

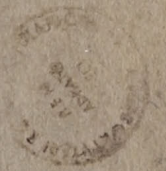
1.143

EGYETEMI KÖNYVTÁR  
Esztermet  
Átengedett-felőspeldány

143

# ESZTÉTIKAI SZEMLE

ALAPITOTTA:  
MITROVICS GYULA  
SZERKESZTI:  
BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLO



IX.1-2



BUDAPEST

1943

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLJA

# 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.  
(Tel.: 15-55-42). — A Magyar Esztétikai Társaság csekkszámlája 39.326.  
— Pénztáros: Thurzó-Nagy Árpád, Budapest, XI. Horthy Miklós-út 96.

## TARTALOM:

### TANULMÁNYOK:

Kovács Endre: Az esztétikum és a tárgyak viszonya — — — —	3
Hamvas Béla: A kubizmus — — — — — — — — — —	15
Bácsy Ernő: Objektív formáló erők az ókori Elő-Ázsia művészetében	27
Tarnóczy Tamás: Az úgynevezett abszolút hallásról — — — —	48
Hajdók János: Szent Ágoston és a pogány klasszikus formák — —	54
Tóth Ervin: A gúnyrajz — — — — — — — — — —	59

### SZEMLE:

Hamvas Béla: Sík Sándor esztétikája — — — — — — — —	63
B. J. L.: Lírikusaink és Nietzsche (Kornis Gy.: Nietzsche és Pe- tőfi. — Halász E.: Nietzsche és Ady) — — — — — — — —	67
Solt Andor: Tragikum és világnézet (Miszti László: A magyar tragikum-elméletek története. Kolozsvár, 1942. 65. l.) — —	68
Szőke Sándor: Haza vagy a nagyvilág. (Jegyzetek Cs. Szabó László könyvéhez) — — — — — — — — — —	70
Márfy Oszkár: Ardengo Soffici másokról és önmagáról — — —	75
Berczeli A. Károly: Római iskola — — — — — — — — — —	79
László Gyula: Táji stílus és iskola — — — — — — — — — —	84

A címlapot szoboszlai Mata János tervezte.

---

Szerkesztésért és kiadásért felelős: Baránszky-Jób László.  
Minerva R.-T. Kolozsvár. 1116. — Felelős vezető: Major József.



# ESZTÉTIKAI SZEMLE

ALAPITOTTA:  
MITROVICS GYULA  
SZERKESZTI:  
BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLO

IX. 1-2



BUDAPEST

1943

EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLJA

P. 13217/960

MAGYAR  
KUDOMÁNYOS AKADEMIÁ  
KÖNYVTÁRA

EGYETEM  
BUDAPEST  
KÖNYVTÁR



# AZ ESZTÉTIKUM ÉS A TÁRGYAK VISZONYA

Írta: Kovács Endre

Az esztétikai funkciónak fontos helye van mind az egyén, mind a társadalom életében. A művészettel közvetlen kapcsolatban élő emberek köre ugyan erősen korlátozott egyrészt az esztétikai érzék ritkasága következtében, — vagy legalábbis az esetek jórésztében a művészet egy-egy ágára való korlátozódása miatt, — másrészt a szociális tagozódás folytán (egyes társadalmi rétegek számára csak kis mértékben van adva az esztétikai nevelés vagy a művészi alkotások élvezete), mégis azt mondhatjuk, hogy a művészet a maga megnyilvánulásainak következményeivel olyan egyéneket is érint, akiknek nincs közvetlen kapcsolatuk vele, (lásd a költészet hatását a nyelvrendszer fejlődésére). Ezenkívül az esztétikai funkció sokkal szélesebb hatáskörrel rendelkezik, mint maga a művészet. Bármilyen tárgy és bármilyen történés (akár természeti, akár emberi tevékenység) hordozója lehet az esztétikai funkciónak. Ez az állításunk nem jelent paneszteticizmust, mivel:

1. csupán általános lehetőséget fejez ki s nem az esztétikai funkció szükségszerűségét,

2. nem ítéltünk oda az esztétikai funkciónak vezető szerepet az adott jelenségek egyéb funkciói közt az esztétikai funkció egész területére nézve,

3. nincs szó az esztétikai funkciónak más funkcióval való összekeveréséről, vagy egy olyan felfogásról, mely ezeket a többi funkciókat az esztétikai funkció változataiként tekintené.

Azt a nézetet valljuk, hogy nincsenek szilárd határok az esztétikai és az esztétikán kívüli terület közt. Nincsenek tárgyak és történések, amelyek lényegükre és egész berendezésükre nézve tekintet nélkül az időre, a helyre és az értékelő személyére: hordozói volnának az esztétikai funkciónak és ismét mások, melyek ugyancsak reális berendezkedésük, természetük folytán ki lennének zárva az esztétikai funkció hatásköréből.

Az első pillantásra talán túlzottnak látszik ez az állítás. A dolgoknak és folyamatoknak számos olyan esetét lehetne vele szemben felhozni, melyek látszólag teljesen alkalmatlanok arra a szerepre, hogy esztétikai funkció hordozói legyenek (például néhány fiziológiai alapművelet, mint a lélekezés, vagy a teljesen elvont gondolati folyamatok) és fordítva, hivatkozni lehetne olyan jelenségekre, melyek szinte már szerkezetükkel esztétikai hatásra vannak megalkotva, mint amilyenek a művészeti termékek. A modern művészet a naturalizmussal kezdődően témaválasztásánál a való életnek úgyszólván egyetlen területét sem zárja ki, s mint ahogy a kubizmusnál és a vele rokon irányoknál láttuk, nem nagyon válogatós sem a tárgy, sem a technika megválogatásában. Úgyszintén a modern esztétika is közismerten nagy súlyt helyez az esztétikai terület minél szélesebbre való tágítására. (J. M. Guyau, M. Dessoir és isko-



lája stb.) Mindezek elegendő bizonyítékot szolgáltatnak ahhoz, hogy olyan jelenségek is lehetnek esztétikai tények, melyeket a hagyományos felfogás aligha ruházna fel esztétikai érvénnyel. Bizonyítékul utaljunk Guyaunak egyik kijelentésére: — »Mélyen lélegezni, érezni, amint a vér megtisztul a levegőtől való érintkezéstől, nem mámoros élvezet ez, olyan amitől nehéz volna megtagadni az esztétikai értéket?« (Les problèmes de l'esthétique contemporaine.). Vagy gondoljunk Dessoir mondására: — »Ha egy gépet, egy számtani példa megoldását, egy társadalmi csoport szervezését szép dolgokként emlegetünk, akkor ez több, mint a kifejezés pusztá formája.« (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, 1906.).

Persze ellenkező példákat is lehetne felhozni, melyek azt bizonyítanák, hogy művészi alkotások, amelyek az esztétikai funkció privilégizált hordozói voltak, elvesztették ezt a sajátságukat, s vagy megsemmisültek, mint többé már feleslegesek (régik freskók elhomályosulása), vagy pedig eredeti esztétikai rendeltetésükre való tekintet nélkül használják őket (régik paloták átalakítása kaszárnyákká és hasonló). Vannak természetesen — a művészetben és rajta kívül is — dolgok, melyek berendezkedésükkel esztétikai hatás-kifejtésre vannak rendelve; hiszen ez a művészetnek lényegszerinti tulajdonsága. Ámde az esztétikai funkcióra való aktív alkalmasság nem *reális tulajdonsága* a tárgyoknak, hanem csak bizonyos körülmények, azaz bizonyos társadalmi kontextus meglétele esetén jelentkezik. Ugyanaz a jelenség, amely egy bizonyos korban, egy bizonyos helyen az esztétikai funkciónak privilégizált hordozója volt, alkalmatlanná válhatik erre a szerepre egy más korban, más helyen stb. Nem ritka a művészettörténetben az olyan eset, amidőn egy bizonyos alkotásnak az eredeti esztétikai, sőt művészi érvényességét csak a későbbi tudományos vizsgálódás állapította meg. (Vesd össze: N. S. Trubetzkoy: »Choženije Afanasija Nikitina« kak literaturnij pamjatnik, Versty, 1926. évfolyam, Párizs, vagy Jagodisch R. cikket: »Der Stil der altrussischen Vitae«, a 11. nemzetközi szláv kongresszus beszámolóinak gyűjteményében, Varsó, 1934.).

Az esztétikai mező határa tehát nincs megszabva magával a valósággal, s ez a határ nagyon ingadozó. Különösen a jelenségek szubjektív értékelésének szempontjából válik ez világossá. A magunk környezetéből is mindnyájan ismerünk olyan embereket, akiknek számára úgyszólván minden jelenség esztétikai funkció-jelleggel bír; velük szemben vannak aztán olyanok, akik csak nagyon csekély mértékben pillantják meg az esztétikai funkciót. Sőt azt is tudjuk személyes tapasztalatból, hogy az esztétikai és esztétikán kívüli mező határa, mivel az esztétikai fogékonyság mértékétől függ, hogyan változik a korrál, az egészségi állapottal, sőt a pillanatnyi hangulat szerint is. Mihelyt azonban az egyéni szempont helyett a szociális kontextus álláspontjából nézzük a dolgokat, kiderül, hogy minden illanó egyéni árnyalat ellenére fennáll a tárgyak és történések világában az esztétikai funkció meglehetősen szilárd megoszlása. Igaz viszont, hogy az esztétikai funkció mezeje és az esztétikán-kívüli jelenségek közti határ ezután sem lesz teljes pontossággal megállapítható, mivel magának az esztétikai funkciónak a részvétele meglehetősen tisztázatlan és csak nagyon ritkán lehet teljes bizonyossággal megállapítani esetleges gyenge esztétikai rezidu-



mok tökéletes hiányát. Viszont objektív szempontból — a szimptomák alapján — is lehetséges lesz az esztétikai funkció jelenvoltának megállapítása pl. az alvás folyamatában, a lakásban stb.

Mihelyt azonban átugrunk az időn vagy a téren, esetleg az egyik szociális alakulattól áttérünk egy másikhoz (egyik rétegtől a másikhoz, az egyik nemzedéktől, a másik nemzedékhez stb.), mindíg azt tapasztaljuk, hogy ezáltal megváltozik az esztétikai funkció megoszlása és területének elhatárolódása is. Pl.: az étkezés esztétikai funkciója nyilván erősebb Franciaországban, mint mondjuk a Balkánon. Az öltözködés esztétikai funkciója városi környezetben erősebben érvényesül az asszonyoknál, mint a férfiaknál, viszont ez a különbség gyakran nem érvényes az olyan környezetben, ahol a népviselet uralkodik. Ugyancsak más az öltözködés esztétikai funkciója az olyan tipikus helyzetekben, melyek egy bizonyos szociális kontextust jellemeznek: így például a munka-alkalmakra történő öltözködés esztétikai funkciója lényegesen gyengébb az ünnepi öltözködésénél. Az időbeli eltérésre vonatkozólag elég ha megemlítjük, hogy a XVII. században, a rokokó korában a férfi öltözetnek ugyanolyan erős esztétikai funkciója volt, mint a nőinek. A világháború utáni korban az öltözködés és lakás esztétikai funkciója sokkal szélesebb szociális rétegekre és lehetőségekre terjedt ki, mint a világháború előtti időben.

Az esztétikai és az esztétikán-kívüli mezőny elhatárolásánál állandóan figyelemmel kell lennünk arra a körülményre, hogy nincs szó pontosan elhatárolt és kölcsönösen össze nem függő területekről. Mindkettő állandó dinamikus kapcsolatot mutat, melyet úgy lehet jellemezni, mint egy dialektikus antinómiát. Nem vizsgálhatjuk az esztétikai funkció állapotát vagy alakulását anélkül, hogy fel ne tennénk a kérdést: milyen mélyen, milyen szélességben hatja át magát a valóságot; viszonylag szilárdak-e, avagy pedig elmosódók a határai; vajjon egyenletesen nyilvánul-e meg a szociális kontextus egész rétegződésében, vagy csak túlnyomólag néhány rétegben s környezetben fordul elő: s mindezt az illető korra s a társadalom egészére való tekintettel kell kérdeznünk. Más szóval az esztétikai funkció helyzetére és fejlődésére vonatkozóan nem csupán annak a megállapítása jellemző, hogy hol és miképpen nyilvánul meg, hanem annak a megállapítása is, hogy milyen mértékben és milyen feltételek mellett van jelen, vagy gyengül meg az esztétikai funkció.

Figyeljük meg most magának az esztétikai mezőnek a belső szerkezetét. Rámattattunk arra, hogy ez sokszorosan meghatározott egyrészt a különböző jelenségekben megnyilvánuló esztétikai funkció változó erőssége alapján, másrészt ennek a funkciónak a megoszlása következtében az adott társadalmi egész egyes alakulataival való viszonylatban. Van azonban egy bizonyos választó vonal, amely az esztétikumnak ezt az egész sokszínű területét két fő részre osztja aszerint, hogy viszonylag milyen fontosság jut az esztétikai funkciónak egyéb funkciókkal szemben: ez az a választó vonal, amely a művészetet a művészetén kívüleső esztétikai jelenségektől elválasztja. A művészet és az esztétikum többi területei közti határ, sőt a művészet és az esztétikán-kívüli jelenségek közti határ nem annyira az esztétika szempontjából fontos, mint inkább a művészet-történet számára, mivel a reá adandó feleletnek döntő jelentősége



van a történelmi anyag kiválogatásánál. Úgy tűnik fel, hogy a művészi alkotás egyértelmű jellemzője egy bizonyos faktura, (az a mód, ahogyan meg van csinálva). A valóságban azonban ez a kritérium csupá arra a szociális környezetre érvényes — arra is csak korlátozottan! —, amelynek számára a mű eredetileg megteremtődött. Mihelyt azonban olyan alkotással állunk szemben, amely keletkezésénél fogva egy tőlünk időben és térben távol levő társadalommal függ össze, nem járhatunk el vele szemben a saját találgatásunk alapján. Említettük, hogy gyakran komplikált tudományos eljárással lehetne csupán megállapítani, vajjon a műalkotás az illető szociális kontextus számára is művészi alkotás volt-e; sohasincs kizárva annak a lehetősége, hogy a mű funkciója eredetileg teljesen más volt, mint aminőnek mai értékrendszerünk alapján nekünk feltűnik. Ezenkívül van egy bizonyos lassú, néha szinte észrevétlen átmenet a művészet meg akkózt, ami rajta kívül van. Tekintsük például az építőművészetet: az építészet egy szüntelen sorozatot alkot, kezdve azokkal az alkotásokkal, melyek egyáltalán nem rendelkeznek esztétikai funkcióval egész a művészi alkotásokig és ebben a sorban nagyon gyakran nem lehet megállapítani azt a pontot, amelynél a művészet kezdődik. Szigorúan véve sohasem lehet ezt teljes pontossággal megállapítani, még akkor sem, ha arról az építészetről beszélünk, amely a mi saját szociális kontextusunkkal van összekötve. Annál kevésbé, ha exotikus termékekről, távoli hely és idő műveiről van szó. Van végül egy harmadik nehézség is, melyre E. Utitz figyelmeztetett (Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, II. Stuttgart, 1920. 5. old.), amikor azt mondja: »Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert.« Más szóval: a művészi alkotások esztétikai értékelése elvileg más, mint a művészet határainak kérdése: az a művészi alkotás is, amelyet a magunk szempontjából elutasítólag ítélünk meg, beletartozik a művészet kontextusába, mivel éppen reá való vonatkozásban értékeljük. A gyakorlatban természetesen nagyon nehéz ezt az elméleti elvet megvalósítani, nevezetesen, ha olyan művekről van szó, melyek az ú. n. periferikus művészet körébe tartoznak. Ha az ilyen termékekkel szemben (pl.: a nép számára írott regények, táblákra kiakasztott képek stb.) a kérdést, hogy a művészethez tartoznak-e, könnyen összecserélhetjük a funkció megállapítását az értékeléssel.

A művészet és a művészetenkívüli, (sőt esztétikán-kívüli) terület közti átmenetek olyan homályosak, annyira kevéssé észrevehetőek, meghatározásuk annyira komplikált, hogy az igazán pontos elhatárolás csak illuzórikus lehet. Mondjunk le tehát minden olyan kísérletről, amely a határis megállapítására vonatkoznék? Hiszen mindezek ellenére nagyon világosan érezzük, hogy a művészet és a puszta »esztétikai« jelenségek közti különbség lényeges. Miben van ez a különbség? Abban, hogy a művészetben az esztétikai funkció a domináló, míg rajta kívül, ha fel is fedezhető, jelentősége csak másodrendű.

Állításunk ellen fel lehetne hozni azt az ellenvetést, hogy a művészetben sem ritka jelenség, hogy akár a szerző, akár a közönség részéről az esztétikai funkciót programszerűleg alárendelik egyéb funkcióknak, ahogy pl. az írányművészetnél látjuk. Ez az ellenvetés azonban nem meggyőző: amennyiben a művet spontán



módon a művészet területére sorozzuk be, a hangsúlyt, más funkcióra helyeztük, mint az esztétikai funkciót s úgy kezeljük, mint egy polémiát, mely a művészet igazi rendeltetésével vitázik, de semmi esetre sem normális eset. Egyébként a művészettörténetben gyakori az esztétikán-kívüli funkció túlsúlya; csakhogy az esztétikai funkciónak az uralmát mindig úgy tekintjük, mint törvényszerű esetet, mint természetes jelenséget, míg egy más funkciónak az uralomra jutása mindig a normális helyzet megsértését jelenti. A művészet esztétikai funkciója és az egyéb funkciók közti eme viszony *logikailag* folyik a művészetnek a természetéből, amikor is a művészet a katechóhén esztétikai jelenségek területe.

Megjegyzendő, hogy az esztétikai funkció túlsúlyának a feltétele csak a funkciók kölcsönös, megvalósult differenciálódása esetén esik teljes súllyal latba. Vannak olyan környezetek, amelyek a funkciók mezők következetes felosztását nem ismerik, amilyen pl. a középkori, vagy a folklór társadalom; persze ilyen esetekben is megtörténhetik, hogy a funkciók kölcsönös alá- és fölérendeltsége a fejlődéssel eltolódik, de sohasem olyan mértékben, hogy az egyik a többiek felett láthatólag bizonyos esetben uralomra jusson.

Ismét antinómiáról van tehát szó, mely hasonló ahhoz, amelyet az esztétikai és esztétikán-kívüli mező határával kapcsolatban állapítottunk meg: ott ellentétet láttunk az esztétikai funkció teljes hiánya és jelenléte között, itt az ellentét az esztétikai funkció alárendeltségére és fölérendeltségére vonatkozik a funkciók hierarchájában. Az esztétikum mezeje tehát nem két, egymástól különböző és össze nem függő területből áll, hanem mint egészen két ellentétes erő uralkodik rajta, s az egyidejűleg organizálja és szétbontja, állandó fejlődő mozgást létesít benne. Ha ebből a szempontból tekintjük a művészetet, akkor egyik alapfeladatát abban látjuk, hogy állandóan megújítja az esztétikai jelenségek széles mezeit.

Nem lehet egyszersmindenkorra megállapítani, hogy mi művészet és mi nem az. Fentebb felsoroltunk néhány példát arra a finom átmenetre és ingadozásra, melyet a művészet köre és akkózt tapasztalunk, ami rajta kívül esik. Az alábbiakban rendszeresen csoportosított példákat sorolunk fel, hogy jobban kitűnjék, milyen sokszorosan és sokoldalúan érvényesül az esztétikai terület helyzetét és fejlődését igazgató két erő ellentéte.

1. Némelyik művészet egy szakadatlan sor részét alkotja, amely sorban művészetenkívüli, sőt esztétikánkívüli jelenségek is felfedezhetők. Példának hoztuk fel az építészetet; teljesen hasonló az irodalom helyzete is. Az építészetben az esztétikai funkcióval a gyakorlati funkció versenyzik, (pl. védekezés az időjárás változásaival szemben). Az irodalomban a közlési funkció az ellenerő. Egész sorát lehet felsorolni a nyelvi megnyilvánulásoknak, melyek a közlés és a művészet határáan vannak. Ilyen a szónoklat. A szónoklat tulajdonképeni célja — különösképen tipikus eseteiben, mint amilyen a templomi és politikai szónoklat — a hallgatóság meggyőződésére való hatni akarás, aminek leghathatósabb nyelvi eszköze az emocionális nyelv (az érzelmek kifejezésének eszköze). Míg azonban az emicónális nyelv — mint a nyelvrendszer megállapodott része — gyakran a költészet alaki eszközeit nyújtja, addig a szónoklat gyakran áttolódik, különösen fejlődésének bizonyos kor-



szakaiban, a költészet területére, mégpedig olyan mélyen, hogy általában művészetként fogják fel, s úgy kezelik. Vannak persze azután fejlődési korok, melyek a szónoklat közlő jellegét hangsúlyozzák. Hasonló ingadozást mutat a költészet és a közlés közt az esszé. Fel lehetne sorolni ebben az összefüggésben néhány költői műfajt is, melynek lényegéhez tartozik ez az ingadozás az esztétikai és a közlési funkció elsőbbsége közt. Ide tartozik elsősorban a didaktikus költészet és a régényes életrajz. Egyébként a vers és a művészi próza közti különbséget is inkább az a körülmény adja meg, hogy a prózában a közlési, tehát az esztétikán-kívüli funkció erősebb mértékben van képviselve, mint a versben. Ám a többi művészetekben sem teljes az esztétikai funkció elsőbbsége. A dráma a művészet és a propaganda közt oszcillál. A Magyar Nemzeti Színház története, különösen pedig Kisfaludy Károly hazafias drámái világosan bizonyítják, hogy gyakran jelentkeztek esztétikán-kívüli szempontok, amilyen pl. a nemzeti érzés erősítésének vágya. (»Győz a magyar s tapsra ez ott fenn elég.«). A tánc, mint művészet szorosan összefügg a testneveléssel, ilyenformán funkciója higiéniai s mutat olyan formákat is, melyeknél a testnevelés a felismerhetetlenségig összeolvad a táncsal, (a Dolkroz-iskola, a vallási szertartási táncok) és az erotikai funkció is.

Hasonló jelenségek mutatkoznak a képzőművészetben, a festészetben és a szobrászatban. Itt is adódnak, teljesen a művészi mezőn kívül, kizárólag közlő alkotások. Pl.: természettudományos képek és modellek. Vannak olyan esetek is, amikor az esztétikai funkció mint másodrendű érvényesül egyéb uralkodó funkció mellett. P.: a térkép, mint dekoratív tárgy. Végül vannak olyan esetek, melyek egyenesen a művészi és az esztétikán-kívüli mező között mozognak, pl. a festészeti, grafikai és a plasztikai reklám! A reklám ugyan művészetenkívüli érdek ügye, mivel főcélja a propaganda, mindamellett a plakát történetét képzőművészeti szemszögből is lehet tárgyalni. Végül van a festészetnek és szobrászatnak egy teljesen művészi jellegű faja, melynek mégis lényegéhez tartozik az ingadozás, a közlés és az öncélú megnyilatkozás közt és ez a portré, mely egyidejűleg egy személy ábrázolása, az igazság kritériumán alapuló megítéléssel s egyben művészi alkotás is a valósághoz való kötelező viszony nélkül. Ezáltal a portré funkcióbelileg eltér más képektől, melyek nem portrék, bár a modelt realiztikusan írják le. Hátra van végül a zene. Valamennyi művészet közül itt nyilatkoznak meg legkevésbé közvetlen kapcsolatok a művészetenkívüli területtel. Ennek oka a zene különleges jellegű anyaga, a tónus, mely — mivel feltétlenül úgy kell felfognunk, mint a tónusrendszer egy alkotórészét, — már önmagában is esztétikai színeződést hordoz. Idézzük Grillparzer ismert novelláját: Der arme Spielmann-t, melynek hőse ugyanannak a tónusnak a hatására állandó esztétikai hatást él át. Mindamellett találunk olyan eseteket, melyekben az esztétikai funkció csupán mellékes jelenség s nem dominál. Ilyenek pl. a melódikus jelzések (a katonaságnál), félig énekelt reklám kiáltások (pályaudvarokon, utcán), melyeknek célja, hogy felkeltsék a figyelmet valamely árura. Az esztétikai funkciónak más funkciók érvényesülésével való oszcillációja nyilvánul meg pl. az indulóknál, vagy a munkát kísérő zenedaraboknál. A nemzeti



és állami himnuszokban az esztétikai funkcióval a szimbólikus funkció versenyez, amelynek ismét bizonyos közlő színezete van. Megemlíthető végül a zenei folkór funkciójának sokszerű árnyalata is, amivel ehelyütt nem áll módunkban részletesen foglalkozni.

2. Felsoroltuk azokat az eseteket, melyekben a művészet a művészetben, sőt esztétikán-kívüli jelenségek mezejére csap át. Van azonban fordított esetek is. Vannak olyan jelenségek, amelyek lényegükkel a művészetben kívül gyökereznek, de a művészet felé irányulnak anélkül, hogy tartósan művészetté válnának. Ilyen pl. a film, a fényképezés, a műipar, a kertkultúra.

Közülük a legszemléletesebben a film irányul a művészet felé. Némely tekintetben bizonyos sajátságaival a film szoros kapcsolatban van egy-egy művészettel, nevezetesen az epikai költészettel, a drámával és a festészettel. Fejlődésének különböző időszakaiban valóban hol ezzel, hol azzal kerül szoros kapcsolatba. Ezenkívül magában hordozza annak a feltételét, hogy sajátos művészetté váljék, mely az esztétikai funkció túlsúlyát a maga eszközeivel valóítja meg. Chaplin a filmszínészetnek egy különleges fajtáját teremtette meg, mely eltér a színpadi játéktól (a mimika és a gesztikuláció közletről való szemléletével). Ezzel szemben Eisenstein, Pudovkin, Vertov, újabban a francia rendezők némelyike a tökéletességig kihasználja a specifikus filmteret, melynek harmadik dimenzióját a kamara mozgathatósága nyújtja. Ugyanakkor viszont igaz az a megállapítás, hogy a film elsősorban ipar és üzlet. Keresletét és kínálatát sokkal erősebben befolyásolják a tisztán üzleti szempontok, mint bármely más művészetét. Ezért a film — mint minden ipari termék — kénytelen tüstént átvenni minden olyan új találmányt, amely technikai szerkezetének könnyítését szolgálja. Etekintetben elég, ha arra a válogatásra mutatunk rá, amelyet a zene végez, amikor a hozzáférhető technikai lehetőségek raktárából a művészi hangszereknek olyan korlátozott repertoárját választja ki, amely pl. a hangosfilm sajátos tempójának a kiegészítésére alkalmas, ami által belátható időre megszűntek azok a fejlődési lehetőségek, amelyeket valamikor a némafilm kiharcolt. Bár a film állandóan oda irányul, hogy művészetté váljék, mégsem mondhatjuk, hogy áttolódott volna arra a mezőre, melyben az esztétikai funkció de jure dominál. Némileg más a helyzet a fényképezés terén, mely ugyan az öncélú és a közlési megnyilatkozás határán mozog, ezt a helyzetét, mint lényegének sajátosságát fogja fel. Kezdetben úgy tekintettek a fényképezésre, mint egy újfajta festészeti technikára és a festő-professzionisták kezében jobbára ilyen is volt, hiszen átvette a festészet kompozíciós tulajdonságát. Később azonban mindegyre esztétikán-kívüli megnyilvánulássá válik, tisztán közlő jelentőséget nyer: a »fotografia« és a »kép« fogalma ellentétes lesz. Az impresszionista festészet hatására (különösen az amatőr) fényképezés ismét közeledik a festészethez. Végül tudatára ébred specifikus hivatásának, hogy helye a kettő közt van. A fényképezésnek erre az oszcillációs jellegére jellemző, hogy egyik legfontosabb megnyilatkozása fennállása óta mindig a portré volt, mely mint fentebb utaltunk rá, ugyanezen az oszcilláláson alapszik.

Ismét más viszonyban van a művészettel az úgynevezett műipar. A szó történelmi jelenséget fed, mégpedig időbelileg meg-



szabottat. (A XIX. és a XX. század közti idő), tehát nem bizonyos iparágak tartós megjelölését értjük rajta, amilyen pl. az aranyművesség, mint ahogy azt a művészettörténeti kézikönyvek feltüntetik. A mindennapi élet szükségleteinek előállításával foglalkozó iparnak bizonyos ágaiban ugyan mindig is volt némi esztétikai színezete, sőt szoros kapcsolatot tartott fenn a művészettel (a festők céhje a művészi szervezet egy részét alkotta). Csakhogy ezt a kölcsönös csendes párhuzamosságot teljesen megváltoztatja az u. n. műiparnak a megjelenése. Az ipar ezesetben megkísérli átlépni határait és művészetté akar válni. Az ipar részéről kísérlet történik arra, hogy megmentsék a kézműves termelést, mely a gyári termeléssel szemben kezdi elveszteni gyakorlati értékét. A fokozott esztétikai funkció lett volna hivatva arra, hogy az ipar gyakorlati funkcióját pótolja s azoknak a gyakorlati igényeknek a helyébe lépjen, melyeket a gyári termelés jobban biztosított. A művészet részéről, mely a műiparnak ezt a fellendülését örömmel üdvözölte, megindult egy folyamat, melyben a művészek megújították kapcsolatukat a materiával, a szó anyagi értelmében, tehát a fával, kővel, rézzel stb. Hiszen a művészet (nevezetesen az iparhoz legközelebb álló építészet) a termelési technika rohamos fejlődésének időszakában elvesztette érzékét az anyag és a tárgyak anyagszerűsége iránt; az új anyagokat csupán egyéb, hiányzó anyagok pótlékkaként kezelte, anélkül, hogy ezek speciális tulajdonságaira tekintettel lett volna, aminek következtében az anyagon való erőszaktétel következett be pl. a szecessziónál. Elméletileg a műipar útját előkészítette a művészet anyagának a vizsgálata, így G. Semper könyve, *Der Stil*, mely 1860—1863 közt jelent meg. Az ipar, melynek számára az anyag tulajdonságai tisztára gyakorlati okokból (tartósság!) lényeges dolgok, segítségére volt a művészetnek abban, hogy az anyagszerűség által adott gyakorlati lehetőségek itt is kiaknázást nyerjenek. Mihelyt azonban az ipar belépett a művészet mezejére, vagyis oda irányult, hogy túlnyomólag esztétikai funkcióval rendelkező termékeket gyártson, elvesztette tulajdonképeni gyakorlati funkcióját: ezután már olyan edényeket kezdett termelni, melyekből »kár« inni, olyan bútorokat, melyeket »kár« használni stb. Hamarosan olyan poharakat kezdtek gyártani, melyekből egyáltalán alig lehetett inni. Az ipar gyakorlati funkciójának erről a süllyedéséről szól Loosnak egy pompás anekdótája a nyergesről. (Trotzdem, Innsbruck, 1931., 15. o.) A novellában egy nyerges szerepel, aki kitűnő praktikus nyergeket készített. Szerette volna azonban, ha nyergei modernek is lettek volna. Tanácsot kért tehát egy művész-professzortól. Ez kifejtette neki a műipar elveit. A nyerges a kapott utasítások alapján hozzálátott a tökéletes nyereg készítéséhez. Az új nyereg azonban ismét csak olyanra sikerült, mint a régié. A professzor szemére hányta, hogy nincs elég fantáziája, tanítványaival elkészíttetett néhány tervet, sőt maga is rajzolt egypárat. Amikor a nyerges megpillantotta a terveket, elmosolyodott és így szólt: Tanár úr, ha én is éppen ilyen kevéssé értenék a lovagláshoz, a bőr és az ipari munka tulajdonságaihoz, bizonyára én is rendelkeznék olyan fantáziával, mint Ön. A műipar bizonyos mértékig anomáliát jelentett, de egyúttal, mint láttuk, szükséges és törvényszerű ténye volt az esztétikai terület



fejlődésének. Egy rövid pillantás új szempontban mutatta meg nekünk a művészet és a művészetten kívüli esztétikai jelenségek területén uralkodó dialektikus kapcsolatot.

A fenti példákhoz csatlakozik a művészet és a kertkultúra közti viszony. A kertkultúra, melynek tulajdonképeni feladata a növények ápolása, szintén a művészethez közeledik, sőt maga is azzá lesz, ha az építészet a természet alkalmazását, módosítását követeli az építészeti alkotásokhoz. Ezért volt olyan hatalmas a kertkultúra fejlődése a barokk és rokokó korában, amikor a kastélyok, várak építésénél nyújtott segítséget (a Le Notre Versaillesben). A mi korunkban különösen az urbánus koncepció számít a kertkultúra részvételére, amikor egy-egy város egész berendezését egységes tervek szerint készítik el. Lásd Le Corbusier Ville radieuse tervezetét. A város egész területe parkká változik át.

3. Végül még két különleges esetről kell megemlékeznünk, melyek ugyanebbe a kategóriába tartoznak, nem azért mivel rokonok az 1. 2. alatt felsorolt esetekkel, hanem mert különböznek azoktól. Ezek a vallásos kultusz és a természeti szépség (főleg: táj-szépség) a művészetrel való viszonylatban. Ismeretes dolog, hogy a vallási kultuszban rendszerint nagy adag esztétikai elem van. Sok vallásban olyan messzire megy ez az esztétikai kultusz, hogy a művészet integráló részévé válik a vallásnak (lásd a katolikus és a pravoszláv egyházi művészetet). Ez a kultusz gyakran annyira át van szöve esztétikai funkcióval, hogy sokan nem haboznak egyenesen művészetnek nevezni, különösen az olyan korokban, amikor a kultusz vallásos része meggyengül (a vallásosság reneszansza a romantikusoknál, mint Chateaubriand, a francia forradalom idején az ateista áramlat letűnése után). Az egyház részére azonban mindig a vallásos funkció jelenti a fontos részt. És ha a művészet mégis úgy érvényesül, mint a kultusz integráló része, ez azzal a feltétellel történik, hogy aláveti magát a saját lényegétől eltérő előírásoknak, olyan normáknak, amelyek nem annyira a tárgyat érintik, mint az illető dolog művészi felépítését (lásd pl. a középkori madonnák kék palástját). Ezeknek az előírásoknak az a célja, hogy az esztétikai funkció útjába akadályokat gördítsenek, melyek azonban nem elnyomni akarják, hanem inkább egyéb funkciókhoz akarják rokonítani. Azt mondhatjuk, hogy az egyházi művészetben (és bizonyos mértékig az illető kultusz egész mezején) egyidejűleg két domináló funkció uralkodik, melyek közül az egyik, a vallási, a másiktól, az esztétikaitól, a maga realizálódásának eszközt alakítja ki. Tehát inkább bizonyos kontaminációról van szó, mint a funkciók hierarchiájáról. Ami a középkori vallásos művészetet illeti, ügyelnünk kell arra, hogy az a környezet, melyből ez a művészet kinőtt, nem ismerte az egyes funkciók elhatárolt, kölcsönös differenciálódását. (Mint ahogy a folklór környezet még ma sem ismeri.)

A második eset, melyről megemlékezünk a táji szépség. A természet ugyan önmagában művészetten kívüli jelenség, de csak amennyiben emberi kéz esztétikai rendezés céljából hozzá nem nyúl. Mégis művészi alkotásként hathat a táj. Ez esetben könnyű a magyarázat. Ch. Lalo írja (Introduction à l'esthétique, Paris 131. old.): »Kultúrált szellemeknél a művészet a természetben tükrö-



zódik vissza és fényét kölcsönzi neki«. Az esztétikai funkció uraima itt kívülről irányul.

A fentebbi példák célja az volt, hogy rámutassunk az átmenet sokféleségére egyrészt a művészet, másrészt a művészetén-kívüli és az esztétikán-kívüli jelenségek szférája közt. Kiderült, hogy a művészet nem zárt terület; nincs pontosan megszabott határ vagy egyértelmű kritérium ahhoz, hogy megállapíthassuk, meddig terjed a művészet s hol kezdődik a művészetén-kivüli. A termékek egész serege foglalhat helyet a művészet és a többi esztétikai jelenség közt. A fejlődés folyamán a művészet határai folyton változnak: a művészet köre tágul és szűkül. Mindamellett — vagy éppen ezért — őrzi meg azonban az esztétikai funkció a maga polaritását (föle- és alárendelés) a funkciók hierarchiájában; e polaritás nélkül az esztétikai szféra fejlődése elvesztené értelmét, holott éppen ő képviseli a fejlődési mozgás dinamikáját.

Az eddig mondottakból a következő eredményt vonjuk le:

1. Az esztétikum nem reális tulajdonsága a tárgyaknak, nincs is egyértelműen hozzákötve a tárgyak valamelyik tulajdonságához.

2. A tárgyak esztétikai funkciója azonban nem függ teljesen az egyénektől sem, habár tisztára szubjektív szempontból minden tárgy tekintet nélkül az összetételére, alakulására, esztétikai funkcióra tehet szert (vagy nélkülözheti azt).

3. Az esztétikai funkció megrögzítése a közösség feladata; az esztétikai funkció összekötő kapocs az emberi közösség és a világ közt. Éppen ezért az esztétikai funkció megszólása a tárgyak világában mindig egy bizonyos társadalmi egészhez van kötve. Az a mód, ahogyan ez a társadalmi egész állást foglal az esztétikai funkcióval kapcsolatban, végeredményben előre meghatározza a hozzájuk való szubjektív esztétikai viszonyt is. Így pl. olyan korokban, amikor a közösség erős hajlammal rendelkezik az esztétikai funkció érvényesítésére, az egyén is nagyobb szabadsággal foglal el esztétikai álláspontot a dolgokkal kapcsolatban s kerül velük aktív vagy passzív viszonyba. Az esztétikai szféra kitérítésére vagy megszüntetésére irányuló tendencia szociális tény lévén egész sor párhuzamosan futó szimptomával jelentkezik. Így pl. a költészetben a szimbolizmus és a dekadencia a maguk panasztéticizmussal párhuzamosan tűnnek fel a korabeli műparral, amely mértéktelenül kitéríti a művészet határát. A közelmúlt is produkált hasonló jelenségeket. A modern (konstruktivista) építészet elméletben és gyakorlatban egyaránt a művészetlenítés felé irányul, tudománnyá akar válni, vagyis pontosabban: a tudományok, főleg a szociológia, ismereteit kívánja alkalmazni az építészetben. Ugyanakkor a szürrealizmus a költészetben és a festészetben, a tudatalatti vizsgálatainak tételeire támaszkodik. Ide tartoznak azok az irodalmi irányok, amelyek a művészettől az új társadalmi rend leírását és propagandáját várják (orosz, német irodalom). Mindeme tendenciákat közös nevezőre hozza a bennük rejlő törekvés minden művésziességgel szemben, melyet a közelmúlt örökségének tekintenek. Más szóval olyan törekvést látunk itt, amely reakciót jelent az esztétikai funkció abszolút uralmával szemben a művészetben s amely visszahatásban a művészet az esztétikán-kívüli jelenségek szférájával kerül közelségbe.



