

301143

# ESZTÉTIKAI SZEMLE

ALAPITOTTA:  
MITROVICS GYVLA  
SZERKESZTI:  
BARÁNSZKY JÓB LÁSZLÓ

VI. 1-2.



BUDAPEST

1940

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLIJA

# ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

SZERKESZTI

BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ

MEGJELENIK ÉVENTE NÉGY SZÁMBAN

ELŐFIZETÉSI ÁR 8 P. TAGOKNAK 6 P. TAGSÁGI DIJ ELLENÉBEN JÁR.

Kéziratok a szerkesztő címére: Budapest, I. Pilsudski-út 37. küldendők.  
(Telefon: 15-55-42). — A Magyar Esztétikai Társaság csekkszámhája 39.326  
— Pénztáros: Thurzó-Nagy Árpád, Budapest, XI. Horthy Miklós-út 96.

## TARTALOM:

### TANULMÁNYOK:

Jánosí József S. J.: A szép metafizikai helyének problémája . . . . .	1
Fekete Miklós: Az esztétikai kategóriák . . . . .	18
Kemény Katalin: A moralista esztétikája . . . . .	28
Barta János: Vázlat Kosztolányi arcképéhez . . . . .	49

### SZEMLE:

Berczik Árpád: Fejlődéstörténet és esztétikai-kritikai szempontok (Császár Elemér: A magyar regény története) . . . . .	66
Hubay Miklós: A barokk reaktíválása. (Ángyal Endre: Theatrum Mundi) . . . . .	69
Dr. Bácsyné Kósa Szabó Erzsébet: Koszmikus művészet. (Felvinczi Takács Zoltán: Buddha után a távol Keleten) . . . . .	76
Hamvas Béla: Molnár Antal esztétikája . . . . .	82
Tóth Ervin: A grafikai művészet esztétikája . . . . .	93
Elek István: Zlinszky Aladár: Hangfestés és hangutánzás . . . . .	86
Hamvas Béla: A tanulmány (Matisse, Joseph: Essai sur l'essai) . . . . .	88
Baumgarten Sándor: Mansiones in Domo (Lalo, Charles: L'Art loin de la Vie) . . . . .	90
Baránszky-Jób László: A jelenkori francia esztétika (Feldmann, Valentin: L'Esthétique Française Contemporaine) . . . . .	92
Kósa János: Sáray Julianna: A gyermekrajzok lélektani vizsgálata . . . . .	96

A címlapot szobcszlai Mata János tervezte.

---

Szerkesztésért és kiadásért felelős: Baránszky-Jób László.  
Miszler Testvérek könyvnyomdája, Budapest, XIV. Róna-utca 137.



# ESZTÉTIKAI SZEMLE

ALAPITOTTA:  
MITROVICS GYULA

SZERKESZTI:  
BARÁNSZKY JÓB LÁSZLÓ

VI.



BUDAPEST

1940

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLTA

MAGYAR  
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
KÖNYVTÁRA





# ESZTÉTIKAI SZEMLE

VI. évfolyam (1940) tartalma

## TARTALOM:

### TANULMÁNYOK:

Barta János: Vázlat Kosztolányi arcképéhez . . . . .	49
Fekete Miklós: Az esztétikai kategóriák . . . . .	18
Jánosi József S. J.: A szép metafizikai helyének problémája . . . . .	1
Kemény Katalin: A moralista esztétikája . . . . .	28
Kristóf György: Kölcsény esztétikája . . . . .	105

### KISEBB CIKKEK:

Bácsyné Kósa Szabó Erzsébet: Stíluskérdések a távol-kelet festészetében . . . . .	119
Baumgarten Sándor: Anyag és élet a szobrászatban, . . . . .	132
Jajczay János: Művészet és naturalizmus . . . . .	126
Kósa János: A lira sorsa . . . . .	139
Radocsay Dénes: A görög forma . . . . .	144
Tóth Ervin: A grafikai művészetek esztétikája . . . . .	93
Tóth Ervin: A grafikai művészetek szellemi és technika törekvései . . . . .	151

### KÖNYVISMERTETÉSEK:

Angyal Endre: Theatrum Mundi (Hubay Miklós) . . . . .	90
Bartók György: Ember és élet (Baránszky J. László) . . . . .	158
Brisits Frigyes: A XIX. sz. első fele (Baránszky J. László) . . . . .	177
Császár Elemér: A magyar regény története (Berczik Árpád) . . . . .	66
Feldmann, Valentin: L'esthétique française contemporaine (Baránszky J. László) . . . . .	92
Felvinczi Takáts Zoltán: Buddha utján a távol Keleten (Bácsyné Kósa Szabó Erzsébet) . . . . .	76
Kassai Vidor: Emlékezései (Esty Pál) . . . . .	176
Kristóf-Emlékkönyv (Berczik Árpád) . . . . .	165
Lalo, Charles: L'art loin de la vie. (Baumgarten Sándor) . . . . .	90
Matisse, Joseph: Essai sur l'essai (Hamvas Béla) . . . . .	88
Mátrai László: Élmény és mű (Dénes Tibor) . . . . .	173
Molnár Antal: Zeneesztétika (Hamvas Béla) . . . . .	82
Sáray Julianna: A gyermekrajzok lélektani vizsgálata (Kósa János) . . . . .	96
Scott, Bentley Robert: Life and fate in the english literature (Hamvas Béla) . . . . .	162
Staud Géza: Dramaturgiai vázlatok (Dénes Tibor) . . . . .	169
Szekfű Gyula: Mi a magyar? (Baránszky J. László) . . . . .	160
Wittgens—Gengaro: Testo Atlante di Storia dell'Arte (Márffy Oszkár) . . . . .	171
Zlinszky Aladár: Hangfestés és hangutánzás (Elek István) . . . . .	86
Zolnai Béla: A magyar biendermeier (Baránszky J. László) . . . . .	168
Titkári jelentés a Magyar Esztétikai Társaság 1939/40. évi működéséről . . . . .	180







## A SZÉP METAFIZIKAI HELYÉNEK PROBLÉMÁJA.

Irta: Jánosi József S. J.

Valaminek a metafizikai problémáján azt a kérdésvetést értjük, amely az illető dolognak a legbelsőbb mivoltára vonatkozik. Mert a metafizika az a tudomány, amely számunkra először és közvetlenül csak a jelenségeiben, megtapasztalhatóságában megadott dolognak a létileg már nem *relatív*, azaz nem az észlelőre, a megtapasztalóra viszonyított, hanem ettől független, vagyis *abszolút* mivoltát kívánja meghatározni. A mi problémánk tehát nem azt kérdezi, hogy hogyan jelentkezik számunkra a szép; hanem azt kutatja, mi a hordozója a szép legkülönbözőbb jelenségeinek, megnyilvánulásainak, általában: a szép tulajdonságainak.

Ha valaki a filozófia *történetének* segítségével akarná a szép metafizikai mivoltát megállapítani, a legnagyobb tanácstalansággal és zavarral hagyná abba ezt a kísérletet, mert annyira ellentmondók az egyes bölcselők véleményei a szép metafizikai mivoltának a meghatározásában. Hogy csak érintsem a főbb megoldási kísérleteket, találunk bölcselőket, akik megfosztják a szépet önállóságától és az igaznak, gyarabban a jónak valamilyen jelensége, vagy tulajdonságaképen fogják azt fel. Ismét mások a szépet csak mint alanyi élményt hajlandók elismerni, amelynek tehát az emberi alanytól függetlenül semmiféle léte nincsen. Kant szerint az esztétikai élmény az érdeknélküli tetszés, Fr. Th. Fischer, Lotze szerint a beleézés élménye, K. Gross szerint benső utánzás, Konrad Lange szerint tudatos önmegtévesztés, a biológista életfilozófusok szerint a szépet az élet erőteljes megnyilvánulása, vagy a szerelmi törekvés hozza létre. De azok között is, akik a szépet objektív, az alanytól függetlenül fennálló valóságnak fogják fel, lényeges eltérésekre találunk. Így Herbart szerint a szép akkor áll fenn, ha megegyezik bizonyos ideákkal, amelyek t. i. a szépet, mint ilyet jelentik, Schellingnél is ott kísértének az ideák, melyek szerinte egyedül alkotják a valóságot és az ál-





talunk valóságnak gondolt világ csak utánzat, látszat, amely csak diminutív fokban bírja a szépet. Schopenhauer szerint az idea maga nem szép, hanem csak a reális világban való kifejeződése az. Hegel a szépet az idea érzéki sugározásának mondja. Ismét más irány, mely főképp az újabb időben kapott erőre, azzal gondolja megoldani a kérdést, hogy a szépet megteszi sajátos értéknek, amelyről értelmellen dolog azt állítani, hogy van, mert hiszen az érték csak érvényes.

Hogy a filozófusok ilyen eltérő elméleteket állítanak fel a szépre vonatkozólag, az a metafizika más területein elfoglalt álláspontjuknak a következménye. Ami természetes is, hisz a szépnek a metafizikai mivoltát akarják megoldani, amely tehát logikusan beleilleszkedik az illető bölcselő általános metafizikai rendszerébe. Ha tehát a felsorolt esztétikai véleményekhez tudományosan akarnánk állást foglalni, előbb ezeket a metafizikákat kellene vizsgálat tárgyává tenni. Nyilvánvaló, hogy ez az út jelenleg nem járható számunkra.

Az út, amelyet most választok, az, amelyen ténylegesen beleütköztem az esztétika metafizikai alapproblémájába. Ez a szellemfilozófiai kutatásaim alkalmából történt, amikor ugyanis feltárult előttem az az ismeretelméleti szempontból is alapvető jelentőségű nehézség, amelyet a filozófus számára is a sajátosan szellemi kategóriák felállítása okoz. Ugyanakkor azt találtam, hogy a tiszta anyag kategóriáinak felállításánál hasonló nehézségekre bukkan a bölcselő. Ezirányú kutatásaim, melyek a dolog nagy nehézsége folytán inkább csak essay, próbálkozás volt, le vannak fektetve két tanulmányomban, amely megjelent a Bölcséleti Közleményekben és a Theologia folyóiratban.

E kutatások eredménye egészen röviden az, hogy mind a szellemfilozófiánk, mind pedig az anyagfilozófiánk szinte hemzseg a biológizmusoktól. Ez azt jelenti, hogy azokat a kategóriákat, amelyek sajátosan csak a biológiai, szerveséleti, azaz még pontosabban, az emberi létfokon állanak, (ahol tehát a szerves élet és a szellemi élete egy egységes, szétválaszthatatlan, u. n. szubsztanciális egységben egyesült) — átvisszük egyrészt a tisztán szellemi, másrészt a tisztán anyagi létfokra is, ahol azok vagy egyáltalán nem vagy csak lényeges változtatásokkal lehetnek érvényesek. Ehelyütt nem térhetek ki ennek az alapvető és igen sok filozófustól elhanyagolt, vagy fel sem ismert ténynek az igazolására, vagy akár



részletesebb ismertetésére. Elég megjegyezni, hogy ez a tény egyik fő forrása annak a kétségbeejtő khaosnak, amelyet a filozófia történetének olvasása a kívülálló ember számára feltüntet. E jelenségnek ismeretelméleti magyarázata az, hogy az emberi létfok, amely a test és a szellem legszorosabb egysége, a megismerésünk számára preferenciálisan sajátos megismerési terület. Erről a területről indul ki a megismerésünk; e területen alkotjuk meg alapfogalmainkat. Ennélfogva érthető az a hajlamunk, hogy az e területen megalkotott fogalmainkat átvisszük, ráerőszakoljuk a többi léletterületekre is. Más szóval mindent a mi képünkre és hasonlatosságunkra igyekszünk formálni: Istent, tiszta szellemet, a szerves életet és a szervetlen, élettelen anyagot. A modern filozófiában csak kissé is tájékozott ember tudja, hogy legujabban ez az irányzat erősebb, mint bármikor azelőtt volt, t. i. az u. n. *élet- és existenciális* filozófiákban.

Ezirányú kutatások voltak tehát azok, amelyek felvetették előttem a szép problémáját is. És pedig legelőször ebben a konkrét formában: *hol is van tulajdonképpen a szépnek a metafizikai helye, vagyis melyik az a létfok, az a léletterület, amelyen a szép elhelyezkedik?* Igaz-e az a meglehetősen elterjedt állítás, — hogy a szép az egész lét alaphatározóménya, következésképpen minden lét szükségképpen szép is? Szép-e az Isten, szép-e a lélek, szép-e a szerves élet, szép-e az anyag és szépek-e azok a hatások is, amelyek belőlük folynak? Viszont ezzel az elmélettel szemben homlokegyenest ellenkező elmélet azt tanítja, hogy a szép a valóságban *sehol* sincsen, mert a szép csak az ember szubjektív élménye. A szép szerintük semmiképp sem léti, ontológiai kategória, mely magát a létet határozná meg.

Amint látni fogjuk, az igazság — mint annyiszor máskor is, — legnagyobb valószínűség szerint e két végletes állítás között van.

## I.

E kérdés megoldása azonban elkerülhetetlenül teszi, hogy előbb tisztázzuk azokat az alapfogalmakat, amelyeknek pontos meghatározása nélkül lehetetlenség a szép metafizikai helyének kérdését megoldani.

1. A legalapvetőbb kérdés, amelyet legelőször tisztázni kell, az *igazi ellentét* problémája. Mi sem megszo-  
kottabb számunkra, mint az u. n. ellentétpárok. Ilye-



nek: meleg-hideg; fehér-fekete; fenn-lenn; nehéz-könnyű; világos-sötét; fejlődésben levő-fejlett; egészséges-beteg. Vagy az ilyenek: nehéz-könnyű; érdes-síma; lassú-gyors; nedves-száraz; karcsú-vastag. Még fontosabb filozófiai szempontból: természetes-természetellenes; a helyjelölés szempontjából: fenn-lenn, jobb-bal, elől-hátul. A régi fizika és természetbölcsélet ezeket az ellentétpárokat minden aggály nélkül átvitte az anyagi világra is, mintha azok, ezekben az ellentétpárookban, az anyag tulajdonságai is volnának, legalább is a legtöbbje. Igaz, már Aristoteles látta, hogy a »jobb-bal, elől-hátul« csak a szerves életű létfokon bír jelentéssel. Lássunk egynéhányat közelebbről. »Nehéz-könnyű«: ennek az ellentétpárnak az élőlénynél van értelme, és pedig abban az értelemben, hogy valamely súly arányban áll-e vagy sem az illető élőlény teherbíróerejével. A modern fizika azért ki is iktatta szótárából a könnyűt, mert az ott semmi jelentéssel nem bír, tehát a »nehéz-könnyű« ellentétpár sem. »Meleg-hideg« szintén csak szerves élőlénynél bír jelentéssel, mert viszonyt fejez ki az illető élőlény sajátos temperatúrája és egy másik tárgy hőfoka között. Azért a modern fizika hideget nem ismer, hanem csak hőfokot, meleget, amely esetleg zéró lehet az abszolút »hideg« esetében. Szempontunkból jelentős a »természetes-természetellenes« ellentétpárja, főképp a mozgásra alkalmazva. A fizika a »természetellenes« mozgás fogalmát teljesen kikapcsolta, ilyet nem ismer. »Természetellenes« mozgás vagy »kényszermozgás« csak az élőlénynél van. Először azért, mert minden élőnek van szervezeti formája; ami ennek a formának kialakulását akadályozza, az ellenkezik az illető lény természetadta alakulatával, tehát természetellenes. Másodszor azért, mert az élőlénynek van spontán, természetétől megadott, vagy legalább is azzal összhangban lévő mozgása (t. i. az állatnál). Természetes lesz tehát a spontán vagy legalább is nem akadályozott mozgás; erőszakos minden mozgás, amely külső hatás folytán a spontán tendencia ellen történik és amely az állatra ellenállásának ellenére rákényszerítetik. Sokat szerepelt a régi fizikában a természetes és természetellenes »hely« fogalma, melyet a modern fizika szintén kiküszöbölt, mint értelmetlent. És teljes joggal. Mert természetes »hely« megint csak az organizmusban van, ha t. i. valamely szerv, tag, rész, azon a helyen van, amelyen az organizmus sajátos természetének megfelelően lennie kell. De kevesen



fogadnák el első hallásra, hogy a »nyugalom-mozgás« is olyan ellentétpár, amelynek mint ilyennek a fizika világában nincsen értelme. A fizika csak mozgást ismer, bár sajátosképpen abszolút mozgást nincs módjában megállapítani. Viszont a »nyugalmi állapot-mozgás« mint ellentétpár teljesen fennál a szerves élőlélynél. Jelenti először azt, hogy pl. a tagok az egész szervezethez viszonyítva nem változtathatják helyüket. Jelenti másodsor a nyugalom azt a tényt, hogy az állat sem spontán, sem pedig kényszerítve nem változtatja helyét a környezetében. Az ellentétpár pedig úgy jött létre, hogy a mozgásnak és a nyugalomnak ellentétes jelentősége van a fiziológiai életben. Mozgás jelenti az erők felhasználódását, jelenti a fáradtság jelentkezését és a vágyat a nyugalomra. A nyugalom jelenti az erők helyreállítását, aminek következménye a fáradtságérzet elmúlása, erőérzet és vágy a tevékenységre. Kis gondolkozás is már feltárja, hogy e fogalmak alkalmazása az élettelen anyagra semmi értelemmel nem bír.

Rögtön ki fog tűnni e látszólag nem a tárgyunkhoz tartozó fejtegetéseknek az értelme és tárgyhoz tartozó volta.

Igazi ellentétpárok csak ott lehetségesek, ahol van egy »középállapot«, az *arisztoteleszi* μεταξύ és ahol az ellentétpár mindkét tagja egyformán pozitív extrém eltávolodási állapotot jelent ettől a középállapottól. Ez a középállapot egyúttal *optimális*, legelőnyösebb állapot az illető szervezet számára. Az ellentétpár azonkívül jelenti azt is, hogy az ellentétpár egyik tagjától van egyenes átmenet a második taghoz és pedig a középállapoton keresztül. Márpedig egyedül a biológiai létfok az, amelyben ilyen igazi ellentétpárok lehetségesek. Csak a biológiai létfok az, amely anyagi alapja miatt rászorul a rajta kívül álló világra, ahol ez a rajta kívül álló világ létét is fenyegetheti, ha az élőlényt az optimális zónájából akár az egyik, akár a másik ellentétpár irányában kimozdíthatja. A szervezet élete ugyanis labilis egyensúlyban van és életfeltételei határok közé vannak szorítva.

Ami a szellemet illeti — értve a tiszta szellemet, tehát nem az emberit, amely szoros egységet alkot a testtel, — ez a μεταξύ és így az ellentétpárok is azért nem állhatnak fenn, mert a szellemnek *felfelé nincsen határa*, a szellem felfelé teljesen nyílt, amint azt hamarosan más összefüggésben bővebben ki fogjuk fejteni.



Hogy az anyagnál az ellentétpárok nem használhatók, bizonyítja a modern fizika. Viszont a szerves élőlények ellentétpáros struktúrájából válik érthetővé — és itt kapcsolódik be az esztétikai probléma is, — hogy érzékszerveink ezekre az ellentétpáros érzékelésekre vannak berendezve. Mert csak így alkalmasak arra, hogy segítségükkel biztosíthassuk a szervezet számára az optimumot, a legelőnyösebb állapotot. Azért fogják fel az érzékek az ellentétpárok ellentétes tagjait egyformán pozitív módon, mint minimumot és maximumot (pl. hideg-meleg) és pozitív módon reagálnak is reá. Ennek a megállapításnak alapvető jelentősége van az ismeretelmélet szempontjából is, mely szempontot azonban most figyelmen kívül kell hagynunk.

2. Még fontosabb az esztétika szempontjából az az összefüggés, amely a biológiai létfok és a *forma* között áll fenn. Tudvalevő, hogy a forma, az alakulat az esztétika legalapvetőbb kategóriája.

Hogy a forma fogalma az érzékelésben alapozódik, nyilvánvaló. Eredete a látás, ahonnan átvihető más érzékterületekre is. A formák lehetnek a térben egyszerre megadva pl. egy ember alakja. De lehetnek az időben is. Így a hangok csoportjának formája a melódia. Máskor a mozdulatokból alakul ki egységes forma, jöllehet a mozdulatok, miként a hangok is, nem egyszerre vannak adva, hanem egymásután, tehát ahol az előzők már megszűntek, amikor a későbbiek fellépnek. Hogy pl. a mozdulatok mily egységes és jellegzetes formát alkotnak, kiviláglik abból, hogy valakit messziről sokkal jobban ismerünk meg mozdulataiból, mint bármily más tulajdonságokról.

Van-e azonban forma a szellem világában? Nyilvánvaló, hogy nincsen abban az értelemben, mint a kiterjedt dolognál, alaknál, melódiánál, mozdulatoknál. Mert hiszen a szellem kiterjedésnélküli, tételten létező. Ami a szellem világában hasonlítható a formához, alakulathoz, az az *értelmi egység* és ennek következménye: a következetesség, logicitás, a különböző gondolatoknak és törekvéseknek az összefüggése. De ezt alaknak, formának nevezni csak nagyon átvitt értelemben lehet; főképpen azért, mert hiszen itt hiányzik a minden formánál lényeges határoltság és zártság, amely minden nem odavaló elemet kizár. Viszont minden szellemi összefüggési és értelmi egység mindig beletagosítható egy még magasabb értelmi egységbe és pedig a szó leg-



szorosabb értelmében vég nélkül. Ezzel szemben az igazi formák konkrétak és csak absztrakcióikban foglalhatók össze, vagyis akkor, ha kihagyjuk belőlük azt, ami éppen egyéni és meg nem ismétlődő bennök. Ami egyes bölcselőket meglepészt, amikor szellemi alkatról és struktúráról beszélnek, abban áll, hogy nálunk embereknél, tehát a szellem és test e szubstanciális egységének lét-fokán, ép e két tényező szoros egysége miatt, összefüggés van a szellemi egység és az érzéki alak között. Minden gondolkodásunkat tudvalevően szükségszerűen kíséri érzéki képzet. Világos, hogy az érzékiben az alak a szellemi értelmi egységnek megfelelője, amellyel az a szellemi egység a legmegfelelőbbben ki is fejezhető. És azért a jól átgondolt szellemi összefüggés külső kifejeződése pl. a beszédben, írásban szintén világos, jól tagolt, minden főöslegest elkerülő, minden szükségést magában foglaló lesz. Ez a külső kifejeződés akár írásban, akár élő előadásban úgy hat, mint a szelleminek az ábrázolása, mint jól álló ruhája. De nagy tévedés volna ez utóbbi, t. i. a külső kifejeződés tulajdonságait egyszerűen oda tulajdonítani a másiknak, a bensőnek is. Csak e különbség szemmeltartásával van értelme Poincaré, az ismert matematikus ama megállapításának, hogy rendszeren a leghasznosabb kombináció egyúttal a legszebb is és az elegáns megoldás rendszeren a helyes megoldás is. A matematikában ez annál inkább igaz lehet, mert hiszen a matematika formális tárgyá aránylag még legközelebb áll az érzéki világhoz, mert az absztrakciónak még csak második fokán van, szemben a metafizika harmadfokú absztrakciójával, mint Aristoteles tudományelmélete kifejti és a modern tudományelmélet is igazolja.

Azonban mi sem látszanék természetesebbnek, igazoltabbnak, mint az, hogy az anyag szükségképen formált, alakulati. Hisz a hegy, a kőszikla, egy darab arany époly egységes alakban jelenik meg előttünk, mint akár az állat, az élőfa. Hasonlóképen valamely vidéknek mindig jellegzetes alakja van. De mindenki tudja, hogy az ilyen anyagi alakulatok nem bensők, amelyek tehát valamely faji típusból szükségszerűen folynak, mint ahogy ez az állati, növényi életben van; hanem esetlegesek és tisztára külsőséges alakulatok. Az anyag, mindaddig amíg szemlélhető, utolsó egységek esetleges halmazából áll. Az utolsó elemek soha sem szemlélhetők, hanem csak kiszámíthatók és a fizika maga hangsúlyozza, hogy nem



tudhatjuk, vajjon elérkeztünk-e az utolsó elemekig. Lehet, hogy az anyagnak vannak lényegéből folyó alakulatai, de mi azt nem tudjuk. Az alak, a forma fogalmát mindenképen a biológiai létfokból merítjük és csak ott látjuk igazolva. És természetesen az emberi alkotásoknál, az u. n. objektivációknál. (Itt csak utalok a »Szellem« című könyvemnek objektiváció-tanára és objektivációk és az organizmus lényeges és különböző összefüggéseire.) Biológiai természetünk miatt igyekszünk ott is formákat, igazi alakulatokat látni, ahol azok nincsenek, mint épp a szellem és az anyag létfokán. Főképp a cselekvő életben, ahol legerősebben rászorulunk a dolgokra és függünk tőlük, szükségünk van a rendre, vagyis az alakra. Ezért is képzünk minduntalan ilyen alakulat-egységeket, mint pl. a szoba, a tájék. Hogy valóban mi képezzük azokat, abból is kiviláglik, hogy előbb otthonossá kell válnunk ezekben az alakulatokban. Ez az »otthonossá válás« pedig legnagyobb részt abban áll, hogy a környező világunkat alakulatokba formáljuk.

3. Talán senki sem gondolna arra, hogy pl. a *tökéletesség* fogalma és ellentétpárja, a *hiányosság*, szintén csak a biológiai létfokon van meg, vagyis ott, ahol igazi benső egység és »egész« található. Mindenütt máshol sem tökéletességről, sem igazi hiányosságról értelmesen beszélni nem lehet. Vegyük előbb az anyag létfokát. Ha egy szikladarabból, egy aranytömbből elvevünk valamit, ezáltal a kő vagy arany, mint ilyen, nem válik hiányossá. Minden darab kő vagy arany igazi és teljes kő vagy arany marad továbbra is. De ahol nem lehet hiányosság, ott nem beszélhetünk a jó és a tökéletes megkülönböztetéséről sem. Másképp áll a dolog az organizmusnál. Mert itt valóban hiányozhatik egy szerv, egy tag. A hiányt az organizmus egészén és az alakján mérjük, amelyben ez az organizmus kifejeződik. Azért van értelme csonka szervezetről beszélni, de nem csonka vízről, csonka aranyról stb. Természetesen az emberi objektivációknál szintén van csonkaság, pl. egy szobornál, egy szerszámnál, egy gépnél. De vigyázni kell, hogy kategóriákat, amelyek a biológiai létfokon és a vele szoros összefüggésben levő objektivációknál érvényesek, át ne vigyük más létfokra is, ahol vagy semmiféle vagy csak analógiás értelemben érvényesíthetők.

Az organizmusnál lehetséges csak, hogy valamije hiányzik, anélkül, hogy azért megszűnnék létezni. Ezért beszélhetünk tökéletes vagy teljes és hiányos vagy nem



tökéletes, tökéletlen organizmusról. Tökéletes az az organizmus, amelyben az összes, az élethez szükséges és előnyös szervei harmonikus egységben vannak. Az organizmus tökéletessége tehát semmi más, mint az említett élet-optimum, a *μεταξύ*, a legelőnyösebb közép az organizmusra nézve egyként veszedelmes túlsók és túlkevés között. Ez az optimum tehát mindkét oldalról határolva van: bármelyik extrémum felé történik az eltolódás, megszünteti az optimumot, bár az organizmus még nem bomlik fel szükségképen. Azért az a régi mondás: *bonum ex integra causa, malum ex quocumque defectu*, nem érvényes a jóra mint ilyenre, hanem csak a tökéletesre.

Szoros a kapcsolat a célosság és a tökéletesség között is, bár ez az összefüggés eredetileg nem a biológia területéről származik, hanem az objektivációk világából. Az emberi mű akkor tökéletes, ha megvalósítja azt az elgondolást, amely megalkotója előtt lebegett, amikor azt megalkotta. Azért jelenti a latinban a *perfectum* a tökéletest, jóllehet az ige »elkészült«-et jelent, a *perficio* = véghezvinni, bevégezni igéből. Minthogy az alkotás mértéke az idea, az elgondolás, azért lehet az, akárcsak az organizmus, hiányos, tökéletlen.

4. Hogyan alkalmazhatjuk azonban ezeket az esztétikában is alapvető kategóriákat a szellem világára? (Mert az anyagra, mint láttuk, nem alkalmazhatók.) Csakis analógikus, átvitt értelemben, de semmiképen sem sajátosan. Az analógia lehetősége onnan adódik, hogy jóllehet a szellemnél nincs struktúra, nincs alakulat, nincs formáltság; viszont van mérték, norma, amelyhez viszonyítható. Így a megismerés normája a megismerendő tárgy, a szabad akarásé pedig az erkölcsi norma, a törvény. Azért beszélhetünk a szellem terén hiányosságról, tökéletlenségről. De látnivaló, hogy a fogalmak alkalmazása ebben az esetben nem sajátos, hanem csak képletes, analógiás. Viszont a szellem világában épp a szellem felfelé való nyíltsága miatt a tökéletes csakis a végtelen lehet (pl. a tökéletes megismerés, tökéletes szentség). Ez azért van, mert minden tiszta szellemi tökéletességhez mindig lehet még tökéletesebbet gondolni. Ha a szellemi téren mégis határokat vonunk, ha mértékeket állítunk fel, ezek soha sem folynak e szellemi értékek lényegéből (pl. a megismerésből, mint ilyenből, az erkölcsös cselekedetekből, mint ilyenből). Hanem ezek a határok szükségképen többé-ke-



vésbbé önkényes mértékek, pl. az ember, azaz ahogy a megismerés, szabadakarás az emberi szellem létfokán valósul meg. De az emberi szellem nem a szellem, hanem a szellemnek csak egyik megvalósulása és ott is a legalacsonyabb. A szellem, mint ilyen határnélküli, végtelen, fogalmánál fogva nincs benne *μεταξύ* és így forma, alakulat sem.

5. Még egy lépéssel közelebb jutunk az emberi szellemnek és így a szép metafizikai helyének megértéséhez, az emberi szellem sajátos lényegtermészetének megállapítása által. Az emberi szellem ugyanis a szellemek világában sajátos létfokot foglal el azáltal, hogy lényegénél fogva *benső odarendeltsége* van a testhez. Nem mintha az emberi lélek ezáltal megszűnnék szellem lenni, vagy valami közbenső fokon állna a test és a szellem között, mert mindkét feltevés metafizikai abszurdum. Hanem sajátossága abban áll, hogy a testtel legszorosabb léti és hatásegységet alkot, filozófiai nyelven: szubsztanciális egységet, t. i. az embert. Ez az egység legfőképpen abban fog megnyilvánulni, hogy nincsen egyetlen tevékenysége sem testi együttthaló, komponens nélkül. Más szóval, az emberi szellemnek nincsenek ebben az értelemben »tisztá« szellemi aktusai. Ha egyes tevékenységeinket szellemieknek nevezzük, másokat viszont érzékieknek, ez mindig csak azt jelenti, hogy az előbbieken nagyobb, túlnyomó a szellemi komponens, az utóbbiakban pedig a szervezeti, a testi (pl. gondolkodás, látás). Ez a megállapítás főképpen ismeretelméleti szempontból óriási jelentőségű és pedig inkább negatív értelemben. Mert a szellemi és testi komponensnek ez az elválaszthatatlan egysége arra teszi hajlamossá az óvatlan filozófust, hogy belőle hamis következtetéseket vonjon le mind a tiszta szellemre, mind pedig az anyagra vonatkozólag. Vagyis az a veszély fenyegeti, hogy mindkét létfokot, vagyis a tiszta szellemit, és a tiszta anyagit, de azonkívül a növényit és az állatit is többé-kevésbbé antropomorfizálja, az ember képre és hasonlatosságára alakítsa. Erről a hajlamról, amelytől az ember teljesen soha sem tud megszabadulni, a filozófia történetének minden lapja tanúságot tesz. Erre a gyökerre vezetendők vissza az u. n. életfilozófiaiak, a különféle biológista irányzatok, amelyekkel főképpen a ma filozófiája telítve van, de amelyektől soha sem volt teljesen ment a bölcselet. Nem kell bővebben fejtegetni, hogy természetesen minden antropomorfizá-



lás meghamisítása a valóságnak és így téves filozófia. Mert a csak bizonyos meghatározott létfokokra érvényes kategóriákat átviszi más létfokokra is és ezek segítségével konstruálja meg azokat, természetesen téves módon.

6. Tanulságos ebből a szempontból az érzelmek és szenvedélyek területének megvizsgálása. Ez a terület u. i. valahol a szellem és a test határterületén fekszik. Sajnos, a tudományos vizsgálat e pontban még aránylag kezdetleges fokon van és azért találunk az érzelmek mi-voltára vonatkozólag annyira ellentétes elméleteket. Mindenesetre tény az, hogy érzelmeink a testnek lényeges együttműködése révén állnak fenn. Azért találjuk meg az érzelmeknél is azokat az igazi ellentétpárokat, amelyek, mint láttuk, csak az élőtestnél lehetségesek. Ilyen a harag-szelídség, öröm-szomorúság. Innen magyarázható az a jelenség, hogy az érzelmek kifejezésére előszeretettel használunk a testek világából vett ellentétpáros jelzőket, mint: kemény és lágy, emelkedett-mély, nemes-nemtelen érzelmek. Sőt még az olyan érzelmeket is, amelyek teljesen átfogóak és amelyeknél az emberi *személy* minden alkotórétege együtttrezdül, szintén ellentétpárosan fogjuk fel; ilyen az emberi szeretet és gyűlölet. Viszont minden okunk megvan arra, hogy a tiszta szellemi szférában tagadjuk ezt az ellentétpárt. És azért pl. Istennél, aki a szeretet, ennek a szeretetnek az ellentéte nem a gyűlölet, mint pozitív érzelm, jóllehet még az Írás is antropomorf kifejezéssel azt mondja, hogy Isten gyűlöli a megátalkodottakat. A valóságban ez a »gyűlölet« Isten esetében, az abszolút szellemi létfokon, csak negatívum: a szeretet elfordulása, ki nem terjedése valamire.

7. Nagyon tanulságosak, felvilágosító-erejük erre a nehéz problémára vonatkozólag azok a kutatások is, amelyek főképpen Friedmann (*Die Welt der Formen*) és a jezsuita van Ginneken (*Principes de Linguistique Psychologique*) a *nyelv lélektanára* vonatkozólag végeztek. A nyelv, a beszéd jellegzetes összeszövődése a szellemnek és a testnek. Láttuk, hogy nyelvünk mennyire szereti az ellentétpárokat és még ott is ellentétpáros szavaink vannak, ahol azoknak a tárgyi valóságban semmi pozitív tulajdonság nem felel meg (világos-sötét). Friedmann kiemeli, hogy nemcsak a kifejezéseink ilyen ellentétpáros elrendezésűek, hanem hogy már a fogalmaink *keletkezésében* is közrejátszik ez az ellentéteség. Tehát már



a fogalomalkotásainkba is belehatol a biológizmus. Nem lehet tehát csodálkozni, hogy a filozófusnak nehéz megszabadulnia tőle, akkor, amikor ez a megszabadulás a kutatás tárgya által parancsolt szükséglet volna. F r i e d m a n n a beszédnek ezt az említett ellentétpáros jelenségét a feszültség érzéséből vezeti le. A feszültség ez érzetének mindannyiszor fel kell lépnie az élő szervezetben, amikor valamely behatás jelentősen eltávolodik a szervezet számára optimumot jelentő állapottól és közeledik a minimum vagy maximum felé. Ha ez az eltávolodás jelentős, akkor a feszültség érzete kellemetlen, fájdalmas: viszont kisebb eltávolodás esetén az általa okozott változás bizonyos *ritmus-érzetet* hoz létre, amely ritmus ott rezeg az optimális állapot körül. Ide tartozik v. G i n n e k e n megállapítása szerint az a jelenség is, hogy megisméltődő, egyforma zaj- vagy fényhatásokra hamarosan ritmushangsúllyal reagálunk. Minthogy pedig a nyelv, a beszéd, fordítva is nagy hatással van fogalmaink alkotására, könnyű belátni, hogy a nyelv mily nagy forrása az ál-ellentétpárok képzésének. És a bölcselő, félrevezetve a nyelv e belső struktúrája által, a nem-ellentétpáros, tehát a nem-biológiai létet is felruházza az ellentétpárokkal, vagyis életfilozófussá, biológistává lesz. Így lett ellentétpárrá az élet-halál; hasonlóképen ellentétpár-tagokká lesznek: vak, béna, süket, beteg, jóllehet ezek nem pozitív valóságok, hanem éppen a pozitív valóság hiánya, vagyis a semmi.

## II.

Eddigi vizsgálódásunk azzal a problémánkkal, hogy hol kell keresnünk a szép metafizikai helyét, nemcsak szorosán összefügg, hanem nagyrészt már a megoldást is tartalmazza.

Mint ismeretes, a szépet majdnem minden bölcselő az érzelmekkel hozta kapcsolatba, bár e kapcsolat mi-benlétét más és más módon tüntették fel. De az érzelmeknek, a hangulatinak és a szépnak, az »esztétikumnak« ezt az összefüggését minden időben szinte közvetlenül kiérezték az emberek. És azért nem tévedhetünk, ha a szépet valahol az érzelmek közelében keressük.

Már most a szorgosabb vizsgálatra kitűnik, hogy a szép világában teljesen érvényesül a tanulmányunkban kianalizált ellentétesség és pedig a valódi és nem az ál-ellentét; bár ezzel korántsem akarjuk azt állítani,



hogyan az esztétikum ki is merül benne. Mert vannak még más tényezői is a szépnek, amelyeket azonban a jelen probléma megoldására nem szükséges felkutatni és meghatározni. Ezt az ellentétességet bizonyítja az az alapvető jelentőségű szerep, amellyel az esztétikumban a ritmus bír. Mi a ritmus? A ritmus lényege egy bizonyos ide-oda-lengés, rezgés két extrémum, két véglet között, ahol mindkét véglet pozitív, egy középállapoton keresztül. Már pedig láttuk, hogy az ilyen ellentétességnek igazi metafizikai helye *csakis* a szerves élet lehet; a tiszta anyagnál és a tiszta szellemnél csak átvitt értelemben alkalmazható. Mert a két kilengési véglet között nem az a viszony áll fenn, hogy az egyik tagadása, vagy esetleg hiányzása a másiknak. Ez a ritmus az, amelyet éltetőnek, ösztönzőnek, szépnek fogunk fel.

Mi ennek a ritmusnak az igazi jelentése a szépben? Legyen szabad itt egy jól megalapozott és az esztétikai összhatás elemzéséből kikövetkeztetett nézetet kifejezni. Az esztétikai ritmus által az ember *külső világa* rövid időre összhangba kerül az ember saját *egyéni* életritmusával (amely biológiai komponense révén valóban ritmusban van az élet-optimum körül). Innen van azután a művészeknek az a különös »megnyugtató«, feledtető, a hétköznapiból kiragadó hatása, amelyet minden műélvező már tapasztalt. Mert e ritmus-összhang révén az esztétikai tárgy (akár a székletészetben, akár a képzőművészetben) kivéteket abból a valós életből, a hétköznapi életből, amelyben a valóság, a miénktől különböző életritmusánál fogva, fenyegető vagy veszedelmes lehet számunkra. Az esztétikai tárgy így izolálva lesz és a ritmus-összhang révén azt csak az életünket sarkaló oldaláról érezzük meg. Ez az izoláltsága és velünk való ritmusösszhangja miatt látszik az esztétikai tárgy önmagában fennállani (az érdeknélküli tetszés forrása); ugyancsak ezért van meg az a nyugodtsága és tisztsága is, a reális világritmus disszonanciájának kiküszöbölése folytán. Ezért hallgat el a szép élvezésekor pillanatokra az életgond, az életküzdelem harci lármája. Ezzel a ritmus-összhanggal magyarázható meg az a különös és paradoxálisnak tetsző jelenség is, hogy miért szereti a művészet tárggyául választani azt, ami különben a reális élet számára félelmetes és veszedelmes. Ez a félelmetessége tudatos és mégis a művészi, a szép ábrázolás által, vagy a műélvező esztétikai magatartása folytán ez a félelmetessége mintegy le van láncolva, ami



által veszélytelenné és erőtlenné, ártalmatlanná válik. A művészet tehát arra képesít, hogy bizonyos távol-ságot tudjunk venni az ellentétes erők küzdőterét jelentő és zavaros létvalóságtól. Ez az esztétikumnak a felszabadító és tisztító hatása. De nem szabad elfeledni, hogy ez a felszabadulás részünkről tisztára *szubjektív* és a valóságnak, a valós világunknak tényleges veszélyeztető voltát nem szünteti meg. A művészet tehát nem lehet a hétköznapi ügye. Máskülönben megfoszt valóságérzetünktől, lecsökkenti érzékünket az élet igazi súlyának és felelősségteljes voltának a megérzésére, megértésére. A művészetnek erre a felszabadító hatására vezethető vissza a művészek általánosan ismert bohémhajlama, részbeni nemtörődése a hétköznapi élet realitásaival. Sőt az esztétikai mértéktelenség egyenesen erkölcsellenesen hathat. Mert letompítja az érzéket azok iránt a valós vonatkozások iránt, amelyek a valós életünk és a dolgok között fennállanak és amely vonatkozásokon és kapcsolatokon nyugszanak az erkölcsi követelmények. És ez a felszabadulásérzet, a valóság veszélytelenségének és ezzel kapcsolatban az önbiztosítottságnak, az üdvösségnek, a megmenekülésnek érzete, amelyet az esztétikum, fentemlített tulajdonságai folytán bennünk kelthet és amely egészen a megszentültség érzéséig, az isteniig fokozódhatik, szintén csak szubjektív. Semmiképp sem az az objektív biztonság és üdvösség, amelyet benső természete szerint csak a vallás által az Istenbe való szoros belekapcsolódás nyújthat reálisan az ember számára. Mégkevésbé pótolhatja az esztétikum a vallást, amire pedig az esztéta világnézetű embereknél mindig nagy a hajlandóság, akik ezért az esztétikum kultuszában néha valóban valláspótlékra találnak. De az esztétikumnak ez, a vallással való pszichológiai kapcsolata élesen megvilágítja azokat az érintkezési pontokat is, amelyek a vallás és a művészet között fennállnak; valamint azt is, hogy a vallások miért állították mindig szolgálatukba a szépet.

A szépnek ez a ritmusa legkönnyebben a zene és a tánc ritmikus mozgásában tudatosul. És valóban azt találjuk, hogy épp e kettő a legősibb művészet, a primitív ember legelső műalkotása, amely még a test díszítésének művészete előtt látszik fellépni. De a költészetben és a festészetben is megtalálható, ha nem is olyan könnyen a kevésbé műértő számára. A költészet számára legyen elég, amit fentebb a nyelv, a beszéd természetéről



mondottunk. A festészetben ez a ritmus jelentkezik a nyugalom és a mozgalmasság viszonyában, a tekintetnek ide majd amoda való irányításában, akár a vonalvezetés, és az anyagelosztás ellentétessége, akár pedig a színek ellentétessége folytán. Mert hiszen a színek számunkra fiziológiailag igazi ellentétek, amennyiben a hasonló szerzőriumok extrémjeit jelentik a piros és az ibolya, fény és árny, stb. között.

A ritmusnak ebben a lendületében az élet is lendületbe kerül és felszabadul, alkalmassá lesz a dolgok esztétikai szemlélésére. E szemlélés által a dolog maga is bizonyos önállóságot kap, éppen az esztétikumot. Ez a sajátos esztétikai magánvalóság hozza létre azután a *művészetben* azt a hajlandóságot, hogy az esztétikumban lássa a valóság lényegét és azt az illúziót, hogy ő közvetlenül a valóság világában tevékenykedik, természetesen teremtői módon.

Minthogy az egyik oldalon a ritmus és a művészet, a másik oldalon pedig a ritmus és a csak a biológiai világban lehetséges ellentétesség lényegileg egymáshoz tartoznak, teljesen jogosult az a feltevés, hogy a szépben egy olyan kulturértéket lássunk, amelynek egész különös ontológiai közelsége van az élet létfokához és pedig a biológiai élethez. Megerősíti ezt a feltevést az is, hogy a művészetben lényeges kategória a *forma*, amely, mint láttuk, biológiai fogalom. A szép ennél fogva nem lehet tiszta szellemi érték, mégkevésbé általános léthatározomány. Azok a filozófiák tehát, amelyek a hagyományosan elfogadott általános léthatározományokhoz, amelyek az unum, verum és bonum, hozzáteszik, hogy »omne ens est pulchrum«, egy meghatározott létfok kategóriáját indokolatlanul kiterjesztik az egész létre. A szép metafizikai helye tehát az eddig kifejezettek szerint ott keresendő, ahol a szellem és a biológiai élet érintkeznek. Igaz, hogy az összes többi értékek is az emberben némiképen hozzá vannak kötve ehhez a határhoz. De azzal a lényeges különbséggel, hogy a tiszta szellemi értékeinknél ez az odakötöttség nem azok lényegéből következik, hanem csak esetleges, t. i. azért, mert az emberben így valósulnak meg. Addig a szépnél ez az odakötöttség *lényeges*; a szép benső mivoltából következik, hogy csak ezen határon, ezen a létfokon létezhetik. A *tiszta szellem* számára épp oly kevésbé létezik a szép, mint pl. a mi érzékeink sajátos tartalma: a szín, a hang, a meleg stb. Mert mindezek csak a testi-lelki



egységben lehetséges tartalmak. Az állapotban viszont azért nem lehetséges az esztétikum felfogása, mert képtelen a dolgoktól, a világtól való olyan távolságvételre, amely nálunk még a mindennapi megismerésünkben is megvan, jóllehet ebben az életgond ezt a távolságvételt zavarja és szűkíti, ezt a távolságvételt viszont az esztétikai magatartás erősen felfokozza. — De más oldalról, a tiszta szellemnek nincs is szüksége erre az esztétikum által nyújtott távolságvételre, mert hiszen őt a megismerésre nem az életgond hajtja. Ugyszintén a szellem nincs az emberi létfokhoz hasonlóan, alakhoz kötve; nincs is az optimuma a létét egyformán fenyegető minimum és maximum között. Épp azért felül van az igazi ellentéteesség szféráján. Már pedig a világtól és dolgoktól való sajátos *esztétikai felszabadulás* épp az alak és általában az ellentéteesség alapján létre. Ha ez nem így volna, akkor az következne, hogy a tiszta szellem számára lényeges az esztétikai magatartás és ennél fogva a lét, mint ilyen, vagyis minden lét szép. Így azonban csak azt lehet tartani, hogy a szellem a tárggyal szemben ezt a távolságvető szembehelyezkedést, (amelynél fogva tehát a tárgy számára inkább *csak tárgy*, mint számunkra), nem részletekben éri el, a különböző, köztük a sajátos esztétikai magatartás által is; hanem az nála osztatlan magatartás, szembehelyeződés. Az a sajátos és abszolút értékű tehát, ami az esztétikai szemléletben bennefoglaltatik, a tiszta szellem *teljes tárgyi* szemléletében benne van, de nem mint specifikusan esztétikai szemlélet.

Mint hogy tehát az esztétikum lényegénél fogva hozzá van kötve az emberi-biológiai létfokhoz, azért a szép lényeges kategóriája a körülhatároltság és a forma. Nincs meg benne a tiszta szellemi értékek határtalansága. Helyesen látta tehát Goethe: »A művészet le van zárva az egyes műalkotásaiban, míg a tudomány határtalannak tűnik fel szemünkben«. A formáltság lényeges a szépnél. Innen van, hogy amint a tartalom felülmúlja a formát — ahelyett, hogy a forma a tartalom megfelelő alakja és lezáró határa lenne — a tartalom elnyomja a szépet, bármily értékes is legyen a tartalom valamely költeményben vagy drámában vagy képben.

Ugyanez a lényegvonás magyarázza meg, hogy viszont azok a bölcselek, akikben erős művészi adottság van és méginkább a *bölcselek művészek* kivétel nél-



kül a biológista életfilozófiáknál kötnek ki. Ez volt az eset Plátónál az ő ideatanában, ahol az ideákat *εἰδός*-nak, képeknek nevezi; még Aristoteles is — görög volt ő is — sok pontban nem tudott megszabadulni a biológizmustól, épp metafizikailag legjelentősebb tanában, a materia- és formatanban, a hylemorphismusban. Még erősebb fokban áll ez Goetheről, Schellingről vagy Nietzsche-ről és Diltheyről. Hasonlóképen, amikor egyes filozófusok a lét ritmikájáról, vagy sarkítottaságáról, polaritásáról, mint általános léti struktúráról beszélnek, (ahol tehát a valódi ellentétet megteszik transzcendentális kategóriának), felfedezhetjük, hogy kiindulásukat erősen esztétikai hangsúlyozás, vagy egyenesen esztéta szemlélési mód határozza meg; az ilyen esztétikai szemléletet azután tévesen filozófiai, léti valóságnak magyaráztak. A filozófiai szemlélet felette van az esztétikainak, mert a lehetőség szerint abszolút szemléleti szemléletre törekszik.

\*

Ezekben igyekeztünk a megoldáshoz közelebb hozni egy esztétikai problémát, amely az esztétika alapproblémája is egyúttal: *hol van a szépnek a metafizikai helye?* A feleletünk az volt: ott, ahol a szellem és a szerves test elválaszthatatlanul egymásba kapcsolódik és mint ilyen hat. Nagyon jól tudjuk, hogy még számtalan más esztétika-filozófiai probléma vár ezek után megoldásra. De ezzel a metafizikai hely-megjelöléssel kaptunk egy olyan alapkategóriát, amelynek segítségével, Ariadne fonalaként kezünkben, belemerészkedhetünk az esztétikai problématika óriási labirintusába.

Ez alapvető, de mégis csak részletkérdés tárgyalásánál bele kellett mélyednünk a látszólag talán túlságosan távoleső ontológiai és ismeretelméleti kérdésekbe. De a vád ellenünk inkább csak az lehetne, hogy ez az elmélyedés, a keret szűk volta miatt, nem volt eléggé kiaknázható a vertikális és horizontális irányban. Mert a látszólagos kitéréseken csak az fog csodálkozni, aki többé-kevésbé kívülálló lévén, nem tudja, hogy a filozófia az »egész«-nek a tudománya, abban az értelemben is, hogy benne bármelyik részletprobléma összefügg jóformán minden más kérdéssel és hogy a lét egy részletkérdése csak az Egészből oldható meg kielégítő módon. Az esztétikában sajnálatos tájékozatlanság és a sok dilettantizmus, amelyet ezen a téren a filozófusok is elárulnak, csak akkor szűnhetik meg, ha nem sajnáljuk azt a fáradságot, amelyet e kérdéseknek a filozófiai elmélyítése megkíván.

## AZ ESZTÉTIKAI KATEGÓRIÁK

Irta: Dr. Fekete Miklós.

A »kategória« szó úgynevezett bölcséleti váltószó. Különböző gondolkodók a filozófia más-más ágában eltérő értelemben használják. Ez a fogalmi rokrétúség azonban jelentékenyen csökken, ha a »kategória« fogalmának tartalmát végső jegyeire egyszerűsítjük. E fogalom-elemzés során arra a megismerésre jutunk, hogy a kategória-megjelölés Aristoteleستől Kanton át napjainkig a dolgok végső lételveinek megjelölésére szolgál. Ha pedig némely gondolkodó — ettől eltérően — vele a dolgok értékelveit jelölte, különbségnek ez csak a futólagos szemlélő előtt tetszhetik, valójában pedig ez a látszólagos fogalmi tartalom-csere olyan bölcséleti meggondolásra utal, amely a lét- és értékelvet azonosítja, az értékelveket egyben lételveknek tartja, illetve a lételveket csak annyiban minősíti valóban azoknak, amennyiben egyzersmind értékelvek is.

A »kategória« szónak evvel az immár hagyományosnak mondható jelentésével megegyezik e fogalom alábbi használata. Esztétikai kategóriákkal jelölni kívánjuk — a modern művészetfilozófia megjelölésével egybehangzóan — a szépségnek azokat a jegyeit — és csak azokat a jegyeit, — amelyek ezt az értéket szépséggé és éppen, sajátosan és csak szépséggé teszik, amelyektől szépség-léte, helyesebben érvényessége függ. — Ezek után azonban joggal vethető fel az ellenvetés: ha ezek a kategóriák a szépség lételveit, érvényessége határozományait, más szóval értékelveit jelölik, miért nem nevezük őket szépség-kategóriáknak és miért esztétikai kategóriáknak. Hiszen az esztétika nemcsak a szépség természetének értéktudománya, hanem egyben művészet-elmélet is. Ha pedig a szépség- illetve esztétikai kategóriáknak ez az azonosítása tudatos, sőt tervszerű, akkor maga ez a puszta megjelölés: esztétikai kategóriák — az esztétika tudományára, az esztétika és művészet viszonyára és végül e két kérdést is egységes keretbe fog-



laló általános bölcséleti szemléletmódra, világnézetre vonatkozóan az előfeltevések olyan hosszú sorára támaszkodik, amelyek reduktív kielemezését az esztétikai kategóriák kérdéstömbjének, problematikájának felvázolásánál nem nélkülözhetjük. Mint alább látni fogjuk, ezek a kérdések az esztétikai kategóriák fejtegetésének tudományosan elkülönített, legsajátosabb feladataihoz nem tartoznak, olyan határkérdések azonban, amelyeknek előzetes tisztázása szükségesnek, sőt elkerülhetetlennek mutatkozik.

Mindazok számára, akiknek esztétikai vagy művészeti kérdésekben kialakult álláspontjuk, vagy akárcsak a legfőbb vonatkozásokban megállapodott felfogásuk van, azonnal nyilvánvaló, hogy maga az esztétikai kategóriák pusztá feltevése is már az előzetes megfontolások hosszú sorára támaszkodik. Amint fennebb említettük, esztétikai kategóriákon a szépségnek szépséggé meghatározó jegyeit, lételveit értjük. Ilyen jegyek feltételezése, kutatása és megjelölése nem tartoznék a tudomány körébe, ha eleve abból indulnánk ki, hogy azok valamennyi szépségtartalmú jelenségen mások, és így végső elemzésben esetlegesen lesznek. Ha pedig olyan jegyek megjelölésére törekszünk, — már pedig tudományos megfontolás alapján másra nem is törekedhetünk (és ez a megállapítás egyszerű tudományelméleti megfontolások után nyilvánvaló) — amelyek több vagy éppen valamennyi szépségtartalmú jelenségben fellelhetők, akkor e jegyek esetlegességen felüli, abszolút mivolta közvetlenül belátható. Abszolút jegye, lételve viszont csak abszolút valóságnak lehet. Az abszolút valóság egyéb létezőtől éppen abban különbözik, hogy nem változik, hogy nemcsak térben egyetemes, hanem időben is állandó. Ha pedig a változást — hagyományosan — az időbeliséggel azonosítjuk, akkor az abszolút valóságot időn kívülinek, változatlanoknak, több mint létezőnek, érvényesnek kell mondanunk. Ezt az érvényességet pedig mint valamely jelenség tartalmi mozzanatát értéknek, illetve a fentiekből most már közvetlenül beláthatóan, abszolút értéknek mondjuk. Az abszolút jegynek felismert kategória-fogalom felvételéből tehát önként következik e jegy viselőjének, az abszolút értéknek a feltételezése. A fenti megállapítás sajátos tárgyunkra korlátozva pedig azt jelenti: az esztétikai kategóriák hallgatólagosan, de reduktív vizsgálódás után félreismerhetetlenül utalnak az abszolút esztétikai ér-



tékre, az abszolút szépségre. — Ezt a végső megismerést most nem igazoltuk, mindössze arra mutattunk rá, hogy milyen szükségképi összefüggés van esztétikai kategória és az abszolút szépség fogalma között. Az igazolás feladata egy rendszeres esztétikai kategória-elméletre vár. Hogy pedig az abszolút szépség érvényes fennállásának igazolására szükség lenne, azt mind a műelmélet, mind a művészi gyakorlat jelentékeny része mutatja, mint-hogy az abszolút szépség elvét vagy nem veszi tekintetbe, vagy határozottan tagadja.

Ez a körülmény arra mutat, hogy az abszolút szépség felvételének további, nyilván lényeges következményei vannak. Ez a belátás vezet fejtegetésünk második kérdéséhez: mit jelent az esztétikai kategóriák felvétele a művészi gyakorlat szempontjából, illetve a műelmélet és művészi gyakorlat viszonya tekintetében?

Amint minden értéknek, úgy az abszolút szépség értékének a megismerése sem maradhat pusztán új ismerettrögzítés. Fennebb láttuk, hogy valamely jelenség tartalmát értékévé éppen e tartalom jegyeinek abszolút érvényessége teszi. Az érvényesség pedig aktív jellegű szellemi mozzanat, amely — kissé messzire vezető és ezért most mellőzendő metafizikai meg gondolásokkal igazolhatóan — a megismerő alanyban a megismerés után az elismertetés igényével jelentkezik. Ebből pedig az következik, hogy az abszolút érték a szellemi élet vonatkozó területén szabályozó, normatív érvénnyel jelentkezik. Az abszolút szépség tekintetében pedig ez azt jelenti, hogy ennek felvétele művészi gyakorlatra és műelméletre meghatározóan döntő befolyású. Az abszolút szépség elismerése esetén a művészi gyakorlat végső feladata ennek megragadása, a műelmélet tengelykérdése: megismerése lesz, műbírálat pedig benne értékelő viszonyításra alkalmas normát nyer.

Minthogy azonban az abszolút szépség jegyei, az esztétikai kategóriák — mint alább még kissé bővebben fejtegetni kívájuk — végeredményben csak értelmi úton ragadhatók meg, ismét kísért a műelmélet és művészi gyakorlat viszonyának egy hagyományos, sokat vitatott kérdése, amit a jelen esetben így fogalmazhatnánk meg: vajjon az esztétika értelmi úton szerzett megismerései érvényesíthetők-e a legsajátabb és legdöntőbb mozzanataiban mégis csak intuitív jellegű művészi alkotó munkában? Bizonyos fokozóan alanyias élt kap a kérdés, ha így tesszük fel: a tanult műbölcselő bele-



avatkozhat-e az irracionális vagy aracionális sejtelmű művész szabályt, ha kell, éppen hát kategóriát alkotó munkájába? — És másfelől az esztétika aggodalma: állapítson-e meg az esztétika eleve csak elméleti értékű elveket, amelyeket a való művészi gyakorlat tekintetbe sem vesz, vagy pedig vállalja-e a művészeti Baedeker hamupipőke-szerepét, és szerényen a mindenkori művészi gyakorlat után kullogva vonjon el pusztá tényközlés-igényű megállapításokat?

Ez utóbbi megoldást legtöbbször az a megfontolás támogatja, hogy ne engedjük a művészi gyakorlatot és a műelméletet még az éles ellentétnél is károsabb helyzetbe kerülni: egymással soha, sehol nem érintkező síkba lendülni. — Az esztétikai kategória-elmélet szemszögéből pedig ez a megoldás azt jelentené, hogy a szépség jegyeit az egyes műalkotásokból kiindulva, a posteriori vonja el. Itt azonban önellenmondás van. Hiszen amikor egy vagy több műalkotást e célból elemezni kezd, éppen azokat a műveket azért választotta, mert szépeknek, művészieknek tartotta. Eleve olyanoknak ítélte, amelyekben a megragadó szépség-jegyek megvannak. Viszont e kiválasztás alapjául nem szolgálhatnak éppen azok a szépség-kategóriák, amelyeket belőlük elvonni akar. — Kínálkozik itt egy merőben elkülönítetlen fogalomtól, a kisebb-nagyobb körre korlátozott közízléstől művészinak tartás elve. Az ízlés történeti képződmény, így lényegénél fogva különmemű mozzanatok eredője és esetleges, a »művészi« fogalmának bekapcsolása pedig lényegét nem érintő, stiláris fordulatot jelent. Mindaddig, amíg a szépség jegyei ismeretlenek, a valamit művészinak ítéles is csak valami kisebb-nagyobb körre, rövidebb-hosszabb érvénnyel megállapított, elkülönítetlen konszenzus alapján történhetik. Valóban úgy vagyunk a »művészi« szóval is, mint annyi egyéb fogalommal: kielégítően használjuk mindaddig őket, amíg valamiért a mélyükre nem kell néznünk. Meg aztán a fenti meggondolás gátlás nélkül azonosítja a művészt az esztétikussal, amit pedig nemcsak a művészi gyakorlat egy hányada cáfol, hanem néhány gondolkodó is: állítván, hogy az unesztétikus is lehet művészi. Feltétlen érvényű esztétikai kategóriák hiányában tehát valamilyen jelenség művészsinté ítélese — az eddigiek alapján — mindig visel magán bizonyos mértékű alanyi önkényt.

Nyilván az egyre fokozódó nehézségek magyarázzák, hogy a gondolkodók egy része végül is a vonzó



formában jelölte meg minden művészi alkotás közös, jellegadó jegyét. Ez az a posteriorikus művészi kategória elég rugalmasnak látszott. Sajnos ez a fogalom sem eléggé elkülönített. A kifejezendő tartalom és kifejezőkeretet adó forma viszonyának kérdése ismét utal a szabályozó jellegű esztétikai kategóriák szükségességére. Így juthatott el az elmélet és gyakorlat a tiszta, öncélú formához, mint minden művészet lényegéhez. Ha a művészetet sikerül itt, az elvont geometriai formák és felső matematikával rokonítható ritmusviszonyok légüres térben rögzíteni, akkor — úgy látszott — sikerült a művészetet olyan magasra emelni, ahova már a különböző heterogén szempontok követelményeikkel nem követhetik, ahol valami öncélú önelégültség érdektelenségében megpihenhet. Messze vezetne, ha ezt a megoldást rendszeresen bírálni megkísérlenők. Csak annyit: ez a nyugalmi állapot a halál dermedtsége, a művészinek ilyenén megfogalmazása — véleményünk szerint — a művészet lényegének és hivatásának merő félreismerése.

Ezt az utolsó megállapítást bizonyíthatatlanul azért hagyhatjuk, mert a fentiekkel mindössze azokra a nehézségekre kívántunk rámutatni, amelyek érvényes esztétikai kategóriák hiányában művészi gyakorlat és elmélet között keletkezhetnek. Az értelmi megismerés és az intuitív jellegű megragadás csak különböző módok, de eredményeik azonossága — mondjuk csak így — nem lehetetlen. Amíg azonban szabályozó elv hiányában nincs megkülönböztető jegye az értékes esztétikai megismerésnek a szellemes csevegéstől, a művészi alkotásnak a trükk-együtttestől, addig valóban olyan ellentétes, különmemű elvek kereshetnek érvényesülést, amelyeket mind a tudományos esztétika, mind a valóban művészi gyakorlat joggal utasít vissza. Mindebből rövidlátás lenne az esztétika és a művészet ellentétére következtetni. Ha esztétika és művészet nem ismeri félre feladatát, a szépség megismerését, illetve alkotásban megragadását, az egymást kiegészítés teljességében találkoznak az abszolút szépség síkján. Az esztétikus a műben elvont megismeréseinek kisebb-nagyobb mértékben való formátöltését láthatja, a művész az esztétikai fejtegetésekben intuitív meglátásait értelmi megfogalmazásban. Az abszolút elvekre támaszkodás természetesen sok jelenséget kirekeszt az esztétika és művészet köréből, az ellentétek megszűnnek, mert kétféle igazság nincs, csak igazság és



nem-igazság, és a mindent megérteni akarás tárgyilagossága gyakran elvtelenséget takar.

Az előzőekben két vonalon haladtunk egy közös elvből, az esztétikai kategóriák érvényes fennállásának fellevéséből kiindulva. Vizsgáltuk reduktíve azokat az elvi előzményeket, amelyek az esztétikai kategóriák állításából az esztétikát és a művészeteket illetően nyilvánvalóak kell, hogy legyenek. Az eredmény azonos: az esztétikai kategóriák vizsgálata mindkét viszonylatban egybevágóan utalt egy egyetemes érvényű értékrendszerre, helyesebben annak egyik mozzanatára: az abszolút szépségre.

Az abszolút értékrendszer megismerése alapvetésében a metafizikára támaszkodik, és ebből kiindulva, ezzel betetőződve kell a részletmunkát az értékelméleti kutatásokra háritanunk. A metafizikai alapvetés szükségességének pusztá belátása is azonban már világnézeti kérdés. Még inkább az e metafizikai alapvetés kidolgozásának módja és minősége. E kérdés érintésével el is hagyjuk az esztétikai kategóriák sajátosan elméleti területét, és — hogy úgy mondjuk — a kérdés gyakorlati síkjára léptünk. A világnézet ugyanis — gondolatunk szerint — csak elvont kereteiben elméleti fogalom, e keret kitöltése tekintetében történelmi fogalom. Éppen e fogalom tartalmi kitöltöttségének történelmi esetlegességéből következik, hogy rája is vonatkozik a minden irányú történelmi vizsgálódásból tapasztalatilag elvonható szellemtörténeti dialektika. Ez a kapcsolat a magyarázata annak, hogy az esztétikai kategória-elmélet történetében ez a dialektikus hullámzás megállapítható. Az imént használt esztétikai kategória-elmélet megjelölés félre ne értessék! A rendszeres esztétika művelése előtt tudományos igényű kategória-elméletet nem keresünk. De közismert, hogy az esztétikai reflexiók csaknem egyidősek a művészi igényű alkotással. Ha a tudományos rendszerezéshez szükséges távlat síkjáról nézzük és összegezzük egyes korok esztétikai reflexióit, az egyébként természetes egyneműségeen túl azt is észrevesszük, hogy egyes korokat az esztétikai kategória felé tájékozódás, azoknak legalább kérdéssé kiéleződése jellemez, másikkal azonban e tekintetben vagy teljes érdektelenséget vagy határozott szembefordulást mutatnak. Ha pedig ennek az eltérésnek okát keressük, azt gondos és fegyelmezett körültekintő vizsgálódással — nem hagyva figyelmen kívül az egyes gondolkodók személyi



határozmányait — a mindenkori világnézet hatásában találjuk meg. Az esztétikai kategóriák iránt mutatkozó érdeklődés, illetve közömbösség váltakozásában így bizonyos rendszerességet látunk, és megállapíthatjuk, hogy ez a váltakozás egybeesik az általános világnézeti dialektikával. Mindennek igazolása egy rendszeres esztétikai kategória-történet feladata, és így a jelen kereteket természetesen meghaladja. De talán nem lesz érdektelen, ha éppen mutatóban egy példára utalunk.

Hagyományosan a rendszeres esztétika művelését Baumgartentől szoktuk számítani. Ez a nem egészen két százados mult világnézeti megglehetősen egynemű síkra esik. (A német idealizmus roppant tudományos eredményei ellenére éppen a kellő világnézeti egybehangzás hiányában tekinthető szellemi koraszülöttnek, s mintha mély megsejtéseit csak korunk tudománya kezdené értékesíteni.) Az említett másfél század világszemléletére kezdetben bizonyos racionalizmus jellemző. Ebből, az adott és ismert történeti keretek közt a pozitívista világnézet csaknem törvényszerűnek mondható módon alakult ki. Az ametafizikus pozitívizmus pedig eleve magában hordta a mindent elviszonylagosítás lehetőségét. És a századforduló szellemi keresztmetszetén, sőt napjaink tudományosságának is azon a részén, amely ezt a hagyatékot nem a továbbépítés alapjának, hanem a változatlanul megőrzés tárgyának tekintti, ez a relativizmus szembeszökő. Természetes, hogy az érintett másfél század tudománya ilyen rétegződéssel az esztétikai kategóriák kérdését — az abban rejlő és fennebb fejtegetett metafizikai és értékelméleti előfeltételek miatt — eléjtette.

