Philos. O. 348.

ESZTÉTIKAI SZEMLE

SZERKESZTI:
MITROVICS GYULA

II.

1936

301143

M. T. AKAD. KÖNYVTÁRA
1926. 2617

I. KÖTET TARTALMA

1935. I. és 1936. I—IV. sz.

(A lapszám előtt a „I" jelzés az 1935-ben megjelent füzetet jelzi.)

TANULMÁNYOK

Bierbauer Virgil: *Az új olasz építészetről* ..... I 27
Brandenstein Béla báró: *A metafizika szerepe az esztétikában és Pauler Ákos esztétikája* 14
Hamvas Béla: *Modern szobrászat és művészetelmélet* 139
Kozocsa Sándor: *Zilahy Károly esztétikája* 174
Krampol Miklós: *Film és művészet* ..... I. 12 24 72
Makkai Sándor: *Esztétikum és religiózum* 1
Marczell Mihály: *Esztétika és pedagógia* 49
Molnár Antal: *Liszt Ferenc esztétikája zeneműveiben és írásaiban* .. 113
Prahács Margit: *Zeneesztétika és psychologia* 161

SZEMLÉK, KISEBB CIKKEK

Baumgarten Sándor: *Aesthetica militans* 157
Dénes Tibor: *Külföldi irodalmi szemle* 91
Erdős László: *A Hamlet probléma megoldása* 206
Jajczay János: *A novocento és a római magyar művészek* 87
Kozocsa Sándor: *A Kisfaludy Társaság esztétikája* 38
— — *A magyar esztétikai irodalom bibliográfia (1935.)* 105
Kolozsvári G. Emil: *A Nemzeti Színház 1935/36. évadja* 152
Kunszeri Gyula: *Dalvers, szövers, könyvvers* 202
Németh Antal: *Beszéd a Nemzeti Színház évadkezdő társulati ülésén (1935.)* ..... I. 3
— — *A Nemzeti Színház 1936/37. évi programja* 59
Prahács Margit: *A kékszakállú herceg vára, Bartók Béla operája* .. 209
— — *Szöveg és zene* 40
Sebesi Ferenc: *Látáselmélet és térelképzelés* 195
Waldapfel József: *Croce — Szerdahelyiről* 98

ISMERTETÉSEK, BIRÁLATOK

Baránszky-Jób László: *Bevezetés az esztétikába* (Mitrovics Gyula) I. 45
Bayer Raymond: *L'esthétique de la grace* (Baránszky-Jób László) I. 49
Benedek Marcell: *Irodalom-esztétika* (Baránszky-Jób László) 102
Klages Ludwig: *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck* (Hamvas Béla) 46
Kornis Gyula: *Petőfi pesszimizmusa* (Baránszky-Jób László) 213
Lützeler Heinrich: *Grundstile der Kunst* (Baránszky-Jób László) I. 48
Ort János: *Irodalomesztétikai kérdések* (Kozocsa Sándor) 214
Prahács Margit: *A zeneesztétika alapproblémái* (Vajthó László) .. I. 47
Riezler Kurt: *Traktat vom Schönen* (Hamvas Béla) 103
Scheltema van F. A.: *Die Kunst unserer Vorzeit* (Kósa János) 215
Valér Erik: *A korszerű színpad* (Staud Géza) 45
Wölfflin—Festschrift (Baránszky-Jób László) 218

TÁRSULATI ÜGYEK

Beköszöntő (Mitrovics Gyula) ..... I. 1
Elnöki megnyitó (Mitrovics Gyula) 36
Elnöki megnyitó (Benedek László) 84
Elnöki megnyitó (Benedek László) 194
Titkári jelentés (Dénes Tibor) ..... I. 41

nilos. 6.
482/II.-1.

ESZTÉTIKAI SZEMLE

SZERKESZTI:
MITROVICS GYULA

II. 1.

BUDAPEST
1936
EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLTJA

ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR PSYCHOLOGIAI TÁRSASÁG
ESZTÉTIKAI SZAKOSZTÁLYÁNAK
MEGBIZÁSÁBÓL SZERKESZTI

MITROVICS GYULA
SZAKOSZTÁLYI ELNÖK

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

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

Szakoszt. titkár: DÉNES TIBOR Dr., jegyző: BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ Dr. Bpesti szerkesztőségünk címe: Baránszky-Jób László dr. tanár, I, Pilsudszky-, előbb Ince-u. 33. — Előfizetés a nyomdában (Kecskemét, Postafiók 146) — tagsági jelentkezés a titkárnál történik.

TARTALOMJEGYZÉK

Makkai Sándor: *Esztétikum és religiózum* 1
Brandenstein Béla báró: *A metafizika szerepe az esztétikában és Pauler Ákos esztétikája* 14
Krampol Miklós: *Film és művészet II.* 24

SZEMLE:

Mitrovics Gyula: *Elnöki megnyitó* 36
Kozocsa Sándor dr.: *A Kisfaludy Társaság esztétikája* 38
Prahács Margit: *Szöveg és zene* 40

KÖNYVISMERTETÉS

Staud Géza: *Valér Erik: A korszerű színpad* 45
Hamvas Béla: *Klages Ludwig: Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck* 46

A címlapot szoboszlai Mata János tervezte

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

ESZTÉTIKUM ÉS RELIGIÓZUM*

Az általunk művelt tudomány tárgyköre, tartalma és céljai körül meglehetős félreértés uralkodik. Azt lehet mondani, hogy az *esztétika* szó jelentését a közhasználatban csaknem minden tudományos tartalmától és jelentőségétől megfosztották. A közhasználat ma többé kevésbé esztetikusnak tart mindenkit, aki irodalmi művekről, vagy műtárgyakról jól-rosszul megokolt véleménynyilvánításra vállalkozik, holott ilyen értelmezéssel az illetőnek legfölebb a „kritikus" elnevezés járhatna ki.

Ennek az értelmezésnek a malmára látszott hajtani a vizet az a sajnálatos terméketlenség és elhagyottság, amelyet az esztetikának, mint elméleti rendszeres tudománynak a művelése körül hazai tudományos életünkben már régóta, egész a legújabb időkig, tapasztalhattunk. Esztétika és esztetikai mű évtizedeken át alig jelent meg irodalmunkban s ezt a tudománykört még az erre legilletékesebb és leghivatottabb testületek is újabban meglehetősen elhanyagolták.

Ha felül akarunk emelkedni az egyes művészeti ágak törvényszerűségeinek az elvonásán, és ha ezeket a törvényszerűségeket összefüggő rendszerekbe akarjuk kapcsolni és közös alapelvekre visszavezetni, akkor nem elégedhetünk meg egyszerűen művészetelméleti elgondolásokkal. Olyan alapelveket kell keresnünk, amelyeket tudományos szemléletünk magasabb egységeibe foglalhatunk össze. Akkor pedig, ha idáig eljutottunk, kétségtelenné válik, hogy az esztétikának esztétikai, tehát tudományos jellegét azok a vonatkozások és elmélyedések adják meg, amelyek őt kitörölhetetlenül, de egyúttal elengedhetetlenül is a filozófiai tudományok sorába iktatják. Esztétikáról tehát komolyan csak akkor lehet szó, ha félreérthetetlenül megkülönböztetjük a puszta esztétizálástól.

Ennek az igazságnak a kidomborítása érdekében hatá-

* Az Esztétikai Szakosztályban 1936. január 21-én tartott előadás

M. T. AKAD. KÖNYVTÁRA
I. sz. Példány
1926 2617

roztuk el, hogy előadássorozatot indítunk az esztétikának a magasabbrendű szellemi tudományokkal, különösebben pedig a filozófiával való kapcsolatáról.

Mindenki természetesnek fogja találni, hogy ezt a sorozatot a vallási ideológiának a kapcsolataival kezdjük meg.

Az emberi szellem revelációja, vallás, művészet és filozófia körében emelkedik a legmagasabbra. Előadássorozatunkban ezeket a legmagasabb csúcsokat iparkodunk megvilágítani.

Kiváló szerencsénknek tartjuk, hogy magasra törekvő útunkon az első lépést Makkai Sándor püspök úr vezetésével tesszük meg.

Midőn őt körünkben mély tisztelettel üdvözlöm, felkérem előadásának megtartására.

(Mitrovics Gyula elnöki megnyitója)

I.

Az „aisthésis" eredeti értelme *megérzés*. A szó azonban le van foglalva egy sajátos aktus, a szépség megragadásának jelzésére. Találóan fejezi ki azt, hogy a szépséget közvetlenül, érzelmi úton birtokoljuk. Az ilyen közvetlen érzelmi birtokbavételt egy időben szerették élménynek nevezni, és pedig épen azért, hogy megkülönböztessék a logikai vagy etikai ítélkezéstől. Ez a szembeállítás nem helyes. Az esztétikus megérzést nem azzal különböztetjük meg a logikai vagy etikai megismeréstől, hogy élménynek nevezzük, mivel ezeket is nyugodtan nevezhetjük annak. Szerintem élmény alatt a befejezett elemi életaktust kell értenünk, melyben egyszerre résztvesz a szellem minden funkciója s az egész lelki és szellemi életet ilyen elemi élmények sorozatai és kombinációi alkotják. Ha tehát esztétikus élményről beszélünk, akkor az alatt sokkal többet kell gondolnunk, mint a megérzést, mely csupán egyik mozzanata ennek a bonyolult, összetett élménynek. Viszont bizonyos az, hogy a szépség megérzése lélektani alapfeltétele az esztétikus birtoklásának.

Rendszerint nem a megérzés, hanem az *ízlés* szóval fejezik ki ezt a képességet. A kettő nem ugyanaz. Az ízlés helyesen értelmezve maga a képesség, a megérzés pedig annak működése, megnyilvánulása az esztétikum fölfogásában. Az ízlés adottság, rátermettség, mely a jelenségeknek azonnal az esztétikus vonását pillantja meg, érzi át, vagy az ilyen vonás hiánya, fonákja miatt tőlük azonnal visszaretten. Tudjuk, hogy az ízlés mennyire kü-

lönböző és változékony adottság, mekkora, beláthatatlan skáláját mutatja a fejlettségnek és fínomságnak. Maga ez a tény már figyelmeztet arra, hogy bár a megérzés tárgyiasságot tulajdonít a szépségnek, azt a jelenségekben magukban szemléli, mégis az esztétikum titkát nem a külső világban kell keresnünk.

Az esztétikum az emberi szellem alkotása. Az ízlés, illetve a megérzés magának a léleknek belső törekvése a kifejeződésre. Valami rejtőzködő tartalom keresi általa a maga lappangó formáját. Ennek a keresésnek teremtőerejű láza az *ihlettség*, melyben ez a találkozás megtörténik, hogy a szépség megszülessék. Az esztétikum hatása a *tetszés*, melyet Kant érdeknélküli gyönyörködésnek tartott. Csak az a tetszés bizonyítja az esztétikum jelenlétét, amely érdeknélküli gyönyörködést vált ki. A tetszés szintén spontán érzelmi állapot; nem azonos az esztétikai ítélettel, hanem csak lélektani feltétele annak.

Izlés, megérzés, ihlettség, tetszés: szükségképeni lélektani mozzanatok az esztétikum valósulásában. Szubjektív jelzői is a szépség jelenlétének, de sohasem mérői annak. Ezek a jelzők lehetnek tévedők, romlottak is, de maga az érték ettől független. Felette áll az alanyi és egyéni önkényesség szeszélyeinek. Az esztétikum valódiságát más feltételekből kell tisztáznunk, melyek egyúttal az ízlés és tetszés helyességének megítélői is lesznek.

Induljunk ki abból, hogy az emberek szoktak beszélni. a gondolatok, vagy a cselekvések szépségéről is, holott a gondolat értékjelzője az igaz, a cselekvésé pedig a jó. Ez a szokás mégis rávezet az esztétikum sajátosságára. Aki a gondolatot vagy cselekvést szépnek nevezi, tehát a tetszés szempontjából ítéli meg, az mint *szemlélő* beszél. A gondolat, vagy cselekvés *képéről* ítélkezik. Mert szép mindenekelőtt csakis az lehet, ami *képmása* a valóságnak, akár természeti, akár lelki értelemben. Sem a természet, sem a lélek nem szép a maga reális létében, adottságában. Ahoz, hogy esztétikus tetszés érzését válthassák ki, először képmássá, vagyis *látszattá* kell lenniök. Ebben rejlik Kant „érdeknélküliség"-kriteriumának döntő igazsága. Érdek csak a valósággal, az aktivitásban levő léttel szemben áll fenn. Mihelyt pedig a valósághoz érdek fűz minket, esztétikus tetszést nem válthat ki belőlünk, mert ezesetben az élv, a haszon, illetve ezek ellentétei azok, amik hatnak reánk. Érdeknélkülivé a valóság csak akkor lehet, ha megszűnik aktívnak lenni, vagyis élni. A meghalt valósághoz többé nem fűz semmi érdek. De ha ez a valóság

képben, látszatban feltámad, bizonyos feltételek mellett gyönyörködtethet anélkül, hogy érdekelne. A természeti vagy lelki valóság ilyen képmása, látszata kelti bennünk az esztétikum hatását, reálizálja számunkra a szépséget. Az ilyen látszatoknak nincs számunkra semmiféle létérdekbeli fontossága, de jellemző és nagyon fontos, hogy minél inkább érdektelenekké válnak reánk nézve a való viszonylataiban, annál nagyobb és egyetemesebb lesz a jelentőségük. A meghalt anya nem vesz többé részt gyermekei nevelésében és sorsában, de képe, mely örökkévalóvá lett szeretettel sugárzik le reájuk, jelentőségében mérhetetlenné nőtt. Az esztétikumot meghatározó kriteriumok közt az első az, hogy csak az aktivitását és így érdekeltségét elveszített valóság képe, vagyis *csak tiszta látszat* lehet szép.

A minket most érdeklő kérdés szempontjából teljesen mindegy, hogy a kép, melyben az esztétikum megjelenik, egy szemlélő képe-e csupán, vagy egy művész műalkotásban megörökített szemlélete-e? A valóságban az alkotó és a szemlélő nem határolható el szigorúan, mert az alkotó fokozottan szemlélő, a szemlélő pedig mindig utánalkotó is. Az elsődleges alkotás maga a szemlélet. A szépség megragadása teljesen megtörténhetik benne. A szépség e szubjektív átélése és a műalkotás közt a technikai testesítés olyan problémái állanak, melyek voltaképen már egy egész külön kérdéskomplexumot alkotnak. Ezt mindig számításba kell vennünk az esztétikum létesítő feltételeinek vizsgálatánál és ezzel a megszorítással most már a művészi alkotásban megkötött szépet tartjuk szemünk előtt a továbbiakban, minthogy a valóságban egyedül ez mérhető.

A tiszta látszat azonban, mint mondottuk, csak „bizonyos feltételek mellett" gyönyörködtethet anélkül, hogy érdekelne. A képszerűség, látszatosság az esztétikumnak alapfeltétele, de nem egyetlen tulajdonsága. Maga a látszat csak köntös, éspedig egészen *esetleges* köntöse a szépségnek. Mert mi ez a látszat? A *természetből* nyert és az *emlékezet* által megőrzött szmléleti adatok, képek tömege. Ezek a képek azonban halottak, egykori eredeti jelentésük, aktuális érdekszerűségük már megszünt. Nem fontos, hogy önmagukban véve mi az értelmük. Csak mint érzékletes látszatok, formák, felületek jőnek számításba. Közülök az alkotó szellem kiválaszthatja és alkalmazza azt, amelyik a legmegfelelőbbnek látszik egy új, megjelenítendő tartalom köntöséül. Ezáltal a halott szem-

lélet feltámad, mint látszat, és pedig mint *hasonlat*, mely kizárólag külső vonásainál fogva alkalmas valami eddig ismeretlen és új jelentés megértésére. Az, amit így képbe öltöztet a szellem, az, aminek szépnek kell lennie, megelőzte a formát, *az intuició által megragadott szellemi valóságként*, ő a *kifejezendő*, a *tárgy*, a *tartalom*. Ez a *szellemi* tárgy és ez az *érzéki* (bár szintén lelki) forma együtt adják a szépséget, mint a szellem és a természet találkozásából megszülető új valóságot. Az emlékezet látszatai közül *bármelyik* felhasználható és ezért maga a kép teljesen esetleges. Viszont a szépségre nézve egyetlen és döntő kérdés az, hogy melyik lesz ez a felhasználandó kép, mert azt az egyetlent kell a jelentésre adni, vagy tűkör gyanánt eléje tartani, amelyik neki teljesen megfelel. Ez a rátalálás, kiválasztás, alakbaöntés, érzékítés a legsajátosabb aktusa a szépség létrejöttének és ezt a *fantázia* cselekszi meg, mely ennélfogva az esztétikus élmény uralkodó és döntő tényezője. Az esztétikum tehát nemcsak látszat, hanem minden esetben, amint azt Volkelt mély pillantással állapította meg, *emberileg jelentőséges látszat*. A fantázia a szemléleti képek tömegéből az alaktalan, láthatatlan, érzékelhetetlen jelentésnek ad hasonlatszerű látszatot, mely egyszerre kijelenti, leleplezi azt a világ számára, hogy „megértesse, amit nem lehet megérteni". (Rodin.)

Azonban az esztétikum még azáltal sincs teljesen meghatározva, hogy emberileg jelentőséges látszatnak minősítjük. Mert ilyen látszat lehetséges és van is anélkül, hogy az esztétikum hatását váltaná ki a szemlélőből, tehát szép volna. Határozottan, világosan kell megállapítanunk, hogy a szépség nem közönséges, hanem *rendkívüli* jelenség. Éspedig nemcsak akkor, mikor kivételes értékű műalkotásokban jelenik meg, hanem minden fokú és fajú megnyilvánulásában, legbensőbb természeténél és értelménél fogva. Az öncélú ábrázolás és az érdektelen tetszés megnyilvánulásai, még ha a legprimitivebb lélekben s csak tévetegen és homályosan csillannak is fel, az élet rendkívüli, ünnepélyes és kivételes magaslatát jelentik. *A szépséget csak teremtő fokon álló tevékenységek összeműködése idézheti föl s felfogásához ugyanazon funkciók utánaalkotó, megismétlő ereje szükséges a szemlélőben.* Hogy ennek az élménynek az alkotás és szemlélés szempontjából egyaránt végtelen változata van s hogy ezek a változatok a legkülönbözőbb terjedelműek, fejlettségűek és értékűek, az mit sem változtat ezen az igazságon, mert

mindenik ugyanannak a tevékenységnek módja és ugyanazt jelenti a maga fokán. *Mindig rendkívüli a saját alkotója és szemlélője számára.* Az intuició, emlékezet és fantázia az élet minden terén munkálnak és mégsem hozzák létre mindenütt a szépséget. Ehez előbb el kell jutniok egy olyan stádiumba, ahol teremtő erejűekké válnak. Természetesen legtisztábban mutatja ezt az igazi műalkotás esete, melynél ezek a rendkívüli méretű és erejű tevékenységek az emberileg legegyetemesebb jelentést, a leggazdagabb és legkifejezőbb képtárat s a legtökéletesebb alakbaöntést hozzák össze. A szépségnek ezt a rendkívüliségét a *plaszticitás* juttatja érvényre, mely a látszatosság és emberi jelentőségesség mellett és felett az esztétikum legfőbb kriteriuma. A plaszticitás eredeti értelme szerint a tartalom és a forma közötti akadálytalan és tökéletes megfelelőséget jelenti. De ha az esztétikumot a maga legjellegzetesebb mivoltában akarjuk megragadni. akkor azt kell mondanunk, hogy ennek a megfelelőségnek nemcsak a ténye, hanem mindenekfelett a *módja* az, amely egyetlen és összetéveszthetetlenül sajátos. A valódi szépség jelenlétét a jelentésnek és szemléletnek egy olyan módon való találkozása és összeolvadása biztosítja, amelynek lehetősége tulajdonképen *hihetetlen*, és mégis valóságosan megtörtént, tényleg végbement a szemünk előtt a tiszta látszat plasztikus tűkrében. Ezért a plaszticitás igazi hatása *meglepő, csodálatos és elragadó.* Ezzé teszi az a rendkívüli tény, hogy a legegyetemesebb érvényű és legnagyobb tartalmú, valósággal *mérhetetlen* jelentés tökéletesen bele tud illeszkedni a legszemléletesebb és *legegyénibb* formába és ez a forma képes teljesen rásímuló, egészen megfelelő, teljességét felszabadító közvetítőjévé lenni ennek a nagy jelentésnek. Ez a foghatóvá vált foghatatlan, mérhetővé lett mérhetetlen, ez a képpé testesült szellem az, amely a megbűvölő és elragadó plaszticitásban az esztétikum tévedhetetlen hatását váltja ki a szemlélőből. A különböző esztétikai irányok és felfogások vitája csakis arra vonatkozhatik, hogy mi ennek a magát kijelentő tartalomnak valósága és lényege, de ezek fölött kétségtelenül áll maga a tény, hogy az esztétikumban az egyes adottságok, logikumok és etikumok mögött élő *egység*, valamennyinek legmélyebb gyökere jelenik meg. Az életnek ez a titka pedig azért tud érdeknélküli gyönyörködést váltani ki a szemlélőből, mert benne nem a *küzdő*, hanem a megállott, győztesen *pihenő* erő nyilatkozik meg. A szépségben *szuverénitás* van. A

látszatban, mint tűkörképben, az anyag, a természet *le* van győzve, először meg van ölve, mint hatóerő és kényszer, másodszor fel van támasztva, mint engedelmessé símult, ellenállásnélküli felület. Ebben a tűkörben szemléli magát a *Győztes* és ez az önszemlélet nem cselekvés, hanem csak gyönyörködés. Ezért teljesen érdektelen, nyugvó, pihenő állapot, mely elszigeteli és kiemeli a szemlélőt az aktív létfolyamból.

Az esztétikum, mint emberileg jelentőséges és elbűvölően plasztikus látszat, egy olyan gyakorlati hatással jár együtt, mely kitűzött tárgyunk megvilágítására nézve rendkívül fontos. Ez a hatás abban áll, hogy az éredktelen gyönyörködésben *az ember elfelejti önmagát, felülemelkedik önmagán, mint elszigetelt egyes emberen.* A szépség a magát minden érdektől és korláttól függetlenített *humánum* manifesztációja. Szemlélője magát az egyetemes és egységes humánum részesének érzi és ebben az érzésben ünnepli *az emberi szellem győzelmét a természet felett.* Ez az esztétikus élmény legbensőbb értelme, mely így az emberi szellem önmagában való gyönyörködését, sajátmagával való megelégedését és betelését, *a Humánum önszerelmét* jelenti.

II.

Az esztétikumnak ebben az embert önmaga fölé emelő hatásában, mely legteljesebben a „fenséges" szférájában érvényesül, látják sokan a religiozummal, a vallásos, vagy hitbeli élménnyel való rokonság bizonyítékát.

Az esztétikum és a religiozum viszonya azonban sokkal bonyolultabb kérdés, minthogy egy ilyen felületes látszattal megoldottnak tekinthessük.

Mindenesetre van olyan felfogás, mely szerint a kettőt azonossá teszi *a képzeleti jelleg közös volta.* Ez azt jelentené, hogy sem az esztétikum, sem a religiozum nem vonatkozik a valóságra, hanem épen *a valóság elfeledtetése* céljából alkot egy képzelt, álomvilágot. Mindkettő „szép hazugság", narkotikum az életküzdelem mindennapos szenvedései ellen. Bármennyire is közönséges és felületes ez a felfogás, nem tagadható, hogy az igazság egy töredéke csillámlik benne. Igaz, hogy az esztétikum és religiózum létesítő tényezői között egyaránt fontos szerepet visz a fantázia. Az is helyes meglátás, hogy az ember önfeledtetése mindakettőben lényeges. Mivel azonban ez a felfogás mélyebb elemzés nélküli külső jegyek hasonlósá-

gára épít és véleményem szerint az igazi átélést is nélkülözi, terméketlen vitákba vezet a kettőnek elsőbbsége, értéke felől. Látszólag figyelemreméltóbb az a történeti álláspont, melyszerint a kettőnek gyakorlati megvalósulása: a vallás és a művészet ősi, primitív egységben voltak, melyből az idők folyamán elválásuk és önállósulásuk következett be. Ebben a primitív egységben, mondják, *a kultusz* egyesítette őket. Rámutattak arra, hogy az építészet, szobrászat, festészet, kölészet, zene, tánc, színjátszás eredetileg mind kultuszi elem volt, a religiózum kifejezője s öncélúvá csak sokkal később, nagy küzdelem árán lettek. Eltekintve azonban attól, hogy történetileg is bizonyos a vallás és művészet függetlensége, sőt sokszor egyenes ellentétessége, vagyis az a tény, hogy *a kettő meglehetett és meg is volt egymás nélkül*, maga a vallástörténeti szemlélet kétségtelenül megcáfolja ezt a felfogást, mikor rámutat mind az esztétikum, mind a religiózumnak, de ezen felül a logikumnak és etikumnak is, voltaképen tehát az egész emberi szellemiségnek még sokkal ősibb primitív egységére: *a mágiára.*

Ezek helyett a meddő feltevések helyett sokkal célravezetőbb, ha az esztétikus és a religiózus élmény tényezőit állítjuk egymás mellé és tesszük vizsgálat tárgyává. Először azt kell megállapítanunk, hogy az esztétikus élmény alapját alkotó *megérzés* föltalálható-e a religiózus élményben is, vagy ott valami más funkció felel meg neki? A megérzés, amint láttuk, magának a léleknek törekvése a kifejeződésre, melyben saját rejtőzködő tartalmának keresi a még lappangó formát, a saját szemléleti képei közül. Az ihlettségnek nevezett feszültség az a megérzési fok, melyben a tartalom és a forma egymásra találnak és összeolvadnak. Mindez kétségtelenül önmagának fölfokozott átérzése, mely a sajátmagában való gyönyörködésben pihen el, teljesedik be. Ezzel szemben a religiózus élményben mindaz, ami az ember saját lényének megérzésére vezet, egyúttal ellöki az embert önmagától, mélységes elégedetlenséget ébreszt benne az emberivel szemben, tehetetlenségének és rosszaságának lelkiismereti gyötrelmeivel kényszeríti, hogy megelégedés helyett ítélje el magát s ne önmagától, hanem emberfeletti Megváltótól reméljen és kérjen szabadulást. Az élet titkának ez az emberfeletti vonatkozása nem esztétikus megérzés, hanem a *hit* tárgya, mely nem elpihent szemlélés, hanem az egész existenciát kockáravető odadobás, szenvedélyes bizakodás és öntudás. A két élmény tehát gyökerében és

legbensőbb értelmében különbözik egymástól.

Továbbmenve az összehasonlításban, meg kell állapítanunk, **hogy az esztétikus élményben legjellemzőbb** *érdektelenség* helyét a religiózus élményben a legsúlyosabb, legválságosabb *érdekeltség* foglalja el. Itt szó sem lehet érdektelenségekről; ellenkezőleg, *az egyén legdöntőbb létérdeke: örök sorsa forog kockán*, ennek gyötrelmes veszélyeztettségében keres Megváltót magának. Ezért a religiózum hatása az esztétikus *tetszés* helyett az egész exisztenciát fölrázó *megrendülés* lesz.

A vallásos megrendülés jelenségét többen tették mélyreható vizsgálat tárgyává, különböző szempontokból. Én ez alkalommal az esztétikus élmény három jellemző tulajdonsága: a látszatosság, emberi jelentőségesség és plaszticitás szempontjából foglalkozom vele. Meggyőződésem szerint a megrendülés lelki állapotában épen az a lényeges, hogy a látszatossággal, képszerűséggel ellentétben itt a rendkívüli *reálitás* átélése a döntő. A vallásos élményben a lélek egyenesen irtózik attól és tiltakozik az ellen, hogy az egész valóját megrázó állapotot illuzió, fikció idézhetné elő. A léleknek ez a minden atómjával exisztenciálisan érdekelt megfeszülése ki is zárja a fikciót, vagyis érzelmileg teljesen birtokolja is a reálitást, különben ebből az élményből sohase vetődhetne szét a vallás élete a világban. Az esztétikum tartalma a humánum, az emberi, mint összjelentés. Ez a szuverén, aki a tetszés, gyönyörködés tárgya és alanya is egyúttal. A religiózumban a megrendülés épen abból származik, hogy a humánum jelentése teljesen megfordul, szuverénitásából lezuhan, gyönyörködés helyett a kérlelhetetlen elítélés tárgya lesz és felemelkedik vele szemben az a mérték, mely előtt meg kell semmisülnie: *az Emberfeletti. A religiózum tehát valóságos ellenképe az esztétikumnak.*

Míg ezekben a két élmény világosan és könnyen szétválasztható, kétségtelenül nehézzé és homályossá válik a helyzet *a plaszticitás* szempontja alatt. Tagadhatatlan, hogy a vallásos megrendelülés tényében van valami mély rokonság, vagy legalábbis meglepő hasonlatosság az esztétikum plasztikus sajátosságával. Nemcsak a szépség, de a szentséges is rendkívüli valóság. A religiózum közvetlen teljességben csak a legnagyobb vallásos személyiség életében jelenik meg épenúgy, mint az esztétikum a kivételes értékű műalkotásokban. Azonban a religiózum is, mint az esztétikum, a legprimitívebb lélekben való töredékes fölcsillamlásában is, mindig az élet csúcspontját je-

lenti. *Mindig rendkívüli a maga átélőjére nézve.* És ez a rendkívülisége szintúgy a plasztikitásában nyilvánul meg, mint az esztétikum. A religiózum plasztikitása is abban áll, hogy benne *a hihetetlen valósággá válik.* Két össze nem férőnek ellentéte *csodálatos, megrázó egységbe olvad benne.* A lélek *ugyanazon pillanatban* éli át benne a lesujtóan *idegen* és felemelően *rokon* valóság jelenlétét. Épen azért *valóság,* mert más, idegen, de viszont rokon és *azonos* is, mert emberileg átélhető. Félelmetes és hatalmas, hogy „Isten" lehessen; és bensőséges, lehajló, hogy „én" lehessen. Ezt a legfenségesebb plasztikitást fejezi ki a hívő lélek áhitatos csodálkozása: „Kit a világ be nem foghat, nyugszik Mária ölében." Lehetetlen nem látni az esztétikum és a religiózum közelségét ebben a plasztikitásban.