Az esztétikum területe tehát egészként alakul ki. Ezenkívül állandó kapcsolatban van a valóságnak azzal a részletével, amely adott esetben egyáltalán nem hordozója az esztétikai funkciónak. Az ilyen egység és teljesség csakis olyan kollektív tudat alapján jöhet létre, amely rendet teremt a dolgok viszonylatában, kapcsolatba hozza közülük azokat, amelyek esztétikai funkció hordozói és az individuális tudat izolált állapotai közt összefüggést teremt. A közösségi tudatot nem hiposztazáljuk, mint valami pszichológiai realitást, de nem is jelenti egyszerűen azt, hogy az egyes részletek közösek az individuális tudatállapotokkal. A közösségi tudat: szociális tény; csakis úgy határozhatjuk meg, mint az egyes kultúrjelenségek rendszereinek a helyét, amilyenek a nyelv, a vallás, a tudomány, a politika stb. Ezek a rendszerek realitások habár érzékszerveinkkel közvetlenül fel nem foghatók; létezésüket azzal bizonyítják, hogy a valósággal kapcsolatban normatív erőt képviselnek. Így pl. a közösségi tudatban meggyökerezett nyelvrendszertől való eltérést spontán módon megérezzük és hibának tartjuk. Az esztétikum szféráját a közösségi tudatban elsősorban a normák rendszerének fogjuk fel.

Helytelen azonban a közösségi tudatot elvont módon felfogni, t. i. arra a konkrét közösségre való tekintet nélkül, amely a tudat hordozója. Ez a konkrét közösség társadalmi egészet alkot, rétegekre, környezetre differenciálódva. Elképzelhetetlen, hogy amit mi közösségi tudatnak nevezünk, ne volna kapcsolatban a társadalmi rétegződéssel. Ugyanez természetesen az esztétikai szférára is érvényes. Maga a művészet, bár az esztétikai funkció uralkodik benne és jelentős autonómiával rendelkezik, bizonyos mértékig el van vonatkoztatva a valóságtól és kiemelkedik a társadalmi együttélés formáinak és tendenciáinak közvetlen, aktív kapcsolatából. (Lásd Kant ismert formuláját: »das intereselosse Wohlgefallen«.) Egy sereg összetett szociológiai probléma támad így. A művészetten kívüli esztétikai szféra, mely elsősorban érdekel bennünket, annál inkább összefolyik a társadalmi morfológia rendszerével és résztvesz a közösségi feladatokban.

Az esztétikai mező és a társadalmi egész életének konkrét elrendeződése közti viszony további vizsgálódások feladata. Most az esztétikum tulajdonképeni szociológiájához fűzünk néhány megjegyzést az esztétikai funkció szempontjából:

1. Az esztétikai funkció tényezője lehet a társadalmi differenciálódásnak akkor, ha egy bizonyos dolog (esetleg folyamat) egy bizonyos társadalmi környezetben esztétikai funkcióval bír, míg más környezetben egyáltalán nem, vagy csak kis mértékben hordozója esztétikai funkciónak. Idézzük Bogatyrev P. (Germanoslavica II. évf.) megállapítását, mely szerint a karácsonyfa, melynek a városokban főleg esztétikai funkciója van, egyes kárpátaljai falvakban, ahová mint lesüllyedt »kultúrjóság« került a városból, elsősorban mágikus jelleggel bír.

2. Az esztétikai funkció, mint a társadalmi együttélés tényezője, alaptulajdonságaival érvényesül. Közülük jelentős az, melyet E. Utitz (Philosophie in ihren Einzelgebieten, Ästhetik und Philosophie der Kunst 614 old.) az esztétikai funkció által illetett tárgy izolációs képességének nevez. Hasonló az a meghatározás, hogy az



esztétikai funkció a figyelem maximális összpontosulását jelenti valamely adott tárgyra. (L. Rotschild Basic Concepts in the Plastic Arts, The Journal of Philosophy, XXXII. kötet, 1935. évf. 2. sz. 42 old.) Ahol a szociális együttélésben szükség mutatkozik rá, hogy valamilyen folyamatot, tárgyat vagy személyt kiemeljünk, figyelmeztessünk rá, megtisztítsuk a felesleges összefüggésektől, vezető tényezőként jelentkezik az esztétikai funkció. Lásd a szertartások, ünnepségek esztétikai színezetét. Az esztétikai funkció a maga izolációs képességével szociálisan differenciált tényezőként is léphet fel. Lásd a szociálisan magasabb társadalmi rétegek fokozott fogékony-ságát az esztétikai funkció iránt, ami által a többi rétegektől való elválasztódás lehetővé válik (az esztétikai funkció, mint a reprezentáció eszköze, az esztétikai funkció, mint a hatalom kifejezője, a hatalom birtokosainak elkülönülése másoktól (ruházat). Az esztétikai funkció izoláló hatása — (vagy inkább az a képessége, hogy a figyelmet rá tudja irányítani a tárgyra, vagy a személyre) — az erotika terén is érvényesül. A női ruhában, néha a két funkció felismerhetetlenül összeolvad.

Egy másik jelentős tulajdonsága az esztétikai funkciónak, hogy gyönyört kelt. Ezért válnak könnyűekké olyan feladatok, melyekhez mint másodrendű funkció csatlakozik az esztétikai elem, (az esztétikai funkció kihasználása a nevelésnél, az étkezésnél, a lakásnál stb.). Végül az esztétikai funkció harmadik tulajdonsága, mely onnan ered, hogy ez a funkció elsősorban a dolgok formájához illeszkedik: az a tulajdonsága, hogy helyettesíteni tud más funkciókat, melyeket a tárgy a fejlődés folyamán elveszett. Innen vannak a materiális és szellemi hagyományok esztétikai elemei. (Régi épületek, népviselet, melyből a gyakorlati funkció már kiveszett, vagy a különböző szertartások). Ide sorolható az az ismert jelenség, amikor tudományos művek, melyeknek keletkezésükkor tudományos és esztétikai funkciójuk volt, elvesztvén tudományos érvényüket, tovább élnek, mint esztétikai jelenségek. (Buffon művei). Az esztétikai funkció, mivel helyettesíteni tudja a többit, néha a kulturális gazdálkodás tényezője is lehet. Intézmények, alakulatok, melyek eredeti gyakorlati funkciójukat elvesztették, esztétikai értékükkel fennmaradnak, míg egy napon más gyakorlati funkciót nyernek.



# A KUBIZMUS\*

írta: *Hamvas Béla.*

## 1.

Egy stílus titkaiba kell Önöket beavatnom. A stílust kubizmusnak hívják. A beavatás nem fog nehézségekbe ütközni, mert igaz, hogy, amikor felbukkant, csaknem példátlan ellenkezést váltott ki. De éppen olyan gyorsan megszokták és annyira a közhasználatba ment át, mint újabban egyetlen stílus sem. Csak nézzék meg jól a Stühmer, vagy a Corvin áruház csomagolópapírosának rajzát, a kubizmus alapelveit innen könnyen megismerhetik. A kubizmus néhány év alatt megtette az utat a tárlatoktól a papírszalvétáig, azt az utat, amelyet a klasszika sohasem tudott. Ma már eljutott odáig, hogy a cselédleányok és kereskedősegédek is megértik, sőt igénylik. Ez az a stádium, amikor a művészi stílus, ha szabad így mondani: közös kultúrkinccsé lesz.

A kubizmust egy bizonyos Braque nevű francia művész találta ki. Ezúttal a kifejezés, hogy „kitalálta“ szándékos volt. Mert tényleg ő volt az, aki tudatosan és programmszerűen a stílus elveit hirdette, azokat kiáltványban megfogalmazta, propagálta s úgy mellesleg képeket is festett és szobrokat is faragott, amelyek azt lettek volna hivatva igazolni, hogy ez a jövő stílusa, ez az, amely minden eddigit le fog győzni, mert ez az egyetlen helyes és igaz.

A legalkalmasabb lenne Braque valamely képét szemléletesen bemutatni. Ez lenne a legtalálhatóbb mód arra, hogy az elveket illusztrálja. Ilyesmire azonban ezúttal nincsen szükség. A kép olyan egyszerű, hogy néhány szóval könnyen leírható.

Képzelnék el körülbelül szétnyitott napilap nagyságú fehér papírosteret. A tér közepén fekete tussal rajzolt kocka. A művész ezt a kockát igen szépen rajzolta meg. Az avatott kezét azonnal fel lehet ismerni. A kocka előtt valamilyen tárgy fekszik, fehér-fekete, kicsit hasonlít a szivacshoz. Más egyéb a képen nem látható.

A kép, mondják, a kubizmus ősképe, az a mű, amelyről ezt a stílust majd gykor az iskolákban tanítani fogják. A szivacszerű alakatlan valami, a szabálytalan természet jelképe. Mögötte pedig a szabályos kocka, a kubizmus, pontosan méretezett élével és oldalával.

A szembeállítás érdekes és megkapó, ha egy kicsit sovány is. Könnyen érthető. Ugyanezt a gondolatot a szobrászatban is kifejezték. Fehér márványból készült mű mintegy négyzetméteres lapján valami puhának és amorfnak látszó anyag fekszik, mint egy darab tészta, amely szétfolyni készül. Az anyag mögött pedig dia-

\* A Magy. Esztétikai Társaság A Közelmúlt Művészeti Irányai előadás-sorozatában, 1943. április 1-én tartott előadás.



dalmasan, csodaszépen csíszolt szabályos henger emelkedik. Ime: ugyanarról az ellentétéről van szó.

A téma sokféle változatban ismétlődik. Ilyen variáns például egy hazai festő műve. Levegős terrazon a család férfi és női tagjai üldögélnek és minden jel arra vall, hogy beszélgetnek. Az emberi lények eléggé vonalzottak. Mereven ülnek. Fejük és orruk vonalait lineával húzták meg. A színek élénkek és átmenet nélkül ugrasztják ki egymást. A csoport közepén pedig egy méregzöld színben tartott számár áll, kifejezéstelen arccal, mint az allegoria, amely saját jelentését elfelejtette. A zöld számár a spongyaszerű valami, a szétfolyó tészta megfelelője. Ez a kubista művészek szerében a szabálytalan természet. Ezzel a természettel mindenütt szembenáll a geometriai forma dicsósége.

## 2.

Braque elvei a következők:

A naturalizmus kora elmúlt. Mint ahogy elmúlt a társadalmi életforma is, amelynek szükséglete és kifejezése volt. A naturalizmus semmi egyéb, mint a polgári-kapitalista életrend műformája. Ez az élet és ez a művészet a természetre esküdött. És tényleg a természet eredendő rendetlensége, értelmetlensége, zűrzavara és alacsonyrendűsége jellemzi mindakettőt. A természet olyan, mint ösképe: az őserdő, vagy az óceán. Vad és kiméretlen és tchetlen. És ez az erő, amely benne győz, nem az értelem és nem a gondolat. A naturalista művészetet is ez jellemezte: a sokszerűség, a formák gazdagsága, az óceánszerű ömlés, a színes tropikus változatossága. Semmi szabály, semmi egyöntetűség, semmi értelem, semmi egység. Ennek most egyszersmindenkorra vége.

Új korszakba érkeztünk. Új élet küszöbén állunk. Az individualista, sokszerű, a személyes törekvéseken alapuló zilált, sokféle húzó, zavaros életrendre nincs szükségünk többé. A kollektív egyöntetűség abszolút követelménye az, amit meg kell valósítanunk. Nem engedhetjük, hogy a természet tovább kormányozzon bennünket ösztönszeszéylei szerint. Ebbe az értelmetlen rendetlenségbe az emberi értelemnek végre bele kell szólni. A gondolat és az egyöntetűség legmagasabb példája: a geometriai forma. Ez a rend szimboluma. A gömb, a kocka, a téglalap, a henger — az új művészet tárgyai. Az ember ezeket a formákat igényli. Ezekről vesz példát. Életünknek szabályosnak és szabályozottnak kell lenni, mint: a kocka. Az új rend az értelem rendje. A kollektív egyöntetűség rendje, amely az individualizmus után következik. A szabályozott termelés, amely a szabadverseny után következik. A kötelező világnézeti elvek, amelyek a metafizikai és politikai anarchia után következnek. Ebben az ideális és elvont rendben a természet helye az, ami a szivacsé. A természet a szabályozott kollektív emberiségben nem egyéb, mint: a zöld számár.

## 3.

Amint látszik Braque művészi programja és az egész kubizmus, mint stílus, tulajdonképpen több és más, mint egyszerű művészi újítás. Általában úgy magyarázták, hogy a naturalizmusra



való visszahatás. A valóságban azonban alapja és iránya, célja és szándéka végül is nem művészi, hanem világnézeti és társadalmi.

A kubizmus, ha a szó értelmét kell megmagyarázni, kettőt jelent:

először: a kubust, a kockát, amely ettől a pillanattól kezdve a naturális természet ellenlábasa, a szabályozott, értelmesen elgondolt, konstruktíven és kollektíven felépített emberi lét szimboluma;

másodszer: a kubus jelenti a köböt, jelenti pedig azért, mert Braque és hívei a festészetben eddig használt háromdimenziós (köbre emelt) perspektivikus ábrázolást lecsökkentették merő síkban, tehát két dimenzióban való ábrázolássá. Azt mondták, hogy a háromdimenziós ábrázolás a polgári világ naturalistáinak csalása. A festmény lapja sík. Ábrázolásmódja a síkban történik. A három dimenziót, a mélységben való ábrázolást fel kell bontani síkokban való ábrázolássá.

Ezzel azonban a művészi programnak vége. Mindaz, ami még a kubizmus körül hallható, az világnézeti elem, részben osztályharc jellege van, részben pedig merő theoretikum.

Ezen a helyen azonban nem szabad elmulasztani azt az igen lényeges észrevételt, hogy a kubizmus a vele párhuzamos művészeti irányzatokkal nem áll egyedül. Az utóbbi időben szokás lett programokat készíteni és az életről való új elgondolásokból a természetet vagy teljesen elűzni, vagy annyira mellőzni, amennyire csak lehet. Újabban általában azt vallják, hogy a természet nem egyéb, mint a zöld számár. Az íróasztal mellé ültek, papírt és ceruzát vettek elő, megkonstruálták az ideális társadalmi rendet, az értelmes közösséget, a racionális politikát, az osztályharc elsímítását. Pompásabbnál pompásabb elméleteket készítettek arról, hogy miképpen lehet leküzdeni a születési arányszám visszaesését, az analfabetizmust és a házassági válságot. Szerepelt itt a parlamentáriszmus, a nemzetközi vöröskereszt, a vámkérdés, a közegészségügy, az antialkoholizmus és a szekták rohamos terjedése is, nem is szólva a földműves munkásság helyzetéről és a zenekari zenészek életszínvonalának emeléséről. Mindezeket a kérdéseket statisztikai és értelmi alapon a papíron egymásután szépen megoldották. Ugyanúgy, mint Braque. Az utóbbi időben lábrakapott valami mély bizalmatlanság a természetet rendje iránt, de a bajokat nem a szellemmel igyekeztek áthidalni, hanem elméleti elvekkkel és theóriákkal óhajtották orvosolni.

Komikusnak és indokolatlannak látszik, hogy egy Braque nevezetű párisi művész egyszerre csak papíron készített írásbeli programmal a művészetet át akarja alakítani. De meg kell gondolni, hogy Braque nem áll magában. Itt van a futurizmus, dadaizmus, primitivizmus, mint művészeti irány, de itt van a rengeteg kulturális, gazdasági, morális, pedagógiai, társadalmi és politikai irányzat és ezeknek egyöntetűen mind az az alapjuk, ami a kubizmusé, vagyis, hogy a természetet félre kell dobni, mert most következik az absztrakt emberi értelem, a dolgokat az fogja tovább vinni és megoldani.

Kétségtelen, hogy nem rokonság az, ami ezeket az emberi lét minden területén jelentkező absztrakt kubisztikus törekvéseket ösz-



szeffüzi. Mindegyiknek alapja egy és ugyanaz: a geometriai szabatos rend csodálata, a gazdag és sokszerű természet óceáni változatoságával szemben.

A kubizmust úgy kell tekinteni, mint azt a művészeti irányt, amely, az újabb emberiségben minden területen megnyilatkozott: bizonyos individualista-ellenes, viszont a kollektívumot hangsúlyozó világnézet kifejeződése, egyenruhásító, általánosító, absztrakt világ jelentkezése. Ezért a kubizmus ott volt a legerősebb, ahol a kollektív eszmeiség is a legerősebb volt. Ahol a geometria ideál lett a szocialitásban, a gondolkodásban, művészetben, kultúrában. A geometria, vagyis a kocka, a henger, az elvont forma, a matematika, az elv, a formális jelleg, az egyenruha.

#### 4.

Az ember azt hinné, hogy ez az elmélet teljesen indokolatlan. Önkényes úgy is, hogy teljesen alaptalan és a kor egyéb jelenségeivel nincsen kapcsolatban; de úgy is, hogy egyetlen ősré sem hivatkozhat és a multban sincs gyökere.

Az első pontra röviden lehet válaszolni: a kubizmussal egész sereg olyan párhuzamos jelenség fut, amelyből könnyen érthető. Kimondható, hogy korunk lényeges sajátja kísérletet tenni és az íróasztal mellett kigondolt eszmékkal a valóságot átalakítani. Természetes, hogy ez a művészetben is jelentkezik. Az egyik ilyen művészeti elvi program: a kubizmus.

Ami az ősökre és a történeti múlttra vonatkozik, a helyzet nehezebb. Egész terjedelmében ezúttal meg sem tárgyalható. Tulajdonképpen feléves egyetemi kollégium kellene ahhoz, hogy a kubizmus művészettörténeti előzményeit ki lehessen fejteni. Ezúttal különös hangsúllyal rá lehet mutatni arra is, hogy önkényesen kitárlált művészi irány, vagy stílus nincs és nem is lehet. Minden gondolatnak van múltja' minden stílusnak és így minden iránynak is van.

Most csak két lényeges vonásról legyen szó. Az egyik a pythagoreizmussal való erős rokonság; a másik a primitív művészettel való szoros kapcsolat.

A pythagoreizmus egyiptomi és keleti hagyományokon alapuló metafizika, de valami olyat emelt ki, ami benne egészen sajátos. Ez a valami: a szám. A pythagoreusok száma nem az volt, amit ma a matematikából ismerünk. Néhányan szimbólumnak, mások metafizikai principiumnak nevezték. Ez sem egészen helyes. A szám: medium. És pedig közvetítő helyzete van az érzéki és az intelligibilis világ között. Ez a valami az, ami nem érzéki és nem intelligibilis, vagyis tisztán szellemi. Egyik sem, de mégis mindakettő úgy, hogy a kettő között a középen áll és mindakettőnek a kulcsa.

Ebben az elméletben jelentősége van az 1-nek, a 2-nek, a 3-nak. Hogy ez a jelentőség micsoda, sajnos, most nem fejthető ki. Részleteiben és egész mélységében az se mondható el, hogy mi a 4-es szám. A négyes számot a négyszöggel ábrázták, azzal, ami Braque képén látható s ami a kubizmus szimbóluma lett. A 4-es szám a teljesen befejezett, szellemileg kigondolt és végrehajtott teremtés. A pythagoreusok az úgynevezett Tetraktys-re, arra a geometriai



testre, amelynek harminchat négyzetlapja van, tették le rituális főesküjüket. A pythagoreus társadalom a 4-es számra volt építve. S amikor az ember ma a kubista műveket nézi és a metafizikai értelem árnyalatát véli megtalálni, valamit felfog a 4-es szám misztériumából.

A primitív művészettel való kapcsolat nem metafizikai. Eppen ellenkezőleg, merőben formális jellegű. Mindenki tudja, hogy a kezdetleges rajzok, akár Északamerikában készültek, az indiánok között, akár az afrikai négek között, akár a régi Európában, mindenütt, kivétel nélkül geometriai alakzatok. Ez a jelenség annyira törvényszerű, hogy Hoernes, aki a képzőművészetek őstörténetét megírta, így szól: „a probléma nem az absztrakt forma, hanem a naturális forma”. Más szóval: a művészetben természetesen először mindenütt a körök, négyzetek jelentkeztek. És a probléma az, hogy a geometriai formákból hogyan lettek egyszerre természeti formák? Mi a természetábrázolás kezdete? Hogyan történt, hogy a görög, a kambodzsai, a délamerikai perui, csibcsa, csimu edényeken mindenütt kockák és hullámvonalak és körök és pontok vannak és egyszerre mégis megjelent az állati, vagy emberi, vagy növényi alak?

A kubizmus kétségtelen rokonságot tart a legelső művészettel, amely kivétel nélkül mindig geometrikus ábrákban fejezte ki magát. Néha megtörténik, hogy a városi élet késői idejében egészen primitív rétegek vetődnek fel. Könnyen lehet, hogy a kubizmus esetében ilyen felvetődésről van szó.

## 5.

A legkönnyebb és a leghálásabb ezt a stílust az irodalomban bemutatni. Mielőtt azonban ez a bemutatás megtörténne, a következőket jól meg kell jegyezni:

A kubizmus, a futurizmus, a dadaizmus és a többi hasonló modern stílus, amely az íróasztal mellett készült, határozott biztossággal egymástól nem választható el. Bizonyos megszorítással ez még az expresszionizmusra is vonatkozik, pedig ennek az irányzatnak elég biztos jellemvonásai, jobban mondva: aránylag a többitől jól megkülönböztethető elméleti elvei vannak. Ezek az irányzatok elvben eléggé elütnek egymástól, a gyakorlatban alig. Elméleteik nem hasonlítanak egymáshoz; a művek azonban néha egészen feltűnően.

Vannak festői, vagy szobrászati művek, de vannak irodalmi alkotások is, amelyről azt halljuk, hogy pregnáns módon képviselik a futurizmust. De nemcsak az elméletekben tájékozatlan közönség, hanem még az elveket ismerő kritikus is, zavarban van. Igazán nem tudja, hogy mi az a vonás, aminek a műben a futurizmus jellegzetességét kell megmutatnia, vagyis melyik az a vonás, amelyik pl. a kubizmustól elválasztja.

Braque és néhány követője különös előszeretettel alkalmazza a kockát. Elméleti elveik szerint a kocka, mint a köb, a kubus szimbóluma valósággal a kubizmust jelképezi. De a kocka igen kedvelt kifejezési eszköz a futurizmusban, sőt az expresszionizmusban is. Annyira, hogy az ember néha feltételezné: a kocka mindennemű



absztrakt művészi törekvés, minden asztal mellett kigondolt stílus jelképe.

Az egyes irányzatok határainak elmosódott volta aztán az irodalomban egészen feltűnő. Ha valaki futurista, vagy dadaista verset egymás mellé állítana, holtbiztos, hogy nem tudná a kettőt egymástól megkülönböztetni. Egészen bizonyos, hogy az ilyen elvileg paragrafuszerűen kigondolt stílus nem ismer egyéni különbséget. Nem tudnám megállapítani, hogy a verset Marinetti írta, vagy Hugo Ball.

Eppen ezért, amikor most a példát az irodalomból kell venni és példaképpen James Joyce-ot kell megemlíteni, nyugodtan azt lehet mondani: Joyce-ot expresszionistának tartják. De tele van kétségtelen futurista és kubista elemekkel.

Egyet ezen a helyen jó megjegyezni: az említett irányzatok hamarosan el fognak tűnni. Sok belőlük máris eltűnt és csak a csomagolópapíron, vagy a büffék tapétáin hagyott némi nyomot. Ez az a jelleg, amit mainapság szeretnek modern-nek nevezni: egy vörös karika, két vízszintes vonás zöld alapon és egy sárga petty lila térben. A mozik előcsarnokából e motívumokat mindenki jól ismeri. Joyce az átlag moderntől abban különbözik, hogy egészen kivételes módon genialis ember volt. A genialitás már első nagy művében, az Ulysses-ben is megnyilatkozott. Már itt is kitűnt, hogy Joyce tényleg stílust teremtett. Fölfedezte a szavak sokértelműségének irodalmi hatását. Meglátta, hogy a nyelvben egy-egy hanggal több, vagy kevesebb, a szó értelmében különös értelemeltolódást teremt s ez kimeríthetetlen komikum forrása lehet az olyan ember számára, aki a szavakkal való e játékot élvezni tudja.

A játékstílus azonban nem állott meg azon a fokon, ahol, mint az Ulysses-ben a szöveg átlagos menete az értelemmel még követhető. Új nagy művében, a Finnegan ébredésé-ben, az értelem már tehetetlen. Minden szó külön rejtély és külön rejtvény. Összefüggés a szavak között pedig csaknem egyáltalában nem állapítható meg. Amikor megjelent, azt írták róla: milyen kitűnő dolgok lehetnek ezek! — hiszen Joyce a legszórakoztatóbb jelenkori író — de kár, hogy nincs lefordítva, legalább angolra! Mert az angol szavak német hangokkal kezdődnek, franciákkal és svédekkel folytatódnak és olaszokkal, vagy latinokkal fejeződnek be.

A Finnegan ébredéséből a tájékoztatás kedvéért ajánlatos néhány sort bemutatni. A példa fordítás. A fordító minden erejét megfeszítette, hogy kitalálja, ugyan mit gondolhatott a szerző. Lehet, hogy ki is találta.

Ime a szöveg:

*Egy kalap meg egy kalap az két kalap.*

*Két kolop meg két kolop az négy kolop.*

*Mély kéj kék fénye felett vad baj bája.*

*UGORKIJ (szapoló komisszár alamuszimultán): Tsend-van-e bend?*

*Nincsind.*

*Kárr. (Ö. Treff.)*

*A kö vetkezik (dominózus): Kicsige kecsege kocsonya. Pecseka-csanya.*



Pörtörló.

*Tarka takaró. Tar taka taró. Tarkabarba kóróvakaró.*

*Tat twam asi.*

*Tet twem eszi.*

Eddig az idézet.

A magyarázatban meg kell állapítani a következőket:

A dolgot értelemmel követni csak igen nehezen lehet. A szövecekből sűrített hanghordozásból valami azonban dereng és mintha kiderülne, a szerző mit akar. Ez az ironia, a humor, a komikum, a szatira sajátságos vegyüléke. Néha tényleg mulattató. A legtöbb esetben azonban, különösen az olyan ember számára, aki ilyesmit először hall, idegenszerű.

Az „egy kalap, meg egy kalap“ stb. hasonlatélc esetlennek látszik. Joyce újítása ebben a dologban az, hogy ő itt szándékos esetlenséget konstruál. Tudatosan rossz viccet mond, amelyben éppen az a jó vice, hogy rossz vice. Szándékosan és előre lelövi a poént. De még ez sem elég. A poén előre való lelövését is lelövi. Joyce-ot igazán csak az tudja méltányolni, aki az abszolút túlzást benne elérte. Ezért mondták róla, hogy az összes modern szerzők között ő követte el a „legnagyobb szellemi erőfeszítést“.

Ezután beszéljünk a „Mély kéj kék fénye“ stb. mondatról. Szintén túlzásról van szó. Ironikus túlzás, az egybehangzó szavakkal való gúnyos játék, mintha pl. versparódia lenne. Van néhány modern költőnk, aki e sortól találva érezne magát.

Most ezt a szót írja le: Ugorkij. Így ahogy van, értelmetlen. Ez, kérem, az ugorka és Maxim Gorkij összetétele. Ez az Ugorkij minden bizonnyal személy, mert mellette zárójelben megjegyzik, hogy állása is van és pedig szapuló alamuszimultán komisszár. Az *alamuszimultán* az alamuszi és a szimultán összetétele, úgy, ahogy később a *dominózus* az ominózus és a dominó összetétele. De mit mond ez az Ugorkij? Így szól: Tsend-van-e-bend? a válasz: Nincsind. Mintha kínaiak beszélgetnének.

Ezután a „kö vetkezik“ könnyebben érthető. A következik és a kö levetkezik szavakkal való játék.

A pörtörló nem más, mint a portörló.

Hogy a magyarázat helyességét ellenőrizni lehessen, az eredetit is jó megnézni. Legalább egyetlen mondatot. A mondat így hangzik: „*Her Royal Highhumphreyness queenreine riverlakessea Eyredanaos.*“

Első hallásra nem igen érthető. De a másodikra sem. Szóról szóra kell haladni és az explikációban hátulról előre.

Eyredanaos. Eridanos-t jelent. Ez a szó a kulcs. Az Eridanos görög szó, mitológiai folyó neve. Joyce játékos képzeletében ez a szó felidézi a másik két szót: Eyre-t és Danaos-t. A kettő együtt Eridanos. De mivel folyó és víz, a víz minden egyéb megjelenési formáját is eszébe juttatja. Így: a folyó, a tó, a tenger. Angolul: river, lake, sea.

Most fontos ponthoz érkeztünk. A regény hősnőjének neve: Anna Livia Plurabelle. Az illető hölgy, illetve nőnemű lény, az irországi Liffey folyócska megszemélyesítője. Valahányszor csak a regényben folyékony halmazállapot szóbakerül — és elég sokszor



kerül szóba, mert úgyszólván ez a főtéma — ez a halmazállapot azonosul a hősnővel. És ugyanakkor valamilyen módon meg kell jelennie az A, a P és az L betűknek, hogy jelezzék, a hősnő itt van. Eyre ausztráliai tó neve. Víznev s ez így a lehető legnagyobb rendben van. Danaos görög király, akinek neve felidézi szerencsétlen leányainak képét, akik az alvilágban feneketlen hordót töltenek meg vízzel. Itt is a folyékonyság és folytonosság. Fel kell tűnnie az esőnek is, hiszen az is víz. Eső annyi, mint: rain. De ez a szó kiejtésben rokon a francia reine-el, ami viszont királynőt jelent. Víz királynő. Livia királynő. Pompás! Angolul a királynő queen. Most már csaknem minden kész. Csak a poén hiányzik. Odateszi: H. R. H. Her Royal Highness — ő királyi fensége. Most a szerző egyszerre két legyet ütött egy csapásra. Mert a regény hőse Humphrey Chimpden Earwicker. A hős és hősnő nevei együtt szerepelnek. Így tehát a mondat szerelmi találkozót fejez ki: Livia és Humphrey találkoztak! Bravo! Így alakul a mondat: „Her Royal Highhumphreyness queenreine riverlakesea Livia Eyredanaos.“

A görög Eridanos teljesen eltűnt. Ellenben kifejezésre jutott a gondolat, hogy a regény hőse és hősnője az alvilági folyón találkoztak és megtalálták egymást. Ez most már egészen művészet, tisztán átköltött valóság és nyelv, a valóságból semmi sem maradt és a mondat: merő imagináció.

## 6.

A kubizmust még egy aspektusban be lehet mutatni. Így is elég tanulságos. Mindenki tudja, hogy a már mintegy kétszáz éve akuttá vált világválságban a teremtő művész helyzete milyen komoly. Komoly főképpen azért, mert felelős helyzetében nincsen sem szilárd világnézet, sem általános vallás, sem biztos társadalmi forma, sem abszolút tudás, amire támaszkodhatna. Mindezt az alkotónak magának kell megkeresnie, sőt részben megteremtenie. Az ilyesmi nem megy igen alapvető megrázkódtatások nélkül. És főként nem sikerül mindenkinek mindjárt a helyes utat megtalálnia.

Az olyan modern ember típusának és jellegzetes alakjának, aki életében kétszer és többször is megfordul, Strindberget szokás tekinteni. Strindberg először konzervatív nemzeti állásponton volt, de átcsapott a naturalista-szocialista-materialista világszemléletbe, onnan pedig átcsapott a misztikus kereszténységbe. Strindberg esetében jól látható, hogy a művész teremtő szenvedélyének szüksége van valamely kollektív alapra, közösséghez fűző kapcsolatra, mert enélkül komoly alkotó munkásságot kifejezni képtelen.

Nehogy tévedés legyen. Ezúttal nem azokról a világszemléleti változásokról van szó, amelyek mögött bizonyos konjunktúra, ezzel egyenértékűen bizonyos mindenre kész önző érdek lappang. Ez utóbbi éppen nem modern jelenség. Aristophanés már beszél róluk a „Madarak“-ban. A Strindberg-típus nem hűtlenséget követ el, hanem éppen a korhoz való igazi hűséget keresi. Ezért csatlakozik valamely nézethez, de azért kénytelen otthagyni, amikor megérti, hogy nem az, amit ő remélt.

A képzőművészet Strindbergje: Picasso. És az a stádium, amely Strindberg számára a materializmus volt, az volt Picasso



számára a kubizmus. Azt hitte, hogy ez a gondolat, amely a kor szívének a legmélyéről fakadt. Picasso a kubizmust komolyan vette és pedig olyan metafizikai komolysággal, ahogy valamit, csak igazán nagy művész tud komolyan venni. Ezért ha valaki a kubizmust komoly és nagy és művészi oldaláról óhajtja megérteni és meg akarja látni benne azt, amit a modern, válsággal küzdő ember a stílustól remélt, az nézze meg Picassonak a második stádiumából való képeit. Itt a geometriai forma és a természettel való forradalmi szembefordulás drámai erővel jelentkezik. E korszakból való képekről érthető meg nem az, hogy a kubizmust mi teremtette meg, hanem az, hogy a kubizmusnak tulajdonképpen minek kellett volna lenni. Nem kubizmusnak.

Picasso túllépett rajta. Nem minden tanulság nélkül. Harmadik korszakában erősen érezhető, hogy imaginációja felszabadult s éppen a geometria hatása alatt. Teljesen ledobta a természet-ábrázolásnak még az impresszionizmusban is úzótt formáját. Így lett Picasso a modern korszak leggazdagabb festője és egyik legmélyebb és legdrámaibb művésze. A több művészi stádiumon túl kialakult: az egyéni, az abszolút stílus.

## 7.

E két rövid elemzésből két tanulságot kell levonni: az egyik az, hogy mesterségesen készített művészi irányok egymástól észrevehetően csak elméleti elveikben különböznek, a gyakorlatban azonban egymással nagyon is összetéveszthetők. A második az, hogy ezúttal a kubizmus címén úgy látszik valamilyen erőszakos lépés történt, amin át lehet ugyan haladni, de csak arra jó, hogy az ember áthaladjon rajta. Kigondolt tételek alapján óhajtottak művészetet csinálni. A törekvés nem sikerült, még az olyan esetekben is, mint, amilyen Joyce-é, vagyis, amikor egészen kétségtelenül magas kvalitásokkal rendelkező alkohóról van szó, akinek stíluseredményei elől ma már alig lehet kitérni. Joyce művészetének titka, hogy fölfedezte a szavak csodálatos értelemgazdagságát. A kifejezést erre építi. Ez a stílus nem játék, hanem játékosságba rejtett kombinatív matematika, vagy Joyce nyelvén matemativ kombinatika. Ez az irány olyan ősökre is hivatkozhat, mint: Rabalais, Shakespeare, Sterne, Jean Paul, Mallarmé. A kubizmusnak igen erős felszabadító hatása volt: Joyce-ot a nyelv naturalista módon való használata alól szabadította fel. Megmutatta, hogy a nyelvnek tapasztalatfölötti jelentősége is van. Ugyanezt látta meg Picasso a festészetben. A formák természetén túl levő erők örök alakzatát látta meg. S így mindakét művész számára a geometria, ha mint cél, el is vesztette jelentőségét, a művészi igazság kitünt: a művészet lényege nem a természetben van, nem a geometriában van - hanem azokon túl. Ez a kubizmus pozitív művészettörténeti jelentősége.

## 8.

A legtöbben azt hiszik, ha Braque és néhány tanítványának képeiről és szobrairól véleményüket elmondták, a kubizmussal egyzsersmindenkorra végeztek. Joyce és Picasso példája eléggé meg-



győzött arról, mennyire nincsen így, vagyis mennyi minden van itt még, amit jó meggondolni. Elvégre művészetről van szó. Ami azt jelenti, bármilyen önkényesek legyenek is az elméleti elvek, a kivétel mégis csak művészi és sohasem lehet annyira önkényes, hogy a mult valamelyik irányával ne találkozzék. Ez viszont eléggé ki-tűnt a pythagoreizmussal és a primitív művészettel vont párhuzamból.

Most azonban a kubisztikus elv és szemlélet és stílus olyan területeit kell érinteni, ami mindenki számára kötelező, aki ezt a stílust lehetőleg tárgyilagosan óhajtja mérlegelni.

Feltehető ugyanis, hogy valaki, aki elvileg a kubista elmélet ellensége, nyugodtan költözik olyan úgynevezett modern kockaházba, amelynek formáján azonnal felismerhető Braque világszemlélete. És nemcsak beköltözik, hanem jól is érzi magát benne. Ugyanez a személy jól érzi magát a kiállítási teremben, amelynek díszítő elemei geometrikusak; jól érzi magát a mozik előcsarnokában; nyugodtan üldögél olyan abrosz mellett, amelynek díszítő motívumai kubisztikusak; kellemes hangulatban sétál olyan villák között, amelyeknek építészeti formáin Braque elvei feltűnőek. Mert más dolog valamilyen elvet elméletileg vallani és egészen más dolog valamilyen izlés fölött primer módon rendelkezni. Az elvek az értelmi világ felületén úsznak; az izlés a tudattalan lélek befolyásolhatatlan és levethetetlen magatartása.

Szükséges, hogy futtában az ember szemlét tartson a kubizmus hatása fölött és pedig a művészet egész területén. Észrevegye azokat a mozzanatokat, amelyek a stílust a modern ember életéhez kapcsolják és így, bármilyen különösen hangozzék is, bizonyos tekintetben ennek a stílusnak, ha nem is létjogosultságát, de a modern ember életében való tevékeny szerepét az ember megállapítsa és igazolja.

A zenében tiszta kubizmus nincs. De igenis van kubisztikus hajlam. Nem éppen a magas muzsikában. A kubizmusra általában az jellemző, hogy inkább a tömegé, mint a magányos emberé, inkább a kollektívumé, mint a szellemé. A zenei kubizmus általában az úgynevezett jazz-ben található meg. E gyűjtőfogalom alatt természetesen egész sereg stílus lappang. Hogy drasztikusan, de viszont egyetlen mozdulattal meg lehessen jelölni a zenében lappangó kubizmust: ez a mély kapcsolat a modern és a primitív (más szóval: népi) zene között.

Az építészetben a stílus felismerhetőbb. Nemcsak a nagy kollektív épületekben, bérházakban, műhelyekben, gyárakban, hanem az intimebb jellegű családi házakban és villákban is; tehát nemcsak a közéletben, hanem a magánéletben is. Ez a sajátos geometrizálódás, tudatosan hengerekben, kockákban, hullámvonalakban való gondolkodás az építészetben, sőt a belső építészetben, a bútorokban is egészen feltűnő.

A stílus azonban sehol sem olyan döntő, mint a díszítőművészetben. A virágminta például a tapétákról teljesen eltűnt. Az ember nem igényli. Nem kívánja a természetet, legalább is ilyen alakban. Valami egyszerűt, mondja a megrendelő. És hozzáteszi: mo-



dernet. A párhuzamos vonalak, kockák, körök, ábrák nyugtatják meg. És őszintén. Nem elvileg, hanem önkéntelen izlésből.

Ha még hozzávesszük a kertek, a szobák, az utcák, az elemi életszükségletek közben felmerülő kubista elemeket, mint pl. a csomagolópapíros, a doboz, a papírszalvéta, a plakát, a kávéházak, bárók, színházak, nagyobb üzletek, áruházak berendezése, határozottan a kubista dekorációs elemek térhódításáról lehet beszélni. Az iparművészetben a hamutartón, a vázán, a metszett poharakon ez a jelleg éppúgy felismerhető, mint a női szövetek rajzán, a férfiak nyakkendőin, a gyermekek kocsijainak áramvonalas felépítésén. Egy művészi stílus kibontakozási lehetősége csaknem minden vonatkozásban végtelen. Nem művészet? Lehet róla vitatkozni. Nem stílus? Valószínűleg nem az. Ennek ellenére egyetlen lépést sem tehetünk, hogy ne találkozzunk vele.