Meggyőződésünk szerint elméleti tudományt metafizikai alapvetés, illetőleg betetőzés nélkül részleteiben is aligha lehet művelni, de a tudományos végiggondolás során jelentkező végső kérdések érintése nélkül rendszerezni éppen nem lehet. A metafizikai alap, illetően betetőzés nemhogy rést ütne a tudomány tudományosságán, hanem ellenkezőleg: feltétele a tudományosságának. Az esztétika szempontjából egyik ilyen elsőrangúan metafizikai vonatkozású mozzanat: az esztétikai kategóriák kérdése. — A világnézeti alapvetésében ametafizikus esztétika számára így önként adódott a tudományelméleti nehézség. Ha kitart következetesen a mellett, hogy az esztétika egyetemes érvényű s így szabályozó, értékmérő szépségnormát nem vehet fel, akkor



ugyan alkalmasan tág és rugalmas lehet arra, hogy a legkülönbözőbb művészi jelenségek értelmezője lehessen, de elméleti fejtegetéseinek és azok műgyakorlati vonatkoztatásainak egyetlen lehetséges összefogó elvét, tulajdonképeni tárgyát és így egyben tudományjellegét is elveszti. Ha pedig abból indul ki, hogy semmi létező vagy érvényesség önmagával ellentétes nem lehet, tehát az esztétikai vizsgálódások és művészi gyakorlat végső eredményként megragadandó mozzanata, a szépség alapvető lételeiben ellentétes jegyeket nem viselhet, így egyféle és csak afféle lehet, és ami tőle eltér, az egyszerűen nem szép, vagy csökkent mértékben szép, vagyis röviden: elismeri az abszolút szépség szükség-szerűségét, — akkor megismerési alapján nem szegődhetne a legkülönbözőbb művészi elgondolások lojális értelmezőjéül, hanem azt és csak azt, ami megismerésének eredményeivel egybehangzik, kellene művészinak ítélnie, az azzal ellentétest pedig a művészet köréből határozottan kirekeszteni. Mondanunk sem kell, hogy ez az eljárás olyan korban, amikor a közönség legnagyobb hányada a mindent megérteni akarás széteső viszonylagosságában támo lyog, olyan tudományos hősiességet követelne, amihez erőt csak a legmélyebb meggyőződés adhat s nem az imént említett tudománytechnikai fikció nélkülözhetetlenségének belátása. Így tudjuk megmagyarázni azt a szellemes közvetítő megoldást, amely a művészbölcséletet két tudománnyra választotta: esztétikára és általános művészetelméletre (Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft). Így az esztétika zavartalanul folytathatja elvont fejtegetéseit, ha éppen elkerülhetetlenek látja, akár az abszolút szépség megismeréséhez is eljuthat. Mindez az élet valóságát érintő műgyakorlatot nem zavarhatja, mert annak külön elmélete van. Ez pedig azt jelenti, hogy szépség és művésziesség nem korrelát fogalmak, hogy a művészi alkotásnak a szépség nem szükségképi értéktartalma. Ez a fordulat legföljebb az esztétika rövid múltjában új, mert egyébként az emberi szellem története ismételtlen mutat példát arra, hogyan lehet valamely kötelező érvényességű elvet az életgyakorlattal immár nem érintkező magasságba »tisz-telés« útján hatálytalanítani.

Korunk tudományosságán — s ez nemcsak az esztétikára vonatkozik — könnyen felismerhetjük a szintétikusság jegyét. A múlt század analitikus jellegű, rop-pant mennyiségű részletmunkájával szemben egyre in-



kább az elmúlt emberöltők hasznos részleteredményei szintézisének vagyunk tanúi. A szellemi élet végtelen lehetőségének félreismerése lenne ebből a részletmunka elvégzettségére következtetni. Hogy a szellemi élet terén mégis a nagy szintézisek korát kezdjük élni, ennek magyarázatát a fentiek során érintett világnézeti dialektika adhatja. Tudományos szintézis csak a végső, metafizikai elvek megismerése és elismerése alapján lehetséges. — Ezek nélkül a tudományos szintézis gyökértelen és befejezetlen, tehát éppen annak a teljességnek a hiányát mutatja, amely valamely rendszerezési kísérletet szintézissé tesz. A tudományos szintézis így maga utal a metafizikai végső elvekre, amelyek egyetemes és érvényes jellegére fennebb már rámutattunk. Ez pedig elmentés az elmúlt korszak szemléletmódja alján meghúzódó viszonylagossággal. Ezért mondhattuk fennebb, hogy a legújabb tudományosság szintétikus jellegét a szellemtörténeli dialektikával magyarázhatjuk. Minthogy az előzőek során az esztétikai kategóriákban mint az abszolút szépség jegyeinek megjelölésében az esztétika végső metafizikai elveire kívántunk utalni, most ezekben mint ilyenekben a tudományos esztétikai szintézis alappilléreit látjuk. Ez a szintézis pedig — amint már utaltunk rá — tudományosan időszerű. Ezért lehet, sőt kell az esztétikai kategóriaelméletet a modern esztétika egyik leglényegesebb kérdésének tekintenünk.

Az eddigiek során az esztétikai kategóriák határkérdéseit fejtegettük: rámutattunk azokra a következőkérdésekre, amelyek az esztétikai kategóriák felvételéből magára az esztétika tudományára háramlanak, fejtegettük az így értelmezett esztétika viszonyát a művészi gyakorlathoz, végül utaltunk e kérdéseknek azokra a végső kapcsolataira, amelyek az általános tudományos szemléletmóddal s azon túl a mindenkori világnézettel érintkeznek.

Befejezésül egész röviden az esztétikai kategóriaelmélet belső, sajátos problematikáját kívánjuk érinteni. Ebből is csak egy kérdést — de gondolatunk szerint a legfontosabbikat — fogjuk kiragadni. Ez pedig az esztétikai kategória megismerésének kérdése. Az egyik mód a spekulatív vizsgálódás útja lenne. Ez az eljárás nyújthatja a legtöbb biztosítékot arra, hogy a vizsgálódásba különmemű zavaró mozzanatok nem vegyülhetnek. Másfelől azonban itt van szükség a legnagyobb tudományos módszerességre és önfegyelemre, mert a tudo-



mánytalan mutatványoskodás veszedelme itt kísért a legközelebből. Az eredményes vizsgálódásnak jelentékenyen segítségére lesz, ha az értékelméleti vizsgálódások az eddigi hiányosságokat fokozatosan kiküszöbölik. Ha az igazság természetére vonatkozó eddigi értékelméleti kutatások eredményeire gondolunk, az eredményes vizsgálódás lehetőségét nem vonhatjuk kétségbe.

A másik kutatási mód a művészi gyakorlatból kiindulásnak és így a kategóriák a posteriori elvonásának a módja lenne. Hogy ez az eljárás milyen elkülöníttetlen mozzanatok bevonását jelentené, és végső eredményben milyen nyilvánvaló önellentmondásra vezetne azáltal, hogy a megismerendő kategóriák elvonására az egyes művészi alkotásokat éppen e kategóriák hallgatólagos ismeretét feltételező válogatással jelölöm ki, azt fennebb már módunk volt ismertetni.

Van azonban egy harmadik, közvetítő megoldás is. Az előbb említett tapasztalati vizsgálódás legfőbb veszedelme abban rejlett, hogy az ötletszerűen vagy egyéb szemponttól vezetve elfogultan kiválasztott néhány mű, művész vagy akár egy korszak műgyakorlata részlet-eredményre, általánosítás esetén pedig hibás eredményre vezet. A tévedésnek ez a lehetősége lényegesen csökkenne, ha a vizsgálódásokat térben és időben a végső határokig kiterjesztenők. Vagyis megvizsgálni minden kor és műveltségi kör művészi gyakorlatát és műelméleti reflexióit abból a szempontból, hogy bennük tudatosan vagy tukattalanul a szépségnek milyen kategóriai ragadtattak meg, illetve hangsúlyoztattak. Így összeállítani egy-egy műveltségi kör időnként váltakozó szépségfogalmát. Azután elvonni ebből mindazt, ami földrajzi, faji, világnézeti akcidencia-jellegű, végül a különböző műveltségi körök időnként különböző szépségfogalmából szintetizálni azt a szépségfogalmat, amely a történelmileg ismert művészi jelenségek tanúsága szerint az abszolút szépségből az emberi szellem síkján revelálódott.

Ha történetesen e kutatások eredményei a spekulatív vizsgálódások eredményeivel egybevágnának, az csak mindkét tudományos eljárás végső következtetéseinek helyességét igazolná. — Ily irányú vizsgálódásainkban az összegezés munkájától még messze vagyunk. De a fenti megfontolások alapján úgy látjuk, hogy ez inkább idő és erő, mintsem a tudományos lehetőség kérdése.

## A MORALISTA MŰVÉSZETFILOZÓFIÁJA

»... et c'est ce monde-ci  
qui est le plus beau et  
le plus vrai, et bien mieux  
qui est le seul«.

(Alain)

A görög gondolkozó kimegy a tengerpartra, figyeli a mindig változó és mindig egyforma hullámokat, figyeli a földet, a levegőt, a tüzet, — így tud meg valamit a világról. Az emberről külön nem sokat tud, az ember is víz, tűz, levegő és föld, az ember is a mindenség, a physis része. A homérosi költeményekben istenek, emberek és természet egysége olyan csúcsponthoz ér, amely már a szétbomlást hordja magában. Hérakleitos veszi észre a felbomlást, de nem elégszik meg ennyivel, a bomló világot egybe akarja tartani és haraggal fordul az ember felé. Jól érthető ez, mert, aki haragszik, önmagára haragszik. Hérakleitos már az embert vizsgálja és senkiben sem volt olyan nagy a szétbomlás, mint a gondolkozóban, akiben a szétesés tudatossá vált. Az emberekről ő már sokat tud, tud róluk minden rosszat, és éppen ezért még mindig keveset. Elhagyja őket, az embertől elszakadt természethez menekül és nem tudni hol hal meg.

Mikor Sókratés kimegy az agórára, a szétválás küzdelme már befejeződött. A gondolkodásnak már nemcsak tárgya, de célja is az ember. Mindegy, hogy »fejlődés«-nek, vagy a természettől való eltávolodásnak nevezzük-e a tényt, hogy az ember kiesett az egészből. Sókratés tudásának már forrása is az ember. Emlékezzünk, mily nyugalommal mondja a Phaidrosban, hogy a mezők nem tanítják meg semmire, míg az emberek beszédéből mindig okulhat. Ez határkö. Sókratéstól kezdve az európai gondolkozásban a természet már csak hasonlat.

Az európai gondolkozás a humanitás nevét nem ok nélkül viseli. Mégis az európai gondolat elárulja minden korban és minden gondolkodásmódban, hogy a mindenség nagy egészéből nőtt ki. E kettősség nemcsak a Geist elmélyedésében van meg, megvan az esprit felvillanásaiban is. A Geist nem kívülről érti a világot, vagy, ha szabad így mondanunk, semmit nem ért, de mindent tud, tudása önmagából



való, az esprit semmit sem tud (kétekedik), de felvillanásában mindent megért. Világosan látszik ebből, miért kutatja a Geist az ember — és mindenség kérdését és miért fordul az esprit kizárólagosabban az ember — és ember felé. Ez azonban csak a felület, mert tudjuk, hogy a lét végső kérdéseit kutatva a Geist eljut az ember végső létének fogalmához; másrészt az esprit is a dolgok végső létéhez ér az emberen keresztül. Ezen a ponton szükségképen merül fel Alain neve.

Alain lényeges gondolkozó. Műveinek olvasása nemcsak lényeges kérdésekre vet világot, hanem olvasásakor lényeges kérdések is merülnek fel, sőt azt is mondhatjuk: a lényeges kérdésekkel találkozunk itt. Korlátolt keretek között Alainról beszélni önmegtagadást kíván, könnyedén megírt propos-iban egy-egy látszólag alig odatartozó részletben, finomkodó kis rajzban, vagy egy kedves mosolyban létünk számtalan és egyetlen gyökerét érinti. Számtalan és egyetlen, ezt Alain írásaival kapcsolatban nagyon is hangsúlyoznunk kell. Aprólékosnak mondják és joggal, mert ha valamely könyvből jegyzeteket kellene készítenünk, úgy tünne, hogy mindent ki kell jegyezni, éppen ez mutatja az aprólékoság ellenkezőjét. Aprólékos: látszólag kicsinyes és távolról sem odatartozó részletekkel tüzdeli meg elmékedéseit. Aki először ismerkedik meg könyveivel, ugyancsak csodálkozik, mikor az ásitás művészetéről, vagy a tüsszentés elnyomásáról kap gyakorlati tanácsokat, — egy komoly létkérdés tárgyalása keretében; de még jobban csodálkozik, mikor másodszori olvasásakor meg sem ütközik ilyesmin. Akkorra megtanulta Alaintól, hogy: »minden a részletekben van« és ennek az igazságnak másik felét »csak a mindenség lehet elég« (»elégíthet ki«). Descartesről írja Alain: »a részletek oly megragadók és világosak mindenütt, hogy az egészet először alig érthetjük«.

Az emberről szóló tudomány ott érte el legbiztosabb pontját, ahol már kiesik a tudományból, — a morálfilozófiában. A morálfilozófia nem tudomány; módszere szabad. Néha súrolja a filozófiát, de alsó határa veszélyes, könnyen az élethölcsecség gyakorlati útmutató körébe süllyed. Ezuttal annak a problémának kimélyítéséről le kell mondanunk, amely megvizsgálná milyen strukturális és történeti tényezők fejlesztették ki éppen a latin népeknél a morálfilozófiát? Lépünk mindjárt a francia XVI. századba és vegyük tudomásul aényt, hogy a már kifejlett próza-irodalom kizárólagos tárgya az emberi természet és az emberi relációk. Bohózatok és szatírák mind az emberen mulatnak. S mi mindent tud az emberről Rabelais! Montaigne egy életen át elmélkedik az emberi szokásokról, erkölcsökről és az emberi természetről. A XVII. századról azt mondhatnók, hogy az udvari élet különösen kedvezett a szellem embereinek. Itt alkalmuk nyílt megfigyelni a társasági életet. Ehelyett inkább azt mondjuk, a XVII. századi udvari élet valósítja meg azt a kizárólagosan francia társasági érintkezést, amelyből a gondolkozók sem tudják kivonni magukat. Ekkor ír Descartes a szenvedélyekről értekezést. Ő úgy ismeri az

emberi szenvedélyeket, hogy tudásából a francia filozófiát teremti meg, — csak éppen egy lépéssel messzebb áll a dolgoktól. Ez a lépés távlatának nagyobb biztonságot ad, látása még élesebb, de távortartja a szépség megéledésétől. Aztán itt vannak a hivatásos moralisták, Bourdalou és Massillon, az apologetikusok. La Bruyère már nemcsak leleplez és nemcsak a bűnök és erények polaritását fedezi fel, de tudja azt is, hogy nem szabad felháborodnunk az emberi gyengeségen, »mert olyan ez, mintha nem tudnók elviselni, ha a kő leesik, vagy hogy a tűz fellobban«. Rousseauban talán a tanító vonás a legerősebb és a változtatni akarás. Az egész felvilágosodás irodalma a javítani akarás jegyében születik meg. A leleplező maximák íróinál és Voltaire gúnycos mosolyánál fontosabb talán a XIX. század francia regénye. A franciák nem a lélektan, hanem a lélektani regényt teremtik meg, de ez többet árul el az egyénről és a közösségben élő emberről, mint amire a tudomány képes. És itt derül ki, hogy minden valamirevaló francia író valahol a mélyen moralista. Az elhumanizálódás itt éri el tetőfokát s túlzás nélkül állíthatjuk, hogy ez a XIX. századi, sőt a XX. század elejéig nyúló francia irodalom egyetlen tárgya, értelme: a természettől végkép elkülönült ember, — minden más csak háttér. Ebben természetesen az is benne van, hogy ez a humánus civilizáció itt milyen súlyra jutott. — A francia gondolkodás szervesen nő ki abból a sajátos társadalmi közösségből, amelyet oly jól fejeznek ki a civilisation és a civilité szavak. Ez a civilizáció a gondolkodás állandó anyaga és megtermékenyítője. Nem a különálló egyes erőfeszítése. Ebből nő ki az egyes gondolkodó és abba nő bele ismét szabadon. Minél nagyobb a szabadság, amivel az egyes a közösséghez tartozik, annál nagyobb a hozzá való kötés. Alain így fejezi ki: »la tradition est chose non idée«. Tanítványnak és mesternek lenni itt egyforma érdem és öröm. Így érthető csak meg, hogy olyan jelentős gondolkodó, mint pl. Alain, szerénységből önként lemond (a La Bruyère-féle modestie-re gondolok itt) az önállóság látszatáról. Ragaszkodik személyes mesteréhez Lagneau-hoz és különösen Descarteshoz (akit notre père-nek nevez) s így van bátorsága újra végiggondolni mindazt, amit már előtte végiggondoltak, anélkül, hogy fel akarná fordítani a dolgokat. Descarteshoz egyébként nem nehéz ragaszkodnia. A cartesianus gondolkodás Alainnak nem külső támasz, hanem saját gondolkodásának is formája; mint ahogy a cartesianizmusban Descartes is csak a francia filozófiai gondolkodás formáját találta meg. A francia szellemi életnek egyik arca bizonyára a voltairei grimasz, amely sokszor benne van a moralistában és a bergsoni »tous les cadres craquent«-ban csúcsosodik. De a másik arc az örök cartesianizmus. A francia építő szellem itt talál magára. Éppen mivel Alain a tradíciónak oly szervesen részese, rövid pillantást kell vetnünk az antiromantikus szellem modern áramlatára, amely, mikor a konzervatív életformát akarja a szétbomló rendben újratemteni, a descartesi rendet szolgálja. Nem véletlen, hogy Ramon



Fernandez Proustról írva, a regényíró Alainnel állítja szembe. Proust művét éppen az érték kategóriák hiánya teszi azzá, ami. A regényíró az én rabja s mikor itt Fernandez Alainre hivatkozik, többet tesz, mintsem maga is hinné. Kijelöli a modern francia szellem két irányát és a két irány beteljesedését. Mert nem Proust-e az, akiben a XIX. század szétbomlása beteljesedik? Még egy bomlasztó lépés a művészet határain belül bizonyára lehetetlen. De az ellenfolyamat nem ennek kifejlődése után kezdődik. Még úgy látszik, most indul csak meg igazán a korlátokat nem tűrő liberalizmus, de mire igazán divattá lesz, már megérik rá a reakció. Még alig hangzottak el Baudelaire füledt versei. még a fülekben csengtek Mallarmé életunt strófái, de Agathon már a háború első évében Descarteshez és a régiekhez való visszatérést sürgeti. A gyökértelen spekuláció ellen ír Bourget és Barrès, Rivière követeli, hogy legyen az ember az, ami és életéből ne csináljon irodalmat. Jean Christophe-ban nemcsak az európai, de elsősorban a hős hat; héroikus példák kellene, Michelangelora, Beethovenre és Tolsztojra néznek. A valóságos élet valóságos anyagát keresi. Mégis, amikor az antiromantikus francia szellem önmagára talál Descartes örökében, küzdelmes kalandokat él meg és nem utolsó ezek között, hogy Maritain a konzervatív irány jelentékeny harcosa Descartes-ot is megtámadja a Trois Réformateurs-ben, amelyben Luthert és Rousseaut vonja felelősségre a modern világ megszületéséért. Minket azonban nem a szélágazó és a félúton megrekedt kísérletek érdekelnek most, hanem az antiromantikus gondolat betetőzője Paul Valéry és Alain. Látszólag két távoli világ, a szigorú formákhoz kötött költő és a könnyed csevegő gondolkozó. De a gyökérük egy: a mindenben való kételkedés és az egyesben való hit. Mindaketten a tradíció hű követői, de nem vak követők. A tradíció mesgyéjébe saját útjukat megjárva találnak. Ez a kiindulás. Az eredmény pedig mindakettőnél az erkölcs és művészet olyan kapcsolata, amelyik elsőbbséget egyiknek sem adhat. Az antiromantikus művészetszemléletben természetesen, mint minden feltörekvő áramlatban, a művészet tárgyán és morális oldalán van a hangsúly. Figyelemreméltó itt Truc Racine tanulmánya, amelyben már benne van Valéry és Alain művészetszemléletének magja. Az egyén háttérbe szorul: *le regard du classique dépasse la personne* — a klasszikus szellem túlnéz az egyesén. A művészet nála már nem a természet kifejezése, hanem a természet legyőzése. A művészet morális felelősséget kap ugyan, de önmagához is közelebb kerül, mikor Brunetière »lieu commun«-jét és La Bruyère »tout est dit« mondását ismét hangsúlyozza. Truc tanulmányában Racine-t már nem mint időhöz, helyhez kötött költőt látja, hanem, mint időfelettit, ezért érti meg nála a szenvedélyek örök jelentését. Amikor azonban a megoldásról van szó, Truc az embereket az egyházba küldi, nem meggyőződésből, hanem »jobb híján«, csakhogy a semmitől megmentse őket.

Klasszicizmusról bizonyára csak ott beszélhetünk, ahol forma és

tartalom egyensúlyban vannak. Valérynél az egyensúly olyan mértékben teljeseedik be, hogy már maga az egyensúly lesz költészetének anyaga és formája. Költészetének nincs is külön anyaga és formája, Valéry a költészetben nem menekül, mint a romantikus költő. Nála nincs rés az élmény és forma között. S mikor az antiromantikus szellem klasszicizálódását látjuk Valérynál, ugyanakkor Alainnal való szoros kapcsolatát még csak a következőkben kell kiemelni e dolgozatban: Valéry sajnálja a költőt, aki ösztöne után indul. Milyen pompás lenne, írja, ha a kritikus költő lenne és lehetetlen, hogy a költő ne legyen kritikus is. A fantázia és az álmodozás az ösztön körébe tartoznak, a költészet az öntudatosításnak ez a legintenzívebb foka legyőzi a fantáziát. A legyőzés etikus cselekedet és ha, nem! is a kész mű, de az odavezető eszközök etikus természetűek. A valóság Valéry számára nem megragadható, de »a legszebb dolgok nem a létezők« és ez az elérhetetlen valóság mégis a művészet egyetlen célja. Nemesek csak theoretikus fejtegetései, de Valéry költészete is eszünkbe jut Alain olvasásakor.

Alain művészetfilozófiáját önmagában szemlélni úgy, hogy a moralistát ne vegyük figyelembe, lehetetlen. Ez az esztetika összefüggéstelen csörgő váz lenne. Mégis nem tehetjük meg azt, amit előtte bármelyik moralista műve kibírt volna, hogy ismertessük morálfilozófiáját és abból vonjunk le esztetikájára vonatkozó következtetéseket. Alain olyan egységben látja az embert, amelyben nem lehet valakinek külön erkölce és külön szépérzéke. A részletek ennél sokkal aprólékosabbak, de az egység megbonthatatlan. Ez mindjárt rávilágít arra, hogy miért nem merülhet fel nála az esztetikai autonómia és az esztetikai kategóriák kérdése. Erre vonatkozó megjegyzéseit kis erőszakkal összegyűjthetnők, de bizonyára nem tennénk vele művének jó szolgálatot. Ez a nagy és szétbonthatatlan egység maga egy nagy rendszer, éppen ezért műve nem »rendszeres«. Alain nem dilettáns, mint Montaigne. A filozófiai iskolán nemesek csak keresztülment, de maga is művelte azt, mint ahogy a *Revue de Métaphysique et de Morale* lapjai bizonyítják, mégis, jellemzően sok francia gondolkodóra, fél a hivatalos és hivatásos filozófiától. Az iskolázott filozófus azonban minduntalan megnyilatkozik, nem helyenkint, hanem a legegyszerűbb beszélgetés mélyén és abban a bátorságban, ahogy ő a moralista hivatását választotta az iskolafilozófusé helyett. A rendszerről való lemondást csak az engedheti meg magának, aki a maga dolgában nagyon is erős. Tudunkkal rendszerről Alain csak egyszer szól éppen a »Művészetek rendszere« című művének előszavában, ahol ő maga is tiltakozik a megtévesztő cím ellen. Descartesről írt értekezésében mondja, hogy »a számolásnak valamilyen rendszere nem változtatja meg a számokat«. Ebben benne van annak felismerése, hogy a legjobb rendszer is csak a rendszerezőnek jó, ha ugyan nem csupán eszköz a lényeg elkerülésére. Nem más ez, mint alapvető élmény híján segítség a kiigazodásban. S ami még



fontosabb, Alain bizonyára ismeri a veszélyt, amit a rendszer a dolgokra merevít. Az iskolafilozófustól a moralista nem annyira a tanító célzatában válik el, mint itt. Ő is a dolgok örök arcát vizsgálja, de vigyáz, hogy ne merevítse meg azt egy pillanatban, mert az örökben nemcsak az állandóra, de az állandó változóra is figyel.

Morálfilozófia és művészetfilozófia nem kiegészítik egymást, hanem egybenőttek. A kettő egy fának két ága, ha levágom az egyiket, csonka lesz a fa, ezért Alain filozófiáját úgy fogjuk ismertetni, hogy fény derüljön a bennünket most különösebben érdeklő művészetfilozófiára.

A közös fa: az ember. A fa a földben gyökerezik. Az ember gyökerei a mindenségben vannak s ágai a világba nyúlnak. Alain ezt nem felejtí el, ha a középpont mindig az ember marad is.

Két tévedést kell kerülnünk: az Alainról írt tanulmányok bizonyítják, mily könnyen hihető, hogy előbbre helyezi a homo politicust a homo estheticusnál. Az ember célja nem lehet más, mint a citoyen ideális megvalósítása (szándékosan nem írtam polgárt, mert Alain citoyen-je ennél lényegesen több: a természet és egyuttal az önmaga fölé emelkedett ember). Való, hogy a morális és az esztétikai értékeket az előbbi javára gyakran szembeállítja és elvéve ilyeneket is mond: »mit törődöm én az olyan emberekkel, akik esztetikából élnek, engem elsősorban az erkölcsi eszmék érdekelnek«. De nem kétséges, hogy ilyenkor annak az esztetizáló embernek fordít háttat, aki sem morális, sem esztétikus érték megvalósítására nem képes. Rokon ezzel a másik tévedés, amely szerint Alain szemében a művészet a morális élettől különálló luxus, az élet díszítő eleme és ha azzal rokon is, mégis csak üdülés, mintegy ráadás az életre. Az első tévedés kiküszöbölése már fölöslegessé teszi, hogy megszólaltassuk Alaint, aki arra int a művészetekről tartott előadásában, hogy »a szépet komolyan vegyük, mert az nem fényűzés«.

Hugó Friedrich a személytelenség esztétikáját látja megvalósulni Alain esztetikájában. Tőle különállóan Hess is itt látja esztetikájának és morálfilozófiájának lényegét. A személytelenség megvalósítása filozófiájának csak fontos részlete, de nem lényege. A lényeges magot alapvető élményében kell keresnünk. Ha nem akarunk abba a hibába esni, hogy Alain filozófiájának egy részletébe kapaszkodva önkényesen valami magunk alkotta rendszerbe szorítjuk bele a gondolkozót, aki még saját rendszerétől is óvakodik, hanem rábizzuk magunkat Alainre, döntő élményét könnyen megtaláljuk. Alapvető élménye, gondolkodásának központja és eredménye: a politesse. Természetesen a politesse-t nem Alain fedezte fel. Még csak arra sem ő jött rá, hogy a latin civilizációnak milyen foka valósul meg a francia politesse-ben. »L'idée peut être tout a fait commune; mais on la tient«. »Tenir une idée c'est la vraie richesse et rare«. »Non pas une idée rare, mais la tenir«. Alain tudja legjobban, mit jelent egy gondolat megélése. Több ez, mint újra felfedezése a gondolatnak. A politesse a kör, amelyen

belül lehetséges a gondolat, ez vonja meg egész világának körét, de ez a politesse-kör még senkinél sem volt ilyen széles.<sup>1</sup> Alain gondolköre a politesse-ben fogamzott, ez termékenyíti állandóan s maga a mű a politesse lehető teljes megvalósulása. Esztétikája a politesse esztétikája. Ez az irányító lény sohasem halványodik el benne, akkor sem, mikor esztétikájának másik két szervéről lesz szó: egyik a szenvedélyek köre, ahonnan a politesse kinő, a másik a jeleké, aminél tovább már nem növekedhet.

A politesse a francia szellemi életben nemcsak mint élő mozgató erő van jelen, de már nem egyszer tiszta öntudatra jutott és önmaga tükrébe nézett. La Bruyère a politesseről lényeges dolgokat mond és megpróbálja definiálni is. Észreveszi, hogy a politesse a jóságnak, az igazságosságnak, a hálának és az előzékenységnek csak a látszatát kelti, az embert olyannak mutatja, mint amilyennek lennie kellene. De azt is rögtön hozzáteszi, hogy könnyebb definiálni a politesse-t, mint gyakorlati körét meghatározni. A politesse alkalmazkodik a helyhez és az időhöz és a szokásokhoz. Felismeréséhez a szellem magában véve még nem elég, utánzás által tanuljuk meg. Látja, hogy vannak, akiknek elsajátításához nincs érzékük s azt is látja, hogy nagyon kiváló személynek kell annak lennie, aki meg tud élni nélküle. La Bruyèrenél a politesse-ben az a fontos, hogy beszédünk és viselkedésünk által a többiek elégedettek legyenek nemcsak velünk, de önmagukkal is. Alain számos definíciója közül (amelyeknek célja nem is annyira a definíció, mint inkább a politesse élményének ismétlése), most csak egyet említünk, amely La Bruyère politesse-fogalmának növekedését a legjobban mutatja: »La politesse c'est un système de la civilisation«.

Közelebb jutunk a politesse fogalmához, ha követjük Alain egyik előadás-sorozatát a művészetekről. A művészetek fiziológiájából indul ki. Mert úgy gondolja, a történetben, csupán az emberi alkat, az érzékek, az idegek, az izmok működése állandó; ebből kiindulva látja a művészetek keletkezését s azoknak természetes rendjét. Az emberi test mozgása az első mozgató ok, ez ragadja meg és ad állandó formát a csalóka képzetnek s jól jegyezzük meg, mert Alain szokatlan hévvel vitatkozik erről a szenvedély embereivel (»akiknek nem igen kell hinni«), hogy a képzet nem elsődleges. A képzelt dolog nincs benne a tárgyban. A képzetnek nincsen hatalma a dolgokat valóban meg-

<sup>1</sup> Meg kellene mondanunk mit jelent magyarul a politesse azon a síkon, ahol azt Alain használja. Sajnos meg kell maradnunk a francia szóhasználat mellett. Hess Alain politesse-ét, a lényegét messze elkerülve Höfliehkeit-tal fordítja s mikor már azt nem lehet, »társadalmi formákat« mond. Valaki a »nemes életmódra való törekvést« ajánlotta, ez kétségtelenül benne van. De egyrészt ez inkább egy elemét magyarázza s korántsem meríti ki az egész fogalmat, másrészt túl hosszú kifejezés a gyakorlati használatra.



változtatni, sem előidézni a jelen nem lévőt. Saját testünk mozgásait, az érzékek működését könnyen a külső dolgoknak tulajdonítjuk és azt hisszük, ez a képzelet. Kezünk mozgást végez és segít a tárgy alakját megértetni a szemlélővel, de a mozgás mar maga rajz. A szobrászat talán kezdetben nem volt más, mint türelmetlenség egy darabos kő előtt. A képzelet keresi tárgyát s Alain ujra meg ujra felhossa kedves példáját a véletlenül ejtett tintafoltról, amit arccá, vagy más értelmes képpé szeretünk kiegészíteni. »A képzelet embere talán az, aki nem elégszik meg a formátlannal, valaki, aki tudni akarja, amit elképzelt.« »On sculpte afin de voir et de toucher le dieu — az ember farag, hogy lássa és megérintse az istent«. Ez művészetfilozófiájának méltán lehet bevezetése s végül ide kell visszatérnünk.

Hogyan találunk ki éneket, rímet, szép vonalat? Nem a gondolkozás, de a test mozgása által. A testet a legkisebb érintés izgalomba hozza. Az érintésnek a járás, a mozgás tartalmat ad, látom mozdulatokat, hallok azt és így tovább. Az én mozgásom megmozdítja a körülöttem levő dolgokat. A képzelet nem hagyja meg a dolgokat nyugalmi állapotukban. A képzeletben ép a változtató mozdulat az egyetlen reális. Ennek két feltétele van: a környező tárgyak alakja és ellenállása és saját testem strukturája. A gondolat tartalmat talál, de a gondolat a tárgyak lényeges formáján nem változtat, ami pedig egyedül a művészet. A mozdulatok melyeket az ember szenvedélye irányít (s ez a képzelet valódi tere), azok a mozdulatok és indulatok nem szépek. A kiáltás még messze van az énektől, a rángatózás a tánctól. Miért lehet az odavetett vonal szép, a kiejtett hang, néhány egymásra rakott kő szép? Az éneklés példáján talál el az arisztotelési tregédia szépségéhez. Az ember a szenvedély rabja, nyög, kiált, hörög. A szép beszéd s még inkább az ének, a szabályozott kiáltás. Ez csak az egész testen való uralkodás által lehetséges. A zene végeredményben a mérséklet által az egész testet megtisztítja a szenvedélyektől. Comtera hivatkozik és ismételten figyelmeztet, hogy a művészetek öntudatosítják és megtisztítják az embert. (Ne higyjük azért, hogy ez morális alárendeltséget jelent!) A megtisztító folyamat a zenénél a legnagyobb, ebben a hatásában rejlik szépsége, de csak akkor, ha ez a szépség elér a megváltáshoz, — mihelyt kevesebb, már nem is szép. A megfélemltetlen a zene anyaga. Az a zene, amit a zaj már nem fenyeget többé, ami semmit sem győz le, az már nem művészet. Ugyanígy a tánc. A tánc nemcsak látványosság, elsősorban nem is az, hanem a szenvedélyektől való megtisztulás. A haditánc nem a harc, a vallásos tánc nem a ragadós önkívülete a tömegnek, a szerelmi tánc nem a szerelem önkívülete. A szerelem keresi tárgyát, nem találja, a kereső szerelmes már nem is tudja mit érez, a táncban önmagára talál, itt a szerelem is alakot ölt. A párok szabályozott mozgása s mindez a zene ritmusára a bizonytalan és zavaros szerelmi indulatot megformázza, elgondolhatóvá teszi. A tánc olyan, mint a beszéd, amely

szabályozás végül is nem fejez ki mást, csak a szabályt. A mozdulatok és formátlan indulatok érthetővé alakulnak a megtisztulás által, a monstrum alakot ölt, már nem kell félni tőle, sajátmagára hasonlít. Minden művészet végcélja meghatározott formát adni a képzeteknek, míg az a mozdulatban önmagára ismer.

A szenvedély a test indulatait mozgásba hozza, a gondolat is legyőzheti az automatikus mozgási folyamatokat, de a gondolkozásnál többre képes a gimnasztika (platóni értelemben), bármilyen mozgás visszaállítja az ember elvesztett egyensúlyát. Ilyen gimnasztikája az embernek a költészet. A ritmus, a rím, a szám szabályozzák a beszélő rendszert, az intellektuális lépések és a testi természetnek ez az egyensúlya szép, vagy másképen szép az alacsony és az emelkedett egymásratalálása. Az ének a testé, az értelem a szellemé, úgy egyeznek, hogy nem történik erőszak egyikén sem, ez a művészet csodája, ahová a bölcs nem ér el. A szép a két kibékült én. Ép ezért a szenvedélyeket a művészetnek nem megsemmisíteni, de mérsékelni kell. S mindebből igen fontos tétel következik: lehet, hogy az esztétikai érzés csak fikció. Szenvedélyeink, a szerelem, az ambíció, a szerzési vágy esztétikai érzésekké válnak a megtisztulás által.

A látványosság megtisztító ereje hatalmas. A menetek, a ceremóniák még kevesebbet akranak, mint a költészet, vagy az ének. Saját szabályuk és szabályozottságuk ad művészetüknek tartalmat. De hol van itt a szenvedély, a szörnyeteg, amelyet le kellene győzni? Ez maga a tömeg. Ilyen szenvedélyszabályozó az építészet is, utunkat elzárja, megnyitja, szemünknek szabályos formákat nyújt, nem engedi meg, hogy fussunk és itt mond egész esztétikai gondolkozására nézve Alain igen jellemzőet a csunyaról: csúnya a járás a romokon, lépésünk ott bizonytalan, türelmetlen, merőben ellenkező a politesse-szel.

Tánc és zene a testhez kötött művészetek, onnan indulnak, ez az eszközük és benne maradnak. A zene szemben áll a táncsal, mivel a testet saját törvényei szerint mozgatja, a két művészetet egyesíti a költészet. Az emberi testnek két nyelve van: a mozdulatok és a hang beszéde. A mozdulatok, az akció beszéde hatalmas. Cselekedni annyi, mint megérteni valamit. A tett megértés. Ha menekülök, annyi, mintha menekülést tanácsolnék. Megérteni annyi, mint utánozni. A tiszta jel végül már nem jelent mást, csak önmagát, ez a társasági, a lényegesen emberi kapcsolat. Ez a legrégebbi társasjáték: a jelek kicserélése, a tánc nem más, mint az ember legrégebbi beszéde az emberhez.

Valéry 1927-es akadémiai beszéde jut eszünkbe, amelyben a konvencionális formák mellett foglal állást, de a szigorú konvenciót a társasjátékhoz hasonlítja, melynek szabályában nem lehet kételkedni. A helyeslés, tapsolás, üdvözlés jel, amely egymáshoz alakítja az embereket. Ez a legmélyebb megértés, a nyelv alapja. A politesse elsősorban ezeknek a jeleknek kicserélése. Mosolygok, — mit jelent? Üd-



vözlök valakit és viszont, — mit jelent? A békét, a megegyezést. A jelek nyelve az abszolút nyelv, ez minden művészetben benne van. A zenének pl. nincs más értelme, mint önmaga. Csak önmagát fejezi ki, az egész test énekel, a megértés teljes. Egy arckép nem jelent mást mint önmagát, ez az abszolút jel és ez a jelentés megmagyarázhatatlan és áthatolhatatlan. A művészet szelleme itt érintkezik a rend szellemével, de ebben Alain már nem mélyed el.

A tánc a ritmikus mozgás, a ritmujs a mozgás törvénye, a munkáé. A ritmujs a maga nyelvére fordítja a fáradságot, az álmat, a lélegzést, a vérkeringést, az egész emberi életet. Közben szünet van, mint a balta, vagy az evező csapásában. A ritmus forrása a szociális élet. A ritmus minden közös akció törvénye. Másik jegye a táncnak a harmonia, egyik helyzetből a másikba való lépés bizonytalan helyzetet teremt, ez itt biztosságra talál. A harmadik jegy az érzelem és a szemlélődés. Ez a társas élet öröme, az önbizalom, amely megerősödött a kieserélt jelek által.

Krízis és feloldódás egy nap, egy élet története, az idő, az emlékezés, ez a zene, a tárgy nélküli abszolút emlékezés, míg a tánc a folytonos újakezdés, nem emlékezik. A zene csak az időt jelenti, de végül már csak önmagát. Alain nem mondja ki, de világosan következik az abszolút jelek fölfedezéséből: hogy ha a tánc csak tánc, a zene csak zene, a költészet csak költészet és akkor a legtöbb, amikor már csak önmaga, mint abszolút jel, — akkor a művészetek összessége sem más, mint maga a művészet az egyetlen és legnagyobb jel.

A költészet szavak összessége, nem a kiáltásé, mint az ének. Artikulált szavak, mindnek van valami jelentése; a szavak lényeket, tárgyakat jelölnek. De a költő beszéde mégsem a mindennapi emberé. A prózai mondanivalót hiába szorítja bele a költő a kötött formába. A költészet is abszolút nyelv. Dallama, mely megindít bennünket, mint a költőt, nem fejez ki mást, mint az emberi formát, a lelkes, magával és a külvilággal harmóniában levő embert. A melódia a költészet eleme; melódia van a számok törvényében. A rím is zenei elem. Minden beszéd siet, rövidít, kemény töredezett és sértő. Ilyen az értelem is, amely a csevegést rosszakaratúvá fordítja. Ezzel szemben a költői nyelv a zene hatalma által méltóságot, önuralmat ad a költőnek, vagy a szavalónak, s ami ezzel együtt jár elégedettséget. Akármit tudunk meg a költeményből, vagy akár milyen szerencsétlenséget jelentünk be a verssel, nem lehetünk egészen elkeseredettek. A költészet nyelve az egyetlen, amely a szerencsétlenséget el tudja viselni. Ilyen nagy hatalma van fölöttünk a fiziológiai tényezőknek. A legellentétebb gondolat és érzelem talál egyensúlyra a költészet megszabott mértékének segítségével. A lélegzést, a vérkeringést, az izmok működését a szabályozott beszéd egyensúlyba hozza. A kifejezett érzelem le akar ugyan győzni, de a számok törvénye sohasem enged. A költészet a szerencsétlenségnek, az emberi boldogtalanságnak leg-

pontosabb kifejezője. De biztosítja a feloldódást is, mert tovább visz bennünket. A megállás nem lehetséges, egyik rím kívánja a másikat, egyik strofa a következőt. Az idő lépéseit visszahangozza, amely sohasem áll meg és sohasem siet. A szerencsétlenségen túl kell menni, el kell hagyni. Ezért a költészet mindig vigasz. A szerencsétlenségben az ember szeret megállni, vissza akarja tartani az időt s ami még rosszabb, a multat akarja felidézni, a költemény ezt nem engedi. Ez az eposz értelme. A költészet tárgya mindig a visszahozhatatlan és az idő, ezért nem lehet csevegő költészeztől beszélni. Az idő folyását szemlélni a magasztos állapot, ez a zeusi öröm. A műalkotás (itt a költemény) olyan mint a természet műve, nem áll ellentétben az értelemmel, több benne az értelem, mint magában az értelemben. A költeményben minden úgy fejlődik, mintha a költő előre tudná, milyen célt tűzött ki, holott ő erről semmit sem tud. Ő is csak a kész műből tudja meg a »célt«, ő is szemlélője művének, övé az első meg-  
lepetés. »A kifejezés maga a boldogság«. A költő a szavak millióiból válogathat. Rábízta magát a nyelvre. A kifejezés boldogsága vezeti. A mérték, a harmónia, a rím szabálya szerint, keresi a szavakat és felleli benne a gondolatot. Nem az egészet, a gondolatnak csak azt a részét, ami szép. Honnan ismeri fel a szépet a költő? Hallja az abszolút hangot, ami kimondja az emberi állapotot s így minden kimondhatót. A költő érzékenysége hallja az őskiáltást a beszédben és sejtja a hang és jelentés között levő összefüggést. A költő a szellemet és a természetet kibékíti, mert ő a legrégebbi gondolkozó. Bizonyítékok nélkül mondja az igazat, ami szép és ki kételkedhetne a szépségben?

Az ember elsősorban magának táncol, szaval, énekel. Ez a naiv művészet. A benső érzelmek alakítják az embert, miközben kifejezik önmagukat. Ezzel szemben állnak a látványos művészetek. A legelembibb látványosság az ünnep. Az ünnep a jelek kicserélése, semmi más. A gyermekek a legjobban értik az ünnepet. Az ünnep az egyetlen népszerű művészet. A tűzijátékban a közösség által ismert közös jel kelti a legnagyobb lelkesedést. Ruhák, hangok, jövés-menés mind az emberi jelenlétet jelzik. Nincs »értelmük«, mert az olyan jelek, amelyeknek először értelmi jegyük van, csunyák. Ilyen csunya a gúnyos nevetés, vagy a kétértelmű szemhunyorítás. Az önmagánál többet és mást jelentő jeleket Alain kizárja a szép, a művészet és a politesse világából. Az igazi festészet — mondja — ezért nem örökíti meg az esetlegességet. Így érthetjük meg, hogy a festő mesterének mondja a zsarnokot, aki nem engedi az arcképen csak a hízogó vonásokat érvényesülni. Figyeljük meg ezt az Alainre oly jellemző gondolatmenetet: első pillanatban nevelés a zsarnok, aki lefesteti kedvesét, de sem a hasonlóságból, sem a szépségből nem enged. Hasonlítsa a kép, de legyen szép, a modellnél lehetőleg szebb. A feltűnő hasonlóságot a durván kifejező, erősen szembeszökő vonások bizonyítják, de ezt a festőnek nem lehetne csak a szépség rovására megörökíteni. A festő



most már más eszközökkel keresi a hasonlóságot. Elmélyed. Így, ez a hízlgő művészet, ha nem akar hazudni, rávezeti a művészt igazi nyelvére. Gyermekes művelet, nem művészet a kegyetlenséget, a fősvénységet s más esetlegességet ábrázolni az arcon s ezzel maszkot adni rá. Mert ezek az esetleges vonások nem is természetesek. A fájdalom, vagy az öröm túlfokozása erőszakolt. Az esetlegességnek a beszéd, a mozgás felel meg és ez az, ami a lényegét takarja. A lényeg a mozgástól és a beszédétől távoleső emberi arc a maga nyugalalmában és ez a mélyebb és a szebb igazság. Így a festő a politesse által az állandót ragadja meg. Ime a zsarnok a festő mestere. Alain szerint nem véletlen, hogy a festők oly szívesen ábrázolták az elmélkedő, az eksztázisban levő, az imádkozó embert. Ezeknek az érzelmeknek is lehet közönséges kifejezésük, azonban az emberi arc itt tud leginkább megszabadulni az erőszakos kifejezésektől, a legmélyebb életértelem, a tartalom nélkül való hit itt jut kifejezésre. Ezekután megértjük mit jelent Alainnek számos ilyen mondása: a kifejezésnélküli arc a szép; a kifejezés maga már agresszív.

A látványosságban, a ceremóniában a tömeg önmagát szemléli. Ebben van a fontosság, s ez maga a fontosság, ami nem jelent mást, mint önmagát. A fontosság megszületik, el kell hinni. S amit bizonyít, az maga a fontosság, a tekintély. Bizonyára nem akarja csak önmagát, hiszen magát a bizonyítandót el is homályosítja. Mind kevesebb jelentősége van a legendáknak, mind kevésbé tudják, hogy mit hallgatnak a misén. Ez a vallás esztetikai oldala: a hit önmagában és nem a hit tartalma. Az abszolút társadalom jele az ünnep, ahogy itt felismeri magát és saját magát imádjá. A jelek ősi ünnepe a karnevál, amit senki sem talált ki, ez fejezi ki a legjobban minden ember jelenlétének fontosságát és a hatalmát, amit a pusztá jelenlét jelent. A jelenlétet bizonyítják a jelek, a kicserélt jelek, a kosztümök, a szerepek. A látványosságban és a maszkban jelenik meg az ember. »Az istenek álruhába öltöznek időtlen idők óta, így jelennek meg az emberek között.«

A színházról elég, ha annyit jegyzünk fel, hogy a mozinak éppen ellentéte. A moziban a művész hiába produkál bármit, a közönség tudatában van a jelenlét hiányának, tapsol ugyan, de ez holt taps, nem a jelek élő kicserélése. A színházzal ellentétben, amely a mű és a közönség együttes eredménye, a mozi sohasem válhat művészetté.

Az építészetben, szobrászatban, festészetben és rajzban az ember élő teste már nem anyaga a művészetnek. Érdekes, hogyan közelíti meg Alain az építészetet a ruhán és a divaton keresztül. A mestermű egyetlen, írja, utánozhatatlan, új, de a nehézség ép a közhelyben van. Anélkül, hogy a zseni szót használná (igen jellemző, hogy a művészetek rendszeréről írt 350 lapos könyvében a zseni szó egyszer, másik művészetről szóló könyvében egyszer sem fordul elő), azt mondja, amit Veronika a Curé de Villageban: »A zseniben az a nagy-

szerű, hogy mindenkire hasonlít, de reá nem hasonlít senki. Ez az egyenruha szépségét juttatja eszébe. Ez alól senki sem vonhatja ki magát. Az egyenruhában is az a fontos, az a közös emberi, ami a szabály s a kivétel is a szabályon nyugszik. A kivétel a hasonlóság által az és alapjában véve nem is kivétel. A régimódi ruha, vagy a divattól valóban eltérő viselet nyugtalanságot, nevetést kelt és grimaszt provokál. Alain szerint az asszonyok jobban tudják ezeket a dolgokat, őket a közvélemény érzékenyebben érinti. Az egyenruha természetes, jelent egy osztályt, mesterséget, a helyzetet tisztázza. A civilizációban a kaszt jelei szentek. Aki magáról mesterségének jeleit leveti, maga is nyugtalan, máshol keresi lényegét. Az egyenruha a biztonság, amit a többihez való hasonlóság biztosít. »Qui fait scandale est laid.« A konvenció ellen akkor követünk el hibát, ha akaratlanul, vagy öntudatlanul mondunk ki valamit. Ahogy a szenvedélyekről írva megjegyzi, hogy »az állatnak nincsen szenvedélye, hiszen csupa szenvedély«. Ugy most természetesen újra felmerül, hogy az állatnak nincs jele. A legbiztosabban emberi jel az ünnep, a ceremonia. Nemcsak a ruha, hanem a divat, a népviselet is mérsékli a szenvedélyeket, szabályozza a mozgást. Gondoljunk a hosszú fülbevalóra, a ruhák ráncaira, a függönyökre és már a bútorokhoz értünk. A bútor nem az emberi test elrejtését szolgálja, mint a ruha. A bútor az emberi test hiánya. Éppen az úr alkalmazkodik az emberi testhez, mint ahogy nagyobb méretben az építészet. A bútor, korok, helyek szerint, maga a politesse.

Az építészet azonban nem az emberi formához alkalmazkodik, elsősorban, hanem az inhumánus erőkhöz, a súly, a meleg, a szél a döntők. Ezért az építészet a mintája a testtől levált művészeteknek. Az arénában a középső úr az emberi forma, a ház belül az embert jelenti. Az építészet olyan, mint egy második természeti világ, de erősebb, megbízhatóbb és az emberhez hübb. Az emberi hatalom itt sajátmagától ijed meg, önmagát egyszerre kicsinynek és nagynak látja. Ezért tiszteletreméltó az antikvitás, önmaga hatalmának bizonyossága. »Az építészeti mű legyőzhetetlen jel, mint maga a természet.« Legyőzhetetlen törvény, amelyben a szellem önmagára ismer. Az ember csodálja, mert több van benne, mint amit tudva beletett, misztikus hatalmakat fedez fel s itt újból felmerül a művészet vallásos eleme. Ember és természet a gondolat és az anyagi törvény együtt szép. A vonal magában nem jelentős, de ha a kőben ívű változik az szép. Az építészet megtisztító hatása a szellem és a természet harmóniája s ez a legfeltűnőbb szép. A súly, a tömeg, a keménység, az anyagi idegen nekünk és az első pillanatban beleütközünk. De inhumánus és lényegében megváltozhatatlan anyagban valósul meg a boltív. Az őszinteség az építészet lényeges és fő ismertető jele. Ezért nem szép a kartonból épített ház és nem szép a kőházon a dísz. De az anyagnak megfelelő forma is csak az ember erőfeszítése által lesz széppé



s azzá, ami lényege. Az építészettel kapcsolatban árulja el morálfilozófiájának egyik leglényegesebb pontját: az absztrakt forma fáraszt, a szellem újat keres. De akárhányszor ismételjük a formát, nem fáraszt, ha az a szellem törvényét és egyben a természet törvényét valószínűsíti meg. A természetet úgy ábrázoljuk, hogy előbb feltételezzük egy ős építést, aki a szellem szerint teremtette meg a természetet. A szép így magában foglalva a természetet és a szellemet, élesen világít nekünk. Az ítéletnek az iskolája (Kantra gondol itt) ez a szép, istennek egyetlen bizonyítéka, pontosabban, istennek arca, minden kultusznak első tárgya. A szép tehát, amint az építészet mutatja, nem annyira tetszeni akar, mint a szellem és természet hatalma által megragadni. Ez az állapot az embert a magasztos állapottal ismerteti meg, amely érdeket, félelmet és minden szenvedélyt legyőz.

Az architektúra körébe tartozik a föld- és erdőművelés és a kertészet. A vegetáció gazdagsága és a szabályozott vonalak is a természet és ember együttes munkája. A »vad« természetben mindenütt ott az ember nyoma, a természet maga követeli az ember közbelépését. A földművelésben a természet jobban érvényesül az emberi segítséggel. Szébbek a járhatóvá tett utak, de a kertek terraszait és az utak alakját a természet tanítja a mérnököknek. Ez mind figyelemre méltó, hogy nincs lényeges különbség a mérnök művészete és a tiszta »művészet« között. A stílus ép a természetnek való engedelmesség által különbözik a rossz izléstől, ami talán maga az »izlés«. Így érkezik el Comtehoz: »regler dedans sur le dehors«, amit Alain szerint sohasem lehet eléggé hangsúlyozni. A természet és a szellem nagy küzdelme és egyben nagy összhangja a város, ahol, a természet egészen szellemi lesz. Emlékezzünk csak a táncra és a zenére: megfékezett és megőrzött szenvedélyek, itt megfékezett és megőrzött természet.

Az építészeti műveknek értelmük is van: a lakás, a síremlék mind valamire szolgál, de ez nem legfőbb jelentésük és nem szépségük. A szépség jele nem ettől a legkülsőségesebb értelemről függ. Az emberi nyom itt olyat jelent s ez a jelentése a fontos, amit a nyelv nem tud kifejezni. Az épület előtt megállunk, tökéletesnek érezzük, befejezettnek, hatalmasnak, de további felvilágosítást nem ad és nem is kérünk tőle. Erre nincsen szükség. Nem okoskodás ez, hanem ítélet, így mondja: »végső ítélet«. Az analitikus elme meg akarja magyarázni a műemléket, de a mű megjelenése fölöslegessé tesz minden magyarázatot, újra kell kezdeni a kommentálást és ez az érteleme annak, hogy minden épület egy imát inspirál.

A síremlék a legtermészetesebb, a leguniverzálisabb jel: védelem az emberi inzultusok ellen, a képzelet lázálma ellen, biztosíték megnyithatatlan zártságában. Alain a piramist csodálja, amely egyrészt a testet elzárja, másrészt a formát végtelenül kietrjeszti. A szellem ide bezárta minden tudását. Az ősi makacs pietás, a szellem tudását és titkait akarja megmenteni, mikor kövekkel veszi körül a

testet, rétegekkel, amelyekre mindig lehet még újból rakni; ez a gesztus legerősebb gondolatunknak jele.

A görög templom nem sír, nem a földön nyugszik, mint a piramis és nyugodt részét a homlokzatot, a tetőt oszlopok tartják, a mechanika és az akció. A tartó és emelő oszlop, cselekvés, szabad járatok vannak itt, minden az emberről beszél, a tömegről. A görög templomban a perspektíva a fontos, egyenlő méretek, amelyek más helyzetből egyenlőtlenek és éppen ezáltal ismét egyenlők. A görög templomban diadal-maskodik az egyéni szellem, anélkül, hogy az egésztől elszakadna. A harmónia mindenkinek saját nézőpontja és az egyetlen világ között van, amely mindenki számára közös és különböző.

A diadalív, a győző portréja, a templom imádkozó asszony. Az ember mindenütt, az épület lepcsőiben, amely ép olyan, mint amit lépéseink kívánnak. Az oszlop az egyensúly, a veszélyben levő egyensúly, a merészség. Az oszlop nem a tartam, de az akció képe. Végül eljut a legmegdöbbentőbb jelig, amelynél tovább és mélyebbre, úgy gondolja, nem lehet menni, a legismertebb, a legmisztikusabb jel: a kereszt. Jeleink között a legékezzelőbb. De mit jelent a két fadarab? Mire figyelmeztet olyan komolyan ez a jelző oszlop? Mit jelez? Talán egész sorsunkat. De mi ez a sors? Figyeljünk — mondja Alain — a vétekre, amely nem respektálta az erőt és figyeljünk a büntetésre. A keresztrefeszített isten kétségtelenül tökéletesség, de nem hatalom. Isten, rabszolga a keresztén. A gondolatsorozat, ami ebből következik azzal zárul, hogy a szellem semmit nem tehet. »Igy válik el végleg erőszak és szellem«. Az erőnek nincs értéke, a szellemnek nincs ereje. Ime az utolsó ítélet. Minden érték szellemi. Jupiter fölemeli a mérleget, a súlyosabbik fél győz. Néha dicsérjük az erőt, a sokaságot, de nem dicsérhetjük a súlyt, — ez mindig nevetséges. A fontos az, hogy az érték legyőzött marad, a tökéletesség nem hatalom. A legyőzött azonban fölemelkedik, mindenki imádja, az erő is imádja, gondolkozás nélkül, mint egy csodálatos jelet. A kereszt az univerzális geometriának is csodálatos jele, amit a természet sohasem alkot. A gondolkozó szenved és hal meg a keresztén, az abszolút geometriai jelen. Ki találta fel ezt a jelet? Az emberiség egy nagy pillanathan, amikor szavak nélkül gondolkozott. De jegyezzük meg, hogy a pap minderre nem gondol, vagy a szimbolumot kivüleső dolgokkal magyarázza. Ebből látszik, hogy a vallás reflexio a jelekről és az, hogy a vallás nem tudja megérteni saját magát. A pap viszi a jelet, ő nem látja, de a többiek mind látják. Hogyan lehetne imádni az erőt, amikor a jel a gyengeség jele? Ezt imádták a mágusok és a legendák róla oly szépek, hogy csak igazak lehetnek (Alain máshol is ilyeneket mond: »hármennyire szeretnök, az igaz nem mindig szép«), de a szép igazságában sohasem kételkedik. A kereszt jele megőrizte a sókratészi egyenlőség eszméjét minden győzelem, minden hatalom ellenében.

A szobor az épületről válik le. Szabályai is architekturálisak. Már



szóltunk az első szobrászról, aki különös alakot lát a letört szikladarabokban, megijed, megcsodálja, újra megnézi és újra látni akarja a jelenséget, kifaragja. De az ember nem azt farag, amit akar, hanem, amit a kő akar. Itt áll elő az anyag és az ember belső viszonya. Olyat kell alkotnia, ami nem a képzelt tárgyhoz, nem is az anyaghoz, de önmagához, a műhöz hasonlít, mind jobban és jobban. Végül a művész úgy érzi, hogy a műve több, mint, amit ő tud róla. Biztosságot keres, az esetlegestől mindjobban közeledik az állandóhoz, a mozgástól a mozdulatlan felé, míg sikerül »megláncolni az istent«. A mozdulatlanság a szobor legtükeletesebb foka. A szobor nem kezdeményez, mert az épületnek vagy a sziklafalnak része. A már kész műtől kér tanácsot, ahhoz alkalmazkodik. A templom határozza meg a szobor stílusát. Ha a szobrász saját kezdeményező ideájára hallgat, közelebb jut az iparhoz, mint a művészethez. A szép csodája, az egyetlen reveláció csak akkor történhet meg, ha a természet kezdeményét fejezi be. Így kell értenünk, hogy »a szabadság nem mindig kedvez a művészetnek«. »Minden művészet tükör«, láttuk az előbbieknél is már. A szobornak a pszichológikus képpel szemben metafizikai jelentése van. A szobor, amelyre a modell hasonlít és nem a modellhez hasonlító a szobor, az örök ember. A szobor az az ember, aki hisz a saját örökkévalóságában, az az ember, aki mer önmaga lenni és csak lényegesen ember. Mindenki benne van a szobor olyan órákban, mikor elmerül és csak önmagára hallgat, mikor feltárul és ismét bezárul. Ritka örök pillanataink vannak a szoborban, az örök ember, akinek nincs terve, vállalkozása, kívánsága, aki kitart, nem változik. Az arc kifejezése az akció visszautasítása, az intrika, a hízélgés megvetése. Ismét az abszolút nyelv jelenik meg. Az ember megjelenik az embernek. De ehhez a művészet kell, mert »egy élő ember sem bírja el az ember súlyát«. Lényeges itt az, hogy a szobor minden emberben benne van és ebből következik, hogy nincs semmi csúnya, ha lényegét megtaláltuk. Az egyiptomi szobor az álló ember fölemelt fejjel és az ülő iródiák olyan intenzitással érzi sajátmagát, hogy végül már semmi mást nem érez. Ez a jele az egyik emberi egyensúlynak. Az elégedetlen derűje: a munka, ha a lemondás az örökkévalóságnak egy faja. A másik szobor a görög alléta: maga az önuralom, a legnagyobb egyensúly és a legnagyobb képesség, ez a játék derűje. Az arc és az egész test a legyőzött szenvedélyt fejezi ki, mégsem merev, mert nem a szokás, hanem önmaga által győzetett le, emelkedett fel. Harmadik megoldás az apostol, ahol a lélek nem ismeri és megveti a testet.

A festészetről ezúttal csak két lényeges vonást emelünk ki. A festészet csúcspontja a portré. Nem a magános, de a szociális, szinte társasági ember arcképe. Az arckép egy élet történetét mondja el. Az arckép felöltözött, sőt díszes s itt nagyon fontos kérdést érint, ami proposa-iban minduntalan felvetődik: ez a meztelenség problémája. A meztelenség a természettel való közünket árulja el, a ruha a társa-

dalmi helyzetet. Az öltözet, a ceremonia mind az, amit a civilizáció adott a természethez. Az öltözet tagadása nemcsak a civilizáció de (mivel Alain ezt is a természet művének tekinti) a dolgok tagadása. Meztelen arckép lehetetlen. »A természetünk meztelen, a szobrunk meztelen, de lényünk a történet gyermeke felöltözött, érzelmeink felöltözöttek.« Az érzelem a festészet tárgya. Az arckép nemcsak egy életet, de egy társasági és érzelmi életet, a politesse legmélyebb jelentését magában rajtő életet jelképezi.

Művészetfilozófiájának magvát jobban megértjük, ha összefoglalásul megfigyeljük, mit mond az alkotó művészről? A képzelet és az álmodozás csak önkínzás, a képzelet sohasem elégíthet ki. A normális ember keresi a képzelet tárgyát. A tárgyat megtalálja és megalakítja. A képzelet nem kereshet semmit magában a szellemben, csak a művészet által változtathat a világon, a mozgással, a munkával, a hanggal. Nem énekelünk éneklés nélkül s époly természetes, hogy rajzolunk, vagy írunk. A képzelt kép homályos, nem meghatározható, míg a mesterember munkája nem realizálja. Inspiráció pedig a természet műve, amely a művet többé teszi, mint amennyi az eredeti koncepcióban volt. Figyeljük meg: a normális, a mindennapi embertől indul ki. A köznapis ember és az alkotó zseni közt van a jős. Pythia kétségkívül örült, nem ismeri a társadalom szabályait, kívül áll a politesse körén. Kíált, szabálytalanul mozog, úgy fejezi ki, mint egy állat kibontott belső része, vagy más orákulum a természet egy pillanatát, a nem koncentrált, nem részekre bontott, de zagyva tudását az egésznek. Az emberi test minden külső befolyásra rezonál, a mindenség élete érinti a testet, lényünknek érzékeny burkát, innen a jó. rossz kedély, de a politesse mérsékli a különböző hatásokat. Nem úgy, a Pythiánál. Ő nem választ az érzelmek, a kifejezések között, egyszerre érez és fejez ki mindent. Ezt a totális ismeretet igyekeznek a naiv ember közönséges nyelvre lefordítani. Mit tesz a művész? Türelmes munkával megmenti az orákulumot. Az emberi test kifejezi az igazságot, a művész megfejti, s mire megfejtette, már kész a mű. A művész embrió alakjában felismeri az ideát, gondosan kifejti, ügyelve, hogy semmi ne zavarja a misztikus munkát, az emberi test választ a mindenség megmozdulására. Ehhez héroikus önbizalom szükséges, a legnagyobb optimizmus. A jutalom minden percben ott van, a többiek számára, láthatatlanul, mind közelebb jut az orákulumhoz, amely lelkünk tükre és felelet szenvedélyeinkre. A művész nem engedelmeskedhet kívülről jött véleményeknek, mindent (az általános igazságot, a »közhelyet«) magának kell fölfedeznie, de engedelmeskedik a mesterség szabályainak, mert a mesterség az a nyelv, amely által saját zsenijével értekezik.

\*

Nehéz oly filozófiát vázlatában ismertetni, amely köteteken ke-



resztül, néha ellentéteknek látszó aforizmákban fejezi ki magát. Alain művészetfilozófiájának idevázolt képe korántsem teljes, de talán elég ahhoz, hogy a teljes lényegét illusztrálja.

A politesse-kör teljes. Egyik oldalon etika és esztetika a politesse függvénye, az szabályozza, az adja lehetőséget, — a másik oldalon, mire etikum és esztetikum megvalósul a politesse-t végtelenül kiterjeszti. Végtelenül és végesen. Végtelenül, mert az ember egész világa beletartozik, végesen, mert kizár belőle mindent, ami nem az ember. Az ember világa óriás, de ezenkívül a moralista nem ismer semmit.

Alain beszél ugyan l'ordre humain-ről és l'ordre extérieur-ről, emberi és természeti rendről, két különböző világról, de a második csak az elsőn keresztül lesz valóságos világgá. Az emberi rend az első. A kisgyermek l'ordre politique-ba születik bele. Megfigyeli a körülötte levőket, a szokásokat akarva — nem akarva magáévá teszi. »Az emberrel egyidős a szokás, hogy az igazat az illendőnek és a szokásosnak alávéssse.« S ha Alain pedagógiai értelemben is moralista, akkor bizonyára azért, mert a szokást az igaz és a szép legmagasabb pontjára akarja emelni. Az etikus embernek magas erkölcsi értékeket kell megvalósítania, az igazság, amire törekszik, a szépség igazsága, az etikus ember esztétikus is. Sem etikai, sem esztetikai érték a valódi értékből nem hiányozhat, egyik sem alárendelt a másiknak. Világos, hogy a szép morálja nem lehet egy rigorózus törvénytan. Arról ismerem meg az erkölcsöt, mondja Alain, hogy nincs benne más nehézség, mint a megvalósítása, a másik pedig, hogy sohasem ítél meg másokat. Az igazság éppen, mint a szépség elemi és bebizonyíthatatlan, mindkettő erény, mindkettőnek jegye az erő. Az igazság természete, (ép mint a szépségé), hogy létezésének problémája sohasem merül fel. Az igazság nem kérdéses, csak a hozzá vezető út; tudjuk, ez a szenvedélyek legyőzése. Alain előtt nem kétséges, hogy az ember kötelessége, sőt létének tartalma az igazság állandó keresése: »C'est mon métier d'homme que de chercher la justice«. Nem kételkedik a szabad akarattal rendelkező ember (Descartes!) képességében, amely a héroikus életre s az igazság megvalósítására képesít. »Hamar megtagadják az emberi bátorságot. A bátorság ott van a kezdet kezdetén, mint Isten. Ez az, ami eljegyez bennünket mindenre, ami emberi: igazságosság, barátság, hűség, aminek a mélyén mindig ott a bátorság.«

A politesse világában élő alaini ember nem a magányos gondolkodó, nem az egyedül élő ember. Hiszen a politesse már feltételezi a sok embert. »L'homme des bois c'est une fiction.« A magányos ember képtelenség, az erdő embere az üldözött. A kolostorba vonult trappista a kolostor kis eseményeiből teremti meg a maga társadalmi mozgalmát, az apró dolgok jelentősek szemében, mihelyt elvesztette a kontempláció képességét. A puszta kontempláció álom. Az egészséges szellem visszautasítja. Nem az álmodozás, de az álom az élet és ugyan-

akkor a művészet megújító forrása. Az egészséges ember feloldódik a szellem feszültségéből, elalszik és minden reggel újra születik. Az akciót visszautasító mozdulat is egészség, de idejében vissza kell tudni térni, a kontemplációt a helyes életritmusnak kell szabályoznia. A kontemplációba vesztett ember közepes, mert túlnő szemében saját fontossága; sajátmagától nem látja a világot. Alain embere fáradhatatlan, tudja, hogy soha semmi sincs készen s minden napot újra kell teremteni. »Ez a vállalkozások embere természetesen szereti a művészetet, míg az utópista megelégszik a barát cellájával.« Figyeljük meg, hogy a művészet nem elhatárolt külön világ, nem egyesek számára fenntartott és nem a nap bizonyos órájára korlátozott. A mesterember itt mind művész egy kicsit, legalább is esztetikus ember, aki a mesterségben magas politesse-t igyekszik megvalósítani, s aki helyesen énekel, már a politessenek tesz eleget. A szobor emberei pedig, a művész, a bölcs és a szent látszólag magányosak, de éppen közös magányukkal alkotják meg a párhuzamos társadalmat. Az akció embere gondolkodik, de nem időz túlsokat gondolatainál, gondolja és helyes nyelven megörökíti azokat, aztán, ha lehet, ismét elfelejti. Mi a helyes gondolkodás? Ha az ember az évszakok és a mezei ünnepek szerint gondolkodik, akkor igazat gondol. Előbb kell gondolni a mezőt, aztán a várost, ez a helyes gondolkodás rendje, mert a város nem táplálja önmagát. A szellem sem önmagából táplálkozik. Egy templom több gondolatot ad, mint egy könyv. Máshol ugyanilyen értelemben mondja: a falusiak bejönnek terményükkel minden reggel a városba, vagy még szebben: a természet kertjeinkbe jön meghalni. Ime hogyan egyesül természeti és emberi világ a politesse emberében. Mert a politesse értelme, mikor a kizárólagos emberi formát teremti meg éppen nem a természet kizárása, hanem a természet felszívása a humánumba. Hogy ez a politesse nem életellenes, azt abból tudjuk meg, amit a másik oldaláról mond. A politesse legvégső ellentéte az áldozati állat, amelynek szarva aranyos s amelyet a pontifex egy csapással öl meg. Nem akarjuk látni az ölést, csak az étkezésről veszünk tudomást. Egyértelmű ezzel: semmi sem ellenkezik jobban a politessel, mint az olyan társaság, amely látszólag a politesse szabályainak tesz eleget. Aki nagyon meg akar felelni a politessenek, az sohasem felel meg eléggé.