A különbség azonban mégis bizonyos. Az esztétikai plasztikitásban tartalom és forma egy látszatban egyesülnek, a tetszés kedvéért. A hitélményben azonban egy benső, lelki azonosulás valóságos átélése töri össze és teremti újjá az embert, hatalmas lendülettel vetve a tett útjára. A tetszés passzív elismerésével szemben itt az áhitat és imádat állanak, melyekből a föltétlen engedelmesség aktív elismerése következik. Az esztétikum *sztatikus* természetével szemben a religiózum *dinamikus* jellegű, melyből a kultusz és a hitből fakadó életfolytatás származik.

Amint vannak alkotók és szemlélők a szépség világában, úgy vannak, W. James találó megállapítása szerint hívők és hinni akarók, látók és cselekvők a hit világában. Az emberfeletti érték megragadása a hit által a fejlődés végtelen sorozatában csillog az emberi lélek történetén át, de alkotók és utánaalkotók legprimitívebb és legtökéletesebb megnyilvánulásai mind ugyanannak a tevékenységnek módja és a maga fokán ugyanazt jelenti. Kétségtelen, hogy ez az élmény hasonlít az esztétikus élményhez, mert szintén felülemeli, többnek bizonyítja az embert önmagánál. De épen ez a több az, amiben *a religiózum egészen más, sajátosan ellentétes.* Benne nem az emberi szellemnek a természeten aratott győzelmét ünnepli a szemlélő, hanem *önmaga legyőzetését éli át a hívő;* nem a látszatban való elpihent gyönyörködés, hanem a szabadító és gyógyító Isten által fölszabadult *akció* a fontos, az új élet, a szolgálat. A religiózum tehát abban is ellentéte az esztétikumnak, hogy a humánumot megbontja, a legsúlyosabb érdekeltségbe sodorja és végre önmagából teljesen kiábrándítja, hogy egészen új értelmet nyerjen: szuveré-

nitás helyett föltétlen szolgaságot és csakis ebben a szabadság és uralkodás igazi lehetőségét.

Az esztétikum és a religiózum tehát függetlenek egymástól, nincsenek szükségképen egymásra utalva és ha van közöttük kapcsolat, akkor az teljesen esetleges.

Van azonban mindakét élménynek egy közös tényezője, melyre szükségképen vannak rászorulva és ez a *fantázia*. Épen ez a tény az okozója annak, hogy a kettő között a valóságosnál mélyebb kapcsolatot szoktak feltételezni. Az bizonyos, hogy képre, szemléleti formára, azaz *szimbolumra* a hitnek föltétlenül szüksége van, mert az az emberfeletti érték, amelyet megragadott, csak *hasonlatszerű* kifejezés utján ábrázolható, tisztelhető és propagálható. Az Istenkép tehát szükségszerű, de mégis *másodlagos* mozzanata a vallásos élménynek. Ezt a képet szintén a fántázia alkotja, csakúgy, mint az esztétikus látszatot. De a döntő különbség abban van, hogy míg a fantázia szerepe az esztétikumban páratlanul fontos, mert létesülése egyenesen a képzelő erő teremtő hatalmától függ, addig a religiózumban a fantázia bár szintén nélkülözhetetlen, de nem uralkodó tényező, csupán igen jelentős segítőtárs, melyen át a hit az értelemre és az akaratra hat. Hogy azonban ezt a közvetítő szerepét fejlettsége milyen fokán teljesíti a fantázia, hogy vajon művészi erejű-e, vagy nem, az másodlagos és esetleges jelentőségű kérdés. A *művésziség*, mely az esztétikumban döntő, a religiózumban *mellékessé* válik. *Nem szükségképeni és nélkülözhetetlen, hogy a hit szimbolumai szépek, művésziek legyenek, mert a hívő meglehet a legprimitívebb szimbolumokkal is.* Ebből végre is az következik, hogy szellemi életünk egységén belül az esztétikum és a religiózum *önálló és független* birodalmat alkotnak, nem szabad őket egymással összetéveszteni, felcserélni, pótolni, annál kevésbbé, mert egyik sohasem is pótolhatja a másikat.

III.

A szellemi élet azonban *egység*. Egyes tevékenységei sajátos feladatokkal birnak ugyan, de valamennyien mégis ugyanarra a célra működnek össze: a szellem önkifejtésére, megvalósulására. Önálló tevékenységeink tehát összse tudnak fonódni és össze is fonódnak a való életben, anélkül, hogy sajátosságuk veszélyeztetve volna. Így az esztétikus megérzés és a religiózus hit is kapcsolódhatnak egymással. Az ember, aki szemlél és alkot, és az ember,

aki hisz, ugyanaz az ember lényege szerint, és ugyanabban az emberi személyiségben egyesülhet is. Ha tehát az esztétikum és a religiózum függetlenek lévén egymástól, nincsenek is szükségképen egymásra utalva, ez nem jelenti azt, hogy nem találkozhatnak és nem működhetnek össze egymással.

Megvan a híd, amelyen át találkozhatnak: a mindkettőjükben közös tényező, a képalkotó fantázia. Ez lehetővé teszi azt, hogy a művészet ihletést és tárgyat kapjon a hittől és hogy a hit szükségképeni szimbolumai fölfokozott kifejező erőt nyerjenek a művészettől.

Ez a kölcsönös megtermékenyítés nem elkerülhetetlen, de mivel mindkettőjükre nézve rendkívül jelentős és értékes, föltétlenül kívánatos, sőt határozottan követelendő is.

A vallás és a művészet viszonyának részletes vizsgálata már túlvinne mostani fejtegetéseink keretein. Az, amit itt hangsúlyoznunk kell, csupán annyi, hogy ha a religiózum műalkotás tárgyává lesz, természetesen épenúgy tiszta látszattá kell lennie, mint bármely más tárgynak, az az a műalkotásban a vallásnak nincs tanító, propagáló jellege, aktuálitása. Viszont ez nemhogy lefokozná, hanem ellenkezőleg, megsokszorozza a szimbolum jelentőségét a hívőre nézve. Rubens megfestette a keresztfán haldokló Krisztust. A tárgy a legfenségesebb szimboluma a hitnek, melyben a hívő a Kereszt misztériumát ragadja meg. De más a hit és más a művészet. Rubens számára talán az izmok fájdalmas játéka jelentette a nagyobb problémát. Ez az egyik oldala a kérdésnek. A másik az, hogy közös-e a művészre nézve tárgyának természete? Mindegy-e neki, hogy egyszerűen egy bárányt fest, vagy ama tökéletes husvéti Bárányt, aki a mi bűneinkért életet meg? Mint művésznek, talán mindegy, de mint embernek, nem. Beato Angelico, az ifjabb Holbein, Rembrandt vagy Dürer képein nemcsak a tökéletes látszat bűvöl el, hanem a művészet fantáziájának a hittől nyert inspirációja is, a tárgy lelkébe való elmerülés kétségtelen bizonysága az alkotáson, egy kifejezhetetlen és mégis letagadhatatlan kisugárzása a hitnek. Az igazi művész és az igazi hívő találkozása a műben a legnagyobbat hozza létre: a Szentséget teszi emberileg megfogadhatóvá.

De egyet a művészet sohasem tehet meg: *nem emelkedhetik túl a humanitász korlátain.* Ábrázolhatja és csakis ábrázolhatja a hit emberi megnyilvánulásait, de

nem adhat hitet és nem lehet hitté, vallássá. A legszebb kifejezésekben a legmagasabb fokú műélvezetet nyujthatja, de ahoz, hogy a hitre hatni tudjon, egy rajta kívül álló feltételre van szüksége és ez a feltétel: maga a hit.

Makkai Sándor

A METAFIZIKA SZEREPE AZ ESZTÉTIKÁBAN ÉS PAULER ÁKOS ESZTÉTIKÁJA*

Esztétika és metafizika! Olyan cím, amely kétségtelenül sokakat eleve gyanúval tölt el. A szaktudományok, de a kísérleti pszichológia művelője is méltán gondolhatja e kapcsolat hallatára, hogy vak vezet itt világtalant. Vagyis az esztétika, melynek ismeretmegállapításai a közfelfogás szerint meglehetősen bizonytalanok, olyan tudománnyal, a metafizikával, kerül kapcsolatba, amelyben — eddigi története folyamán — annyi mindenfélét állítottak már, hogy jóformán minden lehető feltevéssel megpróbálkoztak.

Kétségtelen, hogy az aggodalom, amely az esztétikának metafizikai megalapozásával, vagy különösképp a metafizikából való dedukciójával szemben fellép, sok olyan konkrét példára mutathat rá, amelyek mind azt igazolják, hogy a metafizikából való dedukció több zavart okozott, mint amennyi előnyt jelentett. Mindenekelőtt utalhat arra, hogy a metafizikus valamely ködös, nem eléggé tisztázott eszméből kiindulva akar következtetéseket levonni és így mintegy kívül maradva az esztétikán, azt nem sok jóval kecsegteti.

Az esztétika e metafizikai irányát kárhoztatva, nem annyira a nagy német rendszeralapítókra gondolnak — Schellingre, Hegelre, — hanem a német idealizmus e nagy képviselőinek utódaira, akik a létezőket, konkrét jelenségeket, le egészen az egyes állatfajokig, metafizikai előfeltevésekből, megállapításokból akarták levezetni. Kétségtelenül jogos volt a reakció, amit az ilyes kísérletek kiváltottak, nevezetesen, hogy nem felülről kell kezdeni az esztétikát, hanem alulról kell felépíteni.

E reakció szerint az esztétika világa a görög aisthé-

* Az Esztétikai Szakosztály február 18-iki ülésén tartott szabadelőadás alapján készült gyorsírói jegyzet.

sis-é, az érzékelésé. Ennek legegyszerűbb, legelső jelenségeit, a tetszés, az ízlés, az esztétikai érzelmek legegyszerűbb megnyilvánulásait kell vizsgálnunk és csak lassan próbálhatunk felemelkedni általános törvények, elvek megállapításához. Nem minthogyha Fechner, az új irány főképviselője, az Ästhetik von oben ellensége lett volna. Szerinte csupán az a baj ennél a módszernél, hogy hol az a metafizika, melyet általánosan elismernek? Ha pedig ilyen metafizikai rendszer nincsen, akkor, amennyiben egy tisztán konstruktív építménytől tesszük függővé az esztétikát, kosarát olyan léggömbhöz akasztjuk, amely repül, amíg az eszme, amely élteti, emeli, fenntartja — de amint az illető rendszer idejét múlja, vele együtt bukni kényszerül. Fechnernél csupán praktikus meggondolások eredményezték az Ästhetik von unten hangsúlyozását. Azonban ennek a tapasztalati esztétikának a művelése nem hozta meg azokat az eredményeket, amelyeket tőle vártunk. Különösen a kísérleti pszichológusok buzgólkodtak több évtizeden át a formális és tartalmi esztétikai mozzanatok vizsgálatában. Tagadhatatlan, hogy nem minden eredmény nélkül. De ha összegezzük mindezeket az eredményeket, azt kell mondanunk, hogy ezeket részben eddig is tudtuk, másrészt pedig — amennyiben nem tudtuk volna is — az esztétika alapkérdéseire vonatkozólag nagyon csekély felvilágosítással szolgálnak.

Az Ästhetik von unten voltaképpen még az esztétika tárgykörét sem tudta kellőképen eldönteni. Az esztétika tárgykörét igen különbözőképen fogalmazták meg. Az esztétikai szempont a szemlélettel függ össze, tehát szemléletlan, modern kifejezéssel: intuíció-tan. Az esztétika az intuitív megismerés tudománya. Ehhez nagyon hasonló a Croce-féle elmélet. De már Baumgartennál az általános esztétika köréből, amely a szemléletlannal foglalkozik, kibontakozik egy speciális, szűkebb tárgykör. Ez azokra a szemléletekre szorítkozik, amelyek tetszők. Ez a meghatározás, az esztétika, mint a tetsző szemléletek tudománya, fenn is maradt a baumgarteni megállapításból. És e meghatározásban nem annyira a szemléleten van a hangsúly, hanem a tetszésen.

Az esztétika a tetszésről, az ízlésről és az ennek alapjául szolgáló értékről, a szépségről szóló tudomány. A szépségről, vagy esztétikumról a szó legtágabb értelmében.

Felmerül ennek kapcsán mindenekelőtt az a kérdés: milyen körben nyilatkozik meg a szépség? Elsősorban az

emberi művészetek alkotásai hatnak ránk úgy, hogy azokat szépeknek találjuk. Csakhogy ezeken kívül tetszést kelt a természet is. És a természet és az emberi alkotásvilág között a viszony nem tisztázott, legalábbis nem tisztázott önmagában, metafizikai vizsgálódás nélkül.

Olyankor, amikor a természet és az emberi kultúra kettősségét igen erősen hangsúlyozták — így elsősorban mindjárt maga Hegel, aki az elsőben szunnyadó eszmét, a másodikban felébredt eszmét lát — ez azzal a következménnyel járt, hogy kettéválasztották a — mindkettőben megnyilvánuló — szépségnek a tudományát. Az esztétikát, mint szépségtant, különválasztották annak az alakulatnak a vizsgálatától, amelyben a szépség legkönnyebben felfedezhető: az ember művészetétől és ennek világára egy új tudományt konstruáltak, a műelméletet. Így két tudománnyá szakadt szét a szemlélet tudományából kivált esztétika: széptanra és művészettudományra, amint ez azután Dessoirnál határozott formában jelentkezik is. Esztétikum van szerinte nemcsak az emberi művészetben, hanem tágabb körben, a természetben is, a művészet pedig nemcsak esztétikai jelentőségű, hanem vannak szociális, erkölcsi és gyakorlati jelentőségű vonásai is. Ezért a művészettan különbözik az esztétikától, mint a szépség elméletétől.

Történeti vázlatot adtam, hogy beláthassuk, hogy az ily módon önmagában, minden függés nélkül, autonóm módon felépítendő esztétika már tárgykörének megállapításánál is nehézségekbe ütközik. Az esztétika területén, az esztétikai tárgyak körében folytonosan találkozunk egész sor olyan fogalommal, melyek mindegyike esztétikán túl lévő forrásokra utal, gyökerekhez vezet. Így rámutattunk már a természetre, az emberi műalkotásra és a kettő viszonyára. Ebben szerepel már a természet, az ember s a természet és az ember viszonya is. — A szépségnek a műalkotásban való megjelenésénél a szépség és az érték, az érték és a valóság viszonyának problémája jelentkezik. Mindezeket tisztán esztétikailag nem lehet megoldani. Ha megkíséreljük a megoldásukat — legalábbis már nem pusztán esztétikát művelünk.

Tisztán autonóm módon felépíteni egy oly esztétikát, amely nem pusztán kísérleti, vagy lélektani megfigyelő módszerrel vizsgálható elemi jelenségekre szorítkozik, hanem egységes esztétikai képet kíván adni s a rendszeresség igényének is eleget kíván tenni — ilyet kizárólagosan esztétikai téren maradva, megvalósítani, felépí-

teni nem lehet. Az ilyen egységes képet adó esztétika felépítésének olyan előfeltételei, szükséges alapjai vannak, amelyek tisztázása nélkül a nem teljesen alul maradó, nem teljesen „von unten" esztétika meg nem állhat. További megalapozás nélkül ez az esztétika — ég és föld között lebegne. Nincs már megalapozva a tapasztalásban, de nincs kellően felfüggesztve magasabb, elvi tisztázottságú tudományok hálójára sem. Vagyis más szóval: az Ästhetik von unten értékes részleteredményeket hoz, csupán e részleteredményekből azonban nem alakulhat teljes-tudományos esztétikai kép, ehhez rendszerező elvekre van szükség. Az esztétikát filozófiai tudományként is ki kell építeni. S ha épen filozófiai tudomány, amit általában tényleg el is ismernek, és ha, mint láttuk, egyszersmind olyan tudomány is, amely az intuitív szemlélettel áll kapcsolatban — tisztáznunk kell egy csomó előfeltevést.

A filozófiai esztétika két forrástól függ. Az egyik az értékelmélet, a másik az a tudomány, amely a valóság legáltalánosabb elveit, törvényeit hivatott megállapítani. Ezt nevezzük metafizikának. Kétségtelen, hogy az értékelméleti megalapozás az esztétikában nagyon sok komoly belátásra vezet. Azt, hogy értékelméleti megállapítások az esztétikában nagyjelentőségűek, abból az egyszerű tényből megállapíthatjuk, hogy az esztétikai megismerés mindig egy bizonyos fajta értékelésen alapul, amely épen a szépet, az esztétikai értéket törekszik megragadni.

Az esztétikai értéket — ebben nagyjában megegyezünk — logikailag levezetni nem lehet. Ez nem olyan érték, mint az igazság, amelyet nagyon sok esetben lépésről-lépésre ki lehet mutatni. Ezt érezzük, amint arra már Kant is rámutatott. Esztétika, de értékelmélet sem merülhet ki logikai eljárásokban. Akárhogy próbáljuk is azonban a kérdést forgatni, a tudomány alapértéke az igazság: az bizonyítható, hogy valószínűvé tehető bizonyítékok alapján. Az esztétikai értékben van olyan, amit sohasem lehet igazsággá-átváltoztatni. Van benne egy maradék, épen az esztétikai maradék, az érzelmileg megragadható szépségérték. S így itt fennáll ugyan az igény, hogy bizonyos tárgyakat szépeknek találjon mindenki, akinek a kellő kultúrája megvan, ez az igény azonban nem elég tudományos alap: tagadhatatlan ugyanis, hogy az ízlések nagyon különbözők és nemcsak egyénenként, hanem népenként és kultúrkörönként is nagyon változnak. Vagyis, ha tisztán értékelméleti megalapozásra szorítkozunk, bajosan jutunk túl egyes kultúrkörök ízlésvizsgálatán. Ennek is

nagy jelentősége van. Például rendkívül fontos és érdekes probléma, hogy milyen különbségek vannak az egyes kultúrkörök között. Azonban az ilyen megállapítások nem igazolhatnák, hogy van egy esztétika, amely olyan szépséget tud meghatározni, amelyet általánosan elismernek. Az ilyen kultúrtipológiai vizsgálódásokkal csupán odáig jutunk, amit a tények is mutatnak, nevezetesen, hogy egyebütt mást tartanak szépnek, mint amit én tartok szépnek. Az érzelem az esztétikai értékelés terén sem fog döntő érveket szolgáltatni.

Igaz, hogy az emberek között vannak érzelmi és akarati megegyezések is. Azonban mégsem az érzelmi és akarati megegyezések azok, ahol legkönnyebben érhető el egy-egy embercsoporton belül megegyezés; az igazság igazolható területén kétségtelenül nagyobbfokú közmegegyezés érhető el. Ha az esztétikát nem tudjuk kapcsolatba hozni olyan vizsgálódásokkal, amelyek kikapcsolják az érzelmi értékelést, s kizárólag olyan esztétikát állítunk fel, mely összes alaptételeiben érzelmi értékeléstől függ, mint amilyen az értékelméleti esztétika, akkor végső tudományos bizonyosságot semmiféle esztétikai tételnek nem adhatunk. Mindig számolnunk kell azzal, hogy érzelmi területen teljes megegyezést elérni nem lehet.

Jogos álláspont lehet, hogy abból a körből, amit érzelmileg a szép világában megragadok, én kilépni nem akarok és vállalom a bizonytalanságot. Akkor azonban tisztában kell lenni azzal, hogy ilyen esztétika sohasem tartalmazhat olyan tudományos érvényességű tételeket, mint más, logikailag megalapozható tudomány.

Most az a kérdés, hogy még ilyen korlátozással is, ha csak értékelméleti alapon állítom fel az esztétikát, az esztétikai problémákat meg tudom-e kellően oldani? Azt látjuk, hogy még ehhez sem elegendő teljesen az értékelméleti alap. Mert kétségtelen, hogy az esztétikában állást kell foglalni olyan kérdésekkel kapcsolatban is, hogy pl. hol jelentkezik az esztétikai érték, miben különbözik más értéktől?

Ezt nem tudom tisztán értékelméleti úton megoldani, a megoldáshoz rá kell mutatni más valóságterületre. Ha azt mondom pl., hogy az esztétikai érték az emberi művészetben jelentkezik, azt felelheti valaki, hogy a természetben is jelentkezik. Felmerülhet az a kérdés is, vajjon nem mind a kettőben jelentkezik-e, s ha igen, milyen módon?

Ha azt mondom, hogy nem, hogy pl. csak a termé-

szetben van szép, meg kell okolnom azt is, hogy miért. Ez a megokolás úgy lehetséges, hogy az ember és annak alkotása más valami, mint a természet, s ha azt állítom, hogy a szép forrása a természet, meg kell mondanom, hogy miért. Mindezek nemcsak esztétikai kérdések. Felmerül az esztétikai érték és a valóság problémája. Ha e viszonyt meg akarom oldani, a két tagot is ismernem kell.

Ha azt mondom, hogy a természetben is és az emberi művészetben is van szép, tudnom kell, mi a természet és tudnom kell, mi az ember alapjában, mert különben csak állítok egyetmást, de nem igazolok. Mindezek a példák azt bizonyítják, hogy a filozófiai esztétika túlmutat önmagán és feltétlenül filozófiai valóság-tudományba vezet. Lehet-e ilyen metafizikai megalapozást adni? Ha azt mondjuk, hogy nem lehet, akkor azt is kimondottuk azzal, hogy nem tudunk esztétikát teljes bizonyossággal felállítani. Más kérdés, hogy lehet-e metafizikát tényleg felépíteni? Hogyan kell ennek felépülnie?

Pauler azt mondja, hogy a metafizikát, mint minden filozófiai tudományt, tapasztalati adottságokból kiindulólag, az adottságokból való reduktív visszakövetkeztetéssel kell felépíteni. A metafizikát pusztán intuitíve felépíteni nem lehet, mert vannak benne olyan tételek, amelyek nem közvetlenül adott tárgyakra vonatkoznak. Tehát hogy juthatunk ezekhez? Nyilvánvalóan csak úgy, ha az, ami közvetlenül nem adott, egy oksági, vagy függési viszonyban van azzal, ami adott és így a közvetlenül megragadható adottságok elvezetnek végső valóságalapjaikhoz.

Nekünk csak abból lehet kiindulnunk, ami közvetlenül adott. Ezt elemezve, találhatunk benne olyan előfeltételekre mutató vonásokat, amelyek elismerése nélkül lehetetlenné válik az, ami közvetlenül adott. Metafizikát felépíteni csak így lehet, és ez a metafizika útmutatást tartalmaz a természetre, a valóságra, az emberre vonatkozóan. Ez a metafizikai megalapozás azonban nem esztétika. Ez az esztétikának olyan alapfogalmaira derít fényt, amelyek elkerülhetetlenül felmerülnek, de amelyek még nem adják az esztétikai fogalmakat. Ha valaki tisztán ezekből a fogalmakból próbálna esztétikát konstruálni, akkor valóban azt kell mondanunk, hogy a Dessoir-féle Ästhethik von aussen-t próbálja művelni. Ezek a fogalmak még nem tartalmazzák az esztétikumot. Ezek csak alapul és keretül szolgálhatnak bizonyos esztétikai tárgyak tisztázására.

Nélkülözhetetlen az autonóm esztétikai terület eszté-

tikai megragadása. Esztétikai területen adott esztétikai élményeket kell tudományosan elemeznünk, vizsgálnunk és azután ezeket visszavezetni, hozzákötni azokhoz a metafizikai alapokhoz, amelyek megértetik velünk ezekben az esztétikai fogalmakban azt, ami nemcsak esztétikai, de az esztétikumnak nélkülözhetetlen alapeleme.

Ez esetben is meg kell vizsgálnom, mi a szép és azt is, hogy amit szépnek tartok, miféle adottságokkal bír. Ezt érzelmi úton ragadom meg, de megfelelő ítéletekbe foglalva, tudományosan fejezem ki. S tudományosan ellenőrizhetem megállapításomat; ellenőrizhetem, megvizsgálhatom, megokolt-e, ha az esztétikumot az alkotások világához kapcsolom, szemben az elmélet és a cselekvés világával? Megokolt-e, ha azt mondom, hogy a természetben épen úgy lehet esztétikum, mint az ember világában, mert a szellemiség épen úgy érvényesül itt, mint az ember műalkotásaiban.

Egész sor esztétikai tételt tudok így igazolni. S mindezek alapján továbbmenőleg kimondhatom: annak az értékérzésnek, mely számomra az esztétikai tárgyakat adja és amelyek elemzéséből a tételeket kifejtem, van egy autonóm, rajta túllevő, de rá befolyással bíró ellenőrzése, azok a metafizikai megállapítások, amelyekkel való megegyezése fontos, igazságszerű igazolást jelent.

Vagyis, ha az alulról felemelkedő esztétikai elemző vizsgálat a szintén így felépített metafizika megállapításaival összetalálkozik, akkor van egy tudományos igazságkritériumom, az, hogy általános elvekkel összhangban van. Tehát megkapom fent az igazolást, lent pedig a tapasztalati támaszt. Ekként azután az egymást kiegészítő esztétika és metafizika szerves kapcsolatba kerülhet. Az esztétika a metafizikát nem tudja megalapozni, de a metafizika az esztétika bizonyos megállapításait tudja igazolni, legalábbis tud igazolni annyit belőlük, amennyi a metafizika körébe esik. Ez esetben kiegészítést és igazolást is jelent tehát, de semmiesetre sem forrást. Ez utóbbi olyan lenne, mintha valaki az imeretelméletet a konkrét ismerés előtt próbálná felépíteni. Előbb tényleg ismernem kell. Hogy a metafizikának ilyen szerepe jogos és értékes az esztétikában, azt látjuk Pauler Ákos esztétikai tanításában is.

Pauler Ákos általánosan elismert munkásságában a közvélemény meglehetősen mostohán kezeli esztétikai irányú működését. Bár ő elsősorban logikai irányban dolgozott, mégis vannak az esztétikában is igen jelentős belá-

tásai. Szerinte az esztétika az emberi alkotások értékéről szóló tudomány. Tehát itt mindjárt megszorítással él. E meghatározás lényegében aristotelesi. Hangsúlyozza Pauler, hogy ez értéktudomány, mely empírikus úton indul el. Tehát ő is az Ästhetik von innen álláspontján áll. Minthogy az esztétika az alkotás tudománya, az alkotás pedig valóság, ezért mondja, hogy van az esztétikának egy ontológiai alapvetése. Ez azonban csak kiindulópont, amely nem adja meg magát az esztétikát. Az esztétikai értékek sajátos előfeltevéseit reduktív úton az esztétikai értékelmélet nyomozza. Ennek az értékelméletnek a segítségével meghatározható az esztétikai norma- és értéktan. Minden érték egyúttal norma is, mert az ellene, vagy nélküle való alkotás fogyatékos. Az alkotás szellemi tartalmú, vagyis ott van esztétikum, ahol van szellem. A természeti szép azért fogható fel szépnek, mert úgy fogjuk fel, mintha ilyen szellemi tartalmú alkotás volna. Ez megegyezik azzal a pauleri tanítással, hogy a világegyetem és így a természet is a szellemi lények kozmosza.