## 9.

A közelmúlt művészeti irányai között a kubizmusnak is helyet kellett foglalnia, kétségtelenül igen jellegzetes volta miatt. Úgy tűnt, hogy ez az irány is olyan stílus, vagy legalább is stílustörekvés, amely az elmúlt fél évszázadot kiválóan jellemzi. Tényleg jellemző. És ha a kubizmust a XX. század első feléből valaki eltüntetné, igen nagy hely maradna teljesen üresen. De alapvető megkülönböztetést kell tenni. A kubizmus nem stílus, hanem trükk.

Mi a kettő között levő különbség? A stílus a művészetben az, ami a tudományban a bizonyító eljárás; ami a filozófiában a logikai menet; mindenesetre valamilyen módszeres eljárás, amely a tárgy előadásában bizonyos egyöntetűséget teremt. Ez az egyöntetűség személyes és kollektív. Egyéni stílus és kollektív stílus. Egyéni pl. Dickens stílusa abból a szempontból, hogy reális jellemzést kever romantikus mesével és humorral. Egyéni benne az aprólékosságnak és a meleg érzelmességnek vegyülete. Egyéni a meghatározó jelenetek és a végtelenül humanus feloldások alkalmazása. De kollektív benne az, hogy szatirájában kikel a kor képmutatása, az elavult társadalmi formák ellen s azt pontosan ugyanolyan magatartással teszi, mint bármelyik más kortársa. Ilyen egyéni és kollektív stílus található a francia parnasse-nál: mindegyik felismerhetően egyéni, de mindegyik hasonlít a másikhoz valamiben. Az olyan szerzőknél, mint Tolsztoj, vagy Ibsen, vagy Lawrance, vagy Gide, mindig meg kell különböztetni a kor kollektív stílusát és az egyéni stílust.

A művész rangját rendesen attól szoktuk függővé tenni, hogy a stílus mennyire egyéni, mennyire egyetlen. A tökéletes stílus az, amely egyszer volt, utánozhatatlan és meg nem ismételhető.

Ezzel szemben minél általánosabb, utánozhatóbb, kollektívebb az a bemutató eljárás, amelyet a művészet használ, annál üresebb, jellegtelenebb, tartalmatlanabb, annál formálisabb. Annál inkább trükk-szerű. Végül, amikor az egyéni vonás teljesen eltűnik és csak a kollektív műfogás marad meg, akkor előttünk áll a trükk. Ez az, amit mindenki követhet és pedig tetszése szerint. Az egész úgy ahogy van, egy perc alatt elsajátítható, mint a kártyabűvész-



mutatvány. Már nem stílus, hanem trükk, mert a végtelenségig ismételhető.

A stílus és a trükk között azonban más különbség is van. A stílus, ha nem is egészen tudattalan, de a legnagyobb részében önkéntelen megnyilatkozás. A trükk pedig, ha nem is egészen tudatos, de kivétel nélkül mindig szándékos megnyilatkozás. A két módszeres eljárás között levő különbség itt is alapvető. A művészetek történetében, zenében, festészetben, költészetben a stílusba csaknem mindig keveredik egy kis trükk. Még nagy mestereknél is, olyan fáradtabb művekben, amelyekben a mester önmagát ismétli és utánozza. Ez a trükk benne, amikor saját stílusát trükké alacsonyítja. Modern költőknél ez gyakori: nem bírják lírával és akkor másolják magukat. Ki lehet mondani, hogy a stílusnak külsőleges, merő hatásra menő alkalmazása trükkös. Mindig van benne valami, ha nem is rosszhiszemű, de szemfényvesztői és bűvészi.

A stílus és a trükk között azonban még egy különbség van. Ez a nagy kollektív jelenségekre vonatkozik. Egyéni stílus annyi-féle van, ahány nagy mester. Kollektív stílus igen kevés van. Némelyek szerint egész Európában csak kettő: a realista és a romantikus. Ismét mások szerint: a klasszikus és romantikus. Van olyan is, aki azt mondja: naturális és imaginatív. Van, aki felvesz hármát, esetleg ötöt. Akárhogyan is van, nagy stílus a történet folyamán kevés állapítható meg. És azonnal felismerhető: a kollektív stílus eredete: a templom. Más szóval: a vallás. Vagy: az oltár. Az igazán nagy kollektív stílusok metafizikaiak. Ami pedig az íróasztal mellett készül, az nem egyéb, mint trükk, még akkor is, ha, mint a kubizmus, igen nagy mértékben kollektívvé vált.

Ilyen körülmények között és előzmények után mindenki előtt világossá vált, hogy a kubizmus nem stílus, hanem trükk. Először is nem metafizikai, nem vallásos, hanem elvi, theoretikus és programmszerű. Nem irracionális örök tartalmakat fejez ki, legfeljebb társadalmi és világszemléleti problémákat. A végtelenségig, felelőtlenül, fáradság nélkül utánozható. A szobafestők, a reklám- és plakátrajzolók, a papírmintatervezők, a kávéházak és cukrászdák belső építészei meg is tették. Igazán nem nehéz. Áramvonal, itt-ott egy kis kör, nagy kör, egy-egy pont, éles színekben és kész. Ez a trükk. Merő külsőség. Egyéni hang nélkül. A trükk könnyen alkalmazható mindenütt, áramvonal a hajviseletben és a mozdonyon. Mert merő formalitás.

A jövő művészettörténetírója azt fogja mondani: a XX. század első felének materiáлизmus a kubizmusnak nevezett trükkben fejezte ki magát. Ebben a korban, folytatja a történetíró, az emberek igen szegények voltak valódi szellemi teremtőerőben és azt hitték, lehet művészetet csinálni íróasztal mellett készített programokkal. De, amilyen szegények voltak metafizikában, éppen olyan gőgösek voltak elméleteikkel. A világot elvekkel akarták átalakítani. Ezek az elvek nagyobbára mind szívtelenek voltak; nem voltak nagy és mély eszmék; trükkök voltak. Ez a trükk volt a művészetben: a kubizmus.



# OBJEKTIV FORMÁLÓ ERŐK AZ ÓKORI ELŐ-ÁZSIA MŰVÉSZETÉBEN

Írta: BÁCSY ERNŐ

Berlini tartózkodásaim legtermékenyebb percei közé tartoznak azok az alkalmak, amikor a Pergamon-Museum utolsó terméből, a csodálatos pergamoni oltár gigantikus méretei közül átléptem a következő terembe, amelyben már a Vorderasiatisches Museum impozáns rekonstrukciói, a babiloni Istár-kapu és az ünnepi felvonulási út látható. Amint szemeim előtt még a másik művészet alkotásaival odaálltam az elő-ázsiai emlékek elé, elemi erővel tárult fel előttem — bizonyos összefüggések felvillanása ellenére is — az a stílustörténeti ellentét, amely a görög és az ókori keleti művészet között feszül. Síkfelépítés, statikus forma, vonalas alakítás az egyik művészetben, testszerűség, dinamika, plasztikus formaadás a másikban. Az ellentét oly mély és olyan természetű, hogy a legtöbb szemlélő értetlenül és élvezésre tehetetlenül áll az elő-ázsiai emlékekkel szemben. Az esztétikai közösség e majdnem teljes hiányának részben az az oka, hogy az ókori Kelet archeológusai és művészettörténészei a tudományág fiatal volta miatt belső kutató munkájuk keretében nem fordíthattak még megfelelő erőt arra, hogy az ókori Elő-Ázsia művészetét szélesebb rétegek, vagy akárcsak a művészettörténet más korszakaival foglalkozó szakemberek számára hozzáférhetővé tegyék. Ez elhanyagolt, de fontos feladat végzéséhez akar hozzájárulni ez a dolgozat, amikor az ókori elő-ázsiai és a későbbi európai művészet közötti különbség okait kutatja.

Gyöngye és elnagyolt magyarázat volna, ha az alkotásmódok e nagy változásának oka gyanánt azt adnók meg, hogy koronként más a műalkotások stílusa. Hiszen a stílus maga már valami mástól függő változó. Kell lenni egy független változónak is, amire a stílusok változása visszavezethető. Ennek a független változónak általában való megállapítása és az ókori elő-ázsiai művészetben való kimutatása a közelebbi célunk.

Materialista felfogás szerint a cél, az anyag és a technika határozzák meg a stílust, ezek változnak, mint függő változók, a független változó pedig következőképpen a mindenkori anyagi kultúra. Ezt a ríkító materializmust bírálja Riegl is munkáiban,<sup>1</sup> melyeknek tételei csak a legutóbbi évtizedekben kezdenek a művészettörténeti kutatás belső aktualitásaivá válni. Az elutasított materialista nézetek helyett felállítja azt a tételt, hogy az egyes korok alkotási módjában, stílusában a független változó a »Kunstwollen célja«, vagy röviden és pontatlanul kifejezve, a »Kunstwollen«. Változik a cél is, az anyag is, a technika is, de ezek »negatív« tényezők, pusztán »surlódási együtthatók«, amelyeket ki kell vonnunk, hogy tisztán felis-

<sup>1</sup> Pl. Stilfragen (1893); Spätromische Kunstindustrie (1901, Neudruck 1927).



merjük a döntő pozitív szellemi tényezőt, a »Kunstwollen irányát«. A stílus konkrét jelenség és ennek magyarázata a »Kunstwollen« elmélete. Panofsky,<sup>2</sup> Mannheim<sup>3</sup> és Sedlmayr<sup>4</sup> ezzel kapcsolatos fogalomtisztázó munkái alapján ma már világosan körülhatárolhatjuk a »Kunstwollen« jelentését és szerepét. Elemzésük révén kivüláglóan Riegl műveiből, hogy a »Kunstwollen«-ben levő »akarás« szót és fogalmat nem lehet pl. »szándék«-kal helyettesíteni. Ez azt jelenti, hogy ennek az akarásnak nem kell tudatosnak lennie. Abból is biztosra vehetjük ezt, hogy Riegl váltakozva használja ugyanannak a fogalomnak a jelölésére a »Kunstwollen«, valamint az »ästhetischer Drang«, »ösztön«, »irányzat«, »szükséglet« szavakat. Megcngedhetetlen magyarázat az is, amely szerint a »Kunstwollen« egy kor művészi akarásainak általunk elvégzett szintézise volna. Az ilyen szintézis elvonás eredménye. Csupán absztrakt, gondolt valami azonban nem lehet dolgok változásának az oka, még akkor sem, ha ezek a dolgok eszmei természetűek, tehát műalkotások. Részben emiatt nem fogadja el Wind<sup>5</sup> Panofsky meghatározását, aki a »Kunstwollen«-t nem lélektani »valóság«-nak, hanem metempirikus tárgynak tartja, amely immanens, objektív értelemként benne rejlik a művészi jelenségben. Ebben a mivoltában véli ugyanis Panofsky apriori »alapfogalmak« segítségével legkönnyebben megragadhatónak a »Kunstwollen«-t. Nála ez olyan gondolati tárgyvá válik, amely nem a való világban (még csak nem is a történeti valóság körében) található meg, hanem tisztán »eidetikus« jellegű.<sup>6</sup> Riegl ezzel szemben a »Kunstwollen«-t kimutathatóan reális erőnek tekintette. Az »értelem« megnevezéssel eltűnnék ebből, a »Kunstwollen«-nél is tágabb jelentésű műszóból a »Kunstwollen« fogalmában fontos szerepet játszó dinamikus tényező.

Arra a kérdésre, hogy végeredményben mit értett Riegl »Kunstwollen« alatt, megkönnyíthetjük a feleletet, ha átgondoljuk, ki a mindenkori »Kunstwollen« hordozója.<sup>7</sup> Mivel a művészeti alkotások stílus tekintetében egészen határozott időbeli és területi eloszlást mutatnak, bizonyos feltevéseket eleve mellőzhetünk. Nem tételezhetünk fel pl. időtlen lelki alkattípusokat a »Kunstwollen« hordozóiu. Ha a stílus leki konstitúcióstípusoknak függő változója volna, akkor az egyforma stílusú alkotásoknak másképp kellene szétszótva lenniök, mint ahogy általában vannak; ebben az esetben a hasonló stílusú alkotások meglehetősen egyenletesen lépnének fel, az összes korokban és az összes területeken szétszórva. A »kort« vagy a »korszellemet« sem tehetjük meg a »Kunstwollen« hordozójának, mert ha ezeket a pontatlan kifejezéseket szóserint vesszük, akkor minden ugyanabban az évben, ugyanabban a korban keletkezett műalkotásnak azonos stílusúnak kellene lennie. A »Kunstwollen« hordozójaként inkább egy meghatározott embercsoport gondolható el, amely különböző nagyságú lehet. Ez által érzük el a változatoknak

<sup>2</sup> Die Theorie des Kunstwollens. Zschf. f. Ästh. u. allg. Kwiss. (XIV), 1920.

<sup>3</sup> Zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. 1923.

<sup>4</sup> Riegl, Gesammelte Aufsätze. Einleitung, XIV. kk. 1.

<sup>5</sup> Zschf. f. Ästh. u. allg. Kwiss. (XVIII), 1924.

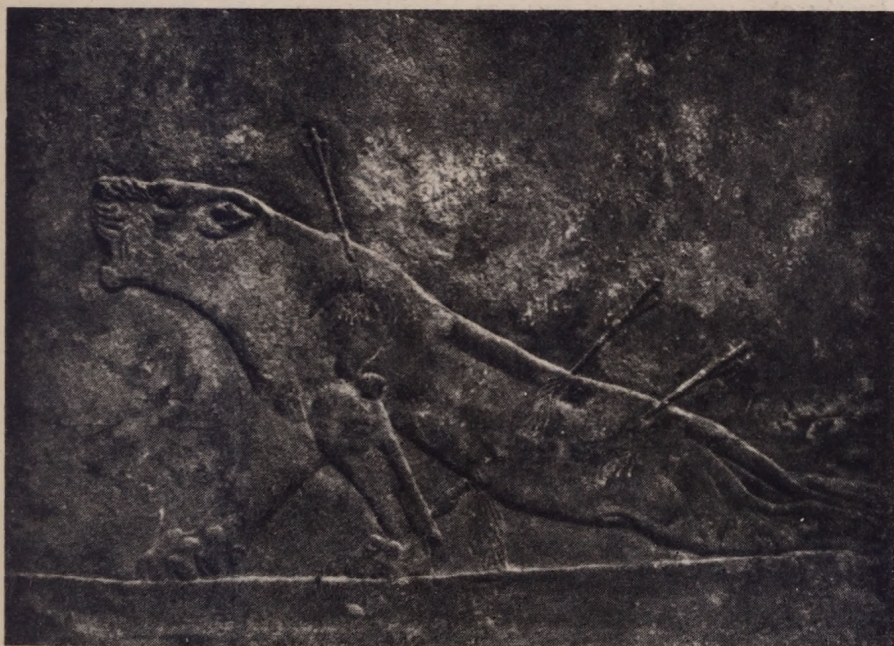
<sup>6</sup> Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Zschf. f. Ästh. u. allg. Kwiss. (XVIII), 1924. 128. l.

<sup>7</sup> Sedlmayr, Riegls gesammelte Aufsätze. XVII. k. 1.



azt a rugalmas lehetőségét, amely szükséges ahhoz, hogy különböző stílusoknak ugyanabban a földrajzi térben egy időben való jelenlétét megmagyarázhatjuk. Az egyes csoportok faji alapon való kialakulását Sedlmayr nem tartja valószínűnek. Az ókori elő-ázsiai művészetben azonban a részletekben egymástól elütő »Kunstwollen« működik a semita, a szorosabb értelemben vett »elő-ázsiai fajú«, a szumir és az indogermán népek vagy néprétegek csoportjában s így a »Kunstwollen«-t hordozó egyes embercsoportok külön-külön fedni látszanak az ókori Elő-Ázsiában élő fajokat.

A »Kunstwollen« fogalmának meghatározásában másik döntő gondolatnak lehet tekinteni, amikor azt a modern nem-atomista szociológiának az »objektív szellem«-ről szóló tanával kapcsolják



1. kép. — Haldokló oroszlán.

össze.<sup>8</sup> Ezzel összefüggésben szó van az »objektív összakarát« fogalmáról is s ez teljes mértékben fedi, a művészet terén alkalmazva, a Riegl által bevezetett »Kunstwollen« fogalmat. Ez az objektív összakarát nem misztikus módon az egyes egyének közt lebegő szubsztancia, sem pedig az egyes egyének tudatos lelki életében kimutatható jelenség, mégis, éppenúgy mint a szellem, reális valóság, és pedig *reális objektív erő*, a művészet életében *objektív formáló erő*, ahogy a »Kunstwollen«-t már e dolgozat címe is magyarul nevezi.

Jó még itt megvilágítani a világnézetnek ezekben a viszonylatokban elfoglalt szerepét is. Az objektív szellem, a szellem objektív terméke nem más, mint egy embercsoport életének nyelv, erkölcs, társadalom, család, állam, művészet, vallás, filozófia, technika for-

<sup>8</sup> L. A. Vierkant, Gesellschaftslehre, 1925. §§ 38—40.



májában való lecsapódása, tárgyasulása. Egy embercsoport világnézete viszont az objektív szellem által alkotott világra vonatkozó gondolatok összessége. Az egyes csoportok világnézete és az általuk alkotott objektív szellem állandó kölcsönhatást fejtenek ki egymás alakulására. Az objektív szellemnek és a világnézetnek a művészetekben objektív összakarát formájában megnyilvánuló, a művész egyéni alakítókedvétől és képességétől független alakító és formáló funkcióját foglalhatjuk tehát össze az egészen idegen, de úgysem pontos »Kunstwollen« szó mellőzésével az »objektív formáló erők« kifejezésben.

Az objektív formáló erők fogalmának tisztázása az ókori elő-ázsiai művészet értékelési kérdéseiben rendkívül nagy fontosságú. Az ezen a téren uralkodó zavar, bizonytalanság, sőt sokszor tehetetlenség oka ugyanis az, hogy mindezt nem volt világosan megvonva a határ és feltárva a helyes viszony az ókori elő-ázsiai művészet ismeretelméleti, tehát az objektív formáló erőkkel kapcsolatos és tisztán esztétikai szempontjai között. Annál nagyobb akadályt jelent ez az esztétikai közösség létrejövése tekintetében, mivel az ókori elő-ázsiai művészet már hordozóinak nagyrészt másfajúsága és az archaikus távolban elvesző körvonalai miatt is azok közé a művészetek közé tartozik, amelyeknek megértéséhez keletkezésük művészi feltételeinek ismeretén kívül a nem művészi, tehát kultúr-történeti feltételek ismerete fokozott mértékben szükséges.<sup>8</sup> Ahhoz, hogy eredményesen értékelhessük a szubjektív formáló erők teljesítményét, tehát a művész egyéni alkotását, egyéni képességeit, először világosan kell látnunk a néki az objektív formáló erők által nyújtott lehetőségeket, kereteket, határokat és kényszerítő körülményeket. Így kell érteni a »stiluskényszer« fogalmát is, amely Felvinczi Takáts Zoltán munkáiban nyert rendkívül éles és lényegszerű megvilágítást<sup>9</sup> és körülbelül ugyanezt jelenti Schweitzernél, aki a »Kunstwollen« műszót szintén nem használja, a »szemlélet egységek« kifejezés.<sup>10</sup>

Rövid szemlélet tartva az ókori Elő-Ázsia művészetének hordozói felett, elsőként a szumirokat kell megemlítenünk. A Tigris és Eufrátesz közé valószínűleg Közép-Ázsiából jöttek, valahonnan a kirgiz steppéről, a legősibb hosszúfejű indoeurópaiak és a rövidfejű turániak határterületéről.<sup>11</sup> Tömzsi, rövidfejű emberek. Agglutináló nyelvük nem ad biztos útmutatást származásukat illetőleg. Valószínűleg ők teremtették meg az ékírást, de a mezőgazdaság, vallásos kultúra és a tudomány terén is alapvető szolgálatokat tettek a világnak. A termékeny Mezopotámia azonban nagy vonzóerőt fejtett ki a nyugati pusztá és steppe nomádjaira és az északi zord hegyvidék lakosaira is. Igen korán hosszú küzdelmet kellett folytatniuk a szumiroknak az arab sivatag felől jövő sémita hódítókkal. Ez a küzdelem a sémiták, a déli babiloniak és az északi asszirok felülkerekedésével végződött. A magasabb kultúrát azonban készségesen át-

<sup>8</sup> V. ö. Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte. Berlin, 1932.

<sup>9</sup> Pl. Nép és Nyelv. 1941. 147. l.

<sup>10</sup> Das Problem der Form in der Kunst des Altertums. Hdb. d. Archäol. 1939. 379. l.

<sup>11</sup> Hrozny, Die älteste Geschichte Vorderasiens. Prag, 1940.



vették a szumiroktól. Különös hasznát vették az ékirásnak, amely a babiloni-assziri kultúra az akkori ismert világban való elterjedésének főeszközévé vált. Az ókori elő-ázsiai történet folyamán még két nagy sémita invázióban volt része Mezopotámiának. Kr. e. 2400 körül az ú. n. amurriták, 1400 körül pedig az arámok özönlöttek be. Lassanként annyira átitatódott az egész Közel-Kelet az arámokkal, hogy nyelvük egész Babilóniában, Assziriában, sőt Szíriában és Palesztinában is elnyomta a nemzeti nyelveket. Az ő utódaik voltak azután Kr. u. a 7. században az arabok. Az elő-ázsiai művészettörténet szempontjából fontos és ma egyébként is a tudományos érdeklődés előterében álló kérdés, hogy mikor és milyen módon kapcsolódtak bele az indogermánok először az ókori Kelet sorsába. A 2. évezred kezdetén a mezopotámiai mélyedés magasabb peremeiről erős népmozgalom (churriták-szabréusok-mitanniták) indul annak északi terére. Az »elő-ázsiai« fajú churritákkal bizonyos tömegű indogermán elem, de legalábbis egy indogermán uralkodó réteg is benyomul ezekre a területekre és valószínűleg ők is részt vesznek annak a churrita művészetnek a megteremtésében, amelyet Tell Há-lafban tárt fel Oppenheim báró. Ugyanez a szerep jutott az indogermánoknak a kis-ázsiai hettitáknál. Ma már elég tisztán lehet látni, hogy az ókori Kelet terébe behatolt indogermán népek számbeli gyöngeségük ellenére, ami birodalmuk hosszú ideig való fennállását lehetetlenné tette, tartós hatású történelemformáló erők voltak. Teljesítményük elsősorban a sémitáktól vezetett assziri birodalom gyűjtőmedencéjébe ömlött bele: az indogermán harcsetika, összekapcsolódva az »elő-ázsiai« faj szívósságával és a sivatagi semiták örökségével, nagy hatóerő volt az assziri birodalom példátlanul gyors felemelkedésében. Csak az assziri és ujbabiloni birodalom örökét átvevő indogermánoknak, az irániaknak és a görögöknek sikerült azután a Kelet sorsába döntően beleszólni és végérvényes változásokat előidézni.<sup>12</sup>

Az első jelenség, amit az objektív formáló erők gondolatával az ókori elő-ázsiai művészetben megmagyarázhatunk, a keleti művészetnek ú. n. mozdulatlanlansága, fejlődésnélkülisége. Ez a mozdulatlanlanság ugyan csak felületesen és a művészet modern stílusváltozásaihoz szokott szemmel nézve az, mindamelllett tény, hogy az ókori keleti művészet fejlődése aránylag igen lassan ment végbe. Ennek okát az objektív formáló erőként működő ókori keleti világnézetben kell látnunk. Ennek a világnézetnek az volt a vezető gondolata, hogy az ember természeténél fogva jó. A gonosz, a rossz, ami leselkedik rá, pl. a betegségben, kívülről származik, gonosz szellemektől és démonoktól. Az embernek kiváló, jó lényként való felfogása legfőbb kifejezést nyer az ókori királyok megistenítésében. A keleti embernek a saját értékéről és tökéletességéről való meggyőződéséből folyik, hogy semmi szükségét sem érezte annak, hogy magát valamilyen irányban javítsa.<sup>13</sup> Maga tökéletes volt, elődei és istenei, akiket a maga képére képzelt el, szintén.<sup>14</sup> Így hiányzott a változásra,

<sup>12</sup> Götze, Hethiter, Churriter, und Assyrer. Lpzg., 1936.; Ungnad, Subartu. Berlin, 1936.; Unger, Altindogermanisches Kulturgut in Nordmesopotamien. Berlin, 1939.; Soden, Der Aufstieg des Assyrischen Reiches als geschichtliches Problem. Lpzg., 1937.; Schmökel, Die ersten Arier im Alteren Orient. Lpzg., 1938.

<sup>13</sup> Unger, Sumerische und akkadische Kunst. 18. k. 1.

<sup>14</sup> Andrae, Vorderasien. Hdb. d. Archäol. 763. 1.



a haladásra irányuló erősebb ösztön. Ehelyett kifejlődött a magukkal hozotthoz, a jó hagyományhoz való ragaszkodás és ez volt a lényeges oka az ókori keleti művészet annyira lassú fejlődésének. Ez a fejlődés majdnem 3000 évet vett igénybe: Kr. e. 3300-tól Kr. e. 550-ig s két főkorszaka Mezopotámiában a szumir-akkád és a babiloni-asszír kor névvel jelölhető. Változást ezen a hatalmas időközön belül rendszerint akkor észlelünk, — megfelelően annak, amit az egyes embercsoportokról, mint az objektív formáló erők hordozóiról mondottunk —, amikor valamely idegen faj vagy egy másik állam az egyik fajon vagy államon győzedelmeskedik. Ilyen, népkéveredések előidézte, de természetesen csak részleteket érintő »stílusváltások« voltak Mezopotámiában a nemsémíta szumiroknak a sémita akkádokkal való keveredések (kb. Kr. e. 2800 körül), a Tigristől északkeletre lakó gutuk, majd a friss sémita elemet hozó amurriták fellépések (kb. 2400 Kr. e.), később, a 18. században a keleti hegyekből délre levonuló, árja színezetű kassziták és az északi Mezopotámiát előzőnlő churriták megjelenések. Mindegyik nép a szellemi és anyagi kultúra új elemeinek a feltünését és az őslakosság kultúrájába való beoltását is jelentette s ezáltal befolyásolta az objektív formáló erők működését is. Nem maradt hatás nélkül a művészetileg eleven Nyugattal, a hettitákkal, Egyiptommal, a káldokkal és a nomád arám törzsekkel való érintkezés sem. Christian már az akkád korban felteszi a keleti és északi hegyi népek befolyását, amint később is az elő-ázsiai művészettörténet folyamán rendszerint a hegyi népek jelentik az átalakító erőt, miközben az uralkodó és maradandó vonást természetesen mindig a sémita elem biztosítja, aminthogy nyelvileg is a sémiták maradtak végig túlsúlyban. Az akkádi dinasztiát megelőző korszakban uralmon lévő, idealizáló, szimbolisztikus-dekoratív iránnyal szemben a párhuzamosan meglévő, de addig kisebb szerepet játszó naturalisztikus és geometrikus stílusformák jutnak vezető szerephez, az északi és keleti hegyi népek hatása alatt, amelyek éppen ennek a két ellentétes irányzatnak, a naturalizmusnak és az absztrakt geometrizmusnak a sémita szimbolista idealizmus mellé állításával termékenyítik meg újra és újra Mezopotámia művészetét.<sup>15</sup>

Az északi és keleti hegyi népek belső, kultúraformáló erőinek a babiloni-asszír világba való beoltódására szükség is volt. Ennek a világnak a szellemét, belső alkatát ugyanis minden vonatkozásában a józan valóságérzék jellemezte, amely egymagában, vagy túlságosan egyoldalúan kifejlődve nem szokott kedvezően hatni a művészet fejlődésére. Ezt a valóságérzékét már maga a terület fekvése is kifejleszthette. Az emberiség szellemi fellendülésének legfontosabb helyei (Kína, India, Egyiptom, Perzsia) közül egyik sem olyan minden oldal felé nyitva álló terület, mint a Tigris és Eufrátesz köze, egyik sincs ellenséges szomszédok betörése elől a természet által oly kevésbé biztosítva, mint Mezopotámia. Az élet kemény, küzdelmes valósága egyik táj népét sem érintette olyan közvetlenül, mint a már sivatagi hazájukban keménnyé edzett sémitákat. A Kétfolyamköz északi és keleti széle hegyvidék ugyan, amely bizonyos mértékig

<sup>15</sup> Christian, Entwicklungsprobleme der altmesopotamischen Kunst. Wiener Beitr. z. Kunst und Kultur Asiens. (III), 1928. 38. 1.





2. kép. — Hépet istennő.



sáncnak is tekinthető, de éppen zordsága miatt időnként kibocsátója a szebb jövőért mindenre elszánt idegen népcsoportoknak. Az éghajlat sem kényeztette el Babilónia és Asszírnia lakóit. Majdnem mindig a hideg terület felől fúj a szél a meleg felé, minden nedvesség gőzzé válik s csak a hegységek lejtőjén van bőségesebb csapadék. 10 hónapon keresztül száraz és kiégett a steppe s a létért való küzdelem a szellemi alkotásra való minden erőt felemésztett volna, ha a lakosság nem tudta volna megoldani, hogy az északi hegyekben leesett esőnek a Tigris és az Eufrátesz által az alföldre lehozott vizét gondosan kiépített csatornarendszerrel a földekre juttassa s így a stepperégiókban kert-tájakat hozzon létre. Mihelyt a szilárd államforma kialakult, a nyílt fekvésnek és a szomszédokkal való eleven érintkezésnek előnyei is mutatkoztak: ezáltal lett Babilónia békében kereskedőállammá, szerencsés háborúk korában pedig világhatalommá. A virágzó kereskedelem már Hammurabi államában kifejlődött pénzforgalommal kapcsolódott. Mindez kölcsönös írásos szerződések készítésével járt, amint a birodalom központosított szervezete írásos rendelkezések küldözésével. Az eredmény egy olyan magasfokú írásbeliség létrejövele volt, amely a vallásos és egyéb természetű tulajdonképpeni irodalom mellett is jelentékeny. Az agyagokmányokat pecséthengerekkel hitelesítették, ezzel a jogászállamra annyira jellegzetes kispasztikai tárgygyal. Ha nem is tekinthetjük a pecséthengerek lenyomatait az ókori keleti képzőművészet legértékesebb képviselőinek, hanem csak ezeket kísérő kisművészetnek, mégis az ókori elő-ázsiai kultúra józan valóságérzékének majdnem olyan kifejező jelképei ezek a kereskedelmi és jogi szövegek alatt álló pecsétlenyomatok, mint az egyiptomi kultúrának a monumentális kőalkotások. Annak a ténynek a tudása, hogy Babilónia jogászállam volt, természetesen nem jogosít fel arra az előítéletre, hogy művészete száraz és lélektelen; ez ugyanolyan elhamarkodott megállapítás volna, mintha valaki az építészeti emlékek hiányából azt következtetné, hogy Mezopotámiának nem volt építőművészete, nem vévén tekintetbe azt, hogy Babilónia geológiai viszonyai csak az agyagból vagy legjobb esetben égetett téglából való építkezést tették lehetővé. Annyi bizonyos, hogy az elmondottakból kifolyólag a babiloniak és asszirok sokkal komolyabb természetű emberek voltak, mint az egyiptomiak, akik inkább hajlottak az élet derűs felfogására. Madzsar<sup>16</sup> szerint a babilóniai időérzés és az ebből fakadó térszemlélet kialakulását is döntően befolyásolta a jövőért való aggodás és az annak józan biztosítani-akarása közben kifejlődött valóságérzék. A bizonytalan jövővel kapcsolatban úgy nyugtatták meg magukat, hogy azt a jövőmondással, az előjelek magyarázásával bevonták a jelenbe. Ezzel — mondja Madzsar<sup>17</sup> — Babilónia nemcsak megragadta (célzás naptártudományukra), hanem meg is állította az időt. Az örök állandóságnak, az egy helyben való szilárd megállásnak legjellegzetesebb kivetítései a zikkurratok, az égbenyúló, de ugyanakkor teljes súllyal a földre nehézkedő bábeli tornyok, e stilizált hegyek. S ugyanazok a papok, akik e zikkurratokon szolgáltak, a gazdasági

<sup>16</sup> Térszemlélet és időérzés a babilóniai kultúrában. Bp. Sz. 1930. 217. köt. 122. kk. és 117. l.

<sup>17</sup> U. o. 104. l.



élet terén is elevenen mozogtak, legjobb példát nyújtva a Spranger által felállított ökonómikus embertípusra. Ezt a, a körülmények által józanná, puritánná és materiálissá nevelt s ezáltal nagy művészet létrehozásában feltétlenül gátlásokkal küzdő sémita világot érte azután újra a 18. században az északi és keleti hegyi népek említett kétoldalú (naturalista és absztraháló) művészeti felfogásának, amely valószínűleg Turkesztánból és Nyugat-Iránból táplálkozott<sup>18</sup>, intenzív hatása, természetesen az elő-ázsiai művészet egyetemes, idealizáló-szimbolisztikus irányzatának keretén belül. Ehhez az absztrakt elv jobban illett, ez is került idővel tulsúlyba s mint szimmetriára való törekvés az asszir művészeti termelés fontos alapjává vált. Az Amarna-korban a Nyugattal, az Aegaeisszel és Egyiptommal való érintkezés jelent sok művészeti ösztönzést. A hettitákkal, az északi szir területek lakosságával, a káldokkal és arámokkal való érintkezésből és nem egyszer keveredésből származó befolyásokat már említettük.

Az ókori elő-ázsiai művészet fejlődésére általában ható külső és belső erők és körülmények felvázolása után visszatérve a keleti embernek a saját értékéről és tökéletességéről való meggyőződésére, mint világnézeti természetű objektív formáló erőre, meg kell vizsgálnunk Riegl tana értelmében, melyek azok a stíluselvek, struktúraelvek, amelyeket pl. ez a világnézeti elem létrehoz és hogyan vezethetők le ezekből a stílus egyes ismertetőjelei. Az emberi tökéletességről való felfogásából folyt az a stíluselv, hogy az ókori keleti művész az emberi arcot mindig ideálisan szépnek és jónak ábrázolta. Az állatok ábrázolása viszont, amelyek az emberrel szemben gonoszoknak és rosszaknak számítottak, összehasonlíthatatlanul reálisabb. Itt azután ért hozzá a művész, különösen az ókori keleti művészet utolsó korszakában, hogy pl. a vadászképeken kifejezze az állatok ábrázatán a heveséget, vadságot, fájdalmat és dühöt. Az állat élő tárgy, amelyen az ember bemutatja fölényét.<sup>19</sup> (1. kép.)

Ugyanebből a meggyőződésből következik, hogy az akkádok, óbabiloniak, amurriták, asszirok és újbabiloniak művészetét Kr. e. 2800-tól 550-ig különösen az emberi alak visszadásakor igen erősen kifejezett szabályosság és nyugalom jellemzi. Az arcvonások a szabályszerűen megformált fajszeményt mutatják, mozdulatlanul és a legcsekélyebb portrészzerűség nélkül. A haját, a szakállt a lehető leggondosabban szigorúan stilizálják. A kerekplasztikában az arcok nem fejeznek ki semmi személyit s a hosszú kabát is mindenfelől szabályosan esik alá. A lábak ugyan a reliefeken az ábrázolás világossága végett egymás mellé vannak állítva, a harangalakú kabát azonban szilárd nyugalomban tartja össze őket.<sup>20</sup> Ez a stíluselv egész Elő-Ázsiára érvényes az ókorban, de tagadhatatlan, hogy a többi elő-ázsiai népek, így a szumirok, churritantiták (szubaréusok) és hettiták művészetében ennek az abszolút nyugalomnak a kifejezése kisebb fokú. Soden Unger felfogásával szembehelyezkedő nézetének ismertetése helyett egyik

<sup>18</sup> Christian, i. h. 38. 1.

<sup>19</sup> Unger, Sumerische und akkadische Kunst.

<sup>20</sup> U. o.



bíráló megjegyzése<sup>21</sup> konstruktív továbbgondolásaként utaljunk arra, hogy a Narámszin oakkad győzelmi oszlopán, vagy akár az asszir vadászkepeken is megállapítható mozgás valószínűleg szintén nem-sémíta (esetleg árja) behatás eredménye. A szumirok királyszobrai valamivel több életet és mozgást fejeznek ki, mint a babiloni-asszir alkotások. A formaadás minden szigora mellett az arcon eleinte könnyed mosoly játszik s csak a későbbi időkben komolyodnak egészen el. A lábak tartása sem annyira szabályosan nyugodt, mint a sémíta művészetben. Az a benyomásunk, mintha most állt volna fel a király és éppen kilépne. Nem teljesen kezdeti mozdulat, de nem is befejezett, úgyhogy Unger méltán hasonlítja a Lessing Laokoonjában kívánt ábrázolási módhoz. Anélkül, hogy az említett stíluselv megdőléséről beszélhetnénk, még több élelenséget és mozgást látunk az elő-ázsiai hettita és a churrita-szubaréus művészet alkotásaiban. A sok példa közül csak a tell-hálafi Hepetnek, a szubaréus kultúrkör női főistenségének egész megjelenésében sajátzerű alakját említsük meg. A test középső része elég erősen kiugrik. Úgy ül, mintha térdeit a ruha alatt szétfeszítené. A felsőtest hátrahajol és a fej kissé hátravetődik. A száj komolysága is könnyedebb, mint a sémíta emlékeken. (2. kép.) (L. Unger, Altindog. Kulturgut in Nordmesopotamien.) A későbbi indogermán népeknél még világosabban jelentkező személyiség-tudat, összekapcsolva az okozati gondolkodásra való hajlammal, dolgozik talán itt, az elő-ázsiai nem-sémíta és bebizonyítottan indogermánokkal keveredett embercsoportoknál csirában, mint objektív formáló erő. A görögöknél később ez az erő minden más irányú objektív formáló erőt háttérbe szorított és megadta a klasszikus és modern művészetnek teljesen új, az ókori keletitől lényegében elütő jellegét.<sup>22</sup>

Az alkotó elveknek az objektív formáló erőkből való levezetésekor nagyon fontos Rieglnek az a törekvése is, amellyel el akar jutni az objektív formáló erők alaptípusaihoz. Kiindulásul az a gondolat szolgál, hogy azok a tényezők, amelyek a külvilág feldolgozásakor működnek, a műalkotások alakítására is döntő befolyással vannak. Így jön létre a közelnézeti-távlnézeti, haptikus-optikus fogalom-pár, mint »művészeti probléma«<sup>23</sup>, amelynek az alkotás folyamán a sík és a mélység egymással szembenálló s ezáltal szintén »művészeti problémát« teremtő fogalma felel meg. A külvilág egy darabjának vizuális felfogásakor vagy az egyes, önmagukban zárt tárgyakon van a hangsúly, míg a köztük levő tér nemlétezőnek számít, vagy fordítva: a téren van a hangsúly, amely egyenletesen kitölti a dolgok közét, amelyben a dolgok vannak s amely az egyes dolgok »priusa«. »An diese Doppelperscheinung der Naturwerke in den Augen der Menschen knüpft die Entwicklung des menschlichen Kunstwillens an« — mondja Riegl.<sup>24</sup> Ebben a gondolatban benne van a sík megőrzés stíluselvének az elmélete és az objektív formáló erőkire utaló magyarázata, amely stíluselv az ókori elő-ázsiai művészet 3000 évét uralmában tartotta. A mi művészetünk objektív

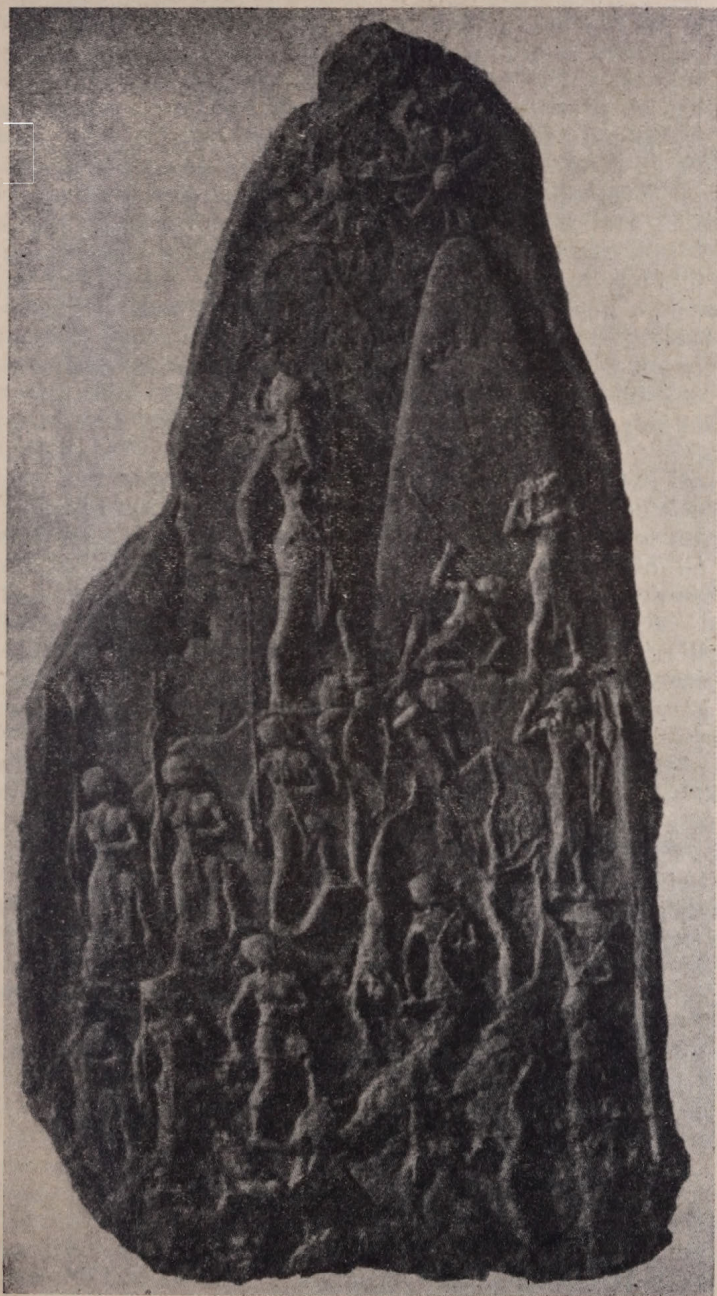
<sup>21</sup> Neue Untersuchungen über die Bedeutung der Indogermanen. Göttingische Gelehrte Arzeigen. 1938. 195. kk. 1.