Mikor a szenvedélyeket a politesse által megtisztítva Alain új carterziánus etikát teremt, mikor rámutat, hogy az öröme és fájdalomra való túlzott reagálás felborítja a dolgok rendjét, egyuttal rámutat a politesse életszerűségére. »Van egy életművészet, amely valódi művészet, amelyben a jól értelmezett politesse majdnem, sőt valóban minden.« Az ember csak a politesse állapotában éri el a nyugalmat, az egyensúlyt, így érheti el a számára lehetséges szépséget. Az igazi politesseben nincsen hazugság. A gondolat mindig elkülönült vélemény: kételkedés a látszatban. Ezáltal lesz egy nyugodt arc igazabb, ez az



önvédelem a fiatalságot menti meg. Amit pedig a politesse ellenére mutatok magamból, nem én vagyok, hanem egy nyugtalan állati lény. Alain így tágabb keretek között fejezi ki azt, amit a pozitív francia esztétika hangsúlyoz: »Nincs művészet aszkézis nélkül!« (Delacroix.) Delacroix ennek az iránynak tudós képviselője is tagadja, hogy az alkotás a misztikus ekstázisban keletkezik. Alain azonban, amikor a politesse-ben látszólag megköti a szenvedélyeket, ugyanakkor fel is szabadítja őket, mert lényegüknek megfelelő formát kínál, amiben ön-nagukba nőhetnek. Ugyanakkor, amikor a művészetből kizárja a má-nort, görög értelemben terjeszti ki minden érzék és minden érzékel-lető számára az aisthesis-t.

Alain az embert a szenvedélyek súlyától szabadítja meg, de nem izsoknak levetkőztetésével, mint a pszichoanalízis, hanem a szenved-élyek etikai és esztetikai megformálásával, ami végül is nagy feloldó isftásban az embert megmenti.

A politesse mindent a maga körébe vonz, ami élet és mindent tizár onnan, ami az étellel ellenkezik. Alainben ez a politesse oly eljeser: valósul meg, hogy képtelen megállni az étellelnél. — A halálról feltűnő módon sohasem ír, még a »Halálról« című fejezet-ten sem ír másról, mint a halálfélelemről, ami nyilvánvalóan még a szenvedélyek, az érzelmek, az élet körébe tartozik. Élésen támogatja azt, aki valaha is kitalálta, hogy a bölcselkedés előkészület a halálra. Ez azonban nem megkerülés. »A boldogságról« írt könyvében tudunk meg rrről lényeges dolgokat. »Van egy fajta jószág, egy fajta kegyelet, ami elsötétíti az életet, ez az egyik nagy emberi csapás.« Beszél egy másik kegyeletről is és ebben mutatkozik meg, »hogy az élet ereje csodálatos«. Ez a kegyelet nem engedi meg, hogy a halottak meghaljanak, mert a kicsinyes hétköznapi vonásaiktól megtisztulva őrizi az élő gondolatai-ban emléküket. A halálról egyébként nem tudhatunk semmit, amíg élünk, mert nem az élő ember hal meg. Az élő mindig az élet győzel-nében hisz, erről tud, mihelyt nem hinnők ezt, már meghalnánk. A szomorúság nem nemes, nem szép, nem hasznos. Nem a halálról, de az élet örömről kell prédikálni. »Aki szilfákat ültet, nem elmélikedik az élet rövidségén.« A nagy felszabadulás, az emberi megváltás nem a halál, nem az elernyedés, hanem az életritmusban való lélegzés, a forma megtalálása. A szellem felemelkedése nem a tragikusban van. A tragikus a szenvedélyek megfékezhetetlen árama, a felemelkedés, a művészet éppen ebből indul ki és derűvé tisztulva messze maga nögött hagyja ezt. »Minden mestermű arra int, hogy lehet élni.« »Hereux qui orne une pierre dure« — boldog, aki megfarag egy ke-nény követ. A faragó ember saját nyugtalan szenvedélyét megfékezi, képzeletét megformálja, a mű realizálja alkotójának lényét, saját magához emeli.« »Isten a tökéletes ember«, az ember tökéletességéhez csak a halhatatlanság hiányzik, mert Isten a halhatatlan ember. Phei-lias Zeusa nem több, mint az ember s ha több, csak azáltal több,

hogy egészen ember. A halhatatlanság a hős halála, az akart halál az élet teljében, a lendület az erők csúcspontján, nem a belső halál. A hős nem saját gyengeségéből, de saját erejétől hal meg. Nem a halál, de az élet erejétől. A hős: a szent, a bölcs, a művész. S hogy mi ebben a szép? Megmondhatatlan, mert a szép mindig maga a mű, egyszerű jelenség, amelyből nem lehet soha másikat alkotni.

Mindezt a jelek világából tudjuk meg. Tudomásul adására nincs is más eszközünk, sem észrevevésére. Az emberi jelek szerepét a művészetben már Alain előtt felfedezték. Éppen a francia esztétika tudósa (Basch) mélyítette ki a jelekről szóló tudományt. Alainnál azonban a jel világa megdő: a jel nem képe valaminek, nem szimbolum, hanem az emberi világban maga a dolog, esszencia és egzisztencia találkozása. S ha ezenkívül még jelent valamit a jel, azt Alain nem mondja, mert a jel ősi lényegét megpillantva ő tudja legjobban, hogy ez a kimondhatatlan.

*Kemény Katalin*



## VÁZLAT KOSZTOLÁNYI ARCKÉPÉHEZ.

### I.

Ahogy Spranger mondja, az ember serdülőkora egy bizonyos szempontból gazdagabb az érett férfikornál. Úgy fest a dolog, mintha a természet ilyenkor kibontaná nyersanyagának teljes plaszticitását; több lehetőséggel, több egyéniségváltozattal kísérletezik, mielőtt végleg egy irányba kötné le magát. A kiérés nemcsak pluszt jelent, hanem minuszt is; a felszínre került nyersanyag egy részét, a teremtő elgondolás egyes lehetőségeit a fejlődés felhasználatlanul dobja ki magából.

Az emberformáló természetnek ezt a válogatását juttatja eszembe Kosztolányi fiatalkori levelezése. Gondolok elsősorban a két Juhász Gyulának írt szabadkai levélre, a Kosztolányiné könyvének 124., ill. 126. lapján. »Az életet alkotni kell, feltornyozni, az égig rakni.« »Én, aki szeretem magamat a munka hőségének és más semminek címeztetni, megtagadom a télenek imádatát.« »Van-e magasztosabb, mint nagyszerűen élni, döntően, férfiasan határozni és tenni? »Annyi az életerőm, hogy valósággal az örültek céltalan buzgalma lepett már meg. Sokszor szeretnék apostolruhába öltözni s végigjárni a világot, megkopogtatni minden kunyhó s palota ablakát, hogy szegény ember-társaimnak, akiket mostan szánok és gyűlölök, adjak a tüzezből s kivezessek őket az unalom mocsarából s a köznapiság poklából.« Hozzátehetem még egy bécsi levélből: »Én testestől-lelkestől morál-ember vagyok: örökös lelkifurdalásban, átalakulni-vágyásban élő töredék, kinek semmi ítélőképessége és önállósága nincs s csak érezni tud és gondolkozni képtelen.« Milyen könnyű volna azt hinni, hogy itt, ezekben a levelekben szólal meg először a későbbi, férfi-Kosztolányi, ez lett volna ő, a munka hőse, az önnevelő, életét átalakító morális apostol. Pedig csak a természet kísérletezéséről van szó, a serdülőkori hajlékonyságáról, amely még ki nem forrott egyéniségének szervetlen, felszínes hajlamait néhány hét vagy néhány hónap alatt buján fel tudja sarjasztani és el is tudja hervasztani. A természet hamarosan rájöhett, hogy az apostol-Kosztolányival, aki a palotákat és kunyhókat akarja végigjárni, kár próbálkoznia. Az igazi, érett Kosztolányi nem itt szólal meg először, hanem már jóval előbb, a tizenhatéves diák naplójának egy-egy mondatában, majd pedig a Bécsből unokaöccsének és Babitsnak írt levelekben. Úgy látszik, a sikerült

pesti év után Bécsben valami nagyarányú lelki válság tör ki benne. A »szétpukkadt léggömb«, »egy buta emberarc, mely a ködbe néz és fülel és szimatol«, »kinek se társasága, se kedve, se ideálja nincs« — ez ő maga; »korhadt és romlott már minden dongám és rozsdás; minden szegem«, »fejetlenül bódorgok a gondolataim sikátorain«, »a szerencsétlen ember, ki egyensúlytalan kalimpál az ég és föld között«. Mindez pontosan emlékeztet azokra a serdülőkori válságokra, amelyek a huszadik életév körül is erősen tombolnak még; azt hihetnénk, hogy Kosztolányinál is csak múló zavarról van szó. Pedig itt már az ő igazi énje beszél, amilyennek legérettebb írásaiban megismertük. A férfi-Kosztolányiban van valami filozófiai látás; ebben a nagy csatlódottságban, önmaga és az emberek megtagadásában ez a látás szólal meg, ilyen nyíltan és erősen alighanem először. Amikor Pestre, majd a Bácskába visszatér, egy másnemű élet áramában egyidőre el is felejtí ezt a hangot, de amikor igazán magáratalál, háborúutáni lírájában és prózájában ez az első válság él torább, érett személyiségalkattá válva. De már az említett naplóból látni, hogyan készülődik ez a filozófus-szemű Kosztolányi. Nem akarom megismételni mindazt, amit ő maga vagy felesége állandó halál-látásáról mond; megdöbent azonban, hogy milyen korán kezdődik nála és milyen macacsul kíséri végesvégig. A »fekete semmi«-nek, a megsemmisülésnek ez az állandó rettegése még abban a metafizikátlan korban is képes volt valakit legalábbis lelke mélyebb redőiben filozófussá tenni. »Tudjuk-e, hogy vagyunk? Ez hántott engem egész éjjel. Biztosak vagyunk-e arról?« A tizenhatéves gyerek írja ezt. A felnőtt pedig így folytatja: »Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta nagyapámat láttam holtan, tízéves koromban, akit talán legjobban szerettem akkor. Költő, művész, gondolkozó is csak azóta vagyok. Az a roppant különbség, mely élő és halott között van, a halál hallgatása megértette velem, hogy valamit tennem kell. Én verseket kezdtem írni. Ha nem lenne halál, művészet se lenne.« És mégegyszer a naplóból: »Azelőtt, ha ütött az óra, örvendeztem, hogy egy órával idősebb vagyok, most meg arra gondolok, hogy közelebb állok a halálhoz. Nem tudom, mi az ember célja. Azt hiszem, később sem sikerült megtudni, s az, hogy ezt a céltalanságot és a halált szakadatlanul érzi (talán csak a közvetlen háborúelőtti évek »boldog« pesti élete jelent intermezzot) — szóval ez teszi filozófussá. Ez lenne hát az igazi Kosztolányi? Nem csak ez, de ez is és inkább ez, mint a morális apostol. Jól tudom, hogy a gondolatiság gyöngye oldala. Ilyen szemmel nézve nem is filozófus; egész művéből hiányzik az az oldal, amelyet Babitsnál az irodalmi tanulmányok jelentenek. Kosztolányi ilyen próbálkozásai elég üresek és jelentéktelenek. Ady metafizikai élményeit sem éri el. De mégis van benne valami filozófiai — nem tematikusan, önállóan, inkább fluidumszerűen, a látásába, az élmé-



nyei, az érzéklései beleivódva. Gondoljunk a késői versek, regények és novellák Kosztolányi-jára.

Ez azonban, ismétlem, nem az Ady filozófus-látása. Ady metafizikuma különös, önálló, telivér jelenség, amely egyaránt tartja a rokonságot az egzisztenciális filozófia nyugati, germán vívmányaival és a távolkeleti metafizikákkal, van tehát már a gyökerén valami mély emberi kultúra, amely egyetemessé teszi, bármily barbár formában jelenik is meg. Kosztolányi filozófus-látásában viszont van valami az északkeleti steppe nihilizmusából; van benne valami szláv vagy törökös barbár keletiesség. Hiányzik belőle a humanisztikus metafizikum két tápláló ere: a mély természet- és életélmény. Tudatosan nevezem barbárnak, legalábbis ezt az oldalát egyéniségének. Hiába mondja a Marcus Aurelius-ban: »Semmi, ami barbár, nem kell soha nékem« — egész lényével nem tud humanista lenni. Humanizmus emberformálást jelent, tehát legalább egy szikra hitet, belőle azonban ez a szikra is hiányzott. Könnyen megtéveszt persze az a hatalmas formakézség, amely első megszólalásától fogva jellemzi. Sehol semmi nyoma khaotikus keresésnek, zabolátlan áradásnak; ahogy a szemünk elé lép, már harmónikus ruhát visel, amely valóban emlékeztet a klasszikus tógára. De csak a ruha — a lélek messze van a klasszikus, humanista szellemtől.

## II.

Egyéniségét talán legnagyobb, legérdekesebb, legvégzetesebb fogatkozásában tudjuk legkönnyebben megérteni. Tehetségét és egész életét eleve meghatározza az a tény, hogy lelkéből a magasabbrendű affektívitás hiányzik, vagy csak csökevényesen van meg benne. Ez az, ami aztán végleg elválasztja Adytól, akiben az emóciók elemi gazdagsága tombol. Hiányt persze bajos kézzelfoghatóan felmutatni, de ha verseinek és prózájának jellegzetes hangját ismerjük, éreztünk kell az igazi érzelmi élet hiányát. Nemcsak az érzületek, szenvedélyek, indulatok nagy skáláját nem próbálja meg megszólaltatni, de az is hiányzik nála, amit egyes bölcselők az érzelmi élet csúcspontjának tartanak: a tiszta hangulatiság. Kosztolányi a legkevésbé hangulati költőnk: elég ritka jelenség magyar földön. Ugyanez az erőtlenség tárgyias, epikus alkotásaiban. Nincs egyetlen alakja, akiről el tudná vagy akarná hitetni, hogy igazi, magasrendű érzelem mozgatja, nincs egyetlen igazi szenvedélytől vagy indulattól megszállott jelleme.

Ez még önmagában nem volna végzetes és nem is olyan egyedülálló jelenség újabb irodalmunkban. A háborúelőtti évtizedek irodalmát eléggé jellemzi nálunk az igazi affektívitás elsoványodása; mai líráinkban, epikánkban is kevés az erős, tiszta emócionális élet. Nem egy írónk, akinek a józanságát, mértéktartását, kiegyensúlyozottságát lépten-nyomon dicsérik, mindezzel legtöbbször csak az érzelmi élet kiszáradását vagy lassúbb csörgedezését palástolja. Ehhez azonban azt is számításba

kell vennünk: milyenek a lélek egyéb rétegei. Kosztolányinál nemcsak az emocionális réteg szegény, hanem a gondolati is. Igaz, költő volt és nem gondolkozó. A két gyöngye rétegre azonban a szellemi életnek néhány igen erős tényezője épül. Először is az önellenőrzés (nem önnevelés!) és az önmagához való hűség: egy bizonyos morális kérelhetetlenség, amellyel már eleve távol kénytelen tartani magától mindent, ami egyéniségében hamis volna. Nincs tehát módjában pótlékokhoz folyamodnia; nyíltan el kell viselnie affektív élete szegénységét — s azt is, ami ezzel együttjár: a világlélmény ürességét. Ahogy a filozófusok is mondják, a világot önnön affektívításunk teszi gazdaggá; az érzelem előttejár a megismerésnek. Amilyen az affektívításunk, olyan a világunk; — ha a — lélektani értelemben vett — magasabbrendű érzelmi aktusok hiányzanak, a megfelelő értékfajták átélésére képtelenek vagyunk, tehát az élet gazdagságának jelentős részét meg se látjuk — akárcsak Kosztolányi.

Az erős önellenőrző moralitás mellett még tragikusabbá teszi a helyzetet én-élményének hasonlóan erős volta. Az »én« elsősorban tudatosság, az egyéniség központjának ébrenléte. Kosztolányi talán a legéberebb költő egész újabb irodalmunkban. Megint kénytelen vagyok Adyval összehasonlítani. Adynak igazi éber, világos, alpesi tisztaságú perce talán nem is volt. Azt a démoni mámort, amelyre már eleve hajlamos, külön táplálja alkohollal; más lelkiállapota nem is lehetett, mint valami fásult tompa bénultság és aztán a fellobbanó, mesterségesen is csigázott felhevültség. Irányítani azok az egyéniségrétegek irányították, amelyek mélyen az éberség hatósugara alatt húzódnak meg; egész mivoltán az affektívítás személytelen, irracionális ereje uralkodik. Kosztolányit, látszólagos mámorában is, éber világosság jellemzi. Éber énje azonban, hogy úgy mondjam, azon csupaszon (»mezteletlenül«), fegyver nélkül van a világba állítva. Nemcsak a magasabb érzelmi élet, a tudatos akarás is hiányzik fegyvertárából. Csak éberebb, mint Ady, csak világosabb nála, de végeredményben éppen olyan passzív, mint ő. Így kell most már egész egyéniségének különös tragikumát megértenünk: Élénk, éber, világos tudat, amelynek nincs meg a legtermészetesebb kitöltője: az emocionális élet, és nincs meg az irányításra, a közbelépésre az ereje; csak nézni tud, a passzív világosság állandó szédületében és a tehetetlenség nyugalmában, apró pont gyanánt, amely az életnek igazán részesévé válni nem bír. Nem csoda, ha kiábrándult filozófus-látása egyre jobban elhatalmasodik rajta; ettől a lelki alkattól igazán csak egy lépés a világban célt és értelmet nem találó pesszimizmus.

### III.

Mindaz, amit eddig elmondtunk, inkább negatívum volt, és negatívumból senkit teljesen meg nem ismerhetünk. Azt láttuk, hogy bizonyos oldalról nézve Kosztolányi lelke üresnek mondható; ez az



üresség azonban nem lehet róla a végső benyomásunk. Ha életművét s a benne feltáruló világot egészben tudjuk nézni, észre kell vennünk, hogy mégis valami gazdag forrás közelébe jutottunk. Van valami bőséges áramlás Kosztolányi egyéniségében, amely benne tisztán emberileg is megnyilatkozott, abban, ahogy élt, ahogy az emberek közt és a világban mutatkozott, s amely szakadatlan írói munkáját szinte három évtizeden át zavartalanul képes volt anyaggal ellátni. Az írónál talán a legfőbb kérdés termő erejének forrása és jellege; honnan, az emberi lét melyik ősrétegéből buzog fel ez a forrás Kosztolányinál?

Abból a rétegből, amelyet érzéki (szenzuális, testi) vagy vitális affektivitásnak nevezhetünk. Láttuk, hogy a magasabb affektivitás hiányzik vagy gyöngye nála. Mintha egyénisége épületében az egyik, éppen világosabb, szellősebb emelet lakatlan volna; hiányzik az érzületek, az igazi szenvedély, az indulat hullámzó, áramló lüktetése. Annál elevenebb azonban az a furcsa élet, amely a lélek alsóbb emeletén zajlik. Van érzelmi életünknek egy olyan síkja, amely még nagyon közel áll testi, gyermeki mivoltunkhoz. Innen támadnak először azok a belső érzéklések, amelyekben testünk organikus életét érezzük; aztán a testiségből származó elemi ösztönök és gerjedelmek, aztán azok az alig észlelhető hangulatminőségek, amelyek érzéklésünket: látásunkat, hallásunkat, stb. kísérik, aztán ennek az egész vitális életnek a külön emlékképei, főként pedig azok az ősi, minden tudatos személyiséget megelőző magatartásmódok, amelyek közvetlen reális környezetünkhöz és a benne sejtett nagyvilághoz fűznek: az otthonosság, a félelem, a védekezés, a kíváncsiság, a bámészkodás stb. stb. sokféle hngulati visszahatása. Ebbe a személyiségrétegbe helyeződik át Kosztolányi egész érzelmi élete. Felesége is beszél egyszer »gyermeki lényé«-ről; olyan ez, mintha emocionális élete rendkívül gazdagon kifejezett volna még a serdülést megelőző korban, de ott meg is állt volna végleg; ő maga, felnőtt tudatának páratlan világosságával, ennek a buzgó, bőséges, finoman árnyalt, de gyermekes affektivitásnak a rabja; ez viszi ellenállhatatlanul a maga sodrában; ez látja el napjait és költészetét élménynyel, a képek, alakok, látomások gazdagságával, ez életének talaja, tartalma, tudatos egyéniségének zsarnoka. Mindannyiunkban megvan ez a szenzuális affektivitás, de nem mindenki ilyen bőven; a serdülő- és férfikorban rárétegeződik a kialakuló magasabb affektivitás, aztán a léleknek úgynevezett szellemi rétege: a megértő és akaró aktusok sokfélesége, s ezek aztán ezt a gyermeki réteget átszűrjük, elnyomják, fékentartják, — nem élheti azt a szabadjárahagyott életet, mint Kosztolányi egyéniségében.

A fentiekre oldalszámra lehetne idézni a bizonyítékokat felesége könyvéből. Azokat, amelyek inkább emberi lényéből és magánéletéből vehetők, főleg részletesen kitergetnem; olvassa el bárki ebből a könyvből egy napjának leírását és maga előtt látja azt a Kosztolányit, akiről fentebb beszéltem. Az író Kosztolányi azonban ennek a gyer-

mekes, szenzuális affektívításnak köszönheti első nagy lírai ihletét; akkor lesz igazán költő, amikor a felnőtt kor, az egyetemi tanulmányok, a nagygényű városi élet burka alól elemi erővel kirobban a kisgyerekkor primitív életérzése. A szegény kisgyermek panaszai teljesen ennek az életérzésnek a terméke. Legfőbb lírai tartalmát a gyermeki lélek primitív ösztönei és érzelmei adják: a félelem, az elhagyottság, a ragaszkodás, otthonosság, bizalom, vágy a gyöngédségre, szájalom és részvét, a környezet beleérző meglelkesítése stb. Lélektani rangját és jellegét ennek az affektívításnak világosan jelzi az a tény, hogy minden élménye szenzuális köntöst vesz föl, érzéklésekre olvad bele. Maga a mult emléke egy régi parfüm »nehéz, tömjénes, cukros« illatában támad föl; az iskola a festékszagban, a szivacs hideg, vizes illatában és az udvaron álló szilfa árnyékában; a jövőt színes tintákban álmodja meg: »tréfás-lila, bor-színű, néma-szürke, szemérmes, szerelmes, rikító, szomorú viola, égő piros« — nem színek már ezek, hanem maga a primitív életérzés, amely az érzéklések nyelvén beszél magáról. Ugyanúgy eleveníti meg a térképet: »megszínesül a lázamtól a karton«, »festéktócsádon, a lilán, a zöldön csavargó én dalolva utazom«, »és zúgni kezd a térkép tengere«. A kislány lázas betegen fekszik s a tükrös üvegajtóban a halál ajtaját látja: »a zajtalan, a hangtalan, csupa ezüst, csupa arany«, ezen ment el kisöccse, kishuga is, »csupán egy tükör az egész, aki belenéz, belevész« — ez Kosztolányi, ahogy a halál rettenetéből egyetlen halálos tükörbenezés lesz. Vagy az öngyilkos rokon képe: télen a fűtetlen szobában áll, jéghideg üveg alatt, a kislány fázva-félve be-befut a képhez: »szívtam magamba a hideg halált«. Ha ez impresszionizmus, akkor az egész impresszionizmus nem egyéb, mint minden élmény feloldódása ebben a gyerekes, szenzuális affektívításban, s akkor nincs impresszionizmus a magasabb affektívítás hiánya nélkül.

Van azonban ennek a gyerek-affektívításnak még egy jellegzetesége. Mivel állandóan ott lebeg érzés és érzéklés határán, ez a naív, beleérző érzékelés valami kezdetleges részvét-félet fejleszt ki benne, amellyel bele tud olvadni tárgyak, személyek külön, elzárt világába s már akkor megsejti egy-egy ilyen idegen világ különös, egyéni légkörét. Így ír a hugáról, akit eljegyzett a bánat, szegény kis iskolatársairól, anyjáról, öreganyóról, a doktorbácsiról, vagy végigkíséri környezetének, házuknak, kertjüknek, szobáiknak, bútoraiknak nap- és évszakok szerint változó életét. Csak egy lépés — és a beleérzés bámulatában vagy a halálfélelemben már az említett filozófus-látás is ott ólálkodik »mintha az idő szárnya csapna rám«, »mi végre ez a sok fej, kéz, fül, orr?« — jelöl annak, hogy mégiscsak a felnőtt az, aki ezt a gyerekkort újraéli.

Nem szándékozom Kosztolányi egész lírai fejlődését megrajzolni. Alapjában ugyanaz marad, amilyennek itt megismertük, csak ez a vitális-szenzuális affektívítás meggy át valamelyes kiérésen és keres új



életkörüket a visszaálmódott gyerekkor ihlete helyett. Főként pedig kézzelfoghatóan kiválik sokféle hangjából és önállóvá erősödik egy szólam, amely már az érett Kosztolányi előhangja: az a bizonyos közvetlen, vitális részvét, amellyel az idegen életet utánaérezni tudja. »Az emberiséget kimondhatatlanul, véres szerelemmel szánom« — mondja egyik apró följegyzése; »ha volna egy kevés remény, a lelketek megmenteném«, — fűzi tovább a lírikus, és a szenzuális képzelet könnyörtelen részletességével építi fel a vidékiek szánandó, a semmi szélén járó hétköznapi világát. »Mások... és néha teljes fényben látom őket, mind, a sírkat és a nevetőket, s megdőbbenek: minden oly furcsa náluk...«. Van egy kötete, amelyet majdnem teljesen ez a részvét diktált (Meztelenül); versei a gépírnőről, a szegény asszonyról a villamosban, a színésznőről, vidéki rokonokról, a nőkről, a Gellérthegy vasárnapi kirándulóiról (a gyűjteményes kötetből kimaradt), akárcsak ezidőbeli prózai életképei (Bölcsőtől a koporsóig) mind egy-egy találkozás az idegen élettel: »röpítsd feléje a te életed s egyedülvalóságodat, mely neki oly idegen, hogy beleborzong és megért«. Egyszer-egyszer magasabbra is tud lendülni életmegérzése, így a májusi folyamparton:

amíg az élet záporozva hull rám  
s a lelkem  
viszi a hullám;

vagy a nyári erdőben:

»De mondd, mi ez?  
Ez a kimondhatatlan  
ezernyi nesz,  
mely ágról-ágra pattan?

— — — — —  
Mi ez az ünnep itt, ez a parázna  
örök tenyészés és a tétova  
ölelkezés a forró nyári lázba,  
az élet, élet roppant tébolya?»

Élete nagy pillanata az lehetett, amikor ez a szánó-szerető, vitális lényéből fakadó részvét találkozott egyénisége másik ősi erejével: a filozófus-látással. Lassú, csodálatos erjedés indul meg ezzel a találkozásal: a részvét szenzuális képzelete táplálja a filozófus világboncoló szenvedélyét, ez pedig tisztítja, nemesíti, desztillálja a részvétet, kiemeli elszigetelt ösztönösségéből, mélyíti hatósugarát, hogy az idegen életet, amelyre irányul, mostmár valósággal létének gyökerén tudja megragadni. Ebből az erjedő desztillációból kristályosodik ki az érett epikus Kosztolányi, az, aki idegen életstílusok, idegen egyéniségek, idegen világok, idegen környezet és érzékletesség megelevenítésében csakugyan a »mágikus realizmus« csodáit műveli. De már a késői lírának is van

néhány nagy pillanata ennek a találkozásnak a jegyében: Amikor »hajnal, éjjél közt ocsudva« benéz a szemközti kivilágított, üres, idegen lakásba:

Arra gondolok, kik élnek itt, akiknek házi titkát  
egy szorongó éji órán mindörökre ellopom...  
És azon jár álmos elmém, hogy a föld száguld az úrben,  
óriás zúgó robajjal mind ijedve vágatunk,  
én, ki nézem, az, ki alszik, sajtharang és ingaóra  
s reszketek, hogy életünk csak negyven-ötven-hatvan év...

...Vagy amikor a fiatalokat nézi, akik itt járnak, élnek, hisznek és mozognak a végzetnek, a semminek, a céltalanságnak ebben a nehéz légkörében és még nem sejtjenek semmit:

Nézd, hogy figyelnek, hogy rajongnak,  
mikor eszed már únva fontol.  
csodát remélnék egy levéltől,  
egy hírtől és egy telefontól.

Mondd ezt velem: tudatlan árvák,  
mondd: lelkük új és tiszta-hős még,  
mondd ezt velem: szegény bolondok,  
glória nékik és dicsőség...

...Vagy abban a borzasztó percben, amikor fölébred »éjjel, az alvó mellett«, »és hallgatom, hogy lopja életét a semmiből a gyöngye fűjtató« és megérzi, mint annyiszor már, hogy semmi sincs, csak a lihegéssel a semmiből lopott élet, csak ez a foszlékony életfátyol, amely, mint a pókháló, minden pillanatban szétszakadhat:

Jaj, én bolond, hogy erre építék,  
nagyobb bolond énnálam nincsen itt,  
bölcsebb a züllött kártyás, a hajós,  
ki a viharra bízza kincseit...

#### IV.

Ahogy már mondtam: részvét és filozófia találkozásából született meg az érett Kosztolányi elbeszélő művészete. Epikus képzeletét egyformán táplálja a maga szenzuális-vitális affektívítása és metafizikai életérzése. Az anyagot magát, akárcsak verseiben, itt is a szenzuális-affektív képzelet szállítja. Azt az életet tehát, amelyet regényhősei élnek, ugyanúgy a magasabb érzelmi sík hiánya jelzi, mint a saját magáét. Hősei életüket nem élik erős, magasabbrendű affektusokban, sem szenvedélyes fellángolásokban, hanem apró, hangulattal átjárt



érzéklésben, szenzuális élményeik megváltozásában, vegetatív életük megbillenéseiben, apró kis világuk hangulatklímájának megfoghatatlan ingadozásaiban. »Éjszaka valahol eshetett, enyhült a rekkenő meleg, puha, kedves fény öntött el mindent. Ákos kihúzta magát, tüdejébe szívta a levegőt. Melegség ömlött el tagjaiban: kezdődött az emésztés: az ételek jótékony, erőnevelő anyagukat most küldték szét a véráramba.« (Pacsirta.) »Végre az utolsó huszonnégy órában (az érettségi előtt) teljes erővel jelentkezett a szurkolás, az az érzés, mely lámpalázból, szédülésből, fejfájásból, oldalnyilalásból, émelygésből, hascsikarásból tevődik össze.« (Aranyásrkány.) »Vilma sírvafakadt. Hosszan, hangtalanul sírt, könnyeit nem törülte föl, hagyta, hadd folyjanak végig arcán, hadd húzzon rajta barázdát a sós és maró nedv. Évek óta nem sírt ilyen jóízűen.« (A rossz orvos.) »Vilma fölkelte és a sötétben a bolthajtás alá tekintett. Érezte az avar páráját, mint régen, és mellét kifejezhetetlen idegenséggel szorította össze valami.« (Ugyanott.) Még válságaikat sem jellemzi az igazi érzelem önmagában nyugvó bensősége; ezeket is érzékléseikben, elsősorban látásukban élük ki, mint A rossz orvos Istvánja, aki gyötrődésében nyári éjszakán kimegy a Rákóczi-útra és látó együttérzésével végigszánja, végigszenvedi a sívár utcát és éjszakai népét.

Abban azonban, ahogy Kosztolányi epikus élményeit tagolja és megköti, a már előbb említett filozófus-látás is ott dolgozik. Mai filozófusok mondják, hogy egyellen, közös vagy azonos »világ« nincs is, csak világok vannak, annyi, ahány élő ember van. Így érzi ezt ösztönösen Kosztolányi is. Amit átél, annak mindig határozott közepe van: a kész, zárt emberi egyéniség; e körül támaszt képzelete azonnal, ha dióhéjban is, ha csak a ruhán, lakáson, hétköznapon át is, egy egész külön stílusú, külön levegőjű világot, mint valami lerázhatatlan csigaházat. Ez a csigaház azonban igazán nem lehet az élet célja és értelme. Azzal, hogy a világot így egy élő alak köré kerekíti, egy csapásra elveszi minden szilárdságát és nyugodt közvetlenségét, eltörpíti, relatívvá teszi az egész életet, egyetlen kimondott szó filozófia nélkül keresztüllát rajta a filozófus röntgenlátásával. Epikus műveinek tárgya tehát: jellegzetes emberek aprólékosan megérezett szenzuális-affektív egyéni világa — s ennek a kis világnak viselkedése a külső sorssal, az élet áthatolhatatlan, értelmetlen és kiismerhetetlen zajlásával szemben; a központ: a vegetatív-vitális ember, a probléma: az egész földi sorsnak, a lét nagy csapásainak vagy apró, jelentéktelen, de szakadatlan támadásainak, a földi lét letagadhatatlan bilincseinek, a »kivetettség«-nek, a »könyörtelen pogány természet«-nek az elviselése. A sok változatban könnyen ki lehet néhány típust ismerni.

Aranyásrkány. A vegetatív-vitális életsfk egyetlensége az uralkodó benyomás ebben a regényben. Vidéki kisemberek életének egy szakaszát mutatja be, de úgy bonyolítja az apró eseményeket, mintha valami kérdéshez vinné egyre közelebb őket, — mintha az öreg Novák

és környezete megérdemelt sorsát csak azért tornyozná föl, hogy a végén az olvasóban felgyülemlett várakozásra, amely emberi módon értelmet, megoldást, transzcendens igazságot vár — hogy erre a várakozásra a maga rideg tagadásával felelhessen. Ez az élet, ahogy ők átéltek és ahogy mi naponta átéljük, ez számunkra az egyetlen valóság. Ne képzeljünk az élet mögé struktúrát, vázat, magánvaló erőket, amelyek a mélyben, valami titkos célszerűséggel értelmet adnak ennek a fájó, felszínén üres, értelmetlen életgomolygásnak; ne vetítsünk e mögé a gomolygás mögé semmit: se morált, se logikát, se semmiféle értelmet vagy igazságot: ez a fájó, érzéketlen, üres, céltalan élet, ez számunkra, ha akarjuk, ha nem, az egyetlen valóság.

Maga az eseménytípus: egy zárt, önmaga körül kész világot hordozó egyéniség, akinek csigaház-világára sorban rázuhognak az élet ütései; hogyan próbálja meg az első csapásokat elviselni, a Kosztolányi-hősök tipikus eszközével: vegetatív életegyensúlya fenntartásával, és hogyan roskad össze egyszerre, nem is annyira az utolsó, önmagában jelentéktelen csapás, hanem inkább a sors, az élet, a világ kormányozhatatlanságának bénító élménye alatt. Novák úr tipikus alkotása Kosztolányinak; ahogy a csapások érik, jellegzetes benne a közvetlen emocionális visszahatás gyöngesége; gondoljunk pl. lánya szökésére, — jellemző példája ez a rész annak, hogyan sikkad el Kosztolányi ábrázolásában a magasabbrendű érzelmi élet. — Persze, Kosztolányi nem ebben remekel, hanem a hétköznapi, vitális élet és a testiség reakciójának rajzában (Novák a verés után); az ő hősei, ahogy már mondtam, válságaikat vegetatív életrendszerükben élik ki — s ha a külső, megfoghatatlan életteher már elviselhetetlen, ugyanilyen megfoghatatlan a kirobbanó reakció is: Novák tanár úrnál öngyilkosság, Édes Annánál (aki szerkezet- és eseménytípusban rokona) a gyilkosság. — A típus még egy változata: A rossz orvos. Itt arra a zárt, egyéni világra csak egyetlen pörölycsapás hull: a kisgyerek halála; a házaspár pedig nem egyszerre omlik össze, sőt eleinte könnyen viseli a csapást, csak lassan-lassan roskadnak egyre összébb, csak évek alatt morzsolódik fel egész életük a büntudattá váló gyász súlya alatt.

Könnyű volna néhány rokontípusú novellát megemlíteni. Csak egyet ragadok ki: az Ilonka címűt a Tengerszem-kötetből. Tárnya valóságos filozófiai kísérlet: a világhélmény megváltozása egy emberben egy fenyegető csapás előérzetére. A gazdag papa, amíg a szanatórium-ban kislányáért szenved, valahogy összehúzza maga körül a szemhatárt, — a Kosztolányi-hősök vegetatív fájdalmával kifelé fordul és felfedezi a maga parányi környezetét — a szanatóriumi emberek és dolgok kis világát: valósággal hozzátapad ennek a környezetnek az apró mozzanataihoz; mikor aztán a kislány meggyógyul, vége a varázsnak: már nem is látja a világot, mert megint föl szabadult benne a gögös én, nagy elgondolásaival. »Visszakapta az életét. De a világot megint elvesztette.«



Teljesen más típus a Pacsírta, de az alapra itt is ráismerni. Nem tudom, nem legtökéletesebb alkotása-e Kosztolányinak; a már szinte légiessé finomult affektív életmegérzés és metafizikai életámulat mágikus remeke ez a kis történet. Itt az öreg Vajkay-házaspár külön világáról van szó, amelyet észrevétlen, de irtózatossá terhével ferdére torzít csúnya, beteges vénleányuk pusztá létezése. A lány egy hétre rokonokhoz megy — »aki elutazik, az tovatűnik, az megsemmisül, az nincs is« — a Vajkay-világ légnymása egyszerre megenyhül, a szemhatár kitágul, az öregek elfojtott vitalitása felszabadul és valósággal fizikailag is földúlja a régi környezetet; az öreg Vajkay, a szabadság legféltelenebb fellobbanásában, majdnem megéri arra, hogy nyíltan szembenézzen végzetükkel s kimondja azt, amit éveken át hallgatva viseltek: lányuk és önmaguk sorsának megmásíthatatlan tragikumát, — de éppen mire ideér, itt van leányuk megérkezésének napja, bezárul megint minden s ahogy furcsa értetlenséggel bámulják ekkor már a párnapos szabadság pusztításának nyomait lakásukban, ugyanolyan értetlenül néznek vissza alig pár óra elteltével az egyhetes, megbabonázotti közjátékra. — Ez az a műve Kosztolányinak, amelyben a legtisztábbra tudta szűrni a mások életén érzett fájdalom részvétét. Van Maeterlincknek egy kis drámája (»Intérieur«), amelynek mindössze annyi a tárgya, hogy a család egyik gyereke vízbehal s amikor a tömeg a halottat hazaviszi, mielőtt bemennének, megállnak a kivilágított ablak alatt s néhány percig bámulják a mitsemsejtő otthoniak mindennapi életét: milyen különös most odabent minden, milyen furcsa súlyt kap a család minden apró mozdulata, tisztán csak azért, mert ők még nem sejtik a végzetet, amely most mindjárt le fog rájuk csapni. Valahogy így nézi Kosztolányi is az embersorsot, s ezt a látást ruházta Vajkay-apára, akit egyszerre kínzó fájdalom fog el a leánya levelén, utazása és mindennapos élete jelentéktelen apróságain, — éppen azért, mert jelentéktelenek, mert semmitmondók s jelentéktelen ürességükben mindennél hangosabban kiálják egy céltalan élet könnyörtelen tragikumát. És ez a Kosztolányi él a regény költő-szereplőjében is, a részvétnek ebben a hirtelen megszállottjában, aki megéri azt a pillanatot, amikor »magábaölel egy életet, meztelenre vetköztetve, hústól, testtől, és átérzi, mintha az övé volna.« »Az, amit hallott, fogékonyá tette mások szenvedésére is. Eddig azt hitte, hogy semmi köze nincs azokhoz, kik körötte élnek... Igaz, első látásra érdektelenek mind, torzak és görbék, lelkük befelé kunkorodik. Nincs tragédiájuk, mert itt el sem kezdődhetnek a tragédiák. De milyen mélyek, mennyire atyafiai mind. Milyen hasonlatosak hozzá. Ha egyszer elkiáltja ezt, nagyot kiált. Csak hozzájuk van köze.«

Egyet azonban mégsem szabad elfelejtenünk. Változataiban gazdag világ a Kosztolányié, de egysíkú világ. Igazán átélve nincs benne más, csak a testi affektivitás, a vitális érzéketlenség körében lezajló emberi élet. Ez az egyetlen látási síkja, amelyet valóban át tud élni — (s ahogy

fentebb már mondtam: Kosztolányi rideg következetességgel tartja a maga határait és megtilt önmagának minden túllépést) — mögötte hiányzik a természet, a kozmosz, a szenvedélyek, érzületek, történeti, kulturális, közösségi életformák világa — mindaz, ami az igazi klaszszikus író világlátásának mélységdimenzióját adja. Ha közelebről meg akarjuk érteni, vessük össze néhány rokonával — és talán néhány ellentétével is.

A legelső párhuzam, amely eszembe jut: filozófiai, — egy elfelejtett, de annakidején jelentős név: a Mach neve. Kosztolányi világa édestestvére a Mach világának. Mach nagy újsága az volt, hogy a mi létünk, közvetlen átélt világunk mögül kiiktatott minden mögöttes világot, — és a világképet arra redukálta, aminek látszik: szubsztanciális mag vagy háttér nélküli érzetek vékony rétegévé — amelyen se innen, se túl nincsen semmi keresnivalónk. Kant még elvალaszt jelenséget és mögötte áló, bár számunkra elérhetetlen magánvalót. Mach azt mondja: Minek bonyolítjuk a dolgot valamivel, amiről végeredményben semmit se tudunk? Jelenségek vannak — de minek föltenni, hogy mögöttük egy második valóság van? Ez az életérzés maga, ha más színezéssel is, a Kosztolányié. Az ő világának egyetlen síkja ugyanígy van fölépítve emberi-vitális affektivitásból, az élet elemi élményeiből és elemi környezetéből — de minden művében ott van a tiltakozás az ellen, hogy emögött még más valamit keressünk, vagy hogy benne is valami lényegén túlmenőt akarjunk megtalálni: eszmét, értelmet, igazságot vagy célszerűséget. Sőt — alább megint még látni fogjuk: Kosztolányinál is van valami zord filozófia abban, ahogy ehhez az egyetlen valóságsíkhöz ragaszkodik.

Ezen az alapon találhatjuk meg legközelebbi író-rokonait is. Akármilyen képtelenül hangzik is, a valóságanyag (de tisztán az anyag!) szempontjából Kosztolányi a Mikszáth-féle elbeszélők családjába tartozik. Ha — ismétlem — csak a feldolgozott életanyagot nézzük, Mikszáth dolgozik ilyestéle anyaggal. Az ő világa is elemi vitális-affektív tényekből épül, az emberi élet és érzéklés elemi szövevényéből — és nála is ugyanúgy hiányzik akár az ideológikus, akár a valóságos háttér — ez a világ nála ugyanígy egysíkú. Persze nem lehet letagadni a nagy különbséget sem. A Mikszáth vitalitása valamivel erősebb, kicsit tösgyökeresebb, vadabb, a pusztá affektivitáson túl az ősi hatalmi ösztön játékait is megmutatja, néhol pedig kissé megcsapja a magasabbrendű érzelmi élet szele is. Aztán: Mikszáthé a férfi vitalitása, Kosztolányié az aligserdült gyereké. Ezért van az, hogy Mikszáthnál állandóan, de igen finoman belevegyül az élet ízébe a szekszualitás fűszere is, Kosztolányinál pedig majdnem hiányzik — ahol pedig megvan, ott tisztára beteges jellegű. (Édes Anna.) Mikszáthnál éppen a férfivitalitásnak a legjellemzőbb árnyalata is megvan: a hangulatiság, bizonyos könnyed légiesség — Kosztolányi sohasé éri el. Persze — ha mindezek a különbségek eltűnnének is, még mindig van Mikszáth és Kosztolányi



között egy hatalmas ellentét, amelyet majd alább fejtek bővebben ki. Egyelőre, tisztán megvilágításul, egy másik párhuzamra kell utálnom: Kosztolányi — és Móricz Zsigmond. A hasonlóság megvan, de még távolibb, mint az előző esetben. Móricz Zsigmond egyetlen, kizárólagos anyaga: a vitális emberélet. De nem vérszegény, gyerekes affektivitásában, hanem szilaj férfiindulatában, őszlőneiben és szenvedélyeiben. Móricz vitalitása az utolsó szó ugyan a maga világában, de mégis, éppen tiszta ereje révén valami romantikus magaslatra emelkedik, legszebb példáiban valósággal túlmutat önmagán, megsúlyosodik és igazi világhatalommá lesz, valósággal idealizálódik. Innen van az, hogy Móricz világát nem érezzük annyira egyfskúnak, mint a Kosztolányiét.

Most azonban át kell térnem arra, a már jelzett mély különbségre, amely Kosztolányit mindkettőjüktől elválasztja. A másik kettőben nemcsak hogy a vitális affektívítás teszi ki az életanyagot, de ott él ennek a vitális életnek a sodra is — nem életjelenségeket vagy élő, érző embereket kapunk, hanem áramló eleven életet, amely a maga emberekbe és eseményekbe szeszélyesen szétágazó folyamát hőmpolygeti előttünk. Kosztolányi világa minden vitális valóságában is merev, kihűlt világ. Mi ennek az oka? A föltétel nála is megvan, hogy az eleven élet szólaljon meg, ha mindjárt a gyermeki affektívítás nyelvén is, hiszen, ahogy mondtam, ez az affektívítás gazdag, bővizű; kép-, élmény- és emlékanyagát elég gazdagon önti — miért nem lesz hát eleven áramlás belőle? Azért, mert pl. Mikszáth vagy Móricz maga egyszerű, közvetlen módon éli át a maga vitalitását, úgy hogy maga is velesodródik hullámaival, Kosztolányinál azonban a vitalitás élménye nem naív, nem egyszerű, nem közvetlen. Kosztolányi ezt az affektívítást már a maga — előbb bemutatott — filozófikus látásán keresztül éli át. Vagy más szóval: Mikszáth, Móricz és közvetlen rokonaik valóban életet élnek át az életben, életként élik az életet, Kosztolányi azonban nem életet él át benne, hanem az életet, vagyis: az életjelenségekben a vitális-vegetatív életet mint egyetlen létező valóságot. Mikszáth, Móricz vitalitása egy egész világ; Kosztolányié: áttetsző vékony valóság réteg, amelyen innen és túl nincsen semmi. Mintha Röntgenszemmel nézné: keresztüllát a legtöbb életen, a legtöbb életjelenségen, — de ezzel már válaszfalat is emel maga és az élet közé.

## V.

A magasabbrendű érzelmi élet hiánya, ahogy már mondtam, üresség teszi Kosztolányi világát. Azt veszi el tőle, ami szép, értékes, a puszta léten túlmenően telt, önmagában nyugvó tartalma lehet az életnek — és csak azt hagyja meg, ami teher és siralom benne: az elemi-affektív életjelenségeket, a maguk nyomasztó céltalanságában, az anyagnak-kiszolgáltatottság egész súlyát. Hogy lehet ezt a rettentő világot elviselni?

Akik emberek vagyunk, mindezt valamennyien érezzük, valamennyien viseljük azt, amit Kosztolányi »könyörtelen pogány természet«-nek nevez, a német bölcselő pedig kivetettségnek («Geworfenheit», Heidegger) — de valahogy mégis elviseljük, mert nem élünk tisztán és egészen benne. Minden egyénnek külön világa van, de ebben a földi siralomvölgy nem mindenkinél foglalja el ugyanazt a helyet. Sok embernél, különösen a szellemi életformákban, háttérbe szorul, átszíneződik olyan valóságfokkal, amelyek egy más világrendből valók. Túlvilág, isteni világrend, kultúra, embertársak világa rétegződhet rá kivetett emberi létünkre — és mindjárt elviselhetővé is teszi. De Kosztolányi számára minden ilyesmi csak szó, csak árnyék az affektív testi élet egyetlenségével szemben — nem enyhítheti hát sehogyse rettentő nyomását.

Hogyan viseli hát el mégis?

Mások azért viselik el a »siralomvölgyet«, az anyagi lét vigasztalanságát, mert hisznek rajta kívül másban is. Ő azért tudja elviselni, mert nem hisz. Mondtam már, hogy egyéniségébe van írva egy őserejű morális parancs: nem lépni túl sohase a maga határait — nem fogadni el semmi hitet, amelyet nem ő maga élt át. Azzal azonban, ahogy ehhez a parancshoz ragaszkodik, azzal, hogy nem engedi a maga tisztalátását elhomályosítani, azzal, hogy tud és mer nem hinni — ebből az önmagához való kérlelhetetlen hűségéből meríti ideges, vészegény létének egyetlen, de hatalmas erejét. Nem hisz a földi létén túl semmiben, de rendíthetetlenül hisz a maga hitetlenségében, hisz a maga rideg tisztánlátásának morális erejében — s ez a hit az a szilárd pont, amelyre támaszkodva azt a rettentő terhet viselni tudja. Valóban különös élmény, de önála valóság: a józanság mámora és a hitetlenség hite, úgy, ahogy a »Marcus Aurelius« csodálatos sorai megörökítették.

És most valami nagy dolgot kell kimondanom: ebben a mély moralitásban válik Kosztolányi egyéni életlátása igazán egyetemessé — és ebben válik magyarrá is. Első látásra mindkettő vitatható nála, de nem többé, ha eddig a morális gyökérig lehatoltunk. Kosztolányi valóban nem morális ember a szó megszokott értelmében, nem alakítja, nem neveli önmagát — mert nincs miért. De moralitás az is, ha a magunk egyéniségének igazságához ragaszkodunk. És ez, ahogy láttuk, teljes erejével megvan nála. Az ő valósága más, mint nagy magyarjainké. pogány, rideg, földi valóság; anyag, ösztönök, kormányozhatatlanság, makacs egyéni világok, mögöttük, fölöttük semmi. Mondom, más ez, mint amit klasszikusainktól örököltünk, de az, ahogy ehhez az ő egyéni világához ragaszkodik, ahogy semmi »barbár« idealizmusnak nem hódol meg, ahogy nem akarja életében a hazugságot, ez ha távoli, ha késői, de Arany és Madách nagy életproblémájának visszhangja mégis.

Lássuk ezt egy kicsit közelebbről. Az Aranytól-Madáchtól képviselt magyar klasszikus gondolatvilág — valószínűleg az egész magyar sors



akkori helyzete miatt is — különös erővel, egyéni életproblémaként éli át azt, amit valóságproblémának szokás nevezni, az anyagi lét, a földi realitás metafizikai jellegének és értékének problémáját, — és ami vele közvetlen összefügg: a rossz problémáját.

Tudjuk, hogy egyes filozófusoknak, akárcsak egynémely mai politikusnak, nagyon könnyen esik a válasz erre a kérdésre. Már görögül is megfogalmazták; akkor azt derítették ki, hogy mindaz, ami rossznak látszik a világban, csakugyan csak látszik annak; mert a rossz a »mé on«, a rossz maga nem létezik, nem jut el a létezés ranglétrájának legalsó fokára se, ahogy egyesek szerint az anyag sem létezik. Morális magatartású emberek számára azonban mindig élt ez a kérdés: hogyan viselkedjenek a »kivetettség«-gel, a »könyörtelen pogány természet«-tel szemben, — s nálunk Magyarországon Arany konkrét magatartásában és Madách nagy művének befejezésében született meg a klasszikus megoldás, amelyhez tőlük függetlenül filozófusok is eljutottak már: nem tagadni, hanem vállalni ezt a valóságot, szembenézni vele, — és férfiasan elviselni: déli verőn nézni a rémet — ahogy Arany és Madách késői rokona mondja. Aranynak, Madáchnak gazdagabb a világa, mint a Kosztolányié. De a moralitásuk, egyéniségük egyik, talán legmélyebb gyökérszála közös — és ebből a gyökérből mert Kosztolányi ágat hajtani egy olyan korban, amely tele volt a való tagadásával és hamis illuziókkal.

Kérdés azonban: eljutottunk-e ezzel az egész Kosztolányihoz? Akik ismerik, alighanem azt érzik, hogy még nem. Ha mindazt, amit eddig kifejtettem, elfogadjuk és megtaláljuk is nála, marad valami benne, amit eddig nem vettünk figyelembe. Akik pedig nagyon jól ismerik, azt is érzik, hogy az eddigiekből éppen az a különös valami maradt ki, az az illanó bűvölet-féle, amelyet legsikerültebb alkotásaiban valódi kosztolányiasnak érzünk. Mi a forrása ennek a bűvöletnek?

Végső elemzésben: Kosztolányi hitetlensége. Nemcsak azért, mert vele függ össze az a mély morális őszinteség, amelyből kései lírájának legszebb hangjai fakadnak, hanem azért is, mert ez a hitetlenség egyik arcával valósággal pozitív tényezővé válik. A hitetlenség fonákja Kosztolányi lelkében a szabadságnak, a metafizikai függetlenségnek olyan különös élménye, amelyet rajta kívül kevesen érezhettek Magyarországon.

Tudjuk, hogy minden hit kötelez. Amiben hiszünk, annak rabjai vagyunk; s a legsúlyosabb bilincseket éppen a leggazdagabb világnézet és a legmélyebb valóságontúli élmény rakja ránk. Megköt bennünket elsősorban a magasabbrendű érzelmi élet, amely személyekhez, eszmékhez, értékekhez kapcsol, megkötnek metafizikai élményeink, amelyek valósággal zsarnokainkká válhatnak, ahogy Ady megírta az Ős Kajánban. De akiben ez a magasabb érzelmi élet hiányzik, aki nem hisz csak a saját hitetlenségében, abban szerencsés pillanatokban a szellemi energiának hihetetlen nagy mennyisége szabadulhat fel. Azt mondják

Kosztolányiról, hogy világnézeti, politikai, közéleti dolgokban minden határozott állásfoglalás hiányzott nála. A valóságból csak egyetlen réteget élt át igazán: a maga gyermekekes affektivitását s a benne tükröződő anyagi-fiziológiai világot. Ehhez az egyhez az életigazság morális parancsa kötötte ugyan, de filozófus-látása enyhítette ezt a megkötöttséget is, mert relatívnak, jelenségszerűnek, önmagában értéktelennek mutatta még ezt az átélt valóságot is. Nem győzöm eléggé hangsúlyozni, hogy ez mit jelent. Aki többet hisz, aki a tárgyi világból többet él át, az csak ezeken az élményein, s a bennük tükröződő tárgyi formákon át tud fejlődni. Törnie, fegyvelmeznie, alakítania kell önmagát, hogy ezekben a formákba belenőjjön. Arany éveken át kínlódott, amíg egy-egy témájából a bennerejlő tárgyi és szerkezeti lehetőségeket kifejtette. Flaubert keserves kínnal, fizikumra teljes megrázkódtatásával dolgozott. Kosztolányi alkotóereje csak egy szilárd ponthoz igazodik: a maga hitetlenségéhez, azontúl pedig független esztétikai játékokra szabadul fel. Az én, a szellem nincs lekötve nála. Nem rabszolgája egy világnak, hanem egyjogú polgára valamennyi lehet. Lehetőség, veszély, alakoskodás, játék, az élményi csapongás minden változata nyitva áll előtte. Szabad és könnyű, amilyen csak az lehet, akit semmi metafizikai élmény nem köt le — s azt a fegyvelmezt sívárságot, amelyet a kivettség, a siralomvölgy átélése jelent, a játékos szabadság esztétikai kielégése felejteti el. Más szavakkal: Kosztolányi teljes tudatossággal hordja az egyetlen megkötöttséget, amelyet a földi létben elismer: a vitális-vegetatív lét teljes könnyörtelenségét. Ez nemcsak pusztán ténybeli adottság számára: ő még megsúlyosbítja, átszellemíti azáltal, hogy kizárólagosságának elismerését morális kérdéssé teszi. Nincs más valóság, csak az az egy, amelyet mindennapi teljes súlyával átélünk. Nincs semmi olyan mélyebb valósággréteg, amellyel ezt az egyet átfesthetnénk; ilyesmit akarni annyi, mint hamisítást akarni. Egész emberi létünk igazsága követeli, hogy magunkravegyük ezt az egyetlen valóságot minden kendőzetlenségében. Ne tudjunk többet és ne éljünk többet, mint amennyit valóban tudhatunk és élhetünk.

De ha ez az egyetlen valóság, akkor más nem is köthet le, csak ez az egy. Akkor az »én« maga, az én énem, szabad, nem lekötöztetettjei semmiféle túlvilágnak vagy ideális konstrukciónak. Nem kötelező ránézve semmiféle eszmei béklyó vagy romantikus metafizikai lidércnyomás. Így szabadul fel Kosztolányi lelke is, a gyermekek, a zsonglőrök, a költők szabadságával. A Bécsben tanuló diák még csak a fonákját érzi ennek a szabadságnak: »A kötöttség szükségét érzem s szeretnék egy religiót magamnak« — olvassuk Babitshoz írt levelében. Pár év múlva, Pesten, már a kötöttség mámorába kezd belekóstolni, teljesen azonban akkor éri ki ez az érzés, amikor alapja: a könnyörtelen moralitássá emelt hitetlenség, epikai és lírai alkotásaiban szintén kiforrja magát, tehát már jóval a háború utáni években. Ekkor alkotja meg ennek a felelőtlenül szabad életérzésnek szemléletes hor-



dozójaként Esti Kornélt, önmagának ezt a „légiesebb, virtuózabb felét, akibe aztán multjának, kezdő pesti éveinek, e fajta emlékeit is beleömlésztí. »Ő nem értette ezt az életet. Fogalma se volt, miért született erre a világra. Úgy gondolkozott, hogy akinek részévé jutott ez az ismeretlen célú kaland, melynek vége a megsemmisülés, az minden felelősség alól föl van mentve . . . De éppen mert az életet a maga egészében értelmetlenségnek tartotta, a kis részeit külön-külön mind megértette, minden embert kivétel nélkül, minden magasztos és aljas szempontot, minden elméletet, s ezeket azonnal magáévá is tette.«

Osszevág a mondatokkal az is, hogy — amint megállapítható — könnyen alkot. Jellemző, hogy az Édes Anna tegnap fölvetett témájának ma már a kidolgozásához fog hozzá. Érthető is ez, hiszen az ő témáinál nemigen van szó valami bonyolult komplexumok kitagolásáról; alkotóereje csak egy síkhoz igazodik, és ennek az egy síknak, a vitális-vegetatív rétegnek spontán képgazdagsága és termékenységé szabadon bontakozik ki nála. Azoknak a fél-virtuózoknak a könnyűsége ez, akik erősen egysíkú világélményre születtek, s így nem kell egy többdimenziós életközeg vagy világélmény ellenállásával megküzdeniük. Valami távoli rokonság köti össze — de inkább csak alkotásmódjában, nem egyéniségében, irodalmunk nagy virtuóz-típusaival: Kazinczyval és Jókaiival.

*Barta János.*

## SZEMLE

### FEJLÖDÉSTÖRTÉNET ÉS ESZTÉTIKAI-KRITIKAI SZEMPONTOK.

*Császár Elemér: A magyar regény története.* Budapest, 1939. Egyetemi Nyomda. 8. r. 400 l.

A magyar irodalomtörténet meglehetősen szegény tágabbkörű monografiákban. Ennek okát abban keressük, hogy a szélesebb rendszerezéshez, magasabb, átfogóbb szempontú szintézishez leszűrődött vélemény, bölcs megértés és az illető munkaterületen hosszú időn keresztül végzett buvárkodás szükséges. Ezen tényezőknek egymásrahatása és összműködése hívja életre azután az összefoglalásokhoz feltétlenül szükséges józan önmérsékletet, amely azonban nem zárja ki, sőt feltételezi a tárggyal való szoros összeforrást és együttélést.

Az irodalomtörténetírás terén eltöltött ötödfél évtizedes munkáságnak leszűrt eredménye Császár Elemér legujabb műve. A szerző mint ifjú lépett első munkáival az irodalomtörténet terére s negyvenöt év alatt mint kritikus is állandóan rajta tartotta kezét a fejlődő magyar irodalom ütőerén. Így azután érthető, hogy a nagy magyar klasszikusok, Arany, Gyulai, Péterfy hagyományain nevelkedve legujabb munkájában is egyesíti az irodalomtörténész józan hűvösségét a kritikus izgatott kíváncsiságával és a történetíró szubjektív hevülésével. Mert munkája egyúttal egy darabj a magyar történelemből: az ügyes operatőr avatott késével tárja fel Császár ámuló szemünk előtt azokat az idegszalakat, fonalakat és rostokat, melyek a magyar regény történetét a magyar nemzet történetével összefűzik. Művének idevágó fejezetei fontos és nélkülözhetetlen adalékai lesznek majd egy készülő magyar művelődéstörténetnek.

A magyar regény története második kiadása a hasonló cím alatt 1922-ben megjelent monográfiának. A tudós szerző azonban voltaképpen teljesen újrírta munkáját s nem csupán az azóta megjelent kutatásokat dolgozta fel, hanem nem restellte saját nézeteit, felfogását, — ahol ennek szükségét látta, — megváltoztatni, helyreigazítani. A szintézis előszóként az elméletekben szegény magyar irodalomban rendkívül becses regényelméletet ad. Ebben előreveti a magyar regény helyét nemcsak a magyar irodalomban, hanem a világirodalomban



is és rámutat, hogy »regényköltészetünk értéke nagyobb, mint amennyit nemzetünk súlya szerint várhatnánk«. Ezután finom újakkal bogazza ki a regény gyökérszáleit az antik regényekben, s vezeti végig a műfaj fejlődését egész a modern regény megindulásáig. Itt van arra is alkalma, hogy a fejlődés fonalán rámutasson a regény differenciálódására s ezek közül kiragadja és megvilágítsa a legjellemzőbbeket.

A magyar regény története folyamán néhány találóan odavetett vonással jellemzi a magyar regény útnak indulását megelőző románokat, melyekből hiányzott az eredetiség. Éppen ezért ezek nem alkotnak szerves egészet s nem lehetnek későbbi fejlődés megindítói, vagy állomásai. Magyar regényről, regényfejlődésről voltaképpen csak Dugonics óta beszélhetünk. Császár azt bizonyítja, hogy az Etelkának csupán fejlődéstörténeti szempontból van értéke, — az Etelkában az olvasók megszerették a regényt, — de irodalomtörténeti szempontból fejtegetései nyomán egymásra hullnak az első magyar regényről a ráaggatott sallangok s végül előttünk állnak az első eredeti magyar regény szerzőjének sokszor szolgailag követett mintái. Az Etelkával felkeltett érdeklődést és regényéhséget a magyar irodalom, — legalább egyelőre, — nem tudta kiszolgálni s így érthető, hogy a felébresztett mohóság fordított és eredeti rém- és betyárregényekben keres kielégülést. Ezekről egyenes út vezet a tiszta műfajú regényekig, Szentjóni Szabó László töredékben maradt, de így is értékes Első Mária magyar királynak életéig, s Kármán hasonló sorsú Fejvesztéséig. Mindkét regény alkalmas lett volna a magyar történeti regény megindítására, de torzó alakban csak érdekes és értékes emlékei a magyar alkotó szellemnek. Hasonlóan pusztában elhangzó szó maradt Kármán másik műve, az oly sok vihart kiállt Fanni hagyományai. A novellák közül ebben a korban az egyetlen Tihamér, Kisfaludy Károly romantikus novellája emelkedik ki. Evvel a novellával le is zárul a kísérletezés kora. Nem tudta ugyan még ez a kor megalkotni az eredeti magyar regényt, de legalább megmutatta az utat, melyen a jövő regényíróinak haladniuk kell. S mégis a modern magyar regény nem az elszigetelt Dugonics-féle regénytípusokból, nem is Kármán, vagy Kisfaludy értékes kísérleteiből fakadt, hanem gyökér nélkül indul meg és szökken magasba a múlt század harmincas éveiben. A tudós szerző munkájának egyik legértékesebb fejezete éppen az, amelyben a modern magyar regény bölcseőringásáról, az első bátortalan, bár sikeres kísérletekről számol be. Fáy András Bélteky házának, majd Jósika Abafijának méltatása közben átforrósodik a hangja, s mi úgy érezzük, hogy az ő varázspálcájának érintése alatt mi is benn élünk a XIX. század negyedik évtizedének reformvágytól, még nem konkretizált sejtelmektől izzó, romantikus levegőjében. Meggyőzően mutat rá a kétpólusos Bélteky-házban Széchenyi szállóigéjének megtestesülésére: Bélteky Gyulában a jövő Magyarország eszméi győznek. Ugyanezt az irány-

zatot találjuk, — de talán nem annyira kiélezve, — romanticizmusban és a belőle kisarjadó Abafiban is. Császár érdekesen fejtegeti Jósika és Scott viszonyát, rámutat Jósika többi történeti regényének jellemző sajátságaira is, de nem felejt el megemlíteni a történeti regényíró érdemei mellett a regényíró hibáit. Jósikától nem egyenes út vezet a magyar regény virágkora, Eötvös, Kemény és Jókai felé, előbb még egy kis vargabetűt kell tennünk a főleg francia emlékhöz nevelkedett magyar romantikusok, Paál, P. Horváth, Vajda, Nagy Ignác, Kuthy, Pálffy, Petőfi és Kelmenfy számban nagy, de értékben csekély művei közé. Császár érdekes ellentétekkel teszi plasztikussá Eötvös, Kemény és Jókai egyéniségét. Egyik oldalon ott áll a sentimentális, érzelmi, de egyuttal meditatív Eötvös, akinek Karthausiját a jóság és szeretet erejébe vetett hit kiemeli a pesszimizmus bilincseiből, s akinek a Falu jegyzője, — a reformoknak egyetlen nagyszabású szépirodalmi lecsapódása, — nemcsak szép könyv, hanem bátor, — s a költő óhaja szerint, — szép tett is. A filozófussal szemben áll a pszichológus: Kemény Zsigmond regényeiben az emberi léleknek a testi adottságokra épített aberrációit emeli ki Császár. Kemény műveiben, különösen az Őzveggy és leányában, a Rajongókban és a Zord időben jelöli meg a rendszerezés a magyar regény tetőpontját. Die Werke des Geistes sind nicht für den Pöbel da, — talán evvel a goethei mondással tudjuk Kemény regényeinek népszerűtlenségét magyarázni. Még a csúcson vagyunk: a magyar regényírói triász harmadik tagja Jókai. Az ő művei talán nem oly súlyosak filozófiai fejtegetésektől, mint Eötvöséi, Kemény hősei lelkének betegségeit talán emberibbnek érezzük, de Jókait derűs optimizmusa, elpusztíthatatlan mesélőkedve egy félévszázadon keresztül nemzete mesemondójává avatták.