Ámde csak némely alkotás szép. A szépségnek vannak kritériumai. Bővebben nem fejtegeti, csak utal rá, hogy olyan alkotásokban is, mint a tudomány, van szépség. Főleg arra akar rámutatni, hogy az az alkotás, amely bizonyos kritériumoknak eleget tesz, szép, amely nem tesz eleget, nem szép. Ilyen kritériumok:

1. A szemléletesség; ezt úgy érti, hogy ez az érték intuitíve ragadható meg.

2. Hangsúlyozza az esztétikai egységességet. Ezt szembeállítja a logikai egységességgel, a gyakorlati egységességgel, és immanens egységességnek tartja, vagyis a szép az alkotásnak mintegy önmagában nyugvó teljessége és harmóniája.

3. A jellegzetességben látja az egyik legsajátosabb esztétikai kritériumot. Minden szépség kifejeződik épen az alkotásban. Itt van, ami kifejeződik és amiben kifejeződik. Ha az, aminek ki kell fejeződnie, épen kifejeződik, az a szép. Ilyen kifejeződés kétféle: ábrázoló, mintázó (festészet, szobrászat) és szimbolikus (mint a zenében).

4. Objektívitás. A szépség magában az alkotásban van, nem tőlünk függ.

5. Az irrealitást is hangsúlyozza. Ezen ő azt érti, hogy a szépség nem annyira a közvetlenül tapasztalható, természeti, vagy emberi valóságtól függ, hanem bizonyos idealitásban rejlik. Ideákat törekszik megvalósítani, és ez az,

ami a szépségnek bizonyos irreális vonást ad. Ez szervesen beleillik az ő tanításába, bár részletesen nem fejti ki.

A művészet az esztétikai értékeket alkotások útján velünk megismerteti. Tehát nem annyira csinálja, mint inkább a már előttünk meglévő értéket meglátja, kiemeli az örök ideát. Teremtés, nem pedig játék. Pauler szembehelyezkedik a játékelméletekkel. A művészetnek a stílusa a művész korának világ- és életfelfogásában gyökerezik. Az élet egész rendjébe állítja bele a művet.

Pauler kategóriái közt a tragikum az értékes emberi élet összeütközése a valósággal. Az emberi élet múlandó, az értékek örökök. Nagyon érdekes tanítás, mert Pauler fejlődéstörténetére utal; hiszen nyilvánvaló, hogy Pauler későbbi filozófiájába már nem fér bele, mert e későbbi Pauler szerint az ember halhatatlan. — Ez maradéka a pauleri kiindulásnak. Ő valamikor pozitívista, biológista alapon kezdte. Ez tragikus életszemlélet, mert benne méltatlanság történik az értékekkel. Az értékmúlandóság az ő szellemi fejlődésének főmotorja. Így halad oda, hogy a tulajdonképeni értékmegvalósulás az ideák világában van. Tragikumelmélete tehát későbbi tanításában anakronisztikus jellegű, de kitűnően utal arra az életérzésre, amely Paulert hajtotta: ez a végtelenre való törekvés.

A zene, — mint Pauler *„Liszt Ferenc gondolatvilága"* c. tanulmányában mondja, — a legerősebb kifejezése a végtelen irányában való sóvárgásnak. Ez Paulerben állandó motor. Egész aristotelizmusa ezen épül fel. Azt tanítja, hogy az ember nem teremti alkotásának anyagát is, így a tökéletes műalkotás csak megközelíti a végtelent, anélkül, hogy azt teljesen elérné. Pauler esztétikai tanítása végeredményben platonista, amelybe az aristotelesi alkotásfogalom platonizálva szövődik bele.

A metafizika, amely egymaga nem platonista jellegű, hanem túlnyomóan aristotelikus, nála kirí a többi filozófiai tudomány közül: és tényleg, Bevezetése utolsó kiadásában és hátrahagyott kéziratában az aristotelesi vonások majdnem teljesen eltünnek. Így Paulernél esztétikájának idealisztikus felfogása később teljes összhangba kerül metafizikai felfogásával.

Pauler esztétikája kétségtelenül kiegészítésre szorul. De csupán kiegészítésre; struktúrája alapjában helyes, csak talán gazdagabban és színesebben bontakoztatható ki.

Pauler példája annak, hogy mi a helyes összefüggés az esztétika és metafizika között, és illusztrálja azt is,

hogy ilyen kapcsolattal igenis értékes esztétikát tudunk kiépíteni anélkül, hogy az esztétikai értéket elidegenítenők, és anélkül, hogy értékforrásaitól megfosztanók.

Az esztétika és metafizika összefügése természetes, a tudomány tárgyában megalapozott összefüggés; de ezt nem érthetjük úgy, hogy a metafizika hivatott pótolni az esztétikát, hanem épen kiegészíti, megalapozza azokat a fogalmakat, amelyek nélkül rendszeres esztétika nem építhető ki.

Brandenstein Béla báró

FILM ÉS MŰVÉSZET*

II. FILM ÉS MŰVÉSZET

1. A filmrendező alkotótevékenysége. Filmművészet és valóság. 2. A film és a többi művészet. 3. A film művészetfilozófiai helye és jelentősége. 4. A mozgókép kifejezési határai: *a)* A színész szerepe a mozgóképben; *b)* A hang jelentősége; c) A képzőművészetek alkotásai a mozgóképben.

1. A mozgókép tudományos lehetőségei, mint azt az eddigi kezdetleges eredmények is sejtetik már, kultúrális szempontból óriási jelentőségűek. Itt természetesen csak művészi eredményei érdekelnek bennünket, noha kétségtelen, hogy kifejezési szempontból, a mozgókép forma-törvényei szempontjából tudományos lehetőségei is sok tanulságos eredménnyel szolgálhatnak a művészet területén is. Megvilágíthatnák azokat a különbségeket, amelyek formai szempontból a két terület között halványan már a gyakorlati eredményeken is jelentkeznek.

A mozgókép kultúrális törekvéseinek legérzékenyebb pontja kezdettől fogva a film és a művészet kapcsolata volt. Ezen a területen érték ugyanis a legkönyörtelenebb támadások és a legnagyobb sikerek. Tudományos eredményeit, noha aránylag kisebb mult áll mögöttük, sokkal nagyobb bizalommal fogadták, mint a művészieket. Formai szempontból ezen a területen természetesen zavartalanabbul nyilvánulhattak meg a kultúrális eredmények, de nagy része volt az egyhangú fogadtatásban korunk erősen intellektualizálódott szellemének is.

Művészi világának egyéni légkörét, sajátos törekvéseinek tartalmi és formai határozmányait ennek az irodalomnak leg-

* Első közleményt lásd az „Esztétikai Szemle" I. évfolyamának 1. számában 27. l.

nagyobbjai (amilyenek W. Pudowkin, S. Timoschenko, B. Balázs, R. Arnheim stb.) már sok tekintetben megközelítették. De művészi egyéniségét az elméletben, a gyakorlatban egyaránt ma is homály fedi: művészetfilozófiai problémája, a többi művészetekhez való viszonya még ma sem világos.

1. A film nem lehet művészet, mert másolja a valóságot, fényképezi az életet, egyszóval gépiesen reprodukál: ezek voltak a film ellenfeleinek legelső vádjai, amelyek ma sem vesztek ki tökéletesen és kritikáinkban minduntalan felbukkannak.

Ezt a naív vádat Pudowkin, Timoschenko, majd Arnheim összefoglaló munkájában könnyedén cáfolta. Ezek a gazdag fejtegetések azonban nem jutottak el a mai kritika felületes világába, ahol megelégedtek a többi művészet esztétikai normáival, vagy lelkiismeretfurdalás nélkül támaszkodtak intuicióra, amelyek a film egyéni szelleme, egészen sajátos törvényei miatt csődöt mondottak.

A stilizálás, a művészi alakítás számára ugyanúgy megvannak a filmnek a maga sajátos eszközei, mint a többi művészetnek. Képeit (montázsképeit) és azoknak az egymáshoz való viszonyát, egymásutánját, a képek rendszerét (montázsát) nem a valósághoz híven, hanem egyéni formatörvényei alapján, a kifejezendő művészi célnak megfelelően alkotják meg és rendezik.

A reális élet és a film éppen azért két egészen különböző világ, melyeket egymástól ugyanazok a törvények választanak el, amelyek a művészet világát mindenkor elválasztották a valóságtól.

A film idő- és térfogalma egészen más, mint a valóságé. A filmrendező képzelete alkotótevékenysége idején a valóságból olyan jelenségeket választ ki, melyek térben és időben legtöbbször függetlenek egymástól. E tekintetben a rendező képzeletének kiválasztótevékenysége rendkívül nagy jelentőségű, hiszen a kiválasztás idején meg kell találnia a legjellemzőbb időbeli és térbeli összefüggéseket, a legtipikusabb tárgyi jelenségeket, és kapcsolatukat a mozgóképben, majd a képek viszonyát a legfrappánsabban kell megalkotnia. Közismert, hogy a filmművész a valóság ritmusától és folytonosságától hányszor tér el s hogy a reális tértől eltérően a térbeli viszonyokat, a jelenségeket és egymáshoz való viszonyukat, méretüket, stb. hányszor alakítja, változtatja a gép lencséje segítségével.

Ezért van az, hogy a rendező művészi törekvéseinél nem minden esetben ragaszkodik a valóság jelenségeihez, még a mi-

liő megteremtésénél sem, amely pedig a filmen nagy jelentőségű. Ezért nincs feltétlen szükségük a rendezőknek arra, hogy felvételeiket a helyszínen készítsék. Nem a valóság reprodukciója a fontos, hanem annak művészi illúziója. Hogy művészi szempontból jelentéktelenebb, de a magyar közönséghez közelebb álló alkotásokkal kezdjem: a Rákóczi induló Tiszajelenete (a Tiszán átúsztató katonasággal) a helyszínen készült, az utána következő epizód pedig, amely a Tisza partján játszódik le, már jóval később, a budapesti műteremben, a mesterségesen felépített Tiszaparton.

A „Pardon tévedtem" című filmalkotásban a cselekmény átmenet nélkül, tehát térbeli és időbeli kihagyással megy át a falusi otthonból Budapestre, a „Szivek melódiájá"-ban pedig Schubert a bécsi szegénységből, a zálogházi miliőből ugyancsak térbeli és időbeli folytonosság nélkül jelenik meg a magyar földön, az Eszterházy-kastélyban. A rendező tehát mellőzte a valóság térbeli és időbeli folytonosságát, mert a cselekmény számára művészi szempontból jelentéktelennek találta.

Tudatosan ragadtuk meg ezt a két példát. A film ugyanis nem ismer térbeli és időbeli határokat (s ennek művészi szempontból óriási jelentősége van), de a képek kapcsolatát ebben az esetben még sem lehet automatikusan, átmenet nélkül egymás mellé „vágni", mert a nagy térbeli és időbeli differenciákat áthidaló képek egymásutánja ebben az esetben föltétlen hiányérzetet vált ki. A nagy rendezők képzelete és formaérzéke ezeken a pontokon érdekes és jellemző belső kapcsolatot, asszociációt teremt az egyes képek között. Willi Forst filmjében („Szivek melódiája") a zálogház mérlegének ritmikus mozgása (premier plan) az Eszterházy-kastély zenetermébe megy át, még pedig először premier plan-ban, a metronom ütemes mozgása látható és hallható, tehát a mérleg ütemes mozgása a metronom ütemes mozgásává lesz. Kép- és hangasszociáció! A zálogház mérlege és az Eszterházy-kastély metronomja szimbolikusan érzékelteti azt az útat, amelyet Schubert a zálogházi miliőből az Eszterházy-kastély zeneterméig megtett. A szemléletben áthidalja a térbeli és időbeli folytonosság hiányát, lélektanilag meg szemléltető formába önti a változást, ami Schubertben és életsorsában végbement.

A „Pardon tévedtem" c. filmalkotás első részében Éva (Gaál Franciska) vidéki otthonában él, ahonnan Budapestre készül. Ez a vágy és nyughatatlan törekvés tölti be a lelkét. Közben megérkezik barátnőjének a levele Budapestről. Kezébe fogja és nézi, hosszan nézi (premier plan). Lélektanilag egészen természetes, hogy a címről a tekintete önkénte-

lenül a bélyegre vetődik s még természetesebb, hogy megakad a szeme rajta, hiszen a parlamentet ábrázolja. Amint nézi a levél bélyegparlamentjét, a parlament képe mindig nagyobb és nagyobb arányokat ölt, halvány, elmosódott képe mindig élesebben jelenik meg, míg végre betölti az egész képet. Amint nézi a képet, a bélyeg parlamentjét, tehát álmainak, Budapestnek a szimbolumát, megnövekszik benne az utána való vágy s ugyanaz a vágy, mely lelkében és képzeletében óriásivá növesztette a parlament épületét, ugyanaz a vágy hozta fel Budapestre. A halvány, életlen kép tökéletesen érzékelteti, hogy itt a parlament képzetéről van szó; a növekedő arányok pedig megéreztetik a lelkében végbemenő növekedő vágyat, viszont az utána következő kép azt szemlélteti, hogy itt már érzetekről, tehát közvetlen szemléletről van szó. A következő képen valóban Budapesten vagyunk már. Ez a szemléleti és lélektani kapcsolat köti össze és hidalja át a térbeli és időbeli távolságokat.

A rendező képzeletének a munkája a térbeli és időbeli problémákon kívül az egyes képek belső elrendezésén is meglátszik. Hogy a valóságból milyen elemeket emel ki, mit takar el a képen, és mit hoz az előtérbe, azt teljes mértékben művészi céljai határozzák meg. Sokszor megtörténik, hogy a valóság lényegtelen jelenségei és összefüggései az előtérbe kerülnek, viszont a lényeges, a valóság törvényei szerint fontos jelenségek a háttérbe szorulnak, vagy egészen elmaradnak a képről, mert művészi szempontból semmi jelentőségük nincs. A premier plan, a second plan és a total plan beállításokról, illetve képekről kell itt elsősorban beszélnünk. A háromféle beállításnak kifejezési szempontból rendkívül nagy jelentősége van. Az átlag-rendezők alkotásain jelentenek csak egyszerűen szemléleti változatosságot. Hivatásuk, hogy a szemlélő tekintetét az egészről (akár miliőről, akár élő jelenségekről van szó) a lényegesre koncentrálják. Ilyen értelemben a legegyszerűbb kifejezési lehetőségek, de technikai és művészi értelemben egyaránt alapjai a további, komplikáltabb kifejezési lehetőségeknek. Fejtegetéseink folyamán éppen ezért sűrűn találkozunk velük.

Az egyes jelenségek tehát nem kerülhetnek művészi céltudatosság nélkül, akárhogy a képbe. A rendező képzeletének meg kell látnia a legjellemzőbb és a legkifejezőbb, a legtipikusabb jelenségeket, akár miliőről, akár a színész játékáról van szó s olyan beállításban kell neki azokat a képbe illeszteni, hogy az művészi szempontból tökéletes és céljainak legmegfelelőbb legyen. Az alkotóképze-

letnek tehát az ezer és ezer lehetőség közül a legjellemzőbbet kell megtalálnia. Nem rendezheti meg tehát csak színpadi szellemben a jeleneteket és fényképezheti le úgy, ahogy a legérdekesebbnek találja, mint azt a magyar filmek rendezői csinálják. Dupont egyik filmjében (Varieté) a bűnös rab (Jannings) bírája előtt ül. A rendező azonban nem az egész alakot hozta előre, csak a hátát és a rávarrott számot hozta premier plan-ba. Igy tudta filmszerűen szimbolizálni, hogy az, aki a bírája előtt ül, nem egyéniség, valaki, csak egy jelentéktelen szám, egy rab a sok közül. Eisenstein egyik filmjében (Kampf um die Erde) egy szegény parasztasszony állít be egy gazdag udvarába, hogy lovat kérjen kölcsön. A kövér, hízott gazdag nyugágyon fekszik szétterülve. Az asszony könyörgő kérésére feltápászkodik, s most a rendező a gépet a háta mögé állította és hátulról, felülről lefelé fotografálta, egészen közelről, ami által a kövér, telt hát hatalmas arányokat mutat és a parasztasszonyt, aki a háttérben parányi alakként tűnik fel, majdnem eltakarja. Az egész képet az óriási hát uralja. A parasztasszony a háttérben parányi termetével, vágyaival, érzéseivel elvész mögötte. Igy érzékeltette Eisenstein a könyörtelen hatalmat, amely mögött a parasztasszony nyomorult szegénységével eltörpül. (R. Arnheim.)

Griffith filmjének (Intolerance) egyik jelenetében egy kétségbeesett anya meghallja ártatlan férje halálos ítéletét. Arról volt tehát szó, hogy a mérhetetlen fájdalom és kétségbeesés maximumát érzékeltesse a rendező a mozgóképen. Griffith nagy művészettel két képet használ ennek a szimbolizálására. Az alakot, az anya egész termetét ebben a jelenetben a képre sem hozza. Először premier plan-ban az asszony arcát fényképezte: remegő, kétségbeesett, nevetésre torzuló vonásait a lehulló könnyekkel. A másik képen pedig ugyancsak premier plan-ban a kezét mutatja, amint ujjai görcsös vonaglással és ösztönös erővel, öntudatlanul a vad fájdalomtól vájnak bele a húsába. Ezzel az analízissel, amellyel azt a két részletelemet választotta ki és hozta premier plan-ba, kétségtelenül nagyobb hatást ért el, mintha az egész alakot hozta volna az előtérbe. (W. Pudowkin.)

A magyar közönség bizonyára emlékszik még Paul Czinner egyik legzseniálisabb alkotására, amely a magyarban a szerencsétlen Érzéki száj, majd az ugyanolyan ügyetlen Álmodó száj címet kapta, (a tőke reklámtörekvéseinek a hatása alatt). Az asszony (Elisabeth Bergner) megjelenik férje barátjának a hangversenyén. Arról volt szó, hogy a rendező a képek segítségével megéreztesse, hogy a művész egyénisége már kezdettől fogva, az első pilla-

nattól kezdve milyen lenyügöző hatást gyakorol az asszonyra, hogy egyénisége, művészete, megjelenése, hogyan tölti be ettől a pillanattól kezdve gondolatvilágát, hogyan nehezedik lelkére és szellemére. Az első kép, amely ezt a lélektani folyamatot megindítja, hátulról premier plan-ban mutatja a művész (Rudolf Foerster) játékát a hegedűn. (Csak a fej és a hegedű játéka látható.) A következő second plan-ban az asszonyt a többi hallgató között, amint előre szegzett fejjel, mozdulatlan, elbűvölt arccal és kitágúló szemmel tapad oda a művészre. Elsősorban és egyelőre a játékára, hiszen az első kép azért mutatja a hegedűt és a művész játékát hátulról, azért hagyja el az arcát és alakját, hogy rámutasson arra, hogy az asszony lelkét és szellemét először a művész művészete keríti hatalmába. A következő képek egyike már előlről premier plan-ban mutatja a játékot a művész arcával és tekintetével együtt (mert akkor már az asszony figyelme egyéniségére terelődik), majd az egész alakja látszik (amikor az asszonyt már külső megjelenése is érdekli). A közvetlen utána következő kép már teljesen az előtérbe hozza az asszony fejét, kiélezi mozdulatlanságát, előreszegezett és a művészre végzetesen tapadó tekintetét. Mindinkább kitágúló szempilláit, arcának elbűvölt vonásait. A két kép most már mindinkább gyorsuló ritmusban egymásután váltakozik, hogy célozzon a folytonosan fokozódó hatásra. (S. Timoschenko: Montageart des Refrains.) Végül az első kép a művész játékával és arcával (mellkép) átúszik a másodikra. Első kép: az asszony arca, amely már egészen a művész hatalmában van s rajta halványan a második, a hegedűn játszó művész mellképe. Ez a kép művészi módon érzékelteti, szuggerálja, hogy a művész művészete és egyénisége már az asszony egész gondolatvilágát elfoglalta. Általában a képsorozat nagy művészettel szemlélteti, szimbolizálja azt a folyamatot, amely az asszony lelkében végbemegy az első pillanattól kezdve addig, amíg a művész játéka és egyénisége teljesen be nem tölti egész lelkét és szellemét, amíg hatalmába nem keríti egész idegrendszerét. Az utolsó jelenet az egymásra úsztatott képekkel szimbolizálja az utolsó lelki folyamatot.

Gustav Machaty a sokat vitatott „Extázis"-ban túlhalmozta ezeket a kifejezési lehetőségeket. Éppen ezért telve volt formai túlzásokkal, hasonlított egy olyan költeményhez, amelyben fölöslegesen sok a jelző. Szimbolumai néha nehézkesek voltak, képei meg különösen a végén fárasztók, majd pedig unalmasak. A film nem volt harmónikusan egységes alkotás, de nagy hibái mellett még nagyobb művészi eredményei voltak. Tökéletesen megközelítette a film valódi légkörét, mert nem fényképezett színészeket, nem gépen közvetített párbeszédeket és

énekszámokat, áriákat adott, nem fényképezett színpadi jeleneteket, hanem mozgóképekkel alkotott és valóban mozgóképekben építette fel a cselekményt. Tartalmi szempontból kétségtelenül nem a mi filmközönségünknek való volt. Egyedül olyannak, amely l'art pour l'art gondolkodik. Formai szempontból meg éppen a legtávolabb állt a magyar közönségtől (azért nem tudta megbocsátani a kis hibákat a nagy művészi teljesítmény mellett sem), mert hozzászokott olyan alkotásokhoz, amelyek nagy általánosságban valóban nem emelkednek a „gépi közvetítés" és a „grammofón-nívó" fölé.

Idézzük fel az első jellemző jelenetek egyikét. A férfi karján fiatal feleségével belépett a lakásba és megáll. Az első képen premier plan-ban a nő, majd a férfi arca. A nő vágyakozással nézi a férfit, a férfi arca azonban unott. A következő képen a férfi arca látható egészen közelről, amint eltorzult és unott vonásai felderülnek. Hamarosan rá ugyancsak premier plan-ban látjuk a férfi lábát, amint egyik lábáról a másikkal letolja a fájdalmasan szorító cipőt. A másik kép az asszony arcának boldogságát sugározza közelről, aki a férfi arcának az elváltozását figyeli. A következő képek művészien szemléltetik a férfi és a nő kialakuló kapcsolatát, a nő nagy álmainak és vágyainak lassú összeomlását s a férfi absztrakciókba tévedt gondolatvilágát, a valóság esztétikai megnyilvánulásai iránt érzéketlen életszemléletét, azután a kettő viszonyában a miliőnek a szerepét, folytonos hatását. (Pl. az új lakás rendezetlensége. A konyhában az újonnan beszerzett és még összecsomagolatlan állapotban lévő edények stb.)

Az első éjtszaka jellemző képei után a következő epizód képei ismét művészien fejezik azt a változást, amely a fiatal nőt lelkében, a megtermékenyülés utáni öntudatlan vágy okozta mámorból lassan a kijózanodás, a csalódás karjaiba kergeti. Egy mulató nyilt terraszán vannak. A férfi kezében újság, arcán az unalom mozdulatlansága. A következő képen a nő arca, aki a másik széken egyedül szemléli a férfit. Az arca tele van az élet utáni szomorú vággyal. Ezek a képek váltogatják egymást, hogy megéreztessék a nő folytonos szemléletének irányát és a férfi hatásának fokozódó romboló erejét. (Montageart des Refrains.) Majd a következő képek sorakoznak az előbbiek mellé: az átlátszó tisztaságú tavaszi ég, a harsonát fújó férfiak csoportja, az összehajló, boldogan mosolygó párok (premier plan), a hullámzó terrasz, amely a nyugtalan, tavaszi élettől nyüzsög (second plan), aztán a rügyező és buján virágzó tavaszi lombok (premier plan). Egyszóval a duzzadó élet szimbólumai. Végül ismét az első kép: a férfi és a nő. Világos, hogy a millió, amely egyúttal szimboluma a nő fiatal lelkének, még inkább

kiélezi a férfi és nő eltávolodását. A képek folytatódnak. A nő arca (premier plan-ban) egy közeledő méh zajára mosolyra derül, a következő képen a férfi felsőteste van az előtérben, aki a feléje repülő méhet bosszankodva üti le. A következő képen a nő arcán az undor halvány vonásai jelennek meg. Meghökken. Az utána következő képen a férfi alsó teste látszik, a lába, amint lelóg a székről, amint fészkelődik és a széket felemeli. Végül egészen premier plan-ban, amint a visszaeső szék lába eltiporja a méhet. A nő arca egészen közelről mutatja, hogy undorodva távolodik el lelkében a férfitől. Bár a képek a szemléletben egészen különböznek egymástól (tavaszi ég, összehajló, mosolygó párok, harsonát fujó férfiak, stb.) a szemlélőre mégis ugyanolyan értelmű hatást gyakorolnak, szuggesztív erejük tehát egyforma. (S. Timoschenko: Die Montageart der Association.) Ezek mellett nagy művészi eredményt jelent az is, hogy ezeket a képeket a rendező egy egységes miliőben hozta össze. Egyszóval olyan miliőbe helyezte a jelenetet, amelyben a nő lelki átalakulását jellemzően és művészien érzékeltethette.

Amilyen érzéketlen volt a férfi a nő lelkisége és életvágyai iránt, olyan érzéketlenül és unalmasan szemlélte, illetőleg legtöbbször meg sem látta a körülötte harsogó tavaszi életet. Blazirtan és szemrebbenés nélkül oltja ki a zümmögő, az élet tavaszi mámorától hajtott méh életét. Ez a néhány kép, amelyet a rendező művészi meglátással fényképezett egymás mellé, nemcsak ügyesen szemléltették a nagy ellentétet: a férfi egyéniségének, életszemléletének és a nő vágyainak áthidalhatatlan távolságait, hanem megsejtették, hogy a nő eljutott addig a pontig, hogy végkép elveszítse a hitét abban, hogy a férfié tudjon maradni. Nyilvánvaló, hogy ez a frappáns jelenet nem egyszerű reprodukció, egy színpadias jelenet mozgófényképe, hanem a rendező képzeletének filmszerű tevékenysége, kiválasztó és alkotó munkája, mert meglátta és megtalálta a megfelelő képeket és belső elrendezésüket, térbeli és időbeli kapcsolatukat, a filmművészet nagy szimbólikus lehetőségeit. A rendező természetesen előre látta az egész jelenetet, az egyes képeket, viszonyukat, mert csak így alkothatta meg az operatőr és a gép lencséje segítségével ezt az epizódot. A rendező mozgóképekben való elképzelő és alkotó készsége tehát egészen individuális képzeletet és művészi alkotótevékenységet kíván. Aki pedig a jelenet technikai kivitelét is el tudja képzelni, az még inkább átlátja az előbbiek igazságát, hiszen a jelenet képeit különböző időben és más-más térben készítették és ezeket az időben és térben egymástól független képeket kapcsolta össze a rendező a szemléletben.

Vannak azonkívül a filmen tartalmi jelenségek, amilyenek az egyidőben lejátszódó események (Montage der parallelen Handlung) az emlékezés, a viziók és az álomképek, melyeket a rendező a képen kívül elsősorban szintén a montázs segítségével fejez ki.

Nincs még egy művészet, amely elvont lelki folyamatokat, lelki történéseket olyan közel tudna hozni a szemléletben az emberhez, mint a mozgókép: képeinek, képkapcsolásainak és képrendszereinek nagy szimbolikus és gazdag szemléltető erejével.

Az Álmodó száj álomjelenetét idézem fel, amikor a két férfi álomképe rohanja meg az asszonyt, akinek a dualizmusa ebben a jelenetben lesz szemlélhetővé. A fáradt és lelkileg meggyötört asszony férje ágya mellett a fotöjben elalszik. Erre az első képre úsztatta át a rendező fátyolszerűen (elmosódottan, amilyenek lélektanilag az álomképek) az álmait. (S. Timoschenko: Montage innerhalb des Bildes.) A párhuzamos, egymás mellett folyó cselekmény néha a tartalmi jellegen kívül formai jelentőséget, speciális kifejezési erőt is tartalmaz: kiélezi a képkapcsolás segítségével az esetleges ellentéteket. (S. Timoschenko: Die Montage des Kontrastes.) Az elmult évek egyik legművészibb alkotásában a „VIII-ik Henrik magánélete" című filmen sűrűn találkozunk a montázsnak ilyen megnyilatkozásával. Az első kép: az új asszony boldogan és átszellemülten áll a király előtt és türelmetlenül várja az esküvőt a királlyal együtt. A következő kép: a másik, a régi asszony a vérpad tövében áll és szomorúan dícséri a sorsot, amely ilyen szép tavaszi időt adott neki a halálhoz.

Természetesen a montázsnak még nagyon sok ilyen lehetősége van. Általában a kifejezési eszközöknek roppant gazdagsága áll a rendező rendelkezésére, melyek közül az utóbbiakkal inkább a rendező képzeletének alkotótevékenységére akartam célozni s némileg megdönteni a laikus filmszemléletét, aki a tömegesen burjánzó átlagalkotások nyomán nem lát mást a film törekvéseiben, mint technikai lehetőségeket.