<sup>22</sup> Unger, Altindogermanisches Kunstempfinder. 1939. 20. l.

<sup>23</sup> Panofsky, Zsch. f. Ästh. u. allg. Kwiss. 1924. 131. l.

<sup>24</sup> Spättrömische Kunstindustrie. 231. l.





3. kép. — Narámszin győzelmi sztélája.



formáló erői a tárgyak közeit egy tér részeivé alakítják, a tárgyakat a kép alapjával viszonyulásba hozzák, az ábrázolást zárt optikai képpé formálják. Ezzel szemben az ókori művészt nem az optikai benyomás visszaadása vagy a szemlélet utánzása foglalkoztatja, hanem a tartalmilag fontosnak az ábrázolása. Ezért nem érdekli a tér s azt nem is akarja kifejezni. Minden ábrázolt dolog úgy hat, mint a síknak, amely egyuttal a kép anyagának is a síkja, könnyed fellazítása. A szerkezet, amelyben az ábrázolt dolgok elrendeződnek, a sík formájából adódik: a művész a motivumot elemeire szedi szét és ezeket az elemeket a síkba beilleszthető legszélesebb nézetben helyezi el. Természetesen ez sem a mai értelemben vett »nézet«, hanem egyszerűen a síkhoz való alkalmazkodás: nem a látósugarak koncentrációja hozza létre, mint ma, a sík egységét, hanem maga a sík. Amíg tehát a modern kép szemlélőjének az a benyomása, hogy álláspontja a képen folytatódik, hogy a képbe bele tud lépni, hogy az ábrázolt tárggyal ugyanabban a mindent átfogó térben van benne, az elő-ázsiai kép úgy hat ránk, mint velünk párhuzamosan, mellettünk függőlegesen felállított sík, amely tőlünk áthidalhatatlan térközzel van elválasztva. A kép felső részei nem tűnnek fel párhuzamosaknak, mélység kifejezéséről tehát szó sincs. A síkbetöltés első szerkezeti szabálya az elő-ázsiai népeknél a tárgyaknak vagy személyeknek sorban való elrendezése<sup>25</sup>. A sorban való felépítés révén a tárgyak közös alapvonalon helyezkednek el. Ahol a szerkezet egy sorból áll, ott a kép alsó széle magától alapvonallá válik. A nagyobb síkot sávokra bontják, amelyeknek alsó határai szolgálnak alapvonalul. Az egész kép alakja azonban ezáltal még semmiféle reális jelentőséget nem nyer. S amíg a képalapnak nincs reális jelentősége, addig a horror vacui rendszerint oda vezet, hogy abból minél kevesebbet hagynak kilátszani: vagy egészen közel helyezik egymáshoz az alakokat, vagy kitöltik a közöket dekoratív elemekkel. A további fejlődés folyamán a sorok újra felbomlanak s a szemlélőben magaslati álláspontról szemlélt sík képzete ébred fel, amelyen a tárgyak szét vannak szórva. Ezáltal a kép alapja talajjá vagy vízfelszíné válik. Az archaikus krétai, görög és bizánci művészetben megkisérelték (Rodenwaldt, Hauser, Wulff) a síkbetöltés ezt a formáját közvetlenül az illető népek külső életkörülményeiből levezetni. A krétai ember többemeletes házából vagy kertteraszairól így láthatta a tájat, a görög a nézőtér magasabb pontjáról így tekintett le az orchestrára, a bizánci pedig a hippodrómok tribünjéről a versenypályára. Mivel hozzászórtak, hogy ezekről a pontokról a távolabbi tárgyakat nem a közelebbiek mögött, hanem fölöttük lássák, ebből eredt volna az az elvük, hogy az egymásmögöttséget egymásfelettséggel fejezzék ki. Stiasny azonban jól látja<sup>26</sup>, hogy a térfelfogás alakulását felszínes dolog ilyen külső benyomásból levezetni s inkább azokra a belső törvényszerűségekre kell gondolni, amelyek az ideoplasztikus, emlékezetszerű alkotás e módját belülről (objektív formáló erők létrehozta stíluselvek alapján) szabályozzák. Ezeket kívül gondolni kell arra is, hogy mivel Elő-Ázsiában a síkművészetnek egész fal-

<sup>25</sup> Stiasny—Jacobsson, Formprobleme der antiken Kunst. 1931. 5. kk. 1.

<sup>26</sup> U. o. 9. l.



felületek diszitése volt a feladata, a gazdaságos beosztás végett is szabadon kellett szétrakni az alakokat a síkon. Az architektonikus szempontok is nem egyszer ezt követelték. Ezeket a szempontokat nem mindig elégítette ki a sík lineáris felosztása és a vízszinteség hangsúlyozása. Az egymásmögöttiség egymásfelettséggel való kifejezésének következménye volt, hogy az elő-ázsiai művészet a kép alapja egységének megteremtéséhez igen gyakran a domb vagy hegy motívumát használta fel. Az egységre törekvés nagyszerű példája, Narámszin óbabiloni király sztelája az uralkodót és harcosait az egész képsíkot kitöltő meredek hegy oldalában ábrázolja. (3. kép.) A Szanherib korából származó nagy fali reliefek is (I. Paterston, Assyrian Sculptures) lassan emelkedő hegyvidékké képezik ki a kép alapját. A hegyvidék motívuma a lineáris sorszerkezetű reliefeken sehol sem fordul elő. Így lehetségessé vált abban a korban, amikor az illuzionisztikus mélységábrázolás belső ellenállásba ütközött, a mélység elkerülése mellett is zárt térkitöltést nyújtani. Pedig éppen a mélységábrázolás hiánya adott legtöbb alkalmat az elő-ázsiai művészet értékének félreismerésére. A renaissanceon felépülő művészetkritika majdnem a legújabb időkig tulbecsülte a mélységdimenzióknak a görögség objektív formáló erői által létrehozott illuzionisztikus kifejezését. A kelet-ázsiai művészet példáját látva, egyes újabb esztétikusok ugyan egyenesen a másik végletbe estek, és a mélységábrázolást lényege szerint tudományos kifejezőmódnak minősítették, amely a művészetre nézve egyenesen veszélyt jelenthet. Worringer gondoskodott azután róla, hogy az esztétikai közfelfogás újra a régi természetű végletbe csapjon vissza. (Ägyptische Kunst. 1927). A tiszta síkmegőrzés vagy mélységkifejezés bárminenü egyoldalú esztétikai megítélése azonban csak akadálya a művészeti stílusok megértésének. A térábrázolás bármelyik formája, a mélységfelépítés megvalósítása ugyanúgy, mint annak elkerülése a művészi szépségek egyaránt gazdag forrásává válhat. Asszurbañipál korának asszir reliefjei — mondja Stiasny<sup>27</sup> — ugyanúgy nagy művészetet képviselnek, mint Tintoretto festményei. Amazokban éppen a sík megőrzése és gazdag kiképzése, emezekben pedig a mélység hatalmas kiépítése alkotja a művészi hatás alapját. Idevág Grunewaldnak az a megállapítása is, amely szerint egy stílus művészi teljesítménye és teremtő tette abban áll, hogy a művészet a tudás mindenkori fokát, egy egységes optikai és fizikai világfelfogás ábrázolására használja fel.<sup>28</sup> Vagy K. Theodor nézete, aki az expressionizmus védelmében kifejti, hogy a síkmegőrzés nem erőszakot a természetben. Az absztrakció, ami itt végbemegy, nem nagyobb mint pl. a szín elvonása a fekete-fehér művészetben vagy a jelenség vonalakká való átformálása.<sup>29</sup> Stiasny felhívja a figyelmet többször idézett munkájában (16 l.) arra, hogy még mi sem vagyunk egészen következetesek a perspektiva alkalmazásában. A tárgyaknak a mélység arányában való rövidítését pontosan végrehajtjuk, de az oldalak felé való optikai nagyságsökkenést már nem fejezzük ki.

<sup>27</sup> i. h. 15. l.

<sup>28</sup> Zschf. f. Ästh. u. allg. Kwiss. 1915. 19. l.

<sup>29</sup> Die Darstellung auf der Fläche. Zsch. f. Ästh. u. allg. Kwiss. 1921.



Bámulatraméltó az objektív belső erőnek az a következetesége, amellyel a szerkezeti fejlődés minden szakaszában megőrzi a sik stíluselvét. Akár a sorban való ábrázolásnak szigorú és az elő-ázsiai művészetben belül is kezdetleges szerkesztési módját tekintjük, akár ennek a fejlődés folyamán feloldott magaslati álláspontú formáját, vagy a Narámszín-követ, amelyen az egymásmögöttség egymásfölöttiséggel van visszaadva, mindenütt látjuk, hogy itt egy művészetnek nem véletlenül kialakult, alacsonyabb fejlődési fokot képviselő jellegzetességéről, hanem egy nép objektív művészi beállítottságának világos kifejezéséről van szó. Másféle képet ad az elő-ázsiai művészet, nem optikait, de bizonyos tekintetben formális sematizmusa ellenére is tartalmilag tökéletesebben adja vissza a kifejezendő tárgyat, mint az optikai kép. Az archaikus és az ókori ember egyetemes lelki beállítottsága működik itt mint objektív formáló erő, ez a művészet emlékezeti képekkel dolgozik s nem a közvetlen szemlélettel. Ezek az emlékezeti képek tipikus képzetek, megtisztítva minden egyénitől, esetlegestől s az ezeken alapuló művészet éppen ezért nem engedheti meg a magasság perspektivikus kisebbitését, ennek esetenként változó különbözősége miatt. Az ókori elő-ázsiai művészet e mélyen rejlő formáló ereje hidat a még régebbi korok ősi művészetéhez, amint általában az egész Kelet művésze szoros kapcsolatban áll még az ősember művészetével.<sup>30</sup> A síkművészetnek, az emlékezeti képek alapján való alkotásnak legvégső gyökere, az objektív formáló erők ősforrása az a lelki magatartás, amikor az Én és a világ szétválasztása még nem történt meg<sup>31</sup> s amelyik korban újra felébred a vágy ez után az »unio mystica« után, az mindig alkalmazta és alkalmazni fogja művészetében a síkmegőrzés stíluselvét.<sup>32</sup>

Hogy egyébként az ókori keleti ember előtt a távlati eltolódások és kisebbedések értelmileg és gyakorlatilag ugyanúgy ismertek voltak, mint előttünk, mutatja egy leírás az egyik babiloni-asszír elbeszélő költeményben, az Etana-eposzban (A fennmaradt szövegek kb. Kr. e. 2000-ből és a 7. századból származnak). Etana egy sason az égbe repül, hogy gyermektelen feleségének elhozza a szülés varázsfüvét. 10.000 méterenként (kb. ekkora távolságnak felel meg egy »duplaóra« a régi Mezopotámiában) visszatekintve, megbeszéljük, milyenek látják távolodás közben az elhagyott földi világot. A költemény idevágó részlete (szabadon fordítva) így hangzik:

*Midőn az első kétórányi utat megtette vele fölfelé,  
azt mondja a sas néki, Etanának:*

*»Nézz le, barátom, milyen lett a föld;  
nézz le a tengerre, a világhegy oldala felé!«*

*»Olyan a föld, mint egy hegy;  
a tenger folyónagyságú lett.«*

<sup>30</sup> V. ö. Felvinczi Takáts Zoltán, Keleti művészeti kiállítás. Kolozsvár, 1942. India művészete. 6. l.

<sup>31</sup> Schweitzer, i. h. 394. l.

<sup>32</sup> K. Theodor, i. h.



Midőn a második kétórányi utat megtett vele fölfelé,  
azt mondja a sas néki, Etanának:

»Nézz le, barátom, milyen most a föld!«  
»Olyan a föld odalent, mint egy faültetvény.«

Midőn a harmadik kétórányi utat megtette vele fölfelé,  
azt mondja a sas néki, Etanának:

»Nézz le, barátom, milyen most a föld!«  
»A tenger egy kertész árkává lett.«

Igy jutnak el Anu isten egébe, de ott nem találják meg a  
szülés fűvét, ezért még feljebb kell repülniök, Istár istennő egébe:

Midőn az első kétórányi utat megtette vele fölfelé,  
(azt mondja a sas:)

»Nézz le, barátom, milyen lett a föld!«  
»Csak annyi látszik a földből, mint a holdkorong  
és a messzi tenger olyan, mint egy udvar.«

Midőn a második kétórányi utat megtette vele fölfelé,  
(azt mondja a sas:)

»Nézz le, barátom, milyen lett a föld!«  
»A föld kalács lett s a messzi tenger olyan, mint egy  
kenyérkosár.«

Midőn a harmadik kétórányi utat megtette vele fölfelé,  
(azt mondja a sas:)

»Nézz le, barátom, hogy eltűnt a föld!«  
»Lenéztem, (s látom.) hogy eltűnt a föld!  
És a messzi tengert sem látják szemeim.«  
»Barátom, nem akarok az égbe felszállni  
állj meg, hogy visszatérjek a földre!«

Ekkor Etanán erőt vesz a félelem és a sassal együtt lezuhan.

Távlati képet világosabban felvázolni nem is lehetne, mint ahogy ez az eposz teszi. Ez azonban csak bizonyíték és példa arra, hogy az emlékezeti kép alapján való alkotás a képzőművészetben belső objektív erők hatása alatt ösztönös szükségszerűséggel valósult meg. Különös szerencse, hogy éppen ennél az elbeszélésnél az a ritka eset áll fenn, hogy az irodalmi hagyományt fedi az elő-ázsiai képzőművészet több fennmaradt emléke. Az Etana-motívum ugyanis az akkád-kor glyptikájának kedvelt mitikus témái közé tartozik. A pecsétlenyomatok képein az irodalmi hagyomány távlat-gondolatának nyoma sincs. A fazekas, a pásztorok ugyanolyan nagyságúnak vannak ábrázolva, mint a sas hátán a levegőbe felszállt és távolodó Etana (4. kép).

A síkmegőrzés formáló elve megakadályozza tehát 3000 éven keresztül a tárgyak optikai, távlati rövidítésének az alkalmazását.



Az eredeti nagyságviszonylat felbomlása is előfordul azonban ebben a művészetben is, de egy másik, az eddig említettekkel azonban mindenestre mélyen összefüggő objektív formáló erő törvényszerű működésének eredményeképpen. A tartalmilag fontosnak az ábrázolása az az alapvető stíluselv, amelynek értelmében az emberi rangfokozat és méltóság szimbolikus értékeléseként a legfontosabbnak tartott személy természetét a képen nagyobbra formálják a többinél. Nagyságáról ismerhető fel pl. a fejedelem a legrégebb szumir emlékművek egyikén, egy fogadalmi ajándékon, amely Urninát ábrázolja gyermekeivel és szolgáljaival, amint (a kép felső felében) téglát hord egy kosárban istenének, Ningirsunak a templomához, a kép alsó felében pedig italáldozatot mutat be. Narámszin sztéláján is kimagaslik a király alakja a harcosoké közül, nemcsak azért, mert a hegy legmagasabb pontjára helyezte a művész, hanem mivel testileg is a legnagyobbak alkotta. A nagy Assurhaddon háromszoros nagyságban áll szamári sztéláján a legyőzött



4. kép. — Jelenet az Etana-mitoszból.

és kötéllal fogvatartott fejedelmek, a tyrusi Ba'al és az aethiopiai Tirhaqa előtt. Ez a stíluselv természetesen megint nemcsak Mezopotámiában, hanem az egész ókori Elő-Ázsiában érvényes. Példa a sok közül egy az észak-szíriai Malatia mellől, Arslan Tepéből származó hettita reliefszemle, amelyen az áldozatot bemutató, pásztorbot tartó király mögött az áldozati állatot behozó szolga jelentéktelenségének megfelelően egészen kicsinek van ábrázolva. (6. kép.) Ez a vonás a görög művészetnek azokon a területein is észlelhető, ahol az elő-ázsiai hatás erősebben érvényesült. Pl. a pergamoni oltár minden csoportjában az isten alakja hatalmasan kiemelkedik a gigászok közül, karjaival betöltve a sávnak a felső részét is. Egyébként azonban ritkán válik a nagyságviszony a rang és méltóság olyan kifejezésévé, mint Elő-Ázsiában. Ez a görög művészet anti-szimbolista beállítottságának természetes következménye. Amíg a görög művészet magának a mozgásnak az ábrázolását kívánja, az ókori keleti művészeknek elég egy szárny a mozgás szimbolizálására. A tartalmilag fontos kiemelésének elve ez, amely az esetenként adott helyzetben is a mindig megismétlődő vagy örökké tartó esemény számára keres szimbolumot.<sup>34</sup> Az elő-ázsiai művészetnek a

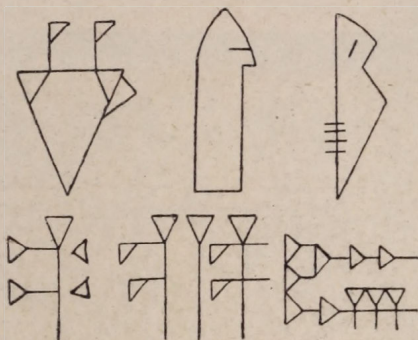
<sup>33</sup> Br. Meissner, *Babylonien und Assyrien*. II. 190. 1.

<sup>34</sup> Stiasny, i. h. 20. 1.



kifejezés fokozását vagy tartalmi vonatkozások megvilágítását az optikai szabályok mellőzésével elérni akaró kifejezőmódja újra megelevenedett a modern expresszionizmusban, ahol legtöbbször szintén a tartalmi elemek ereje, a szimbolikus kifejezés, a nagyság szimbolikus kiértékelésének az akarata győz.

A tartalmilag fontosnak ábrázolásából folyik az ókori keleti művészet következő főelve is: az ábrázolt tárgy formájának világosságára, áttekinthetőségére való törekvés. Az ókori keleti művész, akárcsak a távolkeleti, nem úgy dolgozott, mint az újabb korok nyugati művésze, tehát nem modell után, hanem — amint már említettük — halványabb emlékezeti kép alapján. Ennek egyik következménye volt, hogy elő-ázsiai művész az ábrázolandó valamit, sőt az embert is, nem egészként tekintette, hanem részeiből rakta össze. Minden részt külön a legjellegzetesebb nézetében fogott fel és ezek-



5. kép. — A »bilka«, a »fej« és az »ember« jele a képirásban és az abból származott ékírásban.

nek a részeknek a mechanikus összerakása útján kapott egy egészet. A fejet pl. profilban, a szemet előlről nézett alakjában helyezte el. A vállakat megint előlről nézve alkotta meg, a lábszárakat és lábakat újra profilból, a kezeket előlről s az így legvilágosabban látott egyes testrészeket mechanikusan egymáshoz illesztette, ezáltal elérve a mozgás nélküli nyugalom és a statikus állandóság oly lényeges elő-ázsiai vonásainak a kifejezését is.<sup>35</sup> Különösebb nagytással hangsúlyozta azokat a testrészeket, amelyek az egész organizmus főtagjai, tehát a fejet, szemet, orrot, kezeket, ezekkel szemben a törzseket és a lábakat mellékesebbeknek tekintette. A mellékes dolgoknak a világosság és áttekinthetőség elvéből folyó szabályos, azonos alakú ismétlése által ezek csakugyan mellékes dolgokként hatnak és nincs egyéni színük, úgyhogy a néző figyelme nem ezekre irányul, hanem a fejre és a kezekre, amelyeken ezek a mellékes dolgok hiányoznak. A mellékes dolgok közül az összetetteket szintén szétszedik szabályos részeikre s ezeket szabályos, függőleges sorokba tagolják.<sup>36</sup> Így pl. a szumirok öltözetén, a birkabundán (l. pl. Urnina reliefjét) nemcsak a bundának egyes gyapjúcsomói vannak ábrázolva, hanem még ezek is függőleges sorokba vannak osztva. A

<sup>35</sup> Schweitzer, i. h. 386. l.

<sup>36</sup> Unger, Sumerische und akkadische Kunst.



hegyeket dombokra és kövekre tagolták, mint a hegy alkotórészeire. Ez az alapja a hegy jelölésére használt és egész Elő-Ázsiában közérthető pikkelyornamentikának is (Példa egyebek közt egy assuri kútból előkerült, a 2. évezredből való istenszobor, amelyen az alsótest ilyen módon van hegyként megjelölve.) Ez a részletekre való szétszedés rendkívül fontos tényező volt a képírás és az ékírás keletkezésékor. Az írás feltalálójának, akik azon fáradoztak, hogyan alkothatnának legkifejezőbb képet valamely tárgyról vagy fogalomról, nagyon megfelelt a szumir művészet ama sajátja, hogy nem modellek, sem a természet, hanem emlékezeti kép után dolgozott és minden tárgynak a legvilágosabb, legjellegzetesebb oldalát választotta ki.<sup>37</sup> (5. kép.)

A forma világosságának világosság, áttekinthetőség felel meg a kép szerkezetében is. Ezért szeretik alkalmazni a szimmetriát,



6. kép. — Libáció az időjárásistenség előtt.

akkor is, ha a képen levő cselekmény nem követeli. Hogy a szimmetria meglegyen, gyakran még egyszer szerepeltetik ugyanazt a személyt azonos helyzetben ugyanazon a képen. A szerkesztés eleinte egymás feletti szalagokban történik (l. pl. Urnina reliefjén), az akkád művész azonban 200 évvel később már az egész képet egységes, nagy szerkezettel tudja kitölteni, a vidéket használva fel, mint új, egységesítő elemet.

A világosságra való törekvés kezdetben kizárta az átvágás lehetőségét. A fejlődés folyamán jelentkező átvágásra megint jellemző a síkmegörzés elvéből kifolyólag, hogy ennek az alapján sem lehet megállapítani, hogy a tárgyak közül melyik van közelebb, vagy távolabb a szemlélőtől. A tárgyak sok esetben nem úgy keresztezik egymást, hogy az egyik tárgy minden részében felette vagy alatta volna a másinak, tehát közelebb vagy távolabb látszanék. Sőt az

<sup>37</sup> Unger, Keilschriftsymbolik. 1940. 13. 1.



is megtörténik — a minél láthatóbb és világosabb ábrázolásra való törekvés miatt —, hogy a távolabbi tárgy gyakran nagyobbra van alkotva, mint az azt átvágó. A világosságra való törekvés tehát itt a fordított perspektíva egyik fajtájához vezet, a szubjektív nagyság-feltüntetéssel diametrálisan ellentétes nagyságábrázoláshoz.

Az objektív formáló erők a művészetben nemcsak a »hogyan?«, hanem a »mit?« kérdésre is döntően befolyásolják a választ, tehát a motívumok alkalmazását is meghatározzák.<sup>38</sup> A gondos stíluskritikán kívül nagyon alkalmas még az objektív formáló erők kutatására az emlékek motívumtörténeti vizsgálata. Ez a kutatás abból indul ki, hogy minden tipikus képgondolat valamely világnézet egy részét képviseli és tanulság bizonyos kultúra életéről vagy hatásáról. Különös fontosságú ez az eljárás az elő-ázsiai hegyi népek, pl. a hettiták, churrimitanniták (szubaréusok) művészetének szemléletéhez, mivel itt az objektív formáló erőknek pusztán a stílus kutatás révén való feltárása egyelőre még bizonytalan talajon mozog. Hiszen még ma is gyakran minden elő-ázsiai skulpturát, amely nem délmézopotámiai (szumir, babilóniai), kasszita vagy asszír, egyszerűen »hettitának« neveznek, tehát az ótestamentomi »hettita« megjelölést, amely ott csak az 1. évezred kezdetének észak-szíriai helyi fejedelemségeire vonatkozik, kiterjesztik a kisázsiai Halys folyó és az iráni határ közötti egész terület- és népkomplexumra.<sup>39</sup>

Pedig a képgondolatok közelebbi vizsgálata hamarosan meggyőz arról, hogy egészen eltérően működtek az objektív formáló erők a Halys által nagy ívben átfogott kelet-kisázsiai fennsíkon, a tulajdonképpeni hettita területen és egészen más gondolatvilág nyomta rá bélyegét a churrimitannita-szubaréus terület (az Eufrátesz felső folyása és a Zagrosz-hegység közötti vidék) művészetére. Az átmenetet — bizonyos keverékművészettel — Észak-Szíriának a Taurusz-hegység és az Eufrátesz között elterülő vidéke alkotja.

Az új-hettita birodalom (1400—1200) szellemi világát legelső sorban az istenkultusz töltötte be. Természetes tehát, hogy az új-hettita művészet képgondolatait kényszerítően formáló erő működése is a kultikus és ceremoniális cselekmények elsősorban való visszaadását idézte elő. A hettita motívumállomány legnagyobb részét imádási és áldozati jelenetek teszik ki. Különösen szereti a hettita művész a kultikus cselekmény csúcspontját, az istenségnek bemutatott libációt ábrázolni (pl. a Malatia melletti Arslan Tepe-



7. kép.  
„Jó pásztor“.

<sup>38</sup> Riegls gesammelte Aufsätze, Einleitung (Sedlmayr). XXIII. 1.

<sup>39</sup> Az ebben a problémakörben újabban való tisztánlátást Moortgatnak köszönhetjük: Die bildende Kunst des Alten Orients und die Bergvölker. 1932.



ből származó relieflemez, amelyen a pásztorbotot tartó uralkodó italáldozatot önt ki a bikán álló időjárásistenség előtt). Ez a kép-gondolat a mitanni művészetben nem fordul elő. (6. kép.) A terjedelmesebb hettita kompozíciók szintén a kultikus gondolatkört tükrözik: hosszú áldozati menetben jelenik meg, mint rituális jelenet, a kultikus szolgálat közben bemutatott zene és tánc is. Pl. a karkemisi palotabejárat orthosztátlemezein nagy áldozati menet keretében két relieflemez egyike hárfást és fuvolást, a másik pedig kürtöst és három dobosból álló csoportot mutat. Az ókori keleti



8. kép. — Hettitta király szárnyas napkoronggal.

művészet egyik legnagyobbvonalúbb szerkezete, leghatalmasabb s egyúttal legterjedelmesebb alkotása áll előttünk az istenfelvonulásra megemlíthető példán, a híres yazilikajai sziklareliefen, az Ankarától 140 km.-re levő Chattusas-Boghazköy mellől.

Mindezzel szemben áll a churrita-mitannita-szubaréus (a mi szempontunkból a három elnevezés mindegyike egyet jelent) világ művészete. Az észak-mezopotámiai mitannita motívumok nem annyira a kultikus és ceremóniális cselekmények visszaadásában merülnek ki, hanem inkább bizonyos profán, harci és vadászszellemet



tükröznek. A vallásos tárgy emlékek témája sem a kultusz, hanem inkább a mitosz. A profán képgondolatok közt legkimagaslóbb a kocsiról való harc vagy vadászat, a lovaglás, a gyalogos nyílasadás és a »jó pásztor« ősmotivuma, a bárányt vívó férfi, egyedül vagy többedmagával ábrázolva. (7. kép.) Hitregeviláguk szelleme mint objektív formáló erő azokban az ábrázolatokban jut érvényre, amelyek az északi hegyi népek tipikus mitikus alakjait, a sajtáságos keveréklényeket mutatják be. Ezeknek egész nagy választékából csak a ma is közismerteket emeljük ki: a sasfejú szárnyas oroszlánt (griff), az emberfejú szárnyas oroszlánt (szfinksz). Ezeken kívül sűrűn találkozunk a szárnyas oroszlánnal, szárnyas bikával, madárfejú emberekkel s mint fontos és elterjedt motivummal, a szárnyas napkoronggal.<sup>40</sup> (8. kép.)

A mitannita gondolatvilág legnagyobb jelentősége abban áll, hogy Asszíria művészetének témaállománya egész szellemi tartalmával ennek a mitannita körnek a gondolatvilágában gyökerezik, ugyanakkor, amikor a hettita művészettel belső ellentétben áll. Az asszír művészet képgondolatkészlete fejlődésének csúcspontján, a 9—7. században, II. Asszurnaszirpáltól Asszurbanipálig azt mutatja, hogy a kálachi és ninivei paloták nagy falirelief-sorozatai a képanyagnak minden kibővítése és fokozása mellett sem mennek túl a mitannita motivumok régi állományán. A fiatal mitannita kultúra termékenyítő formáló erői azok, amelyek a Kr. előtti 1. évezred asszír művészetében működnek. Az északi hegyi népek objektív szellemi kincse tükröződik a nagy asszír művészet képgondolataiban, nem említve az egyetemes ókori elő-ázsiai objektív formáló erőket, amelyekről fentebb szoltunk. AsszírIA tulajdonképpen csak a szubjektív formáló erők kifejtésével vett részt a nagy asszír művészet létrehozásában, tisztán formális művészi teljesítménnyel s nem gondolatilag teremtő módon.

A műélvezet első feltétele azoknak az erőknek a felismerése és magunkra hatni hagyása, amelyeket »Kunstwollen«-nek nevez a német esztétikai irodalom és »objektív formáló erők«-nek ez a dolgozat. Az »objektív szellem« erőként való működésének átélése már magában véve is értékes szellemi találkozás a múlt életével, de mindenképpen nélkülözhetetlen alapja esztétikai élményünknek is, amely végső fokon az alkotó művész szubjektív formáló erőinek bennünk való újraéledéséből áll.

<sup>40</sup> A képek forrásai:

1. Haldokló oroszlán (660 körül). Handbuch der Altertumswissenschaft. VI. 1. Hdb. d. Archäologie. Tafel 171.
2. Hepet istennő. (2850 körül). Max Freiherr von Oppenheim, Der Tell Halaf.
3. Narámszin győzelmi sztélája. (2500 körül). Handbuch der Altertumswissenschaft. VI. 1. Hdb. d. Archäologie. Tafel 142.
4. Jelenet az Etana-mitoszból. (2500 körül). A. Moortgat, Vorderasiatische Rollsiegel. Nr. 234.
5. A „bika“, a „fej“ és az „ember“ jele a képírásban és az abból származott ékírásban. V. ö. Unger: Keilschriftsymbolik; 68. (273), 85. (129) és 95. (36.) jel.
6. Libáció az időjárásistenség előtt. (1000 körül). A. Moortgat, Die bildende Kunst des Alten Orients und die Bergvölker. Tafel LXXXIV.
7. „Jó pásztor“. (1000 körül). A. Moortgat, u. o. Tafel XLIV.
8. Hettita király szárnyas napkoronggal. (1200 körül). A. Moortgat, u. o. Tafel LXXXV.



# AZ ÚGYNEVEZETT ABSZOLUT HALLÁSRÓL

## I.

Zenepszichológusok általában kétféle zenei hallást szoktak megkülönböztetni, az *abszolút* (tökéleteset) és a *relatív* (viszonyított). A megkülönböztetés alapja az a kritérium, hogy a hangmagasság felismerése viszonyítással, vagy minden támpont nélkül történik-e. A különbség tehát egészen éles.

Ha a két hallástípust, vagy általában a hallást definiálni akarjuk, máris nehézségekbe ütközünk, mert maga a fogalom nem exakt. Általánosan elfogadott megállapítás, hogy a hallás a hangmagasság iránti tájékozódóképesség. Gyakorlatilag ez igen sokféle jelenségben nyilvánul meg. Általában olyan képességet jelent, melynek alapján valaki egy dallamot felismerni, utána-énekelni, vagy kottaismeret birtokában lapról énekelni képes. Ezek a meghatározások tulajdonképpen más-más képességet jelentenek, de nagyjából fedik a relatív hallás fogalmát. A viszonyító hallás ugyanis a *hangközök értékének és irányának helyes felismerésében gyökerezik*, tehát a jó viszonyító hallású egyén egy megadott alaphoz viszonyítja a hangot. Ezzel szemben az abszolút hallással rendelkező *minden alap nélkül rögtön a hallott hang abszolút magasságát*, illetve az azzal asszociált nevét állapítja meg. Kérdés, hogy valóban lényegbeli különbség-e ez a kétféle eset.

A fenti meghatározásunkban, amikor egy dallam felismerésében, vagy utánzásában kerestük a hallásképesség megnyilvánulását, a hangmagasság értékelése mellett más, ettől idegen, de tőle el nem választható elemeknek is helyet adunk, amelyekre vonatkozó pszichikai megnyilvánulásokat összefoglalva *zenei emlékezetnek* nevezhetjük. Bár ez a terület látszólag idegen a halláskérdés komplexumától, valóban a legszorosabb összefüggésben áll vele.

A zene nem egyes hangok, vagy hangzatok egymásutánjából áll, hanem ennél sokkal több. Ma már sejtjük, hogy a zene nem bontható föl alkotóelemeire, mint dallam, ritmus, összhang, mert az így nyert elemekből semilyen szintézis nem képes újra zenét összeállítani a cselekmény fizikai értelmében. Azaz az elemzéskor éppen azok a relációk sikkadnak el, melyek összetartották, egységbe foglalták és esztétikai élménnyé formálták a zenét, tehát amelyek a zene *egésztét* nyújtották. De nemcsak filozófiailag felbonthatatlan egy-egy a zene, hanem gyakorlatilag is. Ugyanaz a dallam más ritmusban, ugyanazok a harmóniak más dallamalakítással az eredetire még csak nem is hasonlítanak: nincs külön ritmus, dallam és harmónia, hanem csak ezekkel a tulajdonságokkal rendelkező zene van.

A zenei emlékezet megnyilvánulásai ezekre az elválaszthatatlan elemekre egyszerre vonatkoznak, míg a hallás a legelső megállapításunk értelmében csak a hangmagasság iránti tájékozódóképesség. A szétválaszthatatlanságról vallott felfogásunkkal mégsem ellenkezik, ha a hallást, mint a hangmagasság-felismerés képességét a zenei emlékezetnek, mint az egész zenére vonatkozó felismerés képességének részéül tekintjük és az egészre vonatkozó törvényeket a részre is kötelezőnek ismerjük el. Ismeretelméletileg ez az álláspont teljesen korrekt. Köznapibb és rövidebb kifejezéssel élve: *a hangmagasság-felismerés törvényei a zenei memóriában keresendők*. Még azt is megjegyezhetjük, hogy a hallás még akkor is igen lényeges hányadát fedi a zenei emlékezetnek, ha valóban csak a hangmagasságra vonatkozik. De sok pszichológiai eredmény azt mutatja, hogy a hang többi tulajdonsága nem választható el ilyen élesen a magasságtól. A hangnak erőssége, színezete, vagy más hangokhoz való viszonya sokszor szintén befolyásolhatja a hangmagasság-felismerést.

Eddigi eredményünk tehát az, hogy a zenei emlékezet az egész zenére vonatkozik, a hallás pedig csak a zene építőanyagának, a hangnak fizikai állapotára. A hang állapotának jellemzői között a vezetőszeretét kétségkívül a magasság játssza, a hallást tehát azonosíthatjuk a hangmagasság-felisme-



réssel, bár tudjuk, hogy a magasság nem elvontan lép fel. A hallás, mint olyan, része a zenei emlékezetnek, a reá vonatkozó vizsgálatokban tehát mindig fel kell kutatni a zenei memóriához való viszonyát.

A zenei emlékezés igen bonyolult folyamat és sok összetevővel rendelkezik. A hallásfolyamatban legnagyobb jelentőségre három alaptényező jut: a felismerés, az utánzás és a megtartás. Bármilyen hallásban, legyen az viszonyított, vagy tökéletes, ezek közül egy, vagy több lényeges feladatot végez. Mint minden szellemi képesség, ez a három funkció is születési adottság, de bizonyos technikai fogások elsajátításával és gyakorlással fejleszteni lehet.<sup>1</sup>

## II. a.

A hallásfajták kifejlődésüket és szerkezetüket tekintve sokfélék. A kérdés mai ismerete mellett a kifejlődést és mechanizmust együttesen figyelembevéve a következő alaptípusokat különböztethetjük meg.

A) A viszonyított hallás minden kétséget kizárólag a zenei emlékezetten alapszik. Az emlékezés alapja leggyakrabban a sokszorhallás, vagy sokszor éneklés. A cél a hangközök neveinek az egyes zenei lépésekkel, vagy egyidejű hangoztatás esetén az egyes harmoniákkal való összekötése és a hangközök pszichikai benyomásának rögzítése. Ez a folyamat azonban nagyon bonyolult és máris újabb alcsoportokat teremt. Nem mindegy ugyanis, hogy hangköz-lépésről, vagy együtthangzásról van-e szó, hogy a hangközt kell-e megnevezni, vagy neve után intonálni, végül, hogy ezt hangszeren, vagy énekhangon kívánjuk-e. A rögzítés történhetik hallásemlékezéssel<sup>2</sup> (felismerés), de történhetik az éneklésnek megfelelő izomállás emlékezésével (utánzás) is. Nevük auditív és vokális emlékezés.