A magyar regény virágkorának rajza egyuttal Császár művének is csúcspontját jelenti. Ragyogó ékesszólással és meggyőző fejtegetéssel mutat rá Eötvös, Kemény és Jókai erényeire, de nem felejt el hibáikat, s azok magyarázatát sem. Eötvös filozófiai elkalandozásai, Kemény reménytelen pesszimizmusa, Jókai lélektani abszurdumai nem új meg-látások a magyar irodalomtörténetben, de újszerű a feldolgozásmódjuk s új kapcsolatokat, új összefüggéseket fedez fel bennük a szerző. Ezután meggyorsul a rendszerezés üteme: a csúcstről lefelé hamarabb visz az út. Igazán értékes regényre az önkényuralom korában Császár nem tud rámutatni, de igen érdekesen fejtegeti az irodalmi irányok differenciálódását, a realizmus kibontakozását és a magyar regényirodalomra tett hatását. Ez a hatás kezdetben csekély volt, ennek okát a szerző a magyar nép okos józanságában, a természet-tudományok viszonylagos elmaradottságában s az elnyomott politikai nemzetnek egy ideálisabb világ utáni sóvárgásában látja. Az egy Gyulain kívül nincs ennek az iránynak ebben a korban csak valamirevaló munkása is. Annál szélesebb a romantikusok és a hagyománytisztelők skálája. Azok között Beöthy László, Degré és P. Szathmáry, ezek-



nél Vas Gereben a legkiválóbbak. Az angol, francia és orosz nyomonjáró realizmus csak a kiegyezés után hódít teret irodalmunkban s értékes fejtegetések során plasztikus képet kapunk Tolnai Lajos, Vértessy Arnold, Toldy István, Justh Zsigmond munkásságáról, — hogy csak a kiemelkedőbbeket említsük. Rákosi Jenő, Iványi Ödön és Csiky Gergely regényei helyenként a romantika lomtárba került kellékeivel dolgoznak. A kiegyezés utáni regényíró gárdának legkiválóbb alakja Mikszáth. Látjuk erényeit: mesemondó készség, sokszínű, de nem bonyolult regényhősök, de a szerző nem húny szemet hibái felett sem: szerkesztésbeli fogyatékosága, jellemábrázolás hiányai. Mikszáthtal lezárul Császárnak a fejlődés rendje, ő maga megmondja miért: »Ami utána következik, az kivezet a már történetivé merevedett multból az élet teljébe, a jelenbe«. Vagyis Császár, a józanítéletű, megvesztegethetetlen irodalomtörténész attól tart, hogy meglátásait, Császár, a mult század utolsó évtizedétől napjainkig egyik legtermékenyebb és legkonstruktívabb kritikus, megzavarja. Századunk magyar regényírói közül mint szilárd pólust csak Herczeget emeli ki, de csak azért, hogy az ő mértékéhez mérje a jelen törekvéseit. A hatalmas rendszerezés kihangzásában megállapítja a magyar regény világirodalmi jelentőségét és okos mértékkel mutat rá, hogy »regényirodalmunknak megvan nemzetünk számbeli erejéhez és politikai súlyához mért jelentősége«.

Császár szintézisének jelentősége nemcsak abban rejlik, hogy rendkívül józan arányérzékkel állapítja meg az egyes korokban az íróknak a helyét, hanem abban is, hogy a művekből csak azt olvassa ki, amit írójuk beléültetett s nem kísérletezik előre megszerkesztett elméleteknek a regényekből való bizonyítgatásával. Eppen ezért sajnáljuk, hogy túlzott önkritikától vezérelve tartózkodott mérsékelt és józan ítéleteit a jelen regényirodalmára alkalmazni. Reméljük azonban, hogy a kritika elméletének mestere a legújabb kor gyakorlati kritikájából leszűrt tapasztalatait egy elkövetkező munkájában nem fogja megvonni a tanulmánygyóktól. Császár tudományában oly magasra emelkedett, hogy művében a legelvontabb fogalmakat, a legdifferenciáltabb irodalmi meghatározásokat is kristálytisztá és mégis könnyen gördülő nyelven adja. Így rendszerezése a szakembernek tanulságos, a nagyközönségnek pedig élvezetes olvasmány.

*Berczik Árpád.*

## A BAROKK REAKTIVÁLÁSA.<sup>1</sup>

### I.

A szellem hangsúlyozásával a történészek megszüntették a történelmi távlatot. Mert figyelmüket olyasmi felé fordították, ami természete

<sup>1</sup> Angyal Endre: *Theatrum Mundi*. Bpest. 1938. c. könyvének alkalmából.

szerint élő, ható és befolyásoló: tehát mentesülni hatása alól igen bajos dolog. Semilyen kornak szelleme nem válhat soha időszerűtlenné. A szellemtörténet tehát tárgyánál fogva az aktuálissal foglalkozik és így magán hordja a történelmi távlattalanság majd minden jegyét. »Abszolút objektív történelem nincs«, — írja a módszer mentségéül Thiennemann, és a szellemtörténet ezzel a szabadsággal élve, lemond az objektivitás igényéről és szubjektív lírájában rak fészket a halott korok hontalan szellemének. »A szellemtörténet szubjektíválódása oda vezetett, hogy az objektív műtörténelmi folyamatok az író személyes élményközlésével azonosultak.«<sup>2</sup> Az eltemetett korok és a hatástalanságba dermedt hősök exhumálása helyett, a szellemtörténet a bennük mozgó, de el nem enyésző szellemet aktualizálja. A bűvészinás lázas izgalmával idézi a »sajátos« szellemet és kerül maga is befolyása alá: Mert a szellem nem ismeri az idő szigetelését és megejti, átjárja, elfogulttá teszi a történetíró, aki a kihűlt dokumentumok helyett közvetlen élményt keresett.

Ebben az ihletett találkozásban sok szellemtörténész felcsap egy levitézlett kor önkéntes és anakronisztikus harcosává. Halott korok felidézett szellemei ma a történelmi könyvekben folytatják egyre izmosabb inkarnációjukat. Az elmúlt századok képe így változik el a szellemtörténészek tolla alatt megragadó szépségű Utópiává, — melynek reneszánsza az emberi nem üdvösségét jelentené.

A történelem mindig tanítómestere volt kissé az életnek, de soha olyan propagatív szándékkal, mint manapság. A szellemtörténetnek stílusa már elárulja rejtett igényét: igaz, a multba néz, mert történelem, de erősen a jövőt pedzi, mert rétorikus líra.

A különböző korok szellemének megszállottságában alkotott »szellemtudományos szintézisekkel« szemben nem elégséges tehát a formai és módszeres bírálat, hanem fel kell vetnünk az illető kornak egyetemes kritikáját is! Morális kötelesség ez történetünk jövőjével szemben, amelyre igényt tartanak a felidézett századok. És különösen súlyos kötelesség a multjában-jövőjében sandán lesett magyar történettel szemben.

## II.

A közelmúlt századoknak következetes viszolygása a barokkal szemben, eléggé ismeretes emlékünknél. Ezt a szinte megokolatlan ellenérzést váltotta fel azután a szellemtudományos iskoláknak kritikátlan rajongása. Az előző századok marasztaló ítéletét igazságtalanságnak kiáltották ki, de nem vizsgálták meg az ellenszenv okát. Pedig ez az ellenszenv bár csakugyan elfogult, de jogosult volt a XIX. században. Mert a XVII. század másodlagos, német barokkjára és a XIX.

<sup>2</sup> Gerevich Tibor: Művészettörténet. A magyar történetírás új útjai. Szerk. Hóman Bálint. Bpest. 1931. 130. o.



század barokk-ellenessége jelentette egyszersmind Bécs abszolútizmusát és Páris demokráciáját és jelentette ezt az összeférhetetlen ellentétet nemcsak politikájuk, hanem szellemük természeté szerint.

Talán nem tévedünk, ha az északi barokk szellem különös ismeretelőjeként féktelen imperializmusát jelöljük meg, valamint azt a visszatetsző igényét, amellyel minden téren abszolút hegemoniára tört és ezt nem mindig a szellem illő fegyvereivel tette. Viszont a szellem is sokszor kiszolgáltatta ebben az időben magát tőle idegen akaratok hódító fegyverének. A szellem sem ismerte saját határait, nem csoda tehát, hogy imperialista lett.

Az ellenreformációs barokk szellem ugyanis minden mocnásával elárulja, hogy fegyverben jár. Kardot rejt palástja alatt. Vagy hódító úton van, vagy katonai jelentést tesz, vagy tiszteleg uralkodója előtt. Hitvédelem, eposz és ünnepi játék. A képzőművészetben: az egyházi és udvari hatalom dokumentálása és dicső tükrözése. Filozofiában a »Legtökéletesebb világ« dicsérete stb. A német barokk szellem tehát: szolgál ott, ahol különben büszkélkednie kellene önállóságával és hatalmaskodik ott, ahol szerénynek kellene lennie illetéktelensége miatt. Igazi militarista jelleget mutat. És ez a szolgálatkész és erőszakos barokk mindenütt a dinasztikus hatalom árnyékában fejtette ki a maga abszolút hegemoniáját. Elynomott vagy felszívott minden egyéb lehetőséget, úgy hogy joggal javallhatják modern szellemtörténészek (G. Müller, Angyal), ennek a kornak Habsburgzeité való kikiáltását.

Az olasz Jenő herceg csakúgy ezt a dicsőséget szolgálta, mint Metastasio, avagy Galli Bibiena, — (és Zrinyi Miklós?). Vitézi hadakézsásban edzette önbizalmát ez a barokk szellem. Belső tusakodás nélkül, Isten kegyelméből uralkodott és szerencsés viszonyok folytán házasodott a szomszéd kultúrákkal, vetvén papucs alá azokat. Mégis meddő maradt. Az európai primátus arra a szellemre szállott, amely kívül a habsburgi barokk területén csendben fejlődött, kísérletezve, olyan eredményekkel, mint Rembrandt, Montaigne, Shakespeare. A német barokk a nagy olasz remekmű kaptafájával dolgozott. Tömeges termelésre berendezkedve, hígítván annak kultúráját, és ezalatt a francia és angol szellem egyre csak kísérletezett és egyedülálló formákba mintáztatta az új lelket a megújuló Európa számára.

A szélesen eluralkodó barokktól szűzen maradt meg Franciaország, annyira, hogy például történetének egyik megírója egész történelmének során nem kényszerül kiejteni a barokk szót.<sup>3</sup> Annál többet emlegették az expresszionisták, a szellemtörténészek és programmszerűen emlegetik a német nemzeti szellem történései, nemzeti szándékból, igazolásul.

A barokk szellem kizárólagos uralomra tört és ezt a szándékát a

<sup>3</sup> Charles Seignobos: Histoire sincère de la nation française. Paris. 1937.

szellemtörténel tényként igazolja úgy, hogy Habsburgerzeitről beszélve a XVII. század Európáját gondolja hozzá. A szellemtörténet így egyszerűen folytatja a császári barokk hódításait határainak utólagos revíziójával. Azonban nemcsak területről van szó, hanem értékről is. A csekély önálló tökével rendelkező északi barokk, szellemi inflációt csinált: üzemszerűen és aranyfedezet nélkül ontotta a magas névértékű eszméket. Higított papírpénz a legjobb barokk érték, belső fedezet nélküli magas címletekkel, s csak a legnagyobb fokú bizalmatlansággal lehet fogadni. Ámulva olvassa a mai történész a gyanús magasságokat és félve ejti ki, hogy ezek mögött már nem is áll véges földi kincs, hanem maga a »Kozmikus«, a »Transcendens«. A mennybéli pártfogók hitelével az ellenreformáció ügyesen kereskedett, de ez sajnos nem tartozhatik a modern történetíráshoz, lévén oknyomozó és aki a csodáknál okokat nyomoz, az eretnek.

A történelem humanista tudomány és ítélete csak olyan dokumentumra irányulhat, amelynek értékéért az ember állott jót. A szellemtörténet azonban a kiváló egyes helyett az általánosan jellemzőt kutatja, a természeténél fogva közészerűt. Az ötletek és egyéniségek nélkül való habsburgi barokk irodalomnak így támadtak az új tikkadt és rajongó portálói. A német udvarok akkor az irodalmi és színházi giccs melegágyai voltak.

Ilyenek például azok a drámáknak nevezett teátrális monstrok, amelyekben napokon keresztül csak a fölséges uralkodóház ceremóniás dícsérete zengett, áthangszerelve színészek, állatok, mitológiai szörnyek, félistenek és az angyalok kilenc karának torkára és amelyekben még az Elba és a Duna is előjött a maga tiszteletteljes hódolatának vallomásával.

A szellemtörténet olyan élvezetes gyűjtőszemlével kapja kezéhez a barokk alkotások zsúfolt és rendetlen eszmevilágát, hogy mellesleg elejti a formai kritikának szempontját és kincsnek tartja az alkotást, mert sokmindent talált benne. Ezért univerzális és ettől kozmikus szerinte minden barokk ügy. Minden megtalálható benne, mert a Minden akar lenni a német udvari színjáték is. Theatrum Mundi! És hány ilyen irodalmi világmindenséget írtak? Írták napszámba és játszották ugyanúgy. Eppen csak a forma hiányzik belőlük, de annyira, hogy szinte az elefantíázis tüneteit mutatják ezek a drámai alkotmányok, amelyek éppen olyan szomorú műsorszámok, mint a szörnyű Geburhts-Festeknek, mint a szintén udvari kultúrában tenyésztett törpéknek násza.

Látványosságba fullad a dráma, az elemek halmozásában bomlik föl a forma és higan ömlik az etikum az áradó tirádák levében. A szuperlatív külsőségek végtelenül szerény értékek cégérei. Az erények már olyan vértelenek voltak, hogy személyesen kellett bejönniök a színpadra, hosszú szoknyákban és dogmatikai érvekkel. A cseleke-



detről, a tettről leványadt értékek, sápadt allegórikus alakokként keltek önálló létre. Az erény allegóriája mindig a halott erénynek, hazajáró kísértete. Az őszinteségnek, mint alapvető költői etikumnak hiánya tanít meg arra, hogy a »Fürsten-Barock« költőinél kételkedjünk »transzcendens érzéseiknek« komolyságában is. A barokk révületben felakadt, lázas szemekben mi inkább a szemforgatás ügyességét látjuk. Nem tudjuk őszinte élménynek, hitelesen költői tettnek elfogadni például azt a Habsburg-litániát, amit szinte a bizantin liturgia szerint áradoztat a színpadról Avancinus, I. Lipót barokk istensége felé:

...Sol Imperij bonus est Caesar,  
 Gemma Imperij bonus est Caesar,  
 Deus in terris bonus est Caesar,  
 Ara salutis bonus est Caesar,  
 Centrum Imperij... etc. etc.

a Fölség kénytelen dicséretében már szinte gépies és rögeszmés monomániába torzul az írói képzelet.

Ezeket a dokumentumokat a fiatal szellemtörténészek egyik legkiválóbbja, Angyal Endre másként ítéli meg. Szerinte Avancinus és Minato himnikus szövegeiben »a nap és ragyogás motívumai ... a kor jellemző végtelenvágyára utalnak.«<sup>4</sup> Mi, sajnos, abban, hogy Minato I. Lipótot ragyogó naphoz hasonlítja, kevésbé látjuk »a kor jellemző végtelenvágyását«, semhogy mellette és ellene észre ne vennők, a kort legalább annyira jellemző szemérmetlen talpnyalást és a minden korok abszolutista uralkodóira jellemző gyenge kritikai készséget, amelytől isteninek érezheti magát minden zsarnok, ha már nagyon ember-telen. Nyomorult fizetett tollnokok csutakolják ragyogóra a császári tekintélyt és közben kereskedői ügyességgel szavalják a mennyei és isteni jelzőket. Lélektani és etikai azonosság alapján például a női divatüzletek segédjeinek körében kereshetjük az ilyes »végtelenbetörő« és »kozmosz háttérű« kiszolgálókat. Mert ezeknek a nagyhangú és az őszinteség híjjával szinte kérkedő barokk fróknak és irodalomnak legmarkánsabb stílusjegye a kiszolgálás. Kiszolgáló írók és kiszolgált irodalom.

Az idő visszaszorította a barokk drámát, megillető szolgáló helyére szövegnek az operai muzsikához. De az már nem egy hanyatló irodalmi stílus, hanem a diadalmas zene történetéhez tartozik, hogy mint virágzott ki ezen az állott és hulladék irodalmon Scarlatti, Händel és Mozart muzsikája. Az operában még ma is sokszor valami barokk szöveg talaja táplálja a drámai zenét és bújik meg szerencsésen és érthetetlenül alatta.

<sup>4</sup> L. Angyal: Id. mű. 131. o.

## III.

Vígasztalanok lennének legszebb újkori századaink, ha csupán barokk századok lennének. Különösen akkor, ha a szellemtörténetnek a barokkot a némettel azonosító szempontja vagy szándéka is igazolódna.<sup>5</sup> Az utóbbit a kétségtelenül olasz példaadás cáfolja úgy, hogy: a germán kultúra abszolút invenciótlan természetének elismerésével mellett tartható csupán fenn, a különben büszke »Barokk ist deutsch« jelszó. Utóléri a gótikus »gót« nemzeti stílusnak ismeretes sorsa.

Nem tartjuk, Kanttal<sup>6</sup> szemben, annyira önállótlanak a germán szellemet, hogy idegenből vett stílusaival azonosítsuk. Viszont minden törekvésével ellentétben nem tartjuk annyira eredményes imperialistának sem, hogy a német barokkban általános európai hódítást lássunk. Vele párhuzamosan haladt az önálló angol és francia kísérletnek csendes, de a jövőre apelláló munkája. »A barokk ... csak kisegítő fogalomként alkalmazható az egész Európára.«<sup>7</sup>

A közkeletűvel szemben, az egyedülálló érték számbavétele értékesebbé teheti a »barokk« századokat is. Viszont akkor a barokk nemcsak drámai sablon, hanem Shakespeare is, nemcsak az Asam testvérek, hanem Rembrandt is, nemcsak Leibnitz, hanem Montaigne is. Tehát, ha a barokk érvényét kitégítjük Európára, akkor tágítsuk ki stílusjegyeinek korlátjaiból is. Bár elismerjük, hogy könnyebb egyseges szellemtörténeti képet szerkeszteni abból, amiben kevesebb a szellem, de szembetűnő, mert özön példányának régi kaptafa a mértéke. A hasonlóság, — még stílusjegyekben is, — mindig a közepesek kiváltsága. És a szellemtörténészek öröme. Mert a robusztusabb egyéniség éppen olyan veszedelme a skatulyáknak, mint volt skatulyázható kortársainak: nyomtalanná roppintja szét őket.

Igy törte össze például Shakespeare a Theatrum Mundinak mesterséges és hieratikus értéktábláját, hogy helyette »tükröt tartson mintegy a természetnek«. Megsemmisítette azt az udvari etikát, — etikettet — amely mindent és mindenkit mondvacsinált tekintélyének alapján rangsorolt bele az univerzum harmóniájába, — hívén, hogy legtökéletesebb a bürokráciának harmóniája, amely mindenből egyszerre csinál tekintélyt és szolgát: állásának külsőséges képviselőjét. Shakespeare nem veszi át ezt a kész és unalmas világot, mert mint Babits Mihály írja: »Shakespeare a teremtő pártatlanságával lebeg e világ fölött: annyira megért mindent, hogy az uzorás Shylock is tragikus hős nála. A kövér és részeg Falstaff fontosabb neki, mint a nagy hősök és szűzek.«<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Angyal: Id. mű 4. o.

<sup>6</sup> Kant: Beobachtung über das Gefühl des Schönen und Erhabenen

<sup>7</sup> Egyetemes történet. III. k. Hajnal István: Új kor. 392. o.

<sup>8</sup> Babits: Az európai irodalom története. Bpest. 238. o.



Shakespeare fellépésével a Theatrum Mundi elvesztette jelentőségét, úgyis mint színház, úgyis mint világ. Manapság kezdi ezt a jelentőségét visszaszerezni: »ismét egy univerzalisztikus kulturideál felé haladunk... Ma e tekintetben közelebb állunk a barokkhoz.«<sup>9</sup> Úgy véljük, hogy ez a »haladás« szízdadunk reakciós természetéből indulhatott. Vizsgáljuk egyelőre tehát a XVIII. századi reakció természetrajzát. Vegyük tükörnek az értéktáblát.

#### IV.

Az egymásra licitáló történeti mozgalmakban a reakcióé az utolsó szó. És ez a legerősebb jogán az övé. Mert a reakcióé a történeti hagyomány és egyszersmind a forradalmak tanulsága.

Lendületében friss volt maga az ellenreformáció is, az új keresztshadjárat vitézi lendülete vetette a történelembe egy protestáló és reformerkedvű polgári megmozdulás ellen. Akaratos hitének frissességével vitte diadalra ismét azokat az öröklött formákat, amelyek nem alaptalanul teszik hasonlónvá a barokkot és a késői középkort.

A győzedelmes reakciónak nagylelkű gögje duzzad a habsburgi barokk alkotásaiban. Góliát gögje. A túlerő tetszelgő öntudata. Az izmok heroizmusa. Állandó hősi póz egy könnyű diadal felett.

A reakció győzött, megállapodott és öncélú tenyészetnek indult. A barokknak zsbongó, lázas kultúrája nagyon egyoldalú kapcsolatban állott az európai szellem szerves és teremtő fejlődésével. Belterjes, viruló és morbid kultúra az északi barokk. Mutató és cél-talan eredmény, mint a sebzett kagylók gyöngye, melytől nevét kölcsönözte. A szerves fejlődés nem fut át rajta; egyik holt ágának végső és pazar kibomlása. Minden csupa öncélúság már benne: eredmény, cél, szintézis, ünnep. Az elkészült és befejezett világ feletti elégedettség. A hetedik nap ünneplése. Testi-lelki bacchanália. Egy tömény és forrponton bugyborékoló civilizációnak habja, löle, kicukrosodása.

Részletjelenség Európában és felületi jelenség saját területén is. Kizárólag az uralkodó réteg életét jelenti és ennek abszolutista ízlését, melyet szolgál és kiszolgál az alkotásra hivatott szellem. Az udvari kultusszal ápol hivatatos barokk dokumentumokkal szemben az élet teljességét a polgári osztály körében érvényesülő alkotók mutatják be. (Regény: Simplicissimus. Művészet: hollandusok. Dráma: angolok. Gondolkozás: Port-Royal stb.) Egyebütt pedig, demokratikus lehetőségek híjján, magános kísérletezővé lesz az író. (Lessingig várhat Logau!) Javát pedig szegénylegénnyé úzi a kegyes és szigorú uralom: sunyi szatfrikussá, aki hátulról döfi le a rangos tekintélyt és lírában vagy programmban vallja meg szeretetét a nyomorultak iránt. (La Bruyère, Montesquieu, Molière, Cervantes.) Am ahol súlyosul a barokk, ott

<sup>9</sup> Angyal: Id. mű 118.

elfojtódik minden biztatóbb lehetőség. Csupán néma és keseredett tömegek emlékeznek az előző századok lelket és javakat felszabadító jó hírére. De ezek a tömegek a történetíró számára jórészt történelem előtti korukat élik. Elfödi őket a ragyogóvá aranyfüstözött udvari élet epidermisze. Csak elvétele tör fel fojtott erejük a történet szintjére helyi forradalomban, nekibúsult kuruckodásban.

## V.

Ugyanilyen univerzalisztikus szándékkal, dagályos lendülettel és különösebb emberi kapcsolatok nélkül lebeg ma újra és egyelőre a tudomány szintje fölött a megidézett barokk szellem. A tudomány prózájában materializálódik és ömlesztzi azt a pátosz és líra ködös szélsőségeibe. Az abszolutista német barokknak és az imperatív stílusjegyekkel dolgozó szellemtörténetnek egy a tanítása: »elfogadni a kor parancsoló szavát! és lenni harmónikus jelenséggé az elkövetkező szellemtörténet szemében!«

A kulturális determinizmusnak ezt a veszélyes tanát a barokk reakcióból szűrte a szellemtörténet. Barokk a módszer is, amellyel terjeszti: rétorika és tetszetős szintézisek. Optimistán prófétálja az új barokkot és így hozza azt közelebb. Machbethi jóslatává egy új reakció malmára hajtja a vizet. A barokk szellemtörténet önmaga teljes megvalósításával olyan reakciót egyenget, melynek hagyományja a német univerzalizmus és tanulsága a francia forradalom vallástalansága és szocializmusa.

*Hubay Miklós.*

## KOZMIKUS MŰVÉSZET.

*Felvinczi Takács Zoltán: Buddha útján a távol Keleten.*

A nagy-ázsiai ember lelkét betöltő tartaloma a Mindenségre, a Kosmosra irányuló felfogás: magát nem elsősorban embernek tekinti, hanem a Mindenség egy részének. Ezt fejezi ki a buddhista számszámra-gondolat is. Az élet egy örök folyamatnak a része, egy olyan folyamatnak, amelyben a világot létrehozó szellem is szerepet visz, mert ebből



ered és ebbe torkollik minden. A nagy-ázsiai ember lelkiélete ezek szerint alapjábanvéve vallásos, hiszen a vallás lényege mindenütt és mindig a nagy Mindenség életébe való bekapcsolódásból áll. Az őskorban nem vonható határvonal Európa és Ázsia között. Eredetileg a nyugati ember ősi világszemlélete is kozmikus volt, együtt volt benne vallás és tudomány s művészete ennek a világnézésnek volt a kifejezője. Az idők folyamán azonban a Világmindenség szerkezetének racionális megismerése és tudományos úton való kifejezése lett a Nyugaton uralkodóvá. Ezzel szemben az ázsiai ember örökségbe kapta ökori elődjétől az ösztönösséget, amit nálunk az észszerűség kiölt. A keleti bölcsék a Mindenség törvényeit és ezek kifejeződését a létben nem értelmi úton, nem kísérletezéssel és nem kutató vizsgálatokkal próbálták megismerni: a keleti ember nem lett tudós, hanem művész maradt. Az átöröklött ösztönök romlatlanabb voltához hozzájárul a Keleten egy általánosabb természetű művészi nevelés, ami alatt első sorban a stílusérzék fejlesztését kell érteni. Az egyes néprétegek ott egyébként is sokkal demokratikusabban, tehát a Nyugattól eltérően vesznek részt az általános művészi termelésben.

A kozmikus ember bensejét a nagy Mindenség átélése tölti be, művészetében tehát a Mindenség lelkét, lényegét akarja kifejezésre juttatni. Soha a művészetnek alkalmasabb és méltóbb tárgya ennél nem lehet. Azt a fenséges ritmust fejezi ki ez a művészet, amely a világfolyamat nagy ellentétében lüktet, mint a Világmindenségben mindenütt feltalálható Isteni Működés megnyilvánulása. Az ellentétek legnagyobb végleteit szolgáltatja maga a végtelen élet körforgása, a számszára, a keletkezés-létezés-elmulás örök hatalmas ismétlődése. Mindez a Mindenség erőinek belső odaadással való szellemi szemlélésére indítja a keleti lelket.

Az ázsiai ember számára a lét két formáló elvnek az eredménye: egy pozitív teremtő elvnek, létezőnek, az Istennek s egy negatív teremtő elvnek, a világnak. A negatív létesülés velejárója, kiterjedése a tér, az űr, a pozitív létező funkciója pedig az idő, amely a teret betölti. Az ember világában a létesítő elv a férfi, annak ellentéte pedig a közeg, amelyben a létesítés végbemegy, a nő. A kettő együtt adja az embert. A természet egész világa ezeknek a pozitív és negatív alkotó elveknek az alapján rendeződik el: világosság-sötétség, tudás-tudatlanság, öntudat-öntudatlanság. Ázsia a mindennapi életben is a világot mozgató ellentétek végtelen birodalma. A karavánok, a tevék puha, zajtalan lépése mindennél jobban kifejezik Ázsia stílusát, az ázsiai élet ütemét, amelyben együtt van a két ellentét, a méltóság és a kellem. Ez az ütem lüktet a legművészebb ázsiai táncokban, mint ahogy a csárdásban a lótoporzékolását érezzük. Az ázsiai tánc minden mozdulata szilaj ellentéte az előzőnek. A bennszülöttek szelíd, lelkes, egyúttal virtuskodó természete, felduzzadt világérzése s ugyanakkor remetehajlama, gyöngéd szeretete és kegyetlen kasztrendszeré ott van az ázsiai zene nagy:

ellentéiteiben, tompa és sikongó változataiban. A lobogó lángok az ázsiai sötét éjszakákon, a természet, sok vörös és zöld színe a ragyogóan kék ég alatt a legélénkebb színhatásokat szolgáltatják. A fajok, eszmék, érzések, testi-lelki tulajdonságok bizarr keveredése az életnek mesés ázsiai forgatagát hozza létre, melyben a valóság a képzelet legmerészebb játékát is meghazudtolja és amellet a való élet értékét mindenütt fokozza a mindent bearanyozó képzelet.

A dolgok, a világ lényegét, lelkét csak a szimbólumok, a jelképek mindent megvilágító eszközével lehet kifejezni. Ez az oka annak, hogy Nagy-Ázsia művészete amellet, hogy kozmikus, minden tekintetben jelképes művészet. Így fejezi ki a kis hindu szigeten, Elefantán látható hármas Shiva-szobor a nagy kozmikus gondolatot, az örök keletkezést, létezést és elmúlást s szilárd mozdulatlanságával mindezen belül azt, hogy az istenség a Mindenség tengelye. Ugyanitt Shiva és Parvati, az isteni házaspár szobra nem más, mint a Mindenség két ellentétes, de közös forrásból közös cél felé törekvő életerejének megtestesülése. A táncoló Shiva művészete az életerök mozgásának ellentétes ütemét és összhangját jelképezi.

Nemcsak a keleti nagyvárosok, hanem minden kis falu alaprajzában kifejezésre jut az az ősrégi gondolat, amely a Mindenségben és annak jelképében, a négy égtájban isteni erőt lát. A négy égtáj jelképezése annyira fontos, hogy a nagyobb buddhista szentélyek, pagodák nem is teljese, ha hiányzik belőlük a »négy király«, a világ négy sarkának az őre, a Dél, a Kelet, az Észak és a Nyugat királya. Ez a sorrendjük jelentőségük szerint az égtájoknak. A négy király együtt a Mindenséget jelenti. Az őskori kozmikus felfogástól átitatott buddhizmus szerint a Mindenség négy tájában a nap keltéhez és nyugtához viszonyítva különböző erők nyilatkoznak meg. A legnagyobb tiszteletnek örvendő kínai épület, az Ég Oltára Pekingben nem egyéb, mint a négy égtájt jelölő háromszoros terrasz. Az indiai nagy sztupákat kerítés veszi körül négy kapuval a négy égtáj felé. Amikor ezek az utak nem egyenesen, hanem derékszögben fordulva vezetnek a négy kapuhoz, előttünk áll az egyik legősibb keleti ékítményes napjelvény, a horogkereszt. Az indiai építészet régi szabályai szerint a városokat és falvakat egy kelet-nyugati és egy észak-déli irányban haladó főutcai osztja négy egyenlő részre. Ezeknek az utcáknak a végén nyílik a négy égtáj felé a négy kapu. A nagy keleti építészeti alkotások nem is épületek, hanem a Mindenség jelképes kifejezői lettek.

A Mindenség sorsát intéző égi erők és különösen az életet adó napnak ez a kifejezése nemcsak az építészeti alkotásokban található fel, hanem még a szerencséhozó apró talizmánokon is, amelyeket az őskori népek és szellemi utódaik, a keleti népek nyakukba akasztva viseltek, sőt viselnek még ma is.

Az ősi néphit legfőbb istenségének, a napnak felszentelt virága a lótusz s így szintén jelképpé válik. Jelképezheti mindazt, amit a horog-



kereszt, a Mindenséget, a végtelen élet körforgását s azonfelül az isteni tisztaságot. Napjerkép a buddhista művészet formakincsében az orosz-lán is. Asoka király híres sarnathi oszlopán a lótuszkehely és az orosz-lánok közt, mint az utóbbiak közvetlen talapzata, még egy gyűrű is húzódik, amelyen a köfaragó háromszor ábrázolta az üdvösség tanát jelképező kereket.

A Kelet eklektikus kozmikus elképzelései közt egyik legfontosabb a sárkány, a legnagyobb természeti erők képe. A kínaiak egészen sajátos és a maguk gondolkozására szabott értelmet adnak neki, mikor a Mindenségben megnyilatkozó pozitív alkotóerőt, a Yangot fejezik ki vele és mellé adják negatív ellentétnek, a Yin kifejezésére az ugyancsak eklektikus módon megszerkesztett madarat, a fenget, amit a Nyugaton főnixnek neveztek el. Az óriási sárkány ősidőktől fogva a Középső Birodalom jelképe is, amely hegyen-völgyön áthaladva átfog és lebír mindent.

A keletiek nem elégszenek meg azzal, hogy templomaik mindegyike valami különös gondolatot valósít meg, hanem azokat a gyönyörű kerteteket sem hagyják kozmikus kifejezés tekintetében kihasználatlanul, amelyekben a keleti templomok emelkednek. A kertek minden részében egy-egy komolyan megérlelt gondolat jut kifejezésre: a nagy Mindenség, a teremő Szellem, a természeti Rend és hasonlók. Kyotóban például a kerti tó kis szigetekskéje nem egyszerű sziklatömb, hanem egy gondolat, a hosszú élet jelképe. Nemesak a kertek, hanem a virágcsokrok részei is a Mindenség szellemét jelképező kompozíciókká vannak csoportosítva. A régi kínai arany szabály szerint a virágvázból kiemelkedő három ág — »ten-csi-jin« — az eget, a földet és köztük az embert jelképezi. A nage-ire (»odavetett«) stílus hanyagabbul odadobott virágai sem mentesek ez alól a jelképezési kötelezettség alól, sőt sokkal nehezebb feladat hárul rájuk. Nagy művészetet kell megvalósítaniok anélkül, hogy elárulnák a művészi szándékot.

Egészen különleges az a jelentőség, amire, az ázsiai művészetekben érvényesülő kozmikus felfogásból kifolyólag, Keleten a növényi és állati formák jutottak. A növényi formák között leggyakoribb a pálmafa alakjából levezetett életfa típusa. Az abu-hegyi és ahmadabadi dzsain templomok gazdag indázattá szétbomló életfái pompás példák erre. A kínai művészetben is sokszorosán feltalálható ez a gondolat. Többek közt az »örökélet barackfájában«. Felvinczi Takács Zoltán szerint az a művészi tevékenység is az életfával kezdődik, amelynek nagyszerű fejleménye a kínai és japáni festőművészet legsajátosabb ága, a tájfestés lett. A keletázsiai tájkép ugyanis, bármennyire költői, nem nevezhető egyszerűen hangulatképnek. Mint a Kelet minden művészete, ez is jelképes minden ízében. A kínai tájkép kompozíciója a benne kifejezett ellentétekkel a Mindenségben érvényesülő két nagy ellentétes elvet, a pozitívumot és a negatívumot, a yangot és yint juttatja kifejezésre. Ezen belül azonban még minden egyes motívum mond valamit.

A gyakran festett zuhatag a végtelenség jelképe, a legtöbbször ábrázolt fa, a fenyőfa (v. ő. életfa) a hosszú életet jelenti. (I. Felvinczi Takács Zoltán: Nagy-Ázsia művészete. 1933. 19 k.) A világhírű agrai, perzsa és mohammedán stílusú Tadzs Mahal növényi ékítményből eredő díszei is az életfa gondolatát hordozzák.

Az ősrégi, kozmikus-jelképes felfogás akkor is érvényesült a Kelet művészetében, amikor az emberi alakot ábrázolt. Az ember különböző testrészei azoknak az elemeknek a hatása alatt állanak, amelyek a keletiek elképzelése szerint a Mindenség alaptényezői. Feje a föld hatása alatt, veséje a víz hatása alatt, szíve a tűz hatása alatt, tüdeje az érc hatása alatt stb. Az az ősi ázsiai bölcsesség fejeződik itt ki, hogy a Mindenség egyetlen része sem független a másiktól. Az indiai nő is azért megy el közömbösen a templom falait borító, határtalanul érzéki szerelmi jelenetek mellett, mert bennük nem az emberi funkciókat, hanem a nagy kozmikus életfolyamat képeit látja. A Ceylontól az ellurái és adzsantái templomokon keresztül az Abu-hegyig látható, csodálatosan mozgalmas, kifejező, a női érzéki szépséggel hivalkodó táncábrázolások szintén a mindenség erőit személyesítik meg. Minden mozdulatukban egy-egy nagy ellentét, sőt szélső véglet jut kifejezésre az alsó- és felsőtest, a kéz és láb, a derék és a fej játékában. A buddhista szerzetes teljes joggal élvezheti és élvezi az angyalok démoni képét. Mert ő onnan való, ahol mindenütt tudnak imádkozni az emberek és mindenben meg tudják találni a Mindenséget alkotó és betöltő Szellemet.

Keleten a természet spontán megnyilatkozásaira a gondolkozásnak és művészetnek formáit, sőt rendszereit építették fel, olyan formákat és rendszereket, amelyek sohasem veszítették el érvényességüket. (I. Felvinczi Takács Zoltán: *Urchinesisches in der chinesischen Kunst*, Wiener Beitr. zur Kunst und Kultur Asiens. III. 45. l.) Ez azonban azt is jelenti, hogy a művészi egyéniség Keleten független a természeti formáktól, nem másolja őket, hanem szellemével uralkodik rajtuk. A művész behatóan megfigyeli ugyan a természetet, de mikor dolgozik, nem áll előtte minta. Teljesen függetleníti magát a természetben látott képek esetlegességeitől és csak azt juttatja kifejezésre saját vérmérsékletén át, amit a dolgok lelkének, szellemének érez. Nem a természeti modell, hanem a tárgy által ábrázolt fogalom tisztasága szabja meg, milyen legyen az emlékszerűen létrejött ábra. A keleti formaalkotás legfőbb törekvése tehát, hogy egyszerűsítésében néhány emlékszerűen jelképes elemig jusson s ezáltal tökéletesen átszellemftett vonalképet érjen el. A végleges alkotás sokszorososan leszűrt valami. Emlékezeti képeket tartalmaz, amelyeket szeretnek nagyon kevés vonalba foglalni. Minél kevesebb ecsetvonásból áll egy kínai vagy japáni festmény, annál biztosabb, hogy rengeteg tanulmány előzte meg. Az ilyen képek természetesen csak hosszú, zavartalan szemlélet árán nyilatkoznak meg a műélvező előtt.



Hiába közelednénk tehát Kelet emlékszerű művészetéhez a mi sajátos nyugati érzéseinkkel, homocentrikus művészetszemléletünkkel. A buddhista művészetben nincs helye annak, ami múltó értéket, átmeneti életműködést ábrázol. Ez a művészet csak az örökké tartó valóság eszményi képének alkotását tartja magához méltónak. Annál nagyobb dicsőség a keleti művészre nézve, hogy egyénisége az emlékszerűségen át is, sőt sokszor éppen annak révén a mesterségheli tudás fölé emelkedik, lelke és érzése a legelvontabb formákból is kiütközik (nézzük meg a sok közül csak Kwan Yinnek, a legnépszerűbb boddhisatvának cseng-tingi szobrát).

A művészi alkotás egységéről vallott felfogásban is teljes mértékben megnyilvánul a nyugati és keleti művészet közötti, a keleti kozmikus nézőmódból fakadó különbség. A Keleten nem a szemmel felfogható, hanem a gondolati egység a fontos. A művész feladata tárgyi szempontból erősen kötött, szabadsága azonban sokszorosan kiéli magát a természeti lehetetlenségek nem ismerésében. Ezt a különbséget mindennél jobban szemlélteti a Rodintól is megcsodált madrasi táncoló Shiva-szobor. A Konfuciusz csü-fui sírja mellett álló szárnyas oroszlánok és tigrisek is a keleti művész lelkét mélyen átható hagyományok szerint vannak megalkotva, de mégis a vérbeli alkotóra jellemző szabadsággal faragták és duzzasztották alakjaikat olyanra, hogy nem is állati formát, hanem valami emberfölötti szellemi erőt fejeznek ki. Ugyanezt látjuk, amikor a nagy kínai művészek a pozitív életelv hagyományos jelképét, a sárkányt ábrázolják: képzeletük versenyre rohan a tenger hullámaival és a viharfelhőkkel.

A Kozmosz átélésének ezt a korlátlan dinamikáját egy irracionális elgondolás segít realisabb természetűvé tenni: a keleti embernek az a történelemelőtti eredetű ősi hite, hogy a kép vagy szobor nem pusztán látszat, hanem a varázsserejű művész által teremtett élő valóság. A szobor vagy kép nem más, mint az isteni valóságot tartalmazó forma. A formának és tartalomnak ez a viszonya magyarázza meg azt, hogy a művészet Keleten szent dolog és sokszor még a megközelítése is szertartásos.

Az a mélyen gyökerező világnézeti alap, amely Nagy-Ázsia embereit ily közel vitte egymáshoz, amely megteremtette a Keleten a lelki műveltség egységét, a buddhizmusnak köszönheti megszilárdulását és egyetemes szerepét. Ez az Indus völgyében kialakult gondolatrendszer volt a nagy-ázsiai ember világérzésének legértékesebb kifejeződése. Ez volt hivatva arra, hogy a védák individualizmusa és Konfuciusz kommunizmusa közt a kiegyenlítő gondolat szerepét játssza. Szellemi egységet teremtő hatása Ázsia legkeletibb részére is kiterjed. A japáni embert ugyanaz a hit tölti el, amit Kr. előtt félezer évvel Konfuciusz állított a kínaiak elé. Emögött azonban ott van a buddhizmus által legjobban kifejezett nagy-ázsiai gondolat, amely szerint a földi élet csak látszat, átmeneti valami. Kína, a »Középső Birodalom« tartott

fenn legtöbb közösséget Ázsia többi részével s nem egyszer ő fejezte ki ennél fogva legjobban az egyetemes ázsiai gondolatot. Ebben a szerepében a művészi kifejező eszközök kimeríthetetlen forrásának bizonyult, míg Indiában a gondolat mélységének a birodalmát kell látnunk. Japán a mindent átható fegyelmesség, izlés, csiszoltság, mértéktartás csúcspontját képviseli, ő az frott művészi törvények országa, míg Kína az iratlanoké. Japán magábaszívja a buddhizmustól megneemesített kínai művészetnek a Mindenséget eszményítő formáit s költői képzelettel felfokozott kifejezést ad nekik.

Ezekben foglalható össze Felvinczi Takács Zoltán kétkötetes művének általános művészetelméleti szempontból tekintett lényege. A kozmikus gondolat esztétikai elvének keretén belül helyet és mélyen szántó magyarázatot kap benne minden nevezetes alkotás, aminek Nagy-Ázsia művészete életet adott. A Kelet művészetének megértéséhez és az iránta való, immár időszerű érdeklődés felkeltéséhez nálunk eddig egyedülállóan járul hozzá ez a mű, amely akkora, egész földrészeknek megfelelő területeket, mint India, Kína és Ázsia többi részei, mesterkéltég és erőltetés nélkül egységben tud látni és lényeges összekapcsoló vonások kimutatásával közös nevezőre tud hozni. Fokozza értékét az, hogy lényegileg mi magyarok is a Kelethez tartozunk s majdnem minden művészeti elem, mely hazánk területén a népvándorlások folyamán elterjedt, felfedezhető az iráni, indiai és kínai művelődési területnek azon a részén, mely az euráziai lovasnépekkel érintkezésben volt. E művészeti kapcsolatok kimutatása terén Felvinczi Takács Zoltánt első hely illeti meg a kutatók sorában. Amit a szerző a kínai misszionáriusokról mond, hogy végülis ők térnek meg és lesznek kínaiakká, arra csábítja az ismertetőt, hogy megfelelő változtatásokkal a szerzőre is alkalmazza. Az az érzésünk, mintha Felvinczi Takács Zoltán eltanulta volna a nagy kínai festők módszerét, akik csodálatraméltó beleérzés útján az ecset néhány vonásával az ábrázolandó tárgynak legmélyebb lényegét ki tudják fejezni. S talán részben a keleti embert oly szerénnyé és melegen mosolygóvá tevő kozmikus perspektívának a szerző lényén át megnyilvánuló hatása az, ami ennek a könyvnek minden lapját lebilincselővé teszi. Műve továbbfejleszt egy irodalmi műfajt, az útleírást, magyar világképünknek nagy hűzágát segít kitölteni és továbbviszi a tudományt. A könyv fedelének stílusos borítólapja, amely a lung-meni barlangtemplomok egyik nagyszerű lokapalákjára mutatja be, ízelítőt ad a szép eredeti felvételekből, amelyek az egész mű tartalmát még élőbbé teszik.

*dr. Bácsyné Kósa Szabó Erzsébet*

### MOLNÁR ANTAL ESZTÉTIKÁJA.

Τὰ Κάλὰ χαλεπά mondták a görögök: a szép nehéz. Nehéz, mint művészet, mint a szép közvetlen megvalósítása; még nehezebb, mint



reflexió, mint a szépről való ismeret és tudás. Ez a nehézség nem az eszközökön múlik, nem azon, hogy az anyag ellenáll, nem engedi magát megszépíteni s tiltakozik az ellen, hogy az ember széppé tegye. Nem, a szép nehézsége az, hogy a szép tényleg nehéz. Olyan nehéz, hogyha nem lennének művek, amelyeknek sikerült, az ember azt mondaná: lehetetlen. Különös dolog ez a széppel. Hogy valami jó, vagy nem, igaz, vagy nem, egyetlen szóval lehet és kell elintézni. Vagy igen, vagy nem. Harmadik eset nincs. Az, hogy valami szép, vagy nem, sohasem intézhető el egyetlen szóban. Itt a dolog nem azon múlik, hogy igen, vagy nem. Nem, hogy nincs harmadik eset, hanem éppen mindig a harmadik eset áll fenn. Ezért van esztétika. Nincs százszázalékos elutasítás és nincs maradéktalan elfogadás. Ezért mondja Taine, hogy a művészetben és az államvezetésben meg kell elégedni féleredményekkel. A szép sem igen, sem nem: — a szép nehéz.

Ha ez a mondat, hogy: a szép nehéz, nem lenne, Molnár Antal esztétikájára ki kellene találni. Molnár Antalnak sajátos módszere van. Soha nem határoz meg, nem határol el; nincsenek aforisztikus megjegyzései, elkerüli az éleset és biztosat. Egész anyagát maga előtti hőmpölygeti és állandóan az egész masszát gyúrja. Áradó stílus ez: gondolkozásban és kifejezésben egyaránt. Nem szabad várni tőle nyugvópontokat, kiugró helyeket és kilátóhelyeket, szentenciákat és tételeket. Az ember e stílus karakterét csak akkor érti és érzi, ha magára bocsátja: hadd öntse el, hadd zúgjon kedvére ahogyan és amerre akar. Van ebben valami a prousti kaoszból, — füstölgő, gomolygó eszmélkedés, mint a forrásban levő vulkanikus mocsár; gőzölög, puffog, hólyagzik és pillanatonként változtatja alakját. Miért? Mert a szép nehéz. Minden emlékét, gondolatát, hangulatát, megfigyelését, mindent, amit olvasott és hallott, minden zenét, amit élvezett, elemzett, megértett, magára engedi s ez most így zuhog, ilyen sajátságos súllyal esik és lüktet. Nagy erőfeszítés, amely az egészet mozgásba hozta; küzd és viharzik. Miért? Mert a szép nehéz. Egyetlen mondata sincs, amelyre azt lehetne mondani, hogy igen, vagy nem. Mindig a harmadik eset áll fenn. Nem lehet sem elfogadni, sem elvetni.

A szerző abból indul ki, hogy a fizikai anyag a természet, ez a natura; a művészet úgynevezett anyaga azonban sohasem a nyers természet, hanem: a humanum. »A művészet egyetlen tárgya az ember«. Ez Mitrovics Gyula tanítása. A művészet csak már formált természetet, naturából kiemelt naturát használhat. Középkori terminussal: a művészet anyaga nem a natura naturata, hanem a natura naturans. »Minden művészet anyaga művészileg formált, átlényegesült humanum, ennek valamely kategoriális oldala felől való vetületben.« Ez a gondolatmenet azonban cseppet sem logikus, még kevésbé elvont, vagy theoretikus. Nem: minden mondat valósággal a mélyből tör fel, valami fellöki vad és rakoncátlan erővel. A gondolatok között nincs rend. Értelemmel e művet az ember hiába is olvassa, csak kétségbeesik szaka-

datlan és zajgó sűrű ömlésén. Csak behunyt szemmel olvasható, — minden egyebet el kell felejtetni és követni az író tűzhányó kirobanásait.

Ugyanígy a mű további részeiben. Amikor a művészet feladatáról van szó, sehol, egyetlen pontban sem mondja meg, táblára írható rövidséggel, hogy mi ez a feladat. Sokat gondolkozott e téma felől s most mind az ezer gondolatát kiereszti: ezek úgy szállnak, mint tavaszi égen a galambok, vagy, mint éjjel a vonat szikrái. Meg kell szokni, hogy az ember ezúttal nem valamilyen rendszeres épületbe lép, hanem elementáris gyónást hallgat meg. »A művészet alapfeladata: kerülni az utánczást, túlelmedkedni a konkrét valóságon.« Eggyel tovább: »a művészet a véges emberit emeli embertől független értékke«. Ime rátapint a platóni művészetelmélet kettősségére: a phantastikon-ra és eikastikon-ra, vagyis a teremtő-imaginatív és a másoló-utánczó művészet antagonizmusára. De tovább: »a művészet feltétele, hogy szimbolikus legyen« (misztérium). »Nem az a lényege, amit logikailag jelent, hanem, amit elhallgat«. A kimondhatatlan.

Mindenki más, aki zeneesztétikát ír itt észrevenné a ragyogó alkalmat, hogy végrehajtsa az áttörést a zene lényege felé s megállapítsa, hogy a zene éppen ez a megszólalt kimondhatatlan, ez a megzendült hallgatás. Azért még nem kell romantikusnak lenni és nem kell aláírni Schopenhauert, akinek zenélménye hasonló. Csak éppen rámutatni e tényre. De nem. A zuhatag tovább ömlik s a zene lényegének kifejtése helyett ez következik: »a művészetek semmiben sem különböznek egymástól, csak abban, hogy más-más anyagon át valósítják meg az esztétikumot«.

Ezután a forma kérdése következik. Ez a könyv leggazdagabb, legzsúfoltabb része. Definíció itt sincs. Csak olyan hozzátetés, mint: a természeti forma heterogén (szervezet), a művészi forma homogén (pl. márvány).

Tévedés, mondja a szerző, a művészetet életjelenségnek nézni, mert hiszen a természet natura naturata, szervezetszerű stb.; a másik fontosabb: tévedés a művészetet logizálni. »Semmiféle művészetnek semmiféle mintája nincs a természetben.« Molnár Antal az eikastikont egyszerűen elveti. A művészet zárt, a természet nyílt. »A természet alapelve a valószínűség, a művészeté a szükségszerűség«. Ha a művészet valamit kiemel a természetből, akkor a tárgy »természet mivoltát« megszünteti. »A művészetek mintája — lélektanilag — a fantáziában honol«. E ponton az ember egy kicsit meghökken s azt kezdi gondolni: pfuj, hiszen ez tudomány! De nem. Átlendül a másik oldalra s e veszélyes pontot csak néhány ilyen mondattal érinti: »minden művészet lelki beállítottságot szimbolizál«, — »a lelkiállapot, érzelem, tudat, tudatalatti, szemléleti elemek«, — a »művészet a lélek nyelve«, — »lélekbeszéd« — de máris szembefordul azzal, amit az előbb állított és visszatér kedves motívumára: »a művészet lényege életteleníteni a



jelenségeket», végül az egész mű kétségtelenül legnagyobb mondata: »öröklét formáiba emelt, szimbolizált élet: ez a művészet«. (89. lap.)

Az ismertetésből ennyi éppen elég. Ez a csúcspont. Magasabbra nem lép és valószínű, hogy magasabbra nem is lehet lépni. Molnár Antal a művészetet olyan denaturáló, lelketlenítő, élettelenítő szenvedélynek látja, amely túl azon, hogy szellemi legyen: az örök szférájába lép és az embert áttemeli abba, ami »felül«, »fent«, mindig »magasabban« van. A lényeg így is kitűnt. És Molnár Antal e műve eszközeiben sokkal közelebb áll a zenéhez, mint valamely más frásbeli alkotáshoz. Hiszen e jelzők: szentenciátlanság, az aforizmus hiánya, kilátóhelyek meg nem jelölése, logikai megkomponálatlanság, már mind eleve erre utaltak. Ez a mű előnye, bátorsága, őszintesége. Ha címét lírai nyelven kellene megfogalmazni, az nem lehetne más, mint: egy művész gyónása a művészetről.

Most pedig még egy kérdést. Oly kérdést, amely mindvégig kérdés marad és amelyre nincs válasz. Vagy van? A szép nehéz. De miért?

A szép nehéz. Azért, mert a művészet az öröklét formáiba emelt szimbolizált élet? S azért, mert ha így van, akkor a művészi mű, ahogy Keats mondja: joy for ever, — oly mű, amely az öröm szüntelen és végtelen forrása, örök gyönyörűség? Joy for ever, — mindaz, amit a művész alkot olyan, mint a virágzó nő, aki életének csúcán áll, de nem, mint a nő, egy napig, egy hétig, egy évig. Nem. Itt ál a csúcson és itt fog állni mindig. Ez a helye. Joy for ever, — tetőre ért és örökre ott van. Az öröklét formáiba emelkedett. Így van? De ha így van és ha a művészi mű a tündöklő és ragyogását soha el nem veszítő asszony, — akkor az, amit az ember iránta érez, egy neme a szerelemnek és imádatnak s akkor ez a mű az embert csábítja és bűvöli, felajzza és áttüzesíti? Akkor igaza van Nietzschének, hogy a művészet az élet metafizikai tevékenysége s a mű az emberben életszenvedélyt ébreszt, szerelmet ébreszt az élet iránt, — örökké, mindenkiben, mindig és kivétel nélkül? Akkor a joy for ever, végül is annyit tesz, hogy a mű, a vers, a zene, a kép, a szobor a már elalvókat felébreszti, a betegekét meggyógyítja, a fáradtaknak erőt ad, a kihülteket feltüzeseli. Akkor a mű nem más, mint az életszerelmebresztő és életszenvedélyebresztő. És akkor ez a joy for ever nem egyéb, mint korbács, amely az embert, akár akarja, akár nem, hajtja és űzi és üldözi az életre. Ha már megpihent és megnyugodott egy kicsit, továbbzavarja, ha már leroskadt, addig veri, amíg feltápáskodik és megindul. Nincs kegyelem, — élni kell. Aki meglátja a művet, abban újra felébred a szenvedély. A mű korbács. Örömmel vernek át bennünket az életen: az öröm a korbács, amivel hajtanak s amivel ránk lecsapnak. Ez az öröm a mű: a joy for ever. Itt áll a mű és korbácsol és örökké itt fog állni és korbácsolni fog még száz nemzedéket. Milyen jó volna pihenni, nyugodni, elzárkózni, aludni! Nem lehet és nem szabad. A korbács

zuhog az ember mögött: a korbácsot úgy hívják, hogy öröm. És ez az öröm, a művészi mű, — a work of art — joy for ever. Vajjon ez az öröm a művészet? Vajjon, a művészet a korbács? Csak egy pillanatynyi csendet és nyugalmat! Nem lehet: tovább kell élni, tovább kell imádni, szeretni, tovább kell örülni. Nincs kegyelem. Ó, — milyen szörnyű ez, milyen rettenetes, milyen: nehéz. Ezért mondták a görögök, hogy a szép nehéz?

*Hamvas Béla*

## ZLINSZKY ALADÁR: MŰVÉSZI HANGFESTÉS ÉS HANGUTÁNZÁS. (Nyelvesztétikai tanulmány.)

»Le poète n'est, qu'un musicien entre les autres« — hirdeti Paul Veléry, a szimbolizmus legnagyobb élő apostola. »A költő semmi más, mint zenész a zenészek közt.« Bizonyára vannak, akikre e kijelentés s a mögötte álló gyakorlati valóság: a szimbolista költészet nyelvzene-kultusza a forradalmi újdonság ingerével hat, ezek meglepetéssel vehetik tudomásul e hasznos dolgot tanulságaként, hogy »nincs semmi új a nap alatt« s épe séggel nincs a költői stílustörekvések terén. Mindennek megvannak az előzményei; a nyelvben rejlő zenei lehetőségek kiaknázására való törekvés évezredes multra tekint vissza. S nemcsak a gyakorlat, az elmélet is vele járt már kezdet óta.

A beszédbeli zeneiség tényezői: a hangfolyás (ritmus), a hangpárhuzam (rím), a hangfestés és a hangutánzás. Utóbbi kettőnek szerepét az európai irodalom történetében ismerteti e tanulmány, a hozzájuk fűződő elméleti munkálatokkal egyetemben.

Lényeges a különbség hangfestés és hangutánzás közt: előbbi hanggal való festést, utóbbi hangnak az utánzását jelenti. A hangfestés érzelmet, hangulatot érzékeltet hangzás útján, tehát lelkiállapotot közöl, a hangutánzás külső, természeti hang, vagy zörej visszaadására irányul. Művészi érték szempontjából az első vitathatatlanul jelentősebb a másodikonál, mert érzelmet hordoz s az egyes betűk hanghatásában rejlő pszichológikumot aknázza ki, míg a hangutánzás, minden bensőségtől mentesen, a pusztá hangzásra támaszkodik csak. A hangfestés elmélete tehát — röviden meghatározva — nem egyéb, mint az abc metafizikája se tudományág — a betűk jelentéstani vizsgálata — szinte egyidős magával a hangfestéssel. Harmadfélezer évvel a modern lírai szimbolizmus születése előtt építette meg Platon, »Kratylos« c. dialógusában, azt a nyelvészeti bázist, amelyre a hangfestés s általában a nyelvzene elmélete az idők folyamán felépülhetett. Platont a nyelv eredetéről való elmélkedései vezették rá a betűk analitikus vizsgálatára, azt tartotta ugyanis, hogy a nyelv a dolgoknak hangokkal való utánzása révén keletkezett s a dolgok és nevük között olyasféle reális kapcsolat áll fenn, mint a dolgok és képük közt. A szavak a dolgok



másai. Platon e megfontolás alapján rendszeres hangszimbolikát adott, melyet a későbbi kutatás — mint e tanulmányból nyilvánvalóvá lesz — változatlanul átvett s lényegében ma sem döntött meg. A szerző végigkíséri a kérdés elméleti irodalmát az ókori grammatikusokon át a humanista Scaligerig, ki a magán- és a mássalhangzók egész esztétikai rendszerét állította fel, bemutatja Platon tanításának kivirágzását a XVI. és XVII. században, amikor is az ős-nyelv kérdése felett német nyelvész-berkekben dúló viharos tollharcok során a hangutánzó szavak bőségét ismerik el — Platonra hivatkozva — döntő kritériumnak valamely nyelv ősisége szempontjából. Megemlíti Herdert, ki a nyelv eredetének hangutánzáson alapuló ókori elméletét kifejti és lélektanilag elmélyíti, valamint követőit: Humboldtot és Müllert. Bővebben ismerteti Heyse felfogását, ki először gondol a vokális s a konzonáns eltérő metafizikai jellegére: előbbi az érzelem hangja, utóbbi az értelemé. Tárgyalja végül (csak felsorolásunkban »végül«, a dolgozatban elsőnek) Wundt mélyreszántó elméletét a nyelvi hangjelenségekről, ki elsőnek választja el határozottan a hangfestést a hangutánzástól s azt, a hangszimbólika régi terminus technikusával szemben, hangmetaforának nevezi el.

A külföldi nagy gondolkozók rendszereivel kapcsolatban foglalkozik a szerző a kérdés szegényes magyar irodalmával is; ismerteti Fogarasi János elhibázott betű-metafizikáját, ki nem magukból a hangokból indult ki, hanem azok fiziológiai képzésmódját vette elemzése alapjául. Így származtak az olyanféle megállapítások, mint például »az f kiejtésekor a felső ajak kijebb áll, és így jelent felsőséget; a p kimondásakor pedig az alsó ajak áll kijebb, és így jelent alsóságot, alapot«. Részletesebben tárgyalja Horger Antal nyelvtörténeti megállapításait a szó-ikerítés jelenségével kapcsolatban s egy-egy szóval kitér Szvorényi József, Szabó Sándor és Gombocz Zoltán idevonatkozó feljegyzéseire.

Az elmélet mellett súlyt helyez a szerző a gyakorlatra is: a szemelvények rengetegén kíséri végig a hangfestés és hangutánzás történetét Homerosztól a futuristákig. Különválasztja a festést az utánzástól s a festésen belül is a magánhangzós hangmetaforát a mássalhangzóstól. (Kívánatos lett volna, ha a hangutánzás fejezetét is megosztotta volna, aszerint, hogy értelmes szöveggel utánozza-e a költő a természeti hangot, avagy értelem nélküli betűcsoportozattal, mint pl. tarantantara, brekekek, koax, seb. Mérhetetlen értékbeli differencia van ugyanis a két eljárás mód között.) Bőven ismerteti a szerző a renaissance érdekes állathang-utánzó költészetét, az olasz, a francia és a német irodalomban, s e költészet barok túlkapasait. Majd a romantikában újjáéledő nyelvészeti törekvésekről kapunk többé-kevésbé teljes képet, hogy végül a modern líra zenei öncélúságának illusztrálása adja meg a dolgozat aktualitását.

A szerző saját magát, az elméleti részeken végig, erősen háttérbe szorítja. Csak ritkán helyezkedik kritikai álláspontra, de ítéleteit min-

dig elfogadhatjuk. Higgadtan szól a tárgyhoz; megérti a szimbolista törekvéseket és becsülni is tudja eredményeiket a szépre érzékeny lélek örök fiatalásával, de elítéli a futurizmus túlkapasait. Példáit többnyire jól választja ki a rendelkezésére állott mérhetetlen anyagból, talán csak Csokonai méltánytalan mellőzése tűnik fel hiánynak a magyar hangfestő törekvések bemutatásánál. (A harci zaj festésére sokkal jobb példákat találhatni Csokonaiban, mint a Faludi-vers idézett helye.)

Összegezve az eredményeket: a dolgozat, mint az európai irodalomnak egy bizonyos formai szempontból történő végigtallózása: érdekes, s mint egy fölöttébb aktuális nyelvészeti probléma fejlődéstörténetének összefoglaló ismertetése: hasznos. Szakirodalmunknak határozott nyeresége s emellett az esztétika egy kevésbé ismert és művelt területének feltárása révén, buzdítás a továbbmunkálásra.

*Elek István*

## A TANULMÁNY.

*(Matisse, Joseph: Essai sur l'essai.)*

A könyv három része (Histoire de l'essai, — Art et philosophie dans l'essai, — Esthétique de la prose) ezzel az alcímmel is ellátható volna, hogy: az essai, mint a sajátlényű szellem műformája. A meghatározás alapja mindjárt a műfaj történetéből is kitűnik. Különös, hogy sem a kínaiak, sem hinduk, sem görögök, sem rómaiak essait nem írtak. A nemes próza mint gnóma (Herakleitos, Démokritos), vagy mint levél (Seneca, Plinius), vagy mint mese (Kungtse), vagy mint zsoltár (babiloniaiak, hinduk) jelentkezett. Az essai európai műfaj s első íróinak (Bacon, Montaigne) megjelenésével együtt a szellemnek egészen különös helyzete alakult ki. Az essairó magatartásának legfontosabb ismertetőjele: az iskolánkívüliség. Montaigne az első ilyen iskolába nem sorolható gondolkozó. Magány, függetlenség, szuverénitás és autonómia. Ezeknek összetétele adja azt, ami az essai lényege: a sajátlényű szubsztanciális távlatot (autochtone perspective substantielle). Az essairó mindennemű már valahol, bárhol, elhangzott véleménnyel szemben bizalmatlan: ezért autonóm és autochton; a dolgokhoz sohasem lép olyan közel, hogy azoknak egész volta szeme elől elvessen; ezért van perspektívája; sohasem áll meg, hanem előrehatol a germinális valóságig: ezért szubsztanciális. Hogy ez a szellemi helyzet fölvehető legyen és a magatartás kialakulhasson, szükség volt arra, hogy az általános szellem feladja autonómiáját, lemondjon perspektívájáról és szubsztanciálisát elveszítse. Körülbelül ez az újkor kezdete: Montaigne, Bacon megjelenése, az essainak, mint műformának feltűnése és egy új gondolkodói, alkotói, szemléltői és kritikai magatartásnak



kialakulása. A vallás és tudomány harca a szellemet olyan vagy-vagy szituációba állította, amelyben a választás egyik oldal felé sem volt kedvére való. A montaignei essai ettől a történeti pillanattól kezdve a független sem ide, sem oda nem tartozó szellemi embernek műformája lett. S utána természetesen minden alkalommal, ha az essairás fellendült, azért történt, mert az autonóm és szubsztanciális szellemnek, hogy távlatát megmentse, a közfelfogásból ki kellett lépnie. Az essai ott virágzik, ahol az autonóm szellem a legerősebb, de viszont ezt a szellemet az iskolák, skatulyák, közvélemény, hiedelem stb. a legerősebben fenyegetik. Ezért lett Anglia és Franciaország az essai klasszikus hazája.

A második rész abból indul ki, hogyha az essai nem csatlakozik sem a tudományhoz, sem a valláshoz, akkor hát milyen viszonyban van a művészzel és a filozófiával? A tudományt az autonóm szubsztanciális szellem elveti. Miért? Mert a tudomány az okság elvén épül fel, az »okság szerint való gondolkodás pedig gyengeelméjűség jele«. Aki a kauzalitás elve szerint akarja megérteni a világot, úgy jár el, mint az, aki szűk torony lépcsőjén megy fel és zseblámpával a kezében csak éppen azt a lépcsőt világítja meg, amelyet éppen elhagyott és azt, amelyre rálépett. Nem tud áttörni és kilépni a kauzalitásból, — a következetesség eszelőse lesz. Az essai a valláshoz jobban vonzódik; mert a religiózus ember nem tekinti a világot a valóságok olyan láncolatának, amelyeket, mint az üveggyöngyöket zsinórra lehet fűzni. A vallásos ember problematikája azonban a par excellence szubjektív emberé. Annyira el van foglalva saját személyének üdvözülésével, hogy nem ér rá körülnézni ebben a szép és nagy világban. »A tudomány az essaiista számára ostoba, a vallás önző és izléstelen.« Ebből következik, hogy az essaiiben egyenlő mértékben fontos a látás emelkedettsége, a gondolat morális intaktsága és az, hogy elvei és véleményei megegyezzenek a szép élet képeivel. Az essai azonban mégsem filozófia. Miért? De művészet sem. Miért? A filozófiát nem fogadja el, mert az mindig rendszer; a művészetet nem fogadja el, mert »az az életet és a világot szebbé akarja tenni, mint amilyen s ezzel elrontja«. Ez az elrontás, az idealizálás, minden esetben a valóság rovására megy. Az essai nem filozófia és nem művészet, hanem: »a filozófiából kiveszi a meg nem alkuvó igazság szenvedélyét, a művészetből pedig a szabad gyönyörködtetést és a gondtalan alkotás ösztönét« (passion de la vérité, — liberté de la joie, — création gaie). Az essai komoly művészet és vidám filozófia együtt. Ezért elengedhetetlen hangjából a derű.

A próza esztétikája, a könyv harmadik része, azt a gondolatot építi tovább, hogy az essai-nyelvben, vagyis a par excellence prózában, miképpen egyesülhet vidámság és komolyság, tömörség és levegős távlat, súly és könnyedség, mélység és világosság. Amikor az emberi szavakat felsorolta, már meg is jelölte a próza lényeges esztétikai je-

gyeit. A vers lehet olyan könnyű, hogy tartalmatlanná válik, a próza nem. A dal, a dráma, a regény, a líra megengedhet magának homályt, ködös mélységet, az essai soha. Itt az értelem éppen úgy állandóan jelen van, mint a fantázia és az érzés. Az éposz kimerülhet néhol a tiszta leírásban: az essai leírásának csak akkor van jelentősége, ha a képeknek filozófiai, morális, emberi távlatuk van. Az essai írójának szellemi helyzete a prózában válik valósággá: »a próza nem egyéb, mint a szubsztanciális autonóm szellem hangja«.