Hogy az analízis és stilizálás munkája milyen nagy nehézségeket gördít a rendező képzelete és alkotótevékenysége elé s hogy a miliő primitív reprodukciója és a komoly művészi eredmények között milyen mély űr tátong, azt az élő természet miliőjének megalkotása mutatja legszembetűnőbben. Ezt a tátongó űrt csak a zseniális, művészi alkotótevékenységre képes filmszerű képzelet tüntetheti el, amely a miliő megfelelően stilizált képeit szervesen tudja beleilleszteni a film tartalmi és formai világába.

Kétségtelen, hogy e tekintetben ismét az orosz stílus jár

legelől, bár egyes amerikai rendezők (Griffith) is nagy eredményeket értek el. Az a néhány alkotás, amely hozzánk is eljutott a sok közül (Extázis, Az ordonánc, Mellékkucca, Moszkvai éjszakák, Nocturno, stb.) jellemzően bizonyítják azt. A magyar filmek magyar miliője pedig szomorúan mutatja az ellenkezőjét. Nem jellemző-e, hogy az idegen rendező, ha a film cselekményét magyar miliőbe hozta, a számára idegen magyar vidék sajátosságait, szépségeit, hangulatát, sokkal művészibben tudta a mozgóképre vinni, mint a magyar rendező, aki benne él?! A magyar filmek miliőképei ugyanis azonkívül, hogy primitív reprodukciók, melyeken a képzelet művészi alkotótevékenységének semmi nyoma sincs, kiválnak a film tartalmi és formai egységéből, nem szerves részei a filmnek. Éppen ezért a magyar filmek búzamezői, pusztái, ménesei, Budapest különböző felvételei, reklámszerűen hatnak, mert erőszakosan kapcsolták őket a képek közé, művészi, logikai és lélektani megokolás és szükségszerűség nélkül. A legjámborabb laikus is észreveszi, hogy reklámnak és propagandának rakták őket a többi kép közé, mint a magyar lélek és magyar kultúra többi külsőségét, mert a mélyebb szemlélethez nem tudtak, vagy nem is akartak eljutni. A magyar filmeknek mindenesetre jelentékeny részük van abban, hogy a nyugateurópai ember szemében a magyar kultúra még ma sem jutott sokkal túl a búzamezőkön, a csikósokkal és ménesekkel tarka pusztákon.

A „Szívek melódiája" című filmre térek át, hogy ismételten olyan alkotással szemléltessem az ellenkezőt, amely közismert a magyar közönség előtt, ha művészi eredményeiben nem is jelent rendkívülit, bár a maga nemében kiemelkedik az átlagalkotások közül. Willi Forst filmjében is találunk jellegzetes magyar tájakat: a búzamezők, az aratás, stb. itt is feltűnnek, de mennyire tökéletesebb és mélyebb a hatásuk. Művészileg, lélektanilag mennyivel természetesebben és őszintébben illeszkednek bele a tartalomba és a formába, a mozgóképek közé. Míg a magyar filmek miliőképei minden külső és belső kapcsolat nélkül sorakoznak egymás mellé, mindenki érzi, hogy a szemlélő kedvéért iktatták be őket, Willi Forst filmjének búzamezőit a cselekmény természetes folyása szerint Schubert figyeli a hintó ablakából. A rendező tehát Schubert szemét, tekintetét követte, aki a hintó ablakából csodálja a magyar miliőt (most lát először magyar tájat és magyar életet). A természeti képek jelenléte tehát művészileg és lélektanilag megokolt, ezért hatásuk is nagyobb és őszintébb.

Nyilvánvaló tehát, hogy a rendező képzelete a gép lencséje, az operatőr technikai tudása, a sokszor trükköknek ne-

vezett filmeszközök segítségével nagy és komoly művészi eredményeket érhet el. Ezek a filmtrükkök természetesen kétféle hatást és eredményt hozhatnak. Ezen a ponton van a leglényegesebb különbség a művész és a mesterember között. A mester kezében a film kifejezési eszközei egyszerű, primitív technikai trükkök maradnak, érdekes, különös képi hatások, de magasabbrendű kifejező erőt és jelentőséget, lelket és szellemet csak a nagy művész önthet beléjük. Így érthető meg, hogy a filmalkotások legnagyobb része miért nem emelkedik a „gépi közvetítés"-nek nevezett alkotások fölé.

Az amerikai filmek, amelyek a film technikai lehetőségeit oly gazdagon mutatják, ezt a magasabbrendű kifejezési, formai művészetet csak kevésszer érik el. Elsősorban revüfilmjeiken látszik meg, hogy ezek a pusztán technikai trükkök, különféle beállítások csak formai hatást váltanak ki, a szem számára készültek egyedül.

Ezekkel szemben a nagy művész kiválasztó munkáját csak művészi célok irányíthatják, de e tekintetben gazdag lehetőségei vannak. Pudowkin a nagy rendezők képzeletének ezt a kiválasztó tevékenységét találóan analízisnak nevezte el. Egészen egyéni képzelet, mozgóképekben való elképzelni s alkotni tudás szükséges ahhoz, hogy a kifejezés tökéletes legyen. Hogy a millió és millió lehetőség között a legművészibb megoldást találja meg az alkotó.

A film képek sokaságából épül fel, melyek nemcsak időrendi, krónikus sorrendben állnak egymás mellett, tehát nemcsak a cselekmény menete szerint igazodnak egymáshoz, hanem bizonyos rendszert, kompozíciót alkotnak, amely a film formalégkörét, stílusát, kifejezési irányát lényegesen befolyásolja. A képek belső elrendezése és a képek kapcsolata (montázs), egymáshoz való viszonya, azok az egészen speciális kifejezési eredmények, amelyek ezekből származnak, a montázsnak sok lehetősége, amelyekből a rendező a maga sajátos képzeletének egyéni törvényei szerint teremti meg a film formalégkörét, speciális kompozícióját, mondhatnám formastílusát. A rendező egyénisége épen azért a film formastílusára nyomja rá elsősorban szellemi bélyegét. Annak, aki mélyebben él a film világának formalégkörében, aki művészetének sajátos életfeltételeit magába szívta és tökéletesen átélte, annak nem nehéz felismerni egy-egy nagy rendező képzeletének alkotó, teremtő munkáját, még egy ismeretlen filmen sem. De nemcsak egyéniségek szerint alakultak ki egészen

speciális stilusok, kompoziciók, hanem fajilag is egyéni vonásokat mutatnak. Hangsúlyozzuk: nem a tartalomban, amelyet a más kultúra, más világnézet és faji vonások természetszerűleg determinálnak, de egészen különbözők ezek a filmek kifejezési formájuk szellemében is.

Hogy egyéni differenciákkal kezdjem, mennyire más formalégköre van egy Paul Czinner alkotásnak, mint Eisenstein, vagy Pudowkin egy filmjének. Vagy, hogy a magyar közönséghez közelebb álló, művészi szempontból jelentéktelenebb, bár a maguk nemében kiváló rendezők nevét említsem: mennyire más formastílusa van egy Bolváry-alkotásnak, mint egy Lubitsch-filmnek! Mennyire mások egyes képeik, belső elrendezésük, mennyire más elsősorban a képkapcsolás (montázs) és az utóbbi alapján az egész darab kompozíciója. Bizonyos, hogy Paul Czinner, vagy Pudowkin pl. egészen másképpen alkotta volna meg Korda „VIII. Henrik magánélete" c. film képeit, az egész alkotás formáját ugyanazokkal a színészekkel, ugyanabban a miliőben és ugyanazzal a technikai felkészültséggel is. Ugyanezek a formai differenciák találhatók meg faji szempontból is. Bizonyos, hogy e tekintetben, de általában is az oroszok állanak egyelőre a legmagasabban. Ők közelítették meg leginkább a film művészi területét, kifejezési lehetőségeit s művészi szempontból magasnívójú stílust teremtettek.

A mi filmkritikánk csak tartalmi differenciákat ismer, kritikusaink általában csak tartalmi kérdéseket vitatnak meg: szociális, erkölcsi, társadalmi kérdéseket, amelyek érdekesek lehetnek, de magára a filmre, mint művészetre egyáltalában nem jellemzők. Elsősorban korunk szellemi életével és világnézetével állanak összefüggésben s mint ilyen egyetemes problémák a szellemi megnyilatkozás egész területén felbukkannak. Filmkritikánk szegénysége persze nem abban nyilatkozik meg, hogy ezek a kérdések is előkerülnek, hanem abban, hogy ezekkel a legáltalánosabb tartalmi fejlettségekkel ki is merül.

Krampoll Miklós

(Vége köv.)

SZEMLE

ELNÖKI MEGNYITÓ

1935 február 18

Mielőtt mai felolvasó ülésünket megnyitnám, egy ünnepi eseményről kell röviden megemlékeznünk. Legközelebbi vasárnapon ülte meg a *Kisfaludy-Társaság* alakulásának a centenáriumát.

A Kisfaludy-Társaság ezelőtt száz évvel nemcsak a szépirodalom, hanem a széptudomány művelésére is alakult. Ennek utóbb kifejezést adott címében is, midőn magát „széptudományi intézet"-nek nevezte. Szellemi életünk akkori vezetői e kettő szoros kapcsolatának a hangsúlyozásával és megvalósításával is bizonyságot tettek hivatottságuk magas színvonaláról és egyetemes szempontjaik gazdagságáról. Nagy körültekintéssel és alapos előkészületek után bocsátott közre a Társaság — különösen az első évtizedekben — nagybecsű tudományos műveket az elméleti esztétika köréből; és felolvasó ülésein is rendre hangzottak el a kor legnagyobbjaitól, Gyulairól nem is szólva, pl. egy Szász Károlytól, Lévaytól, Greguss Ágosttól, Szontágh Gusztávtól, stb. értekezések a széptudomány köréből. Még a költő Madách is ily tárgyú dolgozattal foglalta el helyét, az esztétika és a szociológia viszonyáról, valamint Lévay József is a Szép Nyilvánulása címmel.

A tudományos, elméleti esztétika hazánkban indulását és megalapozását köszönheti a Kisfaludy-Társaságnak. Így mindjárt első decenniumát a Széptani Remekírók megindításával ünnepli meg s azok sorában a magyar Aristotelesszel, Anaximenesszel, Longinusszal, és a pisoi levéllel ajándékozza meg zsendülő irodalmunkat. Sőt az első magyarnyelvű rendszeres esztétika, a Greguss első ilynemű munkája, a Szépészet Alapvonalai is, a Kisfaludy-Társaság kiadásában és bírálataival jelenik meg mindjárt a szabadságharc után, de még 1849-ben. Az utolsó eredeti mű a Lukács Györgyé A Modern Dráma fejlődéséről, 1911-ből; de ez már inkább a költészettan, semmint az

elméleti esztétika körébe vág; és az utolsó külön kiadmány a Knight esztétikatörténetének fordítása.

Irodalmi s általában közművelődési életünk fejlődő tagozódása hozta magával, hogy irodalmi és tudományos társulataink élete is hovatovább differenciálódott. Irodalmi társulataink egyik része (a Kisfaludy- és Petőfi-Társaság) a szépirodalom, másik része (pl. az Irodalomtörténeti Társaság) az irodalomtudományok művelésére központosítja erejét. Tudományos társulataink a fejlődés törvényének megfelelően általában mind tagozottabban osztják meg feladataikat. Így alakulnak meg a Tudományos Akadémia különböző osztályai mellett, egymást mintegy kiegészítve és támogatva, az Irodalomtörténeti, Etnográfiai, Nyelvtudományi, Történettudományi, Földrajzi, Társadalomtudományi, Pedagógiai, Filozófiai, Pszichológiai, majd újabban az Individualpszichológiai Társaságok s végül az előbbinek keretében önállóan működő e mi Esztétikai Szakosztályunk.

Minden köteles szerénységünk sem foszthat meg bennünket attól, hogy pályánknak innen a kezdetéről is mély tisztelettel ne köszöntsük a százados ünneplés alkalmából a Kisfaludy-Társaságot, melynek multja a modern magyar irodalom multjával, dicsőséges küzdelmei irodalmunk dicsőséges küzdelmeivel, sikerei irodalmunk legnagyobb sikereivel esnek össze...

Mai ülésünk tárgyára térve át, midőn az esztétikának a szellemtudományokkal való kapcsolatát tesszük sorozatos vizsgálat tárgyává, egészen természetes, hogy a theológia és a széptudomány párhuzama után, most második lépésünk a metafizikához vezet. Előadónk, Brandenstein Béla báró, a filozófia metafizikai irányának egyik legkiválóbb magyar művelője, egyszersmind a nagyemlékű Pauler Ákosnak is egyik leghívebb tanítványa. Ezeknek a kapcsolatoknak a révén emlékezik ő meg, felkérésünkre is, előadásában Pauler Ákos esztétikai törekvéseiről. Pauler a mi Szakosztályunk megalakulásának előkészületeit élénk figyelemmel és igen nagy jóakarattal kísérte. Ennek ama szándékával is kifejezést óhajtott adni, hogy, mint alakuló ülésünk első előadója, lépjen sorainkba. Ettől a szerencsétől azonban megfosztott minket az ő idő előtt bekövetkezett halála. Azért az ő nagy emléke iránt tartozó kegyeletünknek is tolmácsa lesz mai kiváló előadónk, mikor fejtegetései során a Pauler bölcseleti rendszerének kereteiben rámutat azok esztétikai tartalmára és kapcsolataira.

Mitrovics Gyula

A KISFALUDY-TÁRSASÁG ESZTÉTIKÁJA

(A százéves Kisfaludy-Társaság [1836—1936.] Bp. 1936. Franklin-Társulat. 4.° 512 l.)

Szokatlan dolognak látszhatik, hogy egy jubiláló szépirodalmi műintézet esztétikájáról beszélünk. Pedig e Társaság történetét ismerve, melyet a százados ünnepre oly művészi módon tolmácsolt Kéky Lajos *(A Kisfaludy-Társaság története* 1836 — 1936.), nem csodálkozhatunk ezen. A Társaság történetének megírása folyamán Kéky a mindenkori új tagokról, megválasztásuk alkalmával, érdekes és jellemző portrékat rajzolt.

A Társaság története, különösen fejlődésének kezdő korszakában teljesen összeforrt szellemi életünk legmagasabb fellendülésével. Nevét a magyar romanticizmus atyjának, Kisfaludy Károlynak, s alapítását a legnagyobb magyar romantikus költőnek, Vörösmartynak s nagy barátainak: Bajza Józsefnek és Toldy Ferencnek köszönheti. A Társaság alapításakor már mintegy alapszabályilag előírták, hogy az elméleti, így különösen a széptudományok művelését tűzik ki főfeladatukul. És emellett az elvi elhatározás mellett hűen ki is tartottak. Hiszen a Társaság kezdettől fogva, minden alkalommal elsősorban elméleti és legtöbbször esztétikai pályakérdéseket tűzött ki többnyire az illető korszakokat érdeklő, mondhatnánk aktuális kérdések feldolgozására. A szellemi élet vezérei: Toldy Ferenc és Schedius Lajos, a pesti egyetem esztétikai tanára. A Kisfaludy-Társaság tulajdonképpen mindegyik elméleti pályázati feladata az esztétika körébe vágott. Már 1838-ban azt kívánták, hogy „készíttessék egy *Színészet kézikönyve*, a dramaturgia, poetica, szavalás, mimica, costüm- és színmesterség köréből". A Társaság kapcsolata az esztétikával kettős: elsősorban, és ebben van korszakos jelentősége, az útmutatás, az irányszabás száz év óta szépirodalmi kultúránk esztétikai kifejlődésére. Nem engedték az irodalmi szellemet elposványosodni; mindenkor ösztönzőleg, hatóerővel vettek részt a magyar nemzeti „szép" fogalmának ilyenné, sőt épen ilyenné formálásában. Ezt főleg azzal érték el, hogy nagy elnökei az esztétikai kultúrának magas fokán (mind elmélet, mind gyakorlati szempontból) állottak és állandóan kapcsolatban voltak a korszak ízlésével, annak közönségén és íróin keresztül. Ilyen volt Eötvös József, a legnagyobb magyar gondolkodók egyike; Toldy Ferenc irodalmunk első európai színvonalú rendszerezője. De mindenek fölött Gyulai Pál két évtizedes elnöksége volt döntő befolyású gyakorlati esztétikai alaposságával az irányok és műfajok elvi jelentőségű bemutatásában. Gyulai érdemei páratlanok a Tár-

saság történetében; esztétikai kultúránk fejlődésében általában alig volt még egy írónk, akinek annyit köszönhetnénk, mint neki. Utána Beöthy Zsolttal egyetemes intellektusú személyiség vezérlete alá került a Társaság. Az ő elméleti éleslátása és műérzéke igen nagy gazdagodását jelentette szellemi életünknek. A Gyulai és Beöthy elnöki megnyitói minden esetben elvi esztétikai kérdéseket is tisztáztak s ezek, úgyszintén a nagyértékű székfoglaló értekezések, az *Évlapokban* láttak napvilágot. A Társaság titkárai közül Erdélyi János és Greguss Ágost munkássága nagyjelentőségű esztétikánk fejlődésének szempontjából.

A Társaság másik nagy hatása kiadványaiban nyilatkozott meg. Majd minden kiadványuknak megvolt a maga esztétikai jelentősége. Teljesen az esztétika körébe vágnak a *Széptani Remekírók* kötetei (1846—56 I—III.): Aristoteles *Poetikája* és *Retorikája*, Longinus *Fenségesről* írt értekezése, Anaximenes *Rhetorikája*, Horatius *Ars Poetikája* és Quintilianus *Szónoklástana*. Ez a hat munka kétségtelenül óriási hatással volt a korabeli esztétikai tudat kialakítására. Ennél a korszaknál kell megemlítsük Henszlmann Imrét is, aki a Társaságnak nagy elméleti-esztétikai műveltségét adta. Valóban, *Párhuzam* című munkája döntő hatással volt a magyar esztétikai irodalom történetére. Ő az első, aki a szép ellenében a jellemzetest és az eleven fogalmát helyezte s az egyénit és nemzetit az eszményi fölé helyezte, amit már pár évvel előbb más fogalmakkal Szontagh Gusztáv is megpendített. 1849-ben adta ki a Társaság Greguss Ákos *A szépészet alapvonalai* c. munkáját s Szontagh „tudósítása" szerint „Magyar tudományos írótól többet nem lehet kívánni annál, minthogy tudományát azon fokra állítsa, melyen az a világ irodalmában áll. Emellett a szerző tudományos és nyelvbeli előadása érthető, világos, helyes." Ugyancsak a Kisfaludy-Társaság sorozatában jelent meg Beöthy Zsolt *Tragikuma (1885)*. Nagy érdeme, hogy erős visszhangot váltott ki: Rákosi Jenő könyvvel, Péterfy Jenő kitűnő tanulmánnyal reagált rá, utóbbi épen az Évlapokban (1894—95). Ez utóbbi a nagy irodalomfilozófus tragikus halála után a Társaság által kiadott munkái között külön is megjelent (1901). Elméleti volt Lukács György kétkötetes „eszmefuttatása" *A modern dráma* fejlődéséről (1911), de tárgyalási módja és stilusa — itt ott elvei — miatt a használhatatlanságig zavaros. 1915-ben a Társaság lefordíttatta és kiadta a híres angol esztétikus, William Knight 1903-ban megjelent *Aesthetika történetét* Jánosi Béla miniatür összefoglalásával *A magyar aesthetika történetéről* Szerdahelyi Györgytől Kelecsényi Jánosig. Inkább az irodalomtudomány körébe utal tárgyaiknál fogva még két kitűnő munka, melyek a

Társaság kiadásában jelentek meg: Császár Elemér hézagpótló és mint ilyen első *A magyar kritika története* c. (1925) művének első kötete, mely a magyar irodalmi műbírálat legalaposabb és legrészletesebb történetét nyujtja kezdettől a szabadságharcig. Nagyon érdekesek a könyv esztétikai kapcsolatai, amennyiben Császár azokat a vonásokat kereste az egyes korszakok bírálataiban, amelyekben a kritikát és esztétikát közös nevezőre lehet hozni. Nagy teret szentelt Császár épen a Társaság (Erdélyi János szerkesztette) folyóiratának, a *Magyar Szépirodalmi Szemlé*nek, bemutatására. A másik munka Kéky Lajos művészi életrajza *Beöthy Zsolt*ról (Költők és Irók), melynek különösen az a része gazdag megfigyelésekben, ahol a nagy tanítómester *esztétikai* működését fejti ki és mutatja be. A kiadványok közé tartozik *A Kisfaludy-Társaság Évlapjai*nak eddig megjelent 65 kötete is (régi és új folyam), melyekben egyrészt a székfoglalók, másrészt egyéb tudományos jelentőségű előadások foglaltatnak. A rengeteg esztétikai vonatkozású előadásból csak egy pár felolvasást vagy nevet ragadunk ki. A 60-as évek elején Madách Imre *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* címmel értekezett mélyen szántó, gondolatokban gazdag felolvasásban. Ugyanerre az időre esik Erdélyi János és Lévay József előadása, előbbi *Aesthetikai tanulmányok*, utóbbi *A szép nyilvánulása* címmel. Egy évtizeddel később Greguss Ágost tart előadást *Az esztétikai érzések*ről. Nem hagyhatjuk említés nélkül a Társaság életében a két legérdekesebb és legnívósabb, esztétikai kultúránkat mélyen érintő előadás illusztris filozófusát: Apponyi Albertet és Ravasz Lászlót sem.

A százéves jubileumát ülő Társaság áldásos működését nemhogy befejezte volna, de a nemzeti gondolat erejében vetett hitével egyre nagyobb lendülettel folytatja, mindenkor a magyar kultúra szolgálatában állva. És amikor rövid összefoglalásunkban szemlét tartottunk a mult fölött, ne mulasszuk el tudományunk nevében is mélyen meghajtani e tisztes és nemescélú Társaság előtt az elismerés és tiszteletadás lobogóját.

Dr. Kozocsa Sándor

SZÖVEG ÉS ZENE

Manapság sokat hallunk jó operaszövegek hiányáról; valósággal úgy látszik, mintha csak ezen múlna egy örök értékű opera megszületésének lehetősége. Talán ez a hiány az oka annak, hogy a zeneszerzők eredeti színművekhez is fordulnak, amelyet megzenésítésre alkalmassá alakítanak át.

A Magy. Kir. Operaház ezidei újdonsága az „Azra", ilyen módon került a Kamaraszínházból az operaszínpad színes világába, ahol ének és zenekar, pompás kiállítás és rendezés, minden külső tetszetősség nagyban hozzájárultak hatásának fokozására. Ezzel az aktualitással kapcsolatban önként adódik alkalom egy kis eszmefuttatásra. Vajjon az ilyen esetben, midőn a zene utólagosan szegődik a drámai cselekményhez, midőn a szöveg írójának előzetesen a legkevésbbé sem lehettek gondjai arra, hogy témája alkalmas lesz-e a megzenésítésre, ilyen esetben hogyan áll a zeneszerző a szöveg és a zene viszonyának örök problémájával szemben?

Az „Azrá"-ban rögtön szembetűnik, hogy a zene jelenősége néhány hangulatos, érzelmes jelenetben lép előtérbe, különben túlnyomórészt a szöveg zenei aláfestésére szorítkozik. Szerző igen jó érzékkel emeli ki azokat a részeket, amelyek érelmi tartalmuk túlsúlyával szinte kínálkoznak a zene nyelvére. Csak néhány példára mutatunk rá szemléltetésül. A melódikus elemek nagyobb ívelése Muhamed énekében jut legelőször érvényre, ahol ő a rabszolga, a senki fia megvallja nagy szerelmét a kalifa tündérszép lánya, Leila iránt. „Nem kértem én az ég világát, nem kértem a virágok illatát és hiába nem kértem, hiába nem akartam": így énekel Muhamed valamiről, ami az ész, az akarat ellen van, ami hatalmába ejt, s nincs módunkban szabadulni tőle. *Az érzelem* világa ez, a zene igazi területe. Az ember itt nem cselekvő, hanem szenvedő alany. Muhamed csak a csendnek, a hűséges csendnek dalolja el szerelmét, hogy ez őrizze meg Leila nevét. — Vagy midőn a költői nyelv hasonlatokkal akarja érzékeltetni Leila szépségét, a zene erősen felfokozza hatását, mert közvetlenül magát, az elragadtatást fejezi be, amit a szavak csak képzetek útján tudnak festeni. — Ugyancsak természetes jogaiba lép a zene, midőn Muhamed hattyúdalát énekli: liliomos mámorában már nem érzi, nem tapintja a valóságot, vágyódása felfelé, a boldogság felé, a zenében kap igazi szárnyakat.

Mindezekben az esetekben teljesen helyén van a zenei kifejezés, mintahogy az Azra egész szövegének cselekvésre alig kimozduló **álomszerűsége, konvencióktól** ment, fantasztikus mesevilága olyan közel áll a zene területéhez, hogy ebből a szempontból indokolt a megzenésítése. A hibát abban érezzük, hogy a szöveg túlsúlya mindúntalan kitüközik, a zene a szöveghez csak lazán fűződik, hozzáadódott, de nincs vele szerves összefüggésben. A zeneszerző nem tud megküzdeni a költői nyelv virágos, túlzsúfolt szókincsével, művészete csak igen kis mértékben tudja magábaszívni, átitatni a szavaknak az érzelmekre csak fogalmakon keresztül ható közvetettségét. Így a színmű

bágyadt, enervált esztéticizmusa a zenében még elmosódottabb körvonalakat nyert, a jellemábrázolás mind a szövegben, mind a zenében gyenge és határozatlan.

A megzenésített „Azra" így világít rá mindjárt az opera zenei és szövegi követelményeire is, amelyek magából a zenedráma lényegéből fakadnak. Kérdjük most már, milyen legyen eszerint az ideális követelmény szerint szöveg és zene viszonya?

Szó és hang szoros összefüggéséből kell kiindulnunk. A hang a beszéd zenei eleme, amely már ezen a területen is rámutat ennek az elemnek sajátos érzelmi kifejező erejére. A leírt szavak, — amelyek csak holt betűkben állanak előttünk, — érzelmi, kifejező értékükben messze mögötte maradnak az elmondottakénak. A hang az ilyen szó eleven vérkeringése, amely az élet hullámzását, melegségét, színét viszi az üres keretekbe. Embertársunk hangjából a lelke szól hozzánk. A hangjából halljuk ki, hogy milyen érzülettel viseltetik irányunkban, milyen hangulatban van, sőt tudunk ebből a temperamentumára is következtetni. Minden indulatnak, érzelemnek megvan a maga sajátos hanghordozása, ritmusa, színezete, intenzitása. Ha bizonyos érzelmek, indulatok gyakran színezik az ember hangját, ezeknek kifejezésbeli sajátságai mintegy rátapadnak az orgánumra — mintahogy kivésődnek az arcvonásokban is — és a fínom hallású füllel rögtön éreztetik az illető kedélyvilágának — zenei kifejezéssel élve — alaphangnemét. Hiszen már a mondatok különféle nyelvtani meghatározása is a beszéd melódiájából született: az állító mondat szemben a kérdővel, a parancsoló szemben a feltételessel. Ugyanígy a részvét kifejezése szemben a közönnyel, a szeretet szemben a gyűlöletével, az engesztelésé, az ingerlékenységé mind a hangban nyernek igazi valóságértéket. Az elbeszélő tónus inkább a középhangfekvésben, az erősebb indulat a hangmagasság vagy mélység erősebb kimozdulásában nyer kifejezést. Minél patetikusabb a beszéd, annál inkább közelednek folytonos átmenettel bíró, határozatlan hangközei a zene határozott, diszkrét fokokban mozgó nyelvéhez. Így születik az ének a beszéd melódiájából, amiből minden komponista, aki emberi hangokra ír, igen sokat tanulhat. Viszont a zenekar ezerszínű nyelvében nyer a szavakban kimondhatatlan, benső dráma igazi életet. Mindig a jelen drámai helyzettől függ, hogy hol van a vezetés: zenekarban, énekben vagy mindkettő egyesülésében. Maga a külső cselekményt továbbvivő énekbeszéd, — ahol a szavak fogalmi értéke a fő — az operában mindig alárendelt szerepet kap, ha ez *tényleg* opera akar lenni. A beszélt nyelv fontossága mindig

stílustalan olyan területen, ahol a zenei nyelvvel szemben feltétlenül alacsonyabbrendű.

Ezekszerint a zenedráma szövegének lényeges követelményei teljesen elütnek a szódrámáétól. Az operának olyan drámai cselekményre van szüksége, amely *a zene szellemében fogant*. Ez annyit jelent, hogy itt a drámai cselekmény súlypontja nem a külső történésben, hanem a benső világ rajzában, a lelki fejlődés stádiumában rejlik. A zenedráma elsősorban benső, érzelmi dráma, amely a fogalmak világát érzelmi oldaláról szívja magába. A szövegírónak tehát olyan szavakat kell használnia, amelyek kívánják a muzsikát, amelyek a drámai cselekményt benső okaiban fejezik ki, hogy így szöveg és zene egy érzésből szülessenek. Az ilyen alkotásban sohasem lehet megcsonkítás nélkül a kettőt elválasztani. Még akkor is, mikor utólagosan fűzne szövegéhez zenét, vagy zenéhez szöveget, csak *a közös hangulat, a közös érzéstartalom* teheti őket tényleg egymáshoz tartozóvá. Minden egyéb, ettől eltérő eset csak az értelem játéka a szavakkal és a zenével, azt hivén, hogy a különféle értelmű szöveggel a zene benső fiziognómiáját is megváltoztathatja. Ez utóbbi érzelmi értékében sokkal határozottabb, semhogy szavakkal lehetne kimeríteni.