Második lépés az elnevezéssel való asszociáció, mely, mint már említettük, nem kölcsönösen egyértelmű vonatkozás.<sup>3</sup> A folyamatok azonban csak leírva ilyen bonyolultak, a valóságban akár tudatosan, akár öntudatlanul megy végbe a folyamat, jó zenei emlékezettel rendelkező személy kevés gyakorlattal hamar eljut a hangközök helyes felismeréséhez. Fejlesztése terén pedig csodálatos eredményeket lehet elérni.<sup>4</sup>

B) A jó relatív hallású egyén egy megadott alaphanghoz egész sor más hangot tud viszonyítani, hiszen az alapot is egyidejű emlékezetében tartja. Kísérleteket végeztem magammal és sok más tökéletes hallással nem rendelkező egyénnel, hogy az egyszer megadott hangot milyen hosszú ideig sikerül megtartani. A megtartás egész rövid időktől (néhány perc) hosszabb ideig (egy nap) terjedhetett, sőt a megtartás technikájának helyes fejlesztésével előfordult, hogy egyik-másik kísérleti személynek sikerült az alaphangot igen hosszú ideig megtartani. Az ellenőrzés nem terjedhet a végtelenségig, tehát nem mondhatjuk meg, hogy a megtartás egyszersmindenkorra megtörtént-e; de ha megtörtént, akkor ennek a támpontnak birtokában az eddig viszonyítva halló egyén külső megállapítás szerint tökéletes hallással büszkélkedhetik. A modern halláspszichológusok<sup>5</sup> ezt a fajta halást *quasi-abszolút hallás*nak keresztelték el és kétféle típust különböztetnek meg aszerint, hogy hallás, vagy éneklés az emlékezés alapja; pontosan, mint a viszonyított hallásnál. Tehát szerkezetileg azonos a relatív hallással, fejlődést illetőleg pedig belőle származik és mégis külsőségei miatt az abszoluthoz számítják. Azért monddunk külsőséget, mert az ilyen egyén nem „*per primam definitionem*” abszolút

<sup>1</sup> Stumpf (*Tonpsychologie*) még az abszolút hallásról is ezt írja: »*Alles hängt hier von der Übung, von Gedächtnis, eben damit aber auch von einem individuellen Koeffizienten ab.*»

<sup>2</sup> A quart hangközt kezdő zenetanuló körömben úgy jegyeztem meg, hogy ezzel a lépéssel kezdődik egy ismert kuruc nóta.

<sup>3</sup> Kries, *Ueber das absolut Gehör*. Zs. f. Psych. 3. 266. (1892.)

<sup>4</sup> Egyik kísérleti személyem (P. J.) 16—18 éves korában még a duruskálát állandóan azonos hangmagasságon énekelte végig és nem vette észre, hogy egyhelyben mozog. Négy évvel később pár hónapi gyakorlás után néhány dalt énekelt, sőt a IX. szinfónia kezdőhangjait is helyesen intonálta és a hangzását felismerte. Ezt a fejlődési fokot később is megtartotta, sőt saját-maga továbbfejlesztette.

<sup>5</sup> A. Bachem, *Various Types of Absolute Pitch*. Journ. Acoust. Soc. Am. 9. 146. (1937); — *Genesis of Absolute Pitch*. Journ. Acoust. Soc. Am. 11. 434. (1940.)



halló, hiszen összehasonlít. De ezt kifelé nem lehet észrevenni és kísérletileg is nagyon nehéz, sőt sokszor szinte lehetetlen a szétválasztást elvégezni. Közismert dolog, hogy a vonások között több a tökéletes hallású, mint más hangszerrel foglalkozók között. Ez nem a statisztika furcsa tévedése, hanem a sok hangolás eredménye, mely más hangszernél nem fordul elő.

A zenei memória tehát nemcsak nagy szerepet kap a hallásemlemben, hanem közelebb is hozzá egymáshoz a két alaphallásfajtát. A két típus éles elhatárolását a kérdés egyik legalaposabb ismerője, Révész Géza sem tartja helyesnek:<sup>6</sup> „Általában felteszik, hogy vannak olyan egyének, akik abszolút hallással rendelkeznek és olyanok, akiknek ez nincs. Nézetem szerint ez az éles szembeállítás nem helyes.“

C) Hogy az átmenet a tökéletes hallás felé a megnyilvánulások tekintetében valóban nem ugrásszerű, az egyszerű gondolatkísérlettel igazolható. Ha a zenei hangok tartományát két részre osztjuk és ennek megfelelőleg csak két hangunk van, erre a két hangra valószínűleg minden embernek tökéletes hallása lesz. Ha továbbmenve minden oktáv közepén egy hang képviseli az oktávot, pl. 8 hangból álló zenei hangsorunkban kis gyakorlattal még mindig abszolút hallásúak maradunk. A beosztás fokozásával mindig több tökéletes halló marad el, míg elérünk a mai egyenletesen temperált hangsorhoz. Itt azonban nem állunk meg, hanem negyed, sőt nyolcadhangokra osztunk. Ekkor a még jelenleg tökéletes hallásúaknak ismert egyének is elvesztik ezen tulajdonságukat, ha pedig a beosztást megfelelően sűrítjük, már nem találunk tökéletes hallású egyént. A Révész által ismertetett hallásfenomén, NYIREGyházy ERVIN is csak két rezgésszámkülönbséget észlelt a hangsor közepetáján,<sup>7</sup> MOZART pedig csak egy nyolcadhangot, amely a kamarahang közelében 8 rezgésnek felel meg.

A jelenlegi hangrendszerben ilyen alapon helyesen tájékozódó személyeket szintén tökéletes hallóknak tekintik. Ezt a hallásmechanizmust magasságbecslésnek foghatjuk föl; modern elnevezése *pseudo-abszolút hallás*. Külsőségeiben szintén ideális tökéletes hallás, lényegében azonban nem az és igen sok köze van a zenei emlékezethez. A kapcsolódás itt egészen közvetlen, amennyiben a magasságfelismerés a hangegyedekre való emlékezés eredménye. Egy összehasonlító alap megtartása itt nem elsőrendű folyamat, azt azonban nem mondhatjuk, hogy a viszonyított hallás teljesen ki van kapcsolva. Hiszen a hangolás is egy megadott alaphoz való viszonyítással történik, s a szubjektív hangolásnak a külső hangolással meg kell egyeznie, hogy az eredmény a valóságának megfelelő legyen.<sup>8</sup>

D) A pseudo és quasi-abszolút hallás mellett azonban mind KRIES, mind Révész, mind BACHEM, mind pedig WELLEK<sup>9</sup> szerint létezik egy *természetes abszolút hallás is (qualitäts hallás)*. Ez alatt azt kell érteni, hogy az ilyen hallású személy a hangokat nem magasságuk szerint ismeri fel, hanem az oktávon belüli hangokhoz bizonyos eltörölhetetlen minőséget rendel hozzá. A természetes abszolút halló hamarabb ismeri fel a hang „qualitását“, mint a magasságát, ami annyit jelent, hogy az ilyen hallásúaknál gyakoribb az oktáv-tévedés, mint a félhangtévedés (Révész i. m. 99. o.).

A minőségshallás tehát az ideális tökéletes hallás, mely azonban, mint már az eddiekből is láthattuk, kísérletileg nagyon nehezen, sőt kétes eredménnyel választható el a másik két fajtától. Ezeknek alapja, mint vázoltuk, minden kétséget kizáróan a közönséges értelemben vett zenei memória, melynek segítségével azonos eredményt tudnak felmutatni a minőségshallással. Kérdés, hogy az utóbbiban milyen szerepet játszat az emlékezés három alaptényezője.

## II. b.

A minőségshallás fogalmát Révész vezette be (i. m. 14. o.). A kiindulási alap pszichológiai. A hangsor növekvő irányban történő folytonosan, vagy lépcsőzetesen emelkedő megszólalásakor elsősorban egy egyesvonalban emel-

<sup>6</sup> G. Révész, *Zur Grundlegung der Tonpsychologie*. Leipzig. 1913. (91. o.)

<sup>7</sup> Ennél a megjegyzésnél vigyázni kell, mivel a rezgésszámok hányadosa jelenti a hangközöket. A kamarahang közelében a félhangok 55 másodpercenkénti rezgésszámkülönbség felel meg.

<sup>8</sup> Jelenleg a kamara a 435—445 másodpercenkénti rezgésre van hangolva; a fizikusok a 440 rezgést fogadták el alapnak.

<sup>9</sup> A. Wellek, *Das absolute Gehör und seine Typen*. Leipzig, 1938.



kedő érzetsorozatunk van. Ezen belül azonban bizonyos periódicitást észlelhetünk, tehát egy oktávonként visszatérő érzetsoportot is tapasztalunk. Ez utóbbi érzetet a hangok kvalitása váltja ki. RÉVÉSZ szerint tehát a kvalitás objektív létező, mint a magasság és így a hang állapotának újabb jellemzője. Ez a hallásfajta szerinte is születesi adottság<sup>10</sup> ellentétben a relatívvel (és az abból fejlődött abszolúttal), melyet gyakorlattal lehet elsajátítani. Kvalitáshallás esetén a hangok, mint individuumok szerepelnek; a felismerés gyors, biztos és objektív. Magassághallás esetén a becslés lassú, bizonytalan és szubjektív, mert összehasonlítás alapján működik.

Ezek a megállapítások elméleti kutatások és szörványos kísérletek eredményei, nagyobbszámú erre vonatkozó kísérletet RÉVÉSZEN kívül WELLEK végzett az újabb időkben, legújabbban pedig az amerikaiak is bekapcsolódtak tömeges vizsgálataikkal.

Már KRIS tapasztalta sajátmagán végzett kísérletei alatt (I. i. m. 262—264., 271.), hogy — a leírás alapján kvalitáshallásnak tekinthető — tökéletes hallása, mely a zongorán való tájékozódásra teljesen megfelelő volt, hegedűre nem bizonyult nagyon élesnek, hangvillára és emberi hangra pedig épenséggel nem volt abszolútnak nevezhető. Ebből két következtetést vonhatunk le. Először, hogy a kvalitáshallás nem feltétlenül pontosabb a félhangnál, azaz másfajta tökéletes hallásokkal esetleg még jobb eredményeket is el lehet érni, másodsor pedig, hogy a hangszin a hallást erősen befolyásolja. Igaz, hogy az amerikai vizsgálatokból (BACHEM II. i. m.) az adódik, hogy a természetes abszolút hallók átlagban csak egy kilenced félhangot hibáznak, vagyis elválnak a többi halláscsoporttól, azonban nagyon valószínű, hogy nagyobbszámú vizsgálat esetén<sup>11</sup> ez az érték növekedni fog, amennyiben túlságosan is jó eredménynek mondható. MOZART világhírű hallása is csak negyed félhang pontosságú volt.

WELLEK és WEINERT vizsgálatai (WELLEK i. m. 40. o.), valamint saját kísérleteim is teljesen egybehangzóan megállapítják, hogy a hibák száma mindenfajta tökéletes hallásnál legkevesebb az egyvonalas oktáv tartományában, s onnan föl és lefelé egyaránt arányosan növekszik. Ez tehát annyit jelent, hogy az ideális abszolút hallás is hangközhallás. Ha ugyanis nem az, hanem rezgésszámkülönbség hallás volna, a hibának fölfelé csökkennie kellene, hiszen ugyanannak a hangköznek magasabban sokkal nagyobb rezgésszámkülönbség felel meg.

WELLEK egyik legérdekesebb eredménye, hogy kísérletei során a normális hibaelosztás kívül úgynevezett nemlineáris hibaképeket is kapott (i. m. 84. o.). Ez azt jelenti, hogy a kísérleti személy hangtévesztéseinek száma nem arányosan csökken a félhangtól az oktáv felé, (azaz nem legtöbb félhangot és mind kevesebb nagyobb lépést hibázik), hanem a kísérleti eredmények grafikonja valahol máshol mutat maximumot. A már említett oktáv tévesztésen kívül gyakran mutatkozott pl. quartcsere, vagy quintcsere. Véleményem szerint ez arra vall, hogy a kvalitáspériódicitás az oktávon belül kisebb hangközökben megismétlődik, természetes sokkal gyengébb mértékben. A jelenség fölbukkanása ugyanis elég gyér, az is lehet, hogy csak patológikus, mégis fontos eredménynek mondjuk, mert ezen a ponton véljük megelni a kvalitáshallás mechanizmusának magyarázatát.

### III.

A kvalitáshallásnak az előbbi fejezetben nagyjából ismertett elméleti és kísérleti eredményei módot nyújtanak a hallás általunk felvetett kérdésével való bővebb foglalkozására.

RÉVÉSZnek az oktávonkénti periódicitásról való meglátása adja a továbbiakhoz az alapot. A kvalitáshallás végeredményben kétféle tevékenységet jelent a hangállapot megállapításakor. A kísérleti személy először ismeri fel a hang kvalitását, melyet a hozzá asszociált néven nevez meg, aztán, mivel

<sup>10</sup> Ezt az abszolút hallás legtöbb kutatója vallja. V. ö. Kries, *Wer ist musikalisch?* Berlin, 1926. (33. o.)

<sup>11</sup> Az abszolút hallásúak száma rendkívül csekély. Eppen Bachem négy-millió emberrel végzett vizsgálatának eredménye, hogy az arányszámuk (mindenfajta tökéletes hallást beleértve) 0.0003%. Zenészek és vakok között a tökéletes hallásúak aránya ennek a %-nak a tízezerszeresét is elérheti.



így már csak 8—9 hang közül kell a magasságot megállapítani, a pseudo-abszolút halláshoz hasonlóan ezt is rögzíti. Az oktávátvesztések bizonyítják, hogy a kvalitáshallók pseudo hallása nem ritkán elég gyöngé. Világos még az is, hogy maga a kvalitáshallás nem tartalmazza a pseudo-abszolút hallás emlékezősi folyamatait. A pseudo hallásnak ezt a magasságmegállapító ténykedését tulajdonképen a quasi-abszolút hallás is fölhasználja, csak hogy ebben az esetben előbb történik az alaphangnak és a kérdéses hangnak közös oktávba való hozása, aztán következik a hangköz, ismert módon, emlékezéssel való megállapítása. A közös oktávba hozás pedig épen az oktávhasznosság alapján történik, tehát itt egy minőségfunkció is belejátszik a quasi hallás folyamatába. Maga a pseudo-abszolút hallás, minthogy magasságbecslés, nem biztos, hogy felhasználja az oktávhasznosságot a felismerés megkönnyítésére, de lehetséges. Láthatjuk tehát, hogy a különbözőnek tartott hallásfajtáknak azonos folyamataik vannak: az egyiknek főfunkcióját a másik mellékfolyamatként veszi igénybe.

Hogy az oktávon belüli hallás (így nevezem a kvalitáshallásnak a főfolyamatát, az igazán kvalitatikus részét) lényegében szintén nem új képesség, épen arra világít rá WELLEK ismertetett quintcsereproblémája. Ebből ugyanis arra lehet következtetni, hogy az oktávon belüli hallás a nagyfokú *konzonanciaérzet*en alapszik. A konzonancia és diszszonancia kérdésére nincs módunkban bővebben kitérni, de a kérdés tanulmányozása arra vezet, hogy a hangközökhöz és egyértelmű pszichológiai megfeleléssel hozzárendelt konzonancia, illetve diszszonancia érzet alkalmas a hangközök felismerésére. Sőt a felismerés valószínűleg oly biztos, hogy a hangközfelismerésen átsíklík és mindjárt az asszociált nevet ismeri meg. A hangok minősége valószínűleg szintén egy alapminőséghez viszonylik (pl. az összes á-khoz), de az összehasonlítás folyamata tudat alatt és minden másfajta folyamatnál gyorsabban megy végbe, s így gyakorlatilag nem bír fontossággal.

A konzonanciahallás bevezetésével az előbb felsorolt kísérletek is világosabb értelmezést nyernek. Elsősorban világos az ítéletnek, ha nem is a BACHEM által megállapított pontossága, hiszen kis elhangolás a legkonzonánsabb hangközöt is diszszonánssá teheti. A quint- és quarttávátvesztés jelensége is könnyen magyarázható. Ezek a hangközök konzonancia szempontjából az oktáv után következnek, tehát erőfokú konzonanciaérzet és rossz pseudo hallás párosodása esetén ilyen tévedések valóban előállhatnak.

Az alapminőséghez való viszonyítás nem spekulatív, hanem valóban létező elem. Hivatkozunk elsősorban WELLEKRE, aki a hangolás fontosságát, valamint a belső hangolás létezését vallja; azonkívül természetes következményeként tekinthetjük annak a ténynek, hogy használatos hangrendszerünkben élünk és gondolkozunk. A kvalitáshallás legtöbbször elveszti minőségjellegét egy negyedhanggal elhangolt, vagy negyedhangokra osztott hangrendszer alkalmazásakor. Mindkét eset előfordult a zenetörténet folyamán, a negyedhangokat a görögök ismerték. Egy ilyen új rendszer állandósítása azonban természetesen mindig több-kevesebb idő alatt kitermeli az összesfajta tökéletes hallás megfinomodását, illetve átállását. Épen a kvalitáshallás átalakulása a legnagyobb feladat, mert nem léphet túl az eddigi legnagyobb finomságát, csak a konzonanciaérzet megfelelő átalakulásával. Ennek lehetősége szintén megvan a történelem bizonyossága szerint, de igen lassan megy végbe, hiszen egész világszemléleti átalakulást jelent.

Erre a gondolatkísérletre tulajdonképen nem is volt szükségünk, hogy az összesfajta tökéletes hallás egyenrangúságát igazoljuk, hiszen világosan látszik már, hogy a végeredményben közös alapon nyugszanak. *Közös alappal rendelkező fejlődő tulajdonságok között a különbség pedig csak mennyiségi lehet, minőségi nem.* Az igazi ugrás a minőségi különbség volna, mint ahogy egy ideig minőséginek tekintették a viszonyító és a tökéletes hallás közötti különbséget, később pedig a viszonyítóból fejlődhet a tökéletes hallás és a kvalitáshallás közti eltérést. Szerintünk a különbség csak a hallások kifejlődésére és mechanizmusára korlátozódik. A közös alap természetesen a zenei emlékezetben keresendő, minthogy már az eddigi fejtegetésekből is láhattuk, hogy az emlékezőt a kvalitáshallás sem nélkülözheti. Nem csak a kísérleti eredmények értelmezéséből következik ez, hanem logikailag is. Véleményünk szerint ugyanis a memóriától való függetlenség vizsgálata akár elméleti, akár kísérleti úton *logikai abszurdum*, mert ahhoz, hogy valaki egy hangot, vagy hangközöt fölismerjen, megnevezzen, vagy intonáljon, legalább már egyszer hallania kellett azt a hangközöt. Ugyanez áll a születési adottságként való



fellépés vizsgálatára is. Nem tudjuk eldönteni, hogy a korán jelentkező tökéletes hallás a kiváló zenei memóriának a viszonyító halláson keresztül tökéletesedő abszolút megnyilvánulása, vagy a *qualitas ab ovo* felismerése-e. A hallásképeség természetszerűleg születési adottság, mert a zenei memória is az. A konzonanciafelismerés is a zenei emlékezet függvénye, tehát végeredményben mindenfajta *tökéletes hallásra való képesség* születési adottság, a *tökéletes hallás megszerzése* pedig több-kevesebb gyakorlat eredménye. Természetes, hogy ahol a megszerzés rövidebb idő alatt történik, a képesség nagyobb és a hallás is tökéletesebb. Itt jelentkezik a konzonanciaérzet „*öszönének*“ előnye, mert az ilyen úton létrejött tökéletes hallás a legkevesebb értelmi folyamatot igényli, tehát aránylag a leghamarabb léphet föl.

Egyáltalán nem akarjuk tehát tagadni a *qualitashallás* létezését, sőt egyetértünk vele, csak gyökereit igyekeztünk a zenei emlékezetig visszavezetni és ezáltal igazolni, hogy a viszonyító és a tökéletes hallások között az összefüggés átmeneti jellegű.

#### IV.

Eredményeinket az alábbi pontokban foglalhatjuk össze.

1. Valamennyi hallás végső alapja a *zenei emlékezet*, illetőleg ennek részei: az *utánzás*, a *megtartás* és a *felismerés*.

2. A tökéletes hallások fejlődésüket és szerkezetüket illetőleg három csoportba sorolhatók. Az első (*quasi-abszolút*) közvetlenül a viszonyító hallásból fejlődik ki annak módszereivel (*megtartás* és *felismerés*), a második (*pseudo-abszolút*) a zenei emlékezet legközvetlenebb példája auditív (*felismerés*), vagy vokális (*utánzás*) alapon, a harmadiknak (*qualitás*) pedig a konzonanciaemlékezet (*felismerése* és részben *megtartás*) a legfőbb alapja. A dolgok természetéből következőleg ez a fajta hallás általában a legmegbízhatóbb.

3. Különbséget közöttük csak fejlődésüket és működési elvüket illetőleg találhatunk, de mindháromnak közös az alapja és azonos végső eredményeket képesek nyújtani. *Minőségi különbség* tehát nincs közöttük.

4. Két csoportra való szétválasztást enged meg az a tulajdonság, hogy míg az első kettő erős kapcsolatot tart fenn a viszonyító hallással, a harmadiknak nincs, vagy nagyon kis mértékben van meg ez az elemi foka. Ennek magyarázata a konzonanciaemlékezet természetében kereshető.

TARNÓCZY TAMAS



# SZENT ÁGOSTON ÉS A POGÁNY KLASSZIKUS FORMÁK

Írta: Hajdók János

A fenti cím kétféle szemléletre is állhat. A dinamikusra, s ez esetben az volna a probléma: hogyan tért el Augustinus a pogány antik formáktól fokról-fokra, s hogyan teremte meg a magáét, hogyan bontakozott ifjúkori mestereiből (Cicero, Vergilius, Platon, Varro) a mind jobban egyénivé, különstílussá fejlődő formák, a klasszikus keresztény formák mesterévé. Ezt — Augustinus belső evolúciójára vonatkozólag — megkísérelte Balogh József még 1918-ban. A másik, a sztatikus szemlélet, ennek az írásnak a tárgya. Felvetem a kérdést: mit tartott és tanított Szt. Ágoston az antik római formákról, stílusokról, gondolkodásmódról és — kissé távolabb nézve — a kultúráról, különösen az irodalmi kultúráról. Mit tanított már érett, kifejlődött szellemi magatartásában. Nem kutatom, *hogyan* jutott az efféle elveknek és normáknak birtokába, ki volt rá hatással a keresztények, eretnekek és pogányok közül, hogy éppen ezt és nem mást tanított a pogánysággal történetileg összekötött irodalmi formákról, hanem *mit* lehet írásaiból kibozni s hogy lehet egy kis rendszerességet vinni szétszórjt kijelentéseibe — kizárva mostani vizsgálódásainkból a pogány tartalmat, következésképp a tartalmi állásfoglalást. „Formai állásfoglalásnak” hívom dogozatom summáját és esztétikai nem pedig etikai szemléletnek a módot, ahogyan értékelem és felhasználom az idézeteket.

A formának és tartalomnak különtartása nem volt ismeretlen Augustinusnál: „Másképp dicsérik a versmértéket s másképp a gondolatot; s nem ugyanazzal az értelemmel mondjuk: helyesen hangzik, és: helyesen van mondva.”<sup>2</sup> A formán belül is észreveszi a kiválasztódást, a kettősséget. Már 19 éves korában, midőn a pogány mámorokból először lelkesedett fel a „bölcesség” iránt, Cicero elveszett művének, a Hortensiusnak hatása alatt, az hűtötte le, hogy a rétor klasszicitása után Sz. Pál latinsága „barbáru” hatott.<sup>3</sup> Pedig — még Vallomásaiban is így tanította — a Hortensiuszt nem a nyelvezete miatt olvasta: „mert nem nyelvem csiszolására vettem kézbe azt a könyvet, nem is a stílusa, hanem amit mondott, az hatott rám.”<sup>4</sup> Egyelőre azonban illúzióknak bizonyult az a hite, hogy az igazságot keresi, hiszen Szt. Pálban most azonnal, később meg Ambrosius milánói predikációiban viszonylag hamarabb megtalálhatta volna. Az esztétikumot kereste. Az „esztétikai konversi!” (Balogh kifejezése) előbb-utóbb bekövetkezett, s ezentűl lépten-nyomon fellelhetjük számontartását műveiben.

Ez a számontartás magában hordja az összeütőközés elvét. Ágoston mindig kínos aggodalmaskodással szemlélte életét, tudta, hogy most „új életet” él, de volt régi élete is: tudta, hogy volt és korában egy kicsit még mindig el lehetett mondani, hogy „van” régi, klasszikus stílus; de erőteljesen él az új, s ezé a jövő. Eppen ennek a kettősségnek tudata készítette újra meg újra, hogy majd fájdalmasan, majd diadalmasan állítsa fel a két stílus nyereségi és veszteségi egyenlegét. A fájdalmas veszteség nem a tényre, hanem a nevelési tényezőkre utal. A saját neveletésére reflektálva írta le híres sorait: „Nem vádolólok a szavakat, mint válogatott és drága edényeket, hanem a tévely borát, amit bennük nekünk kínálgattak részeg tanítóink.”<sup>5</sup> Püspök korában már szinte maga s beletörődik a változhatatlanba, hogy a két stílus különválása befejezett dolog: „Oly nagy az ereje a szokásnak a tanulásban is, hogy akik szinte a Szentírásban nevelődtek és serdültek fel, (a klasszikust) mintegy más nyelvként csodálják, s azt kevésbbé latinnak tartják, mint azt, amit az írásokban tanultak.”<sup>6</sup>

Az esztétikai kettősség tehát magától adódik, ha egyszer Ágoston számontartotta, néhanapján visszasíratva a klasszikust (ez volt az ő renaissance-a), viszont ugyanakkor következetesen formált az új, keresztény irodalmi formán. Tegyük elvben a két stílust egymás mellé: mit vallanak egymásról?



Ebből a címből előre várható a keresztény stílus pejorativ értelmezése. Úgy is volt; a klasszikus studiumon nevelődött Ágostonban a klasszikus ember rettent vissza a Szentírás keresetlen nyelvétől. „Nem csoda, ha úgy rohantam a hiúságokba, és Töled, Istenem, eltávoztam, hiszen oly embereket ajánlgattak nekem követésre, akik valamely nem éppen rossz tettüket cum barbarismo aut soelecismo adták elő, szégyenszemre feddésben részesültek; ha pedig gyönyöreiket választékos és szabályos szólásokban gazdagon és díszesen mesélgették, dicsérettel dicsekedhettek.“<sup>7</sup> Az előbeszéd nemcsak az iskolában, hanem a fórumon is a formák kultuszában szenvelgett, az evangéliumi egyszerű veritas-élmény helyett: „Mikor valaki hírnevet keres az ékesszólásban, ott állva a bíró előtt, körülvéve a nagy csődülettől, ellenfelét borzasztó gyűlölettel üldözve, a legéberebben ügyel, hogy a nyelve meg ne tévedjen: „inter hominibus“, s hogy elvakult szenvedélyében embertársát ki ne szólítsa az élők világából, arra nem ügyel.“<sup>8</sup>

Akadtak különösen egyes grammatikusok, — így bizonyos Maximus nevű, — akik rendreutasították Ágostont merész újításaiért. Ez azt kifogásolta, hogy a latin nyelvtisztaságra nem vigyáz s pun szavakat kever a beszédébe. A válasz, érdekes, másképp hangzik, mint ma megfogalmaznók. A válasz a klasszikus ember argumentum ad hominem-e:

Ha ezt a nyelvet kifogásolod, tagadd egyszersmind el, hogy a pun könyvekből, amint a legtanultabb férfiak előadják, sok dolgot bölcsen véstünk emlékezetünkbe. Szégyeld, hogy ott születted, ahol ennek a nyelvnek bölcsője ringott. Ha meg a hangzás is tetszik, — nagyon ésszerűen, — meg tudod, hogy azt a szót helyesen értelmeztem, van okod, hogy Vergiliusodra megharagudj, aki a ti Herkulesteket istentiszteletre hívja, amelyet Euander mutat, be, ily módon:

Et nos et tua dexter adi pede sacra secundo. (Aen. VIII.) Kívánja hát, hogy „szerencsés lábbal“ járjon. Tehát kívánja, hogy jöjjön Herkules Namphanion, aki miatt nekünk sok kellemetlenséget okozol.<sup>9</sup>

Itt a pun nyelvet védi meg a klasszikus ember. De megvédi a latint is. Novatus püspök hiába kérte Ágostont, hogy Lucillust, a latinul jól tudó diákonust küldje már vissza az ő egyházmegyéjébe, a diákonus Ágostonnak is igen kellett, mert „a latin nyelv, insége miatt a mi vidékünkön az evangélium terjesztése nagy nehézségekbe ütközik.“<sup>10</sup>

Az Evangélium, általánosságban a Szentírás jelentette a keresztény ízlést és stílust. A keresztény irodalom fogalma mint ilyen nem élt még Ágoston korában. Ez az irodalom másodlagosan hajtott a Szentírásból, éppen azért, hogy ezt védelmébe vette, magyarázta és népszerűsítette. Amit tehát a Szentírásról hallani fogunk, az még mindig a klasszikus ember nyilatkozata, bár az önmagában már keresztény lélekkel megtelt klasszikus emberé, mégis virtualiter az egész, immár négy évszázados keresztény formáknak dicsérete:

Meg tudnám mutatni, ha időm volna, hogy az ékesszólásnak minden erőssége és dísze, amik miatt felfuvalkodnak azok, akik a saját nyelvüket a mi szerzőink nyelvénél, nem terjedelmük, hanem dagályuk miatt előbbre helyezik, emezek szent irataiban mind megvannak, akiket okulásunkra s e gonosz világtól a boldog otthonba való eljutásunkra számunkra kijelölt. De szerfölött nem az ékesszólás gyönyörködtet engem, amely eme pogány szónokkal és költőkkel közös(!): inkább azt csudálom és bámulom, hogy ezt a mi (klasszikus) ékesszólásunkat valami sajátos, másféle ékesszólással úgy vegyítették, hogy meg is volt bennük, nem is volt meg túlzásban; mert nem kérkedtek vele, nem is kárhoztatták; az egyik megessett volna, ha kerülik, a másik feltehető, ha könnyen kiütöközik. S ha néhol mégis kiütöközik, oly dolgokról van szó, hogy a kifejező szavak nem az előadó szájából, hanem mintegy önmagukból erednek: mintha a bölcsesség a saját házából, vagyis a bölcsnek szívéből lépne elő, s az ékesszólás, mint elválaszthatatlan szolgáló, hivatlanul is követné.<sup>11</sup>

Ez a kifejezés: „inseparabilis famula“ még vissza fog térni a fordított szemléletnél (keresztény a pogányról), s egyben jelzi a szintézisnek útját.

Ennek a túlzástól mentes stílusnak nagyonis köze van a klasszikus ízlés örök mintáihoz. Az arányok harmóniája, a szenvedélyek mérsékelt lángolása,



a formák rendje és rendszere, pátosz és elbeszélés szerencsés egysége éppúgy fellelhető a Szentírásban és a korai keresztény írókban, mint az antik mesterekben. A két világ tehát esztétikailag egymás mellé kerülhet, mert a Bölcsesség, — itt az emberi lélekben elrejtett s a szép világot reveláló bölcsesség, amott az írásokban az isteni s a hitet kijelentő Bölcsesség-eredete és inspirálója egy, maga az Isten, a Teljesség. „A bölcsesség tehát teljesség. A teljességben pedig mérték vagyón. A lélek mértéke tehát a bölcsességben vagyón. Innen világos s nem méltatlanul hirdetik, hogy ez hasznos az életben elsősorban: Ut ne quid nimis“ (Terentius, Andria, I. 1.).<sup>12</sup>

Miként a famula-elv, ez a mértéktartás-elv is előfordul a másik szemléletnél, mikor azt a kérdést veti fel: mit kell megmentenie a keresztény exegetának a Szentírás tanulmányozásához az antik kultúrából. A felelet: mindent, de -ne quid nimis.<sup>13</sup> A két elv klasszikus örökség.

### A KERESZTÉNY A KLASSZIKUSRÓL.

Ez a szemlélet sokkal gazdagabbnak látszik Augustinusnál mint az első. Erthető, hiszen feltételezi az egész Szentírást, ami szükségképpen gazdagabb, teljesebb, mint a természetes ész világánál botorkáló klasszicitás. Ha így, mintegy az Írás ruhájába bujva keresi, mi menthető meg — formai, stílusi szempontból — az antik római irodalomból, ismét először a vasa lecta atque pretiosa elvére bukkan.<sup>14</sup> Mintegy potencia a klasszikus nyelv és irodalom, melyet aktiválni kell csupán, — drága kenettel megtöltve a válogatott vázákat. A nyelv tehát, miként az összes művészetek, nem öncél, hanem függvénye az írásnak. „Die artes, d. h. die ganze heidnische Bildung, keinen Selbstzweck, sondern einen bloss relativen Wert habe, insofern sie die Kirche nutzbar machen sei“ — figyelmeztet Norden.<sup>15</sup> Mire van szüksége a jó exegetának a Szentírás értelmezésében? — gyakorlatilag ez annyit jelent nála, mint: mit kell megmenteni az antik, összeomláshoz közeledő kultúrából? Sokat, nagyon sokat, már formai szempontból is! Ágostonnak nagy igényei vannak, saját magáról méretezte a keresztény apológéta, rétor és exegeta szerepét.

Ismernie kell a Szentírás-magyarázónak a nyelveket. És pedig nemcsak a latint — ezt is tökéletesen —, hanem a görögöt is. (Ágoston tudott annyit görögül, jegyzi meg Hertling, hogy a Szentírás szövegösszevetésében eligazodott.<sup>16</sup>) A hébert is ismernie kell s annak a népnek — esetében a punnak — nyelvkincsét is, amelynek beszél a szónok. Ismernie kell főleg a történelmet. „Bármit előad tehát a megtörtént idők rendjéről az úgynevezett történet, igen sokat segít minket a Szent Könyvek megértésében, mégha (ez már a tudós humanista észrevétele!) az Egyházon kívül gyerekes oktatással is tanulják.“<sup>17</sup> Ismernie kell a dialektikát, a jellegzetes klasszikus gondolkodásmódot. „A disputatio tantárgya mindennemű kérdésre, amit a Szent Tudományokban el kell mélyíteni és meg kell oldani, szerfölött sokat segít.“<sup>18</sup> A módszeres gondolkodás egész architektúráját ismernie kell,<sup>19</sup> a poétikát is, a zenét is, a technikát is, a természettudományt is, civilizációt, művészetet is.<sup>20</sup> Így fest gyakorlatilag a „doctrina christiana“.

Az általános elveken kívül izgatónan érdekes volna bemutatni az egyes római szerzőkre vonatkozólag (főleg Augustinus három, legelőbbet idézett és emlegetett mesterére, Vergiliusra, Ciceróra és Varróra vonatkozólag), mit tanított róluk, kit tartott mintának, kit elvetendőnek. E dolgozat keretei azonban nem engedik meg, hogy ennyire részletesen kitérjek rájuk. Amit összegezni lehet, az, hogy meglepően szuverén interpretálással kezeli őket. Hol dicséri, hol gáncsolja írásaikat és egyéniségüket, hol ferdit az előtte lévő, szent és érintetlen klasszikus irodalmi hagyományon. Demosthenest is akkor rángatja elő, mikor ellenfele szemére lobbantja, hogy rosszul képez egy latin szót:

Ha Demosthenes, a leghíresebb szónok, akinek annyi gondja volt a szavakra, amennyi a mi szerzőinknek a dolgokra, mikor néki néhány szokatlan kifejezést szemére lobbantott Aeschines, azt válaszolta: „nem abban van Görögország szerencséje, hogy ezt vagy azt a szót használjuk, s kezünkkel ide vagy oda nyujtogatjuk“: mennyivel kevésbé kell nekünk a nevek származtatásának szabályaival törődnünk, mikor akár ezt, akár azt mondjuk, kétség nélkül megértjük, amit beszélünk; nekünk, kiknek nem a beszéd csiszoltságára, hanem az igazság bebizonyítására van a főbb törekvésünk.<sup>21</sup>



Nos, az „igazság” elbír egy-két barbarizmust is, hiszen „mi más a nyelvtisztaság (integritas locutionis), mint a latin szokásnak fenntartása, amit az ősi beszéd tekintélye megerősít.”<sup>22</sup> Aztán ha a nyelv tehát csak famula, nincs az az abszolút esztétikai jellege, mint egyes korok túlzott nyelvkultusza hangoztatta. Ha egy famula nem elég, jön mellé másik: „gyakran nem latin szavakat is használok, hogy megértsetek.”<sup>23</sup> „Fenerur” ugyan latin szó és kölcsönadást-vevést jelent: de helyesebben így használjuk: „fenerat”. De mi közünk hozzá! mit törődünk a grammatikusokkal! Jobban megértetek minket a mi barbarizmusunkban, mintha ékesszólásunktól eltikkadtok (in nostra disertitudine vos deserti eritis).<sup>24</sup>

Amint a klasszikus nyelv, az élőbeszéd is csak famula, vagy ha tetszik, szerszám és fegyver, de már nem az öncélú ars artium. „Mivel hát a szónoki képesség közömbös eszköz, amely sokat ér jóban-rosszban egyaránt: mért nem szerzik meg a jók, hogy ki támadjon az igazság mellett, ha azt a gonoszok perverz és hiú ügyeik mellé a romlottság és tévely szolgálatára szegődtetik!”<sup>25</sup> Prodesse és militare, a szolgáló és fegyvertárs szerepelnek aztán ismét klasszikus bemutatása a két hatalmas passzus. Az első elvileg világosít fel:

Az úgynevezett filozófusoktól, ha igazat és hitünkkel megegyezőt tanítottak, főleg a platonikusok, nem kell megijedni, hanem használatunkba kell állítani (tanításukat), elvéve jogtalan bitorlóiktól (ab injustis possessoribus). Miként u. i. az egyiptomiainak nemcsak bálványaik és nehéz terheik voltak, amiket a zsidó nép kárhoztatott és menekült tőlük, hanem aranyból és ezüzből való edényeik (ismét a vasa-elv!) és dísztárgyaik és ruhájuk is, amikkel a nép Egyiptomból kijöve, titokban jobbra használt s magának eltulajdonította, nem saját felelősségére, hanem Isten törvénye szerint . . . így a pogányok minden doktrinája nemcsak hazug és babonás képzelgéssel és fölösleges podgyással van tele, amit mindannyiunknak, kijöve a pogányok társaságából, el kell itélnünk és ki kell kerülnünk; hanem az igazság megvilágítására alkalmasabb szabad művészetek (liberales disciplinae) és bizonyos hasznos erkölcsi szabályok is vannak bennük, s magáról az egy Isten-tiszteletéről is van mély, igaz tétélük; ezt az ő aranyukat és ezüstjüket, amit nem is ők alkottak, hanem mintegy a mindent betöltő isteni előrelátásnak bányáiból hoztak elő, és jogtalanul és perverzül a démonok szolgálatába állítottak, mikor a keresztény ember elválasztja magát lélekben az ő gyalázatos bandájuktól, el kell tőlük vennie az Evangélium hirdetésében helyes használatul. Ruhájukat is, v. i. bár emberi alkotásokat, mégis ebben az életben az emberi társadalomhoz szükséges, szabad elfogadni és birtokba venni, a keresztények tulajdonaként.<sup>26</sup>

A másik már a céhbeliekre, a korai keresztény bölcselőkre és írókra hivatkozik. Ha Ágostonban közben felmerült a tudat, hogy valamikor az ő sorukat az ő nevével zárják le, megértünk egyet-mást ennek a hangnak önrétetéből:

Mert mi mást tett sok derék hívónk? Nem látjuk-e, mennyi arannyal, ezüsttel és ruhával ellátva jött ki Egyiptomból Cyprianus, a szépszavú tanító s a boldog vértanú? mennyivel Lactantius? mennyivel Victorianus, Optatus, Hilarius, hogy az élőkről(!) hallgassak? mennyivel a megszámlálhatatlan görögök? Ezt legelőször maga Mózes, Istennek kedves embere cselekedte, akiről megírták, hogy az egyiptomiak minden bölcseségére kioktatták. (Act. VII. 22.)