Még egyet: a próféta, tudós, költő, filozófus megengedheti magának a hosszadalmasságot. Az essai pedig éppen az, hogy: rövid, tömör, lényeges, pregnáns és sűrített. »Az igazi essaiista theodiceát ír öt sorban és világtörténetet három oldalon«. Harminc lapnál hosszabb művekre az embernek csak akkor van szüksége, ha nem egészséges és száz lapon mindent meg lehet írni.

Hamvas Béla

### MANSIONES IN DOMO.

Charles Lalo, a Sorbonne tudós professzora nemrég megjelent munkájának már a puszta címével is hálára kötelezett minket: *L'Art loin de la Vie*. Tehát szabad még manapság is beszélni arról a művészetről, amelyik nem olvad össze az étellel, nem akarja az alsóbb néposztályokat megfegyelmezni és megnevelni, nem akarja a tömegeket propagandisztikus harsonaszóval megsüketíteni. Igen, szabad. Csakhogy e művészetben kívül létezik egy másik. A szerző előszavában siet is bejelenteni, hogy egy kiegészítő tanulmányon dolgozik, amelyik ezt a másik, az életet megigenlő, folytató, fokozó művészetet fogja majd elemezni.

Már e kettős szempont felidézése is mutatja, hogy Lalo nem dogmatikus. A tanári rutin nagyon szűk és nagyon tág lombikában nem próbál kiagyalni egy minden esztétikai jelenségre egyforma hanyagsággal ráhúzható formulát. »Ich misstraue allen Systematikern«, mondotta Nietzsche, »der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit«. Pompázó rendszerek híján így gondolatokat, ötleteket kapunk, szürke elméletek pótlására pedig az alkotók és szemlélők típusainak gazdag sorát. Ezeket a pszicho-esztétikai típusokat azonban Lalo nem életleírások segélyével alkotja meg, nem is műveknek ismertetésével, hanem a művész élete és éltműve közötti viszony feltárásával, e kettő struktúrája közötti összeférhetetlenséggel. Megfigyeléseinek kiszűrésére a szerző nem fukarkodik ritkán hallott idézetekkel, csak kevesektől ismert anekdotákkal; mindig érdekesen és szellemesen értekezik, sokszor ír ragyogó tollal, nem egyszer költői lendülettel. Ki is állította csak, hogy a philosophusok tulajdonképen pályát tévesztett poéták?



A L'Art loin de la Vie tartalmát nem kívánjuk egy rövid ismeretetés keretébe beszorítani. Bevalljuk, attól is félünk, hogy a karakterológiai alosztályok és al-alosztályok tömkelegében el találunk kalandozni, azoknak, természetesen csak elmosódott, határain át találunk hágni. Megemlítve, hogy a technika túlzott művelése ép úgy enged kiutat az élethöz, mint a bevallott menekülés, válasszuk paradigmául annak a fejezetnek az ismertetését, amelyik a gazdaságosság complexumával foglalkozik.

Az e típushoz tartozókat jellemzi, hogy a művészi alkotás és szemlélődés segítségével valamit meg akarnak takarítani: vagy a cselekvés kötelezettsége alól próbálnak kibújni, vagy szenvedélyeik elől kitérve, azoknak csupán képzeletükben hódolni, vagy pedig az életben csak súlyos küzdelmek árán elérhető tökéletességet olcsó áron bevásárolni, a kitűzött ideált minden nagyobb fáradság nélkül elérni. Bár — ahogy a naiv olvasó-közönség hiszi — nehéz dolog valami rendkívülit megírni, de némely művész számára ez a feladat még mindig egyszerűbb, mint valami rendkívülit megélni. A valóságba történő beilleszkedés, az élet, magas pszichológiai feszültséggel jár, ezzel szemben az esztétikai alkotás vagy élvezés, hasonlóan az álomhoz, a játékhoz és némely neurózishoz, csak pseudo-cselekvés; alacsonyabb fokú tendencia hozta létre, benne az egyéniség nem öldődik fel teljességében. Mintahogy álunk védí alvásunkat, úgy véd meg a művészet, ez az ébren álmodozás, az élettől.

És most említsünk néhány példát a szenvedélyek elhárítására, azoknak kiélésére a művészetben. Manet, akinek Olympiája már nem is kétértelmű gesztussal fedi el kétes bájait, aki provokáló módon ültet meztelen nőszemélyt napjai divatjának megfelelően és nyakig felöltözött férfiak mellé, Manet, aki, ahogyan akkor mondogatták, bemocskolta a Szép templomát, csendes és szelíd ember volt, kifogástalan modorral; kerülte a bohémiát és nagy örömmel itta teáját polgári szalonokban. Choderlos de Laclos, unalmas garnizonban, ahol nem akadt valamire való fehéreseléd, írta meg a »Veszélyes Szerelmeskedések« botránytokozó regényét. Jó férj volt, jó apa, derék adófizető, aki művében igyekezett megkapni azt, amit tőle az élet megtagadott. Az ő társaságában találkoztunk, meglehetősen váratlanul, Schopenhauerrel is. A halálnak ez a hirdetője a legnagyobb könnyelműséggel szalasztotta el a legjobb alkalmakat, amelyek őt kiszabadíthatták volna a siralom völgyéből: nem ivott vendéglői pohárból, félve a fertőző betegségektől, nem ment az első emeletnél feljebb lakni, félve a tűzvész-től, nem ment háborúba, bölcsen másokat küldött maga helyett. Életeinek legnagyobb bánata volt, hogy amíg az optimista Hegel az auditorium maximumban ad elő, addig ő neki négy szál hallgatója van. El tudta viselni ugyan annak tudatát, hogy nemsokára férgek fogják rágni porhüvelyét, de borzadt annak gondolatától, hogy nemsokára philosophia professorok fogják rágni és kommentálni tanítását.

Kissé találva érezzük magunkat a »table d'hôte Buddhájá«-nak aggályaitól! Nem célzott-e a recenziók íróira is? És úgy gondoljuk, hogy mostmár ajánlatos Charles Lalo kitűnő munkáját visszahelyezni »őnyvtárunkba, az első sorba.

Baumgarten Sándor

## A JELENKORI FRANCIA ESZTÉTIKA.

(Feldmann, Valentin: *L'Esthétique Française Contemporaine*. Paris 1936, Alcan, 139 l.)

A francia esztétikának legnagyobb fogyatékosága az esztétikai köztudat hiánya. Olyan eklekticizmus jellemzi, amely nem kívánja, vagy meg sem tűri a folytonos idézést, hivatkozást, egy bizonyos köztudatba illeszkedést. Esztétikatörténeti tanulmányaik elsősorban a német tudományos esztétika rendszerét, eredményeit igyekeztek feldolgozni. (Basch Kant-, Hegel-tanulmánya; Bites-Palevitsché a jelenkori német esztétikáról.) De ezen a téren se nagyon sürgős számukra a tájékozódás és tájékoztatás. Például Odebrecht rendszerét a japán Esztétikai Szemle, a Bigaku Kentjün, mindjárt jelentkezése után behatóan ismerteti és a magyar esztétikai köztudatba is felszívódik, de még a legújabb francia esztétikai munkák sem látszanak róla tudomást venni: a mult század eleji német idealizmus a 'maga humanizmusával az, amire szorítkoznak, ezt érzik rokonnak a francia szellemmel. — Kétségtelen, nem véletlen az sem, hogy míg a francia újszcolasztikának jó ideje van ismertető munkája (Leon Wenzeliusé), addig egyéb irányokról a Zeitschrift für Ästhetikben jelent meg — Étienne Souriau tollából — rövid ismertetés; ez azonban inkább helyi iskolák szerint osztályoz és nemcsak a rendelkezésre álló szűk hely miatt vázlatos, hanem nem egy részében homályos is; s hogy főleg a tömörítés következtében az, ezt az is bizonyítja, hogy maga a szerző rendszerét ismertető rész, amely legzsúfoltabb, leghomályosabb is.

Annál nagyobb meglepetés most Valentin Feldmann kiskönyve. Méltán kellett feltűnést otthon s a külföldi szemlélő számára újabb jele a francia esztétikai irodalom fellendülésének. Szerves, minden ízében francia problematikán épül fel s valósággal kiskátéja lehet annak, amit francia szellemnek szoktak nevezni s amiről annyit és olyan sokfélét lehet mondani. De ez esetben a szempont, amelyből a francia szellem keresztszétét kapjuk: »a művészi alkotás a gondolat tükrében«, olyan sajátosan francia, hogy a kép valóban meggyőzőnek ígérkezik. S emellett a feldolgozott munkák, az idézett szerzők mind saját szavaikkal beszélnek benne, többnyire idézőjelek között, bizonyosságául annak, hogy a szerző tiszteli a konkrétumokat, a szellem történeti, egyéni alakulását; ez az előfeltétele annak, hogy szintézis,



megértés születhessék valamely tudományág területén: az egyéni, történeti hangsúly; így lesz tagjává a vélemény a tudományos munkaközösség élő dialógjának. — Bevezetőnek pompás kis fejezet a francia esztétika multjáról, megszületéséről, annak a problematikának kialakulásáról, melynek gazdag kibontakozását a jelenben a könyv elénk tárja. Az első rész az esztétika és egyéb tudományok kapcsolatairól szól: a fiziológia, pszichológia, szociológia esztétikai vonatkozásairól, jobbanmondva a francia esztétika fiziológiai, szociológiai kérdéseiről, eredményeiről. — Második részre marad az »esztétikai tény« problémaanyaga: ennek szubjektivitása, objektivitása; a formák autonómiájának viszonya az esztétikai ítélethez, valamint a formáé és az agyagé egymáshoz. Nem önkényes felosztás, hanem a francia esztétika szelleméből magából adódó. A nevek az ismert nevek. A könyvecske a maga egészében a Souriau és a Basch—Bayer iskolák bélyegét viseli magán. Az említettekén kívül Delacroix, Lalo, Foçillon nevei kísérik a fejezeteket végig; de Valéry, Bremond, Guyau éppúgy szerepel a maga helyén, mint Gide és Bergson. A kis munka inkább már bevezetés az esztétikába, mint rendszerek ismertetése, ha nem is akar egyéb lenni, mint hű tükör, természetes szintézis. Mindenesetre élesen és tisztán bontakoznak ki benne a jelenkori francia esztétika fő vonásai. — Ezt az esztétikát a művészi élmény szubjektív oldalán a lélektani elemzés, az objektívon a formák problémái érdeklik, s mindig világos, gondolati, kissé talán hűvös, szinte szellemes; kétségtelenül a maga egészében annak a művészetnek sugallata alatt áll, amelynek öntudata akar lenni. S ez, meg kell állapítanunk, szervesség, tudományos hitél és jelentőség szempontjából is szerencsésebb, jobbik eset, mint ha teljesen idegen lenne attól. Ez a sugallat pótolja a francia esztétika számára a tudományos köztudatot. Így engedheti meg magának, hogy a folytonos rendszerezés, hivatkozás helyett mindig mondjon valami újat s talált mondjon s az a kis távlat is, amelyben intellektualista fölényében a művészet fölött lebegni látszik, rokonszenves, bölcs tapintat: sajátosan franciás és sajátosan esztétikai.

*Baránszky-Jób László*

## A GRAFIKAI MŰVÉSZET ESZTÉTIKÁJA.

A grafika a legősibb emberi tevékenység. Multja a sziklarajzokig visszakisérhető. Főkefező eszköze a vonal. Ez az érzékelhető, megjelenítő elem a legközvetlenebbül fejez ki az élmény időbeli lefolyását. Maga a grafika szó a vonallal alakító művészeteket foglalja magában. Neve γραφειν görög szóból ered. A vonal önmagábanvéve szellemi termék, célja: hogy érzékeltesse a teret és az időt. A természet való

jában nem ismer vonalakat, amiket annak vélünk: testfelületek, test-  
 élek. A vonal kétdimenziójú téralakításra felhasználását legtisztábban  
 a korai mesterek alkotásaiban láthatjuk. A kezdeti, szigorúan vonallal  
 való munka a priori a síkszerűséget, a kettős térbeli kiterjedést köve-  
 teli. A legkoraibb fametszetek és rézmetszetek tisztán és feltétel nélkül  
 mozogtak a vonal adottságain belül. (L. Hajós Erzsébet tanulmányát a  
 grafikai vonalról. Magyar Figyelő, 1936.) A primitív vonal- és forma-  
 érzékű fametsző még nem azt rajzolta, amit a természetben látott,  
 annak ellenére, hogy ez volt minden vágya, hanem amit tudott róla.  
 (Később a fejlődés során a realista és impresszionista amit lát, az  
 expresszionista amit érez, postimpresszionista és neoklasszicista, amit  
 lát és amit érez.)

A grafika igazi lényege a nyomtatással függ össze, a több példány-  
 ban előállítható művészeteket jelenti, abból a szándékból is eredt, hogy  
 képjegyeket sokszorosítson, bár éppen a vonalművészet összefoglaló  
 palástja alá fér minden rajz (az ecsetrajz is), sőt a pasztell, tehát amik  
 csak egyetlen példányban készülnek és amelyek színhatásaikkal már  
 teljes közelségbe kerülhetnek a festői művekkel. A nyomdúcról tör-  
 tént levonatnál, a sokszorosításnál nem sikkadnak el az alkotó kép-  
 zetei, mert megsokszorosítva is egyenértékű példányon át érvényesíti  
 a művész elgondolását. Csak kereskedelmi értékéből veszít a fametszet  
 a többpéldányú előállítás folytán. A számozott példányok éppen azt  
 célozzák, hogy a grafikát pénzürtékben is a nagy művészetekhez emel-  
 jék. Valójában ugyanekkor a grafika szociális hivatásával kerülnek  
 összeütközésbe. Mert hivatás is egyben, amit a grafika teljesít: művé-  
 szettel ajándékozza meg azokat, akiket eddig az anyagiak zártak el nagy  
 művek vásárlásától, vagy akik egyáltalában nem juthattak a nagy  
 mesterek kívánt műveikhez. A grafikai alkotások, rendszeren kisebb ter-  
 jelemben és több egyenlő példányban is hiánytalanul hirdethetik  
 nagy művészek szerencsés óráit, amiket azok a fadúc, vagy más nyo-  
 mófelület megmunkálására fordítottak. Művészi vonatkozásban tehát a  
 sokszorosítás ténye nem játszik szerepet, mert a mű önértéke számít.  
 Az a tény, hogy a műalkotás több, egyenlőértékű példányban sokszo-  
 rosítható, ez a művészi eredmény mellett csak ráadás, amiből a fent  
 említett szociális eredmények következnek. — A grafikai alkotás mű-  
 vérszi jelentősége is a technika és az anyag sajátosságában rejlik, ame-  
 lyik stílus és kifejezési formát illetően egészen önálló művészi telje-  
 sítményt igényel. Természetesen itt is eredeti grafikai művekről van  
 szó, ahol az anyag a művészi akaratnak nem áll útjába, sőt az anyag  
 szerkezete a legtöbb esetben irányítja és minden esetben átértékeli az  
 alkotó elgondolásait az anyag törvényeinek megfelelően. Vagyis egy  
 művészi kép gondolat a fadúcon a fa törvényeinek, más lemezen a réz,  
 kő, stb. törvényeinek megfelelően módosul. A reprodukív grafikánál  
 a cél az ábrázolás tárgyának teljesen hű másolása volt, ahol a fa vagy  
 réz anyaga semmivel sem volt több, mint sokszorosító közeg, nyomó-



dúc. Míg az eredeti grafikánál az anyag formáló, alakító közeg. — A XVI. századtól a grafika egyre veszít művészi jelentőségéből, a festészet mellett mindjobban alárendelt, mert csak reprodukzív hivatást vállalhatott. A régmúltba visszanezve a fametszet és rézmetszett legősőbb szándéka az volt, hogy a rajzolóeszköz vonalait megtevéstésig híven utánozza több egyenlő példányon át. A fametszetről és a rézmetszetről, a két legősőbb grafikai technikánál tehát a kiindulási akarat egy volt. De a két különböző manualis tevékenység az eszközök kezdetlegessége miatt már a kezdet kezdetén módosította, megváltoztatta a kifejezési formákat. Később a technika fejlődésével, a vésőeszközök tökéletesedésével egyre könnyebb volt a harcot az anyaggal felvenni, ami az anyagszerűség teljes bukását eredményezte. A grafika öntudatos grafikai szándékkal tehát valójában csak századunkban közeledett az anyaghoz. Mert most még tömegesebben nyilhatnak lehetőségek, hogy a mai vésők mellett, szinte észrevétlenül, legyőzhessék az anyag nagyobb ellenállását is. De a ma fametszőjénél a vésőeszközök az anyag jogainak szolgálatában állnak. Így alakult ki minden grafikai eljárásnak saját formanyelve, amely a XVI. századtól elhomályosult, de napjainkban újra diadalra jutott. A technikában rejlő előadási lehetőség természetesen az ábrázolási tárgyat is jellegzetesen megválasztotta magának, régebben sokkal inkább, mint ma, mert a mostani vésőlehetőségek, az anyagszerűség kiteljesített értelmezése a fán is enged oly lehetőségeket, mint a rézlemezen, anélkül hogy az anyagszerűség kárt szenvedne. De ma is természetesen a réz a könnyebben modellálható formanyelv és szívesebben nyúl mozgalmassabb és tetszetősebb tárgyakhoz, mint a fametsző.

Mivel a grafikai kifejezőnyelv legalkalmasabb elvontságok kinyilvánítására, az expresszionizmus a grafikában, elsősorban a fehér-feketével előadó fametszetben talált legszélesebb teret, művészei a mindig materialis színektől menekültek a fametszet sötét-világos felületéhez. Ez volt a legélelnebb visszahatás a grafika korábbi értelmezésére, amelyik ezeket a tetszetősség, vagy természetűség szempontjából ítélte meg. Az új világszemlélet élesen elválasztotta a természeti és művészeti esztétikát. Az expresszionizmus vállaira vette a fametszetet, mert a képi ábrázolás nem volt elsődleges cél (az expresszionizmus grafikája még a szín érzetetéséről is lemondott) és természetutánczás helyett az egyéneket át átváltott természeti benyomásokat fejlesztette az ábrázolásig. Így az expresszionizmus óta, a fametszet felfogásban és kifejezőeszközeiben megújítva máig töretlen lelkesedéssel tölti be hivatását, amelynek olyannyira kedveznek az idők.

*Toth Ervin dr.*

*Sáray Julianna: A gyermekrajzok lélektani vizsgálata.* Szeged, 1937. (Közlemények a Szegedi Ferencz József Tudományegyetem Pedagógiai-Lélektani Intézetéből, 17. sz.)

A fejlődés-pszichológia értékes segítőtársa az esztétikának: a primitív gyermeki lélek feltárásával az ősművészet keltető környezetét, az ősművészet pszichés adottságait, lelki létkötöttségét kutatja. A magyar tudományos irodalom számára örvendetes gazdagodás, ha most egész disszertáció foglalkozik vele. Szerzője, igen helyesen, nem külföldi példák után indult, hanem magyar tudós rendszeréhez, Boda Istvánnak az esztétikában is alkalmazott személyiségpszichológiájához kapcsolja kutatásait. A rendszer így is termékenynek bizonyul.

A munka első része a gyermekrajz általános fejlődését vizsgálja az 5—14 éves korban. Gondosan elemzi a fejlődésmenetet, amelynek a során a 3—4 éves gyermek lengővonalas firkálásából a valóság-hű életábrázolás megszületik. Az esztétikust különösen azok a megállapításai érdekelhetik, amelyek a korán begyakorolt rajzskémák feltűnését, gyakori ábrázolását és a szellemileg fogyatékos gyermekek esetében a valóság-látáson való eluralkodását tárgyalják. A süketnéma gyermekek számára pl. az emberközti érintkezés legfontosabb módja, számukra tehát minden rajzlehetőségben erős felhívásjelleg rejlik; műveik külső technika szempontjából tökéletesek (pl. távlatérezkeltetés, alakábrázolás) anélkül, hogy ezeket a technikás részeket az értelmes valóságábrázolás szolgálatába tudnák állítani. — Érdekes a szerző fejtegetése, amellyel a gyermekrajzokban tapasztalható szimbolizmust igyekszik pszichológiai alapon magyarázni (23 l.); azonban érdekes okfejtése még mindig nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy minden »szimbólum« ősforrása, a mágikus képzet is közrejátszik kialakulásában. — A szerző munkamódszere, amely a rajzolást a gyermeki élettevékenységek sorába illeszti és azt vizsgálja, hogy a személyiség milyen fokú átadásával jöttek létre, a primitív rajzművészet sok különös tulajdonságának a magyarázatára is alkalmas.

A munka második részében egy csodagyermek fejlődésvizsgálatát kapjuk. Alkotókészségének tanulmányozása és a végzett intelligencia-vizsgálatok alapján fejlett motorikus kézügyesség és formakészség mellett magasfokú esztétikai érzéket, erős szuggesztibilitást, ritmus és mozdulat iránti rendkívüli érzékenységet állapít meg a csodagyermek lényeges lelki tulajdonságai gyanánt. A szerző érdemes munkát végzett. A szép illusztrációk dícséretet érdemelnek.

Kósa János



**ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK**

Schriftleitung und Verwaltung: Budapest, I. Pilsudski út 32

Verantwortlicher Schriftleiter: Ladislaus Baránszky-Jób

**Kurze Inhaltsübersicht:****Der metaphysische Ort des Schönen.**

Von Joseph Jánosi S. J.

I. Die Untersuchung des obigen Problems beginnt mit der Analyse vier solcher Begriffe, die sicherlich zu den Kategorien des Schönen gehören. Diese Begriffe sind: die Form, der Rhythmus, die Vollkommenheit, der echte Gegensatz. Die Analyse zeigt nun, dass die genannten Kategorien nur dort aufzufinden sind, wo eine wahre Mitte zwischen zwei Extremen, das aristotelische *Metaxu* aufzeigbar ist. Der metaphysische Ort aber, wo eine wahre Mitte im echten Sinne stattfindet, ist ausschliesslich nur der lebendige Organismus und in erhöhtem Sinne der Mensch. Der reine Geist und die reine (anorganische) Materie haben keine Mitte zwischen zwei wahren Extremen, haben kein Optimum. — Eine weitere Untersuchung zeigt, dass die Gefühle und die Sprache, diese zwei typischen Elemente der Kunst, auch auf dem Prinzip der wahren Mitte aufgebaut sind. — Aus dem Ergebnis dieser Analysen wird dann gefolgert, dass der metaphysische Ort des Schönen im ontologischen Gebiet des Organismus und des Menschen zu suchen ist.

II. Im zweiten Teil wird versucht, den wahren Sinn und die Bedeutung einiger Erscheinungen und Eigentümlichkeiten des Schönen mittels der obigen Ergebnisse näher zu deuten. Solche Erscheinungen sind: das Schwebende im Rhythmus und in der Harmonie; das Beruhigende, Entrückende des Schönen; der kontemplative Zug im Geniessen des Schönen (das »Selbstlose«). Einige Bemerkungen über die Berührungspunkte des Schönen und der Religion wie auch, der Versuchs.

**Die ästhetischen Kategorien.**

Dr. phil. Nikolaus v. Fekete.

Die Gelehrsamkeit unserer Zeit ist unverkennbar von synthetischem Charakter. Das Erlöschen der gewesenen ametafysischen Tendenz steht mit dieser Tatsache in Zusammenhang. So darf es immer mehr betont werden, dass die metaphysische Grundlegung und Überdachung das Kriterium jeder Wissenschaftlichkeit sei. Nur in einer ästhetischen Anschauung metaphysischer Grundlegung kann das Aufwerfen des Problems der ästhetischen Kategorien begründet werden. Das Wort »Kategorie« bezeichnet im allgemeinen ein Exi-

stanzprinzip. Durch Verfasser wird es zugleich auch als Bezeichnung eines Wertprinzips gebraucht werden. Diese Erweiterung des Begriffes »Kategorie« hat die Grundlage in der Einsicht, dass etwas nur existieren kann, inwiefern es auch wertvoll ist. Der synthetischen Anschauungsart ist jede Relativität entgegengesetzt. Die Trennung des Künstlerischen von dem Schönen ist das Ergebnis des historischen Relativismus. Verfasser meint, dass das Künstlerische nur schön sein könne. Die methaphysische Untersuchung des Schönen weist auf das absolute Schöne hin. Die Kennzeichen des absoluten Schönen, von denen sein Schönheits-Dasein, bzw. seine Gültigkeit hängt, sind die Kategorien des Schönen. Da aber jedes Künstlerische zugleich schön ist, sind sie auch als ästhetische Kategorien zu bezeichnen. Die Synthesis des Künstlerischen und des Schönen überbrückt zugleich den Abgrund, der sonst zwischen der Übung und Theorie der Kunst bestehen kann und auch zu bestehen pflegt. Das Verhältnis der Kunst und Kunsttheorie kann so nicht untergeordnet sein, nur einander ergänzend beigeordnet: was die Kunst intuitiv ergreift, erkennt die Theorie theoretisch. Handelt es sich um eine Differenz, so weist es auf den Irrtum der einen hin.

Wie sind die ästhetischen Kategorien zu erkennen? In dem Erkennen a posteriori ist ein Widerspruch vorhanden: es wird nämlich versucht die Prinzipien des absoluten Schönen auf Grund solcher künstlerischen Werke erkannt zu werden, in denen sie schon gefunden worden sind, ja sie eben darum als solche bestimmt wurden, in denen die Grundkennzeichen des Schönen einbegriffen wären. Die Art des Erkennens a priori wäre am wenigsten gestört, aber die schwerste, da sie der ergänzenden Unterstützung der allgemeinen werttheoretischen Untersuchungen bedürfte. Verfasser hält die dritte Möglichkeit für einen Ausweg der bestehenden Schwierigkeiten: es sollten mit einem grossen kunsthistorischen Überblick die Schönheitsprinzipien der einzelnen Zeitalter bestimmt werden; dann muss von diesen alles ausgeschieden werden, was als Akzidens der Zeit, des Ortes, des Volkes und der Person zu betrachten wäre. So könnten die ästhetischen Kategorien absoluter Gültigkeit abstrahiert werden. Endlich wären die Ergebnisse mit dem Resultat der spekulativen Untersuchung zu vergleichen. Dem Verfasser nach ist die wissenschaftliche Möglichkeit dieses Verfahrens nicht problematisch.

### **Desider Kosztolányi. Entwurf zu seinem Porträt.**

Von Johann Barta.

Diese Arbeit versucht das dichterische Werk K.-s aus der Struktur seiner Persönlichkeit abzuleiten. In dieser Persönlichkeit bildete die niedere, kindlich-sinnliche Affektivität die herrschende Schicht. Die Mittelschichten, die der höheren, edleren Affektivität sind fast ganz



leer, dagegen ist die eigentliche geistige Person-Schicht, aber auch diese nur im Ich-Zentrum und in der moralischen Selbstüberwachung, sehr stark ausgebildet. Die Armut des eigentlichen affektiven Lebens führt bei ihm zur Einseitigkeit, Leere und Sinnlosigkeit des Weltbildes und dadurch zu seiner bekannten pessimistischen Weltdeutung. Das Eigenartige im Werk K.-s besteht in der Verschmelzung dieser Weltdeutung mit dem kindlich-affektiven Welterleben.

## REVUE D'ESTHÉTIQUE

Rédaction et administration : Budapest, I. Pilsudski út 37

Rédacteur en chef: Ladislaus Baránszky-Jób

## Résumé :

**La place métaphysique du beau.**

par Joseph Jánosi S. J.

La recherche du problème susdit commence par l'analyse des quatre concepts faisant partie sans doute de la catégorie du beau: la forme, le rythme, la perfection et la vraie antithèse. L'analyse démontre que les dites catégories ne se trouvent qu'entre deux extrêmes, où apparaît le métaxu aristotélicien. La place métaphysique cependant de ce «vrai milieu» est exclusivement l'organisme vivant et dans un sens plu élevé l'homme. L'esprit pur et la pure matière anorganique n'ont pas un optimum. — L'étude montre par la suite, que les sentiments et la langue, ces deux éléments caractéristiques de l'art reposent, eux aussi sur le principe de métaxu. Voici la conclusion finale: la place métaphysique du beau doit être cherché dans les ontologies de l'organisme et de l'homme même. — Dans le seconde partie l'auteur donne un exemple de cette méthode, en cherchant le vrai sens de certains phénomènes du beau. De tels phénomènes sont: la cadence dans le rythme et dans l'harmonie, l'effet ravissant et apaisant du beau. Quelques remarques concernant le point de contact du beau et de la religion terminent l'essai.

**Les catégories esthétiques.**

par Nicolas de Fekete

L'auteur voit dans la métaphysique la seule base des recherches des catégories esthétiques. Le terme catégorie désigne dans le vocabulaire de l'auteur outre la signification générale d'un principe de l'existence — un principe de valeur. Ce ne sont que les choses de valeur qui peuvent avoir une existence réelle. C'est le relativisme historique qui disjoints le beau et l'artistique. L'auteur est de l'avis que l'artistique doit être évidemment beau. La recherche métaphysique de l'artistique et la recherche du beau absolu ne font qu'un. Les critères du beau absolu dont dépendent son existence et sa vigueur sont les catégories. Cette sythèse du beau et de l'artistique surmonte la différence qui se montre entre la théorie et la pratique de l'art. L'artiste et l'esthéticien expriment la même beauté, l'un par l'intuition, l'autre par la théorie. — La recherche a posteriori des catégories esthétiques contient une contradiction en elle-même. La recherche a priori cependant présente trop de difficultés. L'auteur croit découvrir une troisième méthode: recueillir d'une vue synoptique les principes



du beau dans les différentes époques historiques. Et après avoir éliminé de la matière ainsi recueillie l'accidentiel, l'on pourrait — selon l'auteur — en abstraire les catégories esthétiques de la beauté absolue.

### **L'esthétique du moraliste.**

par Catherine Kemény

L'auteur examine le système esthétique du moraliste français contemporain Alain. Voici les problèmes principaux qui se posent au cours de l'étude: 1. Le sujet ancien et toujours neuf des moralistes: l'homme détaché de la nature. 2. A. voit l'univers dans une unité indissoluble. Il touche toutes les questions de l'existence, mais son point de départ reste toujours l'homme. Les qualités esthétiques et morales de l'homme ne peuvent être regardées à part. Son système ressemble aussi à l'organisme vivant dont les fonctions dépendent l'une de l'autre. Ce n'est point un système scientifique dans le sens usuel du mot. Ses idées sur l'esthétique se trouvent semées partout dans ses «propos». Le beau et le bien sont au commencement de toutes choses, on ne peut pas les réduire, on ne peut pas aller plus loin et ils sont inséparables. 3. L'ensemble de ses idées sur l'esthétique crée l'esthétique de la politesse. Ce concept traditionnel français et intraduisible est à l'origine de sa philosophie. Morale et esthétique, elles aussi dérivent de la politesse. 4. L'idée de la politesse éclaire deux domaines importants, celui des passions et celui des signes. La passion purifiée par la politesse réalise au plus haut degré le monde pur des signes. Chaque art, sortant du terrain de la passion (matière) a ses propres moyens pour arriver à ses propres signes. Il est fort remarquable la façon dont A. décrit le chemin que chaque art doit parcourir pour arriver du domaine matériel des passions jusque aux signes absolus. Ce que l'artiste réalise par la matière n'est pas une chose imaginaire, mais la chose elle-même. Il découvre à l'aide de son optimisme inépuisable le lieu commun: le signe absolu de la beauté universelle. 5. Voici la sphère complète de la politesse. D'une part la morale et l'esthétique: toutes les deux les dépendances de la politesse: C'est elle qui leur donne l'existence et qui les règle. D'autre part la morale et l'esthétique une fois réalisées élargissent infiniment cette sphère. Elle comprend tout ce qui est en rapport à l'homme. Mais c'est aussi la politesse qui en exclut tout ce qui n'est pas humaine.

### **Désiré Kosztolányi (Ébauche pour son portrait)**

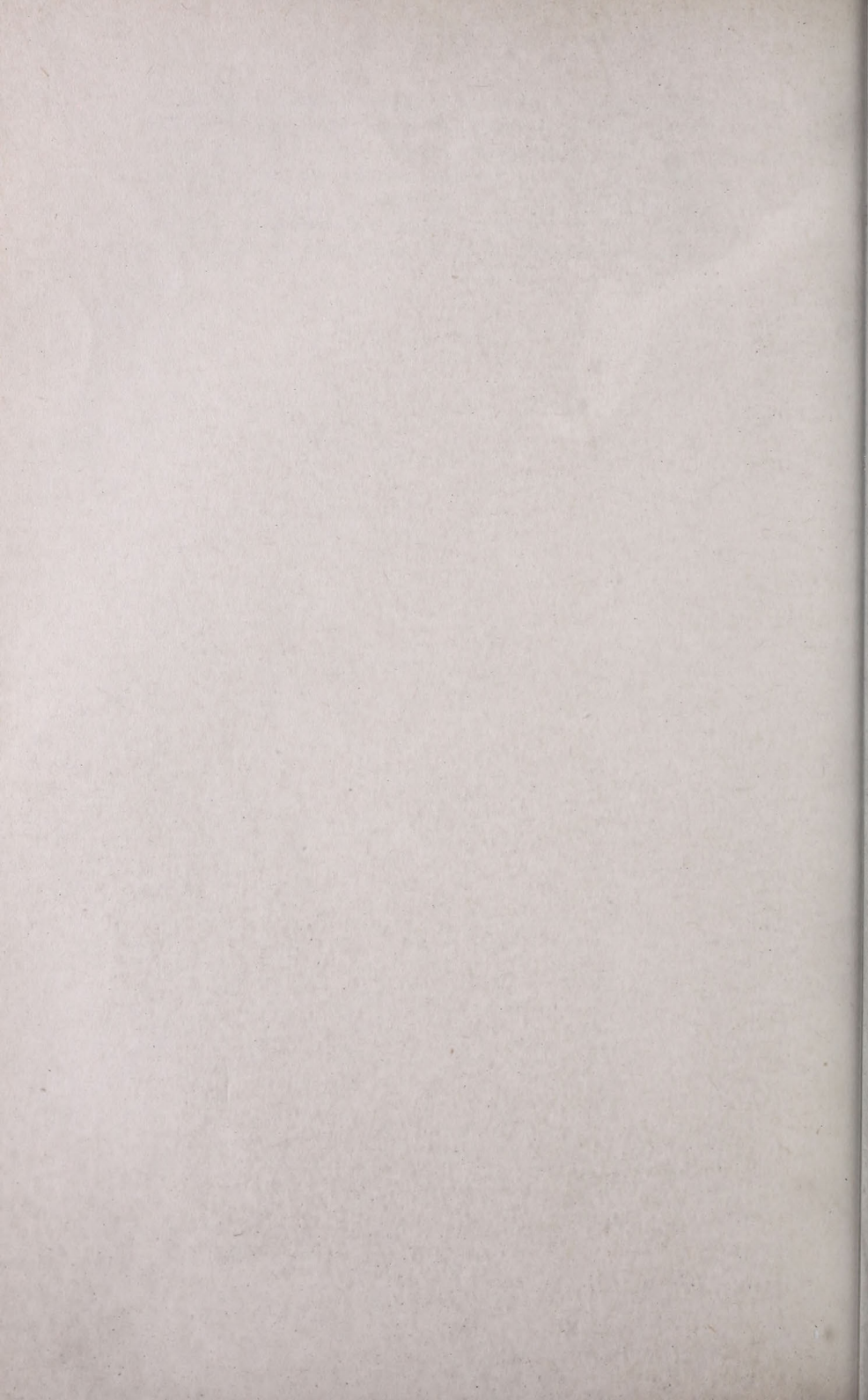
par Jean Barta

L'étude essaie d'expliquer l'oeuvre de Kosztolányi par l'analyse de sa personnalité. Le trait dominant de cette personnalité est la

sensibilité enfantine et sensuelle. La haute et noble sensibilité manquent totalement à sa personnalité. Par contre le sens du moi est fort développé, mais cela aussi réduit au domaine restreint d'une conscience rigoureuse. Sa vie affective est pauvre. Elle lui prête un horizon étroit. Sa vision de l'univers est vide et dépouillée de sens. Tout cela explique son pessimisme connu. Le propre de sa poésie est justement cette fusion du pessimisme et de la sensibilité enfantine.









---

# A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG

## CÉLJA:

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

## TAGNAK

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

## TISZTIKAR:

Tiszteletbeli elnök: Ravasz László.

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

## VALASZTMÁNY:

Barta János, Baumgarten Sándor, Boda István, báró Brandenstein Béla, Brisits Frigyes, Császár Elemér, Fekete Miklós, Fülep Lajos, Hamvas Béla, Hegedűs Lóránt, Jajczay János, Kéky Lajos, Koszó János, Lázár Béla, Mester János, Makkai Sándor, Marcell Mihály, Molnár Antal, Németh Antal, Pintér Jenő, Prahács Margit, Rédey Tivadar, Rubinyi Mózes, Sík Sándor, Vajthó László. Póttagok: Bernáth Aurél, Merényi Oszkár, Staud Géza.

Minden bejelentés, közlemény (indítvány, tagsági jelentkezés, fel-szólamlás) az ügyvezető alelnöknek — Baránszky-Jób László dr. egy. magántanár, Budapest, I, Pilsudski-út 37. Telefon: 15-55-42 — címezendő.

---

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT  
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE  
CHICAGO, ILLINOIS 60607

RECEIVED  
MAY 15 1964

FROM: [Illegible]

TO: [Illegible]

*[Handwritten signature]*



0 277  
Atengedett fotópéldány



# ESZTÉTIKAI SZEMLE

ALAPITOTTA:  
MITROVICS GYVLA  
SZERKESZTI:  
BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ

VI. 3-4.



BUDAPEST

1940

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLJA

# ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

SZERKESZTI

BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ

MEGJELENIK ÉVENKÉNT NÉGY SZÁMBAN

ELŐFIZETÉSI ÁR 8 P. TAGOKNAK 6 P. TAGSÁGI DIJ ELENÉBEN JÁR.

Kéziratok a szerkesztő címére: Budapest, XII. Pilsudszi-út 37. küldendők.  
(Telefon: 15-55-42). — A Magyar Esztétikai Társaság csekkszámlája 39.326.  
— Pénztáros: Thurzó-Nagy Árpád, Budapest, XI. Horthy Miklós-út 96.

## TARTALOM:

### TANULMÁNYOK:

Kristóf György: Kölcey esztétikája . . . . .	105
Bácsyné Kósa Szabó Erzsébet: Stíluskérdések a távol-kelet festészetében . . . . .	119
Jajczay János: Művészet és naturalizmus . . . . .	126
Baumgarten Sándor: Anyag és élet a szobrászatban . . . . .	132
Kósa János: A líra sorsa . . . . .	139
Radocsay Dénes: A görög forma . . . . .	144
Tóth Ervin: A grafikai művészetek szellemi és technikai törekvései . . . . .	151

### SZEMLE:

Baránszky-Jób László: Uj magyar szellemfilozófiai alapvetés (Bartók György: Ember és élet) . . . . .	158
Baránszky-Jób László: A »Mi a magyar?« esztétikai tanulságai . . . . .	160
Hamvas Béla: Regény és költészet. (Scott, B. R. Life and fate in the english literature) . . . . .	162
Berczik Árpád: Magyar irodalomtörténet (Kristóf-Emlékkönyv) . . . . .	165
Baránszky-Jób László: Stílus és életforma (Zolnai B.: A magyar biedermeier) . . . . .	168
Dénes Tibor: Staud Géza: Dramaturgiai vázlatok . . . . .	170
Márffy Oszkár: Wittgens—Gengaro: Testo atlante di storia dell arte . . . . .	171
Dénes Tibor: Mátrai László: Élmény és mű . . . . .	173
Esty Pál: Kassai Vidor emlékezései . . . . .	176
Baránszky-Jób László: Esztétikai szempontú fejlődéstörténet (Brisits Frigyes: A XIX. század első fele) . . . . .	177
Titkári jelentés . . . . .	180

A címlapot szoboszliai Mata János tervezte.

---

Szerkesztésért és kiadásért felelős: Baránszky-Jób László.  
Miszler Testvérek könyvnyomdája, Budapest, XIV. Róna-utca 137. szám.



## KÖLCSEY ESZTÉTIKÁJA\*

Irta: *Kristóf György.*

Kölcsey Ferenc esztétikájáról, esztétikájának tartalmáról, értékéről és jelentőségéről megemlékezni s azt nyilvántartani ebben a mi szellemi közösségünkben, a Magyar Esztétikai Társaságban, minden alkalmosszerűségtől függetlenül is önként adódó, sőt elutasíthatatlan kötelesség.

A sokoldalú Kölcsey esztétikus is volt. A magyar esztétikai gondolkozás történeti fejlődésében is egyike ő a legérdemesebb és legtiszteletreméltóbb személyiségeknek. Irodalmi alkotásainak jó nagy része — ide értve leveleit is, — valamint írói pályájának számos mozzanata: nyelvtudományi, kritikai és szerkesztői tevékenysége, vagy közvetlenül, a tartalomnál fogva, vagy közvetve, a cél és eszmény szerint, sajátosan esztétikai jellegű. A nyelvi szépség nevében szállt vitába az orológusokkal; a költészet eszményét, a tiszta művészetet kereste bírálataiban s mint szerkesztőnek is ez volt az elve és mértéke. Böven fejtegette a tragédia lényegét, a tragikumot, a tragédia tárgyát, a tragikus jellemet, a tragédia és eposz különbözősét. Fejtegette a komikum fogalmát, fajait. Értekezett a költészet és képzőművészetek összefüggéséről, a nemzeti hagyomány fontosságáról a költészetben, többször a kritika természetéről és jogosultságáról. Alkalmilag tárgyalta a természeti és művészi szépet, a lángelme és tehetség szerepét s általában a költészet célját és a szépség fogalmát. Állandóan sürgette az esztétikai tanulmányozás és az esztétikai műveltség fokozását. S tette mindezt százhusz év előtt, a magyar esztétikai és kritikai gondolkozás bölcsőjénél. Hogyne illenék hát hozzánk, a százados évforduló időszakától és kegyeletességétől függetlenül is, világosan öntudatosítanunk s továbbra is nyilvántartanunk e szellemtörténeti vagyunkat, a Kölcsey esztétikai tudományát? Az alkalmiság legfőlebb melegebb, ünnepélyesebb csengést adhat a kötelességnek eleget tenni felhívott és eleget tenni igyekező szónak.

---

\*) Felolvasta a Magyar Esztétikai Társaság Kölcsey Emlékülésén 1938. december 6-án Vajthó László.

Kitől is várhatja inkább az előd, Kölcsey Ferenc az emlékező elismerés és a boldog hála koszorúját, mint tőlünk, a vett és vállalt örökség birtokában azonos nyomon járó és azonos célra törő utódtól, a Magyar Esztétikai Társaságtól?

Szándékosan használtam az előd-utód fogalmi megjelölést. Ha ugyanis átvizsgáljuk a Kölcsey esztétikájára vonatkozó irodalom legfontosabb megállapításait, értékelzőit s főképp ha Kölcsey esztétikai munkásságát mint egészet, mindenestől a maga eredeti támadási pontján fogjuk fel és értjük meg, akkor világosan kiderül, hogy ez a fogalmi megjelölés a legtalálóbbról és legszabatosabb kifejezése Kölcsey jelentőségének a magyar esztétikai tudomány és műveltség történetében.

Természetes ugyanis, de egyben örvendetes is, hogy a Kölcsey esztétikájának van már régi s elég gazdag irodalma. A Nagy János azon melegében hevenyészett Csokonait védő iratát a Berzsenyi Észrevételeit Kölcsey recenziójára figyelmen kívül hagyva is — Toldy Ferenc-től Erdélyi Jánoson és Gyulai Pálon keresztül Mitrovics Gyuláig számos kiváló tudósunk ismertette, vizsgálta és méltatta hosszabb vagy rövidebb szóval a Kölcsey esztétikai tudományát. Ehhez járul még a jelen év gazdag ünnepi termése. Foszlányos értesülesem van ugyan ezekről is, de ismerni, sajnos, mindmáig egyet se ismerhettem meg közülök. Pedig bizonyosan nem egy magvas, mert hivatott tollból származó tanulmány van köztük.\* Elég, hogy tudományos mulasztásról az adott esetben szó sincs, nem is lehet. Kölcsey esztétikája nem maradt rejtve, kellő méltatásban részesült. Jele és bizonyága ez annak, hogy esztétikája, esztétikai munkássága szellemi életünknek valóban értékes alkotó eleme.

A Kölcsey esztétikájáról szóló emez elég gazdag irodalom anyagán áttekintve, azt látjuk, hogy a leggyakrabban, szinte állandóan tárgyalt és vitatott kérdések s egyúttal legfőbb értékelő jelzők a következők: vajon Kölcsey önálló, eredeti esztétikus-e vagy csak közvetítő és követő tolmács, esztétikája rendszeres-e vagy válogató, tudományos-e vagy csak népszerűsítő, korszakalkotó-e vagy csak magában álló, elszigetelt eredmény, melynek hatása, folytatása egyáltalán nincs?

\* Az emlékbeszéd 1938-ban készült. Amikor t. i. még a legelvon-  
tabb tárgyú magyar tudományos könyvektől is el voltunk zárva.



Melyiket választjuk és fogadjuk el az ellentétes jelző párokból, melyik, a többet vagy kevesebbet jelentő értékjelző fedi az ismereti valóságot, a kiinduló ponttól, a mértéktől függ.

A tudomány-elmélet szigorúan tárgyilagos, abszolút elvi álláspontján pl. — semmi kétség — Kőlcsey nem eredeti, nem önálló esztétikus. Ismerjük nemcsak azokat a hatóerőket, melyek esztétikai gondolkozását felkellették, nevelték és irányították. Ez még egyáltalán nem zárja ki az eredetiséget. De ismerjük — legtöbbször megnevezte maga, vagy kikutatta, sőt még párhuzamos idézetekkel is szemléltette a részletes vizsgálat — a forrást, helyesebben a forrásokat is, ahonnan tárgyat, szempontot, gondolatvezetést, sőt egyes gondolatokat is vett.<sup>1</sup> Ifjú korában a francia klasszicisták: Bayle, Boileau, Voltaire hatása alá kerül és az ő eszmekörükben fejledezik esztétikai érdeklődése. Később a német populáris, főként a Kanthoz kapcsolódó esztétikusokat tanulmányozza s ami az eredetiségre nézve döntő, követi is. Schiller, Lessing, Bouterwek, Jean Paul, Herder a legkiadósabb forrásai. Hosszú névsort tenne ki, ha mindnyáját fel akarnók sorolni. Még közelebbre menve a Nemzeti hagyományok c. értekezése főleg Herderre, A komikumról c. Bouterwekre és Jean Paulra, a tragédiáról, illetőleg Körner Zrinyijéről írott tanulmánya pedig Lessingre megy vissza. Egy ideig még a Csokonai-bírálatot is a Schiller Bürger-kritikájából eredeztetnék és azzal párhuzamosították. Bizonyos is, hogy Kőlcsey — ismételjük — forrásaiból sokat vett át, s bár a magyar közönség előtt még ismeretlen új eszméket és gondolatokat tolmácsolt, de csak tolmácsolt. Mert e gondolatok és eszmék az akkori német esztétika gondolatai és eszméi. Kőlcsey ezeket magyarul és a magyar közönségnek reprodukálta, amint ezt a szorgos vizsgálat (Kelemen Béla, Szegedy Rezső, Révhegyi Rózsi) megállapította. Eredeti, önálló esztétikusnak csakugyan nem tekinthető. Mitrovics is csak annyit mond, hogy Kőlcsey az első *nagyobb önállást* mutató magyar esztétikus.

Eredetiség, önállóság — ennek saját tárgy, de különösen saját módszer és szempont és végül saját érvelés a feltétele. E feltételek szigorú alkalmazása esetében nálunk is, más nemzeteknél is nagyon sok művet és

<sup>1</sup> L. Kelemen Béla: Kőlcsey a komikumról. Egyet. Phil. Köz-löny, 1894. 649—662 l.

szerzőt kellene kiiktatni a tudományok tárházából. Különösen furcsán állunk e tekintetben a magyar esztétikai irodalommal. Első eredeti, önálló, nyomtatásban is megjelent esztétikánk a Greguss Ágosté: A szépszéztet alapvonalai. Péterfy Károlyé jóval régibb, de kéziratban maradt.\* A Kisfaludy Társaság adta ki azt 1849-ben Szontagh Gusztáv bíráló jelentése alapján. Szontágh a következő értékeléssel ajánlotta a mű kiadását: Mindent egybe foglalva, én e széptanban a német esztétikát magyar nyelven reprodukálva látom. Magyar tudományos írótól többet nem lehet kívánni annál, minthogy tudományát azon fokra állítsa, melyen az a világ irodalmában áll.<sup>2</sup> Szontágh megállapításának a társaságban senki ellent nem mondott, senki nem cáfolta s így a Greguss művét azóta is mint eredeti művet, eredeti gondolkozó munkáját tárgyalja mind az esztétika története, mind a nyomán kialakult tudományos köztudat. Tökéletesen így áll a dolog a Kölcsey esztétikai munkásságával is, azzal az egyetlen, de fontos különbséggel, hogy jó három évtizeddel korábbi. Tehát az eredetiségnek, az önállóságnak a mi esztétikánk történetében nagyon is viszonylagos fogalma még több joggal alkalmazható rá, mint Gregussra. Alkalmazható annál inkább, mert a vonatkozó irodalom azt is pontosan és lelkiismeretesen kimutatja és hangsúlyozza, hogy Kölcsey hol tér el vezérfonalaitól, hogy mily számos helyen egészen önállóan okoskodik, gyökeresen eredeti, hogy mennyi úttörő gondolata van.<sup>3</sup>

A rendszeres jelző azonban, pedig Mitrovics ezt is állítja, még viszonylagos értelemben se illik Kölcseyre. Egy az, hogy rendszeres, összefoglaló esztétikát nem írt, hanem csak részlettanulmányokat. Más az, hogy teljes rendszer, sem eredeti, sem átvett, e részlettanulmányokban sincs. Egy rendszeres esztétikának magában kell

\* Azóta megjelent az Erdélyi Ritkaságok 2. sz.-ként. A vizsgálódó filozófiának systemája. Harmadik rész. Izléstudománya vagy esztétika. Irta Péterfy Károly marosvásárhelyi ref. kollegiumi tanár, a M. Tud. Akadémia levelező tagja. Sajtó alá rendezte s előszót írt hozzá Kristóf György, Kolozsvár. 1940. — címen.

<sup>2</sup> Greguss Ákos: A szépszéztet alapvonalai. Szontágh Gusztáv Tudósítás. VI. 1.

<sup>3</sup> L. Szegedy, Kelemen és Mitrovics i. m. mellett Angyal Dávid értekezését: Kölcsey Ferenc, Budapesti Szemle. 113. k. 85 s 214 s köv. 1.



loglalnia és ki kell fejtenie egységes szempontból és a tudomány színvonalán az esztétika, a műalkotás és műélvezés valamennyi időszerű kérdését. Már pedig Kölcseynél teljes, egységes rendszert még kivonni, utólagosan összeállítani sem lehet azon egyszerű oknál fogva, mert pl. a líráról egyáltalán nincs kifejtett elmélete —, csak megjegyzései és észrevételei vannak, amelyek azonban még eposz elméleténél is szakadozottabbak és vázlatosabbak. Való, hogy kifejti elég részletesen az esztétika számos kérdését, mint pl. a drámáéét s ismeri, megemlíti az akkori esztétika majd mindenik ismereti elemét —, s Mitrovics ez alapon meg is kísérte Kölcsey esztétikai fejtegetésének rendszerbe foglalását. De Kölcsey nem rendszeres esztétikus, hanem válogató: csak egyes neki tetsző, vagy felfogása szerint fontosabb kérdéseket tárgyalt kimerítően; másokat csak épen érintett, vagy egyszerűen megnevezett, de minden középonti, egységes vezető elv nélkül.

És tárgyalta a magaválogatta részletkérdéseket is nem tisztán elméleti okfejtéssel, dialektikailag, szak szempontból elvontan, hanem konkrét műalkotásokból kiindulva s elmélgedését ezekhez fűzve és ezekre alkalmazva a közönség: írók és olvasók nevelése végett. Abszolút mértékkel mérve tehát tudományosnak se nevezhető a Kölcsey esztétikája, csak népszerűsítőnek, de ennek aztán a szó legjobb, legtöbbet jelentő értelmében.

Ha eredetisége, önállása csak viszonylagos, rendszere a válogatás s tudományossága annyi, mint amennyi tartalmas essaykban szokott lenni, vajon több-é esztétikánk történetében, mint egyszerű láncszem? Lehet-é azt mondani, amit Radnai mondott, hogy Kölcseyvel új korszaka kezdődik esztétikánknak<sup>4</sup> vagy ahogy utána Szegedy Rezső vélte: Kölcsey esztétikai dolgozatainak korszakalkotó jelentőséget szokás tulajdonítani, még pedig joggal.<sup>5</sup> Hisz új korszakot csak új, eredeti gondolat vagy gondolatrendszer kezd s ez is csak akkor, ha nagy és szemmelátható változást idéz elő, ha következményei szinte kézzelfoghatók. Már pedig a Kölcsey esztétikai gondolatai sem nem újak, sem iskolát nem teremtettek tudományunk továbbfejlődésében. Tisztán tudó-

<sup>4</sup> Radnai Rezső: Aesthetikai törekvések Magyarországon. 22. l.

<sup>5</sup> Szegedy Rezső: Kölcsey aestetikai dolgozatai. Egyet. Phil. Köz-  
löny. 1897. 318. l.

mányos szempontból hát mégis csak a Császár Elemér összefoglaló értekezését kell elfogadnunk. . . Ezeknek az elméleti fejtegetéseknek tudománytörténeti szempontból nincs nagy jelentőségük. Kölcsey gondolatait nem fejlesztette egész rendszerré, sőt még egységes szempont fonatára sem fűzte fel, hanem leveleibe s dolgozataiba alkalmi töredékes megjegyzésekként szórta el: eredetiség nincs sok bennük, a korabeli német esztétikának, Schiller, Jean Paul, Bouterwek tanításainak visszhangjai.<sup>6</sup>

Oda lyukadtunk volna ki tehát megint, hol a magyar tehetség és erő alkotásainak vizsgálója oly gyakran és nem kis szomorúsággal megtorpan? Ahol az abszolút és egyetemes mérték alatt — nagynak és nagyra tartott értékeink eltörpülnek, összezsugorodnak, esetleg épen elhanyagolható mennyiségnek bizonyulván tán észre se vehetők? Néha jól is van ez így azért, hogy nézzünk a magunk faludombján túlra is egy kis önismeret végett s ne a nagyításban, hanem a naggyá fejlődés lehetőségének biztosításában legyünk bőkezűek és serények. Ahogy Kölcsey mondja: Figyelmes teoretikusnak intése nem lehet szükségtelen azért, mert a genie gyakran önerejét nem tudva szunnyadoz s ébresztőre vár. Másfelől, mert: Íróink kicsiny száma még eddig azt okozta, hogy a leggyengébb fejek is rangot kívántak magoknak az erősek mellett.

Igy a tiszta elmélet. . .

Azonban az élet és a valóság nem elmélet s így a valóság értéke sem állapítható meg igazságosan a pusztán elmélet útján. A közösség csak úgy, mint az egyes ember bele tartozik a létező valóságba. Márpedig a valóságot felfogni, megérteni csak az egzisztenciában lehet s valamely cselekvés értéke attól az erőtől függ, amelyekkel az ősi, egyetemes létformából elkülönül s új, sajátos létformában jelenik meg s állítja önmagát. Így tanítja korunk divatos és elismert bölcselete, az egzisztencializmus. Semmi sem igazolja — sajnos — kézzelfoghatóbban e tétel igazságát, mint a magyar sors, a magyar lélek élete. Azt tettük, kénytelenek vagyunk mindig azt cselekedni mint legsürgősebb, önéletünket biztosító akciót, amit a körülöttünk hullámzó egyetemes lét és valóság parancsol. Erőfeszítéseink legmagasabb célja

<sup>6</sup> Császár Elemér: A magyar kritika története a szabadságharcig. 59 l.



természetesen szellemiségünk kifejtése, de az *egyed* cselekedet értéke a létezőnek, mint a létből kilépő új életformának, új életviszonynak tartalmasabb vagy hasznosalanabb voltától függ. Vagy ahogy egzisztenciális bölcsélet előtt: jó száz évvel ugyancsak Kőlcsey mondta: Ha minden literatúrai produktumot azon lépcsőhöz képest ítélnék meg, amelyet az kiműveltetésük körében betölt, vagy betölteni akar, bizonyosan mind dicséreteinkben, mind gáncsainkban igazságosabbak lehetnénk: Mert sokszor a gáncsolt könyv a literatura egészéhez, s azon hézaghoz képest, melynek betöltését célba vette, talán többet ér, mint... látszatik... Tagadhatatlan, hogy mind helyesebb, mind tanulságosabb, mind filozófus lélekhez illőbb a machina részeit az egészhez való függésben, mint egyenként vizsgálni meg. Az egyenkénti vizsgálat alatt sok holmit hiábavalónak fognánk gondolni, aminek hasznos volta csak az egész elnézésében mutatkozik.<sup>7</sup>

Ami most már a Kőlcsey esztétikájának igazságos megítélését illeti, könnyű az eligazodás. Van ugyanis a Kőlcsey-esztétika irodalmában még egy másik, nagyon gyakran előforduló s egyáltalán nem vitatott értékjelző, amelyik még tisztán tudományelméleti és tudománytörténeti síkon sem hagyható figyelmen kívül. Annál kevésbé az egzisztenciális értékelésnél.

E gyakori és nem vitatott jelző az, hogy *első*. Első esztétikusunk Kőlcsey sokféle vonatkozásban.

Első olyan esztétikusunk ő, aki az esztétika tudományát történetileg és tartalmilag is, korszerű fejlettségében, tudományosan ismeri s ismereteit magyar nyelven közölte. Előtte az egyetlen Szerdahelyi az esztétika tudományos művelője, de ő deák nyelven írta művét. Többi esztétikusaink Kőlcseyig vagy latin nyelven írnak, vagy egyszerűen fordítanak, átdolgoznak, kivonatolnak, magyarítanak minden önállóság nélkül. Függvények. Még pedig nem egyszer harmad-negyedrangú idegen, német mű vagy író függvényei s a fordított vagy követett író eszmekörén túl jóformán teljesen tájékozatlannak. Épen ezért nyomot se tudtak verni semmi irányban. Verseghy, Csokonai és Kazinczy vehetők ki némi leg. Ám Verseghy esztétikai tudományát már Kőlcsey

<sup>7</sup> Kőlcsey: Körner Zrinyijéről. Ó. m. III. k. 164 l.

<sup>8</sup> Kőlcsey Ó. m. IX. k. 241 l.

elmaradottnak minősítette,<sup>8</sup> Csokonai pedig előbeszédében, kommentárokbán forgácsolta el, kétségtelenül alapos ismereteit, míg a sokat és sokfélét olvasott Kazinczy e téren se hatott el a kérgeken belül, a kérdések belsejéig. Kölcsey az első, ki az esztétika körét és tartalmát egészben és részleteiben tudományosan ismerte nem egy író vagy mű kalauzolásából, hanem a vonatkozó legújabb műveknek személyes, a magig eljutó tanulmányozásából. Nem pórázon és messze hátul bandukol, hanem önállóan jár biztos tájékozottsággal haladva az elsők, az esztétika legújabb, legjobb külföldi művelőivel egy színvonalon és távolságban. Annyira biztosan és oly mélyrehatóan ismerte kora esztétikáját, hogy minden feltétel meg volt ahhoz, hogy egészen eredeti, önálló, rendszeres esztétikát írjon. Csak sajnálhatjuk, hogy nem vállalkozott rá, mert még a német esztétikákhoz viszonyítva is számottevőt tudott volna alkotni. Irodalmunknak pedig csakugyan ő lett volna az első önálló és rendszeres esztétikusa. Ily mű megírására nem is gondolt, hanem e helyett fejtegette az esztétikának egyes részletkérdéseit, írt kitűnő részlettanulmányokat, amelyek azonban időileg mind elsők.

Elsőnek tanította Kölcsey, hogy nemzeti hagyomány és nemzeti poézis szoros összefüggésben vannak egymással s a kettő boldog találkozásából fakad Homeros örökszép, soha el nem hervadó költészete. Nemzeti hagyomány nélkül nincs nemzeti poézis. Ennek következtében a nemzeti hagyomány megbecsülhetetlen kincs. A mi nemzeti hagyományunk csonka. Vétkesen elfeledtük, költőink, költészetünk se ápolta. Pedig az idegen tűznél gerjedt költészet nehezen világít a nemzet egészének. A nemzeti költészet eredeti szikráját a köznépi dalokban kell nyomozni s ez alapon tovább éleszteni. Az lesz a való költői tartomány, melyben a »magosított nemzeti« tulajdon hazáját felleli, ahol a hőskor ölelkezik a jelenvalóval, az emberiség érzelve a hazafisággal, ahol nem fenyeget a veszedelem, hogy a haladás közben elveszítjük nemzeti színeinket. Ime a Nemzeti hagyományok főbb tételei. Egyrészt a népköltészet s különösen a magyar népdal első esztétikai méltatása ez értekezés, másfelől a népdalnak, a nemzeti költészet forrásainak szembe állítása az egész műköltészettel egészséges visszahatás megindulása végett. Nemcsak első,

<sup>8</sup> Horváth János: Az irodalmi népiesség ... 123 l.



de — Horváth János szerint — egyenesen irodalom — forradalmi gondolat ez.<sup>9</sup>

Aztán ott van az első s hosszú ideig legjobb dramaturgiai értekezésünk, a Körner Zrinyijéről írott tanulmány. Egységes felfogással, gazdag esztétikai felkészültséggel tárgyalta ebben a dráma legidőszerűbb kérdéseit. Mi a tragikum, a tragikai jellemzés egyéni és nemzeti, a korhoz kötött elemeit; a drámai szoros okozati egység elengedhetetlen összefüggését az ábrázolt cselekvő személy lelki mozdulataival; az epikai és drámai hős közötti különbséget, a dráma nyelvét elemzi és fejti ki részletesen.

A komikumról írott értekezésében szintén elsőnek vizsgálja a komikum lényegét, fajait — ez utóbbit teljesen önállóan, a komikum összefüggését a nemzetiséggel, a komikai jellemzést és a vigjáték nyelvét. Alkalmadtán, de irodalmunkban először tárgyalja a tehetség és lángelme, a természeti és művészi szép, a szép és jó, az eredetiség és utánzás határkérdéseit. Végül, ha az irodalmi kritika gyakorlatában meg is előzte mestere, Kazinczy a Himfy bírálattal, ő az első, aki kifejtette az irodalmi kritika elméletét, céljait, hatását, szükségességét. Ő fejtette ki először s alkalmazta is elméletét a gyakorlatban is, hogy a kritika nem röpkén illanó egyéni észrevételezés, hanem a művészségnek filozófiai studiuma.

Semmi értelme sem volna leltározni azt, hogy ma a Kölcsey esztétikai és kritikai elméletéből mi és mennyi a helytálló. Még az sem nyom sokat a latban, hogy vajjon már akkor nem eshetett-e kifogás alá nem egy gondolata, több okfejtése. A valóság az, hogy Kölcsey több kevesebb önállósággal és eredetiséggel, de mindig saját tudományossággal és következetes felfogással elsősül adta szavát nyelvünkön az esztétikának, az esztétika akkor vitatott szinte valamennyi, de nálunk még ismeretlen problémájának. Igaz, közvetlen kivetői nem voltak, iskolát, mint Beöthy, még kevésbé, mint Böhm, nem teremtett. De a tudományos gondolkozás történetében gyakran a pusztá kiállítás, maga az idői proveniencia is új korszakot kezd. Már pedig Kölcsey új korszakot nyit meg. Korszakalkotó nem is egy, hanem két tudományágunk, az esztétika és az irodalmi kritika történetében. Korszakalkotónak látja és mondja Kölcsey szerepét e két tudományág történetírója, Mitrovics és Császár egyaránt. Az egzisztenciális filozófia nyelvén szólva Kölcsey

kiugrott az egyetemes létből, szembe szállott vele, föléje kerekedett, hogy cselekvésével új életformát teremtsen.

Vajjon valóban teremtett-é új életformát, avagy kezdése csak annyi, mint a víz tükrebe nyomtalanul visszahulló tiszavirág élete, mivelhogy közvetlen követői nem voltak, iskola nem fejlesztette tovább tanait?

E nemleges eredmény hangoztatásakor nyomban meg kell állapítanunk azt, hogy Kölcsey nem is akart esztétikus lenni. Ő az esztétikával nem önmagáért foglalkozott. Nem öncél volt, hogy munkásságával az esztétika tudományát továbbfejlessze, új kérdéseket vessen föl, új ösvényt kezdjen az esztétikában a további kutatás számára. Efféle törekvésnek, ilyen becsvágynak nyoma sincs írásaiban. Kölcsey nemzete, a magyarság lelkét akarta művelni, tökéletesíteni. Az esztétika kezében csak emeltyű, eszköz volt a cél elérésére. Ennek viszont számtalan változatban kifejezést is adott.

Nevezetesen, tudott dolog, hogy Kölcsey is egyike a nemzet sorsával, tényleges állapotával elégedetlen magyaroknak. Elégedetlensége a legkétségbeesettebb borúlátás jelszavával tör elő mind költeményeiben, mind egyéb műveiben. Pedig hisz a haladásban. »Az emberiség nagy tömegében az előre vagy jobbra törekedés tisztábban vagy homályosabban mindég érezhető, mert a természet egyetemi törvénye: az egésznek fentartása, kifejlése és haladása az értelem végpontjáig.« (Parainesis.) Tökéletesség, haladás — ez a Kölcsey világnézetének történetbölcséleti sarka. Elmaradottság, mozdulatlanság, vak tájékozatlanság a magyar életben — ez az ő keserű napenkénti tapasztalása. A feladat: változtatni a helyzetben, emelni lépcsőnként a nemzetet a tökéletesség felé. Kötelesség az, de lehetséges is, mert bár vannak haladásra nem való emberek, de nemzetünk még csak most lépte át a férfikor küszöbét, tehát élnie kell, élnie, fejlődnie kellene.<sup>10</sup> A feladatot nem csak vallotta, de vállalta is Kölcsey. Egész életét, életének nagy nekifeszüléseit, sőt megisméllődő nagy dekadenciáit is e feladat vállalása és végzése határozta meg. Aholcsak megjelenik a közélet terén, pedig van-é hely, honnan hiányzott, Szizifusként veti vállát a súlynak, hogy felemelje nem-

<sup>10</sup> Ugy a perfectibilitás, mint a nemzetek életének az egyes ember életéhez hasonló, Herdertől eredő tagoltsága (ifjú-, férfi- és az elmúlás felé vivő öregkor) még fokozottabb szabályozó alapelve lesz majd a Kölcsey nyomába lépő Széchenyi világnézetének is.



zetét a tőkély ormára. Jelszavaink valának: haza és haladás — szól búcsúszóval az országos rendekhez. Hogy aztán ő is, mint a legtöbb elégedetlen magyar, szintén kálváriás magyar lett, szinte természetes, végzetszerű magyar sors.