A zenedramatikus azt adja, amit a szó nem tud adni: a személyek benső jellemképét, az érzelmek közvetlen, élő szemléletét. Az operában a fősúly tehát mindig a *zenei* alkotáson nyugszik. Az irodalmi szempontból legértékesebb szövegű opera is a feledés homályába merül, ha zenéje lapos, jelentéktelen, vagy frivol, viszont igazi nagy szellemek gyengébb szövegekből is tudtak jelentős műveket alkotni. Minden arannyá válik a nagy művész kezében, aki a szöveg legkisebb lehetőségét is megérzi a zenei kifejezés gyümölcsöztetésére. Gondoljunk csak Mozartra, aki igen csekély irodalmi értékű szövegeiből mindig ki tudott ragadni valami mélyen, elemien emberit, valami alapeszmét, amelyet az Ő utolérhetetlen jellemábrázolása emelt örökértékűvé.

Számtalan példát lehetne felhozni az operairodalomból, hogy a zene a maga sajátos kifejezési területén milyen többletet nyujt a szöveggel szemben. Milyen eleven erővel és közvetlenséggel szakad ránk Mozart „Don Juan"-jában a szellemjelenet borzadálya, a misztikus, földöntúli erők világa szemben pld. Shakespeare Hamlet-jének ilyenféle jelenetével. Vagy hová emeli Beethoven a „Fidelio"-ban a rabok kórusával a rövid kis szabadságot élvező emberek örömét? Ezekben a remegő pianisszimókban elfelejtjük a külső dráma szituációit, a börtön komor udvara kitágul előttünk, szimboluma lesz a földhöz láncolt Ember rabságának, aki mohón, remegve tárja ki karjait

a napfény, a tisztább régiók, a korlátlan terek szabadsága után. Költészet és zene közös területe, a benső ember ábrázolása talán egy zenedrámában sem valósult meg olyan mértékben, mint Wagner Tristán-jában. Ez a szöveg teljesen a zenei fantázia alkotása. Költői gyengéi: a dagályosság, egy gondolat sokszori ismétlése, a dadogó extázis is ebből fakadnak. Nem más ez a csodálatos mű, mint a benső mozgalmasságnak, az őszeneinek a legfinomabb árnyalatokban való közvetlen szemléltetése. A külső esemény annyira háttérbe szorul, hogy ezzel majdnem egyidejűleg már a függöny is összecsukódik.

Mindezekből világosan láthatjuk, hogy az opera terén mind a szöveg, mind a zene szempontjából teljesen kielégítő alkotás vajmi ritkán jöhet létre. Ehhez olyan egyetemes művész-lángelme kellene, aki mind a kettőt egyforma tökéletességgel, önmaga tudja megteremteni. A költői és a zeneszerzői véna azonban csak kivételesen találkozhatnak esetleg egy és ugyanazon alkotóban. De nem is ez a fontos. A lángész ösztönszerűen csak olyan szövegekhez nyúl, ami zenei fantáziáját érinti, amiből ki tudja hámozni a zene sajátos céljainak megfelelő és neki tápot adó költői elemeket, eszméket s ezzel az egész szöveget egyetlen alaphangulatba olvasztja be, valóban zeneivé avatja.

A nagy operaszerzők alkotásaiban mindenütt megtaláljuk az örök emberi lelket, a maga konvencióktól felszabadult, elemi tisztaságában és gazdag mozgalmasságában. Zene és szöveg eszményi viszonyát az operában tehát csakis ennek a léleknek, ennek a benső karakternek ábrázolásában kereshetjük.

Prahács Margit

KÖNYVISMERTETÉS

Valér Erik: A korszerű színpad. Budapest, 1936. Kosmos kiadása. 156 l.

Rendkívül figyelemreméltó jelenség, hogy dramaturgiai irodalmunk az utóbbi években ismét nagyobb lendületet vett. Tudománytörténeti adatok bizonyítják, hogy valamely művészettel kapcsolatos teoretikus irodalom fellendülése rendszerint összefüggésben van az illető művészet pangásával vagy dekadenciájával. Mintha az emberi szellem elméleti téren igyekeznék kiélni azokat a vágyait, amelyeket a művészetben nem tud beteljesíteni. Ez kétségtelenül ma is fennáll. A színház válságának látható jeleit tapasztalhatjuk mindenütt. De az elméleti tanulmányok elmélyedése mégsem függ össze szükségszerűen a művészi tevékenység hanyatlásával. Elméleti munkásságra akkor is szükség van, ha a művészetek aranykorukat élik. Az emberi szellem teljessége a tudatos és tudattalan, a teoretikus és intuitív tevékenységek egymást segítő és kiegészítő funkcióinak kiegyensúlyozottságát követeli.

Valér Erik munkája a naturalizmusban megrekedt és továbbvezető utat nem találó színpad számára keresi azt az utat, amely a színpad művészetét ismét az örök emberi lélek kifejezőjévé, a tömegek kollektív élményévé tudja tenni. A szimbolum analíziséből kiindulva vizsgálja a szimbolum jelentőségét a művészetben. Megállapítja, hogy a művészet eszközei: „a szimbolumok, melyek minél jobban a földön állnak és minél erősebben az égbe mutatnak: annál mélyebbek, igazabbak, meggyőzőbbek." A következőkben hetven oldalon keresztül a színpad fejlődéstörténetét mutatja be a görög színpadtól kezdve a mai napig. Végül könyvének utolsó harmadát a jövő színpada, az új rendező, az új színészet és az új színpadkép problémái foglalják el.

A munka minden igyekezete ellenére sem árul el önálló meglátásokat, hanem teljesen eklektikus jellegű, amit idézetanyagának rendkívüli és rendellenes bőségével is alátámaszt. Nagyon vitatható álláspontot foglal el filozófiai és pszichológiai kérdésekben. Az egész tudatos valóságnak szimbolummá

való erőszakolása valami zavaros metafizikára utal és legjobb esetben egy platonizmushoz hasonló dogmatikus szemlélet körvonalait mutatja. Ugyancsak vitatható a művészetnek kizárólag szimbolumra való redukálása is. Az ilyen kijelentések, mint: „Einstein megdönti az abszolút megismerésbe vetett hitet", azt a látszatot keltik, mintha a szerző összetévesztené a fizikai relatívizmust az ismeretelméleti relatívizmussal. A színpadról alkotott véleménye helytálló, bár igen gyakran felszínes, mert a művészi problémákhoz nem formai oldalukról közeledik, hanem a munka vezérlő gondolatának, a pánszimbolizmusnak a jegyében mindig tartalmi, jelentéstani vonatkozásokat fejteget.

A munka azonban módszertani szempontból esik leginkább kifogás alá. A szerző a tárgyalás folyamán annyi idézetet halmoz össze, hogy az idézeteknek ebben az antológiájában egységes gondolatmenet nem is alakulhatott ki. Ez eredményezi a munka fárasztó szervetlenségét, mozaikszerű darabosságát és végül meggyőzni akarásának lendületlenségét is. Aristoteles és Schopenhauer, Schelling és Rodin, Spengler és Tairoff, Németh Antal és Bárdos Arthúr békés egyetértésben támogatják a szerző viharzó gondolatmenetét. A különböző gondolatépületekből kiszakított idézetek módszertani céltalanságát abban látjuk, hogy végeredményben a világirodalom minden irodalmi munkájában találhatunk látszólagos támasztó pilléreket bármely gondolatmenethez, ha megfosztjuk őket környezetük által meghatározott kompozicionális jelentésüktől. Így a legellentétesebb álláspontok is kiegyeztethetők, de ennek az eljárásnak tudományos jelentősége nincs.

Valér Erik munkája azonban minden hibája ellenére sem értéktelen, bár érdeme inkább morális, mint tudományos jellegű. Áthatja valami fiatalos hév, és viharos lelkesedés témája iránti, tévedései is ebből a mindent elmondani akaró lelki zsúfoltságból magyarázhatók. Ha tartalmilag lehiggad, módszertanilag kitisztul és rajongó hitét továbbra is meg tudja tartani, a színháztudomány értékes munkása válhatik belőle.

Staud Géza

Klages, Ludwig: Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck. Leipzig: J. A. Barth. 1936. 361 p.

Klages a legjelentékenyebb mai gondolkozók egyike, mindenesetre a legjelentékenyebb modern életfilozófus, bár könyveinek tárgyait a lélektan, a metafizika, a morál területeiről veszi, rendkívül sokat beszél művészetről és művészekről, alkotókról és alkotásokról. Az átfogóbb gondolkozók közül nincs

egy sem, akinek annyi érintkezési pontja volna az esztétikával. Itt azonban mindjárt meg kell állni. Mert mi az, amit Klages esztétikának nevez? — félreérhetetlen megvetéssel, illetve, ahogy ő mondja: „az a gyanúsan kevert szemlélet, ami másfélszáz év óta úgynevezett esztétika elnevezés alatt oly sokat beszéltet önmagáról". Az „érdektelen tetszés" és hasonló definíciókat nem győz eléggé távoltartani magától. Mindennek semmi köze az „élethez", a lélekhez, a növekvéshez — mindez nem vitális valóság, hanem értelem, intellektualizmus, halott, üres, merev: — szellem. Klages metafizikája dualisztikus. A kozmoszt két világerő küzdelmének fogja fel, ez a két erő: a lélek és a szellem. A vitalitás és a mechanizmus, a tenyészet és a kiszáradás. Az esztétika úgy, ahogy van, teljes egészében „tudomány", vagyis a szellem műve, életellenes, kártékony, hiábavaló, üres.

Ezzel Klages álláspontját a theoretikus és intellektuális esztétikával szemben leszögezte. Ugyanakkor könyvei tele vannak nagy írók műveiből vett idézetekkel, gyakran hivatkozik festőkre és zenészekre és ő annak a híres mondatnak a szerzője, amely szerint: „száz kötet tudomány nem tud mondani az életről annyit, mint Dickens egyetlen lapja, vagy Shakespeare egy jelenete". Ezen az oldalon éppen a művészet mellett áll. Klagesnek is van tehát esztétikája, ami azt jelenti: neki is van véleménye a művészetről. Csak ő az úgynevezett „szellemi" esztétikákat használhatatlannak tartja és egész valójával a vitalizmus álláspontjára helyezkedik.

Legújabb műve, amely több régebbi tanulmányának egységbe való foglalása és kiépítése, a vitalisztikus esztétika számára alapvető jellegű, mert tárgya: a kifejezés. A kiindulás alapját Klages egyéb helyeken már régebben megvetette: karakterológiájában, grafológiájában, metafizikai főművének harmadik kötetében, ahol a „szellemi megismeréssel" szemben felállította az „ősképek látását". A kifejezés, szerinte, valami, aminek nincsen értelme. Mit jelent az, hogy nincs értelme? — azt, hogy nincs: célja. A kifejezés értelmét magában hordja. (Ausdrucksbewegung trägt ihr Sinn in sich selbst.) Ennél azonban tovább megy, amikor azt mondja: a kifejezésben egyáltalán nincs jelentősége annak, hogy külső, vagy belső értelemről legyen szó. A kettő egy. Mert a kifejezés az élet spontán mozgása. Nem vezethető vissza „ok"-ra; amire visszavezethető: az ösztön, ami a mozgást teljesen fedi; a kifejezés és a kifejezést elindító ösztön is egy. Célból sem magyarázható, cél egyenlő az okkal. A kifejezés spontán vitális megnyilatkozás, amelyben összeolvad ok és cél, ösztönzés és megmozdulás. — A kifejezés csak akkor érthető meg teljesen, ha látható lesz a mozgások

másik része, amit az Ausdruck-kal szemben Klages Darstellungnak nevez, vagyis a kifejezéssel szemben látható lesz: az ábrázolás. Az ábrázolás a nemvitális mozgás, ez az, aminek oka is van, célja is, egyáltalán nem egyenlő az ösztönnel, hanem igenis a szellemmel, vagyis az akarattal. A kifejezés lelki jellegével szemben az ábrázolás szellemi jellege azonnal felismerhető. Klages dualisztikus felfogását itt is keresztülvitte. Kifejezésnek nevezi a lélekszférába tartozó életszerű, öntudatlan mozgást, ábrázolásnak pedig az intellektuális, akarattól irányított, céltudatos szellem által inspirált mozgást.

Erre a teoretikus vázra természetesen a nagy könyv szervezete magától értetődően épül fel, rengeteg példával és még több mellékkérdéssel. Egyik legtanulságosabb fejezet az, ahol a grafológia területén, az íráson mutatja meg, mi egy konkrét kézírásban a kifejezés és mi az ábrázolás. Nagyobb vállalkozásba e könyv keretén belül nem fog. Pedig érdekes lenne ezzel a módszerrel egy művészi alkotást elővenni és pontról pontra kimutatni a lélek és szellem elemeit. A mű egészen más dimenzióban mélyed el, ez: a forma és a kifejezés rejtett összefüggése.

A probléma másutt már meglehetősen érett stádiumba jutott. Exisztenciafilozófia és kultúrmorfológia a formát és lényeget már olyan szoros kapcsolatba hozta, hogy már-már kezd helyreállni az az ősi egység, ami az antik népeknél még uralkodó volt. Az újabb szemlélet főként Goethe morfológiai gondolatai alapján átlépett az idealista-racionalista gondolkozásnak azon a megkülönböztetésén, amely szétválasztotta a formát a tartalomtól, a belsőt a külsőtől, a kifejezést a lényegtől. Ahogy Goethe mondja: „Ne keress a jelenség mögött semmiféle tant. A jelenség maga a tan". Vagy, ahogy Nietzsche: „Mi számomra a látszat? Egyáltalán nem a lényeg ellentéte. Mit tudok egy lényről mondani mást, mint látszatának predikátumait? A látszat maga a ható és eleven valóság". Így jut el Klages ahhoz a kérdéshez: a forma egyenlő a lényeggel, a látszat a valósággal. Ahogy a könyv mondja: „Nincsenek érzésmentes érzéki élmények, ahogy nincsenek érzések, amelyek ne járnának együtt képekkel". Nem más és mélyebb és felületesebb rétegekről van szó. A lényeg különböző oldalai. Lényeg egyenlő forma. A kép fedi az érzést, az érzés a képet. Tartalom és alak egy. — Az életegységeknek ilyen módon való beállítása az esztétikába ma a legégetőbb feladat. Ez a könyv nagy jelentősége. Ezzel segíti közvetlen megoldáshoz azt az esztétikust, aki a forma-tartalom, látszat-valóság, lényeg-felszín kérdéseibe bonyolódott és nem találja meg a kivezető utat.

Hamvas Béla

SZAKOSZTÁLYI KÖZLEMÉNYEK:

Esztétikai szakosztályunk előadásait rendszerint minden hónap első felében, lehetőleg kedden, tartja fél hat órakor a Fészek-klubban, VII. ker., Kertész-utca 36.

Legközelebbi üléseink május 5. Előadók Hamvas Béla *(A modern szobrászat műelmélete)* és Prahács Margit *(Zeneesztétika és pszichológia)*; — június 9. Előadó: Boda István *(Esztétika és filozófia)*.

Megtartott előadások: Január 21. Makkai Sándor: *(Esztétikum és religiózum)*; — február 18. Brandenstein Béla báró *(A metafizika szerepe az esztétikában és Pauler Ákos esztétikája)*; — március 10. Marcell Mihály *(Esztétika és pedagógia)*; — április 7. Molnár Antal *(Liszt esztétikája)* és Jajczay János *(Székely Bertalan esztétikája)*.

Későbbi előadásaink: Baránszky-Jób Lászlótól: *Esztétika és a nemzeti eidos vizsgálata;* — Bartók Györgytől: *Esztétika és axiológia;* — Dénes Tibortól: *A tragikum, mint esztétikai kategória;* — Rédey Tivadartól: *Esztétika és poétika;* — Rubinyi Mózestől: *Nyelvtudomány és esztétika;* — Schröder Atilla bárótól: *A komikum lélektanához;* — Tavaszi Sándortól. *Az esztétikai látszatvalóság.*

BRANDENSTEIN BÉLA BÁRÓ:

Művészetfilozófia

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

BRANDENSTEIN BÉLA BÁRÓ:

Bölcseleti alapvetés

Budapest. 1935. — Ára 10 pengő.

BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ:

Bevezetés az esztétikába

Budapest. 1935. — Ára 4 pengő.

PRAHÁCS MARGIT:

A zeneesztétika alapproblémái

Budapest. 1935. — Ára 6 pengő.

AZ ESZTÉTIKAI FÜZETEK

címmel megjelent folyóiratunk

TARTALOMJEGYZÉKE:

I. évfolyam, 1934

	Lap
Benedek László: *Elnöki megnyitó*	2—4
Horváth Henrik: *Esztétika és művészettörténet*	5—13
Mitrovics Gyula: *Esztétika és esztétikai evolució*	14—24
Dénes Tibor: *A szép-fogalom és a lélektan*	25—34
Baránszky-Jób László: *A stílus-elmélet új útjai*	35—48
Kozocsa Sándor: *Esztétikai szempontok a mai magyar irodalmi kritikában*	49—56
Rédey Tivadar: *A színkritika esztétikai követelményei*	57—64
Dénes Tibor: *A szép tudományának alapvonalai*	65—78
Mitrovics Gyula: *Elnöki megnyitó*	79
Németh Antal: *Tanulmányok a színház esztétikája köréből*	80—92
Grandpierre Emil: *Az antiintellektuális humor*	93—101
Ferenczy Jolán: *Elmebajosok képzőművészeti kísérletei*	102—116
Hamvas Béla: *A perui vázák esztétikája*	117—131
Gergő Endre: *Gondolatok egy keret-esztétikához*	132—138
Az eddigi fontosabb cikkek német kivonata	139—147
Dénes Tibor: *Az esztétika fejlődésének feltételei* (Titkári jelentés)	148—155

II. évfolyam 1935

Mitrovics Gyula: *Esztétika és kritika*	1—12
Baránszky-Jób László: *Irodalomtörténet és esztétika*	13—28
Lyka Károly: *Képzőművészeti kritika és esztétikai elvek*	29—35
Mitrovics Gyula: *Elnöki megnyitó*	35—36
Kotsis Iván: *A mai építészetről*	37—43
Kozocsa Sándor: *Esztétikai bibliográfia*	44—49
Mitrovics Gyula: *Elnöki megnyitó*	50—52
Molnár Antal: *Zeneesztétika és szellemtudomány*	53—70
Mitrovics Gyula: *Elnöki megnyitó*	71—72

Philos. O.
3482/2.

ESZTÉTIKAI SZEMLE

SZERKESZTI:
MITROVICS GYULA

II. 2.

BUDAPEST
1936
EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLTJA

ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR PSYCHOLOGIAI TÁRSASÁG
ESZTÉTIKAI SZAKOSZTÁLYÁNAK
MEGBIZÁSÁBÓL SZERKESZTI

MITROVICS GYULA
SZAKOSZTÁLYI ELNÖK

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

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

Szakoszt. titkár: DÉNES TIBOR Dr., jegyző: BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ Dr. Bpesti szerkesztőségünk címe: Baránszky-Jób László dr. tanár, I, Pilsudszki-, előbb Ince-u. 37. — Előfizetés a nyomdában (Kecskemét, Postafiók 146) — tagsági jelentkezés a titkárnál történik.

TARTALOMJEGYZÉK

Marcell Mihály: *Esztétika és pedagógia* 49
Németh Antal dr. *A Nemzeti Színház 1936—37. évi programja* 59
Krampoll Miklós: *Film és művészet* 72

SZEMLE:

Benedek László dr.: *Elnöki megnyitó* 84
Jajczay János: *A novocento és a római magyar művészek* 87
Dénes Tibor: *Külföldi irodalmi szemle* 91
Waldapfel József: *Croce — Szerdahelyiről* 98

KÖNYVISMERTETÉS:

Baránszky—Jób László: *Benedek Marcell: Irodalomesztetika* 102
Hamvas Béla: *Riezler Kurt: Traktat vom Schönen* 103

BIBLIOGRAFIA:

Kozocsa Sándor dr.: *Az 1935. év esztetikai munkássága* .. 105

A címlapot szoboszlai Mata János tervezte

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

Philos. O. 348.

ESZTÉTIKA ÉS PEDAGÓGIA*

Bergson „la vie jaillissante"-ról[1] állítja ki azt a bizonyítványt, hogy a véges mindenség értékeinek mértéke. Ez a beállítás nem érinti a metakozmosz és metafizika távlatait; a tudatos Végtelen olyan központ marad, amely magában hordja az élet teljességét és magából teremti a végnélküli életre hivatott embertípusokat. A végtelen Élet és a végnélküli élet nem diametrális távolság, hanem az örök Erő teremtő hatalmából fakadó szeretetáramlás.

Az ember, mint a Végtelen tükörképe, nem teljes és tökéletes befejezett alakban jelenik meg. Élettanilag — vonalai és méretei az életsejtek misztikumából alakulnak; lélektanilag — kiválóságai s tehetsége szunnyadó világából ébredeznek. Az állandó mozgás nem csupán a fizikum tartozéka, hanem a szellemi élet sajátja is. De ez a folyamat nem az építő munkás halmozó egybehordozása, hanem a *vitális erőfeszítés* teljes felfejlődése. Ez a bontakozás — logikai elgondolásban — kettős irányt követ. Az ember lelke befogadja a körülötte örvénylő világ benyomásait, de felhalmozódó energiával átteremtő munkát is végez. És épen ez a tény vezet minket ahhoz a ponthoz, amely az esztetikai és pedagógia határterületét érinti. Az ember ugyanis észrevéve, *lelkébe fogadja* a világ és élet szépségeit, de egyúttal alakító erejével *teremteni* is tudja azokat. Ámde ezeknek az energiáknak a kifejlesztése és érvényesítése pedagógiai behatásokkal fokozható. Ennek kitermelése volna az első gyakorlati kapcsolat. De itt nem lehetne megállapodni. Tagadhatatlan tény, hogy az esztétikai élvezés és teremtés az *ember fejlődésének teljességében* csak részlet és fokozat. Reá kell tehát arra is találnunk, hogy az esztétikai érzéknek és szépet teremtő lelki képességnek *retroverziv* jellege van. Tény ugyanis, hogy a nevelés az *esztétikai* érzéket és a *szépteremtés dinamikáját* szolgálja, — de ugyancsak igazság az is, hogy az esz-

* Az Esztétikai Szakosztályban 1936. márc. 10-i ülésén tartott előadás.

[1] Bergson: L'évolution creatrice, Paris, 1922. 31. l.

1936. 2617

tétikus az emberi élet fokozottabb igényességét termeli ki. A „*homo aestheticus*" igényli a „*homo moraliter religiosus*"-t. A világ szépsége követeli a lélek harmóniáját. A véges szépség átlendít a végnélküli metafizikum felé.

Előadásunk tehát két irányú kérdést fog felvetni. Az egyik részben arról fogunk szólni, hogy *milyen megindulást hoz a szép az ember életébe,* a második részben pedig azt fogjuk fejtegetni, hogy *milyen igényeket támaszt a teljes fejlődés irányában.* Mindezeknek végső következtetése az esztétika és pedagógia szoros kapcsolatát fogja kidomborítani.

a) Mi a szép, mi a művészet? Más eszméktől függő-e vagy független a művészet, az most kiesik tételem keretéből. Brandenstein,[2] Pauler,[3] gyönyörűen kifejti ezeket. Mitrovics[4] pedig a történelem keretében mutatja be az emberi szellem művészi történését. Engem az érdekel: *hogyan fordul a szép felé az emberi lélek?* Még pedig azért, mert ha ezt a rezonanciát megtaláltam, akkor reámutathatok azokra a feladatokra is, amelyeket az élet szolgálatában az esztétikumon keresztül teljesítenie kell a nevelésnek.

A szép a valóságok világában minden egyes parányt átható ősi anyajegy. A „schola" bölcselete *Aristoteles* nyomán mindig hangsúlyozta, hogy a valóságok négy jegyet hordoznak: u n u m, v e r u m, p u l c h r u m e t b o n u m. Természetes, hogy ezek a kifelé is jelentkező ősi jegyek nem maradnak hatás nélkül az emberi lélekre. A tudattalan világ csak hordozója mindezeknek, a tudatos ember azonban felfogója és befogadója. Az i g a z — az értelmet indítja; a s z é p — az érzelmi világ rezdítésein át — az akaratot serkenti, a j ó pedig az egész élet belső áthasonulását és felsőbbrendűvé való kidolgozását szorgalmazza. A külső világból belépő benyomás, a befogadott vendég nem marad visszahúzódóan hallgatag, hanem egyrészt örömöt, boldogságérzetet osztó és a lélek tehetségeit munkára serkentő jó baráttá válik.

A szépnek belépése a *csodálkozást* váltja ki elsőnek. Az ember ugyanis kifelé fordulva észrevevő, de a nagyszerű benyomásával szemben *csodálkozó lény,*[5] — mondja bölcsen Trikál professzor. Ez a csodálkozás *csendes áhítatnak szülője;* az áhítatos csend pedig a lelkek hárfájának finom felhangolója.[6] A lélek ugyanis nem egyszerűen

[2] Brandenstein: Művészetbölcselet.
[3] Pauler: Bevezetés a filozófiába.
[4] Mitrovics: A magyar esztétikai irodalom története.
[5] Trikál: A lélek teremtő ereje. Budapest, 1925.
[6] U o.

tudomásulvevő, hanem ihletten áthangolódó. Olyan befogadó, akit a szép élvezése örömre hangol. Ez pedig úgy megy végbe, hogy az emberi lélek érzésvilágának melegével veszi körül a természeti vagy pedig az emberi kéz alkotta művészi remeket és ennek a felsőrendű szellemi élvezetnek birtokában a belső harmoniának öröme csendül fel benne. Az esztétika egyszerűen *műélvezetnek* nevezi ezt az érzést, amely az érzékszerveken át a lélekbe szüremlő szépnek jelentkezésekor jelentkezik. Az azután egészen mindegy, vajjon a vonalak, színek vagy akkordok csengésében jelentkezik-e a szép megtestesítése. Az is természetes, hogy a *lélek a szerint rezonál, amint az elfinomuló hatások befogadására alkalmassá tétetett.* Semmiképen sem közömbös, hogy mennyire finom az ember felfogó képessége. A fakereskedő egyszerű *kubaturára* és áregységre gondol a hajnalhasadáskor szemlélt erdő láttára, a költő pedig a hajnal muzsikáját hallgatva az *erdők ébredéséről énekel*... Ezt a gondolatot azért akarom itt megérinteni, mert erre a lelki kifinomodásra nevelő hatást is lehet gyakorolni. Igaz ugyan, hogy „poeta nascitur, oratur fit", de ez csak a *tökéletes teljesség* kiválósága. A szépet élvező és bizonyos kereteken belül teremtő ember a reánevelés munkájával lesz érzékeny szeizmográf. A *felfogót* kell elsősorban finom rezdülések befogadására alkalmassá tenni és csak azután lehet az esztétikai hatásokat felértékelni.

Az emberi lélek kitárulásakor megjelenő szép nem egyszerű *vizuális vagy auditorális élmény;* a beköszöntő harmonia a belső érzésvilágot indító szent vendég. A *csodálkozó*, a *váró*, a *szépet lélekbe záró* emberen végigrezdül az érzés melege, mely nem egyszerű elzsongító hullámzás, hanem az egész belső világot megrezdítő teljes kielégülés. „Mi mindent nem zár kelyhében ez a csodás virág" — kiált fel álmélkodva, az érzést magyarázva *az ismeretlen görög író.* „Tartózkodást, kíméletet, önfeláldozást, tettrekészséget, türelmet, nagylelkűséget, örömöt és azt a mindent átható intelligenciát, melyből a tulajdonképpeni érzés származik."[7] Ezért van az, hogy a művészi szép nem egyszerűen belépő vendég, hanem a lélek belső világát teljesen megindító isteni követ. A formák tökéletessége az *örök Eszmény* végtelen szépségeinek vetületeként jelenik meg; ennek igénylése pedig az ember természetének integrans részét alkotja.

[7] Névtelen író: Magasztosság a művészetben. Fordította Kallós E Bpest, 1922.