... Az Exodusnak ez a része jelképesen ezt jelenti, nics is más, hasonló vagy jobb értelme neki.<sup>27</sup>

Ez a formai magatartás bizonyos doktrinér és apologetikus színezettel bír. Jól esik, ha ellenőrizzük a műhelyben, a püspök szerzetesi cellájában, amikor levelet szerkeszt és csak a saját lelkének hangjait hallgatja, nem áll pódiumon és nem jegyzik szemfüles gyorsírók minden szavát. Ő beszél csupán, nem igazíthatja helyre a nagyigényű hallgatóság. Ő beszél, a humanista egy humanistához, Licentiushoz, a nagy szavak dekadens költője. Egyetlen művét ismerjük a költőnek, amit Augustinus idéz XXVI. epistolájában, a lendületes ódát, melyben — az egykori társ Cassiciacum magányában,



még korábbi földije, később meg tanítványa és testi-lelki jóbarátja — a szent püspök lelkébe el akar merülni és megtisztulni.

Ágoston hivatalos hangon kezdi válaszát: elhárítod magadtól a Bölcsesség béklyóit, s helyettük a világnak, gyönyörnek szorosabb bilincset veszed fel. Aztán egy hirtelen fordulattal Terentiusra utal (az idézet nem is illik egészen a szövegbe): „Ohó, szavakat töltögetsz itt, bölcsesség! (Andr. 769.) Fogd fel őket, hogy széjjel ne follyanak! De ha énekelek s te más zenére táncolsz, megbánni még így sem fogom. Hiszen megvan a maga derüje a dalnak akkor is, ha az, akinek szeretettel teli melódiát énekelünk, nem mozzgatja ütemére tagjait.“<sup>28</sup> Ezek a szavak már elárulják a fópásztor leplezett rokonszenvét az irodalommal, ill., annak egy pogányszellemű kései utódával szemben; hiszen sok minden elválasztja őket, de az eredeti kép, a „dalnak derüje“, közös bennük. A levél egyre jobban belelelkeseedik a párhuzamba (esztétika és katolicizmus), megmámorosodik írójuk is, a szép ürügy, hogy most ő egy költőt akar megtéríteni, felszabadítja ösztöneit, s szabadon tör az auxesis csúcsaira, egybezengetve lelkiséget és irodalomtiszteletet, a formák kultuszát:

Ha versedben rendezetlen és fonák részletek volnának, ha szabályellenes volna, ha szánta mértékkel sértené a hallgató fülét, bizonyára szégyelnéd s nem halasztanád, nem nyugodnál, míg keserves tanulmánnyal és fáradtsággal a vértant el nem sajátítanád, hogy költeményedet rendezdék, kijavítsd, szabályossá tedd és kiegyenlítsd. De ha magad leledzel rendezetlenségben és fonákságban, ha magad vétesz Isten szabályai ellen, ha családod szent óhajtásaival s a magad nevelésivel vagy diszharmonióban, semmibe veheted-e s elhanyagolhatod-e ezt? Mintha önmagad kevesebbre becülnéd, mint szavaid hangzását, mintha kevesebb súlyos dolog volna az, ha rendellenes erkölcsökkel Isten fülét sértenéd meg, mint az, ha rendellenes szótagokkal a Grammatika tekintélyét haragítanád magadra... Nem versek: lamentációk sem volnának elégségesek, hogy költeményeidet megsirassam, amelyekből látom, minő lélek, minő szellem az, amelyet nem ragadhatok meg, hogy áldozatként bemutassam Istenünk előtt.<sup>29</sup>

Az elején szigorúan rendreutasította a dagályos vers íróját, a végén ő is barokkos dekorációval zárja levelét:

Ha aranykelyhet találnál a földben, Isten egyházának ajándékoznád. Istentől aranyos szellemi elmét kaptál és a kéjeknek áldozol vele s önmagadat a sátánra köszöntöd benne.<sup>30</sup>

A civitas coelestis polgárának nem volt könnyű búcsúznia a civitas terrestis humanistájától. Könnyű lett volna Ágostonnak problémátlanul magáévá tennie a patrisztika új stílusát, ha sosem lett volna megelőzőleg pogány rétor. De — szerencsére — nem született bele az új stílusba, hanem fokozatosan tért meg hozzá, jól érezte magát benne, ha régi reminiscenciái nem ébredtek, de azért volt ember — nil humani a me alienum, szerette idézni Terentius sorát — hogyha felébredtek, ne tagadja el.

#### J E G Y Z E T E K :

<sup>1</sup> B. J.: „Vasa lecta et pretiosa“. Sz. Ágoston Konfessziói. Egy stílustörténeti tanulmány vázlat. Bp., 1918.

<sup>2</sup> I. 1011. (A római számok a Migne-féle patrologia II. kiadású Augustinus kötetekre, az arab számok a lapszámokra utalnak.)

<sup>3</sup> I. 686. — <sup>4</sup> I. 685. — <sup>5</sup> I. 673. „Non accuso verba, quasi vasa lecta atque pretiosa; sed vinum erroris, quod in eis nobis propinabitur ab ebris doctoribus...“ Cf. De Civ. Dei XXII. 24.

<sup>6</sup> III. 45. — <sup>7</sup> I. 673–674. — <sup>8</sup> I. 674. — <sup>9</sup> II. 84. — <sup>10</sup> II. 294. — <sup>11</sup> III. 93. — <sup>12</sup> I. 975. — <sup>13</sup> III. 58. — <sup>14</sup> I. 673. — <sup>15</sup> Die antike Kunstprosa I—II. 1898. 680. l. — <sup>16</sup> Der Untergang der antiken Kultur. Augustinus. 1902. 9. l. — <sup>17</sup> III. 56. — <sup>18</sup> III. 58. — <sup>19</sup> III. 58–62. — <sup>20</sup> III. 46–49. — <sup>21</sup> IX. 68. A vitát az robbantotta ki, hogy Ágoston „Donatianus“ helyett a közhasználatú „Donatista“-t írt.

<sup>22</sup> III. 44. — <sup>23</sup> Norden-nél 530. — <sup>24</sup> U. o. 386. — <sup>25</sup> III. 90. Hozzáfűzi: eloquentiam sine sapientia obesse plerumque. prodesse nunquam. III. 92.

<sup>26</sup> III. 63. De Doctr. Christ. Lib. II. n. 60. — <sup>27</sup> U. o. Lib. II. n. 61. —

<sup>28</sup> A fordítás Balogh Józsefé (Szt. Ágoston, a levélíró, Bp. 1926.) 64. l. — <sup>29</sup> U. o. — <sup>30</sup> U. o. 66.



# A GÜNYRAJZ

Irta: Tóth Ervin.

A gúny ő! A kigúnyolt ember elveszti biztonságát és legjobb barátai is szánakoznak rajta. Ősi emberi bűn, alapvetően tragikus megnyilatkozás, hogy a kárörvendés mindig terebélyesebb gyökerű, mindig általánosabb és gyakoribb, mint a részvét, az együttérzés. Az élet harcában, aki megsebesül, elhull, elvérzik, nemcsak könny, hanem közöny, sőt mosoly is kíséri sírjába.

Ennek a harcnak, ami az érvényesülésért, tehát a jobb életért folyik, egyik gyilkos és sokélű fegyvere: a torzrajz, vagy karikatura. Minden vonatkozásban felleljük, de legáltalánosabb területe mégiscsak a politika. A kifecamított tagú, és összenyagगतott arcú áldozatok legtöbbszörre politikusok, s csak azután következnek a film, a színpad, irodalom és művészet ismert nagyságai. A lenyílászásra az államügyek vezetőinél nyílik a legszélesebb terület, amikor pártok, népek, vagy világrészek viaskodnak esalhatatlannak esküdött eszmékért.

A torzrajzoló fölényes, durva és könyörtelen. Akit ábrázol, az végzetesen az. A meztelen lényeket hámozza ki s lerántja az álarcot, hogy áttasson. Mind-ezt néhány kúszá, sebesen rohanó vonalba foglalja. Nem könnyű feladat! Nemcsak bosszorkányosan gyors kezét, hanem életismeretet, érettséget, biztonságot, illuziótlanságot követel. Rámutat áldozata mozgató motorjára, feltakarja a titkos rügókat, amik napfényen szokatlanul nevéstégesen hatnak. Mint a toluktól megfosztott madarak! Széthúzza, ami kiszemeltjének kedves volt, amit féltett, amire büszke volt. Pillantásokat, szavakat, taglejtéseket, alaktalanságokat hord össze. Lábszárait, füleket, kezeket, kancsalságot vetít görbetükörből. Ivel a lábakat, zsírossá teszi az elégedett mosolyt, ceremóniába fullasztja a hamis méltóságot. Dölyffé duzzasztja a gögöt, piperköcséggé a hiúságot. Mindig éberem szimatoló kopó, gúnyolódó moralista, kesernyésen fanyar, vagy hahotázó, ahogy éppen a céljai követelik. Alattomos és kárörvendő s mérgez, ha az áldozat szívós. Fegyvere éles, mert kacagva hadonász és nevetve ő. A nézőket szépszerével édesgeti magához, hiszen mindenki a derűben keres felfoldozást. Mindenki szívesen megy oda és néz arra, ahol nevetni lehet. A karikatúrasta erre a hálás talajra szórja a nevetés magvát és előre biztos abban, hogy milyen virágot hajt. Tisztán és fölényesen lát s ez jogot ad a gúnyra. A vérbeli humorista szavára rendszeren nincs is válasz, annyira a vesébe hasítóan igazza van. Mindenki érzi: olyan doigokat tereget a világ elé, olyan érveket s bántó igazságokat, amikkel szemben tehetetlen az áldozat. Ami torkára forrasztja a szót.

A! valóság mindennél több, a karikatura pedig több, mint valóság. Túl-zott valóság, ahol a lényeg már eluralkodik, ezért lesz a kép aránytalan, torz. Olyan valóság, ahol a jó és a rossz elosztódása nem arányos. Ahol a groteszk, a természetűtől eltérő, vagy a szokatlan, a hangsúlyos. A gúnykép készítője hideg realitással mindig a hibát veszi célba, mert a niba mindig jellegzetesebb és leigázóbb, mint a szép. És senki sem lehet elég csúnya. A gúnyművész a szép embereket, a jellegzetességnélküli arcokat nem kedveli, — ilyen különben sem sok akad a hírességek között. Akiknek a nevét megjegyezzük, azok rendszeren testileg is hordoznak valami megjegyezni valót. A görbe vonalak vezetője nagy biztonsággal ezt ássa ki az arc és a test, a ruházat kaleidoszkópjából s felnagyítva a tömeg elé hahotázza. A túlonlult felnagyított hibában szinte sűríti az egész embert. A torzrajzoló kaján és ördögös, beletúr a magánéletbe, és átvilágítja a lelket. Röntgenszemű, éppen azért mélységesen emberi. Kárörvendésre épít, ami minden élőben ott szűnnyad, s ezt még a nevelés és belátás sem irtja ki. Tudja, hogy más hibainak a megszelloztetését mindenki figyelmesen meghallgatja, főleg azért, akit megvet, vagy akitől fél. A gúnyképmester kitűnően ért a lélektanhoz s ősi emberi ösztönöket vesz figyelembe. Így a hatás elmaradhatatlan.

A mások kifigurázásához sziporkázó szellemesség, hirtelen felvillanó ötlet, éles meglátás és biztos ítélet kell. A torzrajzolóknak, hogy a hibát meg-



örökítesse rajzosan is kell látnia. Nem minden fintor alkalmas a papírra. (Természetesen a karikatura nemcsak rajz lehet, hanem szobor, festmény és bármiféle képzőművészeti alkotás, de sehol sem olyan anyagszerű, mint a tisztán vonallal dolgozó karikatúránál. Az ötletek lesztenografálása számára mégiscsak a könnyed, gyorsaniramló vonal a legalkalmasabb.)

A művészetek történetében egy-egy irány igen sok esetben közeledett a karikatúrához, idézzük csak Breughel és Orcagna neveit, nem is említve az expresszionizmus legszélsőbb irányait, ahol a torzítás az érzelmek erősebb kifejezése érdekében a karikatúrához sodorta a művészeket. Természetesen van egy keskeny, de igen mély árok, ami a kettőt elválasztja. A cél az, ami ilyenkor a vékony határmegyét megvonja. Hogy mi volt a rajz célja. Mert más a fintor és más a gúny. Toulouse-Lautrec, Léander, Pascin, a kőborlelkű kávéházlakók talán csak az élet egy megragadóan fanyar, vagy üvegesen üres felvillanását formázták kúsza vonásokban, vagy firkáltak remekműveket márványasztalokra, menükártyákra. Ezeket nem mondhatjuk minden esetben gúnyképeknek, ezek a rajzok sokkal inkább sajnálkoznak, fájlalják, hogy ilyen az élet, a művész belemenekül a vonalba, mint mikor az író kiírja magát, hogy feloldozza lelki kényszerét. Ezek a spontán, önkénytelen rajzok azért olyan döbbenetesen szuggesztívek, de soha nem azt az érzést váltják ki, mint a karikatúra. A határok tehát látszólag összemosódnak, mégis az érzés megvonja a különbséget. A karikatúrista újjongva dözsöl a csúnyaságban az aránytalanságban, a harmóniátlanságban; a szélsőségesen expresszív, a túlzott lelki kifejezéseket kivető rajzok pedig fájlalnak, sajnálkoznak, vagy könynyezve mosolyognak. Leonardo da Vinci hajszolta a torzult arcokat, a visszataszítóan rútat, az ördögien csúnyát, mert ez, — a végtelek különös találkozás! — már izgalmasan széppé bontakozott ki előtte. Tanítványai alig értették a halhatatlan mesternek ezt a szeszélyét. Hókusai végtelenül szellemes kis vázlatokban gyorsírta az élet furcsa jelenségeit. Ezek mégsem voltak karikatúrák abban az értelemben, ami a politikai rajzoló, vagy egyéb élcrajzoló vezetői.

Mielőtt tovább mélyitenénk ezt a kérdést, pillantsunk be néhány percre a torzrajzolás műhelyébe s nézzük: hogyan is születik meg a karikatúra, meddig tart míg elkészül. A laikus, a hozzánemértő a művekből rendszeren csak annyit lát, hogy néhány sietős kúsza vonal, ebből aztán mindenesetre megtudja, hogy gyorsan készült, ezért aztán nem is sokra becsüli. Pedig azt senki emberfia nem tudhatja, hogy előzetesen mennyit gondolkozhatott, töprenghetett a művész, míg ez a friss rajz kialakult papírján, milyen rajzosan kellett látnia, mennyi ítélőképesség, sőt emelkedettség kellett ahhoz, míg ezeket a jellegzetességeket ilyen hallatlan merészséggel felnagyította. Mégis, a leg-erősebb kifecimítés ellenére is megőrizte a hasonlóságot. Csodálatos, hogy milyen messzire mehett az „elcsavarásban“ a karikatúrista, ha az ismert személynek nagyon kirívó tulajdonságai vannak. Meglepő az a zsonglörködés, ami a vonalakkal folyhat. Néha már csak a kigúnyolt testrészt köt le minden figyelmet, szinte elszakadva minden mástól, minden ami hozzákapcsolódik: vérszegény és jeletéktelen, mintha ezekből minden erőt és méretet magába ömlesztett volna. A hatalmas orr, fül, vagy állkapocs, egy előreálló fog, vagy koponyadudor vásári kikiáltó módjára tolakszik előtérbe, s a néző szemébe harsonázza magát. Bethlen István és Apponyi Albert grófok típusai azért maradnak meg minden időkre a karikatúristák álmának, mert a legféltetlenebb torzításban is felismerhetők. A karikatúrista szereti az ilyen „médiukat“, mert annál közelebb van a céljához, minél csavartabban mutathatja fel az ő igazságát, minél veszedelmesebben táncol a határmegyén, ahol már egy lépés és senki emberfia nem ismeri fel többé a rajzot: mert a legtorzabb a legnevetettebb, s a legjobban neveléses, a legsebzőbb. Sokszor alig van egyik-két vonala, mégis kegyetlen és fanyar, túlzó, vagy akár szadista, felnagyítja a tar koponyákat, s két szálat rajzol a megritkult hajból, s vigyorogva tartja az áldozat elé, hogy: nézd, ilyen lesz a fejed két-három év múltán. Az élet színpadán rohángáló embereket bohócokká teszi, harlekin, felelőtlen, mert neki minden szabad, hiszen csak az a görbe vonal a fegyverzete, ezért nem száll szembe vele senkissel; a gyengék páncéltáza ez, ami pedig a legveszélyesebb, csak az erősebbre szegyen, ha rátámad, s a gúnyrajzoló kuncogva hivatkozik a nevetetésre, — ha bajba kerül. S közben tépáz, öklel, azzal a végső céllal, hogy minden szebb és egészségesebb legyen, hogy az embereket jobb belátásra bírja, hogy feltárja a hitványságot, egy fejetetejére állított világban. Bizonyára nemesebbé válna az élet, ha egyszer mindenkinek élébe-



tartanak a saját karikírozott mását. Hányan szíszszennének fel, mint darázs-csipésre, hányan döbbszennének rá haszontalan erőlködésükre, hogy mennyire nem ismerik saját magukat. Hányszor szólaltatná meg az igazi lelkiismeretet! Jászay Horváth Elemér egyszer így nyilatkozott torzmasáról: „Ez a karikatúra — fájdalom — kitünő. De mivel legtöbb arc úgyis csak rosszul sikerült torzképe annak, melyet titokban magunknak szántunk, megbocsátom a rajzolónak, amiért az alkotó munkáját ilyen módon merete korrigálni...“ Valahogy a gúnyképpel úgy vagyunk, mint mikor először látjuk profilunkat: sehogyan sem akarjuk elhinni, hogy végeredményben azonosak vagyunk. A vonalak mesterei sokat mesélhetnek arról, hogy az emberek milyen nehezen viselik el az őszinteséget. Azoknak legyezi a hiúságát, ha rajzolják, de akkor úgy szeretnék, ahogyan ők látják magukat elefántcsont tornyukban. Hölgyekről pedig: vagy jót, vagy semmit. Férfi jobban bírja az „alkatán“ ejtett csorbilást, de így is megcsik, hogy a „him-béli“ hiúságon hasított seb jobban fáj, mint a világnézeti megtépzás. Egy rajzolónk meséli, hogy egy, hölgyközönsége tapsaira különösen számoló művész, egy alkalommal félre vonta, ezt sugva fülebe: „Igazán nagyon, de nagyon jó a rajzod... de máskor egy kicsit több haját is rajzolhatná...“ S mi mást tenne ilyenkor a jóléki karikatúrista: legközelebb kettős vonallal többet húzott a holdvilágosodó fejre. Ne mondja senki, hogy a torzrajzolóknak nincs szíve!

Mondtuk már, hogy az újságok oldalain élnek a legismertebb rajzok, a politikai torzrajzok. Rendszeresen máról-holnapra készülnek és a pillanatnyi eseményekhez igazodnak. Ebből is felmérhetjük: milyen feladatot ró az újságrajzolóra, aki időre dolgozik, aki sokáig nem töprenghet, nem javíthat, mégis a legnagyobb nyilvánosság elé kell kiállania. A rajz közönsége mindig nagyobb, mint az írott, vagy hallott szóé, mert a rajz pillanatok alatt felfogható, s a helyzettel ismerős olvasó, vagy bíráló azt is azonnal megállapíthatja, hogy jó-é, vagy nem. A nyelve nemzetközi. De ezért aztán fokozottan nehéz a politikai karikatúrista helyzete. Pintér Jenő rajzolónk egyszer így nyilatkozott, mikor műhelytitkok után érdeklődtek nála: Bizony, nagyon otthonosan kell lenni abban a szövevényes, szerteágazó, sokszor zavaros, különös és furcsa világban, amit úgy hívnak, hogy politika. Ismerni kell minden csinját-binját, be kell látnia a kulisszák mögé, hogy kiismerje magát minden politikai sorsfordulattal szemben. Hogy lépést tarthasson az eseményekkel. Számos újságot kell naponta átböngészni, megismerkedve különböző irányok, pártok véleményével, eljárni a parlamenti életbe, a „folyósóra“, ahol a legközvetlenebbül megfigyelhetők a mozdulatok. A karikatúrista ilyenkor szinte lesbe állva várakozik áldozatára, hogy könnyörtelenül átdöfhesse ceruzájával, éppen azokra a mozdulatokra vadászik, amiket az áldozat a legszívesebben takargat, de nem rejthet el mégsem, mert legbensőbb lényéhez tartozik. Igen, a karikatúrista tudja, hogy ő az ember, aki leplezetlenül elmondhat mindent, akit aligha érhet baleset, hiába toporzékol az áldozat, ő nagyvonalúan napirendre térhet az eseményen, az igazi győztes benső mosolyával. Sőt, ő éppen ilyenkor a legbiztosabb a dolgában, hiszen a rossz karikatúrán úgysem nevet senki. Minél nagyobb zaj kíséri rajzát, annál nyugodtabb a gúnyrajzoló álma. Ő felelősség nélkül elmondhat olyasmit, amiért másnak börtön jár, az élelődés mögé buvik és onnan küldi mérgezett nyilait. Ezért mondta egyik írónk Pintér Jenőnek, akitől kifiguráztatott: Hej, hej művészem, ha én magáról egyszer olyat írnék, mint amit maga rólam rajzolt, azt hiszem már régen nem járnék szabadon. Megérthetjük tehát, hogy még a legnagyobb lapterjedelem korlátozásánál is miért szorítanak helyet a torzképekbe álcázott világszemléletnek.

A karikatúra nyilvánvalóan akkor toborozza a legnagyobb közönséget, ha nagyon ismert személyeket sebez meg, s amelyeket időszerű világnézet itat át. A személyek távozásával, vagy halálával, az eszme megváltozásával a rajzok megfakulhatnak, veszíthetnek hatásukból, mivel személyekhez, meghatározott emberekhez, s időhöz szölettek. A valóban jó rajz azonban, mint önálló képzőművészeti alkotás is, minden időben megállja a helyét, csak éppen az időszerűség izgalmas kísérezőnéjét veszti el: a múltat nem ismerő előtt.

A torzrajz a nagyságnak is fokmérője. Aki lekerül a viccrovatok oldalairól, azzal már nem sokat törődnek az emberek, s a hírnév is bizonyára más-hoz szegődött. Minél többet gúnyolnak, minél többet támadnak valakit, minél kiméletlenebbek valakihez, annál híresebb, vagy hírhedtebb az „illető“. Különösen művészeknél: a nevetetés a legritkábban lesújtó, inkább „emelő“, az áldozat helyesen jár el: ha hálásnak mutatkozik a torzrajzoló iránt, amiért volt kedves: — és kigúnyolta őt...



Végső eredményben a gúnykép készítő arra alapozza művészetét, hogy a valóságban kevés ember el, aki ne többnek és ne szebbnek hinné magát, mint ami. Az emberi hiúságnak ezt az izgalmasan színes kaleidoszkopját észrevenni, megfigyelni, megörökíteni: élvezetes és tanulságos feladat. Mesterségbelileg is izgalmas, hiszen hányszor csak egy vonalon, és hányszor csak egy merészebb ívelésen fordul meg a dolog s a rajz egyszerre csak meglevenedik a papíron! S mindezt miért? Hogy javítson, hogy alakítson, hogy egy jobb világ felé tartó útra tereljen. Az igazi gunyolódó sokélű fegyverét nemes célokra fordítja. Nem vág a jók becsületébe és nem gyalázza az igazak világnézetét. Igaz lelkiismerettel küzd a toll és ceruza fegyverével, ugyanazért a végső kialakulásért, amiért a katona a vérét áldozza, amiért a tudós éjszakáit meglopja. Mivel így a vonalak irányítója résztvesz az emberiség megjavításában, ezért kötelessége, hogy nemesen sáfárkodjék a rábízott javakkal. Irtson minden emberi gyomot, beképzeltséget, kicsinyességet, éles szeme ne álljon bomlasztó eszmék szolgálatába. Az időtlen gunyolódó: Daumier inkább a börtönt, mint a lelkiismeretével ellenkező világnézet rajzolását választotta.

A végső cél az igazi karikatúristánál tehát mindig a nemesítés és a javítás. Sajátos eszközeivel akkor ér el eredményt, amikor többet ad az igazságnál, amikor vonalait a végsőkig terheli jellemző erővel. Mégis hallatlanul egyszerű, mert egy-egy vonalba életbölcsességet, tapasztalatot, éles aggyal megfigyelt számtalan észrevételt sűrít. Eppen ez az egyszerűség a bizonyosság arra is, milyen összefoglaló erejű a vonal, akár valami kábelvezeték, ahol különböző rendeltetésű huzalok egy irányba tartanak. A feladat vállalása tehát nem könnyű. Hogy a célra mégis milyen sok rajzolónk van, elég figyelemmel kísérni az újságokban és folyóiratokban rendszeresen közölt karikatúrákat. S ha csak elmosolyodunk, vagy csak kicsit is bosszankodunk... a torzrajzoló közelebb jutott céljához. Hiszen állásfoglalára kényszerített bennünket!

TÓTH ERVIN.



# SZEMLE

## SIK SÁNDOR ESZTÉTIKÁJA.

(*Sik Sándor*: Esztétika. Három kötet. Budapest: Szent István társulat. 1943.)

A mű az esztétikai autonómiának, mint sarokproblémának felvetésével kezdődik. Az esztétika önállósága ma, abban a pillanatban, amikor tényleg önállóvá lett, különösen érdekes. Az autonómia bekövetkezett, de tulajdonképpen senki sem tudja, hogy miképpen történt. A könyvek és tanulmányok, amelyek ezzel a kérdéssel foglalkoznak, sokkal inkább kommentárok egy már befejezett tényhez, mint előzmények egy kívánsághoz. A szerző gondolatai e pontra vonatkozólag nem kielégítőek. Amit a tárgyról, a módszerről, az u. n. „esztétikai valami“-ről mond egy kicsit hirtelen, nem elég meggondolt és nem kelti sem azt a látszatot, mintha a probléma a szívén fekédné, sem azt, hogy az irodalom legfontosabb műveire reflektálna.

Az első nagy fejezet az esztétikumról szól. Itt is baj van. Amikor az író megállapítja, hogy „érzelmi és értelmi“ elemek az esztétikumban sajátgósoképpen mindig együtt és elválaszthatatlanul szerepelnek, ezt a kifejezést használja, hogy: *réteg*. Minden valószínűség szerint félreértésről van szó. Közhasználat ezen a ponton nem a réteg, hanem a *szövevény* szót (Struktur) alkalmazza. És pedig úgy látszik helyesen alkalmazza, mert az a „valami“, amit ezzel a kifejezéssel jelezni kell, az tényleg nem rétegszerű. — Ugyanolyan hiba jelentkezik az esztétikum második jegyénél is. A kifejezés (alkotásszerűség) helyesnek látszik. Használata azonban nem elég tartalmaz. A szerző a lélektanilag megalapozott gondolatot esztétikailag nem mélyíti el. Példája pedig lett volna. Eppen ebben a kérdéskörben Alois Riegl megvetette a Kunstwollen esztétikai fogalom alapját. Az alkotásszerűség és a Kunstwollen közelfekvő fogalmak. Csak ebben az irányban ki kellett volna tágitani és minden további nélkül kitűnően alkalmazható lett volna.

Ezután az esztétikai elméletekre tér. Kifejti az utánzás, a kifejezés, az eszmehirdetés, a játék és alakítás teóriáit. Az ember itt önkéntelenül alaposabb irodalmi tájékozottságot várna.

Az esztétikai apriori következik. Itt merül fel a könyv főtemája. Ez a főtéma a forma és a tartalom. A forma és a tartalom meghatározása, egymáshoz való viszonya, kapcsolata, összefüggése, függetlensége, mégis egymásrautaltsága minden fejezetben visszatér és igen sok alkalommal utalás is történik rá. A könyv címe az is lehetett volna, hogy: „a forma és a tartalom a művészetben.“ A szerző szerint az esztétikum tárgyi adottsága is a tartalom-formaegység.

Az esztétikai valóságban a realitás és irrealitás, az objektívitás és szubjektívitás sajátgós módon kiegyenlítődik és egyensúlyba kerül. A fejtegetés ebben a fejezetben is nagyobbára lélektani alapon történik. Egészen lélektani természetű a következő fejezet: az intuicióról. A szerző



nem alapozza meg fogalmát sem ismeretelméletileg sem egzisztenciálisan. A fenomenológiai és tárgyszemléleti alapvetések felől sincsen értesülése. Az ilyen kényes és bizonytalan, szétfolyásra alkalmas fogalomnál, mint az intuíció — különösen akkor, amikor e cím alatt elég sok bántó visszaélés történt — a szigorúbb alapvetés hiánya érezhető. Mikor az esztétikum „fogalomnélküliségére“, majd pedig „képi jellegére és totalitására“ utal, kézenfekvő lett volna megemlíteni, hogy mindez nem pszichológiai, de még csak nem is esztétikai eredmény, hanem a fenomenológia és az ismeretelmélet vívmánya. Ebben az esetben a szerző is másképpen ítéltette volna meg azokat a jegyeket, — lényegszerűség, érzelmi színezet, vizionárius jelleg, — amelyeket felsorol és amelyekre később is épít.

Az esztétikai tárgy jellemvonásai a következők: a szervesség, lényegkifejezés, szemléletesség és érzelmesség. A megállapítás egy kicsit önkényesnek látszik. Miért éppen ez a négy? Miért nem szerepel még az anyag is, a humanum is?

A szépről és a szép fajairól írt részben a szép realitásáról, szellemi voltáról, felsőbb valóságáról és értékszerűségéről beszél. Így kerül sor az esztétikai törvényekre. A szervességből folyó törvények a következők: a belső egység, tartalmi és formai szépség, anyagszerűség, tárgyszerűség; a lényegkifejezésből folyó törvények ezek: a saját arc törvénye, jellemzettség, anyagi igazság, stilizálás; a szemléletesség törvényei: érzéki-szemleli kapcsolat, világosság, gazdagság, kooperáció, eszményítés, teljesség, izoláció; az érzelmesség törvényei: az érzelem esztétikai primátusa, érzelmi tárgyiasság, kisugárzás, öröm, szuverenitás.

Ez a részlet a munkának kétségtelenül a legsikerültebb része, annak ellenére, hogy amint az imént már szó volt róla, a négyes felosztás önkényesnek látszik. Itt azonban olyan összefüggő és végiggondolt vonalról van szó, amely nem nyúlik vissza minduntalan lélektani konkrétumokba és nem vész el élményidézetekben. Az esztétika nem azért vált autonóm diszciplinává, mert a törvényeszerűségeket, amelyekkel foglalkozik nem lehetne más diszciplína körében is felvetni, hanem azért, mert az esztétikai diszciplína sajátos és külön terminológiát kénytelen használni sajátos és külön létviszonyainak tárgyalásánál. Ez a terminológia és ez a szóhasználat *értékelésen* alapszik. Értékelésen és nem lélektani élményeken. Ebben a részletben sikerült a szerzőnek a leginkább megközelíteni a par excellence esztétikai szóhasználatot és gondolkozást, mert itt van szó értékelésről. Egyébként leginkább csupán élmények azok, amelyeken a megállapítások nyugszanak még akkor is, ha ezek az élmények véleményekben jutnak kifejezésre.

A második kötet, a mű dereka, az író főtémája körül forog, s ez a főtéma, mint feljebb szó volt róla: a tartalom és a forma.

Az esztétikai tartalom fogalmát az érzelmesség, a szemléletesség és a lényegszerűség oldaláról vizsgálja. Majd rátér a tartalomnak, mint ábrázolásnak, mint kifejezésnek és mint jelentésnek tárgyalására. Így, ahogy ezek a szünet nélkül következő felosztások, részeket és felbontásokat egymásra következnek, fásasztó. Sehol sincs egyetlen nyugvópont, egyetlen elmélyedő mozzanat, amelyen az olvasó értelme, még inkább kedélye, felüdülhet. Az egész könyv egyik nagy hibája, hogy összefüggő és lényegmegragadó, döntő fejezetek helyett olyan rendszerező eljárást követ, amely a tárgyat túlságosan feldarabolja.

Az esztétika jelentős főtípusairól szólva három nagyobb fejezetben: a világrépről, az életézésről és a sorsézésről történik említés. Azok számára, akik csak egy kevésbé is járatosak a modern szellemtudomá-



nyok területén, ezek a fejezetek határozott kiábrándulást fognak hozni. A felosztás az anyagot olyan színben tünteti fel, mintha itt alapvetően új eredmények alkalmazásáról lenne szó. Mindenekelőtt a világkép és világnézetkutatás az, ami itt kitűnően alkalmazható lett volna. Ehelyett többé-kevésbé sikerült cikkszerű rajzok az esztétikai típusokról, a romantikusról, a naívról, a klasszikusról, végül a tragikumról, a komikumról és a humorról. Az irodalmi anyag itt is hiányos. Ezenkívül a humorról szóló rész (a szerző „megoldás“-t és „egyensúly“-t említ) legalább is azoknak a műveknek alapján, amelyek újabban ezzel a kérdéssel foglalkoztak, teljesen tévesnek látszik. Höffding (Humor als Lebensgefühl) lényegbevágó kis műve a szerzőt a kérdés rendkívüli bonyolult természetébe könnyen bevezethette volna.

Az esztétikai anyag és az esztétikai forma fejezetei következnek. „A formák együtt születnek az esztétikummal, az esztétikum pedig akkor születik meg, mikor egy tartalmi matéria-elem egy anyagi matéria-elemmel egyé formálódik“ — így szól az egyik döntő helyen. Később pedig: „a forma nincs, csak lesz.“ A formakérdés a könyv egyik alapkérdése. Mindenképen az a probléma, amely felől a szerző láthatólag a legtöbbet gondolkozott. Az ilyen dinamikus forma-felfogást tehát meg kell engedni, annak ellenére, hogy az esztétika általában dinamikát mindenütt engedélyez, kivéve a formában.

A tartalmi formaelvek háromfélék: ábrázolási formák (másolás, jelzés, sűrítés, eszményítés), kifejezési formák (spontán, monolog, közlés, allegoria, jelenítés, szimbolum, zeneiség) és a jelentés formái (a világkép formaelvei, az egyéni morál formaelvei). Ennél a fejezetnél szembezőkő, hogy az osztályozás szempontjai nincsenek egy nevezőn, vagyis a szerző a felosztást nem azonos szempont alapján tette meg. Az embert megzavarja, hogy szemléleti elvét osztályozás közben megváltoztatja. Ezért ez a fejezet homályos.

A problémák sorában most az anyagi formaelvek, a ritmus, a közösségi formaelvek következnek. Végül a stílusról szól, Ezt a megjegyzést kockáztatja meg: „nem tisztán esztétikai fogalom“. Engedelemmel legyen szólva, a stílus éppen egyike azoknak a fogalmaknak, amelyek a történettudományba, a filozófiába, a kulturtudományokba és mindenüvé, ahová csak elkerült, éppen az esztétikából került. A stílus jellegzetesen esztétikai fogalom, innen indult, eredeti jelentése mindig esztétikai műre vonatkozott és innen terjedt el. A stílus egyike az esztétika alapvető fogalmainak.

A művésztől szóló fejezetben mindenki sajnálattal fogja nélkülözni, aki a modern egzisztencializmus problémavilágát ismeri, hogy az esztétikai ember típusa milyen kevésbé kielégítő. Nem kellett volna egyebet tenni, mint akár francia (Lavelle), akár angol (Richards, Read stb.) akár német (Kassner, vagy a bátran németnek tekinthető dán Kierkegaard) felvilágosítása és tájékoztatása után az esztétikai ember alapvető jegyeit összefoglalni. A francia Wahl, vagy a német Obenauer nem is szólva Hans Urs von Balthasar jézustársasági atya (Apokalypse der deutschen Seele. Salzburg Pustet, 1934—37. Három kötet), az esztétikai embert középponti kérdéssé tették. E könyvek és az egész modern felfogás (lásd Przywara jézustársasági atya több alapvető tanulmánya a „Stimmen der Zeit“-ben) már régen nélkülözhetőnek tartja azt a kicsit régies eljárást, amely az embertípust a tulajdonságok jegyeinek felsorolásával óhajtja megragadni. Eppen ezért ehhez a fejezethez megjegyzést sem kell fűzni.



A művészetről szóló rész folytatja a felsorolást. A művészi alkotás sajátságos ponton áll: külső is, belső is, tudatos is, tudattalan is, aktív is, passzív is, szabadságot fejez ki, mégis törvényszerű. Az ellentétek felsorolása termékeny tárgyalásra ad alkalmat, amelyben sok a feszültség és a probléma az emberhez elég közel lép. A mű fogamzásáról, érzéséről szóló részletek érdekeseek. A munkatípusról szóló pont nem elég mély. Az esztétikai befogadás, mint újraalkotásról szóló rész eléggé vitás terület. Olyan mértékben csakis újraalkotásnak tekinteni az esztétikai élvezetet, ahogy azt a szerző gondolja, talán nem egészen lehet. Egy angol erről a kérdéstről azt mondja: „tudattalan képek felszabadítása“. A művész az élvezőben, mint felszabadító jelenik meg. Mint megfogalmazó. Mint a kész kép, a kész hang, a kész alak teremtője.

A mű utolsó részében, ahol a művészetről (értelem, eredet és felosztás kérdések felvetése), végső kérdésekről, értékről és abszolútumról van szó, sokkal jobban, mint bárhol egyebütt az egész könyv alapvető hibája tűnik ki. Az esztétikának három előfeltétele van és ezek szerint háromféle esztétika van: normatív, pszichológiai és biológiai. Amikor az esztétika még nem volt önálló diszciplína e három tudomány valamelyikéhez tartozott; amikor pedig önálló lett, e három alapot egyesítenie kellett. Kant nyilvánvalóan normatív esztétikát vall, az értékelméleti irány belőle indul. Lényeges modern normatív esztétika Vokelté. Lipps pszichológiaiává teszi (a fontosabbak közül idetartozik: Dessoir, Müller—Freienfels), a pozitivisták az esztétikát a biológiára építik. Újabban, mint Odebrecht esetében, a három alap összekapcsolódott és útban van afelé, hogy egységgé váljon. Ilyen törekvéseket a franciák és az angolok között is eleget látni, sőt az olasz Gentile is efelé a cél felé törekedett.