Esztétikai munkássága is egy ilyen nekifeszülés a nemzeti tökéletesedés fokozása végett. Költészetünket sem találta kielégítőnek. Liránk szűkkörű, s hiába kiáltozod a versirónak: *distingue*, még magát sem érti. Epikánk állítólagos fejlettségét a részrehajlatlan kritika még nem vizsgálta meg; a drámai poézis mezején pedig még nagyerejű íróink is sikertelenül próbálkoztak. Prózáink nemcsak grammatikai összefüggés híjával is van: csontszáraz vagy világos foltok helytelen felaggasztásával készült ki. Hol van még költészetünk a teljes kifejléstől? Pedig *ez* a kánon, a zsinormérték. Minden művet a legfelsőbb tökélethez kell mérni, s amint ahhoz közelebb vagy távolabb áll, úgy kell kimondani kemény egyenes-séggel a feleletet. Az írónak studiumra van szüksége: az olvasó szemeit föl kell nyitni, hogy lásson s úgy ítéljen. Mert ameddig tömjénezzük magunkat, műveinket jobbítás alá nem eshetőknek hisszük: mind addig gyermekek maradunk s a mély tudományok pályáján erő és izlés nélkül fogunk bolyongni. Jobbítgatás a maradandóság egyedül való talpköve. Ha recensealtatni nem akarunk, soha nem megyünk elébb...

Idevágó főbb gondolatainak további felsorolása nélkül is kitetszik, hogy Kölcsey elégedetlenségének, illetőleg költészetünk, irodalmunk elmaradottságának oka — mai nyelven szólva — az esztétikai műveltség általános hiánya írónál és közönségnél egyaránt. »Bámulum a tüzet, mely a literatúráért benned ég — írja Döbrentei-nek. De nem hiszem, hogy Erdélyben nagyobb divatban volna az aesthetikának studiuma, mint itten, nálunk. Curiozitásból várom a levelet, melyet afelől írsz: de ha ellened mondtam, látni fogod, hogy igazam volt.« »Philosophiai tárgyak is valának a Múzeumban: ha akarod, én olyakkal a legbővebben szolgálhatok; mert az aesthetika, látom, nem a mi embereinknek való« — állapítja meg nem kevés iróniával egy másik ugyan-csak Döbrenteihez írott levelében. S fontos tudni, hogy az egyik hivatkozott levél 1814-ben, a másik 1815-ben kelt, hogy tehát Kölcsey már írói pályája legelején, kritikai és esztétikai működésének kezdetén fölismerte az okot, az esztétikai műveltség hiányát.

Nemzeti művelődésünknek ezt a hiányosságát akarta pótolni az esztétikus Kölcsey, nem pedig magát az esztétika tudományát művelni, tovább fejleszteni. Vagyis programja és célja teljesen azonos és tökéletesen egy a mi, a Magyar Esztétikai Társaságunk céljával és programjával. Ahogy alapszabályaink 2. §-a szól: A művészetelmélet rendszeres művelése. A külföldi ilyen természetű eredmények figyelemmel kísérése, felhasználása és közvetítése a hazai tudományos élet és művelődés számára. Kapcsolat teremtése elmélet és gyakorlat, valamint a művészetelmélet egyes szakkörei között A nagyközönség tájékoztatása. Végeredményben: a magyar művészi élet számára a csupán bölcséleti elmélyüléssel elérhető öntudat és öncéluság biztosítása. Így célját célunkul, törekvéseit törekvésünkül s módszereit és szempontjait is magunkénak fogadtuk. Tehát valóban örökösei vagyunk, egyenes utódok azon a munkamezőn, amelyet ő ismert föl először s amelyen ő volt az első s tegyük mindjárt hozzá, jó magvető. Nemcsak kellő időben, de magot is nemeset vetett a termésre szomjas talajba. Értem ezalatt azt, hogy Kölcsey esztétikai tudománya bár nem eredeti, a kor színvonalán áll. Szinte kivétel nélkül a legújabb, vagy legelismertebb külföldi esztétikusok tanítását használta föl a magyar tudományos élet és művelődés számára. És e nemes magvak magyar földön mind ismeretlenek voltak, elhintésük tehát időszerű és szükséges.

Ez egyedül helyes, az eredeti támadás ponton és a saját célhoz mérten vizsgálva és mérlegelve a Kölcsey esztétikáját — most már felelhetünk igazságosan: voltak-e követői, teremtett-e iskolát.

Bizton felelhetjük: igen — még az elméletírók, az esztétikai tudomány továbbfejlesztői között is. Legalább a módszert illetőleg. Mert mit végzett a magyar esztétikai tudományosság a maga egészében hosszú évtizedeken át s végez jórészt mai napig is? Azt, amit alapszabályaink szerint még e társaságnak is végeznie kell: figyelemmel kísérni, felhasználni s közvetíteni a külföldi esztétika eredményeit. Reméljük és kívánatos is, hogy ezirányu feladatunk hova tovább jobban és jobban háttérbe szorulhat az elmélet rendszeres, önálló művelése mellett, — hisz már is hivatkozhat esztétikánk története több, tudományelméletileg is önálló, eredeti rendszerre. Am sajátos nemzeti viszonyaink közepette maga a kapcsolatba lépés külfölddel és együtt haladás vele már



is tisztos eredmény. S e tekintetben Kölcsey a kezdő s a magyar esztétikusok mind, akik voltak és akik vannak, követők vagyunk, az általa alapított iskola tagjai.

De követője volt Kölcseynek és járta az általa alapított iskolát az esztétikai tudós nemzedék mellett — s ez még nagyobb súly a mérlegben — egész irodalmunk, költőink és az olvasóközönség is. Ami maradandó érvényességű esztétikájából, az azonnal átment a köztudatba, elfogadták írónk s megismerte s hatása alá került irodalmunk közönsége. Eszméivel, szempontjaival foglalkozni kellett, mert norma, hogy az igazság vonz, a világosság tágítja a látóhatárt. Röviden: teremtett Kölcsey esztétikai, irodalmi műveltséget, kedvezőbb légkört költészetünk tökéletesedése s ezzel együtt nemzeti műveltségünk férfias kiteljesedése számára. Hogy a mától visszanező szem a kezdetet kicsinek és szűkösnek látja? Az volna szomorú, ha nem így volna. Az oltó galy milyen parányi vesszőcske a belőle majdan kifejlett termőághoz képest? Már pedig nemzeti műveltségünkbe, a magyar szellemiségbe az esztétikai műveltség ízes gyümölcsöt ígérő és termő ágát a Kölcsey gondos, jövőt építő keze oltotta be. Kazinczy e nemű törekvése csak előzmény: csaknem egész esztétikája, melynek mélysége különben se vethető össze a Kölcseyével, magánlevelekben, tehát a közönség számára csak utóbb megismerhető módon maradt fenn. Kölcsey azonban rögtön és bátran a nyilvánosság előtt hallatta szavát, közölte esztétikai tudományát. Irodalmi, szellemi életünk vérkeringését több frisseségre, a magasra fejlődés egészségesebb ritmusára az ő esztétikája élesztette és serkentette. Esztétikai műveltségünk mint nemzettársadalmi közvagyyon Kölcsey óta van.

Ennek következtében Kölcsey nemcsak időileg, az elsőség jogán, hanem okozatilag is, hatásának terjedelmé és tartóssága által is valóban korszakalkotó személyiség a magyar esztétika történetében. Hangja — irodalmunk, nemzeti műveltségünk szerencséjére — nem pusztába kiáltott s nyom nélkül elhaló szónak bizonyult, hanem kellő időben kimondott s a jövőbe bele zengő ígének, amelyik ébreszt és vonz tanítványokat, meggyőz és elkötelez követőket, iskolája lesz a közösségnek, egész magyar szellemiségünknek.

Mi is, a Magyar Esztétikai Társaság, a boldog örökös hálájával köszönjük Neked, zarándok életű lángszellem, Kölcsey Ferenc, hogy a művészet igazságainak,

a nemzeti haladás és tökéletesedés törvényeinek és elveinek keresésében és kultuszában utódidnak érezhetjük, követőidnek vallhatjuk magunkat. Amit adtál új vagyónul nemzetünknek s hagytaál számunkra fölemelő kötelességnek, magyar esztétikai műveltségünkért: fény nevedre, áldás emlékedre.



## STILUSKÉRDÉSEK A TÁVOL-KELET FESTÉSZETÉBEN

Az impresszionista festői irányzat a múlt század 60-as éveitől kezdve ehatározó hatásokat vett át a japán művészetből úgyszólván mindegyik képviselője (Manet, Monet, Degas, Whistler, Toulouse-Lautrec stb.) révén. Ezáltal a japán szellem tényezővé vált az európai szellem további fejlődésében s ezzel a részvételével állandóan számolnunk kell. Ezért nem felesleges foglalkoznunk a japán művészet néhány főkérdésével, elkerülhetetlenül érintve az általános értelemben vett keletázsiai művészet területét is, mint amelynek a japáni szerves tagját alkotja.

Nem állíthatjuk, hogy eddigi kísérleteink, amelyek arra irányultak, hogy beleérezzük magunkat a Távol-Kelet művészetébe, képesek lettek volna a kérdésnek akárcsak a külső burkát is áttörni, megjegyezve, hogy ez a külső burok már magában véve is igen sok kedves és izgató problémát állít a művészettörténész elé.

Nagy általánosságban még ma is arra vagyunk utalva a keletázsiai művészetek területén, hogy művészeti élményünknek az esztétikai élvezet lényegétől idegen és a konkrét műalkotás lényeges céljával teljesen inadaequat tényezőket válasszunk alapjául. Ilyen nem lényegében esztétikai magatartás a távolkeleti ábrázolás technikájának a csodálata vagy az az egészen szubjektív pszichikai funkció, amit az »exotikum varázsa« átélésekor érzünk, amely varázs egyébként is csak számunkra, európaiak számára jelent varázst. Ez az oka, hogy rendszerint csak arra szorítkozunk, hogy a távolkeleti műalkotások esztétikai hatásait a kérdés lényege elől való tudatos visszavonulással az ábrázolás »dekoratív« értékének fejtegetésével intézzük el.

Az egyik nagy kérdés az: megállapítható-e a világnézetnek valamely lényegesen közös vonása a kínai és a japán művészet közötti nagy ellentét ellenére, valamely olyan közös lényeges vonás, amely a kettőnek Európával szemben keletázsiai különállást biztosít, külön világnézeti beállítottság révén.

Ennek a kérdésnek a jelentőségét akkor látjuk világosabban, ha a tényállást európai oldalról vizsgáljuk meg:

Ervényesek-e az európai művészettörténet fogalmai a keletázsiai világra is?

Nem kell-e az európai művészettörténet előtt ismeretlen fogalmakkal megpróbálni megkeresni a keletázsiai művészet lényegét?

Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy a távolkeleti műalkotá-

soknak az európai szemlélő által átélt és megállapított élményértéke nem mindig fedi azt az értékelést, amiben az illető művészt ázsiai honfitársai részesítik. Pl. Hokusai-t, aki az európai művészet tekintetét Japán felé irányította, a japánok nem tartják legnagyobb, hanem csak legnagyobb festőjüknek.

Ennek megfelelőleg a japánok által valódi nagy klasszikusai gyanánt becsült 15. és 16. századi nagy mesterek, mint Szeszu vagy a későbbi Kanomesterek, Motonobu és Maszanobu számunkra lényegesen személytelenebbeknek, »exotikusabbaknak«, »dekoratívabbaknak« és »prespektívanélküliebbeknek« tetszenek.

Már magának az európai »stílus«-fogalomnak a Keletáziával kapcsolatos érvényességét is kétségbevonták, éppenúgy mint az Európában felállított fejlődési vonalnak az érvényességét. Van-e egyáltalában európai értelemben vett fejlődés Keletáziában? Ennek a kérdésnek a szükségességét bizonyítja az a tény, hogy újabban Pinder generációs elméletében problémáinak a vivőképességét az európai művészettörténetre volt kénytelen korlátozni, mivel szerinte Európán kívül nem látható a fejlődés jelensége.

Kulcsot próbálnak adni az e művészetbe való ma még majdnem megoldhatatlan beleérzés kérdéséhez azok, akik a kínai és bizonyos mértékig a japán prespektíva hiányt dinamikus centripetális nézőmód eredményének tartják. Mi magunk az európai kulturkör területén a kései középkortól fogva szintén dinamikus kulturatípust képviselünk, de ez a mi dinamikánk nem centripetális, hanem centrifugális jellegű: fausztí, ahogy Spengler nevezi. A mi kulturatípusunknak szimbóluma az individuum, az egyén részéről minden oldalra a távolba lendített erő. A távolságnak mint érzelmi értéknek a felfedezésével állanak nálunk összhangban a tájat ábrázoló hátterek, amit követ nemsokára a horizontnak, az égnek és a távolbalátásnak hangulati hangsúlyozása. Ez a tájbrázolásnak messzetávlatú pontját teszi a nagy hollandusok tájai óta a szemlélésnek azzá a nyugvópontjává, amelyben a festmény minden részletének felvétele után a táj esztétikai benyomása összpontosul.

Nálunk tehát a kép szemlélése az előtérben kezdődik és a háttérben áll meg. Ezzel szemben a kínai nézőmód lélektani lefolyása abban áll, hogy ellenkezőleg a szemlélés a háttérben kezdődik és centripetális irányban halad vissza a szemlélő felé és végül a nézőmező előtérében feje ki a tulajdonképpeni élvező funkciót.

Ebből érthető Cunejosi Cudzumi japán művészettörténésznek pl. az a megállapítása, hogy az összes európai festők közül Rembrandt a legérthetőbb a japán ember számára. Rembrandt u. i. el tudta kerülni azt a veszedelmet, amit a tájháttérű portrék vagy pl. Raffaelnék »Madonna a zöldben« motívuma magukban rejtene, hogy t. i. fausztí ösztönüknek engedve a tekintet a tavaszi táj távolába kalandozik és odakint keres nyugvópontot, nem pedig a Madonnán. Rembrandt a



nézők tekintetét újra a portrénak az arcára tudta összpontosítani transzcendentális barna hátterei révén.

A kínai látásból folyik, hogy a kínai művészet fel van oldva az alól a szükségszerűség alól, hogy a centripetálisan nézett képet a külvilágtól ráhátrólja, míg a fauszt, tehát expanszív ható festmény a ráhátról, amely valamilyen formában felfogja az expanszív erőket, nem nélkülözheti. Ezért látják egyesek a távolkeleti művészi stílus egyik elhatároló alapvonását a ráhátról szemben az európai művészettel.

A centripetális dinamikus nézőmód következtében a háttér a néző felé közeledik és közvetlenül a szemlélet fő tárgya mögött, amely egyúttal többnyire tiszteletadás tárgya is, megáll. Amikor egy ókínai tájképen pl. bölcsüket látunk, ezek az u. n. filozófus tájképek rendszerint úgy mutatják be a bölcsüket, amint bensőséges tiszteletadást nyújt egy fának, egy tónak, egy sziklának, egyedül vagy tanítványaival beszélgetve. Ezek a bölcsük sohasem úgy néznek a távolba mint ahogy mi ábrázolni szoktunk egy gondolkozót természetszemlélés közben, (gondoljunk Goethere: Über allen Gipfeln), hanem vagy egy közeli természeti tárgyra néznek, pl. egy bokorra vagy közvetlen maguk elé a talajra. Centripetális nézőmódjuk közelükbe hozza a világot. A kínai tájfestészet ennél a nézőmódnál fogva olyan hegyábrázolást fejlesztett ki, hogy a hatalmas hegytornyok látásunk szerint egyenesen előre dőlnek. Az előtérben elhelyezett tárgyak, mint a legbensőbb természettiszteletnek a részesei, el vannak látva a legelevenbb és legintimebb közelnézetet közvetítő részletezéssel és egyénítéssel. Így keletkeznek az élő fa-alakok, ágaik csodálatosan beszédes mimikájával. Legfeljebb mástermészetű aktivitással, de ugyanolyan dinamikával éli át a kínai a világ méreteit mint a fauszt ember. Jól mondja a keleti művészettörténet egy munkása: a térnek a végtelenségét nem lehet ábrázolni, de senkinek sem sikerült azt olyan lenyűgözően éreztetni, mint éppen a régi kínai tusfestőknek, akiknek a hiú európai megnemértés mindig azt veti szemükre, hogy nem értették meg a távlatot. A térprobléma kínai megoldására Novotny mutatott rá legutóbb igen találóan. Szerinte a keletázsiai festészetben majdnem ugyanolyan a viszony a tér és a benne levő dolgok között, mint Cezanne festészetében. Cezanne tere u. i. apriori tér. Amint azt a homogén alapanyagot, amiből a dolgok állni látszanak, az anyag sémájának nevezhetjük, úgy az a homogén, tulajdonságnélküli tér is, amely Cezanne festményeiben van, a tárgyakat tartalmazó tér sémájának tekinthető. Ettől a tulajdonságnélküli tértől csak annyiban tér el a keletázsiai tusfestmények tere, hogy egyetlen tulajdonsága mégis van, vagy legalábbis egy tulajdonságra való szerttévés vágyát hangsúlyozza s ez a tulajdonság éppen a végtelenség.

Fontos kérdés: miben áll a stílusbeli különbség a kínai és a japán festészet között? A köztudatban az gyökerezett csak meg, hogy Japán

eredetileg a kínai festészetet vette át technikai és tartalmi tekintetben egyaránt. Az már kevésbbé ismeretes, hogy Japán azután ezt az átvett művészetet az ő általa képviselt kulturatípusnak megfelelőleg, jellegzetesen átalakította és kialakította.

Ha szemügyre vesszük azt a talajt, amelyen a japán művészet nőtt vagy a japán történelemnek a különleges ritmusát, mindjárt érezzük, hogy a japán dinamikus kulturatípus sokkal közelebb áll az európai fauszi kultúratípushoz, mint a kínai. Ezért van az, hogy a japán képeken a tér mélyébe hatoló vonást látunk. Természetesen nem éri el a japán nézés centrifugalitása azt a mértéket, amelyet pl. a Rembrandt-i tájak mutatnak, de megközelíti pl. az olasz korarenaissance háttérmélységének a fokát.

Ez a középhelyzet Kína és Európa között magyarázza többek között azt a rendkívüli benyomást, amit Európa a XIX. sz. II. felében a japán színes fametszettől kapott. A japán tájnak ez a most jelzett fejlődése a XVI. sz. kezdetén olyan mértékben ment végbe, hogy pl. Keisokinak egy tája mutatis mutandis tájérezéstartalma »nyugatiságának« tekintetében inkább Dürerre emlékeztet, mint az egykorú kínai tájfestőre Csiang Szungra. A japán művészet pl. Szoami tájaiban majdnem európai érzelmi hatásokat vált ki. Számunkra mindenesetre kevesebb előkészülettel és közvetlenebbül élvezhetőek ezek a képek mint az egykorú kínaiak. (pl. Li-Cai.)

A japán festmény kevésbbé centripetális jellegét igazolja az is, hogy ez mint színes fametszet már kívánja az európai értelemben vett keretet és ezt meg is találja a fametszetalap nyomásmentes papírszélében.

A távatlnélükiség nyomai természetesen megmaradtak azért a japán művészetben. A fauszi kultúratípusban emlékeztető háttérlíra kifejlődött Japánban, de az előtérnek a tulságosan sztereoszkópikus testszerűségét a japáni művész sohasem igyekezett megvalósítani. Ha megvalósította volna, nem tanulhatta volna az impresszionizmus a reliefszerűség vonallal való helyettesítésének művészi fogását éppen a japán festésztől.

Említettük tanulmányunk elején a fejlődés kérdését, amit a kelet-ázsiai művészettel kapcsolatban sokan kétségbevonnak. A probléma magva ez: hogy viszonylik egy meglévő állapotnak fennmaradási akarata megújulási ösztönéhez?

Valamely állapotnak fenntartása nem mindig jelent megmerevedést és nem mindig van ellentétben a fejlődéssel. A modern fejlődésgondolat a görögöktől is távolállott, mivel számukra a történeti folyamatok az örökké nyugvó eszme (az idea) megjelenései voltak és ennél fogva semmi történelmi értelmük nem volt.

A nagy keleti népek történetietlensége világnézetüknek abszolút transzcendentálizmusából folyik. Egy egyszer fellépett műfajnak és művészeti iskolának fenntartása sajátosan keleti jelenség, amely Kínát



éppenúgy jellemzi Európával szemben, mint Japánt. Érdekes azonban, hogy egy egyszer fellépett alkotásmódnak az igazi fenntartásáról nem a lassan fejlődő Kínában lehet szó, hanem az aránylag gyorsan fejlődött Japánban. A fejlődési tempónak tehát semmi köze a régi alkotási irányok fenntartásához és ez sohasem egy állapotban való visszamaradást jelent. Itt különlegesen japán problémáról van szó. Japánban a példátlanul szívós és állandó hagyomány következtében majdnem minden történetileg fellépett alkotási mód elevenen fennmaradt, míg Kínában régi kincsek régen elvesztek, jöllehet Kína nem nagyon haladta túl a régi állapotot.

A történeti egymásután, amely már bizonyos fejlődést feltételez, Japán számára egymásmellettséget jelent a jelen időpontjában. És csak ezáltal lesz eleven fenntartás, tehát nem csupán régi műtárgyak megőrzése, hanem a művészi gyakorlat eleven fenntartása lehetséges. (Érdekes párhuzamként kapcsolódik itt mellékesen Mitrovics professzornak az a megállapítása, amely szerint ő a jövő most alakuló európai stílusában tartja lehetségesnek és szükségszerűnek a történeti stílusok eredményeinek felhasználását.)

A japán művészetnek az étellel való benső kapcsolata, (gondoljunk csak a japán iparművészetre is), ismét akülönös, különlegesen japán esztétikai világnézetből folyik, amelyben az élet minden érték hordozóját jelenti.

E fausztibb természetű életkedv és érdeklődés győzelme hozta létre azt a japán stílust, amelyik hivatva lett a közvetítést végezni a keletázsiai és az európai festészet között s ezáltal az utóbbit megtermékenyíteni. Ez a stílus az Ukiyoe-nak nevezett művészi irányzat. Neve is a földi világ örömeire utal. Példa erre Csósunnak, egy korai Ukiyoe-mesternek »Zenei szórakozás egy holdfényes éjen« c. képe. A kép széles formátuma, több alaknak egy tájban vagy építészeti környezetben való összefoglalása világosan mutatja a rokonságot a régebbi Jamatóye-stílussal (v. ö. pl. Takajosinak »Holdfényes éj a császári palotában« c. regényillusztrációját). Ha Kórinnek és tanítványainak műveit nézzük (pl. Nőszirmok arany-alapon, Tyúk és csirkék, Juharfa és daru vagy Kenzantól, Korin testvérétől s ennél fogva ugyanazon iskola tagjától Krizantém és juharfa), látjuk, hogy a Kórin-művészet stílusa is döntően képviselteti magát az Ukiyoyeban színek és szerkezet tekintetében.

Hogy visszafelé haladjunk az Ukiyoyeból kielemezhető egyes japán stílusoknak a felsorolásában, említsük meg ezek után a japán művészettörténet XV. századi nagy stílusát, az u. n. kínai befolyásolt stílust. Az Ukiyoe elsősorban a ruha vonalának előkelő ritmusát vette át ettől az iskolától. A ruha a hordozója a japán-kínai emberábrázolásban a mozgásnak és a vonalstílusnak. A köpenyszerű ruha széles redőkkel fedi be a testet (1. pl. Moronobunak »Szerelmespár-ját), gyakran a kezeket és a lábakat is. A kínai ruhastílus-

nak ezt a nagy hatását mutatja pl. a kiváló Ukiyoe-művésznek, Sunsónak »Leány macskával« című képe is. A ruha pompája és a vonalak ritmusa itt is azok a legfontosabb tényezők, amelyek az Ukiyo női képmását konstituálják. De ezeknek az új alkotásoknak a vonalnyelvét már új szellem tölti el. Nem olyan átszellemült, nem olyan komoly, nem olyan szigorú ez a művészet, mint a régi, hanem valami örömteljes, valami világi dolog és hiúság van benne, amint arra már maga az Ukiyo név is céloz. Maga a kis fekete-fehér macska, is a ruha uszályán a zsánerszerűséget van hivatva kifejezni kis teste és a hatalmas ruhaanyag közt levő ellentéttel.

Ebből a festészetből nőtt ki a japán fametszet, ugyanúgy, ahogy Dürer korában is és ma is a grafikus művészetek a festészetben gyökereznek. Ezek a fametszetek kerültek a múlt század 60-as éveiben nagy tömegben Európába és váltak itt a keletázsiai művészet tolmácsolóivá. Egyik legfontosabb név ezzel kapcsolatban a Harunóbué, aki a polichróm nyomást feltalálta (pl. Szerelmespár a hóban, Szélllel küzdő fiatal leány). Azzal a változatossággal multa felül kortársait, amellyel a rajzot kezelte. Gyöngéd, lírai. Harunóbunak a szubtilis sárga-kék és rózsaszínű harmóniáját fogta össze Toulouse-Lautrec Whistler szürke atmoszférájával. Tőle tanulta a színnek, mint japán értelemben vett síkdíszítő elemnek az alkalmazását.

Az Ukiyoe művészete Kiyonagával érte el delelőjét. A mozgások kifejezésének igazi mestere, akit Fenollosa a keletázsiai művészet-történet Winckelmannja a Li-Lung-Miennel, Motonobuval és Raffaellel való összehasonlításra is méltónak tart (l. pl. képét: 3 asszony a Sunidagava partján a szélben sétára indul). E kor minden művésze tulajdonképpen Kiyonaga követője. Shumman is az ő modorában dolgozik. Gondoljunk gracióz, kontrapunktban szerkesztett dámáira, akik egy balkónról a híddal átvvelt folyóra kitekintenek.

Kiyonaga művészi tevékenységének a végével visszafejlődés jelentkezik. De még így is találkozunk olyan kiváló művészekkel, mint pl. Utamaró. Nála már mincsenek meg Kiyonaga mértéktartó, finoman szerkesztett vonalai. Hevesebb mozdulatok, extravagánsabb pózok jellemzik alkotásait sok elegancia mellett. Pillanatnyi mozgáslehetőségek szenvedélyes szépségkeresője s mint ilyen nagy hatással van az európai impresszionistákra, különösen Monetra. Fuzsijama-látképei révén lett Európában híres.

Hokusai a népies stílus mestere. Humoráért Japán Dickensének is nevezik. El nem ért termékenységével a világ egyik legérdekesebb mestere. A pillanatnyi atmoszférikus hatások megragadója. A színekkel átítatott levegőt egységes színbenyomásként fejezte ki. A váltakozó színhatásokat tónusharmóniákba foglalta össze, hatva ezzel Manetra és Monetra.

Majdnem ugyanilyen nagy, de mindenesetre nagyobb külső sikerű művész Hirosige, az Ukiyoe másik nagy tájfestője. Ismerve az atmosz-



férségségsítő erejét, különleges légköri hatások, mint holdfény, hó, köd, eső kifejezésében nagy eredményeket ért el, amilyeneket eddig az európai festészet nem ismert (l. festményeit a tókiói Riogoku hídról). Ugyanúgy mint ahogy később hatása alatt sok európai impresszionista a világot felülnézetben, madártávlatból nézi, kevés, de igen karakterisztikus, kiválogatott színben a látás érzéki gyönyörének hangsúlyozásával fokozza a hatást. Impresszionista szemszögből ő a legnagyobb a japán művészek között s mint ilyen Hokusai és Utamaró mellett Monetra legnagyobb befolyással volt. Mint az éj költője, ő adta az ösztönzést Whistler nokturnéihoz.

Ezekben ismertettem a keletázsiai művészettudomány néhány fontosabb problémáját és ezzel kapcsolatban a mai európai életünkkel a legszervesebb összefüggésbe került stílusát. Ez a stílus és ennek a többi stílusokhoz mérten felszínesebb volta döntő volt Európa és Ázsia esztétikai kulturájának találkozására szempontjából. A japán festészet legújabb stílusával való érintkezés csak akkor lesz azonban továbbra is termékeny, ha megnyitja a szemet és a kedvet a régi japán és kínai művészet értékeinek meglátására és tanulmányozására, hogy ennek sokkal mélyebb formáló erői szintén megtalálják az utat a mi művészetünkbe való beoltódáshoz.

*Bácsyné Dr. Kósa Szabó Erzsébet.*

## MŰVÉSZET ÉS NATURALIZMUS

Ne szegődjünk a csalahatlan próféták amúgy is nagy táborába. Ne jósoljuk meg felelőtlenül, hogy a művészet útja merre vezet. Esztétikai elméleteket felállítani, az íróasztalnál kiagyalni, meddő vágyakozás. A művészetet csak következtetés útján ismerjük meg és csak is az alkotáson keresztül. Beszéljünk a közelmultról, hogy a tanulókat levonhassuk.

A »nagy Pán«, a naturalista művészet meghalt, de az is lehet, hogy csak tetszhalott. Hiszen újabban minduntalan halljuk a neónaturalizmust, neó-realizmust mint jelszavakat. Az azonban biztos, hogy a naturalista, réalista művészet, amely a multszázadban veszi kezdetét, nagyjából megbukott, mintahogy a filozófiai racionalizmus, a pozitívizmus, a társadalmi materializmus és többek között — polgári politikai formulázása a gondolatnak — a liberalizmus is. Bár a művészet terén a naturalizmus satnya maradékával még itt-ott találkozunk és ezt az epigonizmust — elég helytelenül — legtöbbször konzervatívizmusnak nevezzük. A naturalisták mindazt, ami részükről közölhető volt, elmondották, a maradi szellemet képviselők már nem tudnak újat teremteni. Vak tekintélytisztelet vezeti őket. Korunk szellemi válságában a művészet terén, legtöbbször ők a kerékkötők. A régiek minden hibájuk ellenére az epigonokhoz mérve héroszok. Nagy küzdelmek árán fedezték fel a természetet — és ha sokkal többet nem is tettek — helyel közzel rámutattak — panteista felfogásuk ellenére — a szépségre. Hitték együgyűen még az impresszionisták is, hogy a művészetnek nincs metafizikája. Hirdették, hogy nekik a vonalat, színt, formát kell racionalizálni. Tanították azt az abszurditást, hogy a művészet csak szemet gyönyörködtető esztétikai hatást kelt. Ez alatt hallgatagon azt is értették, hogy a művészetnek nincs etikai oldala: a műtárgy sem jó, sem rossz célt nem szolgálhat; a művészet szabad, tehát esztétikai szempontból mindent lehet. Hogy ezt igazolják, majdnem kötelességüknek tartották — itt főleg a nagy harcosokra gondoljunk, például az irodalom terén mindazok akik Zola köré csoportosultak — a piszkot, az undort megénekelni. Hitték, hogy meg kell hódítani a művészettel a természetet. Ez a festészet, szobrászat végső célja. Azt gondolták, tudományos alapon nyugvó művészetet kell teremteni. A képben, vagy szoborban a szép nem okvetlenül igaz, az igaz azonban szép; ez az ő katekizmusuk fő tétele volt. Mert — Lessing szavaival élve —: »Nem lehet hibás ami a természetet utánozza.« Sejtelmük sem volt arról, hogy a művészet Isten



közelségét jelenti, és a mű közvetve, vagy közvetlenül az erkölcsöt, legvégső értelemben Istent kell szolgálja; mint minden, még a tudomány is.

Senki ne vitassa el a naturalizmus és realizmus nagy előnyét. Megismertük általa a művészi technikát és valóban nagy rétegek előtt tárta ki a művészet kapuját. A realista, naturalista művészet elmélyülést nem vár attól, aki megítélte, csak rábámulást kíván. Voltakép bárki könnyen mondhatott ítéletet a naturalizmus korában az alkotásról, mint ahogy mindenki azonnal műértővé is vált. Nem kellett lelkében átéreznie, megtanulnia a művészetet. Azonnal élvezhette, ha szeme volt például a lefestett tárgy hasonló színét, le tudta mérni a perspektívákat, s. b. Olyan mint a valóság, mondták a lefestett almára »szinte bele lehet harapni.« A tájkép fekete földjéről úgy ítékeztek, hogy »akár a búza is megteremne benne« s mert a kép távlatát helyesnek tartották, ezt úgy fejezték ki: »Messzire bele lehet látni.« A naturalizmus az utánzási képesség fejlettségéről tanuskodott. A tradíció nélküli polgárnak, parvenűnek ez a kezdetleges összehasonlító mérték kellett. A művészet a naturalizmus korszaka óta vált — még annál is, aki csak ritkán, alkalmoszerűen feglkkozott vele — személyes ügyé.

A szép, emberi lényünkhöz tartozik, iránta általános vágyódás él bennünk és nem mellékes számunkra. Akarva nem akarva hat ránk. Sokat vitatkozunk felőle. A műbe rejtett stílus az emberi gondolatnak formába öntött kifejezése, a művész egyéniségének, életrendszerének, életfelfogásának közvetítője. A materializmus egyik legfőbb terjesztője éppen ezért a realista képzőművészeti alkotás volt. A mű világnézetet hirdet. Ebben a látszatra legsemlegesebb tárgyú realista kép, szobor sem volt kivétel. A közönség műtárgyra volt éhes; a racionalizmust ha másképp nem is, a műtárgyban kapta meg. Hiába! a pokol útja jószándékkal van kikövezve. A természetutánzó művészet a pozitívizmus rabszolgájává tette az alkotót és akarata ellenére a műélvezőt.

Ma már bizonyos fokig történelmi távlatból ítéljük meg a dolgokat. A naturalizmus célja a külszín megörökítése és ez a mi szemünkben valami olyanszerűnek tűnik, mintha a beszédben a szavakon és nem a gondolaton, az értelmén volna a hangsúly. A mi felfogásunk szerint a formát formálni a valóság-látszat kedvéért, felesleges dialektika, botorság. A mű csak kifejezési alakja az érzésnek azok részére, akik feltudják fogni. Goncourték hangosan azt hirdették, hogy: »A klasszicizmus minden cafrangjával el fog esni a nagy ütközetben. A természet tanulmányozása majd végső győzelmet arat.« Tévedtek! A realizmus, naturalizmus azóta már nem jelszó. Művészeti szakkifejezéssé süllyedt. A művészeti bálvány, a természet már-már mint legfőbb cél összeomlott. Nincs okunk sajnálni a naturalizmusba ragadt művészetet. Vajjon ki törődik ma a »felfedezett művészi valósággal«,

amely mellett egykor kis híjja, hogy a lélek éhen nem halt. Túlzás nélkül mondhatjuk: a közelmult művésze kötelességét elmulasztotta. Nem alkotott újat. A festők, szobrászok kopizálták a természetet. Az építész száz évig az elmúlt kétezer év művészetét, a neostílusok alakjában utánozta.

A közelmult idők művészeinek sorsa az volt, hogy kitünő tehetségeik ellenére jóformán kivétel nélkül öntudatlanul éltek a naturalizmus béklyójában. Szinte észre sem vették, hogy számukra a művészet nem lelki szükség, csak polgári igényt vagy kapitalista luxust elégít ki. A gazdagodó tizenkilencedik századi polgárt főleg a pénzszerezés érdeklé és legnagyobb öröme, hogy »a pénznek nincsen szaga«. A művészet iránti igénye viszont csekély. Nézzünk csak körül, hogy elégtül ki? Törvényes fia a gangos bérkaszárnya, a hátsóudvar, a »kupolásgótikus« középület, a börze, a pályaudvar, bank, a körút, tükröskávéház stb. A polgár sóhajtozza a hisztorizmust, ábrádozza a »sötétnek« hirdetett középkort, nyalakodik a reneszánszon és utánozza malterrel a barokkpalotát. Ebben a pakfon, szellemnélküli stílusutánérzésben lény, izlése testesül meg. Az épületen a polgár számára a legfonosabb a homlokzat. Gipszből készül az odaragasztott szobra, rábicból a fala és habarcsból a rusztikája. Természetes, igazolni akarta a megrendelő éppen úgy, mint az építész mindezt, amikor rajtakapták a hazugságon. Klasszikus stílus, tradíció, jól esik a szemnek, stb. banalitásokkal mentegetődztek. Eszükbe sem jutott, hogy régít utánozva építeni annyi, mintha ma tógában járnánk, vagy copfot, rizsporos parókat hordanánk. Még ma is akad építész, aki »stílusban« épít. Az építészet mindig a kor történetét illusztrálja; az idők szellemét, a kor tetteit, akaratát, életerőit, hatalmát, fejezi ki. Vajjon a malter neobarokk karjatida a vakolatreneszánsz-épület mit hirdet? Vajjon akad-e olyan rossz szemű, aki például valamelyik Andrassy-úti Baumeister-stílusú »palotát« a Palazzó Barberinivel, a Körút valamelyik rusztikával »diszített« épületét a Palazzó Pittivel össze merné hasonlítani. A házak tele vannak ragasztva szobrokkal; de ki emlékszik arra, hogy ezek mit ábrázolnak? Pedig naponként találkozunk velük, minden kapubejáratnál és ablak fölött ott ékeskednek.

A közelmult szobrászatát az épület-plasztikán kívül a szentimentális édeskés templomi díszek, álpáthosoz talmi szentek jellemzik legjobban. A múlt században az Egyház ellen legtöbbször a véső, ecset és pallérstílus vétett. A kismizmizett tartalom azonban az uccára kirángatott bronz és a térre kitett márványszobrokon is kitűnően nyilvánult meg, amelyek a plasztika minden szabályát megcsúfolják. Nem, a ferencjós-kában feszenegő, tintatartó formájú talapzatra állított, duplamellű akt mellélalakokkal diszített szobrok nem sokkal maradnak a kor vallásos művésze mögött. A közelmult-szobrászat abban a tévedésben élt: a szobor legfeljebb azért készül, hogy megnézzék, csodálják.



A kép önmagáért, teljesen önmagában lezáródott a naturalizmus korában. Éppen úgy, gátlás nélkül csak a szemet akarja gyönyörködtetni, mint a szobrászat. A naturalista kép tudatosan sem tartalmat, sem világszemléletet nem közvetíthet. A festőnek elsősorban festőnek kell lennie — mondták. Ez alatt azt szerették érteni, hogy ne a tartalom érdekelje a művészt, csak a lefestés. A l'art pour l'art elve szerint mindegy mit fest a művész: mellékes hogy egy zsák krumplit vagy Madonnát ábrázol. A pozitívizmus a művészet terén, a realista festészetben talál legjobban kifejezésre. »A festő legyen objektív a tárggyal szemben« hirdették. Magyarul mondva: amit lefest, azzal ne azonosítsa magát, ne fűzze hozzá érzelmeit. Már a múlt század közepén mindenki lelkében ott élt, amit Courbet kimondott: »Vissza a természethez«. Viszont egy pár évtized múlva Cézannétól, aki nagy bátorsággal: »El a természettől« elvet hirdeti, még jó ideig nemcsak a közönség, de a legtöbb művész is elfordult, mert bolondnak tartotta. A naturalista, vagy realista kép tartalma szerint legfeljebb érzélgős lehetett, mint például a történelmi festészet, amelynél a látszólagos realizmus mellett, elfogadták az élettelen maszkokat, papírmasé tájat, kaszított fákat, a bombasztikus történelmi hazugságokat. A realizmus csak akkor volt jó, ha teátrális operafinálé volt. Az igazi eszményi kép afféle festett színházi függöny, amelyről — ki merjük mondani anélkül, hogy bennünket balszfémiával vádolhatnának — a vallásos festészet termékei sem estek távol. Mindent a szemnek és semmit a léleknek jelszóval készültek még az oltárképek is. A közelmúlt vallásosfestészet nem egyházművészeti, csak műtörténelmi kérdés. A realizmus korának nincs egyházművészete, csak egyházi vonatkozású festésze, szobrászata. A megnevezés vallási, a lényeg nem. Az ember érdeklí a kor művésztét — szokták mondani. A tizenkilencedik századnak az emberfeletti nem témája. Ha Krisztust festenek, akkor lényegéből csak az ember érdeklí a festőt. Ezt még a mi Munkácsynk is hirdette. A lélek és érzés megmintázását, festését kerülik. De hogy is lehetne a lelket leábárázolni? A XIX. század festője a transzcendentális megfestésétől irtózik, azért nincs feltámadást, mennybemenetelt, angyali üdvözetet, stb. ábrázoló képe.

Az ember is csak külsőleg érdeklí a festőt, ezért ne csodálkozzunk azon, hogy még a portréfestés sem fejlődött ki olyan magas értelemben, mint a középkori, reneszánsz vagy barokkművészetben. Noha arcképet sokat festettek, ne tévesszük össze az arcképezést az ábrázolással. A portrén legtöbbször gesztust, legfeljebb grimaszt látunk és ez olyan mint valami beszédközbeni frázis. A lélekábárázolásban még a legjelesebbek képessége is csődöt mondott. Brilliroztak, hogy eltalálták a jó arcszínt, a szövetek strukturáját. Mindent pontosan lefestettek s közben nem vették észre, hogy mindezt sokkal tökéletesebben megcsinálta akármelyik vásári gyorsfényképész.

Ha a közelmúlt festészetének terminus-technikusait figyeljük meg,

akkor ilyeneket találunk szótárunkban: pléinair, impresszionizmus, pointillizmus stb. Csupa olyan meghatározás, mely voltaképp sohasem vonatkozik a kép belső gondolatára, vagy a művész lelkiélményére. Sőt az impresszionista például büszke arra, hogy a tudomány által is igazolja önmagát. Az impresszionizmus és optika viszonyáról festők és tudósok egy könyvtárra valót írtak össze. Mindenki tárgyilagos igazságot akar festeni és a dolgokat a legteljesebb természetűséggel kívánják ábrázolni. Közben nem gondolnak arra, hogy két dimenzióban három dimenziót ábrázolni nem lehet. A naturalizmus szempontjából — ha szorosan vesszük — a kép a maga kétdimenziójával álltatás.

A közelmúlt iparművészete az esztétika Schreckenskammerje és amint a ponyvairodalom elleni küzdelem, úgy itt is jogos a harc, mert a művészet minősége ezen a téren süllyedt a legmélyebbre. Hajból készült lánc, gyűrűbe foglalt elsőfog, láncon függő kioperált epekő, Kossuth feje mint agyagkorsó, halpikkely tájkép, aggancsdíszes fogas, bélyegből készült portré, rabkenyérből gyúrt vár, galvanizált menyasszonycipő, dísznőn lovagló kéményseprő, kucsébertől nyert csigadíszes varródoboz, gyümölcsmagból készült fülbevaló, karkötő skarabeusból, viaszportré, börszobor, festett intarzia, lakkpatina, gobelint utánozó tapéta, vasat mutató fa, márványt, vagy bronzot hazudó gipsz, stb. az izléstelenségek főperiodusában mind-mind virult, de még ma is kedvelt. A felületes pompa, a mélyre nem tekintő, szemet megtévesztő hazugság, a bábeli zürzavar az iparművészet terén a tizenkilencedik században teljes.

A közelmúlt művészetének kétségtelenül előnye, hogy a technikát, a kézműipart fejlesztette a művészetek terén. Végül szinte azt hitték, hogy a művészet megtanulható. Materialista elvakultságunkban nem vették észre, hogy a technika csak eszköze a műnek, csak nyelv mellyel kifejezi érzelmeit a művész. A vérbeli festő, szobrász, építész alkotni és nem utánozni akar. Lelkiséget, a benne élő kívánja kifejezni és ennek érdekében a szokott valóságos formától eltérve a természetet esetleg úgy értelmezi, ahogy neki, a művésznek, gondolatai érdekében szükséges, hogy a szellemi, lelki tartalmat fokozza, maradéktalanul érzékeltesse. A formának szolgálnia kell, az alak nem lehet öncélú, a forma alárendelt eszköz. Aki a természethez, mint abszolút művészi formához ragaszkodik, nem értheti meg az öskeresztény, bizánci, román, gótikus, gyakran a reneszansz és a barokk művészetet. Mindezekben csak kuriozitást lát. A közelmúlt műtörténelme is csak öncélú kutatás volt legtöbbször. A tizenkilencedik század folyamán az alaki hatás kimutatására törekedtek, mert a formai viszonylatot keresték, kutatták. A gótika például számukra formátlan és mint a »sötét középkor« pirimítív eredményét könyvelték el. Mindazt, amit nem tudtak a maguk korának művészetével összehasonlítani dekadensnek, vagy kezdetlegesnek hitték. Ezekután megértjük,



— mert a művészetben csak a természethűséget keresték — a románt vaskosnak, a gótikus szobrot idétlennek, a barokkot bizarrnak érezték. A naturalista szemléletű művész, közönség, műtörténész nem vette észre, hogy mélyebb dolgokkal áll szemben.

Aki a szellem oldalán áll, a művészi materializmus kifejezését szolgáló öncélú naturalizmust nem helyeselheti. A művészet annak a megismerésére, — az öntudat ébredésére — segít bennünket, hogy Isten hasonlóságával bírunk, hiszen a maga képére teremtett bennünket és akkor — a Mindenhatóhoz mérve bár csak egy parányit, de mégis — alkotunk mint ő.

Amint az új természettudomány a régi anyagelvűség felfogása fölé kerekedett, a művészet is diadalmasan halad az új szellemiség felé. Ma már az izmusok ellen kitörő tiltakozás után lehiggadva új börtöntenek a pohárba. Átértékelő folyamat indult meg. Új problémákkal kísérleteznek. Kísérletezést mondtunk, mert máról holnapra új művészet nem születik. Stílust tudatosan csinálni senki sem tud. Lesz, nő, virágzik, megtermi gyümölcsét. Szó sincs róla, nem vetjük sutba a közelmúlt művészetének eredményeit, csak az őt megillető helyét határozzuk meg. Elismerjük a naturalista és réalista művészet felfedezéseit, de nekünk nem Istenünk a természet. És Goethével mondjuk:

»Darann erkenn ich den gelehrten Herrn,  
Was ihr nicht tastet, steht auch meilen fern.«

*Jajczay János.*

## Ed. M. Sandoz művészete.

## ANYAG ÉS ÉLET A SZOBRÁSZATBAN

Nem végeztünk ugyan erre vonatkozóan statisztikai kutatásokat, mégis úgy véljük, hogy »az új világrend« az az elvont kifejezés, amelyet a háború kitörése óta a leggyakrabban hallottunk. Előadásokban, újságcikkekben, füzetecskékben, amelyeknek kompilátorai sem merített papirossal, sem illusztrációkkal nem fukarkodtak, magyarázták meg nekünk, hogy milyen is lesz az eljövendő, a már ajtónkon dörömbölő új és jobb világ közgazdasága, tudománya, sportja, szakművészete s mi-egy-mása.

Mindezekkel a proféciákkal szemben kissé tamások vagyunk. Túlzottan tudatosak — hogy ne mondjuk: túlzottan számítók — ahhoz, hogy beteljesedjenek. Hiszen a történelem, amelynek legkedvesebb gyermeke a véletlen, nem kötelezhető arra, hogy íróasztalnál kiagyalt programjainkhoz igazodjon, akármilyen hangzatosak is legyenek azok.

Annál érdekesebbnek tartjuk tehát, hogy az új világ némely jellemvonását megtalálhatjuk és elemezhetjük, mintegy »reinkultur«-ban, egy műben, amelynek alkotóját munkásságában sem a felülről jött paranasszó sem a társadalmi conformismus gyeplője, hanem csak saját ösztöne vezette, az a bizonyos tudatalatt küzdő abszolút szellem, amelyről a tegnapelőtti metafizika beszélt. Edouard Marcel Sandoz, liberális és demokrata svájci polgár létére ezt az új európai szellemet nyilvánítja ki.

\*

Sandoz a párisi Beaux Arts akadémiaját járta ki. Ez az iskola, amely fennállása alatt nemcsak a barokkot küzdötte le, hanem a különböző sturm und drang irányokat is, a századvégen márcsak arra szorított, hogy egy ártatlan klasszicizmus jegyében növendékeit a becsületesebb átlag elérésére nevelje. Sandoz osztályával Antonin Mercié bajlódott, akinek kissé finomkodó, kissé száraz szobrai pillanatig sem titkolták, hogy kiállítási és muzeumi termekből odavágyódnak az Arno bájos partjaira. Ez a kihangsúlyozott firenzei rokonság azután megfelelő alkalmat is adott az akkori kritikusoknak, hogy felidézze Donatello nevét.

A döntő hatást azonban Sandozra, aki ebben is hű fia volt nemzedékének, Rodin gyakorolta. Szerencsére nem az a Rodin, akinek



művei előtt állva manapság bizony az idők múlásán, a művészi divatok hajnalán-alkonyulatán elmélkedhetünk. Szinte hihetetlen, hogy valamikor és még nem is olyan régen, dicséretre méltó virtuozitásnak tekintették, hogy a mester úgy bánt a márvánnyal, mintha lágy, formálható agyag lenne, hogy a szobrok felületének ideges, az impresszionista festményekről ellesett vibrálást tudott kölcsönözni. De volt egy másik Rodin is: vésője előtt — ugyanezt mondták Pugetről — megreszketett a márvány, szeme felülmulta a fotografáló gép lencséjét, amely nem torzít s így nem jut el a stílusig, amely nem képes a köznapiból valamit is elhanyagolni s ezért nem tudja sejtetni a végtelent.



Sandoz is elsősorban művész, aki érti mesterségét. Érzi, hogy szobrokat nem irodalmi reminiscenciákkal vagy propagandát árasztó álpáthosszal kell szerkeszteni, hanem tömegekkel és formákkal. Már szobrai anyagát is különös gonddal választja meg. Schaub-Koch, aki több mélyen-szántó tanulmányt szentelt neki, szinte földrajzi — és mellékesen geológiai — oktatásban részesít minket, elárulva, hogy Sandoz Ceylonból onyxot hozat, Argentínából amazonitot, Chinából aventurint, Madagaszkárból hegyikristályt. Művészete, mint az Oscar Wilde megénekelte Sfinx, a legfinomabb falatokat kívánja meg:

The merchants brought him steatite from Sidon in their  
painted ships,  
The meanest cup that touched his lips was fashioned  
from a chrysolite.

A ritka anyagoknak ez az előszeretete kissé gondolkozóba ejt minket. A nagy korok szobrászai megelégedtek a szomszédos bányában fejtett, talán csak közepes minőségű, kővel. Ugy érezték, hogy művészetüknek csak előnyére válhat, ha az már anyagát tekintve sem gyökértelen és valamilyen szerény helyi jelleget megőriz. De Sandoz életterét az egész földgolyót követeli, hogy úgy mondjuk, imperialista.

A hódításnak ugyanez az akarata érvényesül az idővel szemben is. Olybá tűnik nekünk fel, mintha Sandoz a jelentős pillanat megörökítésére, ami minden művész jogos vágya, csak a gyémánt-szilárd, csak az ezredévek vasfogát kibíró anyagokat tartaná alkalmasnak. A noumenonok világa ilyenképpen összekeveredik a jelenségekével. Márpedig az esztétikai értéket nem szolgálhatja-e ép oly híven a röpke szó, vagy az elszálló zenei akkord, mint akár a gránitszikla?

Mindezek a tendenciák elütnek a nyugati emberiség fejlődésének irányától. Mi nem kívánunk már mostan elkalandozni a metafizika boldog szigeteire és Odebrechtet követni, aki Platot és Plotinust idézve

beszél a hyle-ről s az ebben rejlő életet adó erőről. De tény, hogy az idealizmustól áthatott görög művészet az anyagot ha nem is valami szégyenletesnek, mégis valami mellékesnek tartotta, amelynek egyetlen feladata, hogy magára öltse a művésztől megálmodott formát: mint ahogy a fehér papírlap szinte várja, hogy verssorokat rójunk reá. Legszívesebben márvánnyal és bronzsal dolgozott, amelyek készséggel vállalják magukra az esztétikailag lényeges hordozójának szerepét és nem tolazkodnak figyelmünk előterébe; drágakövek és fél-drágakövek megmunkálását ékszerészre bízta. A kereszténység művészei is szinte lepezik a testet reprezentáló anyagot, hiszen a lelkeséget keresik. Csak a közönségesen dekadensnek nevezett korok, Alexandria, a római császárság későbbi századai, a barokk, próbálják meg a szépséget pompával helyettesíteni s ezért szívesen használnak fel ritka anyagokat.

Dekadenciát említettünk! Ez, ha nem is egyértékű a primitívséggel, gyakran visszavezet oda. A rideg porfirral küzdő ravennai szobrászat párhuzamba kerül a kezdetleges művészettel, amelynek formái Gottfried Semper szerint nem a művész egyéniségétől, nem is a megrendelő izlésétől függöttek, hanem kizárólagosan a rendelkezésre álló és feldolgozott anyagtól. Sandoz művészetében is — ez nem is titok — az anyag felülkerekedik a művészen, az emberen. Hiába van az előzetes elképzelés s az azt lerögzítő pontos rajz, a körvonalak, felületek, rétegek valeurök feltüntetésével, hiába készült el. Itt, a nehezen megmunkálható anyagból, váratlanul lepattan egy szilánk s az elképzeltet meg kell változtatni; amott a tökéletesnek, egyneműnek tetsző márványból alattomos ér bukkan elő s a gondolatra új forma kényszerül. Schaub-Koch megemlíti Vasarinak a fresko-festészetről tett megjegyzését: egy elhibázott ecsetvonás alapján változtat meg mindent s mindent újból kell kezdeni! Hasonlóan nehéz, mégis hálás, feladat jutott Sandoznak is osztályrészül.

Tudjuk persze azt, hogy az anyag a művészetben nem holmi matematikai állandó. Dessoir hangsúlyozza is: »Die Natur des Stoffmittels wird in der künstlerischen Verwendung gleichsam nachgiebiger«. De vajjon ez a tétel akkor is érvényesül-e, ha a műalkotás összhangjából állandóan, győzedelmes vezérmotívumként csendül ki a technikai érdek?

E kérdés megválaszolására kutassuk át most új szempontból Sandoz munkásságát!



Nem ejtünk sok szót arról a technikáról, amelyik átörökíthető és megtanulható, amelyik átszivárog országhatárokon s egyik kulturából eljut a másikba. Tulajdonképpen csak kényelmes, erőfeszítést megtakarító formulák gyűjteménye, munkáját elvégezhetné valamilyen okos gép is.



Sandoz is merít ebből a köztulajdonból. De, mint minden művész, aki erre a névre méltó, hosszú évtizedek kísérleteivel, megragadva véletlen találatokat, okulva a balszerencséből, egyéni technikát is felépített. Jellemző, hogy szerszámaikat maga készíti; Fra Angelico kortársa hasonlóképpen önmaga párolta le holdtólte idején gyűjtött növényekből festékeit.

Ezekkel az eszközökkel bánni is kell tudni! Ha hihetünk Dubly, Borel, Devaux beszámolóinak, Sandoz valóságos encyclopédiáját nyújtja a technikai eljárásoknak. A kisebb darabokat, amelyeket a művész egy pillantással átfoghat, a néhány évtizede divatba jött — vagy mondjuk: ismét divatba jött? — taille directe módon, közvetlenül munkálja meg a régimódi kalapáccsal és vésővel csakúgy, mint a rugalmas nyélre szerelt forgó koronggal, vagy a fujtatott csiszoló homokkal. Virtuozó az öntés módszereinek is. Különös fortélyal készíti elő formáit, amelyeknek falaihoz eddig el nem ért pontossággal simul a ragyogó bronz.

De mi nem irunk szakkönyvet s így nem fogjuk folytatni ezeknek a kisebb-nagyobb »fogásoknak« felsorolását. A szemléletnek elég annyit látni, hogy Sandoz műveiben minden tökéletes, vagy legalább is, minden befejezett. A tegnap kedvelte a félbemaradottat, ennek hiányában pedig a torzót többre becsülte mint az épet. Ugy érezte, hogy útközben, a résztől az egész, a vázlattól a tökély felé vezető szűk ösvényen, valami értékes, talán éppen az, ami egyéni, elkallódhat. Igaz, Sandoznál is akadnak nyersen, elnagyoltan hagyott részek, de ezek nem szeszélynek engedve vagy számítást követve maradtak így, hanem megint csak azért, mert a csökönyös anyag még a legraffináltabb eszközökkel sem volt megmunkálható. Beigazolódik ez esetben Rodin mondása: az esztétikai és a technikai inspiráció azonosak.

Sandoz technikája mindig komoly és szigorú. Nem találkozunk azokkal az ötletes rögtönzésekkel, amelyeket oly szívesen tévesztünk össze a zsenialitással. Az organizáció és a spontánság nem férnek össze. És hiányoznak a játékos elemek is, nem emlékeztet semmi a karikatúrára sem, amely pedig Bouchard vagy Pompon műveinek olyan zamatos erőteljességet kölcsönzött. A romantikusok úgy mondták volna, hogy Sandoz nem ismeri az ironia kategóriáját.

Az esztétikai érzés egy másik forrása is csak halkán csobog. Sandoz művészetében kevés az erotikus. Szobrai előtt csuklónk nem feszül meg, kezünk nem próbál meg végigsimítani márvány-idomokon. Meg vagyunk győződve, hogy az ő nagyon népszerű Térdeplő Nő-je is vegetáriánus és minden más tekintetben is a higiénia szabályai szerint él: ez a fiatal test csak ürügy arra, hogy a művész a két egymást metsző réteg problémájának, megfelelő eszközök segítségével, megadja szellemes megoldását. A drágakövek nemcsak csillogóak hanem hűvösek is; büntetlenül ugrálszik nem élhetünk társaságukban.

Óriási türelem és kitartás szorul ezekbe a szobrokba. A néha

csak néhány arasznyi alkotás hónapok munkáját követeli meg. Ez a bizonyos kvantitatív jelleg emlékeztet az Ókor keleti kultúráira, amelyek nem annyira a szépségnek, mint inkább a tökéletesnek megvalósítására, nem annyira a harmonikusnak, mint inkább a kolosszálisnak elérésére törekedtek, arra amit számokkal lehet érzékeltetni. Így a kisméretű tárgyakba is, hogy ezek valami hatalmasat jelentsenek, sok munkát, sok időt préseltek. Tehették, hiszen társadalmuk a rab-szolgátság intézményének alapján épült fel, az ember fáradozása, az emberi élet nem számítottak. A köznek nagysága volt fontos és az uralkodó dicsősége. Valamikor heves vita zajlott le Sandoz neve körül; a műbírálok csak úgy dobálódtak a szűkített távlatok, a frontális beállítottság, az egyiptomi modorosság kifejezéseivel. Sandoz műveiben ezek a formai külsőségek akár kimutathatóak, akár nem, az ő mélyebb keleti rokonságuk nem vitatható.



A technika, bár lehet a vele dolgozó művészre jellemző, a ratio körül kristályosodván ki, nem egyénesít. Mivel pedig a szobrászat, már kissé meghatározásánál fogva is, a típust ábrázolja, Sandoz művészetét az a veszély fenyegeti, hogy élettelen sémává válik és hiú dísz tárgyakkal népesíti be »főuri lakások« kandallóinak párkányait.

Ezen Scylla mellett egy Charybdis is fenyeget: »Die Sinnlichkeit darf nicht so weit gehen, dass (das Bildwerk) aufhöre als Kunst und Product der Willkür zu erscheinen«, azaz, szabadon fordítva Kant mondását, a szobroknak nem szabad panoptikum-figurákra hasonlítaniok.

Sandoz, aki nagy művész, ösztönszerűen a helyes szelet fogta ki, hogy fenyegető szirtek között áthajózhasson. A tapintási érzeteken kívül az ellenőrizhetőbb és intellektuálisabb látási érzetekre is kíván hatni, formái újszerű szín-hatásokat árasztanak. E színek azonban nem kívánják a hús és vérvalóságot majmolni — ugyan ki látott bronz-paripát arany sörénnyel és ezüst patákkal? — nem is képeznek holmja felületes díszet, hanem az anyag sajátosságait emelik ki és formákat érzékeltetnek.

Igaz, Winckelmannak nem nyerte volna meg tetszését sem a polychromia, sem a polylythia, de persze ő csak a sírukban szürkévé fakult görög szobrokat tartotta érdemesnek megcsodálni. Biztos az is, hogy a többszínűség vagy többanyagúság könnyen megbonthatja azt az egységet, amelyet az európai izlés minden műalkotástól megkövetel. De ez csak elméleti megfontolás volna, a művész sikeres művével szemben el kellene hallgatnia. Az nem volna baj, hogy pl. Klinger a Beethoven több darabából ragasztotta össze, a hiba ott kezdődik, hogy ez az összetételezés még is látszik!

Jelentősebb érveléssel találkozunk azonban, ha az eklektikus szá-



zadon túl a polychrom szobrászat távolabb őseire tekintünk, a chryselephantin istenképekre, a zománccal tarkított ereklyetartókra, a spanyol estofadokra. Ezek elsősorban kultusz tárgyak voltak, a vallást szolgálták, amely az egész embert akarja hatalmában tartani és ezért próbálja összes érzékeinket lenyügözni. A szépnak fénye ugyan belőlük is kiragyyog, de ez a fény idegen célokért lobbant fel, Ziehen szavaival élve hétérotélikus volt.

Sandoz művészetének elefántcsontornya tehát nem volna végeredményben más, mint előretolt bástyája valamilyen vallásos érzésnek, valamilyen Weltanschauungnak? Lehetséges. De ennek a problémának eldöntését bízzuk a jövő szellemtörténészeire!



A mesterséges patinától színes felületű megmunkált tömb a nézőben asszociációkat ébreszt fel, annak számára valamit jelent. Habár manapság, az abszolút művészet, a sculpture pure, korában a tárgyat szegény rokonnak tekintjük, akiről csak kelletlenül beszélünk, mi ezt mostan mégsem fogjuk elkerülhetni. Hiszen a művészről sokat árulhat el, hogy milyen tárgyat választ.

Sandoz minden műfajban kiváló alkotott, portréban, csoportban, aktban. De a művészettörténelemben, amely szeret skatulyázni, neve az állatszobrok révén fog fennmaradni.

I think I could turn and live with animals! — sóhajt fel Walt Whitman valószínűleg azokra az állatokra gondolva, amelyek a viktorianus Landseer képein bölcs pofával fejezik ki véleményüket erkölcsökről; s a napi politikáról és amelyeknek dédmamáái már Aesopus meséiben kritizálták az embereket. De Sandoz másfajta és másképen viselkedő állatokat kedvel. Formált ugyan elegáns agarakat és faragott komoly baglyokat, legothonosabb mégis a legalacsonyabb rendű testvéreink társaságában. Üdvözölhetünk márvány-kengurukat és amethyst békákat és nickel pikkelyű bronz-pontyokat. De ezekkel még megbékélnénk. Mit érezzünk azonban szemben állva egy opalizáló kristályba zárt medusával vagy szerpentinhasából kivigyorgó mélytengeri szörnyel? »Die Tiere sind in der Tat das Unbegreifliche«, mondja Hegel, »es kann sich ein Mensch nicht in eine Hundsnatur hineinphantasieren... sie bleibt ihm ein schlechthin Fremdartiges«. Sandoz állatai nem is akarják tetszésünket vagy megértésünket elnyerni, a köztük és köztük levő élet-távolság lehtetlenné teszi az »Einführung« minden kísérletét.

Még ha mozognának, megértenők őket. De nyugodtak és fölénysek, tőlünk független létezésük. Az ami nekik életet ad, az a fény, amelyik az áttetsző kristályban imbolyog, az az asszimetrikus talapatuk nyugtalansága, az az ellentét karcsú testük és a merev anyag között.

A Nyugat művészetében az állat az embernek szolgája volt. Az oroszlán, amelyik Braunschweig főterén nyújtózkodik, vagy az a másik, amelyik Szent Márk városát őrzi, heraldikai motívumok. A katedrálisok szörnyei vizet köpnek. Verocchio ménje büszke, hogy lovását hordozhatja. Barye fenevadjai nekünk játszák drámáikat. De Sandoz gerincesei és főként gerinctelenei mégcsak dekoratív módon sem igyekeznek viselkedni.

Non enim uno modo sacrificatur transgressoribus angelis! Az emberiség történelme eddig azt jelentette, hogy az ember legyőzte a természet vak erőit, hogy a gondolat emancipálódott az anyagtól, hogy az egyén kibontakozott a szociálisból.

De mit fog holnap jelenteni?

*Baumgarten Sándor.*



## A LÍRA SORSA

Le lyrisme est avant tout la jeunesse exubérante du sentiment, un débordement de forces sans but précis, un élan de foi; ses objets principaux: Dieu, l'amour, la nature.

Ernest Bovet: Lyrisme, épopée, drame.

A lírát irodalmunk egyik legősibb formájának kell tartanunk.<sup>1</sup> Előbb volt, mint maga az irodalom; a műveltség meghódítására csak éppen elindult népek még nem találták fel az írásjegyeket, de már dalokat költöttek és énekeltek. És milyen dalokat!

Csoda volt valamikor minden egyes vers! Valóságos csoda, égből szállott isteni tünemény, amelyet nem szegény költők írtak és nem a pórnép mulattatására szolgált. Azok az első versek, az emberi történet kezdetén, nem hitvány szerelemről, érzéki gyönyöréről, polgári jólétről szóltak, amiről napjaink költői énekelni szoktak. Azok a versek nem rímelték és tökéletlenül kerülgették a ritmust; nem intellektuális elmeszülemények gyanánt hatottak, hanem a mágia vagy a kezdetleges vallási tisztelet részét tették.

Nincs irodalom, talán az egész földön egy sincs, ahol a líra ne szakrális dalokkal kezdődjék. A kötött forma már külső alkatánál fogva is a varázslathoz vagy az istentisztelethez tartozott: szellemeket idézett, emberi szolgálalba hajtott vagy kiengesztelt, ráolvasott, az áldozatot dicsérte vagy az istent dicsőítette. Varázsló költötte a verset, vagy talán maguk az istenek s legföljebb egy-egy sámán (vagy ami evvel egyre ment: király) őrizetére bízták. A varázsló révült szavait, koppanó ritmusát az egész törzs hallgatta, tanulta komoly áhítattal. Legősibb ösztönükből tört fel ez a líra, az ősi vallások legfontosabb élményéből: az ember mindig a fölötte álló erők barátságát kereste. Ebből a törekvésből vette komolyságát, méltóságát, magával ragadó erejét.

A mágiából fejlődött a vallási kultusz s az írásjegyek segítettek lelkeket lebíró útjára. Az írással megörökített ősi versek már a vallási tisztelet rendszerébe illeszkednek. Így az egyiptomiaknál is, ahol

<sup>1</sup> V. ö. a szerző: »Szakrális és intellektuális művészet« c. tanulmányát az Esztétikai Szemle 1937. évfolyamában.

ezelőtt vagy háromezeröttszáz évvel Achnaton király így imádkozott a naphoz:

»Ha te, élő Aton, örökkévalóság ura, dicsőségesen megjelenesz, csupa ragyogás, szépség és erő vagy. Szereted erős és hatalmas; sugarad bevilágít minden teremtményed szemébe; a bőröd ragyog és megvidámítja a szívet. Mindkét országodat előtöd szeretettel, te gyönyörű király, aki önmagadtól lettél és teremtetted a világokat minden rajtukvalóval, emberekkel, nyájakkal, apróbb barmokkal s a földben termő növényekkel.«

Ugy gondolom, valamelyik tudós egyiptológustól származik ez a fordítás, aki többet gondolt a mondatok hűségére, mint a szavak jóhangzására. A ritmus és a külsőségek cafrangjai tehát lehullottak a himnuszról és a meztelen szavak mögé ma már nehéz a líra lélekindító erejét képzelní. A szavak zenéje és a fülünk érzékenysége egyképpen sokat finomodott az elmúlt évezredek alatt és mégis: Achnaton himnuszában már előttünk áll a megszületett líra, frissen és harmatosan, ahogy a világra jött. Friss szépségén nincs takargatnivaló; ha még tökéletlen is, már szép és ujszülött meztelenségében tündöklék előttünk, mint a habokból kiemelkedő istennő, Afrodité Anadyomené.

Telvé van csodával, ezer rejtelmes titokkal, isteni vágyakozással. Pap írta, istene dicsőségére imádkozta. A nép ájtatos félelemmel hallgatta, talán nem is hallotta, hiszen nem a közönségnek szólt, nem, hallgatóságra vágyott a költő, egyedül az isten fülét kívánta megnyitni. Nem magáról énekelt, kicsinyes és tünékeny emberi érzelmeiről, vélt nagyságáról, maroknyi gondolatairól. Csupán arról szólt benne, akit egyedül tartott megnevezésre méltónak és akit istenének nevezett. Bizony vak volt ez az első költemény: nem látta se a közönséget, se a költői teremtő készséget és mégis csoda volt!