Nem szabad azt hinni, hogy ez a belső megindulás, és „érdeknélküli tetszés" csak a kivételesen kultúrált lelkek sajátja. A rezonátor elfinomulhat és így tökéletesebben foghatja a gyengéd hatásokat is; de a természet ősi igényessége mellett — bizonyos fokozati eltérés feltételezésével — a gyermek, a serdülő, az ifjú, továbbá a kisebb és nagyobb kultúrájú egyén is alkalmas a szép befogadására, élvezésére. Nem tagadható, hogy az egyszerű, sőt a primitív nép is élvezettel hallgatja a melodikus zenét, nézi a bársonyos rétet és a hatalmas ormokat... Ez is azt mutatja, hogy a szép befogadására történő látszólag passzív lélekkaputárulás az emberi természet legszentebb sajátjai közé tartozik.

De a szépnek belépése nem marad csupán a belső világnak érzelmi megindulása. Ez a megrezdülés a tevékenységre teremtett emberi léleknek csupán olyan dinamikája volna, amely korlátai közé zárolná a művészi szép hatásait. Az emberi természet tartozéka: *actio ad extra.* Az az igazság, hogy az esztétikai emóció kifelé teremteni vágyó vonalra tör. Igaza van *Guyau*-nak, aki így ír: „Minthogy az esztétikai emóció nagyrészt a megvalósulni kívánó vágyak összeségében rejlik, a *cselekvés természetesen kilép a művészetből és a szép szemléléséből* s az esztétikai érzés ilyenkor a legteljesebb."[8] Az egész végül is azt jelenti, hogy az esztétikai érzés akkor éri el a maximumát, ha *teremtő erővé* alakulva a *szép alakítására indít.*

Nagyon természetes, hogy ebben az akcióban is széles vonalú elhúzódások vannak. A zseniális művésztől kezdve az egyszerű pórgyermekig átláthatatlan az elkülönülés. De köztük foglalnak helyet az átlagemberek százezrei. A művészet épen annyira cselekvés, mint szenvedély.[9] De csak olyan értelemben, hogy a született művészben szenvedéllyé lesz a teremtési vágy, amely a *nem hivatottban egyszerűen az alakító cselekvésben* nyer kifejezést.

Jól tudjuk a történelemből, hogy nem találtak népeket a művészi szép valamelyes kreálása nélkül. Az emberi lélek elemi erővel veti magát a külvilág felé, hogy abból a vonalak, a színek, az akkordok harmoniáját teremtse. Ezért van az, hogy a gyermek lelke sem marad passzív és elszigetelten merev reservoir, hanem aktív teremtője lesz a művészi szépnek.

[8] Guyau: Modern esztétikai problémák. Bpest. 26. l.
[9] U. o.: 26. l.

Már ez a tény maga is arra mutat, hogy itt neveléstanilag is nagyon értékes eredményhez jutottunk. Az emberi élet kibontakozását belső, *személyes munkának néző nevelők* nem hagyhatják figyelmen kívül azt a tényt, hogy a szép behatásai a *teremteni vágyó akciót* indítják meg az emberben. Mert a lélektan szerint az is letagadhatatlan, hogy a kifelé teremteni vágyó lélek nem marad teljesen a külvilágban vándorló és annak világát alakító életzarándok. A *„belső én"* tudatos fellépése és felértékelődése követelően hangoztatja igényeit és a külvilágban szépet teremtő embert önmagának, belső világának szépséges kitermelésére is reáhangolja.

Ez a vitán kívül álló tapasztalati tény elemi erővel dönti meg azt az elszigetelésre törő elméletet, amely a művészi szépnek és a művészet teremtő erejének *öncélúságát* akarja az emberiséggel elhitetni. Az élet elevensége és egybefonódó szövevénye nem tűri a kihasítottságot és magárahagyottságot. Minden benyomás hatóvá lesz és az élet teljességének felfokozójává alázkodik. Persze olyan korrekciókat is kell tennünk, mely elfordul attól az elméleti esztétikai kultúrától, melynek „művészi életegysége" nem szolgálja az ember felemelését, hanem szomorúan eredményezi az emberi életnívó lealacsonyulását. *Lukács* Gy.[10] így ír erről: „Az életnek és a művészetnek az az egysége, melyet az esztétikai kultúra akart teremteni, ahelyett hogy felvitte volna az életet a legmagasabb művészet emberfeletti fenségéig, formát adván véletlenjeinek és szükségszerűségének..., belevitte a *művészetébe dilettáns hedonizmusát és lehúzta azt magához örökös ingadozásainak kicsinyes, gyenge birodalmába.*" Az élet egyetemessége nem döntően erős és mindent magával ragadó áramlás; a művészi élet eleven sodra sem tudja megemelni az egész emberiséget. A valóság az, hogy az egész emberiség életét az egyedek élete teremti meg. Az egyedek megemelése és átmentesítése pedig *nevelési feladat*, melynek végzésében a művészetre az emelő munka hivatása várakozik.

b) Így azután észrevétlenül átkerültünk arra a területre, — és ez a mi kérdésünk második része — amely a művészet egész elhívatottságát és a pedagógiában való szerepkörét érinti.

Wilde Oszkár szerint „a művész a szép dolgok alkotója".[11] De méltán kérdezhetnők, van-e szebb, mint az em-

[10] Lukács Gy.: Esztétikai kultura. (Tud. és művészet.) Bpest 17. 1
[11] Wilde: A „Dorian Gray" előszavában.

beri élet? Hiszen testünkről azt mondják, hogy az élő szépség. Mennyivel szebbnek mondható a felfogó, az érző, a teremtő lélek kiszámíthatatlanul sok változata. Azt hiszem, nem ringatom magam illuziókban, ha határozottan kijelentem, hogy az önmagát teremtő *életművész* a művészek művésze. Ezt pedig azért kell erőteljesen kihangsúlyozni, mert a pedagógia végül is nem a vakoló munkás külső munkáját nyomatékozza, hanem a teremtő szellem kitermelő és megvalósító erőfeszítését szorgalmazza. Legyen mindenki életmestere önmagának!

Már most ebben a nagy önteremtő munkában a művészi szép egész természetesen felkelti a *lelki szép utáni vágyakozást.* Az emberi lélek előtt megjelenik az élet eszményi szépsége, mely benne is a kitermelési vágy ütemét indítja. *Taine* szerint, „aki eszményről szól, az szívével beszél". Az az ember tehát, aki az eszmények megrajzolásába és kipontozásába fog, az nem az értelem rideg logikájával dolgozik, hanem az érzelmek meleg hullámverésében kering. Már a szív rezdüléseit is átviszi az elképzelt világ konturozásába és így szeretetének vagy elfordulásának változataival színezi a megrajzolt képet.

De ez az egész embert átható megindulás *nem marad egyszerű érzéskomplexum;* észrevétlenül olyan tevékenységgé alakul át, mely az emberi életnek az örök Eszményhez való hasonulását eredményezi. Röviden: *belső dinamika.* A csodálkozó, a vágyakozó, az érző ember aktivvá lesz. Megmarad benne a csodálkozás, — tökéletesebb életeszmény fölött; él benne a vágyakozás — ennek elérése után; végül felfejlődik benne a legtökéletesebb élettipus kialakulásának, az *isteni embernek áhitozása.* A művészről *Pauler* Ákos így ír: „A művész szükségképen vallásos természetű lélek. Lehetséges, hogy a hajlama nem tud öntudatos és teljes vallásossággá, vagyis konkrét alakot öltő vallásos meggyőződéssé érlelődni. Leggyakoribb oka az, hogy a művész világnézete értelmi okokból más irányba terelődik, mely esetleg ellentétben van a vallás ideológiájával, — bár ilyen esetben is — a művész lelkiéletének jellemvonása, hogy inkább a bölcseleti álláspontjának helyességébe vetett fanatikus hit, semmint a nyugodt belátás vezeti, világos jeléül annak, hogy látszólagos vallástalansága is lappangó vallásosságán, azaz a hitre való készségén alapszik. Ha azonban a művész gondolatvilága is a vallási eszmekör felé fejlődik, a legmélyebb és legrajongóbb vallásos léleknek kell kialakulnia. A transcendens kitekintés, a teljes, az érzéki világban nem valósít-

ható örök élet után való szüntelen vágyódás pedig, ha reflektív hajlammal párosul, elkerülhetetlenül a bölcselkedés felé tereli a művészt. Ilyenkor minden előfeltétele megvan annak, hogy a művész mély bölcselővé váljon." (Pauler Akos: Liszt F. gondolatvilága. Bpest, 1922. 18. l.)

De ez a szép jellemzés nem a *művész* kizárólagos rajza, hanem a *művészien érző ember* egyetemes lélekképe. Az ilyen előretörés valóságos életkép-teremtéssé válik. Minden belső rezdülés új és új mozgást, akciót vált ki és az embert az önmaga tökéletesítésének szent munkájára hangolja. Ez a gondolatfűzés természetessé teszi, hogy a művészi szép nem csupán a kielégülő érzés szülője, hanem az emberi élet belső lendítő motora is.

Pauler elgondolása szerint nem vitás, hogy merre felé lendít a művészet. Ad montem sanctum Dei! Elvitázhatatlan, hogy a legnagyobb és legtökéletesebb Szép, az Isten. Ennek tudatos képe: *az ember*. Önmagunk állunk tehát olyan *anyagként* magunk elé, amelyből az örök Eszmény szerint kell *isteni embert* teremtenünk. Igy tehát a művészi teremtés olyan fokához jutunk, mely az isteni szépséghez tesz hasonlóvá bennünket.

Ez a munka az *isteni lényeg* megközelítésében áll. „Deus charitas est." Az Isten szeretet. Ennek kitermelése alakíthat bennünket isteni emberré. Nem szabad megijednünk a feladat nagyságától. Természetünk, társas-lény voltunk a kölcsönösség viszonylataiba állít be bennünket. Ennek egybefonója: a szeretet. Szolgálata tehát az élet alaptónusával egybecsengő.

Az isteni életkép szerint alakult élet azonban ugyancsak a pedagógia feladatához tartozik. A művészet erre igényesíti, a neveléstan pedig erre vezeti az embert. A nevelő igen hálás lehet a művésznek ilyen munkájáért. Ezt a nagy igényességet felébresztheti az evangélium-hirdetés vagy esetleg elméleti tanítás is, de elevenné, lendületessé, szinte természetesen előrelobbanóvá a művészet teremtette szép teheti az embert. Igy lesz a művészet az a szent motor, mely az isteni élet kitermelésére serkent és így szorítja a művészet olyan munkára a nevelést, amely a teljes ember, az isteni ember, a valóságos életművész tipusát akarja kitermelni.

De nem volnánk igazságosak az élettel szemben, ha le nem szögeznénk azt a tényt is, amely szerint a művészet cégjegyzése mellett igen szomorú visszaélések is történnek. Aki ki akarja emelni a művészetet az élet egyetemes kapcsolataiból, az tekintet nélkül hagyja a művészi

alkotások észrevétlenül is érvényesülő hatásait. Wilde O. szerint „nem arról lehet szó, hogy vannak erkölcsös és erkölcstelen könyvek. A könyvek jól vannak megírva, vagy rosszul vannak írva".[12] Bármilyen klasszikusan hangzik is a nagy mester ítélete, mégis fel kell hívni a figyelmet arra a tényre, hogy a könyvek — akarva-nem akarva — gondolatokat, érzelmet, állásfoglalást, sőt világnézeti beállást is eredményeznek. Aki tagadja ezt a tételt, az kénytelen arra az álláspontra helyezkedni, hogy a lélekdeformáló könyvek — „rosszul vannak megírva". Még ezzel a kiegyezést szolgáló állásponttal szemben is azt kell hangsúlyozni, hogy a művészi formák nem állhatnak a felsőbbrendű erkölcsi és vallási élettel szemben. Az bizonyos, hogy a *tiszta művészi érdek nélkül gyönyörködtet*... De az már nem biztos, hogy a művészinek mondott forma minden esetben *érdek nélkül gyönyörködtet*. Aki ismeri az életet és odaadó gonddal foglalkozik az ifjúság nevelésével, az aggódó lélekkel fogadná a fenti tételnek egyetemes érvényét. Tudomásul kell venni, hogy van az emberben rosszra való hajlam is. Aki ezt megtagadja, az lehet ideálisan élő vagy gondolkodó, de semmiképen sem reális életlátó. A művészet díszes köntöse alatt igen könnyen meghúzódik az erotika is, amely erőteljesebben tör a gyengébb lélekre, mint a finom és szinte éteri hatású művészi szép.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a művészi szépet valamelyes erkölcsi gyanakvással kellene nézni. A nevelés a legnagyobb tisztelettel fordul a művészet felé és benne nemcsak ellenfelét, hanem legnemesebb barátainak egyikét tiszteli. A lélek fejlődését szolgálja mind a kettő; tehát együttesen kell odahatniok, hogy tisztán ez a hatás nyerjen érvényesülést.

Végezetül azt kérdezhetjük: mi tehát az esztétika és pedagógia kapcsolata? Ha *Ruskin* álláspontját tisztelettel nézzük, akkor a művészetnek hármas rendeltetése az, hogy megerősítse az emberek vallásos érzéseit, tökéletesbíti az erkölcsi állapotokat és gyakorlati hasznukra is szolgál.[13] Nem akarok vitát kezdeni ezzel az állásponttal kapcsolatban a művészet független vagy függő voltát illetőleg. B. *Croce*-val szemben is — a *„l'art pour la vie"* tétele jelzi a művészet valóságos helyét. Ne féljen a művészet attól, hogy alantas szolgává vagy szerény életlép-

[12] Wilde O.: Dorian Gray előszava.

[13] Nádai Pál: Jelenkori szépségtörekvések. Bpest. 134. l.

csővé silányul, ha az emberi élet *teljes felfokozását* szorgalmazza és a végtelen *Élet* szolgáló Mártájává válik. Hisz a történelem is azt mutatja, hogy a művészet csúcsemberei a lélek és vallás szolgálatában teremtettek legnagyobbat. *Michel Angelo* a San Pietroban mutatja hódolatát a Teremtő előtt, a Sixtinában viszi színre alázatát az ítélő Bíró elé, *Rafael* Madonnájában sugározza lelkének minden ihletettségét, *Dante* a „Divina Comedia"-ban zengi az énekek énekét, *Beethoven* a „Missa Solemnis"-ben adja lelkének javát. *Wagner* a „Parsifal"ban jut a művészet magaslatára, *Liszt* F. a „Koronázó misé"-jében egymagában halhatatlanná tette volna nevét! Nem állaná meg helyét az a korrekció, hogy a nagy mesterek csak anyagot és alkalmat kerestek a vallás területén. Az igazság az, hogy maguk ihletettségét onnét merítve másokat is a — lélekihletés megindításával — a magasabb életszolgálatra akartak felemelni. De a pedagógia se hivalkodjék azzal, hogy csak alárendelt eszköze a művészet! A művészet az ember *örök utitársa*, belső energiáinak indítója és felfokozója. *Jó barát*, aki gazdagon indít a Teremtő fejlődő embergyermekeihez, társul állítja, barátul maga mellé a művészetet, hogy *együttesen* emeljék az ember életét! Ez a munka a művészben, vagy nevelőben megszemélyesedik és így áll az ember mellé. Az élő személy kíséri és vezeti, az élettelen műremek pedig az élet felsőbb skálázására hangolja. *Igényévé teszi a szép bírása és teremtése útján az örök Szépet, mert csak az tudja betölteni lelkének ősi vágyakozását. Naiv ember*, aki azt hiszi, hogy a felsőbb lendület kihalt az emberiségből. Talán igaz az, hogy ideiglenesen száműzte a romantikus szépet az élet realisztikus durvasága... Legalább is keményen reánehezedett az élet sok szenvedése... De ez nemcsak destruált, hanem egyúttal átfinomított is. Igaza van *Nádai* Pálnak: „A művészet halála legenda... Ma is él és hat. Még a realisztikus és szenvedéssel telt életben is. A világ megtanult szenvedni, fogékonnyá vált éterikus finomságok iránt; a sejtés, az emberi ész véges alkotásai mögött kikopogtatta a végtelent."[14]

Legyen boldog szent hivatása tudatában a művészet! Ne nézze szolgaszerepnek a művészet papja, hogy lélek intuicióval megtalálja, másokkal is felismerteti és kifelé revelálja a Végtelent, az örök Szépséget, a személyes Istent! A pedagógia pedig álljon alázatos testvérként a művészet mellé és *gyakorlati munkájával* éreztesse meg az

[14] Nádai Pál: Jelenkor szépségtörekvések. Bpest.

emberekkel, hogy a test köntösében megjelenő léleknek köze van a végtelenhez.

A közös kapocs lényegét pedig a Fiú és Atya szeretetkapcsa adja. Ennek megteremtésén és megvalósításán dolgozzék az esztetika és pedagógia. Ez az Istentől adott hivatásuk!

Marczell Mihály

A NEMZETI SZINHÁZ 1936–7. ÉVI PROGRAMJA*

Amikor az Esztétikai Társaság azzal a megtisztelő felszólítással fordult hozzám, hogy a mai debreceni vándorgyűlésen előadást tartsak, az első elgondolás szerint visszapillantást kellett volna vetnem a Nemzeti Színház 1935/36-os színi évadjára, hogy összefoglalva egy év történetét, tanulságokat vonjak le a jelenre s jövőre nézve. A cselekvő ember azonban úgy érez, mint Madách Ádámja, aki szerint ez „visszapillantása lenne az öregnek..."

Engem a jövő érdekel és a forrongó, alakuló jelen, mely a jövőt hordozza méhében. És ezért engedjék meg, mélyen tisztelt Hölgyeim és Uraim, hogy az elkövetkezendő színi évad munkájának egyik legfontosabb fejezetét, a Nemzeti Színház jövő évi *műsorát* ismertessem Önök előtt, először itt, e helyen, ez alkalommal hozva nyilvánosságra a programot. Egy sor új magyar színművet és több mai külföldi drámát akarok néhány szóval bemutatni ez előadás keretében.

Míg az első esztendőben kénytelen voltam az évad műsorának jelentékeny hányadát örökségként kapott színmű-anyaggal kombinálva állítani össze, addig a második évadban épen a dramaturgiai előkészítés hosszú időt és elmélyedő körültekintést követelő munkája miatt már sokkal inkább tudtam tervszerűen kialakítani azt, — anélkül hogy bármiféle à priori dramaturgiai doktrina befolyásolta volna a bemutatandó színművek kiválasztását.

A Nemzeti Színház következő színi évadjának keretében egyenlő arányú szerephez jut a hazai és a külföldi

* Szakosztályunk első vidéki előadó ülésén 1936. május 24-én a debreceni Déri-muzeum dísztermében bemutatott előadás. A magyar kultúra szerves egységét, a főváros és vidék kiegyensúlyozandó belső kapcsolatát akartuk szimbolizálni azzal, hogy az ország első színpadának, amely természetszerűleg a fővárosban működik, a legközelebbi programjáról az igazgató a magyar szellemi élet másik gócpontjából, Debrecenből tájékoztatja a magyar közönséget. *Szerkesztő.*

drámairodalom. Míg a reprezentatív magyar részben nyolc mű kerül majd színre, addig az egyes külföldi nemzeteket egy-egy színműíró jellegzetes alkotása fogja képviselni. — Nyolc nemzet, az amerikai, angol, francia, kínai, német, olasz, orosz és osztrák, színműirodalmának egy-egy reprezentáns alkotása elevenedik majd meg a Nemzeti Színház színpadán.

A nyolc magyar bemutató a következő tíz magyar író tíz alkotása közül kerül majd ki: Andai Ernő, Babay József, Barabás Pál, Bibó Lajos, Bónyi Adorján, Kodolányi János, Móricz Zsigmond, Sík Sándor, Szántó György és Török Sándor.

Andai Ernő, aki pályája kezdetén fínom, lírai hangulatok ügyestollú drámaírójaként mutatkozott be, majd a külföldre is kikerült „Baskircseff Máriá"-val, a nagyobbigényű színműírás és a komplikált lélekrajz felé is eredményes lépéseket tett, *„Áruház"* c. darabjában új nyomokon indul és a valóság-ábrázolásnak és életszerű reálizmussal hangsúlymentes szimbólummal való észrevétlen átszövését kísérli meg a legmodernebb színpadtechnika minden eszközét felhasználó érdekes meseszövésű darabjában. A darab egy világvárosi áruház életének keresztmetszetét adja hajnaltól—éjfélig; egy áruházét, amely sok tekintetben hasonlít a mai, modern, szívnélküli, lelketlen rohanású élethez. Az Áruházban mindenkinek ki van jelölve a helye, mindennek szabott ára van, mindenért fizetni kell. És itt is vannak gazdagok, kik vesznek, és szegények, kik csak azért vannak, hogy kiszolgálják őket. Az áruház gyilkosiramú, könyörtelen életfolyamata — akárcsak a modern életé — nem engedi meg, hogy az ember érzelmi ügyeire pazaroljon. Ennek a csodás, elkápráztató, modern masinériának, az áruháznak mozgatásához az emberek serege kell; ezek az emberek pedig érző, mindig fájó, szerető, vagy gyűlölő lények, akiket nem lehet gép módjára kezelni. Minden megvásárolható, minden kapható, de ember-lélek, az nem. Abban a pillanatban, amikor áruházi üzlet tárgyává válik a mozgató, a lélek, azonnal érezni, hogy ennek az életnek mechanikai hibája van s a gépezetnek előbb-utóbb meg kell állania. Ebben a darabban is így van ez. Az áruház egy napjának lepergetése során megismerkedünk a benne és körülötte keringő sorsokkal, a szegény és gazdag, boldog és boldogtalan, jó és rossz emberekkel. Az igazgató és a hozzáfűzött életek során keresztül meglátjuk az üzem hibáját. Wreen igazgató úr, aki nem tűr semmi érzelmi moz-

zanatot, aki csak üzletember, aki üldözi a becstelenséget, — maga is bűnös ember, vétkezik övéi, környezete és maga ellen. És hogy bűnét leplezze, üzletként akarja kezelni, áruba akarja bocsátani az embereket. De e pontnál téved, a gépezet megáll és ő maga is, a bűnös, aki hangoztatta, hogy „Aki bűnös — bünhödjék" — életével lakol. Az áruház élete egy pillanatra megdermed, hogy kivesse magából a bűnöst s aztán megint tovább keringhessen.

Babay József, aki reprezentatív hangulatú, paraszttárgyú mesejátékkal indult el színműírói pályáján, majd a „Napraforgó" című, érdekes, újműfajú kísérletével, az idáig nem létezett magyar népi burleszk megteremtésével aratott jelentős sikert, új színművében új utakra tér és a postaszekrényt teszi meg hasonlócímű darabjának főhősévé. Ebben az új, háromfelvonásos tragikomédiájában azt akarja megmutatni, mennyi kacajt, könnyet, tragédiát, bűnt, titkot, szennyet és szerelmet rejt nap-nap után a néma postaszekrény. Egy kisvárosban a leghatártalanabb indulat, a féltékenység ellopat egy fiatal férjjel egy ilyen szekrényt, híre fut a dolognak és az egész kisvárost kifordítja a megszokott, nyugodt élet egyhangúságából. Az emberek remegni kezdenek, hogy az ellopott levelekből kiderülnek titkaik, bűneik, bosszúvágyuk és minden, amit rábíztak a vékony kis borítékra. A darab ennek a vad kavargásnak rajzán keresztül a kisváros könyörtelen keresztmetszetét adja és feltépett, meztelen életét mutatja be. Centrális hős nélkül, harminc ember sorstragikomédiájának megjelenítésére épít, egészen addig, amíg ki nem derül, hogy a levelek megkerültek és immár nincs miért remegniök, félniök.

A harmadik mű, amely a *„Pénz! Pénz! Pénz!"* címet viseli, új magyar színpadi szerzőt avat, Barabás Pált, akinek ez lesz az első komoly színpadi bemutatkozása. Linusz úrról szól ez a történet, akinek a neve nem hiába hasonlít a mínuszhoz, — emberi minusz ő, aki sohasem vitte sokra az életben, nem tünt fel semmivel, szürke maradt minden vonatkozásában, mert az Élet sohasem nyujtott neki alkalmat arra, hogy megmutathassa, van-e benne valami, amivel a tömeg fölé emelkedhetne, kiválhatna az átlagból. Nincsenek vágyai, lázongásai, amikor egy groteszk fordulat folytán belecsap életébe a nagy lehetőség. Csak a saját lelkiismeretén múlik, hogy mennyi pénze legyen, mindent megváltoztathatna maga körül, mindent elérhetne, ami a modern, felszínes életet jelenti:

a nemzetközi utazásokat, barátnőt, bárok életét, amely lehetőségek csábítva integetnek feléje, kiéhezett, reménytelen 50 életéve után. És amikor elindul Linusz úr az arany útján, megízleli, hogy milyen keserű íze van az aranynak és rájön, hogy minden jó, ami éri, nem őérette, hanem a pénzért van. Linusz úr a gondolkodók ritka emberfajtájához tartozik és tudja, hogy nem marad egyetlen ember sem mellette, ha a pénz kifogy a zsebéből, — megfordul és visszatér régi életéhez, a feleségéhez, barátaihoz; pénzét jóságra használja és segít a többi Linuszokon, akiknek a „boldogság"-ot még öreg korukban sem sikerült megszerezni. A szerző ki akarja mondani ebben a darabban, hogy a pénzen túl is van valami és ez a valami a jóság.

Bibó József, a „Juss" keménykötésű írója, a magyar falu és a vidéki magyar életnek ez a markáns ábrázolója új színművében, amely most készül, a mai, alapjában véve szomorú, de a válságokon felül is derűs és kibékítően emberi magyar életet ábrázolja. Erről a darabról bővebben még nem tudok szólani, mert az írója még dolgozik művén.

Bónyi Adorján a *„Hódítás"* c. színművében egy mai, jelentékeny állásban levő nőt tesz meg hőséül. Ma, amikor szerte a világban államtitkárok, követek, írók, tudósok és képviselők kerülnek ki a nők sorából, ez nem hat különösnek. A „Hódítás" hősnője is ilyen modern, józan, cselekvő nő, aki pályája csúcsán olyan sikert ér el, amely rendkívüli. Ekkor azonban van egy eltévesztett gesztusa, elhibázott intézkedése, amely alapjában semmit sem mond és már elég is, hogy minden, amire eddig életét építette, összeomoljon. Az emberek azonnal elejtik, életének minden érdeme azonnal eltörlődik. Csak a siker éltet, a balszerencse megsemmisíti az embert. Pedig az ember maga ugyanaz a sikerben, a bukásban is. A szerző azért mutatja ezt egy nő esetén keresztül, mert a „Hódítás" hősnője életének ezen a nehéz napján találkozik először a szerelemmel és a szerelem támadása, vagy feltámadása egy nő életében — a szerző szerint — érdekesebb, mint a férfi életében. A „Hódítás" vígjáték, játék emberekkel és eseményekkel.

Kodolányi János, a modern magyar regényirodalom drámai erejű, komoly látású művelője, a jövő színi évadban szólal meg először színpadon, *„Levente"* c. színművével. Ámbár a magyar történelem egyik legérdekesebb korszakát, a Szent István halála után trónra

jutott Orseolo Péter uralkodásának idejét írja meg és a magyargyűlölő, idegen királynak intézkedései nyomán feltámadt pogánylázadás eseményeiből meríti drámai témáját, mégsem történelmi színmű ez a darab, a szónak konvencionális értelmében. A modern kor eszközeivel ábrázolt igaz emberi alakok küzdelme ez a dráma, amelyben nyoma sincs a szónokiasságnak, mindennapi emberek magasodnak benne történelmi alakokká. A darab hőse Levénta, az utolsó pogány, a megvakított Vászoly legkisebb, legkedvesebb fia, aki bátyjával, Endrével az országba jön, hogy Péter királyon apja megvakításáért vérbosszút álljon s Vatával szövetkezve visszaállítsa a pogányságot. A nép melléje áll, a lázadás győz, de Levénta lelke mélyére már befészkelt a keresztyénség szelleme és mint Gellért püspök mondja: „Szegény szívébe beletörött Jézus koronájának tövise". Levénta pogány-keresztyén, tépelődő alakja mellett ott áll a hideg, okos, diplomatikus Endre, aki egymás ellen játsza ki öccse és Vászoly erőit, hogy végkép visszaállítsa a keresztyénséget. A darab a véres pogány-lázadás egész vonalát megmutatja és kibontja a keresztyén hitben való végső feloldódás lelki rugóit.

Ugyancsak történelmi tárgyat választott Móricz Zsigmond legújabb színpadi alkotása számára, amikor a XVII. század magyar renaissance-korának világát viszi színpadra a *„Boszorkány"*-ban. A történelemben ez a kor a nemzeti élet és a faji önérzet egyik leggazdagabb teljesülése. Innen származik a később kifejlődött nemesi világ. A dráma hőse Bethlen Gábor, a nagy fejedelem, akit Móricz Zsigmond, mint a szenvedélyek által megérintett, de azokon diadalmaskodó férfit mutat be. Bethlen Gábor két nagy asszonyi érték: Károlyi Zsuzsanna, a tiszta, komoly, hites asszonya és Báthory Anna, a szépség, a vagyon és az izzó vér hősnője között ingadozva vívja meg lelki harcát.