Sik Sándor esztétikája nem normatív, nem biológiai. És pszichológiaiának csak azért kell tartani, nem mert a szerző ezt így tudatosan elszánta, hanem, mert tényleg az. A szerző ugyanis a mű megírása és elgondolása előtt az előfeltételek fölül nem gondolkozott elég alaposan. A mű egész hangja lélektani. Élményszerű. A legsikerültebb részek azok, amelyek élményekről szólnak, akár idézetben, akár a szerző saját élményeiről. És ha csak az élményeknél maradt volna, kitűnő könyv sikerült volna. De felosztásokat ilyen alapon készíteni hiba volt, különösen akkor, amikor a pszichológia, amelyre támaszkodik, már nincs is érvényben. A könyv baja nem az, hogy pszichológiai alapon készült el, hanem az, hogy pszichológiája elavult. Még mindig a huszonöt év előtti érzelem-értelem-akarát-alapon áll és minden sorából kitűnik, hogy az egy nemzedék óta hatalmasan megnőtt új és döntően alapvető lélektant nem ismeri. Nem Klages műveiről, nem Delacroix-ról van itt elsősorban szó, hanem pl. Lersch-ről, Jaensch-ről, Häberlin-ről, a világnézet tudomány (Jaspers) ágazatairól, Stern differenciálélektanáról, de főképpen a filozófiai antropológia egész irányáról, amelyet ma egyetlen szellemtudományban sem lehet nélkülözni. És ha mégis: a mű az idejét multa jellegét fogja kelteni. Az ismeret anyaga az esztétikában ma is az, ami volt húsz évvel ezelőtt. Az esztétikai megértés nivója azonban megváltozott. És ez a nivó ebben a könyvben régies. Éppen ezért mindaz, amit a szerző mond, végeredményben helytáll, de komolyan ma már senkit sem érdekel és nem érint. Az impozáns munka nem tekinthető szellemi eredménynek, mindössze tájékoztatásnak olyanok számára, akik élvezik a folyamatos előadást és kedvüket lelik a náluk tájékozottabb író kellemes stílusában.

Hamvas Béla



## LÍRIKUSAINK ÉS NIETZSCHE.

*Kornis Gyula: Nietzsche és Petőfi. Budapest, 1942. — Halász Előd: Nietzsche és Ady. Budapest, 1942.*

A két leglíraibb egyéniségű magyar költő kapcsolata a szubjektivizmus költő-filozófusával filológiai érdekességen túl esztétikai is. Mindkét esetben, a Nietzsche—Petőfi és a Nietzsche—Ady kapcsolat esetében egyaránt, első sorban a szellemi „Wahlverwandschaften“ az, amire figyelni kell, a rokonhúrok együttzengése az egymás, vagy a szellemi fejlődés hullámrezdüléseivel.

### 1.

Finomabb, gyakorlottabb fül szükséges az idők távolán át annak az elmosódott hangnak a kihallásához, amit a Nietzsche—Petőfi szellemi kapcsolat jelent. Gyér s többé-kevésbé ismert anyag Nietzsche ifjúkori Petőfi-rajongása, amely azután pár Petőfi-vers megzenésítésében hagyott maga után emléket. *Kornis Gyula* a gyakorlott szemű tudós mindenre kiterjedő gondosságával tárja a sovány anyagot és teszi kultúrtörténeti és művészettélektani érdekességűvé. Mindenekelőtt föltárja Nietzsche magyar-rajongásának gyökereit Körner, Lenau, Beck és Liszt magyar-romantikájában, majd elemzi, hogy mi kapta meg Nietzschét Petőfi költészetében (a gazdag zeneiség és elégikus mélység): Schopenhauer és a zene rajongója Petőfi négy sötéthangú versét zenésíti meg; egybeveti stílusukat a német Lied-ekével s a deklamáció fülbeszökő művészetiségét jelölve meg egyéni minőségkülönbségként vizsgálja Petőfi versei lírai ingerének kapcsolatát a zenével s ebből továbbhaladva a pesszimizmus és a zene viszonyát Nietzsche szellemi fejlődésében, amíg azután a zenéhez való viszony belejátszik az „emberfölötti ember“ teremtő hangulatának optimizmusába. — Ezeken a többé-kevésbé filológiaiilag is pontosan nyomon követhető érintkezési pontokon túl egybeveti alkatukat, vizsgálva mindkettőjük ifjúkori pesszimizmusát, valamint történet-felfogásukat, amelyben egyező a múlt sötétén látása s a hit a jövőben, valamint az a döntő szerep, amit a jövőalakításban mindketten lángelméknek szántak. Már egyén és nép jelentőségét illetően különböző a felfogásuk, de ha Nietzsche nem a nép, hanem az egyén korlátlan szabadságának prófétája is, az a meggyőződése, hogy a hanyatló kultúrák mindig a népi élet kultuszából újulnak meg, Petőfi szellemi körébe vonzza.

A problémafeltevés módszeres következetességéből is kitűnik az a biztonság, világosság és teljesség, amivel a szerző anyagát áttekinti. Hüvös tárgyilagossága jótékonyan érvényesül a két forrongó kedélyvilágú, a szellemi alkotásukban a végső határokat ostromló és mégis oly finom, határozott egyéni szellemi formákat mutató költőpróféta arcélelnök párhuzamos fölvázolásában.

### 2.

Más természetű *Halász Előd* feladata: *Ady*nak és *Nietzschének* nem kevésbé kényes, életművük lényegét kétségtelenül jobban, mélyebben érintő a kapcsolatuk. Ha a Petőfi—Nietzsche kapcsolat csekély ér volt, amelynek megfelelő kikapintásához, valamint gondos kiemeléséhez és tanulságos feltárásához a gyakorlott mester műszereire, biztos kezére



volt szükség, az Ady—Nietzsche szellemi rokonság nemcsak ezerindájú szövevény, de a korszellem azonos talajából bontakozó virágzás is s a fiatal szem formát felívó fogékonysága kell hozzá, hogy a maga gazdag változataiban méltányolható legyen. Előre kell bocsátanunk: Halász Előd tanulmánya a fiatalságnak épp olyan sikerült próbatétele, mint Kornis Gyuláé a jártasságnak és avatottságnak. Csupa friss fogékonyság, az elmények üde bősége, a lényegmegragadás képessége, amit biztos alapon nyugvó széleskörű műveltség biztosít. — Nem erőltet, nem keres filológiai kapcsolatokat, talán a kelleténél is jobban elhanyagolja ezeket, pedig az Ady kezén megfordult első magyar Zarathustra-fordítás nyelv, kifejezőkészlet szempontjából is megérdemelné a tüzetes egybevetést a magyar lírai forradalom megindítójának költői nyelvével. — Halász Előd organikus látása annyira lényegrokonságokat s ezeken belül egyéni különbségeket keres, hogy csak zavaró lenne minden filológiai nyomozás, kicsinyeskedés. — Az időnek, a márnak, valamint a „Dél“, „Kelet“ és „Nyugat“ szimbolumainak egyéni különbségei, jelentései a két költő világában, a fajiság és próféta-ság költői jelentőségének nagy kérdései kerülnek itt szóba, a legragyogóbb Nietzsche és Ady idézetcsoport vall róluk, seholsen a kitaposott utak, elhasznált idézetek, hanem a finom differenciált látás új anyaga, mellettük George, Rilke és Dehmel jutnak legtöbbit szóhoz s ez jelzi azt a szellemi légkört, magaslati atmoszférát, amelyben a Nietzsche—Ady rokonság kérdései a kettőjük ügyén tülemelkedve, általános, nem művészettipológiai szempontból, hanem művészi világuk egyéni struktúrája szempontjából kerülnek vizsgálatra. — Ha itt-ott talán keresés-jellegű, a kelleténél részletesebb az anyag, a szerző lényeg iránti érzékénél, természetes fogékonyságon alapuló nagy kultúrájánál fogva a munka a Nietzsche- és az Ady-irodalomnak egyaránt kivételes darabjai közé tartozik és kellő rövidítéssel alkalmas lenne arra, hogy a kérdés iránt felkeltse a külföld figyelmét is.

B. J. L.

### TRAGIKUM ÉS VILÁGNÉZET.

(Miszti László: *A magyar tragikum-elméletek története.*  
Kolozsvár, 1942. 65 l.)

Az esztétikai kategóriák közül bonyolultsága és sokoldalúsága következtében kétségtelenül a tragikumnak van a legnagyobb irodalma. Az általános kutatásból a magyar tudomány is kivette a maga részét: amióta csak megindult hazánkban a szép jelenségein való eszmélkedés, legjellegesebb esztétikusaink és filozófusaink, irodalomtörténészeink és kritikusaink, sőt még közíróink is igyekeztek fellebbenteni a fátyolt a tragikum titkáról. Csak dicsérhetjük tehát Miszti László buzgóságát, amikor arra vállalkozott, hogy csokorba gyűjtse a magyar gondolkodóknak a tragikumra vonatkozó nézeteit. Munkáját ugyan megkönnyítette Mitrovics Gyula alapvető történeti összefoglalása (*A magyar esztétikai irodalom története*), de megállapítható, hogy nem elégedett meg a másodkézből kapott adatokkal, hanem anyagát a források eredeti tanulmányozása alapján állította össze. Az anyag bemutatása megfelelő esztétikai tájékoztatásra, helyes felfogásra és izléses mértéktartásra vall; tartózkodik a bírálattól, főcélja az, hogy ismertesse az egyes gondolkodók felfogását,



s ez teljes mértékben sikerült is, mert a lényegesnek felismert vonásokat egységes és világos jellemzésekre tudta tömöríteni.

Ezen az eredményen kívül Miszti munkájának megvan még az az érdeme is, hogy további kutatásra ösztönöz. Miszti ugyanis megállt a tények regisztrálásánál, noha a tudomány végső célkitűzése a tények okainak megállapítása; nem elég tudnunk azt, hogy kinek mi volt a véleménye a tragikumot illetően, hanem arra is kíváncsiak vagyunk, hogy milyen szellemi tényezők hatása következtében alakultak ki a különböző elméletek. Annál is inkább, mert nincs még egy esztétikai jelenség, amelynek magyarázata olyan nagy mértékben függne az átélő személy szubjektív adottságaitól, mint éppen a tragikum. A tragikum hordozója mindig az erkölcsileg értékes és éppen erkölcsi önértékiségében problematikussá vált ember; a tragikum értelmezésében tehát az emberről, az emberi létről, ember és világ viszonyáról alkotott nézetünk, hitünk nyilatkozik meg — úgy is mondhatnók, hogy minden tragédia-elmélet metafizikai előfeltételezéseinkből táplálkozó világnézet.

Hagyománnyá vált — s ezt Misztinek sem sikerült elkerülnie — a hazai tragikum-elméletekkel kapcsolatban Aristotelesre, Lessingre, Hegelre, stb. hivatkozni, minden pozitív filológiai bizonyíték nélkül. Aristoteles *Poétikájának* magyarországi utólete még tisztázásra vár, pedig ugyancsak nem közömbös, hogy ki melyik kiadását, eredetiben vagy fordításban olvasta; tudjuk, hogy a tragédia híres meghatározása, a »hamartia« meg a »katharsis« fogalma mindenekelőtt szövegműkritikai és nyelvészeti probléma. (Erre már Csengeri János is figyelmeztetett a Beóthy-Emlékkönyvbe írt cikkében; az újabb német irodalomban ld.: H. Otte: *Neue Beiträge zur aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie*, Berlin, 1928. és Helmut Kuhn: *Die aristotelische Katharsis als Problem der neueren Aesthetik*, Zeitschrift f. Aesthetik, 1929, Bd. XXIII.) S a helyzet teljes félreismerése azt hinni, hogy a magyar gondolkodók mind egy-egy nagy filozófiai rendszerből indultak ki. A nemzeti klasszicizmus hívei pl. a ma már teljesen elfeledett K. Lemcke *Populäraesthetik*-jét forgatták, s ha volt is Hegel tanításának nálunk visszhangja, gondolatait inkább félreértették, semmint követték. Hiszen Schopenhauer pesszimizmusa mellett nagyrészt Hegel dialektikus fejlődéstana készítette elő a talajt Hebbel pantragizmusa és Ibsen polgári végzetdrámái számára. Ez a stílus azután Th. Lipps-ben és M. Scheler-ben találta meg a maga elméletiróját, akik mindketten tagadták a tragikus hős bukásának morális okát, s egy bizonyos erkölcsi relativizmust hallgatólagosan feltételezve azt hirdették, hogy egyenjogú erők ellentéte következtében kell az értékes emberi életnek elpusztulnia. A magyar irodalmi Deák-párt, Arany- és Gyulai-köre — az egy Kemény Zsigmondot kivéve, aki Scheler felfogását egy fél-századdal megelőzve regényhőseiben az »erény ballépését« mintázta meg — a maga megingathatatlan optimizmusában és józan erkölcsi érzékével rendületlenül hitt az abszolút erkölcsi világrendben, s ezért mindvégig kitartott a hagyományos tragikum-elmélet mellett, amely Aristoteles-től kezdve Schillerig a szenvedély-okozta vétséggel indokolta a drámai hős bukását. S velejében ugyanezen a világnézeti alapon állt Beóthy Zsolt is, amikor monográfiájában az abszolút tökéletesség eszméjét megtestesítő egyetemest állította a gyarlósággal párosult kiváló egyénnel szembe.

Ismeretes, hogy elsőnek Rákosi Jenő szállt szembe Beóthy tragikum-elméletével. Saját bevallása szerint nem is ismerte Schopenhauer esztétikáját (valószínűleg Hegelét és Hebbelét sem), de erre nem is volt szükség: a XIX. század végén már annyira megcsökkent a világ észszerű rendjébe vetett hit, hogy egyénileg teljesen feddhetetlen gondolkodók számára is magától értetődőnek tűnt a kiváló embernek saját kiválósága következtében bekövetkező pusztulása. Rákosi nem tudta, — ha tudta



volna, bizonyára maga is megrettent volna — de ma már világosan látjuk, hogy voltaképen a századvég sivár kiábrándultsága, szkepticizmusa és materiálizmusa jelentkezett tragédia-elméletében. (Azért nem helyes, hogy Miszti bizonyos lekicsinyléssel kezeli Lukács Györgyöt; Oskar Walzel Spengler és Paul Ernst mellé helyezi, mint olyant, aki határozottan rámutatott, hogy a tragédia hősi stílusának elcsenevészesedéséért a racionalizmusban gyökeredző polgári intellektualizmus felelős. V. ö. Euphotion, 1933. Bd. XXXIV. 16. l.) A fogalmakat a végső következményekig elemző Péterfy Jenő már felismerte, hogy ez az út az erkölcsi nihilizmusba vezet, s fiókjába zárta Beőthy könyvének bírálatát, meg *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában* c. cikkét, amelyben Lippsre rezonálva a pszichogizmus álláspontjára helyezkedett. Neki, Gyulai Pál meghitt tanítványának, több megértéssel kellett volna fogadnia Beőthy elméletét, de a századvég nyavalyája őt is kikezdte; hiába keresett enyhülést a görög tragikusok világában, a klasszikusoknak a fausti ember számára örökké felfoghatatlan világnézete nem tudta lecsillapítani a felbolygott életérzés zűrzavarát, s a kiegyenlíthetetlennek érzett ellentétből a magaválasztotta halálba menekült.

Így bontakozik ki előttünk az egyes tragédia-elméletek háttere gyánánt a XIX. század egész szellemi strukturája. Más kérdés persze, hogy mit mutat a kor tragikai költészetének elenzése. A világnézeti beágyazottság ott sem lehet más, mint az elméletíróknál, hiszen gyökerei közös talajba nyúlnak, de sohasem szabad megfélekednünk arról, hogy a szerepsugallta színpadi hagyomány menyire módosíthatja az eredeti költői elgondolást. A színi kultúra pedig továbbgyűrűdik az esztétika területére, különösen nálunk, ahol az esztétikusok egy része mindig dráma-bírálóból lett azzá. A világnézeti kiegyenlítődes eme bonyolult szövedékének feltárása bőséges feladatot jelent mind esztétikai, mind irodalomtörténeti kutatóink számára, s bizonyos, hogy Miszti László lelkiismeretes és gondolatébresztő anyaggyűjtését mindegyikük haszonnal fogja felhasználni.

Sol: Andor.

## HAZA VAGY A NAGYVILÁG?

— Jegyzetek Cs. Szabó László könyvéhez. —

Cs. Szabó László írói útja forlulóponthoz ért. A harmincöt tanulmány, melyet a haza és nagyvilág című legújabb könyvében összefog, nem pusztán időrendi társulásból került egymásmellé. De ha még föl sem tételeznők a vallomás kényszerét, mely a harmincöt csillogó mozaikot egyetlen halványabb színű, de mélyebb távlatú képpé rendezi, az egyes tanulmányok akkor is messze túlmutatnak maguk mögé.

Előszavában azt mondja, hogy eddig csak kísérleteket írt. Nem ment túl a vitán, a helytálláson. Szerény, de határozott mozdulattal már eleve elútasítja magától a divatos megváltói pózt. „Én nem vagyok a magyar megváltás all-round bajnoka.“ Óvakodik attól, hogy nemzedéke kísértőjének, Zubolynak nézzék, „aki a zöldkeresztes nővértől a kultuszminiszterig minden szerepet maga akar eljátszani.“ Nem ígéri, hogy eloszlatja a homályt, elsímtja a dühös tengert, hogy felel a magyar élet s a nagy világ összes problémájára.



Ehelyett vallomást tesz humanista hitéről. Csöndes, de erős hittel hisz a kis népekben, Latin-Európában s Ady, Ambrus, Babits, Kosztolányi, Krudy Móricz és Tóth Árpád egyesült új magyar klasszicizmusában.

Esszéi mögött a második világháború forgotaga örvénylik. Mind a három hite veszedelemben forog. A kis népeket a könyörtelen század fenyegeti. Latin-Európát a franciák fogyása. Az új magyar klasszicizmust „műveltségünk izomszűkülése“. Mit tehet ilyenkor a humanista? Mi marad neki? Van-e egy biztos pont, ahol lábát megvetheti? Van-e egy képlet, amelyben megoldást talál? Van-e egy eszme, amely mindennapi és örökkévaló? Egy cél, amelynek oltárán föláldozhatja magát?

Ez a könyv arról árulkodik, hogy Cs. Szabó László tudja már a titkot. Még hallgat. Még látszólag másról beszél. De érezni, hogy a felelet már párállik ajkán. Legközelebb ezt fogja kimondani.

Ütközben érte utól a végzete. Erdély beérte őt szellemi vándorútján s hazarántotta a szülőföldre. Forró ölelésével leolvasztotta róla a szenvedélytelenség pecsétjét. A szülőház udvarán nem lehetett hűvös fejjel állni. A Farkas-utca ódon kapuiból a tündér gyermekkor szalad elő. A házsongárd mohos keresztjei a csábító négy világtájat markolják egygyé. Erdély bocsátotta útra, a felszabadult Erdély hívta vissza. A kapu kitárult, az önkéntes száműzetés ideje lejárt. A sors arra vár, hogy a kapu ismét becsukódjék. Aki eddig kívül volt, most belül marad.

Erdély fiai mindig pontosan teljesítették kulturhivatásukat. Bérces hazájuk sokszor kicsi volt nekik, de Nyugateurópa sohasem volt akkora, hogy örökre elég lett volna. Kiss népnek lenni „életveszélyes erény“. S csak addig erény, amíg a kis nép nem akar nagy népnek látszani. A versaillesi „későszülöttek“ éppen ezért nem voltak igazi kis népek. Elbuktak a vizsgán. Ingerülten, dölyfösen viselkedtek, kétségbeesve nagyoztak“, „hivatástásukért és küldetésükért meglopták a nagy népeket.“

A korlátlan uralmi jog s az egyenlősítő közösségek korában a kis népeknek kell példát mutatniok az erkölcsi életre. Fenn kell maradniok anélkül, hogy túllépnék az emberi mértéket. Különösen áll ez a magyarra, amely csak „akkor igazán magyar, ha ember is.“ A történelem a nagy népek mellett áll. Nagy népek hitvány, rossz cselédje, aki lenézi az ártatlanokat és gyöngéket. „A nagy népek lelkéért is nekünk kell szoronganunk. Minthogy nem élhetnek küldetés nélkül, nemes küldetésre kell rábeszelnünk őket.“

A mult század örökségül maradt társadalmi evangéliumai nehezedenek a mai életre. Szerencsétlenségünkre a XX. századnak — Schopenhauer kivételével — nem voltak nagy moralistái. Életformánk válságba jutott. Visszazuhantunk a XVI. századba, de „a régi gyilkosok és kegyetlen hitvallók alázatos nagysága nélkül“. Nincsenek emberfölötti céljaink. Életünk nem függ a túlvilágtól. Nem készít elő a halálra. Véres ügyeink „fanatizált serdülőknék“ valók.

Ime, a moralista Cs. Szabó hangja. Új hang ez Cs. Szabónál, de nem meglepő. „Hosszú az út, — olvashatjuk rá Huxleyről írott megállapítását —, míg a független morál, felszabadulva az elmejátékok s a túl zsarnok eszesség alól, az egész művön elhatalmasodik.“ Nyolc könyvön és számos éven át kellett az érzékeny, szemérmes léleknek burkát hántania, míg a kilencedikben a lényeg közelébe ért. Van író, aki élete alkonyán jut el idáig. S van olyan is, — és hány van közöttünk magyarok között, — akiről az utolsó lakatot csak a késő századok törik le.



A száműzöttnek, ha hű maradt magához, a nézőnek, ha magyar szemmel látott, az őrzőnek, ha kulturkövet volt s nem kékjutazó: el kellett idáig jutnia. Divatos népszerűségét, mely ma már higgadóban, tisztulóban van, még az elmejátékok s a zsarnok eszesség eszközértékű erényével szerezte. Aki kitarat mellette tovább is, olvasónak lesz olyan igényes, mint Cs. Szabó írónak, aki most csatlakozik hozzá, termékeny meredeket választ magának kilátóul.

A történelem bőkezűen gondoskodott arról, hogy a moralistát megérlelje benne. Mikor Montaigneről írott tanulmányában felrakja a kuliszákat a filozófus finoman metszett arcéle köré, képével képet ad egyben a jelenről is. S amint hőse fölé hajol, kettőjük árnyéka több helyen találkozik. A bordeauxi polgármestert is az utazás és az olvasás nevelte fel. Mindig önmagáról írt s ezért mindenkinek, máig is, kortársa lett. Nem véletlen, hogy irodalmunk másik monologizálója, Márai is szívesen tér meg az Esszék fellegvárába.

Cs. Szabó s, mint Montaigne, inkább embereket, mint igazságokat lát maga előtt. Montesquieuban, a politikai íróban is megtalálja a rokokóembert, „aki olyan bájos, hogy elfeledteti nagyságát.“ A szerző férfiideáljára ismerünk, mikor azt olvassuk róla, hogy „szabadságát szellemi fegyelem, egy fél évszázados könyvtári munka, született tapintat, mélységes irgalom, úri szelidség, bölcs szánalom, férfias türelem és lelki előkelőség korlátozza.“ Montesquieu öregkorára megvakult a sok olvasástól! Montaignet korrigálása közben lepte meg a halál! A jó halál, amely a földi örömök egyik legnagyobbika.

Két igazi humanista. Két mintakép. Két sorstárs. Ezek lírai témák Önmagát boncolja, tudatosítja bennük. De élesen lát ott is, ahol távlatok vannak. Dantéban megmutatja a középkori értelemben vett népköltőt, akit a templomban olvastak, aki a kultúra ősforrásához hajolt, mikor gondolatai hangszerűül a népnyelvet választotta. Tomista tudomány útszéli népnyelven. Micsoda szintézis! Ilyen csak a magas műveltség és a néphagyomány keleteurópai katlanában, Erdélyben születhetnék még Firenzén kívül.

Megvonja Latin-Európa földrajzi és szellemi határait, tisztában van a nemzetgazdaság szerepével, Popovics Sándor helyét épp oly pontosan ismeri, mint Daniel Halévyét, Guillaume Apollinaire jelentőségét épp úgy, mint Baross Gáborét. Egyformán otthonos Debrecen fűvészelegelőjében. A Kárpátalja kilátópontján, Firenze kövei között, a földesi autobuszon, Mátyás bölcsője mellett, vagy Párisban, amint a Cité-szigeten, a visszaálmódott római út metsző pontján áll.

Széles humánus szomjúsággal issza megába az ismereteket. Könyvre és életre mohón reagál. Élet és könyv ugyanegy igazság két arcává, de egyetlen értelmévé szervesül benne. A kifejezésben éppen olyan gazdag és sokrétű, mint a befogadásban. Tudata alatt felduzzadt forrásterület feszül, mely a legkisebb érintésre ismeretek és emlékek szökőárját fecskendezi ki. Innen van az, hogy a képzettársulások gazdagságának zavarában, mikor a fegyelem könnyen meglazul, olykor modorosnak, tudálékosnak tetszik. Mintha órásboltba lépnénk, ahol egyetlen ajtónyitásra hirtelenül nekünkzudul a hangok, harangok, csengettyük zenekara.

Legjelentősebbek azok a tanulmányai, melyek magyar írók szerepét tisztázzák s irodalmunk mai jelenségeit vetik mérlegre.



A lelkirokonság fordítja Bessenyei és Kölcsey felé. Mindketten európai érdeklődésű magyarok voltak. S „arccal fordultak az utókor felé“. Bessenyeiben a „szent rögeszmét“ tiszteli. A műveltség, az európaiság rögeszméjét. Valóságos medveölő dűhvel kellett az európai irodalom mellé könyökölnie.“ Voltaire és Pope eszméi bizony nehezen szólaltak meg a XVIII. század magyar nyelvén. De Bessenyei hitt a magyar nyelvben: „Melyik nyelvnek is lehetne több édessége, méltósága és könnyű kimondása, mint a magyarnak?“

Kölcsey látóköre is túlment az irodalom határain. Bölcséleti és politikai műveltsége volt. S a céltudatos, lankadatlan önművelők táborába tartozott. Jelentőségét abban látja hogy a lángeszű felismerést tudatosított életművével. Felismerte, hogy Magyarország, ez a „legkritikusabb hely“, óriási európai ellentéteket közvetít és ellensúlyoz. Mindkettőjükben tehát a közvetítőt, az ellensúlyozót, a kulturpolitikust ragadja meg.

Cs. Szabó szemlélete tulajdonképpen nem esztétikai. Inkább szociológiai, szellemtörténeti. Írói arcképeivel mégis feltétlenül hozzájárul az irodalom esztétika tanulságainak gyarapodásához.

Ady költői világképét halálaérzetéből, az egyéni é néphalál érzetének keresztződéséből vezeti le. Az egyéni halálsejtelmet az emberfölötti életvágy vetületének fogja fel. Ezt az életmohóságot látja átlényegülni vallásos magasfeszültséggé is. A feloldást szerinte Ady protestántizmusa és politikai szenvedélye adja meg.

Babits értékelésében a közéleti szerepből indul ki. „Helyreállította a mester és tanítványok viszonyát: a legmagasabbrendű emberi kapcsolatot“. Ezt a kapcsolatot elemzi tanulmányában. A közelmúlt irodalmi eseményein és személyein keresztül pontos és finom pillanatképet ad egy generáció s egy mozgalom életéről és belső tényeiről. Páratlan tisztasággal és világossággal a legnemesebb írói erkölcs sugaránál fejt fel a tanítványi viszony lélektanát és közösségi hatásait. Arra az eredményre jut, hogy Babits, mint Arany is, felszabadadító, önállóságra vezérlő mintakép volt. Utánzás nélkül lehetett őket követni. Babits áhitatot, a kultura igazi éltető elemét lehelte tanítványaiba. „Ő volt az egyetlen nagy és néha félelmetes intelem a lenyüggőzően érdekes kor ellen“. Babitsnak köszönhették, hogy a rögtönzésekről nem hitték el, hogy művek s a töredékekről, hogy monumentumok. Az egyetlen volt, Paul Valéry kivételével, az európai irodalomban, aki semmiféle viágnézeti álnév alatt nem vot rabja a történelmi materializmusnak. Élete végén a szabad akaratot katolikusán, hittételszerűen vallotta. „A nemzet halottjaként halt meg, mint Vörösmarty, vagy Arany, de a tanítványok munkáiból úgy fog visszajárni, mint Sókratész, Szent Ágoston és Dante: hitvallónak, a lélekszabadság szilaj és mégis szelid jelképének.“

A mai generációban Illyés Gyula áll hozzá legközelebb. Nem mint költőt méltatja, hanem mint a „képzeletbeli írói közélet“ megvalósítóját, meg személyesítőjét. Itt a Babits-esszében már tapasztalt fegyvertársi hűsége és Nyugat-nemzedéki meggyőződése nyilatkozik meg. Biztos abban, hogy az „igazi és példás magyar közéletet a magános magyar írókban fogja az utókor fölfedezni.“ Illyés Gyula Babits örökébe lépett. „Ő ma a maradék magyarok találkozó pontja.“ Jelentőségét abban látja hogy megtalálta a magyar és európai hűség útját.

Esszéírói tulajdonságait s humanista magatartását legközvetlenebbül a két Mérleg című tanulmány fedi fel. Itt elevenbe vágó mai kérdésekről van szó. A kettészakadt irodalomról. A lázadás történelmi és személyi



vonatkozásairól. Személytelenségét majdnem annyira feladja itt, mint erdélyi naplóiban. Mérleget tart kezében s a két serpenyőben a kettészakadt irodalmat s a szakadárságban bűnösnek talált írókat veti. A mérleg játékára a tisztéses bírói lelkiismeretével vigyáz, de súlyok közé személyes sérelme is belesik. Aktuális irodami perekben szinte elkerülhetetlen, hogy a bíró egyúttal tanu is legyen.

Az irodalmi kettészakadást Szabó Dezsőre vezeti vissza. Szabó Dezső stílmantikájában és parasztmithoszában „lihegett tovább“ az 1918-as összeolmánással elvetélt magyar demokrácia. S ő volt a ország világháborús és békeszerződéses csalódásának „bosszúállója az irodalomban.“ Szabó Szabó Dezső Ady lángelméjét, titkos ellenszenvet, poitikai álmait világította tovább, de a saját törvényei szerint. „Kiélezte Ady és Babits gyönyörű vetélkedését, elmérgezte az Ady és Kosztolányi közt lappangó keserűséget.“ A húszas évek derekán visszavonult. Helyét a harmincas években Cs. Szabó szerint Németh László foglalta el. Neki már nem kellett megküzdenie az Ady közeg-ellenállással. Legyőzte Szabó Dezső stílárís emlékeit, de önállóan felújította magatartását. Elszakadt Babbitstól, kivált a Nyugatból s megindította a Tanut, majd a Választ. NémethLászló kiválását a nemzedékváltás jelképének tekinti. Ezt az évtizedet már a kilencszázás évjárat jegyezte. Ekkor „bukkant ki a határon innen és határon túl a bomló gazdasági rendszer alól a meztelen nép“. Munkába fogtak a falukutatók, megalakult a márciusi front, megjelent az első „műfaji határkő“, a Puszták népe.

A mozgalmat azonban utolérte a „politizáló írók végzete“. Kicsúszott lábuk alól a talaj. „A nemzedékváltás földrengésmérője ismét Németh László.“ „Minden kötést felbont, minden tanítványt eltaszít, Dávid Ferenc-ként mind radikálisabb tiltakozásba menekül.“ Kiadja a Kisebbségben című könyvét. Ebben a könyvben először fordul elő, hogy a magyar irodalmat a balsors, a kitagadottság s a korabeli sikertelenség alapján mérték fel.“ A népi írók egy része úgy érezte, hogy a „kivülálló Németh László ezzel az ítélettel pontosan kifejezi egész keserűségüket.“ Ebből a szemszögből, — mert Németh László a népi revíziót kiterjesztette az utolsó két évszázadra — erősen megritkult a magyar írók sora. Legelőbb Kazinczy Kölcsey emléke ingott meg.

S ez az a pont, ahol meginog Cs. Szabó irodalomtörténetírói személytelensége és tárgyilagossága is. Úgy volt, hogy a detronizációra analógiák csábították Némethet. Kazinczynak Babitsért kellett bűnhődnie. Kölcseynek pedig egy „komikus háromorrú összenövés“ miatt: Illyésért, Máriáért s őérette.

Ez a mérleg 1941-ben emelkedett a nyilvánosság fölé. Azóta sok víz lefolyt a Dunán. Sok analógia alapot veszett. Sok érzékenység gazdát és tört cserélt.

Cs. Szabó tévedett abban, hogy a hőemelkedést krízisnek látta, ahelyet, hogy csak tünetnek minősítette volna. Humanista aggódalmát, aggályos egyensúlyösztönét hoznám föl mentségül. S tévedett talán abban is, hogy Németh László személyeskedése mögött nem vette észre a mindenáron használni akarás lobogó, önmarcangoló szenvedélyét. Bár neki is eszébe jutott, hogy „a Babits-Németh pör jelentéktelen indítóoka arra mutat, hogy a szakadás idején a külső okok fölött személytelen élettani erők dolgoztak Németh Lászlóban.“ Ha ezeket az élettani erőket irodalom-



életlani, nemzetélettani erőknél fogjuk föl, már is messzibbről látjuk az eseményeket s közelebről a magyarázatot, melyet maga Cs. Szabó ad meg: „A legtöbb író azzal szolgál a jövőnek, hogy egy befejezett történelmi rendet összefoglalón, végérvényesen ábrázol, a művészet karján átad a történelemnek s ezzel ellenállhatatlanul felkelti a vágyat az új rend után.“

Az új rend, a szociáliabb, magyarabb Magyarország, megvalósulóban van, a szakadékból, ha valóban volt, vagy van ilyen, nemes forrasztóanyagok látványa bugyan elő.

Fejtegetését azzal az óhajtással zárja, hogy a népi és nemzeti műveltség, a parasztság kétezeréves hagyatéka és a népi műveltségen átszűrt európaiság béküljön össze, forrjon egygé. Megállapítja, hogy a népi írók testvérharca vége felé jár s emelt hangon kéri, „hogy a józan, értelmes magyar emberek közt a nemesi, vagy városi származás s a mesterségbeli ilyenkezes ne legyen szégyenfolt.“

Illyés Gyulában találja meg a mai magyar íróideált. Véleménye szerint ő volt az egyetlen akiben a válság még szorosabbra fogta a keleti s a nyugati magyart. Illyés oszthatatlan Magyarországa erősítette meg a hitben, hogy „a magyar ember a méltatlan és félelmes Európa ellen csak egy mélyebb Európával védekezhetik s akkor sebezhetetlen, ha oszthatatlan.“

Cs. Szabó László mérlegelő mozdulata s bírói ítélete egészen világos. A magyarság mélyebb Európáját látta veszedelemben forogni és segítségére sietett. A sebezhetetlenség védte, mikor a megoszlás ellen szólt. Igen jellemző, hogy aggodalma és ellenkezése nem fegyvert, hanem Mérleget adott kezébe. „Mert csak a fegyvertelen győzelem igazi és végeges győzelem.“

A kép előtere olyan, mint egy Rembrandt-metszet. Az igazság kutatója finom ujjai között lombikot tart. Mozdulata, tartása, tekintete elárulja a születt humanistát. A lombikban ritka, értékes anyag lehet, mert a tudós tekintete féltő gonddal és komoly büzkeséggel lobban föl rajta. A tudós lombikjában Európa párlatát őrzi. A kétezeréves elixirt, amelynek életét, erejét, hitét, ajánlotta fel szolgálatul. Ezért mindenre képes. Még arra is, hogy magas magányát elhagyva, leszálljon a tülekedésbe s kikiáltsa igazságát a csaták szenyes zúrzavara fölött. Pedig az igazság nem az ő kezében van. Az ő lombikja csak a fél igazságot tartalmazza. Az igazság másik fele, a teljes igazság, a kép háttérében van, ahol a rembrandti árnyékok mögött sugaras párában feltűnik egy ismerős vidék. A tudós fölveti tekintetét, hátrafordul s megismeri a hazai tájat.

*Szőke Sándor*

## ARDENGO SOFFICI MÁSOKRÓL ÉS ÖNMAGÁRÓL

Nem kell különös hajlam, csupán egészséges ízlés ahhoz, hogy Toscana levegője Firenzének fogékony látogatójában felkeltse a lépten-nyomon eléje bukkanó művészet szeretetét, a szép iránti érzék kifinomulását. Annak a művésznek pedig, akinek könyvéről itt szó lesz, oly szerencse jutott, hogy vérbeli tehetséggel megáldva az Arnoparti Athén lett szülővárosa és itt is élhette át ifjúkori fejlődése éveit. Ily szerencsés körülmények összetalálkozása érlelhette ki Ardengo Sofficiben, a kitűnő festőművészen, a Vasarihoz hasonló renaissance-típusú polihisztor íróművészt



is. Ő nemcsak az ecsetnek, hanem a tollnak is elsőrangú mestere. Bámulatos termékenységgel is meglepi olvasóközönségét. Közel harmincra rugó műveinek tárgya érthetően legnagyobb részt a művészeti elméletek és egyes művészek jellemzésének körébe vág. Egyikben igen szellemesen fejti ki az impresszionizmus és a kubizmus törekvéseit, egy másikban a futurizmus esztétikájával foglalkozik. Nagy érdeklődést keltettek Arthur Rimbaud, Armando Spadini, Medardo Rosso művészetét elemző tanulmányai is.

A „Ricordi di vita artistica e letteraria” című emlékezései most érték meg második kiadásukat.\* Ebben a könyvében is sűrűn megnyilatkozik a festőművész, kivált a tájleírások hangulatos és színes részleteiben, valamint egy-egy személy külső és belső jellemzésében. Ahogyan leírja a nyári nap utolsó sugaraitól bearanyozott Fontana di Trevi terét, ahogyan úti emlékei között felidézi a csendes Udine hangulatos utcáit, felismerjük a vérbeli kolorista festőművész tollát. Másutt pedig kitűnő portrét kapunk művész- és író társairól, jellegzetes párisi típusokról, akiket ott a szalóknokban, a Quartier Latin és a Montmartre kávéházaiban, mulatóiban éles szemmel figyelt meg és találó vonásokkal vetít elénk. Mintha csak modellt ült volna neki, oly remek képet ad egyik érdekes barátjáról és toscanai földijéről, Angelo Ceconiról (írói álnevén Thomas Neal), a Marzocco szerkesztőjéről, aki szerzőnk szerint a rinascimento korából a mai nyomorúságos, kicsinyes időkbe csöppent egyéniség. Jóízű anekdotákat is fűz e különöc barátja jellemrajzához, aki az élet művészi, természeti — és gastronomiai élvezeteit egyaránt kereste és megtalálta.

Egyik fejezetében kegyelettel emlékezik meg Giovanni Fattoriról, erről a valamikor sem a közönség, sem egykorú kartársai részéről nem kellően értékelt művészről, aki iránt viszont ő már ifjúkorában néhány hasonló felfogású kollégájával együtt őszinte rokonszenvet táplált. A későbbi és a mai nemzedék azonban a meg nem értő multtal szemben Sofficiéknek adott igazat. Meghatóan beszéli el e végtelen jóságú, igénytelen, nagy mester jelenlétében érzett megindultságát, amikor szerény műtermében látogatást tett.

Hasonló meghatottsággal idézi fel az öreg Telemaco Signorini alakját is, akit ugyancsak mint ifjú ismert meg, szintén egy műteremlátogatás alkalmával. A véletlen úgy hozta magával, hogy egy arnparti utcai képerkeskedőnél sok értéktelen mázalmány között felfedezte a kiváló, de sokat nyomorgott művésznek egy finom, hangulatos tájképét. Meg is vette és lakásában olyan helyre függesztette, ahol állandóan gyönyörködhetett benne.

Nemes gondolkodása sugallja szerzőnknek másutt is, hogy érdemtelenül mellőzött és méltatlanul elfeledett művészek emlékét fenntartsa és legalább utólag kikényszerítse a hálátlan, meg nem értő kortársak és honfitársak elismerését. Ez a szándék vezeti őt a korán elhunyt Amedeo Modigliani emlékének felidézésénél is.