Nem méltatlanabb nála Milaraspa hangja sem, a tibeti szent joginé, aki nyolcszáz évvel élt mielőttünk. Hosszúra nyúló dalokban tanította hiveit a lámák hittételeire és a hat alapelvről szóló bölcséleti költeményét ilyen sorokkal fejezte be:

Ti, tanítványaim, rendezetek lakomát az egybegyülteknek!  
 Most, amikor a férfiak víg kedvben összejöttek,  
 Kortyoljátok örömmel a sör nektárját!  
 Evvel az öreg dallal, amit én, a vén ember, énekeltem,  
 Teljesíttem a kívánságotokat, tanítványaim.  
 Kincs lesz ez azoknak, akiknek csak most nyílt meg a tanítás.  
 Örövendve merüljete el erősen az áldás vallásába!  
 Az ima, amely tiszta tettekből fakad, induljon teljesedésbe!

A bölcselkedés elvont komolysága és a szent ember magabizása adja a vers különös szépségét, amit kései európai fordítók is méltán megcsodálnak.



Az írás tudományát, a költészet művészetét a papok kezébe tették le a természeti népek s ez a tudomány a varázsló-családokban apáról fiúra szállt, mint valamilyen féltve őrzött hivatásbeli ügyesség, családi kincs. A kincs pedig birvágyat ébreszt s nyomába lép a kapzsiság. A nép a hatalomra vágyott s vele együtt azt a jogot is akarta, hogy verset írhasson. Tanulni kezdett és lassan elhódította a betű birodalmát.

A világi írástudók kezére jutva, másról szoltak a betűk, mint azelőtt, a papi fejedelmek korában. A gazdag földbirtokosok, nyájtulajdonosok, rabszolgakereskedők és pénzvágyó üzerek nem az isten-nel gondoltak. A világ gyönyörűségéről írtak, a szerelemről, a jólétről, a vidámságról, az élet szépségeiről. A földet már nem a szellemhit fénye világította be, hanem intellektusuk vezetésével tájékoztak rajta.

Sokan azt tartják, hogy Salamon királynak, a mondák hőségének híres énekét már a világi líra egyik első gyöngyének kell tekintenünk, hiszen így dalol benne:

»Az ő szemei, mint a vízfolyás melletti galambok, amelyek tejben fürdenek, teljes szépséggel helyeztettek. Orcája a drága füvek táblájához hasonlatos, amelyek illatos palántákat nevelnek. Ajkai liliumok, amelyekről csepegő mirrha hull. Keze aranyhenger, amely topázba foglaltatott; teste elefántcsontból való alkat, zafirokkal ékesítve. Szárai, márványoszlopok, amelyek tiszta aranytálcán nyugszanak. A tekintete, mint a Libanus, tetszelős, mint a cédrusfa.«

Itt már nincs szó csodákról, misztikumról. Minden életszerű, kézzelfogható, észszerű. Az asszonyi szépség megpillantása, a kedveskedés gyönyörűsége feszíti az archaikus sorokat. Minden gondolat a költőből jött s a lélek pillanatnyi hangulatát örökíti meg. Nem az istenhez szól, sem az ájtatos törzshöz, hanem mindenkihez, aki egy vele a szépség csodálatában. Ez a közönség.

A görög hagyomány Mimmeroszt dicsérte a szerelmi líra kitálalásáért. A görög irodalomfejlődés közel esik és könnyen érthető az európai ember számára és így jól mutatja, mint oldódnak ki a lírai alkotásokból az istenes-csodás elemek, hogy az ember értelmi-érzelmi világa lépjen helyükbe. »Pindare est plus sacerdotat que patriarcal« vélte egykor V. Hugo a Cromwell elé írt bevezetésében, ahol az irodalomnak egy igen szellemes, de igaztalan fejlődésméletét fejtegette. És ahogy a még válaszüton álló Pindarosztól az idő ösvényén továbbhaladunk, egyre szembetűnőbb a világi elem diadalma. Szimonidész, a kortárst már szembeállítják vele, mint az új gondolat hőst.

Elkövetkezett azután egy korszak a görög és néhány száz évvel utóbb a latin irodalom történetében, amit aranyhoz hasonlít az irodalomtörténet. A világi líra leggyönyörűbb ideje volt ez: a műfaj kitermelte magából mindazt, ami benne rejtett. A legnagyobb költők összetalálkoztak s együtt énekeltek. Istenekről már alig ejtettek szót,

de az emberi világ egész gazdagsága kitárult verseikben: szerelem, barátság, bor, bölcelet, lelkünk minden tartalma csillogott benne.

A líra elindult a vallásból és most a világi élet végpontjára ért. De ott, úgy látszott, kimerítette lehetőségeit és kiszikkadt. Az aranykor nagyszerű áradása után gyors hanyatlás következett. A görög líra az alexandriai korban még tartotta magát, a latin is mutatott fel költőket az »ezüstkorban«, de utána már alig jegyezte fel költő nevét az irodalom történet. Pedig versíró akadt elég, csak olvasójuk nem; a közönség kimerült a lírai világ szemléletében.

Pedig a történelem folyamán még egyszer lejátszódott ez a folyamat, de nagyobb arányokban és szélesebb keretek között. A kereszténység fénykorában, az európai kulturát napfényre hozó középkorban ismét szakrális lett a művészet. Papok írták a verseket és mivel elménk már az antik világ szépségein nevelkedett, gyönyörű himnusz lett belőle. Isten dicsőségét szolgálták ekép énekelvén:

Stabat Mater dolorosa  
 Juxta crucem lacrimosa,  
 Dum pendebat filius.  
 Cuius animam gementem,  
 Contristatam et dolentem  
 Pertransivit gladius.  
 Adoro te devote, latens Deitas,  
 Quae sub his figuris vere latitas;  
 Tibi se cor meum totum subiicit,  
 Quia te contemplans totum deficit.  
 Visus, gustus, tacitus in te fallitur,  
 Sed auditu solo tuto creditur.

Akár a halálfájdalom mély emberi érzését, akár a dogmatika logikus tételeit öntötték versbe, mindezeknek igaz szépsége felett valami megfoghatatlan csoda, a hit nagy misztériuma lebegett. A versírás ismét összeforrott az istentisztelettel és a jámbor szerzetesek szemrontó munkával másolták, őrizték és tisztelték a verseket.

Velük szemben (a betűk elterjedésének örök útján) megint csak a világiak akarták kiharcolni a versköltés jogát. Először a forróvérű déli lovagok tanulták meg az ábécét és verseket írtak a szerelemlről. Provánszi várak udvarán, díszes közönség előtt, énekelték szívük igaz érzelmeit és a közönség annál jobban tapsolt, minél újabb, a régi mintaképektől egyre távolodó volt énekük. Utána nagyhasún német polgárok közé csapott a versírás divatja; mesterdalnokoknak nevezték magukat, bonyolult formákba bujtatták az érzelmeiket, amelyeket a sajátjuknak hittek, cipőt varrtak, záratok reszeltek, ittak és verseltek.

A költők száma hirtelen megsaporodott. Minden lovagvárban, minden polgárvárosban volt legalább egy belőle, ha másként nem,



hát mutatóba. Az apródokat és polgárgyerekeket betűvetésre kezdték oktatni és ha magasabb iskolába léptek, feladatul kapták, hogy latin verset fabrikáljanak Didóról vagy Salamonról, Ajaxról vagy Troilusról. A lovagok és polgárok kivívták maguknak a versírást jogát és a vers-költés is kezdett sablonok szerint igazodni, olyanformán, ahogy Hans Sachs is kaptafák után készítette a csizmáit.

Igy terjedt, fejlődött, növekedett az európai líra. Kioldódott belőle a vallásos elem és ha a költők mégis istenről irtak, már csak egyéni isten-hitükről tettek vallomást. Ugy hiszem, 1800—1900 között élte fénykorát a világi líra Európában; mindegyik nemzet, szinte összesűrítve, ekkor látta legnagyobb költőit s a legnagyobbakból egyszerre talán annyit, mint amennyit azelőtt öt századon át sem.

De a századvég és az első világháború közti rövid időben megtorpant ez a fejlődés. A mi korunk már egyetlen egyetemes hatású költőt sem lát. Kortársaink közé nem számolhatunk senkit, akinek a hatását Swinburne-nel és Tennyson-nal az angoloknál, Victor Hugoval a franciáknál, vagy a magyaroknál Petőfi—Arany—Ady mértékével lehetne mérni. S annál csodálatosabb ez, mert hiszen a verseskötetek száma felmérhetetlen s egyre nő. Költőnk sok van, bizonyosán több, mint bármelyik előző korban. De nincs, aki kiemelkednék közülük s akármennyi is a költő, nincs hozzá olvasó. A líra kevesek magánügye lett, a versesköteteket csupán baráti körben osztogatják és hatásuk szűk partok közt ver hullámokat.

A nagyközönség betelt a lírával. Ugy látszik, a 19. század nagy költői kifejezték mindazt, amit a világi líra kifejezhetett; a mondani-valónak épp úgy a végére értek, mint egykor a klasszikus időkben. Hogy Bovet idézett hasonlatával éljünk, az Istent megénekelte a középkor; a szerelem és a természet maradt az intellektuális lírának s az már ezt is kifejezte.

A líra kimerült, a műfaj idejét veszítette. A közönség hiú érdeklődése más irányba fordult: a regény, a film, s méginkább a népszerűsítő tudomány (napjaink diadalmas írásfaja) hódítja az olvasókat.

*Kósa János.*

## A GÖRÖG FORMA

Az európai kultúra eredete kétségtelen. Az első s talán egyetlen egyetemes kultúra a görög volt; azóta sem csináltunk mást, mint kisajátítjuk az egyetemes részeit, vagy pazaroljuk a kincset, vagy nemzeti daccal mondunk ellent a régi igazságnak. Ez volt az első nemzeti művészet, mert úgy csinálták templomaikat és szobraikat, ahogy a legőszintébbnek érezték. Olyan aggodalom nélküli őszinteséggel nyújtották először kezüket Egyiptom majd Róma felé, amilyen őszinteséggel, — főleg az újabb korban — gyakran elfelejtettek mestert és testvért keresni. A művészetek kedvelői Aigináig, sőt tovább is egyenesen vezetik vissza a fejlődés fonalát, csupán ami ez előtt volt — lehet előttünk néha kétséges. A keleti művészetektől való eltérést mindenki érzi, mert a változásnak komoly lelki okai voltak. A tétel kétségtelenül relatív, mert látszat és nem több mint a mi hitünk, vagy elképzelésünk a kedves történettel szemben.

Görög művésznek lenni elsősorban öntudatosodást jelentett, részben az én dicséretét a tömeggel szemben, ők voltak az első merész művészek; az egyiptomiak és perzsák már gyáváknak bizonyultak. Igazi szerepük Athen emelkedésével, a peisistratidák kiűzésével kezdődik, Perikles kora államférfiai, költői, gondolkodói, művészei révén az értelem egyetemes szimbólumaként jelenik meg előttünk.

Az V. század folyamán indul egyaránt Itáliában és Ioniában a verseny, az eddig ismeretlen természet titkainak megismerésére. A feladat főleg a filozófusokra hárult, akik mélyebb értelmét keresték a létnek; a művészek akár egyetemes, akár egyéni dolgokkal foglalkoztak, már a megkezdett ösvény irányát folytatták. Empedokles demokrata vezér és egyben mitológus. Anaxagoras Periklesnek is barátja, de azt az állítását, hogy a nap izzó tömeg, nem bírja el az athéni polgár s a bölcselőnek száműzetésbe kell mennie. E polgár mindig szabadnak érezte magát, amit Thukydides fogalmazott meg legszebben Athen dicséretében. Szólásszabadsága szinte korlátlan, legalábbis addig, amíg egy polgártársa valamely kijelentéséért perbe nem fogja. Mindenki részt vehet a közügyekben és a kultúra ügyeiben; a pórujárj Aristophanes és az elítélt filozófusok közül Anaxagoras, Sokrates és mások esete bizonyítja, hogy milyen mértékű volt az egykori érdeklődés. Leukippos és Demokritos Anaxagoras nyomán felfedezik az atómelméletet, de alig születik meg az új teória, Platon tanítása egy századra elfelejti az emberekkel. Az eddigi filozófusok kicsit orvosok, kicsit mitológusok, kicsit költők, az első aki a bölcse-



letet az égből visszahozta a földre, Ciceró szerint Sokrates. A görög gondolkodó részben költő és a költő mindig filozófus is. A poéták a bölcselőkhez hasonlóan gazdag fantáziával vannak megáldva, de hűek maradnak az emberi valóságérzéshez, anélkül, hogy ösztönös eszményítő törekvéseikről lemondanának. Érdeklődnek az általános iránt és tisztelik a nagyságot. Pindaros Solon erkölcsét örökölte és Bacchylides a perzsa háborúk költőjének, Simonidesnek hagyatékát őrzi meg. Külön dícséret illetheti a drámaírókat, akiknek nemcsak a régi erkölcsöt sikerült megfogalmazniuk, hanem megtalálták a módot arra is, hogy miként válhatnak társaik és utódaik tanítómesterévé. Ez a fajtája a bölcséletnek sokkal több kérdést vet fel, mint amennyit meg tud oldani; a feladat részben a közönséget illeti. A költészet Euripidessel szintén a filozófia felé fordul, a mitológikus kötelezettségek alatt szabadabb vélemény, őszintébb demokrata érzés található. E társaságba tökéletesen illik Aristophanes alakja, témája a többieké, csupán a módszerei mások.

A filozófiai alapvetés folytatói a IV. században Platon és Aristoteles lesznek. Ismét korlátok közé szorul a mitológia, a vallási tévelygéseket a szellem igyekszik rendszabályozni; Platon érdeme egyetemes rend állítása, a megszükkített politheizmusban végképp kifejlődik az isteni tökéletesség és hatalom gondolata. E hatalom nem lehet, korlátlan, mert csak a jót akarja, de alkotni kizárólag végesben és tökéletlenül képes, ezért kapcsolódik a humanitással és így lesz legfőbb érdeme az értelem vizsgálata. Platon költőiségét Aristoteles empiriával mérsékli. A görög ember minden cselekedetében szerep jut vallásnak és filozófiának, a gondolkodók a köz előtt és a köz kedvéért agyaltak ki új eszméket, igazolják ezt Aristophanes szatirái és a sinopei Diogenes cinizmusa. Logikussá válik, ha a művészekből is azt várják, hogy műveikkel neveljék a közönséget.

A művészet lényegénél fogva a legszorosabban ragaszkodik a közönség által művelt formákhoz. A görög állami élet, az állami cselekmények egyúttal vallási cselekményekkel voltak kapcsolatosak, mely hitet, komolyságot és meggyőződést kölcsönzött a szertartásnak. Így alakul tartalmi határa a művészi lehetőségeknek, a másik formai határ sokkal szeszélyesebb és változóbb. Tartalmi kötöttséget jelent minden, a város ünnepei, a panathenaiak, ahol az Iliast és Odysseát adták elő és ahol a Parthenon domborművek bizonyossága szerint fényes körmenettel áldoztak az isteneknek. Joggal lesz a század legfontosabb személyisége Dionysos, részben és közvetve atyja a művészeknek és kultúrának. Ünnepei meghatározhatatlanul lebegnek az öröm és gyász, az elevenség és részegség, a félelem és részvét ellentétes fogalmai közt, tulajdonképpen a zenei lírizmus és a későbbi dráma forrásai. Minden szellemi tényező függ a másiktól, csodálatosan keverednek össze és talán sehol nem alkottak oly tökéletes egységet, mint éppen Görögországban. A rideg irodalomtörténész és műtörté-

nész működése értelmét veszti, ha megfelelkezik a humánus görög istenekről, a puritán politikusokról, vagy az állhatatos filozófusokról. Aki egyet közülük ismerni akar, annak sokakat kell kegyeibe fogadnia. A szellemi és művészeti kultúra lényege, értékük érzékeltetésével, az eszmeáramlatok jellemzője lesz. A görög vallás, ahogy Walter Pater mondaná: az ógörög vallások Dionysos tiszteletéből születtek. Arany-szinü szőlő a szimbóluma a tétovázó és vidám életnek, a békének, az eseménytelen egyszerűségnek, a könnyed derűnek, melyet ritkán zavar háború és vész. Dionysos vallása kielégítő magyarázata volt az életnek, mert az istenek az embereknél is valóságosabb életet folytatnak, tele féltékenységgel és mitikus ügyeskedéssel. Dionysos anyja Semele, élő asszony sírját régi szőlőtőkékben fonódott sövény övezi, ahol egykor vulkanikus tüzeket vettek észre. Ez a vallás a legszebb megjelenési formája az egyszerű görögök ábrándjainak, gyakran összehozza természettől különválasztott dolgokat és kerek emberi személyiséggé alakítja bizonyos tapasztalatok és képzelet sorát. Dionysos a legfiatalabb az istenek között, mindenki kedvence, tőle születik a művészet és hamarosan elfelejti falusi életét, finom és halvány lesz, mint a város népe. Ő mondja Euripides Bacchászai élén a prológot, mert új vallást akar alapítani és védi anyja megszentelt emlékét. Demeter sokkal parlagibb és egyszerűbb. Érett gabonához hasonló sárga hajával a szérűn áll, vagy maga is résztvesz a cséplésben és Zeus féltékenységére a nyílt mezőkön ölelkezik Iasionnal. Homeros már a földművesek pártfogójaként ismeri, de ekkor Persephonének még semmi köze az istennőhöz. E mitológia gyakran bizonytalan álom, de mindig észszerű követelményeket szolgál, mely tele van derűs erőkkel és bizarr alvilággal. Az általános képzelet meghatározott egyéniségekben ölt alakot, hogy értelmesebbé váljék, egyrészt romantikus legenda, másrészt nyugalmas hit. A teológiai rendszert és a dogmák világát profán költészet pótolja, ezért nem gördülnek súlyosabb akadályok a képzelet útjába. Talán innen származik a romantika, a nyugalom, a bizonytalanság és a biztos öntudat. E mítoszok nemes lelki fogékonyság megtestesítői s látható széptani kifejezését adják az eszmény részeinek. A képzőművészet a fejlett — teljes mitológiát ábrázolja, a költészet ennek mozzanataival foglalkozik. A művészet intellektualizmust igényel, a költészet idilli realizmust. Az igazi európai eszmét az ethikus Apolló képviseli; vallása méltányosság.

A költészet, a retorika, a dráma és a politika egyaránt mértéknek ismerték el a gondolat által meghatározott tartalmat. Mindaz ami távol esik a természetestől, az egyszerűtől, nem esik a gondolat határai közé és nem képezheti a szellemi élet tárgyát. Mitológia és valóság, vallás és élet között fel van verve a híd, éppen ezt bizonyítja a képzőművészet minden ága. Hol az istenek ereszkednek a földre, hol az ember emelkedik az ég felé. Miután a szellemi világ mértékadónak, az embert ismerte el, megszűnhetett minden félelem az ismeretlen



külvilággal, az elvonatkoztatott vallással és művészettel szemben; így lesznek egyenrangúakká tartalom és forma, belső lényeg és külső kifejezés.

A IV. században új komédia születik Philemon és Menandros pártfogása alatt. E műfaj végsőkéig megközelíti a valóságot, a mindennapi életből meríti tárgyát, hogy ezt szatirikus álarccal a komikumig fokozza. Mindenki könnyen megtalálhatja önmagát és szomszédját is a színpadon. Az ilyen őszinte hang őszinte csodálókát követelt, az ókorban Athén falain kívül is, az új korban — minden méltatlankodás ellenére — Molière közvetítésével. Az új század Aristoteles példáján indulva keresi a valóságot. Az elvesztegetett nemességet és egyszerűséget könnyedség és elegancia pótolja, a dór oszloprend helyett mindinkább a ion és korinthusi jön divatba. E változás külsőleg, a tartalmat válásos és gondolkodó elvek jelentik. Nagy elhatározások születnek, mint a miletosi Didimaion és a phigaliai Apolló templom; Skopas istenei a végsőkéig megközelítik az embert, a profán szemek immár formákban és felületekben gyönyörködhetnek és Praxiteles Aphroditéiben joggal vették észre először a nőt s csak aztán eszméltek rá, hogy istennővel állnak szemközt. Mindez nem jelent felületességet, tények dicsérik az okos hagyományt, mely nem szakítja meg a fejlődés fonálát, példa rá a Polykletos elveihez hű ércszobrász — Lysippos. Mindnyájan a természetet utánozták, mégha istent ábrázoltak is, de a bölcsélet követelményeinek megfelelően a naturalista törekvés értelmes idealizmushoz olvad fel. A tanagra figurák naturalizmusukon túl hol komikumot, hol szatírárt, hol bírálatot, de feltétlenül erkölcsi értelmet rejtnek.

Már az előző század megkezdte a templomok építését. A Parthenon örködött Athén és a görögség jóízlése fölött. A századeleji szobrok még archaikus jelleg uralkodik, később mértékadó lesz Polykletos értekezése az arányokról, amit Doryphorosával igazol és aminek érvényét még a Diszkoszvetőn túl is el kell fogadni. Phidias, vagy Paionios vésője több igényt jelent az eszmével szemben, mely éppen azok által él, akik művelik. A szobrokon és szoborcsoportokon a szimmetria és egyensúly elve uralkodik, a szimmetria finomságot és az egyensúly értelmet sugároz; egyszerre szólnak érzelmehez és észhez, előttünk minden világossá válik, senkit sem hagynak kétségben. Az utókor gyakran fantáziájára, még gyakrabban másolatokra, vagy iparművészi alkotásokra van utalva, ezért adózunk tisztelettel művészek és másolónak egyaránt.

Klasszikus emlékek másolását már a későhellenisztikus mesterek kezdik, meg voltak elégedve mindavval az értelemmel, amit a művészet eddig alkotott, az újat főleg a módban és az eszközben keresték. Ami új értelemként jelentkezik náluk, az a mód, illetőleg stílus következménye, részben a hiúság által követelt nagyravágás, részben a divat által követelt mozgalmasság. A pergamoni oltár épí-

tője nem ügyel az építmény rendeltetésére — ez másodrangú kérdéssé süllyed — a bemutatandó áldozatoknál sokkal fontosabb a gög, mely az Akropolissal vetekszik. Szépsége hiú, de tudatos kérdés, kevés a vallásos alázat, formái a divatosat kedvelő ember szépérzékéhez fellebeznek. Az új művész a hivatását teljesítő régivel szemben bizonyos mértékig profanizálódik, istene helyett inkább az embereknek szolgál. Divattá vált a gazdagok között pártolni a művészetet s a művészek részben a sznobizmus szolgáltói lettek. Akik eltértek az ősi gondolattól és akik a megrendelőkhöz fordultak ihletért, büntetést érdemeltek, mert a komolyság nélküli pátosz üressé teszi az alkotást.

A költők elvesztik költőiségüket, az istenek elhidegülnek minden iránt, az eposzokban annyi lesz a jözanság, hogy már a mesterkélttség határait súrolják. A műfajok közül egyedül az elégia virágzik és a valóság iránti érdeklődés fokmérője a történeti olvasmányok elterjedése lesz. Mindaz az érték, ami Nagy Sándor koráig felhalmozódott, a birodalom bukása után nem találja méltó örököszeit és lassú pusztulásnak indul. A despota uralkodók alatt egyedül a gondolkodás őrzi még régi függetlenségét s úgy látszik, hogy minden vágy, ami a szabadság felé irányul — idemenekül, újra virágzik az Akadémia és a Lyceum, ekkor születik a sztoikus gondolat. Az epikureisták mérsékletükkel hódítottak, a szkeptikusoké a kétkedés érdeme. Aranykora a filozófiai iskoláknak. A bölcelet állandóan vonzotta a kíváncsiakat, egyensúlyozta az ellentéteket, a legmegbízhatóbb és legjártabb út volt, mértéke lett minden intellektualizmusnak és forrása az összes művészi gondolatnak. Az újmódi bölcelet esetleg értelmetlen lenne görög elődjei nélkül, az általános és egyetemes gondolkodás kulcsa feltétlenül a görögöknél volt elrejtve. Ezzel a szellemmel magyarázható minden, ez irányította az antik ember összes cselekedetét.

A római birodalom megalakulása véget vet a görögök állami életének, de nem szüntetheti meg a görög kultúra létét. Mint annyiszor, most is, a hódítóból hódoló lesz. A görög államok római fennhatóság alá kerülnek, de a szellemi vezetőszerp még sokáig a görögység kezében marad. Aki magasabb tudományok után vágyik, kénytelen Athénbe vándorolni, — az első római történetírók, mint Fabius Pictor, a második pun háború korában, majd Cassius Hemina és Postumius Albinus görög nyelven írják munkáikat, ugyancsak e nyelven maradt ránk az Antoniusok egyikének a naplója is. Rómában a szenatus összes óvintézkedései ellenére a görög filozófia terjed.

A különbség két kultúra közt minden atyafiságuk ellenére is rögtön nyilvánvaló. A görög történelem mitológiával, Homerossal és archaikus szobrokkal kezdődik, a római, királyokkal, akik egymás után hódítják meg Róma dombjait. Ha a görögökre gondolunk az európai kultúra kezdete jut eszünkbe, ha a latinokra, az első világbirodalom határait tapogatjuk. A görögök irodalmat, művészetet, bölceletet csináltak s mikor már Olympiában kipróbálták ügyességüket,



fegyvert ragadnak, hogy mindezt megvédjék; a latinok történetét királyok, köztársaság, pun háborúk jelzik, a VII. századtól jóformán Augustusig másra sem értek rá, mint birodalmukat növelni. E kész alkotásba vettek fel mindent, ami Nagy Sándor után már hanyatlásnak indult, másoltak és utánoztak a gazdag gyermek kényelmével, aki jól tudja, hogy mások dolgoztak helyette és hogy számára semmi sem elérhetetlen. Magatartásuk elsősorban politikus jellegű, elsősorban a kultúra őrzésére hivatott, ami új születik, az nagyrészt a keresztények érdeme lesz. Irodalmi téren a latinok szabadságát részben a tartalom függetlensége biztosítja, bár kénytelenek a görögök által már felfedett műfajokat követni. A nemzeti bohózat és szatira is megalkuszik később az arisztokraták görög színházával, Livius Andronicus nemzeti eposzokat ír, de lefordítja az Odysseát, Vergilius Homeros méltó utóda. Mindez kétségkívül nem új, ami teljes mértékig latin találmány, azt egyformán tisztelik, mert tudják, hogy ezen áll, vagy bukik a birodalom sorsa. A jog dicséretét Cicero fogalmazta meg a legvilágosabban: »A tizenkétábrás törvény kis könyvét, törvényeink forrását és őst, nagy tekintélyénél és kiváló hasznánál fogva értékesebbnek tartom a filozófusok összes könyveinél.«

A rómaiak kényelmi álláspontra helyezkednek, másolják és utánozzák azt, ami a keleti világbirodalom igényeit is kielégítette. Cato 184-ben építteti az első római bazilikát, a Basilica Porciát, 179-ben óriási vásárcsarnok emelkedik, 170-ben a Basilica Aemilia, a Basilica Sempronius a 121-ben a Basilica Opimia épül. Ez utóbbi hárommal születik a későbbi Forum. 167-ben készül Octavius oszlopcsarnoka, majd Metellusé, melyet a görög Hermodoros épített. Augustus palatinusi palotáit, Agrippa fürdőit, Septimius Severus erődményeit a II. század görögjeitől tanulják. A köztársaságkori bazilikák a köztársaság megszűntével elpusztulnak s helyüket nagyobb, fényesebb császári építmények foglalják el. Az új öthajós Basilica Julia 162 m. hosszú és 49 m. széles, padlóját fehér és fekete márvány borította. Hasonló módon nőnek méretben és díszítésben a diadalívek, egyívűek helyett háromívűek és az emlékoszlopok, melyek közül a leghíresebb Trajanusé; két hadjárat emlékeiről mesél. A Colosseumot 50 ezres és a Circus Maximust 300 ezres férőhelyével szinte fölösleges említeni, a császárkori Róma igényei nélkül is elég tisztázottak. Rómában az első fürdőket Agrippa építteti, majd a nagyobb császárok, köztük Nero, Trajanus, Caracalla, Constantinus követik a példát s a IV. század közepén már tizenegy fürdő áll a közönség rendelkezésére. Ami eredeti római alkotásként könyvelhető el; a történeti dombormű és az arcmás, elbírák a görög rokonságot.

A görög tragédiák első ízben a III. században szólaltak meg latinul. A kapcsolatok 100 évvel később a római tús, Polybius erőstí, majd tíz év múlva a görög bölcselők élén Karneades. Cicero Poseidoniosnál tanul és Diodotost fogadja házába. Az emelkedettebb

kultúra gyakran hallgatni kénytelen; ezt tették Marcus Antónius és Licinius Crassus, később — politikai okokból — Domitianus. Maecenas intelme hiábavalónak bizonyult, Apollodorost ismét Octaviánus házában találjuk. Hekler professzor resuméja: »Trajanustól Alexander Severusig olyan császárok követték egymást, akik úgyszólván kivétel nélkül rajongói voltak a görög kultúrának és minden igyekezettel arra törekedtek, hogy a vele való tárgyi és személyi kapcsolatot mennél jobban elmélyítsék.« Marcus Aurelius nevelését Apollónius irányította s a császárból jó bölcselet lett.

A latin birodalom hívja fel a humanisták és az újklasszicisták figyelmét az antik műveltségre s akik nem laknak messze a limestől, maguk is lépten nyomon belebotlanak a faragott és vésett kövekbe. Gallia a császárokig híven őrzi eredeti görög jellegét, ez mutatható ki Massilia esetében is. Britannia kevésbé terhelt, ide aránylag későn jutnak a latinok s korán feladják. Hispania közel fekszik Rómához, innen indultak a két Seneca s az ifjabb unokaöccse a cordobai Lucanus, majd Martialis, ki visszatér Hispaniába. Africa virágkorát az első két században éli, itt születik Septimius Severus; pun Karthago helyett latin Karthago emelkedik. A Peloponézos hellén hagyományait nem sikerül elfelejteni, Keleten második hivatalos nyelvként megmarad a görög. Nyelvüket őrzik, történetüket Róma kedvéért felejtetni kezdik. A római kultúrát a Földközi tenger éghajlata enyhítette és formálta, a nyolcvan milliós birodalomban elenyészően kevés a latin, tisztelte és elfogadta a másét.

Aki valamire vinni akarja, annak egyenlővé kell válnia a többiekkel, aki a létra alsó fokán áll, annak el kell érnie az utolsót is. Aki szereti a harmóniát és aki egy halott rokonságát vállalja, az Athent és Rómát dicséri.

*Radocsay Dénes.*



## A GRAFIKAI MŰVÉSZETEK SZELLEMI ÉS TECHNIKAI TÖREKVÉSEI

Valamikor évezredekkel ezelőtt — talán egy diadalmas vadászat jóleső nyugalma után —, a kőkorszak embere a homokba húzott néhány kúsza vonalat, amikből képzeletében újra felépítette a félelmes bölényt, újból átélte a nagyvadak hajszolásának izgalmas óráit, megborzadt a halálrasedezett állat felé meredő szemeitől, vagy szerencsétlenül járt, vérbeborult társaitól. A lélekzetelállító pillanatok élesen rajzoltak körülötte. A visszaemlékezés oly élénk volt, hogy keze öntudatlanul is mozdult, követve az alakok körvonalait. A víziók később sem hagyták nyugton s amikor az eső, a hideg, vagy a félelem barlangjába űzte, ahol védelmet talált ugyan, de tétlenségre volt kárhóztatva, a képek újból megrohanták. Most már több időt és lehetőséget talált arra, hogy emlékezéseit akár éles kövekkel is a sziklába véshesse, a barlang nagy sima felületei szinte csábítóan kérlelték erre. De ott heverték a leölt állatok csontjai is, a nagyobbakra könnyen véshette, vagy karcolhatta, ami küzdelmes életében emlékezetébe rögződött.

A grafikai vonal tehát megszületett s e perctől kezdve végig kíséri az embert művészi munkájában. Ott van, ha gondolatokat, ötleteket kell megörökíteni s nélkülözhetetlen segítő társ remekművek megalkotásánál. De a vonalművészetben már kezdetben valami nagy tragikum rejtőzött: nélkülözötte a színű s ezt a »hiányt« idők folyamán egyre törvénytelenebb eszközökkel igyekezett pótolni. Azonkívül volt egy másik körülmény is, amiért a grafikának — színes társai mellett — »kisebbségérzete« volt: minden időben titkolta, vagy elhallgatta, hogy sokszorosítható, pedig ez mindenkor sajátos erőssége volt, ami különös előnyöket is biztosított. Ez a hiedelem azon a helytelen elképzelésen épült, hogy ami »egy«, amiből egy van, az bizonyára értékesebb is. A hihetetlenül pontos vésőmunkák, színezési trükkök a valóságban mindig ezeket a képzelte hibákat igyekeztek »kompenzálni«, túlpótolni s idők folyamán minden grafikai harc azért folyt, hogy a vonalművészetet a festészettel és a szobrászattal egy rangsorba állítsák. A grafika ezen az úton nagyon messzire ment, mert a színek kérdésén nem a saját eszközeivel oldotta meg, hanem más területről hozott át idegen lehetőségeket. A szín és a vonal évszázados küzdelmében végül is az »anyagszerűség« jelszava győzött, amelyik pontosan kijelölte mindegyik művészet érdekerületét és hatáskörét. A grafika azóta öntudatosan, tisztán grafikai gondolatokkal nyilatkoztatja meg

korábban elfelejtett értékeit. A műbarátok jóindulatu figyelmében a vonal művészete levetette fogyatékosági érzéseit és bátran kilépett a művészetek szinpadára.

A vonal öntudatra jutása egyidejű az ember művészi érzékének ébredésével. Valami sajátos elvonó képessége az agynak, hogy formába kötheti a tárgyakat, mégpedig a vonallal, a valóságban nem is létező elemmel. A vonalat az ember alkotta meg, »absztrahálta«, mivel szüksége volt reá. A valóságban nincsenek vonalak. Amiket mi annak látunk, azok testélek, találkozó testfelületek. S ez a vonal nemcsak a grafikának kifejező eszköze, hanem minden művészetnek a szerkezeti váza is. A képnek a rajza (vonala) akkor is megvan, ha csak színekben látjuk. Azonnal észrevesszük, ha egy szobor, vagy kép »elrajzolt«, ha nem is látunk vonalakat. A vonal láthatatlanul is ott őrködik a formák tisztaságán. A grafika művészetében ez a vonal jutott teljes önállóságra, vagy legalább is jelentős szerephez. A tiszta körvonaltól egész a festményszerűségig számtalan fokozat van. A legjellegzetesebb grafikai eszköznek, a grafitnak rajzát is képszerűségig fokozhatjuk, s a festmény színei is lehetnek olyan élesen határoltak — pl. a neoklasszikusoknál —, hogy a kép már grafikai jellegű. A »grafikai« jelzőt a vonal szerepén kívül a legvilágosabban az határozza meg, hogy sokszorosított művel állunk-e szemben, vagy nem. Akár a vonal, akár a szín keres magának nyomódócot — vagyis sokszorosító közeget: fát, fémet, követ — abban a pillanatban grafikai művé válik, függetlenül attól, hogy festői, vagy vonalas: grafikai jellegű, így függetlenül attól is, hogy a színek, vagy a vonalak játsszák-e benne a vezérszólamot. A vonaljelleg mellett, tehát ez a másik döntő tényező. A művészi értelemben vett sokszorosító-grafika területére természetesen azok a művek tartoznak, amelyeknek lemezét, dúcát, követ maga a művész munkálta meg, vagy — ha munkájának sokszorosítását másokra bízta —, rajzán előre számításba vette a fának, réznek, vagy kőnek sajátos művészi kivánalmait. Ahol a legtöbbszörözés gépek feladata, ahol ez grafikai »transzformálás« nélkül történik és bonyolult vegyi, fotografikus és más gépi munkák játszanak közre, ez már az alkalmazott, az ipari értelemben vett *Gebrauchsgraphik* területére vezet át bennünket, — ami már nem ennek a tanulmánynak a tárgya.

A sokszorosítás gondolata nyilvánvalóan úgy került a művészetbe, hogy valamiből nemcsak sok, hanem egyforma értékű is kellett. A korszellem képszomjúsága szinte észrevétlenül kitermelte a grafikát. A művészetnek e különös ajándéka különösen akkor felmérhető, ha elgondoljuk, hogy egy-egy értékes műalkotás akár ezek kezébe is kerülhet; ezek érezhetik a művész formáló kezének melegét. Ha a művész lelkiismeretesen veszi hivatását, ha őrködik minden levonátára, ha vigyáz minden grafikai lapjának árnyalati szépségeire, vagy avatott nyomdász kezére bízva művének legtöbbszörözését, akkor a



grafikai alapok mindegyike — emberi értelemben — egyenértékű.

Csodálatos, hogy már évekkel a legrégebb fametszetdúc előtt ismerünk eszközöket, amelyek nyomódúcok voltak s mégsem gondolt senki művészi lehetőségeire. A kínai császárok kézjegyeit gyakran vésték fába, a régi egyiptomiak és rómaiak fabélyegzőkkel jelölték meg fégláikat, a japánok ma is szövetmintákat nyomnak vele, az ókor végén az arabok is megismerték, Európa is tudomást szerzett róla, a középkor elején. Elmondhatjuk, hogy a grafikai művek indulásra készen állottak, hogy meghódítsák a világot, csak nem volt művész, aki ráeszméljen a további lehetőségekre. Az út észrevétlen lépésekben vezet a mai grafikához. A mesterek niollokról (kis vésett acéllemezekről) már »levonatokat« vagyis rézmetszeteket tesznek félre raktáraikba s a rézmetszést még mindig nem találták fel. Ezért, hiábavaló volna kutatnunk, hogy kinek nevéhez fűződik az első fametszet, rézmetszet, vagy rézkarc. A körrajz egészen fiatal művészi eljárás, első mesterét, feltalálóját névszerint ismerjük Senefelder személyében. Amikor az első fametszetek és rézmetszetek feltűnnek, a névtelen mesterek nem gondolnak az idő megjelölésére. A legelső évszámmal jelzett fametszetre évekig kellett várni: Szent Kristófot ábrázolja a gyermek jézussal, 1423-ból — jelenleg egy angol könyvtár tulajdona. De a nürnbergi Germanisches Museumban még régebbit őriznek, de ezen nincsen évszám, jelzéstelen az egykoru Madonna del Fouco is Forli város katedrálisában. Mindkettőnek csodálatos erőt tulajdonítottak. A Kristoforus lapok főleg a félelmes pestis halál ellen védték a hívőket. Más szentek ábrázolatait is mohón vásárolta a képekre áhító tömeg. Említsük meg, hogy az első kártyák is fametszetek voltak később az előkelők rézmetszetű »ördögbibliájával« nyerték, vagy veszítették pénzüket, a fametszetes kártyák pedig megmaradtak a szegény pórnép mulattatására. Már kezdetben színezgették a fametszetvonalakat, hogy lépést tarthassanak a miniatúrák pompájával. A színtelen xilografíák nem foglalkoztatták eléggé a tömeg képzeletét. De a hamarosan megsokasodó s megszépült fametszetvonalak nemsokára színek nélkül is közel férköztek a nép lelkéhez s a xilografia alkalmas lett arra, hogy a tömeg akár »hírszolgálatuk« útján értesülhessen csodákról, politikai eseményekről, találmányokról, búcsúról, kegyes cselekedetekről és még sok minden más eseményről. A grafika minden művésznél előbb ad hírt történelmi mozzanatokról, orvostudományról, harcászatról, az égbolt titkairól. . .

A rézmetszet komoly, férfias technikája pár évtizednyi késedelemmel követte a fametszetet, az eddig ismert első évszám 1446-ot jelöli meg. Nemsokára már meg is indul a küzdelem a két technika között. A harc a festéség felé vezető úton dőlt el. A rézen futó vonal hajlékonyabbnak bizonyult. A Napkirály udvarában dolgozó rézmetszők előtt már nincsenek technikai akadályok. A virtuóz színesrézmetszet portraít már a legkényesebb udvarhölgy izlését is kielé-

gítette. El is halmozzák a mestereket megrendelésekkel. A fametszetnek, ha élni akart, idomulnia kellett. Az angol Bewick módot is nyújtott erre, mert keresztben kifűrészelt sűrűrostú puszpáng- és körtefalemezeibe nemcsak vésni, hanem karcolni is lehetett, s később már a legfinomabb tollrajzok átültetése sem volt lehetetlen. Ily célokra a régebbi, hosszában hasított falemezek (deszkák) alkalmatlanok voltak. De most a fadúc is, a rézlemez is nem egyéb sokszorosító, közege, ahol a fának, s a réznek az anyagsajátosságai csaknem teljesen megsemmisültek. Ez a tény hozta napfényre a ma nagyon sokat vizsgált és hangoztatott kérdést, az »anyagszerűség« kérdését. Ez a szó azt jelenti, hogy semmi-féle műalkotás nem leplezheti el, hogy miből van, miből készült és hogy milyen eszközökkel alkották. A fametszet nem tagadhatja, hogy nyomólemezt vésőkkel, fából vésték, a rézmetszet nem leplezheti, hogy szépségei fémlapból virágoztak ki, a kőrajzon érvényesülnie kell a zsiros rajzoló-eszközök szemesés hamvasságának, az akadálytalanul futó vonal lendületének, a rézkarc könnyen-sikló, különböző erővel maratott, sokárnyalatú vonalánál játsszék közre jelentősen a rézalap, a vázlatos rajzok szűkszavú jelentésében a lendületes, siető vonal rejtse magában a lényeg szépségét.

A festőiség sokáig megbilincselte minden grafikai akaratot, mígnem elkövetkezett az öntudatraébredés ideje. A visszahatás túlzó volt. Az emberek egyszerre kézművesi egyszerűség után vágyakoztak. A vadnépekhez utaztak ihletért és munkamóddért. Elvetettek minden vívmányt, amit eddig a grafika saját területén belül jogosan elért, — de mindez nem múlt el eredmény nélkül. A két szélsőségből bontakozott ki a század grafikája: öntudatosan, az »anyagszerűség« józan-ságra intő jelszavával. Az anyagszerűség vezérlése nemhogy bilincseket vert volna a művész kezére, hanem sok — eddig nem is sejtett — grafikai szépség felé nyitott lehetőséget.

E vázlatos bevezetésben már benne is rejlenek azok az irányok, amikből a legújabb grafikus-művészet kibontakozott. Az anyagszerűség jelszava sokáig közösnevezőre hozta a művészeteket. A világháború után ezt az építőművészetben látjuk a leghatározottabban. Az újraértékelt szó: anyagszerűség zsarnokian magához vont minden műalkotást s a jelszóból következő célszerűség pedig a pusztá lényegre szorította le a kifejezési formát. A varázsszó a maga képére: egyformára teremtette a népek és fajok grafikai törekvéseit is. Az új út kezdetét Németország jelöli meg. A Híd-együletbe tömörült grafikusok jelszava az anyag végletekig fokozott megbecsülése: a fametszetnél már a nyersen feltépt deszka folthatásaiban, a fa égvyrüti is sejtető festék elrendezésében, a rézgrafikánál, kőrajznál néhány kúsza, ideges vonalban találta örömét. A túlzás lassanként lehiggadt s ezzel egyidőben megindult a grafikai művészeteknél is az átszíneződés, nemzetek és fajok hite szerint. Három jellegzetes csoport jegecesedett ki: a germán, a szláv és az angol-szász; — a szláv ágazaton belül



felújítják az archaikus kézi színezést, — ez utóbbi akkor jogosult, ha a művész a színt előre számításba vette: tehát a szín kiegészíti a hiányosságokat, felöltözteti, életteljesebbé teszi a szegényes vonalgerendázatot. Művésziellen és felesleges, ha a vonalhálózat egymagában is elegendő a színek érzékeltetésére. Ezért izléstelenek a harmadrendű műkereskedések ecsettel élénkített rézkarcai, metszetei. Ezért hagytak fel a színezéssel már a XVI. században. A színes rézmetszeteket később festői célzattal karolta fel a divat szeszélye. Ma általában csak jelölik a színeket, a kiegészítést a képzelőerőre bízzák. Nyomófelületekkel elsősorban a xilografikusok élnek, — a több lemezről vont rézgrafikákra és körrajzokra alig van példa. Minden színhez külön lemezt vésnek és ezeket festékezve egymásra, vagy egymás mellé préselik, — kézisajtóval, vagy nyomdai úton. Az olaszok ebben a nagy mesterek, néha nyolc-tíz deszkát is egymásra sajtolnak, veszedelmesen közel kerülve a festményekhez. Sokszor már csak a fára hengerelt festék sajátos elrendeződése, a határok mentén a festék jellegzetes beszáradása, a nyomási effektusok, a határolt színek mutatják, hogy nem papírra festett képpel, hanem grafikával van dolgunk. Sokan a színes-xilografiáknál is megőrzik az éles határolást, itt a vonal-abroncs is fokozza a grafikai jelleget. Máskor hiányzik minden határolás, de a szín vonal nélkül is határozott formában végződik, mintha ollóval nyírták volna körül. A papír jelenléte is erősen transzformáló, áthasonlító eszköz. Az anyagszerűség archaikus közvetítői a spiesz-ek (nyomdai műszó), amikor a nyomólemez a testéből kivésett helyeken is visszamardnak kis mezőcskék, vonaltörédekek, — ide sorolható a vaknyomás, ahol a papír anyagában festékezetlenül hagy nyomot a fa kivétel nélkül bordázata. Mindkettő a mult grafikai arzenáljából való, a japánok is évszázadok óta ismerik.

Az utolsó évtizedek az anyagszerűség értelmezését nagyon megtoldották, hiszen idetartozik már minden elérhető vonal- és tónus-finomság, amit eddig ismeretlenül zárt magába a nyomódúc. A munkaszerszámok sajátos szépségeit is leplezetlenül tárják fel, a mult századok ezt legjobban titkolták. Ma már mind ez természetesen hat, akárcsak a hegedűn a flageoletta- (üveg), sőt kettős-flageoletta-hangok, a jobb- és balkéz pizzicató-ja, pengetése, aminek elismertetéséért annyi harc folyt a zenei világban. Ujra feltűnnek a hidegtű nőies, bársonyos vonalai, amiket savak nélkül, gyémántvégű tűvel csal elő a művész a rézlemezről. A vonalakat a felsarjadó rézszakál szétmossa, milyen lényeges árnyalati eltérés a rézmetszet metszően élesen kezdődő és végződő vonalaitól, határozott férfias jellegétől, a technikai testvériség ellenére is! Néha több műfaj szövetkezik a grafikai szépségek fokozására, mindez a multban sem ismeretlen: a rézmetszet és hidegtű, rézkarc és hidegtű, rézkarc és rézmetszet, rézkarc és aquatinta, fametszet és fakarc társulatára letűnt századokból is sok példát idézhetnénk. De ezek öntudatos felfokozására — a grafikai

is két változat: a népies és a népies irányt virtuózzá fokozó, akadé-  
mizmusba hajló vésőművészet. Az oroszoknál és a lengyeleknél a  
fametszőacél könnyen iramló, már kézírásszerű rajzolatokra vállal-  
kozik. A német grafikánál a rend és a fegyelem, a fametszet nyers,  
férfias előadásmódja, az angoloknál pedig a már száraz klassziciz-  
mus felé haladó hideg karcoló-pontozóstílust jegyezzük fel. Ez a  
munkamód a jávorfánál fakarcokhoz, a festőiséghez vezetett s inyenc  
grafikai szépségekre hívta fel az európai xilografikusok kedvét, a  
rézmetszetenél pedig a régi »körvonalmetszés« (Umrisstich) modern  
változatához. A legszerencsésebbek a szláv fagrafikák: az orosz, len-  
gyel és bulgárnál a népies erőlk tiszta forrása különösen frissítőleg  
hatott. Az olasz fametszet a festőiségben oldódott fel s a szines-  
xilografikákban alkotott időtlent, — jól kedvezett itt a festői látás a  
kőrajzoknak és rézkarcoknak. — A kis nemzetek grafikusai a felsorolt  
stílusok körül csoportosultak, több-kevesebb nemzeti-faji átalakítás-  
sal élve. Így a holland és belga fametszet eredőit német, a svéd és  
norvég rézkarc gyökereit angol, a balti fagraфика őstalaját orosz  
földön találjuk meg. A finnek, még inkább a magyarok, sajátos válo-  
gató erővel ötvözték Kelet és Nyugat vonalművészeti áramlatait,  
amikből a faji mentalitás formált egyéni jelleget. A magyar fametszők  
egy része szlávos, másik része német technikákkal élt, míg a rézgra-  
fikában mesterségbeli felfogásukat kizárólag Nyugat iskolázta. E sok  
fajta eredő, a magyar lélekben sajátosan másul át, ezért különül  
el élesen grafikánk minden más nemzetétől. Különös az útja a japán  
xilografiának: szimbolizmusa, jelbeszéde, ami valamikor mélységesen  
élő volt, ma már inkább diszítő szó, de a nagy-multu formakincs  
európai látás szerint való szövődése, különös elrendezése mégis egy  
távoli földrész levegője, az évezredek formakultusz elmoshatatlanul  
magan hordja földízü, keleti bélyegét. A hieratikus merevség átszeli-  
dült, de a dekoratív hangsúly, a mindig jelenlévő hagyomány elhal-  
kult hitével ma is formál. Ha valaki egyszer megírná a grafika  
csodálatos történetét, gondolatában sokáig időzne a vonal ősforrá-  
sánál, átélné azt a percet, amikor a vonal magánosan útjára kelt  
s elkísérné ide: a Felkelő Nap országába, ahol az egyszerű ábrázoló  
elem már sokhangú polifoniává szövődött és magába itta a színt,  
elérte a plasztikát, mindent amiről hosszú bolyongásán álmodhatott,  
— világosan látná, hogyan vezetett az út az első nagy Névtelen zárt-  
lendületű vonalától, a japánok mélytűzű, tompa és csillogó, elvesző  
és felragyogó, de mindig halk és nemes tónusáig, a vonalak és  
színek sejtelmes találkozásáig. A japán fametszet időtlen kora az ár-  
nyok, hajlások, lendületek mithosza volt, de amikor a színben elérte  
a kozmikus beteljesülést, ernyedtt álom következett, amiből az európai  
grafikai megújulás szava ébresztette fel.

A színekkel való kapcsolatot a grafikák egész vonalán megtaláljuk.  
Részben, két vagy több nyomófelületet sajtolnak egymásra, részben



jelleg veszélyeztetése nélkül — csak a XX. század vonalművészete érett meg. Az új idők grafikai törekvései, a kiterjesztett lehetőségek mellett is, a vonalat ismerik el alapvető s természetes alakító eszközöknek.

*Tóth Ervin.*

## S Z E M L E

## UJ MAGYAR SZELLEMLILOZÓFIAI ALAPVETÉS.

(Bartók György: Ember és élet. Budapest, 1939. 260 l.)

A magyar esztétika zavartalan fejlődéséhez semmire sincs annyira szükség, mint egészséges bölceleti problematikára, illetőleg egyes alapvető bölceleti kérdések korszerű és magyar tisztázására. Esztétikai szempontból különösen azok a bölceleti vizsgálódások érdemelnek figyelmet, amelyek értékelméleti, szellemmetafizikai és lélektani kérdéseket állítanak előtérbe. Ilyen problémák szintétikus feldolgozásában a magyar bölceleti irodalom meglehetősen szegény. Ezért olyan jelentős mindmáig Böhm Károly rendszere. A legjelesebb eredeti magyar művészetbölceleti konstrukciók, így Ravasz Lászlóé, Makkai Sándoré, ennek talaján sarjadtak. Bartók most ezt a külföldi eredményeket sok tekintetben megelőző, gondolatokban annyira gazdag rendszert — mely azonban mégis csak Fichte idealizmusának változata — magyar izléssel korunk strukturlélektana és karakterológiája új eredményeivel egészíti ki, mintegy hússal vérrel felttve meg a vázát. Külföldön épp esztétikus (Odebrecht) érezte indíttatva magát az »én«-alakítás sajátos metafizikai problémájának konkrétan s a művészi világnak is megfelelőbb megfogalmazására; Kreuger strukturlélektanát használta fel erre, a mélységérzelmekről, valamint az egyéniség megszerveződésének sajátos küzdelméről adott tanítást. Így törekedett pótolni azt a hiányt, aminek következtében végeredményben az ujkantianizmus esztétikai elméletei terméketlenek maradtak, általános érzelmetafizikába torkolva, alaktalan ködbe vesznek. Odebrecht eljárásához hasonlóképpen látszik kiegészíteni Böhm szellemmetafizikáját Bartók. Bár szerencsésebb a helyzete, mert lépten-nyomon talál utalást erre magában mestere rendszerében. Így az atomizáló lélektan felszámolásakor is őt idézheti: »A szellem nem minimális részecskék gépezete, hanem komoly jelentések organizmusa.« Amiként az alkallélektan szempontjai sem voltak idegenek tőle, s Sprangert évtizedekkel megelőzve hirdette axiológiájában: »Mondd meg nekem, mit részesítesz előnyben, s megmondom neked, ki vagy?« S ugyancsak beszél már az intellektuális alkatról is. — Így azután az új külföldi eredmények egész természetesen beleilleszkedhetnek a mester rendszerét tovább építő tanítvány munkájába. A teljes érettség minden



jegyével ékes munka lapjait egyéni élményekből vett példák teszik közvetlenné. — Amikor az elszigetelt »észrevétel« egyszerűségét tagadva kifejti, hogy minden szemléletre és észrevételre döntő, hogy a szemlélet és észrevétel a léleknek milyen állapotában történik s minden észrevételnek megvan a maga hangulati és affektív színezete, amely azután a közvetlen képet mintegy színes fátyollal borítja be és az emlékezeti képet is befolyásolja, példaként saját Klinger Beethoven szobráról nyert szemléletét elemzi. Közli, milyen volt ez a szemlélet az első látáskor, s azután akkor, amikor sok évvel később megújítja; kimutatja, hogy az első szemlélet sok-sok vonása szövi át az újat; de színezik olyan hangulati vonások is, amelyek kétségkívül az ifjúkor és az öregedés kora közötti különbség tudatából fakadnak és valami édes bánat vonását lopják későbbi szemléletébe. Szándékosan választott szövevényes példa, mely azt van hivatva bemutatni, milyen sokfélék azok a szálak, amelyekből az észrevétel rendszeres egésszé szövődik. Az egész rendszert nem ismertethetjük a maga árnyalati finomságaival, hanem csupán az esztétikai szempontból jelentős mozzanatokra igyekszünk a figyelmet felhívni. Ilyen szempontból figyelemreméltó az érzésnek juttatott középponti szerep. Az érzés rendszere: a test és lélek; a szellem egész organikus rendszerét átszövi, ezáltal az egész emberi egység alapmagatartásává válik. Az érzések rendszere által tagozódik bele az emberi egység az élet nagy egységes folyamatába is.

Figyelemreméltó, hogy a német művészetbölcsélet a test és lélek feszültségét, dinamizmusát jobban látszik hangsúlyozni és elsősorban az ilyen feszültségekre utaló szellemmetafizikai (Nicolai Hartmann) vagy strukturlélektani (Krueger) elméletekre épít. Bartóknál még a Böhm-rendszer kétségtelenül erős fichtei örökségű dialektikus elve is háttérbe szorul és a magyar klasszika szellemének megfelelően, a harmonikus megoldás kerül előtérbe. Bár szerinte is a szellemben szerveződik meg ez az egység s ezt megelőzőleg feltételezhető a problémafeltevés feszültsége.

Az alapvetés természeténél fogva (»bölcséleti antropológia«) nem fejtheti ki külön értékelméletét s így a művészi értéknek, mint az individualizáció eszközének sem hangsúlyozhatja annyira a jelentőségét, mint Böhm.

Egyébként a művészi nála is a legfelsőbb szellemi életmező: Aki esztétikailag szemlélni akar, annak először alkotnia kell, hogy legyen mit szemlélnie. A kialakítás által az egyén a maga alkotásait teszi szemlélet tárgyává és ebben az alkotásban erőit s szellemének belső jelentését élvezi. Ebben az alkotásban már a művész áll előttünk a maga teremtőkészségével és »jelentkezik immár az ünnepi hangulat is, amely a szellem lényegét kialakító lélek jellemző állapota.« »A szellem valójában az esztétikai alkotás és esztétikai szemlélés által talál igazi lényegére s ezért az esztétikai szemlélés magaslata minden

szellemi tevékenység felső foka. — Felveti a művészeknek, mint a szabadság és kötöttség sajátos megoldásának problémáját is.

A munka igen jótékonyan hathat művészetbölcseletünk fejlődésére. Egyrészt az ösztön és szellem benső összefüggéseit vizsgálja s ez egyetlen problematika számára sem olyan jelentős, mint az esztétikáé számára. Másrészt az egész problémaanyagot minden eddigi kísérletnél nagyobb fokban hasonlítja át szellemi életünkbe. Ennek legjobb biztosítéka és bizonyossága bölcséleti nyelvének szép magyarsága, előadásmódjának mintaszerű arányérzéke.

*Baránszky-Jób László.*

## A »MI A MAGYAR?« ESZTÉTIKAI TANULSÁGAI.\*)

A művészet, mint élethangulat alakítója, lényege szerint egyéni, faji, nemzeti. Így a »Mi a magyar?« probléma az esztétikát nemcsak legközvetlenebbül érdekli, de erre a kérdésre, mint a neki szentelt kötet is bizonyítja, leginkább a művészi alkotásból lehet feleletet olvasni. A vérségi eredetű életalap a művészetben szerveződik meg, ennek alkotásaiban legtöbb az ösztönösség, az élethangulati jelleg. A szellem egyéb alkotásai racionalisztikus, vagy voluntarisztikus jellegűek, a művészet közép (görögöknél »mesotés«) birodalma: az intellektualista vagy voluntarisztikus egyoldalúságok — »civilizációk«, és és barbárságok — megszervezője az emocionális réteg elmélyítésével formához segítségével. »Kultúra«, »nemzetiség« és »művészi« szinte egymástól elválaszthatatlan fogalmak.

A kötet írói között nincs, aki nem állna titokban a művészi értékben nyilatkozó magyarságszemlélet, a magyarságélmény sugalma alatt. Szekfű Gyula is, aki a politikai nemzetrealitás alapsíkjának megállapítására törekszik s ezt a reális nemzetvalóságot a tőle megszokott módszertani következetességgel rajzolja, nyomatékosan hangsúlyozza a művészi elemben való szerveződést: a vezető rétegnek súlyedése idején »a nemzeti kultúrával való kapcsolatai is meglazultak s végül már, a század elején az új irodalommal, a nemzeti művészettel, Adyval, Babits-csal, Móriczcal, Bartókkal, Kodállyal nemcsak, hogy ismerős nem volt többé, hanem velük szemben értetlen ellenséges állást foglalt el (ami talán egy vezető, intellektuális réteg munkaképtelenségének legszélsőbb, nálunk eddig egyedülálló bizonyítéka).«

Magyar, és művészi jellegű is egyben, a kötet valamennyi írója által vallott és követett teljes lelkiismereti szabadság és őszinteség. Sok minden található a vaskos kötet lapjain, de üres szövegek nem;

\*) »Mi a magyar?« szerkesztette Szekfű Gyula. Magyar Szemle Társaság kiadása, Budapest, 1939. 556 l.



sem közhelyszerűség, sem az átnemérzetség értelmében. Valamennyi tanulmányíró bizonyos fokig a művész érzékével kívánja megragadni a kérdést. Ha nem is közelítheti meg mind a művészetem keresztül, mind művészien igyekezett ahhoz közeledni. Nemcsak Ravasz, Babits, hanem Viski is. Egyik filológizáló bírálóval szemben nem mulaszthatjuk el megállapítani, hogy minden cikk írója egyéni nyelven, közvetlenül, művészien ír, minden cikknek megvan a maga sajátos vérkeringése, s odra s az olvasó azonnal belevonódik áramukba. A szerkesztő vállalta az egyéniségek szabad megszólaltatásának kockázatát s nem törekedett munkatársait közös nevezőre hozni. De, mert a kötet cikkei egyéni nyelven íródtak, szellemi árnyalatokra beállított fület kívánnak, olyan hallást, amely nem először érzékeli a szellem, a magyar szellem beszédét s kifejlődött már erre a rezonancia-készüléke.

A kötet írói a maguk területén külön-külön ismételt és ismételt felvetik »a magyarság«-kérdést, nem lehet csodálni azután, hogy azoknak sikerült legjobban a kérdésre felelni, akik a művészi kifejezésformán keresztül láthatták, határozhatták azt meg. Gerevich Tibor, aki finom, gazdag árnyalással épp a képzőművészet sajátos kifejezés-problematikájának figyelembevételével (stílusok, ritmika, gesztus, festői-előadás, formaérzék, kolorizmus, típuslátás stb.) közelítette meg, rajzolta a legszerveesebb magyarságképet. Már a többi fejezet olvasásakor alig küzdhető le az érzés, hogy a részletvizsgálódás hálátlan feladatára vállalkozókkal szemben mindig előnyben lesz az, aki a bennünk valamennyiünkben élő érzelmi kép alapján — akár az irodalmon, akár néprajzon keresztül — nyúl a nemzetvalóság anyagához s emeli ki abból a lelkében élő vonásokat. (Amint ösztönös megérzéssel folyamodott ehhez a módhoz Németh László »Kisebbségben« tanulmányában.) S valóban sehol sem bosszulta meg magát jobban az atomizálás, mint a magyar irodalom, a nyelvi műalkotás részleges szempontú vizsgálatainál. Kerecsényi, Keresztúry, Zolnai, Zsirai vizsgálódásai a részletmegfigyelések finomságai ellenére korántsem rajzolták azt a képet, amit az egész problematika egykétben adhatott volna. Általában a nemzetkép meghatározása olyasmi, amit szavazat-többséggel nem lehet elvégezni: aki ezt megrajzolja, mindig alakítja is: ezért szuggesztív a költők, Vörösmarty, Arany, Petőfi, Ady nemzetképe, vagy olyan államférfi, mint Széchenyi. S ez volt az, amitől a tanulmányok írói tudós lelkiismeretességgel leginkább tartózkodtak, ha egyebütt jónéhányan így alakítva határozták is meg már életművükben a nemzetképet: mint elsősorban Szekfű Gyula a Három nemzedékben a Magyar Történetben, s Ravasz, Babits is. S így cikkeik a kötetben szerveesebbek, szerencsésebbek lehetnek az említettekénél. Babits tanulmánya az, amely szerves magyarságképet ad írói élményen keresztül. A bírálókat által annyira kiemelt Kodály a lényeghez nem közelíthet, kénytelen a művészettudományi szakszerűség részlet-

kérdéseiről beszámolni: már pedig a »magyarság« kérdése nem a »betű« kérdése, hanem a »jelentésé«, a szellemé.

Egészében a művészetünk nemzeti jellegével, a magyar szellem rajzával foglalkozó esztétika számára a kötet jó módszertani iskola lesz, óv a romantikus, önkényes, szubjektív nemzetképkonstrukcióktól, rámutat a csapdákra. Pozitív tanulságokban Gerevich cikke részesít. Nemcsak tartalmi részletekben, hanem atekintetben is, hogy a kérdés vizsgálata mennyire nem tűri az atomizálást, mennyire kötelezővé teszi az élő struktúrák sajátosságainak tiszteletbentartását: tüzetes, de szerves kultúrkép egészébe illeszkedő szaktájékozottságot követel. A művészet mint művészet vall a benne megszerveződő és általa alakulva fejlődő közösségi életről, a nemzetiről.

*Baránszky-Jób László.*

## REGÉNY ÉS KÖLTÉSZET.

(Scott, Bentley Robert: Life and fate in the english literature. Aesthetics and philosophy of art series, no. 2.)

A világirodalom kitünő szerzőinek olvasása közben Bentley Róbert Scott észrevette a lényeges különbséget az olyan művek és emberi életek között, amelyek regényesek és az olyanok között, amelyek költőiek. Eléggé ismerős Karl Spitteler svájci költő kijelentése a regény hibrid voltáról, pszeudoműfajyszerűségéről s arról, hogy tulajdonképpen félművészet. Scott hivatkozik is rá, de tovább megy és a regény ellen való kifogásait esztétikailag, pszichológiailag és metafizikailag megalapozza úgy, hogy a regényest és a költőt fogalomszerűen egyszersmindenkorra elválasztja. De — és ez a lényeges — nemcsak a művészetben, hanem az életalkotásban is. Mert mondja: »a sors is mű, az élet szabályai reá is érvényesek.« »A mű az ember sorsa, de az ember sorsa is mű.« A sors esztétikai alkotás és esztétikailag értékelhető éppen úgy, mint egy táj, mint egy tett, vagy mint maga az egész kosmos. »A sikerült sors esztétikai értékeket valósít meg, a nemsikerült pedig esztétikai értékeket sért.« Az ember a sorsot értékeli is, de annak, hogy az értékelésnek alapvető gondolatai esztétikaiak, rendszeresen nem ébred tudatára. A sorsnak is van szerkezete, koncepciója, megoldása s főképen stílusa, éppen úgy, mint a műnek.

Három nagy példából indul ki: Cervantesből, Goetheből és Dosztojevszkijből. Közbevetően beszél Victor Hugóról, Proustról és másokról is. Természetesen az angol szerzőket kivéve. Azt a megállapítást teszi, hogy a regényíró életének alapvonása a problematikusság és bonyolultság. Ezt a komplikált kérdésszerűséget beszéli ki, de anélkül,



hogyan megoldaná. A regényesség lényege a probléma és a bonyadalom és pedig szándékosan megoldás nélkül (Lessing: »nem az eredmény kell, hanem az út.«). Megoldott és befejezett regény nincs: egy marék amorfi bonyadalom, amelynek sem igazi kezdete, sem igazi vége. Don Quijote sorsa a határtalanba meghosszabbítható, ha az ember annyi kalandot eszel ki, hogy ne egy, hanem húsz, vagy ötven, vagy nyolcszáz kötetet töltsön meg. Ugyanilyen végnélküli kaland a »Wilhelm Meister«, vagy a »Pickwick papers«, vagy a »Bűn és bűnhődés«, vagy az »Elvesztett idő«, vagy Joyce »Ulysses«-e. A regénynek általában hajlama van a folytatásra. Miért? Mert a regényben az élmény, a gondolat, a kép, — végeredményben: az ember, nem érett, nem fejeződött be, nem nyert végleges formát. Regény csak problémákból, bonyadalmakból, megoldatlanságokból, szóval a sors éretlenségeiből és befejezetlenségeiből készíthető. Ezért a regény a szekularizált újkornak, a demokráciának, szocializmusnak, világszemléleti anarchiának és a társadalmi széthullásnak par excellence műfaja. S e kifejezésnek, melynek gyökerében, alapjában és teremtő magjában az emberi sorskonceptió nyugszik, a modern amorfi Proust-Joyce-i regényhez kellett érkeznie. »Ez a jellegzetes élmény, amely csak élmény és semmi más; nem érett meg, nem öltött formát, nem vált sorssá.«

Ime a kiindulás: a regény és költészet szembenáll, mert a regény témája az élet, az alakatlan élmény, a tartam (a proust-bergsoni durée); a költészet témája pedig a sors, a megformált, érett, kész, befejezett, megoldott élet. Így válik el a regény és költészet (novel and poetry) és így esik fény az éretlen és érett élményre, (más szóval az életre és sorsra (life and fate). A tanulmány főszava tehát: az élmény, amely kétféle lehet: éretlen (élet, regény) és érett (sors, költészet).