Sik Sándor, egy színes fantáziával megírt mesejáték és az élettől búcsúzó Szent Istvánt megelevenítő dráma után a legmaibb probléma kaotikus kavargásába markol, hogy merész kézzel érzékeltesse meg társadalmi, világnézeti vajudásoknak megalkuvást nem ismerő kegyetlen harcát két testvér szembeállításán keresztül, akik közül az egyik már-már a kommunizmus felé hajló szocialista eszmék fanatikus harcosa, a másik pedig a szélső jobboldal egy fegyveres alakulatának katonai parancsnoka. Elfogulatlan és bátor írói cselekedete ez a dráma

a piarista szerzetes és egyetemi tanár írónak.

Szántó György, a regényeivel országos népszerűséget elért, vak erdélyi író a harmadik a Nemzeti Színház tíz szereplője között, aki a magyar történelemből meríti első színműve tárgyát. Kun László korát kelti életre darabjában. A magyarságnak e hazába történt bejövetele óta államférfiaink és költőink lelkében egyformán fel-felbukkanó mély és komoly töprengését dramatizálja a főhős személyében, amely töprengést Vörösmarty Mihály ezzel a drámai erejű két sorral fejezett ki:

„Néz Nyugatra, borús szemmel néz vissza Keletre
A magyar, elszakadott, testvértelen ága nemének."

Nyugat és Kelet közt vergődő Kun László tragédiája a *„Sátoros király"* című dráma.

Török Sándor, a fiatal írónemzedék egyik legtartalmasabb tehetsége, a modern magyar életképet adó „Idegen város" és a keserű életszatírával szolgáló „Április" után új oldalról mutatkozik be *„A komédiás"* c. darabjában. A groteszk hatású szatirikus ebben a művében elfelejti keserűségét és szinte meseihletésű költővé lesz, amikor valami elképzelt erdélyi falu miliőjében megjeleníti a névtelen, falvakat járó vándor komédiást. A falu, amelyben ez a lírai hangulatú történet lejátszódik, nagy hegyek tövében fekszik, szomorú őszi ködöktől betakarva. Nem ismerik a nótát, nem járja a mese és a tánc se a régi már. Mióta a hegyek alatt gőzfűrész épült, a tündérek otthagyták a falut; a tündérek, akik mesét adnak az álmokba, kik muzsikát csempésznek a lelkekbe, akik táncra indítják a lábakat és akik megsúgják a szerelem édes szavait a legényeknek és a leányoknak. Ide toppan be ősszel a komédiás, itt él közöttük tavaszig, míg dolgavégezetten odébb nem áll, visszaadva a falunak és az embereknek a nótát, a táncot, mesét és játékot. A tiszta játékot, amely az ember legnagyobb kincse. A komédiás elmegy, de ottmarad közöttük homályos alakja, belenőve a legendába.

A tíz magyar szerző tíz darabjának mindegyike hoz valamiféle mondanivalót, tartalmi értéket, túl a színpad ilyen, vagy olyan stílusú játékos formáin. És azok a darabok is, amelyeket a külföld színmű-termésből válogattunk össze, hogy képviseljék az egyes nemzetek drámairodalmát, egytől-egyig mind akarnak valamit. A kiválasztásnál igyekeztem arra is ügyelni, hogy az is jellegzetes és az illető nemzet irodalmára jellemző legyen, *aho-*

gyan az író mondanivalóit a színpadon kifejezi. A Burg theater néhány évvel ezelőtt drámai ciklust tervezett „Stimmen der Völker im Drama" (Népek hangja a drámában) címen. Anélkül, hogy a Nemzeti Színház eredeti külföldi bemutatóit valamiféle külön ciklusba kívánnám befoglalni, azt hiszem: a felsorolandó darabok valóban egy-egy nemzet hangját szólaltatják meg a dráma formájában a színpad nyelvén keresztül. A lekötött és bemutatásra váró darabok — nemzetek szerint alfabetikus sorrendben említve — a következők:

Amerika — O'Neill: „Elektra gyászban" — c. három részből álló monumentális trilógiájával szerepel.

Az *angol* színműirodalmat Eliot: „Gyilkosság a katedrálisban" c. misztérium-játéka képviseli;

a modern *francia* színműirodalomból Jules Romain: „Donogoo" c. darabját mutatjuk be;

távol Keletet, nevezetesen *Kínát* Hsiung: „Gyémántpatak kisasszony" c. műve fogja elénk varázsolni;

a mai *német* irodalmat Hans Johst: „Thomas Paine" c. drámája;

az *olaszt* D'Annunzio: „Jorio leánya" c. verses tragédiája;

az *oroszt* Osztrovszky: „Vihar" c. népszínműve,

és az *osztrák* színműirodalmat Ortner: „Beethoven" c. drámája képviseli.

O'Neill ezidőszerint Amerika legnagyobb élő írója és talán nemcsak Amerikáé, hanem világviszonylatban is számottevő színpadi szerző, aki sok tekintetben újjáteremtette a modern drámát. Nyughatatlan kísérletező, aki idáig 21 nagyszabású és 16 egyfelvonásos színművet írt. Első nagy darabja, amely New-Yorkban került előadásra, 1919—20-ban elnyerte a Pulitzer díjat, amelyet 2 évvel utóbb újra ő kapott meg. Hogy csak néhány művét említsük, utalunk a Budapesten is színre került félig-meddig expresszionista drámájára, a „A szőrös majom"-ra; a különösen érdekes, hatalmas monológjára, a „Jones császár"-ra, amely e sajátos színdarab alapján készített film nyomán világhírű lett; — a „Különös közjáték"-ra, amelyben új drámai technikájával a modern pszichológiai tartalmak kifejezésére törekedett. „Elektra gyászban" c. trilógiája az ó-görög Elektra mondának modern miliőben, modern pszichológiával megrajzolt megismétlődése. A téma tragikai kifejlesztése és a dráma stílusának megrázó ereje klasszikus.

O'Neillt összehasonlították sok más íróval, de egyik-

hez se hasonlít annyira, mint Aischyloshoz, akivel tragikai ereje erősen rokon. St. John Ervine angol író O'Neillt Amerika Marlowe-jának nevezte, aki nem megelőzte, hanem követi Shakespearet. O'Neill a szív és az érzelmek kifejezésének költője, úgy mint Marlowe; deprimált, de nem oly mélységesen megsebzett, az élet tragikussága által. John Wood Krutch ezt mondja: „Természetének minden küzködése, ellenkezése és szenvedélye megtalálták a tiszta kiegyensúlyozott utat művészetében." Különös öröm számomra, hogy a Nemzeti Színháznak sikerült megszereznie a jelen kor egyik irodalmi szempontból is legjelentékenyebb írójának chef d'oeuvrejét.

Az angol drámairodalmat Eliot *„Gyilkosság a katedrálisban"* című vallásos tárgyú műve képviseli. T. S. Eliot vallásos művét 1935-ben a Canterbury ünnepség alkalmából írta. Backett Tamás angol püspök sorsán keresztül a hitért való hősi küzdelem és magasztos mártíromság megrázó, tisztító és felemelő drámáját adja, amely tárgyat különben Shelley és Tennyson is feldolgozta. Eliot költői fantáziája, tiszta művészete nagy irodalmi értéket ad a műnek, mely rövid idő alatt is rendkívül nagy, komoly sikert aratott. Londonban eddig százötvenszer adták s most folytatja diadalmas útját Európában és Amerikában. A Nemzeti Színház a karácsonyi ünnepkör vallásos hangulatába fogja beilleszteni a darabot.

A modern francia irodalmat a „Diktátor" című nagysikerű színmű írója Jules Romains: *„Donogoo"* című társadalmi szatírája képviseli, amelynek filmváltozata a jelen hetekben fut Magyarország mozgófénykép-házaiban. Ez a különleges ötleten alapuló darab arról szól, hogyan épül egy tudós tévedéséből és egy öngyilkosságból visszakényszerített ember blöffjéből új város, százezrek élet- és munkalehetősége. Hogyan mozdulnak meg az emberek a világ minden sarkában arra a hírre, hogy Amerika félvad és ismeretlen vidékén óriási bányaterületet aknáznak ki s a bányák körül új ismeretlen város van: Donogoo és a hazugságból az élet hogyan teremt valóságot. A számos képből álló különleges és gúnyos hangú, frappáns fordulatokban gazdag darab, a páratlan technikai berendezésű Paris Theâtre Pigalle-ban aratott néhány év előtt feltűnő sikert. A Nemzeti Színház a párisi színház felülmúlhatatlan technikai bravúrjait egyrészt a színészi játék fokozatosan éles pointírozásával, másrészt vetített díszletek alkalmazásával fogja helyettesíteni.

Még mielőtt az idei évad egyik legnagyobb művészi

és anyagi sikere, „A roninok kincse" előkészületeit megkezdtük volna, lekötöttem a londoni kínai követség sajtóattaséjának, S. I. Hsiung-nak *„Gyémántpatak kisasszony"* című mesejátékát, mely minden tekintetben méltóan képviseli a távol kelet színházi kultúráját. Tehát az eredeti japán történelmi tárgyú és hitelesen feldolgozott és a japán színjátszás törvényei szerint, azokat híven követve -- színpadra elevenített „Roninok" mellett, a jövő színiévadban ez az eredeti kínai színmű jelenti majd az egyes nemzetek drámai hangjának megszólalásában a távol-keletet. A darab meséje a régmult regebeli időkben játszik és a mese egyszerűségével és közvetlenségével bonyolódik. Azt mondhatnók, hogy ez a darab a modern kínai színműirodalom „János vitéz"-e. A kínai lélek minden hősiessége, fínomsága és bája ott él az egyszerű események mögött, amelyeknek színpadi megjelenítését az teszi különlegesen érdekessé, hogy a Nemzeti Színház ennek a darabnak előadásánál az európai ember számára lehetséges legnagyobb tökéletességgel a kínai színpadnak az európai játékstílustól merőben eltérő különleges és egyedül való jellegzetességét kívánja megvalósítani.

A modern német irodalmat Hans Johst: *„Thomas Paine"* című drámája képviseli.

Paine Tamás amerikai ujságíró volt, aki először hangoztatta a szabad és angoloktól független amerikai állam gondolatát. Írása, buzgólkodása Washington és Greene tábornok mellett az amerikai szabadságharc legfontosabb alakjává, eszmei megindítójává teszik. Ő teremti meg az új világ szabadságdalát, mely, mint valami amerikai „Talpra magyar" vagy Marseillaise, az új hazáért vívandó harcra tüzeli a honfiakat. Ez a dal kovácsolja először eggyé az amerikai sziveket, hogy egyek maradjanak örökre. A nemzeti gondolat megteremtőjét, a szabadsághőst sorsa idegenbe sodorja, éveken át francia tömlöcökben sínylődve, már csak mint megtört aggastyán térhet vissza hazájába. Amerika ezalatt rég diadalra vitte az eszmét, amit Paine adott neki. A szabadságharc rég lezajlott, Washington és társai sírját rég benőtte a fű és a halottnak hitt, elfelejtett Painet az új nemzedék már fel sem ismeri. De a csalódott, elfelejtett aggastyán mégsem halt meg hiába, műve él, dala örökké zeng a szabad amerikaiak ajkán. Az egyén elmúlhat, de eszméje halhatatlan! Ezt hirdeti Thomas Paine drámája és azt, hogy érdemes dicsőn élni és halni mindazért, ami nekünk is mindenünk, kell, hogy legyen: szabad földön — szabad haza!

Az olasz drámairodalom gazdag terméséből három színmű is a Nemzeti Színház tulajdona. A rádióban már bemutatott, költői szerkesztésű, fínomságokban gazdag „*Színarany*" („La vena d'oro") — Zorzi alkotása és Ratti biblikus tárgyú, komor erejű „*Judás*"-drámája szereposztási nehézségek miatt nem kerülhetett bemutatásra az idén. A jövő évadra e kettőn kívül még D'Annuzió-nak, az olasz irodalmi kritikusok által is legkiválóbbnak elismert „*Jorio leánya*" című, komor pátoszú, izzó szenvedélyességű drámája — melyet Oláh Gábor kitűnő fordításában bír a Nemzeti Színház — felvehető a Nemzeti műsorába.

Az orosz darab kiválasztásánál is gondom volt arra, hogy olyan művet hozzak, amely egyrészt novum a színházlátogató közönség számára, másrészt híven képviseli az orosz lelkiséget. Ezért esett választásom Osztrovszkij „*A vihar*" című darabjára. Ez a darab a kulákot, a gazdag paraszt kereskedőt mutatja be a maga mohó kapzsiságában, embertársaival szemben irgalmat nem ismerő kegyetlenségében, de ugyanakkor vakbuzgó vallásosságában, nyugat-európai népeknél szinte érthetetlen krisztusi alázatában. A darab egy megtévedt szerelmes asszony bukásán keresztül, az alázatosság drámájává magasztosul.

Az orosz lélekben élő bűntudat és vezeklésszomj enynyi költőiességgel, igazsággal és erővel alig nyert még drámai megérzékítést. Osztrovszkij nemcsak költő volt, hanem mestere is a színpadnak. Amikor 1860-ban „A vihar"-t írta, már a szentpétervári cári színháznak és a színiiskoláknak igazgatója volt s darabja nemcsak lélektani mélységeivel, hanem a színi hatások ügyes alkalmazásával is megfogja a nézőt.

A modern osztrák drámai termésben nehéz volt olyan darabot találnunk, amely az európai nemzetek színműirodalmának polifóniájában külön való és önálló osztrák hangot jelentene. Nagy virágzását éli Ausztriában ma a történelmi dráma, amely azonban téma-választásánál fogva — osztrák császárok drámai és kevésbé drámai életmozzanatai szerepelnek itt előszeretettel — a magyar publikum számára nem jelent különösebb vonzerőt. Grillparzer-ig, vagy Hebbel-ig távolodni pedig kiesés lett volna abból a vonalból, amelyet ez a nyolc dráma, a maga határozott karakterével jelent. A mai osztrák színműirodalmat éppen ezért, drámairodalmuk egyik legígéretesebb tehetségének Ortner-nek „*Beethoven*" c. színműve képviseli, és azt hiszem, hogy a zenekultusznak ezt a mindenkor, e

szempontból, első helyen álló országát, a zeneirodalom csodálatos jelenségének életéről szóló darab szólaltathatja meg a Nemzeti Színház színpadán legméltóbban. Beethovent sok magyarországi vonatkozás teszi különlegesen nevezetessé a magyar kultúrtörténelem számára és etekintetben is, azt hiszem, szerencsésnek fogja ítélni a választást mind a szakértő, mind a közönség.

A nemzetek hangja nem némul el a nyolc darabbal, hanem folytatódik a Nemzeti Színház jövő évi klasszikus ciklusának abban a darabjában, amely a lengyel irodalom legnevezetesebb alkotása. Négy klasszikus műből áll ez a ciklus, melynek egyes darabjait részben újra rendezett formájában, új díszletekkel és új szereposztással kívánja a közönség elé vinni a Nemzeti Színház. Eredeti bemutatót jelent Krasinski, a lengyelek Madách Imréjének 100 év előtt írt, 26 képből álló nagyméretű drámai költeménye.

„Isten nélkül való komédia" címet adta a szerző e művének, mely névtelenül jelent meg egy évszázaddal ezelőtt. Krasinski, előkelő, fiatal nemes volt; költő, ki prófétai lélekkel írta meg drámai költeményét, a lengyel nép „Ember tragédiájá"-t. Forrongó világban, forrongó fiatal lélekkel kezdett hozzá a huszonegyéves szerző műve megírásához. Fantasztikus képekben zajlik ebben az ember, emberiség, világ sorsa; egyének és eszmék vívják rettentő harcukat. Szemben állnak: a hagyományokhoz ragaszkodó, önző arisztokrácia és a kommunisztikus tömeg. Megvívják nagy csatájukat, mely mindkét irány tragikus bukásával végződik. Henryk gróf, az első irány képviselője, romlásba viszi magát és egész világát, mert nem tud feloldódni krisztusi emberszeretetben; Pankracy, a tömegek képviselője ugyancsak elpusztítja önmagát és világboldogító irányát, aminthogy minden emberi akarásnak veszni kell, ha nem táplálkozik a lélek belső világából s ha hiányzik belőle az Örökkévaló előtti felelősség. Pankracy is elbukik, ajkán a nagy apostata szavaival: „Győztél, Galilei!" És elbukott a költő, ki mint Tiresias, vakon fejezte be fiatal életét és elbukott harcoló hazája. Egy évszázad kellett, hogy Lengyelország feltámadjon; egy századig aludt a világ, melynek lelkiismeretéhez ő kétségbeesett szózatát intézte. El kellett jönniök az igazi Pankracyknak, hogy felelőtlen korunk magára eszméljen; egy századnak kellett leperegnie, hogy az emberiség megtanulja tisztelni az ismeretlen nagy költő nevét és örök modernné vált nagy művészetét. Krasinski színművét a lengyelek sza-

badságünnepén, november 11-én kívánja bemutatni a Nemzeti Színház — *„A világ pokla"* címen.

A klasszikus ciklusban színrekerül még új rendezésben Shakespeare valamelyik nagyszabású drámai alkotása, Vörösmarty Mihály: *„Csongor és Tünde"*-je és ugyancsak új rendezésben és új szereposztásban Goethe *„Faust"*-ja.

Az összesen tehát 20 bemutató jellegű produkción kívül folytatni kívánom, kifejlesztett formájában a Nemzeti Színház studióelőadásait, amelyeket kettős céllal hívtam életre. Az egyik cél az volt, hogy olyan darabokat, amelyek nem számíthatnak a teljes nagyközönség érdeklődésére, részben különleges jellegük, vagy túlzott újszerűségük miatt egy, a Nemzeti saját kebelén belül alakult kísérleti színház, a Nemzeti Színház Studiója mégis bemutathassa. Tehát kísérletezés egyrészt darabokkal, hogy nevelő jellegű útmutatással szolgáljunk a fiatal magyar drámaírók számára, megmutatván nekik azokat a legmodernebb külföldi törekvéseket, amelyek egy-egy ily újszerű drámában máris megvalósultak. De kísérletezés színpadi, művészi szempontból is, az előadás minden anyagával, színésszel és játékstílussal, díszlettel és scenikai hatással egyaránt. Külön négy előadásból álló ciklusban rendezünk studióelőadásokat, amelyeket előreláthatólag egy még ki nem jelölt magyar mű kezd meg, majd a további három produkció Salacrou: *„L'Inconnue D'Arras" (Arras-i ismeretlen)* c. darabja, Svend Borberg: *„Circus Juris"* című szimbólikus drámája és Soya: *„Ki vagyok én?"* című komédiája követ. Salacrou drámája, a modern francia surrealista irodalom frappáns és egyetlen drámai megnyilatkozása, amely a halál pillanatának keresztmetszetét adja. A darab egy revolverlövéssel kezdődik és ugyanezzel a lövéssel fejeződik be, amely kioltja a hős életét. A világos tudat utolsó pillanatától, a tudat megszűnésének pillanatáig terjedő időparány közé ékelődik a dráma egész cselekményével. Az öngyilkost megrohanják emlékei és ezeknek az emlékeknek a szabad asszociációk rendszere szerint egymásba kapcsolódó lánca a tulajdonképeni cselekmény. A darabban tér és idő nem számítanak a szerző számára; a szereplők olyan sorrendben lépnek a színpadra és vesznek részt az egymást lázasan követő emlékképek újraélésében, ahogy az ember agyában az egyik gondolat a másikat követi. Az első két felvonásban mély keserűséggel éli át Ulisse, a halálba menekülő hős, — emlékeit; fokozatosan felébred benne az

életösztön, s mikor végül meg kell halnia, már ismét szeretne élni, rossz és csunya emlékei ellenére is.

Svend Borberg: „*Circus Juris*"-a azt a kérdést veti fel, hogy: Mi az igazság? Ezt keresi a tévelygő ember, hogy törvényt, rendet, formát teremtsen az élet számára. Keresésében sokszor csak sajátmagára épít, csak a puszta ész szavára hallgatva szolgáltat igazságot. Ez az igazságszolgáltatás azonban az igazság cirkusza — circus juris — mely csődbe juttatja az ész imádatára épített törvényt. Mert minden igazságszolgáltatás alanya, az ember. Jó és rossz összenövéséből származott ikerlény. És miként az összenőtt sziámi ikreknek sem könnyű igazságot szolgáltatni, ha csak az egyikük vétkezett, úgy minden földi bíráskodás örök kérdése, vajjon ítéletével nem sujtja-e igaztalanul a bennük levő Rosszal összenőtt Jót is. Mester, ki felettünk trónolsz, felelj cirkuszodért, értünk, hibás lényekért, mondd meg, hol az igazság, mi hát az igazság?!

Ezekre a kérdésekre ad feleletet Borberg rendkívül érdekes, döbbenetesen merész játékában.

Soya, a kiváló dán író „*Ki vagyok én?*" című komédiájával szerepel a Nemzeti Színház studióelőadásai során. „Minden ember érdekes. Ha külső megnyilvánulásaiban nem is az, annál érdekesebbek azok a titkok, melyeket lelkében rejteget." Ő maga talán nem is ismeri ezeket, de a lélekbúvár, a pszichoanalitikus látja, tudja, megmutatja őket. Előáll az átlagember s a lélekelemző mindnyájunk szemeláttára mutatja meg, hogy ki is ez az ember, ki önmagát épúgy nem ismeri, mint a többi száz és ezer, akik ezt a lebilincselő, izgalmas lélekanalízist a nézőtérről szemlélik. És nyomában bizonyára mindenki lelkében felvetődik a kérdés: Ki vagyok én?

Soya színdarabja nemcsak modern, valóban időszerű problémájával, de lelkiismeretünkhöz szóló igaz, mély, egyszerű emberi hangjával méltán tarthat számot a közönség legnagyobb érdeklődésére...

Ime a darabok sora, amelyek a jövő évadban megelevenednek majd a Nemzeti Színház színpadán, hogy megkezdjék minden idők színműírói alkotása számára érvényes egyetlen igaz létezési formát, a színészeken keresztül életre elevenedő színpadi megvalósulást.

Azzal a reménnyel zárom ez új magyar színműveket és mai külföldi drámákat ismertető közlésemet, hogy ezek a színpadi megvalósulások méltóak lesznek a művekhez és szerzőikhez.

Dr. Németh Antal

FILM ÉS MŰVÉSZET*

2. A mozgókép kultúrális jelentőségével kapcsolatban utaltam arra, hogy kultúrtörténeti értéke tulajdonképpen abban áll, hogy új kifejezési eszközt, új kifejezési lehetőségeket teremtett a technika segítségével, hogy a nyelvi kifejezés absztrakt kifejezési irányával szemben, szemléleten alapuló kifejezési eszközt hozott, a mozgóképet. Művészetfilozófiai szempontból is a mozgókép természete határozza meg művészi lehetőségeit és a többi művészetekhez való viszonyát. A kép adja meg szemléltető gazdagságát, a mozgás pedig azt, amit az összes művészetek között egyedül a film szemléltethet és érzékeltethet: az időbeli történést, az élet ritmusát. Művészi eredményeit tekintve kétségtelen, hogy az egyes tiszta művészetek (zene, költészet, képzőművészet) egyenként speciális irányban koncentrált kifejezési erejét s így azok speciális mélységeit elérni nem fogja.

A képzőművészetek, elsősorban a szobrászat plaszticitását elérni soha nem fogja, még akkor sem, ha megteremti a harmadik dimenziót, amely ebben az esetben is csak a képzetét fogja kelteni, nem az érzetét, tehát plaszticitásban a képzőművészetek hatalmas arányait meg nem közelítheti. De nem érheti el a képzőművészetek, elsősorban ismét a szobrászat kifejezésbeli koncentráltságát sem, hiszen a képzőművészetek természetéből folyik, hogy a kifejezés koncentrálásával, sűrítésével, amely kifejezési anyaguk természetéből is következik, éppen azt tudják pótolni, amit nem bírnak kifejezni: a történést, az életritmust. A filmnek meg éppen erre nincs szüksége, hiszen az utóbbi, az életritmus szemléltetésének a lehetősége éppen természetének leglényegesebb sajátja.

A képzőművészet rendszerébe állítva, a film egy négyes fokozat utolsó tagja. Első tagja e sorozatnak a szobrászat. A szobrászatnál a plaszticitás legtökéletesebb kifejezési lehetőségei mellett az időbeli történés ábrázolási eredménye a legminimálisabb. A második tagja a relief, amelynél a plaszticitás csökkenése mellett az időbeli történés ábrázolási lehetősége már némi

* Második közleményt l. az Eszt. Szemle II. 1. 24. l.

eredményeket mutat. A következő pedig a festészet, amelynél a plaszticitás tovább csökken, a történés ábrázolási eredménye még inkább megnövekszik. Az utolsó pedig a film, amelyen a plaszticitás a minimálisra csökken s az időbeli történés ábrázolási lehetősége pedig a maximumot éri el.

Bizonyos, hogy a film érzelmi irányban soha nem érhet el olyan koncentráltságot és mélységet, mint a tiszta zene, ezt a film eddigi eredményei is bizonyítják s e tekintetben azóta sem változott a helyzet, hogy a hang megjelenése óta speciálisan a maga számára teremtett zenét, amely néhol, egy-egy nagy művész-rendező kezében az érzelmileg beállított jelenetet elmélyítette, de a tiszta zene érzelmi mélységeit, kifejezési erejét ebben az esetben sem érte el.

De ennél sokkal szembetűnőbb a költészethez való viszonya, amelyhez hasonló gazdag és mély intellektuális tartalom kifejezésére soha nem vállalkozhatik, mert a költészet kifejezési eszköze a nyelv, amely természeténél fogva absztrakt s így az elvont gondolati és eszmei tartalom kifejezésére az összes kifejezési eszközöknél alkalmasabb, hanem azért is, mert a film kifejezési eszköze a mozgókép, a nyelvi kifejezésnek éppen poláris ellentéte. Innen van az, hogy a nagy irodalmi alkotásokból a filmen csak a legprimitívebb cselekményváz maradt meg, csontvázzá sorvadtak a film idegen formalégkörében, mert a mozgókép éppen azt nem tudta szemléletté alakítani és felszínre hozni bennük, ami lényegük volt, az eszmei, a gondolati tartalmat. Ezzel lehet azonkívül megmagyarázni azt is, hogy az intellektuális tartalomban gazdag írók próbálkozásai a filmen nem sikerülhettek. Az utóbbival kapcsolatban gondoljunk csak többek között Pirandello próbálkozásaira. Kiváló rendezés és elsőrendű színészek játéka mellett is kudarcot hoztak, megérdemelt bukást. A Faust Goethe szellemi atmoszférája nélkül a filmen egy ponyva Gretchen-tragédiává süllyedt. A Hebbel-drámák pedig Hebbel eszmevilága nélkül teljesen elvesztették eredetiségüket, csak az üres cselekmény maradt meg belőlük. Az Ámok, Stefan Zweig szenvedélyes, de gazdag szellemű és mélyenjáró lélektani novellája egy izgalmas és borzalmas rémregény lett a filmen. Pedig a rendező a film rovására a nyelvi kifejezést juttatta előnyhöz, a cselekmény kialakulásában mégsem tudta Zweig mélyenjáró megokolásait követni. Az orvos mámoros szerelmi szenvedélye pl. hirtelen jött és titokban fejlődött, csak a saját nyelvi magyarázgatásai vetnek halvány világot rá úgy, hogy a legtöbb cselekedete a forró szellemi légkör nélkül a szemléletben komikus hatást váltott ki, amit a közönség magatartása is bizonyított. (Pl. amikor a helytartó estélyén ordítva szalad a

termen keresztül a táncoló párok között a távozó asszony után.) Zweig a nyelvi kifejezésen keresztül a maga sajátos művészetével meg tudta közelíteni és ki tudta fejezni azokat az elvont intellektuális tényezőket, amelyek a kialakulásban uralkodó szerepet játszanak s amelyek a filmből mind elmaradtak, csak következményeik, a cselekedetek maradtak meg. Kétségtelen az is, hogy a rendező, egy-két művészi kép kivételével (amilyenek az éjtszakában hazatámolygó férfi, akinek csak a felső teste látszik a sötét háttér előterében és az első képek, melyekkel a forró, érzéki miliőt teremti meg és érzékelteti), nem tudta megoldani a problémáit. Az a néhány költői alkotás ugyanis, amely a filmen is művészi sikert aratott, művészi nagyságát csak annak köszönheti részben, hogy zseniális rendező kezébe került, aki a költői alkotást *kiragadta a költészet művészi légköréből, tartalmi és formai szempontból* egyaránt a film egyéni légkörébe hozta. De az is közrejátszott, hogy olyan alkotásokhoz fordultak, amelyek közelebb estek a film művészi világához. Így arathatott komoly művészi sikert az „Álmodó szaj" (színpadi alkotás) és „Az Ordonánc" (regény).