Armando Spadiniról szólva elmondja, mily meggyőző hatással volt e kollégájára (amikor Firenzében meglátogatta műtermében) azzal az érvelésével, hogy a nagy művészek utánérézése helyett a természet közvetlen megfigyelését és személyes, frissen nyert benyomásokat kell magáévá tennie. Akkoriban hódítottak tért a francia impresszionisták, akiknek példájára utalva utat ajánlott követésre Spadininek.

\* Ricordi di vita artistica e letteraria di Ardengo Soffici. — Seconda edizione accresciuta. — Vallecchi Editore. Firenze, 1942. Lire 20.



Miként a művészetben és esztétikában, úgy a társadalmi és politikai életben is szerzőnk új irányok hívének vallja magát. Őszinte meggyőződéssel áll a fasizmus oldalára, már annak megalapítása óta. Érdekesen írja meg Mussolinivel fennálló régi baráti kapcsolatait és közös írói munkálkodásukat. Mikor Mussolini 1915-ben, szakítva szociálista elveivel, a háborúspártiak, az interventista ifjúság vezetőihez csatlakozva megalapította lapját, a Popolo d'Italia-t, az ő felkérő baráti levelére Prezzolinivel, Papinivel együtt Soffici is beállott a munkatársak sorába. Ő már akkor is Mussolinitól várta a nemzeti megújulást és e reményében — mint mondja — nem is csalódott. Személyesen azonban csak két év múlva, 1917-ben ismerkedett meg vele, amikor mint gyalogostiszt, szolgálati ügyben Milanóban is megfordult és ez alkalommal felkereste Mussolinit Paolo da Cannobio-utcai szűk, agyonzsúfolt szerkesztői szobájában.

Meleghangú sorokat szentel szerzőnk Giovanni Papinivel akkoriban megalapozott őszinte, mély barátságának. Találóan jellemzi, hogyan olvad egygyé e nagy íróban az olasz hazafi és a buzgóan vallásos katolikus érzése.

Érdekesen beszéli el Soffici megismerkedését vagy csak futólagos találkozását kora híres embereivel: Vergával, Martinivel, Benedetto Crocevel, Carduccival és D'Annunzióval. Mindegyikükről néhány találó vonással, vagy jellegzetes anekdotával ad vázlatot.

Soffici könyvének második felét ifjúkori párisi élményeinek felelevenítése tölti ki. Igen szellemesen mutat be egy-egy ismert párisi alakot, akivel megismerkedett vagy egyébként megfigyelt, köztük Ernest La Jeunesse író, a Revue Blanche munkatársát, örökös szerelmi csalódásainak panaszai, Verhaeren flamand költőt, akit az Indépendents kiállításán látott fel-alá járkálni „fujtatva, mint egy hiéna a ketrecében“, továbbá Foraire-t, az ötletes, merész karikaturistát, akit a Montmartre cirkuszában látott, de aki ott még az olasz bohócok mókáin sem gerjedt mosolyra. Olyan volt a külseje, — jegyzi meg — amely részben valami protestáns pásztorra, részben egy Voltaire-korabeli lakájra emlékeztetett.

Személyesen is megismerkedett — bár csak néhány pernyi rövid társalgás révén — Degassal, akinek őt Medardo Rosso barátja mutatta be. Ez röviden a nagy művész halála előtt történt, mikor már az aggkor ernyedtsége erősen mutatkozott rajta. Ezért ez a találkozás igen lehangoló hatással volt Sofficire. Ugyanúgy, vagy még fájdalmasabban érintette őt Alfréd Jarry megjelenése, kopott, szánalmas öltözetben, kiéhezetten, úgy hogy e szomorú látvány kiváltotta belőle átkát arra a társadalomra, amely legnemesebb művészei egyikét ily közönyösen képes sorsára hagyni.

A különködéséről emlegetett Henry De Groux belga festővel is Párisban ismerkedett meg szerzőnk. Akkor toppant be a Plume szerkesztőségébe, amikor ez az eredeti tehetségű, szókimondó művész éppen az ő egyik képét nézegette és kifejezte a szerkesztő előtt kívánságát, hogy személyesen is szeretné ismerni a kép festőjét. Felkereste azután az Indépendents szalonjában rendezett egyéni kiállítását, ahol feltűntek e művész bizarr témái és merész fantáziái. Viszont nagyon lesújtóan hatott rá az a nyomorúságos külső, ahogyan ez a nagytehetségű, az ifjúságtól bálványozott művész kénytelen volt megjelenni művei kiállításán. Ennek látása még csak fokozta benne De Groux iránt érzett rokonszenvét és nagyrabecsülését, aki művészi meggyőződését anyagi boldogulása lehetőségéért sem volt hajlandó feláldozni.



Amennyire részvétellel van szerzőnk tehetséges, de mellőzött művész-társai sorsa iránt, annyira nem titkolja ellenszenvét sem más felkapott, nagy művészek önteltségével szemben. Még Rodin fölényes nyilatkozatait is enyhe iróniával veszi tudomásul. Mikor Soffici első párisi tartózkodása alkalmával, 20 éves korában más honfitársaival együtt, Eugene Carrière ajánlólevelével felkereste Rodint műtermében, a nagy mester leereszkedő ünnepélyességgel fogadta a neki bemutatkozó ifjakat és többek között magyarázgatta nekik akkor készülöben volt főművét: az „Alvilág kapu-ját“. Olvassuk itt magának szerzőnknek tollából a benyomást, mellyel őreá és társára hatott a Rodintól legbüszkébben emlegetett alkotás:

„Meg kell vallanom — így ír —, hogy ez nem volt szerencsés fel-fogása. Ámbár én és barátaim akkor még ifjak voltunk, nem volt nehéz felfognunk, hogy amit Rodin nekünk mondott, nem volt sem világos, sem mélyreható. Ő azzal a szándékkal, hogy megvilágítsa előttünk elgondol-lását, amely munkájában vezette, és mikor egyenkint magyarázta műve részleteit, folyton Dante-ra hivatkozott, „az igazi nagy Dantera, az Inferno Dantejára“. De a magyarázgatás módjából és a misztikus, ezoteri-kus, okkultisztikus, sőt szinte teozofikus vagy kaballisztikus értelmezések-ből, melyeket azon ének egyes epizódjainak tulajdonított, amelyet művé-vel ábrázolni akart, nyomban átláttuk, hogy Rodin igen rosszul olvasta Dantet, egyáltalában nem értette meg annak szellemét, ellenben túlsok rossz irodalmat olvasott felőle, azt a kevés jó írást pedig, amit olvas-hatott, azt még rosszabbul értelmezte.“...

„Egy-két ellenvetésünk és megjegyzésünk — folytatja —, melyet mint olaszok, kik első kézből olvastuk Dantet, meg mertünk kockáztatni, amelyek kizárólag egy rosszul elolvasott és felfogott szöveg önkényes értelmezéseire vonatkoztak, egyáltalában nem nyerték meg a Mester tet-szését, aki fölényes közönnyel és fagyos méltatlankodással fogadta azt, mint neveletlen sihederek szavait.“

Előfordult azután más alkalommal is, hogy francia művészekkel és kritikussal folyt vitatkozásában azok nem tűrtek ellentmondást Rodin magasztalásában, akit ők nemzetük Michelangelo-jának értékelték. Ezzel szemben Soffici egyik fejezetében hangsúlyozza, hogy éppen egyik olasz művész, a szintén Párisban élt Medardo Rosso több alkotásában erős hatással volt Rodinre.

Párisi élményei sorában kedélyes humorral fogta fel az ő és egy szintén hazájabeli festő esetét két, Magyarországból odaszármazott mű-kereskedővel. Ezek — névszerint Schwarz és Ferenczi — kihasználva a két fiatal művész járatlanságát a francia nyelvben és megszorultságú-gat, nemcsak potom áron vették meg rajzaikat, hanem ezenfelül egy-kettőt — szelíd erőszakkal, olykor észrevétlenül is — ki is téptek vázlat-könyvükből. De amellett a két „magyar“ (?) egymást is megpróbálta be-csapni. Mint szerzőnk rájött, kettejük közül Ferenczi volt az agyafúrta-bb, mert ez tíz évi milanoi üzlete révén tökéletesen elsajátította az olasz nyelvet, de ezt csak akkor árulta el hosszú idő után, amikor a rászedett fiatal művészek füle hallatára anyanyelvükön szidták.

Könyve utolsó fejezetében Soffici mélyen átérző kegyelettel idézi fel nagyrebecsült barátjának, Guillaume Apollinairenek, a Soirées de Paris alapítójának nemes alakját. Nostalgiaival gondol vissza a szegény-ségből világhírré jutott költő otthonában időnkint összegyűlt baráti körre, melynek magasszínvonalú, irodalmi, művészeti, esztétikai tárgyú társalgásai és vitái során a résztvevők egymásra oly termékenyítő hatás-



sal voltak. Mély fájdalommal emlékszik vissza e kitűnő barátja elvesztésére, aki az első világháború végén vérét ontotta szeretett hazájáért.

Ez a szíve mélyéből fakadó nekrológ ráveti fényét annak írójára is, az eszményekért lelkesülő művészre, az örök szépek hűséges rajongójára, az élet kicsinyességein felülemelkedő bölcs emberre.

*Dr. MÁRFFY OSZKÁR*

## RÓMAI ISKOLA.

Valamennyien, akik megjártuk Rómát, belső, titkos szövetségben élünk. Sokan sohasem hallottunk egymásról, s mégis, mint valami különös szekta tagjai, akikben a dolgok új jelentése világosodott meg, eltéphetlenül összetartozunk. Mikor belépek az Enit kiállítására s az első pillanatban még szeszélyesen és rendezetlenül törnek rám az ismerős színek és formák, úgy érzem, valami közösségi kultuszban veszek részt s őszinte áhitat száll meg. Mert itt nemcsak képek sorakoznak egymás mellett, halványak és rikitóak, hogy egy pillanatra megállítsanak bennünket s régi, örökösen felkísértő olasz emlékeket juttassanak eszünkbe; itt most valami más, valami közös nagy élmény fűz egybe napsütötte tájat és ódon háztömböt, mely túl az olasz föld ellenállhatatlan varázsán már nemcsak sajtáságos stílus, hanem hitvallás, határozott, szembeszökő élet-szemlélet is.

Maga a kiállítás természetesen csak hiányosan képviseli azt a stílus-törekvést, amit a magyar művészettörténet már régóta a „római iskola“ elnevezéssel jelöl meg. Nemcsak azért, mert a kiállítás tárgykörével, mint stílusának egységességével kívánták meghatározni, s így olyanok is szerepet vállalhattak benne, akikre Róma szelleme vajmi keveset hatott, hanem azért is, mert sok kitűnő művésznök, akik úttörői s nagyrészt beteljesítői is voltak ennek az iránynak, vagy egyáltalán részt sem vettek a kiállításon, vagy csak kevésbé jelentős műveiket mutatták be. Az összbemutató azonban mégsem hagyhat kétséget aziránt, hogy a magyar művészet, mely a húszas években az egyetemes európai válsághoz mérten a stíluspróbálgatások útvesztőiben tévelygett, vagy Nagybánya hagyományait ápolgatta a korszerűtlenség kiábrándultságával, Rómában új erőre kapott s olyan emberi és művészi magatartás felé kanyarodott, mely alkalmasnak bizonyult a fölmerült problémák megoldására.

Jól tudjuk, hogy mit jelentettek az első világháborút követő esztendőök. Az elviharzott négy év irtózatos erőfeszítései leplezetlenül tárták föl az elgyöngült és kimerült társadalmi szervezet betegségeit. Az anarchia jelszavá vált s a művészek e bomlott világ hűséges kifejezőiként egyre rémültebb individualizmusba menekültek. Alkotásaik izgatott nyugtalansággal szakadoztak le a közösség egyre lazább tömegéről, s ijesztő bolygókként keringtek, vagy elröppentek gyanus üstökösökként, hogy soha többé vissza ne térjenek. A kép sajátos kézjegy lett, magánügy, melynek társadalmi szerepét csak a bomlás feletti cinikus, vagy kétségbeesett káröröm biztosította. A kik idegenkedtek e zűrzavartól s hagyományok bevált formálásától vártak útbaigazítást, vagy tökéletesen érdektelenné váltak, vagy a fölzaklatott közönség részvétlensége következtében elvesztették bizalmukat a művészet mélyen társadalmi küldetése iránt is. Az izmusok pedig csak termelték a teóriákat, a manifesztációkat, s hogy művészi elképzeléseik mögé hatalmas háttereket építsenek, új politikai rendszerek apostolaiként léptek föl. A kiábrándultság



olyan méreteket öltött, hogy mindennel le akartak számolni, ami a múltra emlékeztetett. A múlt azonban nemcsak salak, kiégett, kiélt emléanyag, hanem élő valóság is, az örökkévalóság hosszabb vagy rövidebb szakasza, mely föltartóztathatatlanul áramlik az időben s nemcsak jellemzi, de meg is határozza az embert. Az izmusok tehát a multtal megtagadták magát az embert is, úgy ahogy van, végzetes adottságaival és lehetőségeivel. Így születtek az absztrakt játékok, rideg formakonstrukciók és számversek, így vált idejétmulttá a logika, téma s a természet ösztönszerű imitációja. Az új művész új Adámot akart a világra hozni, aki, miután a régi csődbe jutott, egészen más és egészen új emberiséggel népesítse be a földet.

Nem vitás, s ma már ennek megemlítése is szükségtelen, hogy ezek a lázas törekvések csak kudarccal végződhetnek, s akik az első tiz-tizenöt év lezajlása után is ezekkel a jelszavakkal áltatták magukat, korszerűlenebbek lettek az akadémikusoknál is. Jelentőségüket azonban nem vonhatjuk kétségbe. Az a művészeti s ezzel összefüggően természetesen társadalmi világnézet, amit az impresszionizmus jelentett, csak ezt a végső fölbomlást eredményezhette. A szín és a felület pillanatnyi megjelenítése, a belső masszív formák tökéletes feloldása s az atmoszferikus hatások testetlen lebegése csak ide vezethettek. A művész egyre szubjektívabb lírikussá vált, színek hangulati zenészévé, aki nagy eksztatikus szétáradásában már csak önmaga mámorát érezte s tökéletesen gyökértelen lett. Ezek voltak azok a bizonyos párisi bohémek, akik büszkén hökkentették meg a közönséget s csak akkor érezték magukat igazán nagy és új művészeknek, ha kiállításaik botrányba fulladtak. Semmisem szomorúbb, mint követni a középkori művésznak, az arifexnek az útját e bohém-művészek elárvuultságáig. Ott közösségi tudat, szerves beleilleszkedés a nagy egységbe, itt magános vergődés, a megkavart ízlés verejtékes kiérdemlése, szubvenció, alamizsna, vagy legjobb esetben egy rokon beteg jótékony elragadtatása s hiú mecénás-tetszelgése. A művész valóban már csak úgy tudta felhívni magára a figyelmet, ha extravagáns lett, nagy kalapban járt s minden profánt lenézett, hogy elhitesse önmagával jelentőségét és nélkülözhetetlen szerepét az emberi társadalomban.

Az izmusok megrészegültjei, miután a végsőkig jutottak, ösztönszerűen és akaratlanul tapintottak rá a közösségi problémákra. S ha politikai hitvallásokat gyúrtak bele művészi elveikbe, jelentőségükért harcoltak. Egyelőre azonban azt hitték, hogy az egész emberiségnek kell átalakulnia, hogy őket mindenki fölfoghassa. A dolog azonban nem így történt. Ők higgadtak le s ők simultak bele a háború utáni társadalmi törekvések józanabb erőfeszítéseibe. Mert ekkor már értek és forrongtak az új mozgalmak, melyek az impresszionista, liberális világot zártabbá, határozottabbá kívánták formálni. A közösségi jelszó, szem előtt tartva a hagyományok természetes és kiküszöbölhetetlen következményeit s az emberi fejlődés szükségszerű lehetőségeit, áthatotta a társadalom minden rétegét. Az individuális, felületi játék kemény tömbökké sűrűsödött s megindult a közösség belső átépítése. A szétszéledt tömegek egységekké szerveződtek s a jelszó a szabadság revíziója lett. Kiderült, hogy keretek nélkül nincs világkép és közösségi élet. S amint a fényhatások l'art pour l'art-büvészévé vált a művész a vásznon, akinek már tulajdonképpen semmi mondanivalója sem volt a többiek számára, úgy lézengetek az emberek is, a polgárok, a határtalan szabadságában. Elinultak és soha többé nem találtak egymásra. Elveszték a távolságokban. Az új ideológia tehát a Rend föltámasztásában látta a megoldást. Klaszszikus szabályokat állított föl s a nagy káoszban újra megkomponálta a világot.



Ekkor indult meg a magyar művészek zarándokútja Róma felé. Páris és Berlin zabolátlansága után valami fegyelemre volt szükség. S erre róma kétszeresen is alkalmas. Elsősorban Róma az a város, ahol az elmúlt stílusok, sőt, kultúrák szinte vad egymásmelláttségben hirdetik az örök művészi törvény múlhatatlanságát. Másodsorban pedig, mert itt nemcsak a novecentisták tisztult törekvései egyengették az utat, hanem mert a fasiszta rezsim kemény, szervező erői is itt rakták le a gyökeres társadalmi újjászületés alapjait. A magyar művész tehát, ha nem bogozódott bele korábbi mivoltába s nem túlérletten érték a római hatások, akkor szinte máról-holnapra megtanult gyönyörködni a múlt emlékeiben s ez kibékítette az ember örök adottságaival. Minden sarkon nagy stílusok remekeibe botlott s ezekből önkénytelenül örök törvényszerűségeket kellett levonnia. Ugyanakkor azt is megérhette, ha erre képes volt, hogy Róma mindezek mellett nemcsak múzeum, hanem forrongás is, új élet melegágya, mely nagy tradíciói ellenére is képes korszerű életstílust kialakítani. Akikben ez a kettős élmény nem találkozott, azok menthetetlenül elvesztek Róma rom- és emlékerdeiben. Azok másolókká, vagy szokványos utazó-festőkké váltak, akiket megszedített a Forum vagy egy-egy középkori templom romantikája, hogy hangulatos képeket készítségessenek róluk.

S ennek a „római iskolának“ éppen az volt a jelentősége, hogy e kettős élmény lázában régi és új egyetlen határozott stílussá ötvöződött. Az impresszionista laza párái határozott formákká jegecesedtek. A hangulati elemek lebegései, melyek kontúrok és formák nélkül szükségtelenné tették a szerkezetet, lecsapódtak s a valóság megfogható ábráivá sűrűsödtek. A képek nem foszlányok, múltó pillanatok votak már, hanem átgon-dolt, megépített konsztrukciók. A magyar művész visszatért a rendhez. Térhatásokra törekedett s keményen különválasztotta egymástól a különböző anyagokat. A művész újra gyökeret vert a valóságban.

Nem csoda, ha e fölfedezés ráirányította a művészek figyelmét a trecento és quattrocento nagy mestereire is, hiszen a rokonérés szinte önként adódott. Templomok falairól ők is a közösséghez kívántak szólni, s hogy senki félre ne érthesse őket, tisztán, világosan fogalmazták meg mondanivalóikat. Az ő kontúrjaik is élesek és határozottak voltak, mint a hit, amelynek alapján állva a tévelygés kísértéseit eleve távoltartották maguktól. Pozitívum volt bennük és konkrétum. Tudták, hogy mit közölnek képeiken s a *hogyan* felől is határozott álláspontjuk volt. A szent események valóságosságát nem veszélyeztették a fény s a levegő csalóka vibrálásaival; az örökkévalóság klasszikus igényével ábrázoltak anélkül, hogy hidegen racionalisták lettek volna. Ettől megóvta őket hitük bensősége, fölhevültsége s őszinte bája.

A római magyar művészek tehát ugyanakkor, amikor klasszikus szabályokat fődöztek föl s ezzel fegyelmezték forrongásukat, a korarene-zsánsz művészetében megtalálhatták a klasszicizmus nagy veszedelmének, a ridegségnek és szárazságnak az orvoslását is. A formák zártságukban is olvadékonnyakká váltak, mint amelyek mögött nagy emóciók feszülnek s a külső csillogás helyett, belső lobogást sejtetnek. Nem véletlen, hogy a római iskola tagjaiban, különösen Aba-Novákban és Kontulyban érik ki a freskófestés szándéka, ami nemcsak a monumentalitás korszerűsége nékül fölismerésére vezetett, hanem a nagy tömegekkel való belső kapcsolat kiépítésére is. Az új egyházművészet legjobb mesterei közülük kerültek ki s a jelek szerint e téren a legújabb generáció is az ő nyomai-kban halad. Elég csak a fiatal Czene Bélára utalnunk, aki őrzi és továbbfejleszti a első római nemzedék vívmányait.



Nem kétséges, hogy a Rómában magukratalált művészek leggigan-  
tikusabb méretű egyénisége *Aba-Novák* Vilmos volt. *Szönyi* már jelentős  
múltra tekintett vissza, mikor Rómába érkezett s az Örök Város nyomai  
talán csak szerkesztési módjának határozottabb jellegén ismerhetők fel.  
*Aba-Novák* művészete azonban ott született a Palazzo Falconieriban, ott  
vívódott maga is zsákutcába jutva az olajtechnikával, hogy egy kocsmá-  
jelenet ábrázolása közben rádöbbenjen a temperára, mint egyéniségének  
legmaradéktalanabb kifejezőjére. Az a jellegzetes stílus, mely *Aba-*  
*Novákot* szinte máról-holnapra az iskola vezéralakjává avatta, új effek-  
tusaival valóban lenyűgöző hatást tett a szemlélőre. Hogy nagy méretű  
képein is fokozhassa a színek dinamikáját, szürke alapra festett, így  
hangsúlyozva a színek effektusbeli különbözőségét. Képeinek szuggesztív  
ereje valóban rendkívüli. Látszatra minden műve elnagyolt, mely az  
inspiráció türelmetlen rohamában születik, pedig *Aba-Novák* erősen kom-  
ponált s hogy a konstrukciót is keménnyé tegye, szívesen épített bele  
képeibe architektónikus elemeket. De ő volt az, aki nem riadt vissza a  
mondanivalótól sem. A témától az impresszionista irány öncélú művészei  
szinte betegesen irtóztak, ami nem is csoda, hiszen vizuális izgalmakon  
kívül semmit sem akartak közölni a nézővel. A művész emberi meg-  
nyilatkozásaiban valami tisztátalan stíluszavart, irodalmiasságot gyaní-  
tottak s legszívesebben a csendélet és a tájkép embertől távol álló for-  
mavilágába menekültek. *Aba-Novák* beleveti magát a mozgalomba s a  
tömegbe. Hisz bennük és kifigurázza őket. Körmenetek ünnepélyes föl-  
vonulásain áhítatos pillanataikban ugyanúgy velük érez, mint a laci-  
konyhák éhenkórászai vagy a cirkuszi pojácák között. S mint egyház-  
művész az ecclesia militans festője. Krisztusai megdöbbenőek s a lelki-  
ismerethez szólnak, angyalai az apokalipszis harsonásai. Nagy történelmi  
freskóin pedig távol minden akademikus jelenetезéstől, a multat szinte  
szimbólikus erejében ragadja meg. Nem a multat meséli el, hanem a  
mult szellemét éleszti fel, mint a pozitívista történetírókhoz képest a  
szellemtörténészek.

Akiben a római gyökerű neoklasszicizmus a legtisztábban bontako-  
zott ki, *Kontuly Béla* volt. Ő is a szétfolyó felületek meddőségéből küz-  
dött fel magát a formák szigorúságáig. Egyénisége azonban merőben  
ellentétes *Aba-Novákéval*. Érzelmeit jobban lefojtja s vonalai határo-  
zottságát, előkelőségét soha sem áldozza föl a dinamikus hatás kedvéért.  
Kompozícióján a figurák tudatos elvek szerint helyezkednek el s arcuk  
kifejezése is a szemérem s a zárkózott meghatódottság között bizony-  
talankodik. Szándékosan kerüli a romantikus, nagy lendületeket s a szen-  
vedély heves kitöréseit, hogy megőrizze képei hibátlan egyensúlyát. Mindig  
van benne valami emelkedett és ünnepélyes, s szemben *Aba-Novák* élet-  
vidám vaskosságával és látványosságával, ő mint egyházi művész a  
transzcendes világ földöntúli tisztaságára mutat. Korábbi képein elvont  
gondolatok öltöttek testet oly tömény erővel és maradéknélküli kifejező  
készséggel, hogy lehetetlen volt kitérni lenyűgöző hatásuk elől. Egyik  
tájképe, mely Bécsben aranyérmert nyert, lágyabb formakezelésével és  
sejtelmes, de mégsem feloldott színeivel már a valóság legmélyebb  
lényegét tárja föl a művész átszellemült révületében. Művészetének erősen  
racionális jellegét, vonalainak keménységét s architektónikus szilárdságát  
színeinek lágy líraisága enyhíti. *Kontuly* ellentétben a klasszicisták rajzos,  
fakó hidegségével, kitűnő kolorista s ezért hozzá, hogy képei tömör for-  
mái is üdén, szinte könnyedén hassanak, mintha szellemibb, magasabb-  
rendű világ ábrái és látomásai lennének.

De felsorolhatnánk közülük akárhányat, a trecento legmegilletődöt-  
tebb utódát, *Molnár C. Pált*, aki a biblikus témák tolmácsolásában is új



és eredeti tudott maradni, bár utóbb mintha édeskessé vált volna, vagy az ugyancsak klasszikus törekvésű *Medveczkyt*, vagy *Patkó Károlyt*, akinek képszerkesztése *Aba-Novakéra* emlékeztet, annál azonban plasztikusabb és anyagszerűbb. S hogy visszakanyarodjunk az Enit-kiállításra, meglepően hatnak a szobrász *Borbereki* ifjúkori vázsnai, melyek ugyancsak monumentális lázának izgalmában születtek, *Pekáry* kissé diszretszerű meseviziója s *Czene Béla* egyik megkapóan üde képe, a *Narancs-szülret*. Benne a római iskola hagyományai érdekes szintézisben egyesülnek az újabb, erősen dekoratív, magyaros törekvésekkel. Meglepő, hogy éppen a díjazottakban, *Emőd Aurélban* és *Szabó Vladimírban*, fedezhetők fel legkevésbé azok az eredmények, melyeket Rómának s egyáltalán Olaszországnak köszönhet az új magyar képzőművészet.

Az utóbbi időben gyakori támadások érik a római iskolát, hogy stílusának klasszikus jellege idegen a magyarság alapalkatától. Oly értelmű vádak is elhangzottak már, hogy a magyar művészifjúság ne külföldön töltse legfogékonyabb éveit, hanem lehetőleg idehaza, a magyar vidéken. Bizonyos, hogy mindkét kifogás meggondolkoztató. Azonban az is kétségtelen, különösen ami az utóbbi vádat illeti, hogy legmagyarabb és legnagyobb művészeink sohasem féltették magyarságukat a külföldi befolyástól, sőt éppen azért indultak világgá, hogy mérlegelve saját eredményeiket, más nemzetek hasonló vonatkozású alkotásaiból mélyebb öntudatot, esetleg éppen hazai feladatok megoldásához kedvet és erőt mérítsenek. A nagy művész mindig mélyen gyökeredik a hazai talajban s ha lombjai fel fogják a távoli szeleket s a nap egyetemes melegét, ez életadó nedvekké hasonul erős törzsében. *Munkácsy Düsseldorfban* és *Párisban* sem tagadta meg eredendő drámai kedélyvilágát s a magyarság erősen szenvedélyes, mégis valóságábrázolásra törekvő természetét tükrözte minden alkotásában. S ezen német származása nem tudott változtatni. *De Szinyei* is a maga útján járt, amikor megfestette a *Majálist* és *Ady magyarságának* sem ártott a francia levegő.

A magyarságot még sajátos s szinte egyedülálló történeti küldetésének tudatában sem lehet elszigetelni az európai népek mozgalmaitól, s féltő, hogy az elzárkózottság az önkritika hiányához, esetleg valami elárvult provinciálizmushoz vezetne. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a stílusok általában világnézeti jellegűek s mint ilyenek mindig az egész emberiségre vonatkoznak. A gótikának, a barokknak vannak nemzeti elszíneződései (s ez a természetes), de végső fokon az egész életszemlélet, sőt az egész társadalmi rend átalakulásával vannak összefüggésben. Amikor a római iskola szinte egyidőben a többi népek festőivel a zártabb, kasszikusabb formák ábrázolására törekedett, ugyanakkor a társadalmak is megrázkódtatáson mentek át s nehéz lett volna kizárólag hazai tradíciókra hivatkozva elzárkózni előlük. A magyar művész járja a magyar vidéket, ismerje meg népét, ez elsőrendű feladata; de ne riadjon vissza más nemzetek törekvéseinek megismerésétől sem, mert néha, sőt igen gyakran, éppen ez a távolság, ez az idegen környezet eszméleti a művészt olyan problémák felvetésére, melyek a hazai megszokott, közömbösített légkörben fel sem merültek volna benne. Csak a dilettánsért s a közepes művész eredetiségéért kell aggódnunk, de az ő esetükben is előnyösebb, ha elkoptatott, egyoldalú s használhatatlan álhagyományok helyett, a külföldön szerzett tágabb légkör legalább hajlékonyabbakká s engedékenyebbekké teszi őket a változó élet új meglepő törekvései iránt.

Hogy a tiszta formavilág megegyezik-e a magyar alaptermészettel, ez valóban vitatható. A magyarság, melynek egész szellemi világa földrajzi és történelmi helyzetéhez képest *védelmi* jellegű, — hiszen az idők



folyamán örökösen sajátos mivoltát kellett hangsúlyoznia, hogy fennmaradását biztosítsa és szükségessé tegye, — valóban mindig tényekkel állt szemben; helyzete sosem volt kedvező ahhoz, hogy elvont gondolatrendszert építsen ki. Természetes, hogy így kevésbé fogékony az absztrakciók iránt. De hol vannak ma már a római művészek az absztrakcióktól? Elegendő Aba-Novák, Kontuly s a többiek művészetét egybevetni az olasz novecentistákéval, Casorati, Carri, Soffici, s mások képeivel; hogy világosan álljon előttünk az igazság: a római iskola tagjait valóban Róma eszméltette magukra s a friss inspiráció lendületével indultak el útjukon, de kiérett művészetük már a hazai viszonyokhoz, legbelsőbb rendeltetésükhöz igazódott s csak más népek művészetével egybevetve fedezhető fel rajtuk félreismerhetetlenül, hogy ők annak a nemzeti művészetnek szerves továbbépítői, melynek korábbi állomásaait Markó Károlytól kezdve Madarászton, Székely Bertalanon, Szinyei Mersén át Csóki és Rudnaiig a magyar géniuszok egész sora jelzi.

*Berczeli A. Károly*

### TAJI STILUS ÉS ISKOLA.

*(Az erdélyi képzőművészet seregszemléje az új Múcsarnokban)*

Erdély a magyar élet egyik tájegysége. Az erdélyi ember hasonlóan más magyar emberföldrajzi tájegységek magyarjához, külön szint jelentett s jelent ma is a magyarságban. E tájegységek egybemosója Budapest, szellemi síkon pedig művészetünk, tudományunk és államvezetésünk. Míg e két utóbbiban a más és más vidékről való magyarok szinte törvényszerűen olvadnak bele az egész magyarságot átfogó egységbe, a művészetben, ahol az emberi lélek kötetlen őszinteségből tárja fel az egyént, az emberföldrajzi táj élményének utórezgése, sőt sokszor művészi erejű kifejezése elsőrangú tényezőnek látszik.

Ezek előrebocsátása után érthető az az érdeklődés, amellyel az új kolozsvári Múcsarnok megnyitó kiállítását vártuk. A kiállítás egybegyűjtötte az erdélyi származású képzőművészeket, akár itt nőttek fel, akár pedig más magyar tájakra vezette életük útja. Végre alkalom kínálkozik, hogy a tárgyak erejével lemérhessük, hogy mi is az a sokat emlegetett erdélyi szellem. A szellem sajátosságai néha olyan megközelíthetetlen finomságokból sugározva színezik az alkotást, hogy elnagyolt szemléletük éppen az egész élmény színezetét adó rejtett rugókat nem tudja megközeleltíteni. Módszerileg a legjobb útnak látszik tehát, ha először az egész kiállítás egységét vizsgáljuk s a kapott képet vetjük össze a többi magyar kiállítások jellegével. Itt azonban máris előtűnik a magyar képzőművészeti bírálat egyik alapvető hiányossága: hiányoznak az objektív elemunkálátok. Ez sajnálatos következménye annak, hogy bár beszélni, sokat beszélünk a különböző magyar emberföldrajzi tájak sajátos élményformájáról, a valóság tényeiből még meg sem kíséreltük ellenőrizni ezeket a gondolatokat. Ilyenképpen az összehasonlításkor magam is csak emlékekpre támaszkodhatom, ez pedig nem a legkitűnőbb segédeszköz.

A kolozsvári kiállításról első döntő benyomás az, hogy a kiállított anyagban a színhasználat élesen különválasztható kettősségét állapíthatjuk meg. Az egyik csoportban a világos felé hajló törekvések figyelhetők meg, még sötét színeket is fehérrel törik s így a kép felületén fokozás csak a világos színek felé figyelhető meg. A másik csoport ráirányulása éppen fordított. A kép alaptónusát a sötét színek adják, az egymásbaágyazott mélytűzű színek a mélység felé fokozódnak s egy-egy kivillanó



megfigyeljük, hogy a két csoport jellegzetességei mögött egy földrajzi két végpontját jelentené, de egyszerre jelentősnek tűnik fel előttünk, ha Semmitmondó lenne ez a megkülönböztetés, ha csupán egyéni törekvések világos szín csupán arravaló, hogy a fokozás lehetőségeit még erősítse. tényező is rejlik. Az Erdélyben felnőtt s itt tanult fiatalok a világos szín-skálára kötelezték el magukat, a más magyar területre kiszakadt erdélyiek képei meg sötéttüűek. Átmenet a két csoport között úgyszólván nincsen. E jelenségben első pillanatra látszólag megvillan a sajátos lelkiség keresésének lehetősége. Azonban, ha volna is ilyen, akkor is csodálkozással kellene tudomásul vennünk, hogy alapjai nem néplélektaniak, hanem földrajziak. Mintha csak Taine eleven dokumentálása előtt állanánk. E jelenség közelebbi vizsgálata kideríti, hogy nincsen köze még a táj meghatározó tényezőihez sem, hanem okozója sokkal kézenfekvőbb és sokkal esetlegesebb valami.

Nézzük még meg azt is, hogy vajjon a két csoport elválasztó tulajdonságai más téren is megnyilatkoznak-e? Most csupán a térszemléletet vizsgálom. Az első, — sötétebb tónusú, — csoport tere általában a szerves földi tér, a maga mindent rendező erejével. Középpontjában áll a festő s szemében a perspektíva szabályai szerint mutatkozik a világ rendezetlen sokfélesége. A tér általában a rendes szemmagasságból látott, vízszintes nézetben bontakozik ki előttünk. A világosabb csoportban a tér sugallása más jellegű. A megfoghatatlan érzékeltetését abban keresik, hogy a benne levő formákat, amelyen keresztül érzékeljük a teret, összetörik, egymáshalmozzák. Sok a felülről ábrázolt téma is. Érdekes azonban, hogy e jelenség igen magasrendű művészi látásra csak a sötéttónusú Barcsay Jenőnél jut. A középszer ezirányú próbálkozásai első pillanatra is láthatólag nem önálló térszemléletből születtek. Szinte természetes lenne e kettősség hátterében a nagy vízszintes látás vízióját jelentő Alföld és a hegyekkel összetört erdélyi tér kettősségét látni. Az okok azonban itt sem a táji tényezőkben rejlenek. A földrajzi tényezők természetes következménye tudniillik az lenne, hogy az összezsúfolt tér képzetéhez az erdélyi tájra jellemző sötét színek párosuljanak s nem a sík vidékre jellemző világosabb színskála. Mind a tér nagyobb méretű megvilágítása, mind pedig a növényzet színének világosabb jellege az Alföldhöz kötnék a világos színösszhangok felé való törekvést. De mint láttuk, nem így van.

E különbségek gyökerei szerintem az iskolázottság kétféleségében keresendők. A pesti Képzőművészeti Főiskola tanításmódja, minden rugalmassága ellenér is Munkácsy, Paál László és a nagybányaiak szellemi hagyatékát fejleszti. Erős rajztudásra és organikus térszemléletre nevel. Jól megfigyelhető, hogy még forradalmian újszerű művésztanáraink tanításmódozata is mennyire ragaszkodik a természethez, mint örök alaphoz. Az ott nevelkedő ember, legyen az dunántúli, felvidéki, alföldi vagy erdélyi, alapvonalaiban azt a fajta szemléletet sajátítja el, amelynek magyar gyökereit fentebb érintettem.

Az Erdélyben felnőtt, önerejükből, vgy az erősen franciás román környezetben nevelkedett festők az impresszionizmus által felszabadított s a többi forradalmi irányok által is mind respektált világos színharmoniaikban látják a természetet és a kubizmus stb. hatása alatt kibomló tér-élményt adja térszemléletük alaphangját, még ha egyébként eszükben természetes törekvések is.

Ilyenképpen e kettősség, a két iskola kettőssége s gyökerei nem a táj, vagy az ember sajátos adottságában keresendők. Öncsalás lenne ezek szerint mindaz, amit az erdélyi szellemről hallottunk, amely szellemiség emberföldrajzi előfeltételeit követőleg bontakoznak ki rövid kérdésfelvetésünkben is? Nem, egyáltalán nem öncsalás. Az itt élők közül Nagy Imre, Szolnay Sándor és Gy. Szabó Béla műveiben olyan magasrendű, mithoszteremtő fantázia figyelhető meg, amelyik nem lényegében, de színezetében, zamatában erdélyinek látszik. Sok belső rokonság van bennük Tamási



Áron művészetének gyökereivel. Hangsúlyozom azonban, hogy csupán az előadásmód és a látás zamatában van meg ez a nehezen elemezhető rokonság, mert a természet és az ember e józan mágiája megvan a többi magyar nagy mesterben is.

A más magyar területek kiállításain megfigyelhető sajátosságok, bár itt éppen csak jegyzetként utalok rájuk, ugyancsak elsősorban az iskolázottság kétféleségében keresendők s nem sajátos szellemük, különállásuk jelképei. A Délvidék festőire éppen úgy áll ez, mint a felvidéki, vagy kárpátaljai művészekre. Más hatások, más művészeti forradalmak érték őket az elmúlt időben s így a kiállítások összehatásában tényleg megfigyelhető különbség. Ez nem is káros, mert a magyar művészet egyeteme így mind több és többirányú látás összefogásából gazdagodhatik.

Ez az eredmény nem lehet meglepő. Csak nagy mesterek jutnak el olyan emberi őszinteséghez, ahol stílusokon, festékmódjukon stb. átút a mondanivaló tüze. A nemes és értékes középszer, amelyiken az eszköz uralma csak rokonszenves félénkségekben engedi szóhoz jutni a látomást, csak a lélek felületesebb, durvább summáját tükrözi, nem tudja kifejezni azokat a finom rezdüléseket, amelyek a lélek legrejtettebb zúgából színezik és alakítják a művet. A kiállítások mindenyikén pedig hatalmas többséggel szerepel ez a művelődéstörténetileg jelentős középszer.

LÁSZLÓ GYULA













---

## A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG

### CELJA:

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

### TAGNAK

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

### TISZTIKAR:

Tiszteletbeli elnök: Ravasz László.

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

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

---