A szerző az alapgondolatot vezeti végig az angol irodalmon. E helyen, mivel az angol irodalom részletekbe menő ismerete nem túl általános, alkalmasabb csak az egyetemes esztétikai eredményekről beszélni. Elég kár. A Sterneről, Byronról, Thackerayról, Browningről szóló fejezetek tökéletesek. S a theoria alkalmazásakor érdekes dolgok derülnek ki. Scott nem azt nevezi regénynek, amely prózában íródott és az úgynevezett regénykellékeknek birtokában van. Ebben az esetben pl. Voltaire Candide-ja regény volna. Holott nem az. Azt, hogy egy mű regény, vagy költészet a benne levő sorskonceptió mondja meg. Az angol irodalomban is Sterne, vagy Thackeray ilyen költői művek, míg Dickens, Walter Scott, Meredith regényes művek. A mai korban csak egy költői prózairót ismer: Thomas Hardy. Ennek fordítottja is érvényes, regényes lehet a mű, ha kellékeinél fogva verses is. Így pl. regényes művész Byron, vagy Browning. »A mű karakterét, fajtát az író által élt élet karaktere határozza

aneg.« »A mű azt mondja el, hogy az alkotó életéből mit csinál: regényt, vagy költészetet. Byron verset írt, de az élet, amit írt, regényes; Hardy prózát írt, de az élet, amit írt költői.« Vagy más helyen: »a mű hovátartozóságát azonnal elárulja, hogy az alkotó életét regényesíti, vagy pedig költőiesíti.« Regényesíti, vagyis impresszionisztikusan élményekben oldja fel, vagy pedig költőiesíti, vagyis egyetlen nagy koncepcióba tömöríti és eszerint stilizálja. A regényesítés szélső megjelenési alakja az önletrajz. Ez az abszolút szubjektív, élményszerű élet. Példa: Goethe, Dosztojevszkij, Proust és a legtöbb modern író. A versírók közül: Byron, Browning, Swinburne. A költőiesítés, az élet poetizálása, fölemelése, megfeszítése, megkoncipiálása, megstilizálása, hogy az élet végül is mű legyen, alkotás, kész, sors, valami, ami nem hull szét, nem olvad el, hanem átemelkedik a befejezett

1 Lehetne az »örök« szférának is nevezni. Példa a versírók közül:

2 dolgok szférájába. E szférának Scott az »emlékek« elnevezését adja.

4 Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats; a prózaírók közül: az említettek kivül Wilde, Ruskin, Walter, Pater, Emerson.

Scott könyvének jelentősége, hogy a sors és mű egységére hosszú idő múltán ismét felhívta a figyelmet. »A tökéletes mű nem lóg a levegőben, de nem nőhet ki hamis, hazug és rosszul megépített sorsból sem.« »Az esztétikai értékek, mint, amilyenek: a harmónia, a rend, az arány és mindenképp: a szépség első megvalósulási területe maga az emberi élet.« »A szép mű és a szép sors összetartozik.« »A nagy költők csak nagy emberek lehetnek.« »Nem lehet alacsonyrendű életet élni és tökéletes műveket alkotni.« »A szépség egyetemes értékét a költészet tárja fel, akárhol is nyilatkozzék meg ez a költészet: műben, vagy sorsban.« Az élet poetizálása, lassu, kényes, finom és magasrendű munka, csendes, magányos és nehéz. Amit általában irodalmasításnak szokás hívni, az ennek éppen éppen az ellenkezője. A sznobok irodalmasítják életüket s ezek a jellegzetesen regényesek. A poetizálás elsősorban az egyre növekvő őszinteség és valódiság (true and genuin), valami egyre áthatóbbá váló »igaz«-ság s az ennek nyomán járó élesedés, világosodás, mélyülés, ami csak más szó arra, hogy magasodás; Shaftesbury »nemes entuziazmusa«, mint legfőbb életérték Scottnál újra visszatér. Ez a nemes entuziazmus a költői élet koncepciója, ez a nyíltszívű és tiszta szenvedély, amely a magányban oly csendesen tud izzani, de amely az emberek közt oly nagy tüzekeket tud gyujtani. A szépség tüze, amely itt ég a világban, mint az égő világ lobogó lángjának harmóniája. »Legyen szép az ember ruhája, legyen szép a háza, legyen szép az asztala; legyen szép, amit mond és amit tesz; legyen szép, amit gondol; és akkor szép az, amit alkot és akkor szép a sors, amit él.«

*Hamvas Béla.*



## MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNET, 1939.

Emlékkönyv Kristóf György hatvanadik születésnapjára.  
Kolozsvár, 1939. 8<sup>o</sup>. 331 l.

Nemrég kapott nálunk lábra az a szokás, hogy hálás tanítványok professzoruk életének valamelyik jelentős állomását tudományos munkásságuk áldozatos felajánlásával teszik emlékezetessé. A Kristóf György hatvanéves jubileumára írt Emlékkönyv azonban túlnő ezeknek a mérföldkő jellegű munkáknak a jelentőségén. Túlnő nem arányainál fogva, nem is a benne rejlő tudományos érték miatt, hanem azért, mert belőle Magyarország egyik elszakított országrésze, Erdély közel kétvétizedes magyar kulturális törekvéseinek mintegy keresztmetszetét kapjuk. Nem sorokban, de a sorok között azt olvassuk, hogy ez Emlékkönyv szerkesztői is, írói is kétszeres missziót teljesítettek: először is akkor, mikor a kolozsvári román egyetemre beiratkozva szembeálltak saját honfitársaik rosszalásával és az őket körülvevő románok gyűlöletnél is kegyetlenebb megvetésével, másodsor pedig akkor, mikor nem törődve szétszórtságukkal és az idegen impériumnak az Emlékkönyv tervével szemben érzett idegenkedésével, Erdély 16 magyar intézetéből kellett összehozniok a munkatársakat.

Természetes, hogy a szerkesztéssel járó nehézségek bizonyos mértékben rányomták bélyegüket az Emlékkönyv egészére is. A munkából részt kérő huszonhárom tanítvány, aki valamikor a kolozsvári egyetem padjain éhes fülekkel itta magába Kristóf-professzor előadásait a magyar irodalom és nyelv köréből, kinn az életben a magyarság egységes gondolatától vezérelve ugyan, de mégis külön utakon jár. Ez okozza azután azt, hogy a huszonhárom dolgozatnak csak mintegy kétharmada irodalomtörténeti vagy irodalomesztétikai, míg a többiek között visszaemlékezéseket találunk a 20-as évek magyar egyetemi hallgatóinak küzdelmes életére, Kristóf professzor küldetészerű nevelő munkásságára, látunk nyelvészeti cikkeket, sőt tárcaszerű csevegéseket is. Bár az ünnepelt professzor az Emlékkönyv bevezetőjében azt hangoztatja, hogy tanítványai munkája »nagyon szerény súly a tiszta tudomány mérlegén«, az irodalomtudományok művelője Kristóf György mentegetőző szavait a köteles szerénység szótárába kénytelen utalni. Mert ha nem tekintjük is a román impérium inkább akadályozó, mint támogató törekvéseit a magyar műveltség munkásaival szemben, ha figyelmen kívül hagyjuk is a szétszórt kutatók felpanaszolt könyvtárnehézségeit, akkor is meg kell állapítanunk, hogy a Kristóf-emlékkönyv jónéhány tanulmánya komoly értéke a magyar irodalomtudománynak.

Itt most nem vehetjük számba a vaskos, közel negyedfél-száz lapos könyv minden tanulmányát, sőt az irodalomtörténeti vonatkozásuk közül is csak azokkal foglalkozhatunk, amelyek írói iroda-

lomesztétikai célt tűztek ki maguk elé. Négy értekezés áll az irodalomtörténet és az esztétika határán. Antal Péter Eötvös és Madách viszonyával foglalkozik. A dolgozat elején a szerző rámutat arra, hogy milyen közeli lelki rokonság van a két író között. E viszonyban a Karthausi szerzője volt az átadó és Madách az átvevő. Kár, hogy a rövidlevegzetű dolgozat Eötvösnek csak Madách lírájának egy részére tett hatását fejtegeti s nem keresi Eötvös műveinek hatását az Ember tragédiájában. Így az érdekes problémát ez a dolgozat inkább csak felveti, mint megoldja. De jelen formájában is hasznos mozaik a Madách-problémához. Értékben is, szempontjai eredetiségében is színvonalas Hegyi Endre Kosztolányi Dezső világnézete c. dolgozata. Kosztolányi élő és elintézetlen tartozása irodalomtörténetünknek. Egy-két klasszertáción és szubjektív jellegű megemlékezésen kívül alig tud a Kosztolányi-irodalom valamit is felmutatni. Ennek oka talán az, hogy a költő munkáinak újra meg újra megjelenő népszerű kiadásai révén még ma is él, még nem vált elég klasszikussá ahhoz, hogy tudományoszerűleg foglalkozzanak vele. Annál őszintébben üdvözljük Hegyi tanulmányát, ha minden állítását nem is tudjuk osztani. Így a költő állítólagos hitelenségét nem ateista nihilizmusából magyarázzuk, hanem görcsös istenkeresésével: »egy szegény kisgyermek« megszeppentségével keresi s élete második felében meg is találja ifjú éveit tételes katolikus hitének istenbizonyítékait. Isteneresésének sokszor vigasztalan reménytelenségében látjuk s nem »bántó pózolásnak« érezzük halálsóvárgását. Hegyi a továbbiakban ügyes csoportosításban mutatja be a költő lelkivilágának pozitív oldalait, melyek mélységes emberszeretetéből fakadnak: családi érzelmeit, természetszeretetét és a műveltség, — különösen pedig nemzete műveltsége — iránti fogékonyságát, de nem feledkezik meg arról sem, hogy megmagyarázza a tagadás oldalán található tételeket: pesszimizmusát és a dekadens költőkre különben jellemző érzéki szerelem teljes hiányát. Az előbbi ködös és bizonytalan sóvárgásából, az utóbbit édesanyja iránt érzett mérhetetlen szeretetéből és a családi életben elért teljes kielégültségéből következteti. Mikó Gábor Petőfi eszményítő képzelete c. dolgozatában nem új tárgyat pendít meg. Kornis Gyula, majd az ő nyomán számosan foglalkoztak a legnagyobb magyar költő gazdag képzeletével, de azért Mikó tanulmánya sem fölösleges munka. Bevezetésében Arany és Alexander nyomán az eszményítés fogalmi jegyeit határozza meg, majd azt kutatja, hogy az idealizálásnak milyen elemeit találjuk meg Petőfinél. Eredmény: a szépítő, nemesítő, közönséges értelemben vett eszményítést megtaláljuk jóformán minden költeményében, leginkább mégis a Szendrey Júliához intézett szerelmi ódáiban, míg — s ez Petőfi izlésére jellemző, — a túlzó, torzító idealizálást leginkább álmok alakjában szereti a költő öltöztetni. Tanulmánya végén azt vizsgálja a szerző, hogy milyen kapcsolat állapítható meg Petőfi képzelete és humora között. Mind tudományos felkészülés,



mind esztétikai szempontjai komolysága tekintetében a kötet egyik legértékesebb tanulmánya Miszti László Eötvös esztétikai és kritikai szempontjai c. dolgozata. Belőle megismerjük Eötvösnek Hugó Victorból leszűrte romantikus esztétikai nézeteit: a művészet, — tehát az irodalom is — nem önmagáért, hanem az emberért való. Ennek a *l'art pour l'homme* elvnek megfelelően Eötvös az irodalom három eleme, — a valóság, a szép forma és az erkölcsi tartalom — közül az erkölcsi tartalmat tartotta uralkodónak. Ebből az egyoldalú irodalomesztétikai felfogásból vezeti le Miszti Eötvös műveinek reflexív voltát. Ez a reflexív elem ismerteti azután fel Eötvössel az irodalom nemzetnevelő hatását. Talán egy irodalomra sem áll ez annyira szerinte, mint épen a magyarra: ez viszonylagos szegénysége mellett a hazafias elemekben a leggazdagabb. Egyenes út vezet innen Eötvösnek a szépköltészetéről vallott felfogásához: az igazi költészet a nemzet történetéből, de a nép lelkén megszűrve fakad. Eötvös ezt a felfogását Kölcseytől tanulta. A továbbiakban az értekező rámutat arra, hogy Eötvös minden munkáját a szép külső formára irányuló, — bár ritkán elért — törekvés hatja át. Ez a törekvés nem ellentétes a mű erkölcsi célzatával, hanem azt szervesen kiegészíti: az író az erkölcsi tanulság mellett a művészi formával is alapcélját, a jóra való nevelést akarja megközelíteni. De nem mindenki tudja ezt elérni, — jól tudja ezt Eötvös is, — viszont a középszerű munkára is szükség van, mert ezek a — negatív irányban értékelt — fokmérői a kifogástalannak. A nemzeti költészetéről vallott felfogását szervesen egészítik ki a nemzeti költőre vonatkozó nézetei: csak az a költő válhatik egykor világköltővé, aki először nemzeti költő volt. Ezekután már nem csodálkozhatunk azon, ha a kritikáról szólva, Eötvös önálló, azaz nemzeti kritikát követel, vagyis ugyanazt, amit alig egy évtized múlva a magyar kritika nagymestere, Gyulai Pál valósított meg. Erről az oldalról még alig ismerjük Eötvöst. Horváth Jánosnak, Voinovich Gézának és Heller Bernátnak e tárgyat csak érintő dolgozatain kívül nem vizsgálták még az író. Éppen azért érdekesek Miszti fejtegetései s azt hisszük, nem jár messze az igazságtól, mikor azt állítja, hogy Eötvösnek az esztétikáról vallott nézeteiből a tudományos kutatás nemzeti irodalmunk esztétikáját tudná levezetni.

Négy tanulmányt szakítottunk ki a Kristóf- emlékkönyv huszonhárom dolgozatából. Valamennyi irodalomesztétikai célt tűzött ki maga elé, de ezt mindegyik más és más úton akarja megközelíteni. Ugyanilyen gazdag változatosságot mutatnak a további értekezések, — kár, hogy tárgyalásuk meghaladja ez ismertetés kereteit. De úgy véljük, hogy a bemutatott tanulmányok is kellőleg igazolnak bennünket: a Kristóf- emlékkönyv komoly nyeresége a magyar irodalomtudományoknak.

*Berczik Árpád.*

## STILUS ÉS ÉLETFORMA.

(Zolnai Béla: A magyar biedermeier. Budapest. Franklin Társulat. É. n. 198 1.)

Zolnai Béla kétségtelenül az igen kisszámú irodalomkutatók sorába tartozik, akik rendelkeznek az összetett szellemi jelenségek helyes vizsgálásához szükséges kettős képességgel: az érzékkel az egyedí iránt s ugyanakkor az elvi, a törvényszerű összefüggések iránt is. Akikben ugyanis csak egyik iránt van fogékonyság, azok kezében vagy holt betűvé válik a szellem élő anyaga, vagy üres fogalomná.

A szellem, a jól, a finoman strukturáltság s eszerint a módszertani határkérdések s egyben mégis az összefüggések birodalma. Zolnai legújabb könyve kapcsán önkéntelenül felvetődik egy igen fontos szellembőlcséleti határkérdés tisztázásának a szüksége: a korstílus és az életforma szétválasztásáé. A biedermeiernél és különösen a magyar biedermeiernél ugyanis a művészetben csupán tükröződő és nem a művészetben a művészet által alakuló élethangulattal állunk szemben. A stílus általában — Nicolai Hartmann finom megfigyelése szerint is — olyasvalami, amiben a korlélek öntudatlanul szerveződik; művészi alakításelv, amely messzi távlatból bizonyul a kor megjelenési formájának: a korstílust a saját kora nem szükséges, hogy elismerje, tudatosan magáénak vallja — s mégsem utólagos fogalmi konstrukció, hanem tényleges egység, amely azonban csupán utólagosan észlelhető, kellő távlatból elrendeződő korkép arculatának jegye. A biedermeier a romantikával, empire-rel, klasszicizmussal szemben csupán átalakító tényező a népi realizmus felé: izlés, de nem stílus. Tartalmi, tematikus elemekben nyilvánul meg, de formálásában alig. Innen van, hogy örök »Biedermeier«-ről beszélhetünk. Igaz, hogy a valódi stílusok alakításelve is ott lappang potentialiter egymás mellett a különböző stílusformákban, hisz az uralkodó stílus sem más végeredményben, mint a művészi kifejezés, az illető művészetág kifejezéslehetőségeinek egy-egy aktualizálódott részlehangsúlya. De az, ami stílusnak nevezhető, éppen mert bizonyos alakításelv megnyilvánítója, a fejlődés menetében megkapja a maga dialektikus értékét: a román, a gótika, renaissance, (klasszika), barokk, romantika, naturalizmus, impresszionizmus, expresszionizmus egymásutánjának megvan az egyiptomi, görög és modern kultúrában a maga dialektikája; etekintetben a pompás érzékű Spenglernek kétségtelenül igaza van. Az örök »Biedermeier« nem ilyen lappangó, nem így aktualizálódó alakításelv. Minden stílusorszak bizonyos társadalmi osztályában ott lelhető egészséges életösztön, finomabb vagy kedélyesebb polgári izlés. Hogy nem stílus, hanem csak izlés, azt az is mutatja, hogy a szoba belső képére ráüti ugyan a bélyegét, de már az épületet sem belső terében, sem külső arculatában nem alakítja. — Az élet-



forma és életérzés stflusteremtő volta beszédesen igazolódik Richard Hamann Impressionismus im Leben und Kunst-jában, ahol a szerző egyenesen ennek igazolását tűzte ki célul. — A biedermeier mint Zolnai vizsgálódásai is mutatják, alig alkalmas ilyesmi bemutatására, ha benne a magyar élet eddig eléggé nem méltányolt színét és formáját pillanthatta is meg. Élő szellemi valóság, amely a maga hangulatiságában nagyon közel jár a művészethez, van bizonyos stílusváltozást előkészítő szerepe, csak éppen formateremtő ereje nincs, nem jut formához, vagyis nem jut annyira, hogy stflusként fogadhassuk el.

*Baránszky-Jób László.*

## STAUD GÉZA: DRAMATURGIAI VÁZLATOK.

Budapest, 1940. Szerző kiadása. 8°. 112 l.

A dramaturgia tudományjellege és tudománytani szerepe a felületen és a mélységben egyaránt sok vitás pontot rejt magában. Hiszen voltaképpen sokáig az sem vált világossá, vajjon elmélet vagy gyakorlat-e a dramaturgia s amennyiben elmélet, vajjon nem csupán az egészséges művészi gyakorlatra előkészítő szabályok foglalata-e. Ugyanígy problematikusnak látszott a dramaturgia tárgya, a kiindulási alap, a színházra vonatkozó jelenségek egységes szemléletének biztosítéka. Miből indul el a dramaturgiai vizsgálódás? A drámának a könyvben lerögzített szövegéből, vagy annak a színész ajkán estéről-estére változó hangsúllyal módosult dikciójából? Vagy lehetséges volna, hogy sem a könyv, sem az élőbeszéd, tehát sem a drámafró, sem a színész nem volna e vizsgálódás kiindulási alapja, hanem a színházépület szerkezete, a díszletek, a kosztümök? Avagy valamiféle közönséglélektanná azonosulna a dramaturgia? Bizonyos, hogy az Aristotelesig eredeztethető színháztudományi vélekedések — nem véve ki a ropant szerény magyar dramaturgiát sem — nem zárják ki már eleve a fel-felmerülő kétségeket. Gondoljunk csak például Wagner Gesamtkunstwerk-gondolatára, vagy az elméletiek közül Appia s Craigh kivételes hatású művére. A gondolatok, a tételek becsesen eszméltetők, a mű maga zárt egység, a tudományos gondolkodást mégsem elégtik ki, mert a leglényegesebb, a tárgyfogalom tisztázása idáig elmaradt.

Staud Géza most megjelent munkájának értéke, hogy ezt a fogalmi hiányt igyekszik pótolni. Szabatosan meghatározza a dramaturgia tárgyfogalmát, midőn arra a szellemi tartalomra mutat rá, amely a közönség előtt a színpadi előadás alakjában jelentkezik. A dramaturgia tárgya tehát — Staud szerint — a színjáték, vagyis a megjelent szellemi tartalom, bizonyos művészi funkciók szintetikus egy-

sége. A szintézis tényezői pedig a dráma szövege, a színész játéka, a rendező munkája, a díszletek, a tánc, a zene és a közönség. A dramaturgiának ilyen kiinduló pontja erős esztétikai érdeklődésre vall és így az elméletnek komoly tudományos alapja.

Szerző problémái érdekesekek, ha a megoldások ma még nem is mindig kielégítőek. Módszere is biztató, de még nem kész. Helyesen mutat rá például azokra a veszélyekre, melyeket az az eljárás rejt magában, mellyel irodalomesztétikai és irodalomtörténeti módszerekkel közelítünk a színjátékhoz, mert eredmény csak öncélú módszerrel érhető el. Hiszen a dráma mint színpadi mű, tehát mint színjáték teljességgel más műfaji kategóriába tartozik, mint ugyanaz a dráma könyvben. Ez az öncélú módszer azonban gyökeréig még nem kidolgozott, szerző így nem is ragaszkodhatik hozzá a mű egész felépítése során. Műve különben egységes menetű, felépítése szemléletes és meggyőző.

A dramaturgia fogalmilag meghatározott tárgyát három szempontból vizsgálja, nevezetesen lélektani, esztétikai és történeti szempontból. E szempontok általában ismertek és történetileg igazoltak. Részleteiben érdekesekek a dramaturgia és a lélektan kapcsolatairól szóló fejtegetései. A drámairó, a színész és a rendező igazi művészete — szerinte — a figyelmi relief kiépítése és pillanatról-pillanatra való irányítása. A színház művésze tehát uralkodik a közönség figyelmé felett, tudja, melyik mozzanat áll a tudatmező legvilágosabb pontjában és hogyan helyezkedik el a többi mozzanat az író szándéka szerint a tudatmező más pontjain. De a rendező és a színész csak akkor tudja megfelelően irányítani a közönség figyelmét, ha ismeri a színpadtér hatáspontjait és azokat alkalmazza. E ponton egyébként Staud Géza erősen szembeszáll a színpadi naturalizmussal, mert meggyőződése, hogy a színpad autonóm világában nem az élet megszokott helyzetei az irányadók, hanem a színjáték sajátos törvényszerűségei. A színházban ugyanis minden »drámai«: a hang, a mozdulat, a fény, a ruha, a kellék, a díszlet. Nincs önálló létük, de amikor a függöny felgördül, az az érzésünk, »mintha egy zenekar hangszerei szólaltak volna meg s ezek lopnák ajkunkra a mosolyt, a szemünkbe a könnyet.«

A műfaj dramaturgiájáról szóló fejtegetései közelebbről érdeklik az esztétikai elméletet, hiszen a műfaj problémája nemcsak a dramaturgiának, de az esztétikának is igen lényeges kérdése. Szerző nem fogadja el az »akademikus esztétika« tanítását, mert szerinte a műfaji kérdés lényegét a hangulati egyneműség vagy tisztaság mozzanataiban kell keresnünk és Shakespeare színpadi gyakorlatáról szólva hangsúlyozza, hogy bár az esztétikát, mint spekulatív tudományt, a művészi szokás, hagyomány és gyakorlat tényeinek nem kell mindig igazolniok, a klasszikus drámairók bizonyosságait mégsem kell figyelmen kívül hagynia. A görögök, Shakespeare, Racine, Molière és Ibsen



nem tagadták meg a műfaji tisztaságot, pedig a művészet titkait nekik kellett a legjobban ismerniök.

A rendező munkájáról és a színészképzésről szóló, szorosabb értelemben vett gyakorlati fejezetek után szerző végezetül Racine dramaturgiáját adja. Megokolja, miért éppen Racine dramaturgiáján szemlélteti eddigi fejtegetéseit. Vallja, hogy nincs abszolút dramaturgia, mert egyetlen dramaturgiai rendszer, szokás és színpadi gyakorlat sem független az időtől és abban bizonyos színházi és színpadi típusról. A mai színház a zárt színház és közönségünk a keretszínpadhoz van szokva. Racine pedig a színpadi hatásnak épp ezt a formális rendszerét igazolta költői és közönséglélektani tekintetből. Staud Géza jól ismeri Racinet s nemcsak érti, de szinte érzi is, mit jelent a racinei »fenséges szomorúság«. Így nem tudunk szabadulni attól a gondolattól, hogy e szép fejezet Maurice Racine-tanulmányainak majdnem egyenértékű kiegészítője.

A katekzohén esztétikai felfogás a szerzőnek talán nem minden nézetével ért egyet, eszméltető és termékenyítő gondolatait azonban el kell ismernie.

*Dénes Tibor.*

## F. Wittgens—M. Gengaro: TESTO ATLANTE DI STORIA DELL'ARTE AD USO DEI LICEI.

Vol. I—III. — Casa Editrice Marzocco, Firenze, Collezione Scolastica Marzocco, 1940.

A fasiszta kormány tanulmányi rendszerében igen jelentős szerep jut az esztétikai nevelésnek is. E téren sehol sem kínálkozhatik kedvezőbb talaj, mint éppen Olaszországban, ahol még a nagy kultur-centrumoktól távoleső vidékeken is a gyermek, a serdülő ifjú léptenyomon a nagy múlt művészeti alkotásainak benyomásaival gazdagodik. Így már zsenge korától kezdve kifejlődik ott a növendékben a szép iránti érzék, amely őt a műalkotások megértésére és élvezésére fogékonyvá teszi. Az iskolában a művészeti oktatás a már magával hozott adottságra építheti munkáját.

Az olasz középiskola feladata tehát a művészeti nevelés terén mindig könnyűnek bizonyulhatott. De hiányát érezték a legujabb időkig a képzőművészetek fejlődését rendszeresen tárgyaló, szélesebb alapokra fektetett tankönyvnek. Ily vezérkönyvnek szükségét még fokozta a múlt évben életbe lépett Carta della Scuola reformja is, amely a középiskolák sorába beállította az ötéves művészeti liceumot (liceo artistico) is.

Az a munka, melyet F. Wittgens, a milanoi szépművészeti főigaz-

gatóság előadója és M. Gengaro, a milanoi királyi egyetemen a művészettörténet tanára állított össze, a művészettörténeti oktatásnak a reformkövetelményeivel kapcsolatos legmesszebb menő igényeit is kielégíti. De tegyük hozzá mindjárt: csak saját hazájuk művészetének tárgyalására szorítkozik, aminek kiinduló pontját az antik görög művészet fejlődésének áttekintése képezi.

A szóban forgó mű három terjedelmes kötetből áll. Az első a klasszikus kortól a XIV. század a trecento végéig terjed, a második az olasz művészet aranykorának, a rinascimento tüzetes tárgyalásának van szánva, az utolsó, legvaskosabb kötet pedig a cinquecentótól a korunkbeli művészeti öleli fel a teljes anyagot.

A szerzők világosan és könnyen áttekinthető csoportosításban, összeállított kötetek nagy gondot fordítanak a szemléltetés minél szélesebb-körű bevonására. Úgyes elgondolásuk már a szöveg és képanyag elosztásának arányából is kitűnik.

Ez a képanyag oly tökéletes technikai eljárással készült, hogy bármely más olasz vagy külföldi művészettörténeti illusztrációval vetekedhetik. Az Alinari-, Anderson- és Brogi-fényképek és a modern műalkotásoknak Zani felvételei alapján készült reprodukciói, de a többiek is mind oly pontosan és híven sikerültek, hogy a finomabb árnyalatok sem mosódnak el. Kisebb számban akadnak a festményeket ábrázoló színes képek is. Ezeken a színek hű visszaadása és a tónusok finom érzékeltetése oly hű, hogy felmerül az az óhajlás: bár többet is nyújtottak volna a szerzők ily színes képanyagból.

Az építészet, szobrászat és festészet fejlődésének tárgyalásánál egyaránt kiterjeszkedik ez a munka a capolavoro-k, a kimagasló és általánosan ismert mesterműveken túl — mind a szövegben, mind az illusztrációs anyagban — az egyes iskolákhoz tartozó vagy önállóan működött művészek kevésbé ismert alkotásaira is. A nyilvános múzeumok, múzeumok, képtárak anyaga mellett nagy számban kerülnek itt az olvasó szeme elé nehezen hozzáférhető, sőt távolieső (amerikai stb.) magánnyűjteményekben őrzött műkincsek is. Így ez a munka egy-egy művész, illetve művészeti irány, vagy iskola fejlődéséről sokoldalú, lehetőleg teljes képet nyújt.

Bár a szerzők a mi budapesti Szépművészeti Múzeumunk tulajdonában levő képanyagból is említettek, sőt bemutattak néhányat (Girolamo Romanino Férfiképmását, Domenico Feti Alvó leányát, Bernardo Strozzi, valamint Sebastiano Ricci Angyal üdvözlését, és Giuseppe Maria Crespitől a Vadász családját), magyar szempontból mégis kívánatosnak tartottuk volna még néhány elsőrangú műalkotásnak felemlítését, sőt reprodukálását is, ami kétségtelenül csak hozzájárult volna Wittgens és Gennaro művének teljességéhez. Legyen elég itt Sassetta jellegzetes predellaképe, Sebastiano del Piombo remek férfiképmására, Giorgione ecsetje alól kikerült és a londoni és párisi nemzetközi kiállításokon feltűnést keltett költőarcképre, továbbá Tiepo-



lonak Compostelai Szt. Jakab lovas alakját ábrázoló monumentális kompozíciójára utalnom. Az egyébként igen gazdag bibliografiai részben pedig méltán érdemelt volna felemlítést Hekler Antalnak német, francia és angol nyelven is megjelent kitünő és sokban eredeti monografiája az antik görög- és római arcképszoobrászatról.

Összefoglalva a két szerző munkájának értékeit, el kell ismerünk, hogy az a »művészeti liceum« kereteit túlhaladva alkalmas a szakképzés szorosabb feladatait is szolgálni, azonkívül a szépművészetek felé mélyebb érdeklődéssel forduló művelt közönség igényeinek is megfelelni.

Hazánkban, ahol Itália páratlan művészetének oly nagyszámú rajongó híve van, bizonyára kedvező fogadtatásra számíthatna Wittgens és Gengaro élvezetes könyvének magyar szöveggel kísért kiadása is.

*Dr. Márffy Oszkár.*

## MÁTRAI LÁSZLÓ: ÉLMÉNY ES MŰ.

Budapest, 1940. Egyetemi Nyomda. 8°. 200 l.

Akik nyomon követték Mátrai Lászlónak cikkeiben és tanulmányokban immár esztendőök óta közzétett gondolatait, súlyos, szinte elvi jelentőségű kifogással élhettek a szerzővel szemben: Mátrai László filozófált a filozófus magatartása nélkül. Miért, miért nem, elhailgatta idáig a döntő szót a végső dolgok, de legalább is az alapvető tételek felől. Csak kerülgette, de soha nyíltan ki nem mondta, hogy mi a véleménye voltaképpen a nagy összefüggésekről, — ember és világ, ember és mű, élmény és mű vonatkozásairól. Írásaiban a »kiművelt emberfő« gondolatait kaptuk s ezek szépek, megkapóak voltak, de majdnem terméketlenek, hiszen ismeretlen volt előttünk mozgató hátterük. Éreztük a kritikus válogató törekvéseit, de homályban maradt, miért így s nem másképp fonódtak a gondolatmenetek.

Szerzőnek most megjelent könyve végre kárpótolja olvasóit e sokszor szinte érthetetlennek látszó elhallgatásért. A kötetnek ezért legnagyobb értéke a filozófusi magatartás megvallása. Paradox, de kifejező: Mátrai László végre filozófusként filozófál. Célja az élmény és a mű problémájának tipológiai vizsgálata volt, az útja pedig Heideggerével és Jaspersével közös. Ime, az elhatározó állásfoglalás az egzisztenciális filozófia, — Mátrai szerint — a metafizikai kantianizmus mellett. S végső eredményként leszögezett tétele világos és eszméltező: »Az ember nemcsak mint gondolkodó lény, hanem mint létező is bizonyos kategóriáknak van alávetve; nemcsak az általunk megismert, hanem az általunk átélt világ is e kategóriákban jelenik meg; az embernek nemcsak a gondolkozása, hanem az élete is sajátos

kategóriákban zajlik le. Ilyenformán midőn a kultúra származás-folyamatát filozófusi kedvvel igyekszik vizsgálni, az egzisztenciális filozófia nagy segítségére van a szellemtörténeti kultúrfilozófia eredendő hibáinak kiküszöbölésében.

A munka három részre tagolódik: az élmény, a műalkotás, az élmény és a mű típusa. Az első részt a szerző a filozófusoknak szánta, a másodikat a lélekébüvároknak s az irodalomtörténet művelőinek, a harmadikat meg — »senkinek és mindenkinek.« Az esztétikust azonban mind a három rész közelről érdekli. Igaza van Mátrainak, midőn azt írja valahol, hogy nincs külön szellemtudományos és külön természettudományos igazság, csak »az igazság« van s a kultúra genézisének, az alkotás folyamatának olyan vizsgálata, amely szerint minden élmény meg nem alkotott mű és minden mű formává érett élmény, a műalkotás esztétikai megértését és értékelését is elősegíti. S a problematikának ilyen szempontból való nézése Mátrai László könyvének második erőssége.

Szerző szerint minden emberileg felfogható élmény kultúrélmény és ennek mindenkor alkotás jellege van, mert nem szabad elfelejtenünk, hogy az érzet — mint életjelenség — még nem közvetlenül élmény, de az érzet — mint élmény — több már pusztán életjelenségnél, — az »pszichológiai műalkotás.« A világhoz való viszonyunkban így az élményeknek félreérthetelen szerepük van, az ember és típusa szerint változó szerep. S a különbség e tipikus jegyei az alapjai minden tipológiának. De a tipológiának csak addig van célja, míg a szellemi egyetemesség és a lelki egység összefüggéseit világítja meg. Lélek és típus, típus és szellem szorosan összetartozik, aminthogy az élmény és a világnézet is egymástól el nem szakítható két jelenség.

Minden élmény értékélmény és minden érték élményérték, mert az élmény »énünk teljes egészében megértő latbavetése« és minthogy az alanyt és a tárgyat egyformán jellemzi, értéke felfedő (heurisztikus). A műalkotás élményvolta és értékessége így az élmény alanyának, tárgyának és funkciójának szükségszerű összefüggésében rejlik. S az is bizonyos, hogy örökkévaló alkotások létrejöttéhez valami kivételes élménykonstelláció kell, — kevesek ritka ajándéka. A zseniális élmény, melyből akkor lesz mű, amikor a szellem a lélekkel találkozik.

A továbbiak során Mátrai eljut munkájának ha nem is központi, de mindenesetre sarkalatos problémájához s ez az, hogyan jelölhetné meg az emberi magatartásnak két szélsőséges típusát (objektív-subjektív, primér-szekundér, extravertált-introvertált, cyklothym-schizothym, stb.). A probléma látszatra teljesen terminológikus és a felületes szemléletnek felesleges. Pedig szerző kétségtelenül többet akar a filozófiai nomenklatúra gyarapításánál: a jelölések mögött tartalmat keres



és a mai tipológiai zűrzavarba rendet kíván vinni, hogy ezzel is közelebb jusson az alkotásfolyamat megértéséhez, az élmény és a mű egybetartozó problematikájának a kifejtéséhez. Így jut el az objektív—primér—extravertált—cylothym—dezintegrált magatartás megfelelőjében a »közvetlen« típusához, a szubjektív—szekundér—introvertált—schyzot-hym—integráltában pedig a »közvetett«-éhez. A közvetlen típus testileg-lelkileg egoista, szellemileg altruista, a közvetett pedig éppen fordítva testileg-lelkileg altruista, szellemileg autista. De nemcsak az alkotó, hanem atkotása is típust képvisel. Közvetlen, vagy közvetett lehet az alkotó, de lehet a mű is. Sokszor egybeesik az alkotó és az alkotás típusa, közvetlen élmény közvetlen művet hoz létre s van művész, aki közvetett élményekre közvetett művet épít. Máskor meg az alkotó éppen azt hozza művében, ami életének hiánya; így jön létre a közvetett alkotó közvetlen műve és a közvetlen mester közvetett alkotása. Az élménynek és a műatkotásnak ez a diszharmóniája természetesen korántsem jelenti egyben az alkotás értéktelenségét.

A két harmónikus és a két diszharmónikus típust szerzőnk a négy nagy franciában — Balzacban, Flaubertban, Proustban és Victor Hugóban — szemlélteti. E négy fejezet Mátrai könyvének legszebb ötven lapja. Balzac közvetlen egyénisége »törés, dialektika és gátlás nélkül« jut kifejezésre közvetlen műveiben. E helyen csak egyetlen apróságot szeretnénk felemlíteni. Szerző csak így ír róla: »Honoré Balzac« s ezzel elsikkad »nemességének« szemléltetése, mellyel ugyan a valóságban joggatlanul élt, de leveleiben számtalanszor megindokolt. Pedig ez a de szócska roppant bizonyító erejű Mátrai állításai mellett. Flaubert közvetett élményeiből emberfeletti munkával bontakoztatja ki közvetlen műveit. Proust közvetett élményekre közvetett művet épít. S végül Victor Hugó »közvetlen élményvilága fölé közvetett kupolát emelt műveiben.«

E szemléltető tipológia egészében és részleteiben általában nem új, a négy fejezet megfogalmazása mégis szinte művészi és minden esetre tudományos. Különösen a Proustról szóló sorok kifejezőek. Az óriási Proust-irodalomnak talán egyetlen darabja sem domborította talán még ki oly rövidségében is kézzelfoghatóan a prousti mű lényegét, mint éppen e kis fejezet.

Búcsúzzunk Mátrai László szép könyvétől, de semmi esetre se feledkezzünk meg egy szerkezetbeli hibájáról. Ez a mű hat esztendőnél nagyobb idő munkája annak küzdelmeivel, szellemi örömeivel, de az író természetes külső és belső fejlődésével is. Ezt a fejlődést a maga szükségszerű zökkenőivel kár volt a szerzőnek érzékeltetnie. Cikkek következnek e kötetben — különösen a második részben —, melyeknek gondolatai bár — részben vagy egészben — összefüggenek a központi problematikával, mégis kiérzik belőlük, hogy megfogalmazásuk korábbi időből való. Az ilyesmi nem szolgálja a mű szerves egységét és az olvasó így ösztönösen is több, nem okvetlenül a problematikába

vágó fejezetet (szerző szerint: intermezzót) sejt, mint amennyi valójában a kötetben van. Igazából pedig csekély újrafogalmazás kiküszöbölhette volna ezt a sok rontó hibát.

*Dénes Tibor.*

## KASSAI VIDOR EMLÉKEZÉSEI.

A művész születésének századik évfordulójára sajtó alá rendezte Kozocsa Sándor. Budapest, é. n. A Magyar Könyvbarátok részére kiadja a Mirályi Magyar Egyetemi Nyomda. 8<sup>o</sup>. 395 l. 15 képmell.

Emlékirat, még a legérdektelenebb emberé is, roppant érdekes olvasmány, mert dokumentum. Bizonyosága kornak, gondolkodásnak. A művész visszaemlékezése pedig még ezen felül tanulság is. Nagyközönség és szakember egyképpen sok élvezetet és tapasztalást meríthet az élet »jóján és rosszán« már túllevő művész visszatekintéseiből. Nyilatkozatai igazi műhelytitkok felfedései. Fokozott mértékben a szakemberhez szól az emlékirat, ha az emlékező nemcsak ösztönös tehetség, de tudatos alkotó is és művészi gyakorlata elméleti kitekintéssel párosul. Ilyen tudatos művész volt Kassai Vidor, a budapesti Népszínház egyik legkiválóbb tagja; a nagy magyar komikus, »a Jancsó Pálok és Megyeri Károlyok közvelen leszármazója«.

Meglett ember korában könyvekből türhetően megtanult franciául és ugyanigy tanult meg harmóniumozni. Színházat játszott Bécsben, meglátogatta a párisi világhiállítást és minden este a Comédie Françaiseben ült. Járt Londonban és az angol színházakban Shakespeare hagyományait kereste. Szerpeinek az akkori mostoha viszonyok közt is a mélyére igyekezett nyúlni, figyelte nagy színész előzőit és kortársait és derekas olvasottságra tett szert. S mindezt ugyszólván még a magyar színészet hőskorában, — működésének utolsó 9—10 évét kivéve, mint vándorszínész!

Kassai emlékezései így nemcsak színésztörténeti, de esztétikai tekintetekből is felette értékesek. Valódi műhelytitkok! Művészetének mozgató elvét egy helyen maga fogalmazza meg: »Minden egyébtől eltekintve, annyi mindenesetre kiviláglik, hogy nem éppen hiába fáradoztam abban, amire pályámon főképen törekedtem, t. i. minden szerepben, (ahhoz képest, amilyen az) más és más alakot vinni a színpadra. Ezt tartottam mindenkor s ezt tartom ma is a színpadi ábrázoló művészet kritériumának«. Vajjon nem tapintott-e ezzel az elvvel Kassai a színjátszás esztétikájának mélyére?!

Elvi jelentőségű megállapításai az elmélet legszigorúbb művelőjét is gondolkodóba ejtik. Így szól például az összjátékról, melyet mindenkor szükségesnek, de önmagában még kevésnek tart, mert »vala-



mint dallam nélkül üres a zene, úgy az a csupán összjátékos (karban, akkordban, középszerűségnek való) színészkedés sem felelhet meg teljesen sem a művészet magasabb követelményeinek, sem a művészek becsvégyának. Szükséges, hogy az összhangból is mindenkor kiesendüljön itt is, mint a zenében, a dallam; a melódia, és pedig minél hatalmasabban, annál jobb. Önmagától értetődik, hogy ehhez képest a színműveknek is így kell írva lenniök. Itt, mint ott, érvényre kell jutnia az egyénnek, aki az eszmét képviselje; ne a képet idomítsuk a kerethez, hanem a keretet a képhez... Minden szerepben igyekezék a színész más-más lenni, akkor lesz (ha lesz) belőle valódi művész».

Hasonlóképpen érdekes problémája, vajjon kell-e a színésznek szerepével együttéreznie, vagy sem. Szembeszáll Diderot ismeretes állításával, amely szerint csak a középszerű színész érez együtt hősé-vel, az igazi művész azonban éppen azért uralkodik szerepén, hogy érzéketlen marad. »Minden művészetben — vallja Kassai — s így különösen a színművészetben is áll az, hogy aki feladatát benső érzés nélkül akarja megoldani, sikos lejtőn jár, amelyen minden pillanatban groteszk bukfencek fenyegetik... Az érzelmi a színész első hegedűje, amelyen az értelem játszik s amelyet ez kell, hogy kormányozza is; e játék a hang és mozgás által, hallhatóvá és láthatóvá, röviden: érzékelhetővé lesz. E három tényező közül bármelyiket is hagyjuk ki a játékból, hiányos lesz az.»

Ugyanígy említhetnők a művészetek rangsoráról, vagy a színészi magatartásról szóló fejtegetéseket. Valamennyi nagy hasznára lehet az esztétikusnak.

A derakas autodidaxist eláruló, de egyszerűségében is vonzóhangú emlékiratot a közrebocsátó Kozocsa Sándor Utószavának mértéktartó, szép prózája zárja le. Foglalata ez Kassai Vidor művészi pályájának, de egyben hatásos védőbeszéd a hűtlen feleség, Jászai Mari vádjaira. Mindenképpen hasznos volt ennek az emlékiratnak sajtó alá rendezése s Kozocsa e feladatot hiánytalanul oldotta meg. A közölt fényképek is jó kísérői a műnek.

*Esty Pál.*

## ESZTÉTIKAI SZEMPONTÚ FEJLŐDÉSTÖRTÉNET.

(Brisits Frigyes: A XIX. század első fele. A magyar irodalom története. Szerkeszti: Alszegehy Zsolt. V. kötet. Budapest, 1939. 380 l.)

Farkas Gyula monográfiái (A magyar romantika, A Fiatall Magyarországnak), valamint Horváth János e korra vonatkozó stiluselemzései, egyetemi előadásai az az anyag, amelynek sugallata alól a XIX. szá-

zad első feléről adott szintézis alig vonhatja ki magát. A kötetben meglepetésszerűen mást és többet kapunk: a Horváth János-féle irodalmi tudat, izlésfejlődés elvét, de mintaszerű felhasználásban, művészelbölcséletté mélyülten s annak bemutatását: mint szolgálja ilyen minőségben az érték kibontakozást, a nemzeti lélek önmegvalósítását. Igen jó érzékkel az első mozduláshoz, Bessenyeihez vezet vissza, akinek csupán annyi a vágya: »Ah bártak elérhetném azon vigasztalásomat, hogy tíz vagy húsz megsértett Magyar Író ellenem támadna! Mihent az Írók nyomtatásban egy egész nemzet előtt elkezdenek egymással vetélkedni, azonnal megindul a szép elmélkedés.« A történetiség kezdete, amikor a monológból dialóg lesz, — a beszédből »társalgás«. — Ennek a történeti érzéknek jelentkezése a »rég magyarorság — mai magyarorság« megkülönböztetés ugyancsak Bessenyeinél. Irodalmunkban ő jelenti az első vívódó, meghasadt lelkű író. A fejlődés megindulását jelenti személyében: »az írói egyéniség, az irányváltozás szabadságának« felismerése is. Az első lapon így megütött hang marad végig kötelező a kötetben, s így sikerül elkerülni az ilyesféle írói program idézgetésével többnyire együttjáró azt a veszedelmet, hogy alkalmaszerű, esetlegest döntő bizonyágként használjunk fel s a tények halmazából önkényes kiemeléssel fejlődést konstruáljunk. Brisitsnél az értékszemponitú finom árnyalás az ilyen tévedéstől mentesít. Kazinczy-képe a vonallal árnyalásnak igazi remeke, még Négyesy és Horváth mesteri rajzai után is új s ezeknél fokozottabb szervességű. Ami Bessenyeinél csak bizonytalan indulás, Kazinczynál tudatos feladatvállalás. Finoman mutatja ki a szerző, hogyan alakul ki az írói egyéniség tudatossága, csak őt jellemző szabad magatartása, küldetésének hite. — Farkas bizonyos ingadozást vélt megállapíthatni korszakok szerint Kazinczy magatartásában a felekezeti kérdést illetően, Brisits a Kazinczy-kép egységének rendeli alá ezt a részletproblémát; Sípóshoz írt levelét idézi: »Aestheticus ember könnyebben lesz pápista, mint aki nem aestheticus.«, s kimutatja, hogy lényegében ugyanazt vallja később, 1823-ban, Guzmicshoz írt levelében is: »Egyé nem váihatunk; de arra nincs szükség, elég volna, ha ignorálnánk, ki mint dolgozik vallás dolgában; s ha ez a punctum teljes szabadságában hagyatnék mindennek s róla szó sem lenne többé... A religió szívet kíván, nem fejet s ha a ti religiótoknak holmi baja s alkalmatlansága nem volna, ez jobb volna, azaz célra vezetőbb, mint a miénk... Utálok a francia libertint, a francia philosophust s magam a legreligiosusabb embernek ismerem magamat. De az én vallásom nem Anti-Catholicismus, hanem tiszta Protestantismus... Nem szeretek beszélni vallásról, ha az, akivel kiállok, nem azon lépcsőjén áll a kulturának, amelyen én, csak botránkozgatni fogjuk egymást. S minek kell ezt?« — Kazinczy lelkébe mélyen bevilágító idézetek mutatják ki azt a kettősséget, amely a »mindenkit megértéssel szolgálni akaró egyéniséget« annyira jellemzi. S ilyen finom



érzékkel megválogatott idézetekben kísérhetjük végig azt az utat, amelyen a XIX. század első felében jelentkező szervezkedő irodalmi tudat segítségével a nemzeti eszmény realizálódása végbemegy. A lírai költészet realizmusán keresztül Petőfi eléri az individuális érzelmek tárgyias zengését s meghozza a lírai egyéniség teljességét. Petőfi egyéniségének tartalma: »hogy saját életérzésének gazdag élvezetén át meglañított az életnek mindarra a szeretetére, amely abban igazán, emberi, nemes és boldogító«. — »Nem stilizálja ezt úgy el, mint Kazinczy, nem teszi ünnepélyessé, mint Berzsenyi, nem halványítja bele a képzeletnek ábrándjába, mint Kölcsey, nem méri le vele s általa a szellemi összefoglalásnak mélységét, mint Vörösmarty. Csak mint ember adja önmagát. . .«. A költői én fel van hangolva, kész a világ költészeté átváltó befogadására, sohasem szereli le önmagát. Így lesz Petőfi minden individualizmusa ellenére tipikusan emberi, sohasem differenciált. Nem a magyar költő. Ez a dicsőség Arany János költészetének halhatatlansága, de ő mint a magyarrá érzés és élés költője a magyar lírikus. A kötet efelé az értékmegvalósulás felé vezető fejlődéstörténeti utat mutatja be. Értékszempontú fejlődéstörténet. Erős — Horváth János iskoláján érett — módszertani megfontolás eredménye. A művészi megvalósulást biztosító, formáló érzés az, amit feltár. Jellemző, hogy míg ezt végig idézetekkel érzékelteti, igazolja, magukból a művészi alkotásokból jóformán semmit sem mutat be idézetekben, az eredményeket csupán összefoglalóan jellemzi. Az irodalomtörténet izléstörténet s a történet folyamából az alkotások a maguk egyéni szerveységében örök, változatlán körvonalakkal kiemelkednek. Ha bár a történetiségben működő esztétikai tényezők nélkül létre nem jöhetnek, maguk a művészetbölcséletre tartoznak. Körülbelül ebben vonható le ennek az eljárásnak módszertani tanulsága. Amint Brisits adta eddig Horváth János irodalomelméletének legmeggyőzőbb — azt továbbépítve magyarázó — értelmezését, akként ő adja a kötetben a gyakorlati megvalósítás elvi tisztaságú példáját. Kevés irodalomtörténetünk van, amely módszertani tekintetben annyira átgondolt volna, annyi értékes megoldást tartalmazna, mint az övé, s ez a módszertani megoldás különösen esztétikus számára örvendetes meglepetés, már csak azért is, mert az irodalomfejlődés minden új mozzanatában teljes gazdagságában bontja ki az irodalmi tudat izléstörténeti szerveződését, alapszövetét.

*Baránszky-Jób László.*

## TITKARI JELENTÉS A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG 1939/40. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL.

A nemzeti kultúra fejlődése szempontjából a tudományos gondolatközvetítésnek vajjon melyik iránya az értékeesebb: a befelé forduló, problémafelvető- és megoldó-e, avagy a kifelé forduló, a nagyobb közönség figyelmét igénylő, népszerűsítő kifejezőtörekvés? — kérdésre általában sem könnyű a felelet, hiszen a gondolatközvetítés mindkét irányának megvannak a maga értékei — és tegyük tüstént hozzá, — árnyékai. De még nehezebbé válik e kérdésre a feleletadás egy-egy szellemi fordulóponton, amikor bizonyos kulturformák elévülöben, mások meg kialakulóban vannak. Mert vajjon mi a tudomány — közelebbről valamely értéktudomány — igazi feladata a szellem átmeneti korszakaiban? A maga szűkebb körében befelé fordultan mentse át az örök problémáit és amennyiben lehet, ezuttal is új fogalmakkal gazdagítsa azt, avagy kifelé fordultan népszerűsítő törekvésben/ éppen ennek az örök problémáinak a segítségével igyekezzék átvezetni a kulturközösség tagjait a gondolat és az eszmei forma vajudásán? Ilyen kifejezési küzdelmei voltak a tudománynak a klasszicizmus és a romantizmus, sőt bizonyos fokon a realizmus és impresszionizmus határán is. S ilyen nehézségek mutatkoznak ma is. Korunk átmeneti jellegét senki sem tagadhatja. Nevezhetjük akadémiizmusnak az alkonyodó kulturformát és inkább népi gyökéretű ujprimitivizmusnak a hajnalodót, de illehetjük bármilyen nevekkal, azoknak az ellentétet és az átmeneti jellegét kell magukban foglalniuk, mely épügy a szerves fejlődés eredménye, mint ahogy a történelem igazolja és magyarázza.

A tudománynak és előrelátó intézményeinek a módszerben feltétlenül alkalmazkodniuk kell az átmeneti karakterhez. S ez az egyedül célravezető, hiszen az eklekticizmus idáig még szinte minden vajudásból kiségtette a gondolkodást. Az introvertálás és az extrovertálás megfelelő egyeztetése bizonyos szintézist hoz létre, mely a későbbiek során jó alapot nyújthat a megújódott gondolat és az új rendszerezés számára. Az értéktudomány — nevezetesen az esztétika — például az átmenetiség idején a stílusformálóhoz, a művészhez megy vissza. A tudományos szerző a háttérbe húzódik, hogy a határon álló, újat kereső, de még a régihez való kötöttségével viaskodó művészt hallgassa és hallgattassa meg a kulturközösség tagjaival. Eleven forrást tár tehát fel, melyből minden igaz elméletnek merítenie



kell, mert ettől függ éppen igazsága. Bizonyos azonban, hogy a maga önkifejtésével együtt a művész akarva-akaratlan igénybe veszi a tudománynak kész és keze ügyében lévő eredményeit. Az örök problematikát. Ilyenformán ebben a sajátos kifelé fordulásban a művészen keresztül menti át az örök problémát a tudomány az új kialakulás számára. Viszont az örök probléma keretében önmagát megszólaltató művész egyben rendkívül gazdag belső eszmélődést jelent magának a tudománynak. Kivételesen új fogalmakat és rendszert nem hoz ez az eklektikus szintézis, de erre az átmeneti karakter légköre sem alkalmas, viszont új fogalmaknak és rendszereknek későbbi elindítója lehet. Ezen túl azonban, ha ez a módszer mást nem ér is el, mint a küszködő átmeneti lelkesítő bizonyosfokú megsegítését, célját már nem tévesztette el. Ezt az eredményt pedig elérhette.

Sok más és nem kevésbé fontos szemponton kívül elsősorban ez az elgondolás indította a Magyar Esztétikai Társaságot arra az elhatározásra, hogy az 1939—40. munkaesztendőben Műhelytitok című előadássorozat keretében a mai magyar egyetemes művészet egy-egy kimagasló képviselőjét hívja meg előadó asztala mellé, akik az esztétika örök problematikájának tükrében önmagukat, művészetüket és műhelyük titkait tárják fel a Társaság tagjai és havi felolvasó ülésének mind nagyobb számú közönsége előtt. S előadássorozatunk szerkezete a legfőbb bizonyossága annak, hogy célkitűzésünk ebből a messzebbre tekintő elgondolásból fakad. Nem elégedtünk meg ugyanis azzal, hogy meghallgassuk a kitűnő művészeket, hanem az előadásokhoz hozzászólókat is felkértünk; elméletírókat és szakembereket, nem egyszerű rokon- vagy ellentétes hajlandóságú művészeket, akik a hallott előadás kapcsán ugyanarról a művészetéről és ugyanarról az örök problematikáról nyilatkoztak — a maguk módján és a pillanat felvillanó hatására sokszor énük kivételesen értékes gondolati szikráit adva. Így teljesedett be az eklektikus módszer, de így lett viszonylag teljessé a kívánt szintézis. A megszólaltatott művészetek esztétikus része így a lehető legsokoldalubb megvilágításba került. Előadássorozatunk tárgya éppoly változatos volt, mint a művészet egésze, melyet csak a kifejezni kívánt szép hangol egybe.

Műhelytitok című előadássorozatunkat október havában kezdtük meg a zenéről szóló előadással. Az izmos fiatal zenei tehetségnek Ottó Ferencnek ismertük esztétikai érdeklődését és elméleti felkészültségét, de tőle ezúttal kifejezetten műhelyének titkait kívántuk. Előadása így a közönségnek élményt, a tudománynak pedig derekas hasznot jelentett. Egyéniségével átítatott elmékedéseit szépen egészítette ki hozzászólásában Bartha Dénes, aki a zenetörténetben, közelebbről Beethoven művészetében kereste meg az örök probléma idevonatkozó példáit. A másik felkért hozzászóló Hamvas Béla volt.

Novemberben Dáloky János szólt a filmről. Az értékes előadást Németh Antal kísérte kimerítő hozzáfűzéseivel. E hozzászólás kap-

csán hetekig tartó és lebilincselően érdekes hírlapi és folyóirati vita támadt, mely az elméletben feltétlenül hozzájárult a fiatal művészet problémakörének valamelyes tisztulásához.

Decemberben a közelmúlt és napjaink francia lírájának meleghangú magyar átültetője, Rónay György szólt a műfordítás művészetéről. Szabó Lőrinc a műfordító tekintetéből, Vajthó László pedig a kritikus beállítottságából figyelte az előadást, amellyel sok vonatkozásban szoros rokonságot tartott Gulyás Pálnak a líráról január havában bemutatott értekezése. Ez utóbbihoz Földessy Gyula és Németh László szólt hozzá. Az Ady-élmény és az Ady-lelkiség képviselői a líra hangján tartott a mélyértelmű előadásnak valóban hivatott hozzászólói voltak.

Februárban Varga Nándor adott elő grafikáról. Ő a szónak klasszikus értelmében ragaszkodott az előadássorozat összefoglaló címéhez, előadása éppen ezért volt oly tanulságos, mert elmélet és gyakorlat egyaránt rengeteget meríthetett belőle. De nagyban hozzájárultak az eredményességhez a három hozzászólónak, a mai magyar grafika kétségtelenül legkiválóbb képviselőinek, Komjáti Gyulának, Molnár C. Pálnak és Patkó Károlynak érett megjegyzései. A művészeteknek ez az ága így a problémák, a technika és a történet vonatkozásaiban egyaránt szinte hiánytalan képet nyert.

Márciusban három ülést tartottunk; mind a háromnak az előadója Németh Antal volt, aki a színház műhelytitkainak úgyszólván egészét vonultatta fel előttünk. Előadásait a Nemzeti Színház Kamaraszínházában tartotta, mert helyénvaló meggondolásból nem elégedett meg a problémák és a műhelytitkok felsorakoztatásával, hanem mint valami élő valóságot a gyakorlatban is be akarta mutatni a színházat. Így nemcsak elmondotta, de be is mutatta, hogyan készül a színi műredek. E kitűnően sikerült gyakorlati példázatban Somogyi Erzsí, Szelezky Zita, Gobbi Hilda és Lukács Margit — valamennyien a Nemzeti Színház művészei — voltak a segítőtársai.

Hasonló elgondolásból fakadt Szalay Karolának a Zeneművészeti Főiskola Kamaratermében tartott előadása a táncról. A mondottakat ezúttal az előadó tanítványainak két táncszáma ábrázolta.

Műhelytitkok című előadássorozatunk végére Bernáth Aurélnak kellett volna május havában a festészetről szóló előadásával pontot tennie. Más irányú elfoglaltsága miatt ezt azonban a jövő programjába kellett iktatnunk. Helyette Földessy Gyula értekezett a szép teológiájáról. Az ő átéléséből fogant előadása és Zolnai Bélának imént hallott, nagyvonalú tanulmánya a magyar biedermeierrel méltó lezáró nemcsak előadássorozatunknak, de a Magyar Esztétikai Társaság idején termékeny munkaesztendőjének is. Mert eleve termékenynek kell mondanunk ezt az esztendőt annak ellenére, hogy hatásában még nem mérhetjük le előadássorozatunk értékét. Az átmenet idején minden szellemi hatás később mutatkozik meg, de a szellem fejlődéstörvé-



nyének a bizonyága szerint az eredmény annál maradandóbb lesz.

A Magyar Esztétikai Társaság munkája nem merült ki a minden hónap első keddjén tartott felolvasóülés és bemutatóülésekkel, hiszen az átmeneti karakter különösen kívánatosá teszi, hogy ami az elméletben leszűrhető igazság, azt kötött szöveg őrizze. Társaságunk a megduzzadt anyagi nehézségek ellenére is folytatta kiadói tevékenységét. A Társaság ügyvezető alelnökének, Baránszky-Jób Lászlónak hozzáértő szerkesztésében az Esztétikai Szemle a múlt nyár óta két ízben jelent meg. Az első szám Mitrovics Gyula elnöknek, a Magyar Esztétikai Társaság életrehívójának — és nem túlzunk, amikor azt állítjuk, hogy a magyar esztétikai kultúra felsekertőjének — a tudományos megbecsülését kívánta kifejezésre juttatni. Az emlékszám gondolata igazság szerint egyetemi hallgató tanítványaitól indult el, de Társaságunk első perctől kezdve örömmel állt a nemes törekvés mellé. Nem vagyunk a személyi kultusz hívei és ez a csaknem hétszáz lapra rúgó emlékszám a munkatársak lelkében élő természetes hódolaton kívül sokkal inkább seregszemle kívánt lenni a mai magyar esztétikai tudományosság őrzője előtt. Seregszemle az átmenetiség idején. S bizonyos fokon kitekintés és reménykedés a tudományos jövő felé. S mint ilyen — meggyőződésünk — elérte célját.

Nagy megnyugvással kell megállapítanunk, hogy esztendőről esztendőre fokozatosan népesedik munkatársaink és barátaink tábora. S most már nemcsak elméletírók, művészek és tudománykedvelő műpártolók csatlakoznak hozzánk, de a kulturális intézmények is figyelemmel kísérik munkánkat. Itt első helyen a Székesfevárosi Népművelési Bizottságot kell megemlítenünk, mely tudatára ébredve, hogy a Műhelytitkok című sorozatunk több előadása a magáéval rokon célkitűzésű, azokat — közelebről a színházról és a táncról szóló előadásokat — programjába állította és anyagi támogatásban részesítette.

Ezidén is folytattuk vándorgyűléseink sorozatát, mellyel az a határozott célunk, hogy táborunkat növeljük és a magyar esztétikai kultúrát a vidékkel is megszeretessük. Mostani vándorgyűlésünk a felszabadult felvidék szellemi központjának, Kassának szolt. A hibátlan rendezés a kassai Kazinczy Társaság egyik vezetőjének, vitéz Ujváry Lajos tanügyi főtanácsosnak érdeme. Ülésünket is ő vezette be és szavaiból ki kellett éreznünk, hogy a Magyar Múzeumi szelleme ezer megpróbáltatás ellenére ma is ott él e dicső város falai között és ez a szellem maradék nélkül megérti és támogatja Társaságunk szándékait. A figyelemre méltó sikert ért vándorgyűlés műsorán Bod a István értékméleti fejtegetései szerepeltek, továbbá Jajczay János a mai magyar művészeti, Baránszky-Jób László pedig a mai magyar esztétikai törekvésekről szolt s a sort Mitrovics Gyula zárta be Kassa szerepe a magyar szellemi életben című előadásával. A vándorgyűlés megkívánta kedvező hangulatot a helybeli gyalogezred

hangversenyzenekarának szereplése nagyban emelte. Ezúttal is köszönetet kell mondanunk mindazoknak, kik kassai vándorgyűlésünk feltétlen sikerének előmozdítói és részesei voltak. De köszönetet mondunk a Fészek Klub, a Nemzeti Színház Kamaraszínháza és a Zeneművészeti Főiskola igazgatóságának, melyek mint a múltban, most is a legnagyobb készséggel bocsátották rendelkezésünkre a munkánkhoz szükséges termeket.

Hasonlóképpen köszönetet mondunk egyre gyarapodó és fokozódó kitartású közönségünknek, úgyszintén munkatársainknak, előadóinknak éppenúgy, mint az előadásokat ábrázoló művészeknek. Bízunk abban, hogy értékes tevékenységüket a jövőben sem vonják meg a Társaságunktól.

A mag el van vetve és szilárdan bízunk abban, hogy semmiféle szellemi átmenet sem tépheti ki azt a magyar talajból. Éppen, mert kivételes hatása van. A magyar kultúráért. Munkánkat változatlan lelkesedéssel folytatjuk. Nagyjában készen áll már munkatervünk a jövő esztendőre. Ez a tervezet is alkalmazkodás időnk kívánalmaihoz. Az egyes művészetek stílus tanulmányainak kapcsán a múltból próbáljuk levonni a törvényszerűségeket, de — a jövő számára tanulságul.

Ezekben voltam bátor beszámolni a Magyar Esztétikai Társaság 1939—40. évi munkaesztendejéről, amellyel ezzel kérem felmentésemet.

*Dénes Tibor.*



**ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK — REVUE D'ESTHÉTIQUE**

Schriftleitung und Verwaltung — Rédaction et administration: Bp. XII. Pilsudski-út 37

**Kurze Inhaltsübersicht — Résumé**

Dr. Prof. Georg Kristóf: Ord. an der Franz Josef Universität zu Kolozsvár

**Die Ästhetik von Kőlcsey**

Erinnerung am hundertjährigen Todestag des grossen ungarischen romantischen Dichters und Denkers. Aufgelesen durch Dr. Ladislaus Vajthó, Dozent an der Graf Stefan Tisza Universität zu Debrecen, auf der feierlichen Gedenksitzung der Ungarischen Ästhetischen Gesellschaft am 6. Dezember 1938.

Manche Momente in Kőlcsey's Laufbahn, — so seine sprachwissenschaftliche, kritische, schriftleiterische Tätigkeit, — sind von ästhetischem Charakter. Im Namen des sprachlichen Schönen führte er gegen die Orthologen, Krieg und suchte, das Ideal der Dichtung, die reine Kunst in seinen Kritiken. Zerlegte das Wesen des Trauerspieles das Tragische, den Gegenstand an der Tragödie, den tragischen Charakter und den Unterschied zwischen Trauerspiel und Heldengedicht. Kőlcsey besprach auch den Begriff, die Arten des Komischen, sowie den Zusammenhang der Dichtung und der bildenden Künste und die Wichtigkeit der nationalen Überlieferung in der Dichtung. Behandelte das Schöne in der Natur und in der Kunst, die Rolle der Genie und der Begabung, das Ziel der Dichtung und den Begriff der Schönheit. Er vermittelt die grossen europäischen Strömungen, aber vollzieht zugleich eine nationale Aufgabe, als es so zum Masse und zum Wertselbstbewusstsein verhilft die aufblühende ungarische Literatur.

**L' Esthétique de Kőlcsey**

Conference écrite par M. György Kristóf professeur à l'Université de Kolozsvár, et lue par M. László Vajthó docteur à l'Université de Debrecen dans la séance plénière de la Société Hongroise d'Esthétique le 6 décembre 1938 à l'occasion du centenaire du grand poète romantique.

Dans sa glorieuse carrière d'écrivain, Kőlcsey témoigna toujours un vif intérêt aux problèmes d'esthétique. Il soutint le principe de la beauté dans la vie du langage et sa critique analysa l'idéal de la création poétique, ainsi que les questions de l'art pur. Il étudia ce qui serait essentiel dans la tragédie et traça les limites entre le tragique et l'épique. Il consacra maintes recherches à la catégorie du comique, arriva à des résultats importants concernant les relations entre la poésie et les arts plastiques et défendit le rôle de la tradition nationale dans le domaine de la poésie. Il essaya de résoudre les problèmes éternels de la beauté, du beau dans la nature et écrit des pages magistrales pour élucider le mystère du génie. Certes, il interpréta surtout les grands courants de la pensée occidentale mais avec cela il servit bien la cause de la littérature hongroise et accomplit une mission à laquelle la Hongrie doit garder une mémoire fidèle.

---

# A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG

## CÉLJA:

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

## TAGNAK

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

## TISZTIKAR:

Tiszteletbeli elnök: Ravasz László.

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

## VALASZTMÁNY:

Barta János, Bartók György, Baumgarten Sándor, Bernáth Aurél, Boda István, báró Brandenstein Béla, Brisits Frigyes, Fekete Miklós, Fülep Lajos, Hamvas Béla, Hegedűs Lóránt, Jajczay János, Kéky Lajos, Koszó János, Kunszeri Gyula, Lázár Béla, Mester János, Makkai Sándor, Marczell Mihály, Molnár Antal, Németh Antal, Prahács Margit, Rédey Tivadar, Rubinyi Mózes, Schroeder Attila báró, Sík Sándor, Szkladányi Mária, Vajthó László.

Minden bejelentés, közlemény (indítvány, tagsági jelentkezés, felszólamlás) az ügyvezető alelnöknek — Baránszky-Jób László dr. egy. magántanár, Budapest, XII. Pilsudski-út 37. Telefon: 15-55-42 — címezendő.

---