Ezért naivak tehát azok a kritikai fejtegetések, amelyek szerint nagyon sokan úgy akarják a filmdarabok nívóját megmenteni, (elsősorban a többi művészetek légkörében élő dilettáns kritikusok és egyes írók, akik szívesen látnák alkotásaikat a filmen, már üzleti szempontból is), hogy a nagy költők és írók szellemi birodalmát ajánlják fel a filmnek, egyszóval a filmet idegen művészetek világába küldik segítségért.

3. Ezekkel a negatív tulajdonságokkal szemben a mozgókép jelenti a film számára az életes ábrázolás lehetőségét. Így az egyes tiszta művészetek speciális irányú koncentráltsága helyett egyedül a filmnek sikerül megközelíteni az élet objektív arcát.

A film művészi lehetőségeinek ilyen beállítása első pillanatra nemcsak a laikusnak meglepetés, akinek a „mozi" mindenkor polgári álmokat és illúziókat jelentett, egyszóval mindent, csak objektív művészi eredményeket nem, de érthetetlen azoknak a sokaknak is, akik máról-holnapra kerültek a film világába. Lássuk csak a problémát művészetfilozófiai szemmel szemlélődve. Mi ebben az értelemben az élet objektív arca? Brandenstein ilyen irányú fejtegetéseit viszem tovább.

Az élet nemcsak érzelmi momentumokból áll (zene), nemcsak intellektuális tevékenységből és megnyilvánulásokból (költészet), tehát az ember nemcsak érez és dalol, gondolkodik és beszél. Az ember élete ezenkívül a legnagyobb mértékben cselekvés (dráma), sőt tovább megyünk, megszakítás nélküli történés. Általában az élet örökös ritmus, amelynek sebessége a

technika száguldó vágtatásától mindinkább rohamosabban növekszik.

Az ember nemcsak egyedül él és fejlődik, hanem az elődök évszázados kultúrája és civilizációja, a természet, az emberi társadalom, szokások, stb. veszik körül. Végre az élet nemcsak az ember életéből áll és nem mindig az ember uralkodik az életen. Az élet az embernek, magával hozott adottságainak és a fentebb kifejtett egyetemesebb értelemben felfogott miliőnek az egymásrahatásaiból, folytonos kölcsönhatásaiból alakul. (W. Dilthey.) Egyéniség és miliő, ennek a két, ezer és ezer elemből álló, tényezőnek akcióiból és reakcióiból alakul az életünk.

Az élet összes tényezőit csak a film kifejezési eszköze, a mozgókép szemléltetheti egyszerre, egy időben és a történés folytonos ritmusában. Az ember élete és életének problémái kétségtelenül a színpadon nyernek legtökéletesebb kifejezést s e tekintetben az ember életének legmagasabbrendű képe a színpadon tárul elénk, de az élet fentebb kifejtett objektív képét a színpad sem tudja elérni. Az embernek és a miliőnek a küzdelme és viszonya, az élet folytonos ritmusa, amelyben ez a küzdelem lefolyik, a színpadon sem jelenhetik meg. A színpadi naturalizmusnak éppen ez volt a legnagyobb tévedése, hogy a miliőt és a ritmust nagy erővel hangsúlyozta.

A mozgókép szemléltető gazdagsága és az életritmus ábrázolási lehetősége mellett még egy olyan művészi eredményt hozott, amely ma még egyáltalában nem tudatos, melynek azonban művészetfilozófiai szempontból óriási jelentősége van. A film ugyanis magába tudja foglalni, fel tudja használni a többi művészetek eredményeit a nélkül, hogy a mozgókép elveszítené uralkodó szerepét, sajátságos egyéni karakterét és a nélkül, hogy a többi művészetek bármelyikének a kifejezési területére lépne. Megoldotta és megvalósította a wagneri álmot: az Allkunst, a Gesamtkunst problémáját. Ezt a problémát csak a technika oldhatta meg. Az a lehetőség ugyanis, hogy az élet összes megnyilvánulásai, az életet meghatározó összes tényezők, a legkülönbözőbb jelenségek együtt legyenek s hogy a többi művészetek eredményei is megnyilvánulhassanak, az technikai nehézségekbe is ütközik. Csak olyan kifejezési forma tehette meg, amely szemléleten alapszik, amely számára térbeli és időbeli határok nem léteznek s amely követni tudja az élet rohanó vágtatását, tehát a mozgókép.

4. Bármennyire tragikus az a kétségtelen tény az ideák világában élő ember számára, hogy minden egyes művészetnek

megvannak a maga kifejezési határai, melyeket éppen kifejezési anyaguk, kifejezési eszközeik természete határoz meg, a művésznek tudomásul kell vennie épen úgy, mint az elméleti esztétikusnak. Hogy milyen kaosz állhat be a művészetek belső életében, ha az egyes művészetek képviselői az alkotás lázában és mohóságában elfeledkeznek erről, azt az elmúlt évek művészi törekvéseinek stílustörténete eléggé bizonyítja és világosan szemlélteti. Igy a mozgókép is csak bizonyos határok között tudja a többi művészetek eredményeit felhasználni. Ez a probléma veti fel a két legfontosabb és legaktuálisabb elméleti és gyakorlati kérdést, hogy milyen szerepe lehet a színésznek a mozgóképen és mi a hang jelentősége.

a) A film kifejezési eszköze tehát a mozgókép. Már az eddigi fejtegetésekből is kiviláglott, hogy az összetétel első tagján van a hangsúly, tehát a film nem fényképekből, de nem is képekből, hanem mozgóképekből áll. A mozgóképeket a rendező különféle tényezőkből építi fel, amelyek mind részei a képnek, illetve a mozgóképnek. Többek között a színész is. A színész egyénisége tehát nem jelentős. Csak a képe fontos. Mégpedig olyan beállítása, az a játéka és játékának az a része, amely a képen a legjellemzőbben kifejező s amelyre épen szükség van. Innen van az, hogy nem minden nagy színész állja meg a helyét a filmen, s hogy a nagy rendezők legújabban mindinkább speciálisan a mozgóképre való színészeket keresnek. A színész játéka tehát csak egy része a képnek és csak egy tényezője a kifejezési eszközöknek a képen belül. Egyénisége tehát nem befolyásolja nagy mértékben a rendező kifejezési törekvéseit és szerepe nem olyan döntő, mint a színpadon, hiszen nem a színész jelenik meg igazában, hanem annak a rendező alkotóképzeletétől és művészi céljaitól stilizált képe. A színpadon tehát a színész az, aki alkot, a filmen a színész csak egy kifejezési tényező, amelynek segítségével alkotnak. Ez az elgondolás tökéletesen megfelel annak a tárgyi és tartalmi felfogásnak, amelyet a filmről és a színpadról hirdettünk. A színpad előterében az ember áll, természetes tehát, hogy a színész élő játéka, élő mozgása, lélekzése, jelenléte feltétlen kifejezési szükséglet. A filmnél pedig az embernek és a miliőnek a viszonya és az életritmus: tehát a kép (ember és miliő) és mozgás (időbeli történés, életritmus) vannak a centrumban. A filmen annak az egyénisége lép az előtérbe, aki a színpadon másodrendű szerepet játszik, a rendezőé. A színpad alkotóművésze tehát a színész, a filmé pedig a rendező, ill. az a művészegyéniség,

aki a mozgóképet, általában a film formáját megteremti. Voltak szélsőséges elgondolások, hogy a színész idővel teljesen eltűnik majd a filmről és a rendező a mindennapi életben keres majd karakterisztikus, képiesen kifejező alakokat. Ezt a naturalista felfogást az oroszok hirdették leginkább, és meg is valósították filmjeikben művészi sikerrel. (A cseh Machaty Extázis-a ezt a felfogást tükrözi szolidabb formában.) Ez a felfogás ilyen szélsőséges formában nem állja meg a helyét. Kétségtelen, hogy a mozgókép számára az élet tipusai megfelelő stilizálással és beállítással nagyon gyakran hatalmas művészi eredményeket jelentenek, de ott, ahol komplikáltabb kifejezésre vagy az életben ritkán megismétlődő helyzetekre és játékra van szükség, ott a színész alkotóerejét a képből kihagyni nem lehet.

Az utóbbi időben nem egy filmalkotás bukott meg megérdemelten, pedig a legkiválóbb filmsztárok szerepeltek benne. (A reklám így hirdette őket: „A nagy sztárok filmje".) Viszont kiváló rendezők szürke színészekkel nagy alkotásokat hoztak létre. A „Mellékutca" nagy sikere után mindenki meg volt győződve, hogy sikerét elsősorban Irene Dunne biztosította neki. Később sokan csodálkoztak azon, hogy a többi filmje még a közelébe sem léphetett a Mellékutcának, pedig játéka ugyanolyan művészi és hatásos volt, megjelenése pedig néha talán még vonzóbb. A Mellékutca sikere nem Dunne egyéniségén és művészetén múlott, hanem a rendezőjén. Azóta kisebb rendezőkkel a Mellékutca művészi nagyságát, de kasszasikerét sem tudta elérni.

A színpadról közismert dolog, hogy az kisebb alkotásokat nagy színészekkel hányszor vitt sikerhez, viszont nagy alkotások hányszor kallódtak el dilettánsok játéka miatt.

Az egyéniség varázsát, közvetlenül ható erejét a legtökéletesebb technikai felkészültség mellett sem hozhatja a rendező a képre. Csak a színész személyes jelenléte, élő játéka és alakítótevékenysége sugározhatja szét, csak a közönséggel való személyes kapcsolat teremtheti meg. Ha a mozgókép mégis a színésszel operál, ha alkotásainak sikerét, illetőleg művészi eredményeit a színész egyéniségére és játékára építi fel elsősorban, akkor hiába nyujtja azt a többletet, melyet technikai lehetőségei biztosítanak neki: a színpaddal szemben reprodukáló gépezetté süllyedt, amely abból él, hogy a színész játékát fényképezi, amely csak a színpadon eredeti művészet, a mozgóképen már csak reprodukciója annak. A színpad hatalmas művészi eredményeit éppen azért elérni soha nem fogja, még fejlődésének legtökéletesebb korában sem. A színpad életét tehát nem veszélyezteti. Küzdelmük csak egy koré, amely-

ben fejlődésük folyamán mindkettő hibájából találkoztak. Művészi területük, művészi céljaik és kifejezési lehetőségeik messze esnek egymástól. Míg a színpad művészete a színész egyéniségén és művészetén fordul meg, a filmművész alkotótevékenysége csak akkor kezdődik, amikor a színész játékát a maga kifejezési törekvései szerint irányítja, a színész játékát a technikai lehetőségek segítségével stilizálja, azaz egészen speciális művészi erővel ható mozgóképet alkot róla és beleállítja a mozgókép többi kifejezési tényezői közé.

Hogy a színész egyénisége a mozgóképen másodrendű szerepet játszik, azt a színész maga is megérzi és tudja. Nagy színpadi színészek, akik sikereiket nem külső megjelenésükkel, ill. képiességükkel aratják, akikről kétely nélkül állíthatjuk, hogy hatalmas művészi egyéniségek és nagy emberalkotó erővel rendelkeznek: belső kényszerűségtől hajtva vissza-visszatérnek a színpadra, pedig a film hatalmas erővel, a tőke és a világhír gazdag és ellenállhatatlan igéreteivel csábítja őket magához.

b) Amikor a film hangossá lett, a technika váratlan ajándékával, művészi szempontból nem tudtak mit kezdeni. Amikor pedig a hang az újság ingerével meghódította a közönséget, a tőke kapva kapott az alkalmon és halomszámra gyártotta a filmeket, ahol a hang: a beszéd, az ének, a zene uralkodó szerepet játszott, miközben a mozgóképről teljesen megfeledkeztek. Nemcsak a gyakorlat, de az elmélet sem látta tisztán a hang kifejezési lehetőségeit és szerepét. Voltak ugyanis olyanok, akik a hang megjelenésével egy egészen új művészet kialakulását várták, mások meg a némafilm bukásával a film egész jövőjét és művészi lehetőségeit elparentálták.

A hang természetesen egy időre megtévesztette a filmet fejlődésének irányára nézve, de jelentősége művészetfilozófiai szemmel szemlélve is óriási. Az a kép ugyanis, melyet a film némasága idején az életről adott, nem volt tökéletes egész. Az élet szemlélete idején ugyanis nemcsak látási érzeteink vannak, hanem hallás-érzeteink is. Az élet tehát nemcsak fényhatásokat gyakorol, nemcsak a szemre hat, hanem a fülre is, hangbenyomásaink is vannak. Aki a mai élményekkel visszagondol a régiekre, a némafilm benyomásaira, az bizonyára érzi azokat a nagy hiányokat, melyeket a hangtalan kép keltett fel. A hang jelentősége tehát nemcsak technikai, de művészetfilozófiai szempontból is nagy.

Ezzel azonban a hang problémája még nem merült ki. A hang ugyanis mindinkább arra csábította a film alkotóit, hogy a beszédnek mindig nagyobb és nagyobb teret adjanak s ez az

irány azáltal, hogy irodalmi alkotások reprodukálására adta fejét, mindinkább erősbödött. A beszéd tehát egyik másik filmen már uralkodó szerepet játszott, a mozgókép jelentősége a beszéd mellett másodrendű lett. Nyilvánvaló pedig, hogy a beszéd a mozgóképen csak másodrendű szerepet játszhatik. Nem annyira kifejezési eszköz tehát, inkább tartalmi jelenség, tárgyi valóság. Furcsán is volt a némafilm idején, hogy az emberi ajkak mozogtak, de hangot nem hallottunk, vagy a film éppen egy nagy város forgalmát, zűrzavarát, vagy egy vonat robogását szemléltette, de a legnagyobb csendben, némán vonultak el a képek.

A hang megjelenése tehát elsősorban tartalmi, tárgyi szempontból volt lényeges: kiegészítette a képet, melyet a film az életről adott, s amely a néma film idején kétségtelenül hiányos volt. A hang kifejezési jelentősége, illetőleg a beszéd szerepe nem nyomulhat az előtérbe, mert ellenkezik a film lényegével, egész természetével. A film kifejezési eszköze, a mozgókép, poláris ellentéte a nyelvi kifejezésnek. Az életritmus szemléltetése és a hosszú párbeszédek, általában a nyelvi kifejezés nem képzelhetők el egymás mellett. A mozgóképnek tehát mindenkor uralkodni kell a nyelvi kifejezésen. A német elmélet épen ezért élesen elválasztotta egymástól a hangosfilm és a beszélőfilm fogalmát (Tonfilm-Sprechfilm). A legújabb időben a film már ezen a területen is felismerte művészi egyéniségét. A „Mellékutca", az „Álmodó száj", a „Cavalcade", az „Extázis", „Az ordonánc", a „Moszkvai éjtszakák" és részben a „Nocturno" is erről tesznek tanúságot.

Művészetfilozófiai értelemben ilyen a zene szerepe is a mozgóképben. Nem lehet kifejezési eszköz. A zenei alkotás ugyanis bármennyire sikerült és filmszerű, csak zenei alkotás, és ha önmagáért jelenik meg a filmen, csak egy idegen művészet reprodukcióját jelenti. (A nagy zenei alkotások és a nagy énekesek filmdarabjai, mert a zene, vagy az ének miatt objektiválódtak egyedül, csak szociális jelentőségűek, művészi értékük nincs.) Ezért a zene mint kifejezési eszköz a mozgóképpel szemben nem léphet fel, de annál nagyobb a jelentősége mint tárgyi, tartalmi jelenségnek. Mi ennek a normatív esztétikai értelme?

Az elmúlt évek egyik keleti tárgyú filmjének egyik utolsó jelenete a sivatagban játszódik le. Hatalmas vihar keletkezik, amelynek hatását, rombolóerejét és végzetes voltát a rendező úgy akarta kiélezni, hogy zenei kísérettel látta el. Mármost alig lehet elképzelni disszonánsabb hatást, mint szerencsétlen, egyedülálló embereket szemlélni a sivatag reménytelen

messzeségében, őrjöngő, végzetes vihar közepette — zenei kísérettel.

Ugyanígy próbálják színesíteni zenei aláfestéssel és kísérettel az utca forgalmát, a természet képeit, a robogó vonatot, stb. (nyilvánvalóan operahatás, részben pedig a néma film idejéből maradt vissza). Ezeken a filmeken a rendező tehát mint kifejezési eszközt használta a zenét, létjogosultsága pedig csak ott van, ahol tartalmi szempontból, mint életjelenség tűnik fel.

Ilyen értelemben hivatkozom a Szőke Venus utolsó jelenetére. A kitagadott asszony hosszú hányattatás, kétes erkölcsi élet után megjelenik férje lakásán, mert fiát szeretné látni. A férj hosszú lelkiküzdelem után bebocsátja a nőt és a kisfia ágya mellé engedi. A férfi ott marad a szobában. Arról volt szó most, hogy a rendező (Josef v. Sternberg) érzelmileg elmélyített jelenetet hozzon létre, amelynek légkörében a férjet és az asszonyt ismét összehozhatja a nélkül, hogy lélektanilag és művészileg logikátlanul cselekednék. Aki ismeri a filmet, az asszony multját, és a férfi asszonyszemléletét, az tudja, hogy ott csak mély érzelmi tényezők segíthettek. Josef v. Sternberg tehát nagyon fínom művészi meglátással és érzékkel a zenét hívta segítségül. De nem zenei kíséretet adott a jelenethez, hanem bekapcsolta a cselekménybe, életjelenséggé tette. A kisfiú ugyanis nem tud elaludni és az asszony előkeresi régi zenélő játékszerét (valamikor gyakran így altatta el), ezt forgatja és ennek dallamára énekelvén („Leise zieth durch mein Gemüt) elaltatja a gyermeket. A jelenet egészen természetes, mert lélektanilag elfogadható életjelenség a cselekmény folyamán, a rendező pedig elérte így, hogy az érzelmileg elmélyített jelenetben a két embert lélektani és művészi erőszak nélkül is összehozhatta. Igy kell a zene szerepét értelmezni.

Természetes ugyanis, hogy vannak az életnek helyzetei, melyekbe a zene, vagy ének beletartozik, mint életjelenség a miliőbe. Néma bár épp olyan tökéletlen életkép, mint a beszélő ember hang nélkül. Egy hangverseny zenei benyomások, akusztikai érzetek nélkül ugyanolyan hiányérzetet kelt a szemlélőben, mint az utca forgalma zaj nélkül, vagy száguldó vonat robaj nélkül. A Fekete kártya (a velencei és bécsi filmkiállításon díjat nyert alkotás) a hang szerepét már egészen tökéletes művészi ízléssel alkalmazta. A beszéd, a zene, a különböző természetű zörejek a tökéletes technikai kivitel mellett művészi szempontból is harmonikusan olvadtak a képbe.

c) Ami a képzőművészetek szerepét illeti, köztudomású, hogy a film a miliő számára, különösen az elmúlt korok miliőjének megteremtésénél az építészet, a festészet, a szobrászat,

AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

az iparművészet stb. milyen hatalmas alkotásait rekonstruálta a különböző művészetek művészei segítségével.

Művészetfilozófiai értelemben az utóbbi folyamat természetesen még nem a filmművész művészi tevékenysége. Bár a képzőművészet alkotótevékenységét ebben az esetben már a priori a mozgókép kifejezési természete és kifejezési törvényei irányítják. A filmrendező ugyanis előre látja maga előtt a mozgóképek sorozatát, melyekbe a képzőművészek által rekonstruált alkotásokat, mint miliőtényezőket beállítani óhajtja. A mozgókép kifejezési törvényei és a rendező képzeletének egyéni vonásai már itt is érvényesülnek, tehát a film művészi világának szelleme már rajta van a képzőművészetek alkotásain is. A rendező ugyanis a kort jellemző miliőjelenségek közül azokat emeli ki az illető kor miliőjéből, melyek a kifejezendő tartalmon kívül elsősorban a mozgókép kifejezési lehetőségei számára a legjellemzőbbek és a legmegfelelőbbek. Természetes, hogy a kidolgozást, a képzőművésznek kidolgozó tevékenységét jelentékenyen befolyásolja és irányítja az a tudat, hogy alkotásai a képbe kerülnek, ahol azok már sokat veszítenek a képzőművészetek alkotásait jellemző speciális hatásból és kifejező erőből, mert alá vannak vetve egy másik kifejezési formának. Amikor pedig megindul a rendező, tehát a filmművész tulajdonképpeni alkotótevékenysége, a rekonstruált alkotásokat, az egész miliőt a megfelelő analízis után, kifejezési törekvései szerint és a mozgókép kifejezési lehetőségeinek megfelelően, ismét stilizálás alá veti. Igy tudja a rendező néhány művészi mozgókép segítségével az egész miliőt a legjellemzőbben megalkotni.

A tiszta művészetek eredményei tehát, ha geniális filmművész képzeletén és alkotótevékenységén keresztül jutnak a mozgóképre, az utóbbi uralma alá kerülnek. A mozgókép természete és speciális kifejezési törvényei miatt így elvesztik ugyan eredetiségüket, speciális kifejezési erejüket, de a mozgókép megőrzi egységét, eredetiségét és önállóságát. Ha a mozgókép nem teremtett volna magának egyéni törvényeket, új tartalmi és formai lehetőségeket, egyszóval önálló művészi területet; ha az idegen művészetek: a zenei, színpadi, képzőművészeti és költői alkotások reprodukálásánál, szemléltetésénél nem jutott volna tovább, ha nem tudta volna őket a maga kifejezési törekvései számára átalakítani, formálni, akkor alkotásai legfeljebb a technika életében jelentettek volna rendkívüli értéket, vagy mint reprodukciók csak szociális értékükkel kérkedhettek volna.

A filmművészt tehát a különböző művészetek kifejezési lehetőségei nem érdekelhe-

tik, csak az utóbbiak eredményei: az alkotások, mint életjelenségek.

Így sorakozhatnak fel a mozgóképen annak speciális törvényei szerint a legjellemzőbben az illető kor életét jellemző és meghatározó összes életjelenségek. Az ember benne él a miliőben és az illető kor életritmusában. Ha az ember szellemi életének közvetlen, speciális tárgyiasítását nem is érheti el, a szellemi élet ott él közvetve a szellem vetületében, annak objektiválódott alkotásaiban, az egész miliőben. Az ember hat a miliőre és a miliő visszahat az emberre. Az ember és a miliő kapcsolatából kialakuló élet határozza meg az életritmust és az életritmus hajtja, alakítja, formálja az ember és a miliő kapcsolatából kialakuló életet. Ezt fejezheti ki és mutathatja be a mozgókép. A színpad művészi eredményeit és az egyes tiszta művészetek egyenkint speciális irányba koncentrált kifejezési erejét és mélységeit soha elérni nem fogja, de az utóbbi nem is lehet célja. Művészi lehetőségei számára megvan a maga önálló területe, amelynek egyéni törvényei, de határai is vannak. Ha elárulja ezeket, adhat ugyan kétes értékű sikereket, de művészi eredményeket nem hozhat létre, mert szembe kerül a többi művészetekkel, melyeknek mindegyike tökéletesebbet alkot a maga területén.

Krampoll Miklós

Felhasznált irodalom:

Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin, 1932.

Béla Balázs: Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie. Zweite Auflage. Halle.

Béla Balázs: Der Geist des Films. Halle, 1930.

Bárdos Artur: Az új színpad. Bpest., 1911.

Dr. Walter Bloem d. J.: Seele des Lichtspiels. Leipzig—Zürich, 1922.

Brandenstein Béla: Művészetfilozófia. Bpest, 1930.

Der Querschnitt. XI. Jahrgang, Heft 1, Ende Januar 1931.

Der Tonfilm. Berlin, 1932.

W. Dilthey: Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. Rede. Leipzig, 1886.

Urban Gad: Der Film. Seine Mittel. Seine Ziele. Berlin.

Joseph Gregor: Das Zeitalter des Films. Wien—Leipzig 1932.

Dr. Karl Jaspers: Die geistige Situation der Zeit. Sammlung Göschen. Band 1000.

Curt Moreck: Sittengeschichte des Kinos. Dresden, 1926.
Alfred Kerr: Gesammelte Schriften. Die Welt im Drama. Berlin, 1917.
W. Pudowkin: Filmregie u. Filmmanuskript. Berlin, 1928.
Fedor Stepun: Theater u. Kino. Berlin, 1932.

SZEMLE

ELNÖKI MEGNYITÓ

Az Eszthetikai Szakosztály első vidéki 1936 május 24-iki Debrecenben tartott felolvasó ülésén.

A Magyar Psychológiai Társaság eszthetikai szakosztályának alakuló ülésén 1933. nov. 12-én kifejezést adtam Társaságunk bizakodó optimizmusának, amellyel ennek a szakosztálynak létesülését és a szakosztályi elnök: *Mitrovics Gyula* nagyszerű szervező és irányító munkásságának várható kihatásait kísérte. A Magyar Psychológiai Társaság céltudatosan állott magasabbrendű nemzet-kultúrális hivatásának szolgálatában akkor, amidőn ezt a tevékenységi ágazatát a saját keretei között kiépítette, és most működésének 3-ik évében megállapíthatjuk, hogy ez a szakosztály a műalkotás feltételeinek, alapdeterminációinak kutatásában, a szép, mint abszolut érték objektív és egyénfeletti vonatkozás-rendszerének továbbformálásában, tárgyi belátásra, kritikai megértésre törekvésében a teremtő készséggel szemben, a *kultúr-bölcseleti és pszichobiológiai határterületekkel való kapcsolatok továbbfejlesztésében*, elismerésre méltót nyujtott. Ha van is zseniális alkotó, aki a saját belső lelki válságából meríti a teremtő képzelet hajtóerejének egy részét, mégis kultúr-történeti tényként állapítható meg, hogy a nemzeti közösség gazdasági jóléte a teremtő szellem munkájának kedvez. A mi kis nemzetünk talán még soha sem volt távolabb a nemzeti élet teljétől, mint ma, amidőn az állam territoriumának beszűkítésével együtt korlátolt, kötött életfeltételek között kénytelen erőkészletének nagyfokú redukciójával háztartásbeli egyensúlyának megőrzésére törekedni. Ezek a válságos viszonyok még értékesebbeknek mutatják be a szakosztály teljesítményeit.

Szeretnénk hinni, hogy az eszthetikai szakosztály az antithezisnek negatív fázisán már átesett és életének további folyásában minden erejét a magyar eszthetikai ízlés csiszolására, a művészi közszellem terjesztésére fordíthatja. A mai szakosz-

tályi ülés tárgysorozata is élénken szemlélteti az átfogó szinthetizáló munkamódot és azokat a dimenziókat, amelyekben a szakosztály tevékenykedni szokott. A mai program-pontok ugyanis mind a három művészeti tartományból: a zene, a képzőművészet és a drámai műalkotások, illetve a színpadi kultúra területéről kerültek ki.

A művészetnek önértéke, végső metafizikai értelme és a kifejezési tendencia szükségszerűsége mellett, a produktív gondolkodásnak egész folyamata, a teremtésnek, az intuitív megérzésnek dinamikája, az ábrázoltnak és szimbolizáltnak, az eszthetikumnak rezonancia-keltése és jelentése a tetszés és a széptani ítélet szempontjából, a korszerű ízlés fejlődése és annak visszahatása a műre, a kifejezés-képesség, a szépség megragadásának ténye, a nem-tudatosult kölcsönösségbe lépés az alkotó és szemlélő között — minden más elvonatkoztató törekvés dacára — *a lélektani interpretálásnak jól hozzáférhető* és szolgáljon továbbra igazolásul *a magyar eszthetikusok és lélekbúvárok* nagy készségének a kooperaciora.

A mai program-pontok mindegyike ezt a kapcsolatot tanusítja. Az általánosan elismert műkritikusnak: *dr. Jajczay János* tagtársunknak előadása igazolni fogja, hogy ádámosi *Székely Bertalan*-nak monumentális freskóit is a lelki egyéniségnek struktúrális vonásai engedik megérteni. A művészi problémák klassicisztikusan korrekt felfogása, az egyszerű kifejező formák kultuszával, a kompozició gondos lelkiismeretessége, pallérozottan egyéni stílusa, az alakító folyamatnak sokszor kifejezetten ideoplasztikus jellege néha alig észrevehető feszültséggel az előadási és dekoratív tendencia között, az ő zárkózott, előkelően fínomértékű vérmérsék-típusával korreszpondeálnak.

Az *egyén pszicho-biológiailag* annál gazdagabb, minél teljesebb élményeinek a világa. A megéléseket a tárgyravonatkoztatottság jellemzi és minél gazdagabban tagolt tárgyi és értékvilágra irányulnak ösztöntörekvéseink, annál bonyolultabb élményszövedék veszi körül a szubjektumot és annál teljesebb lesz a *személyiség-élmény* maga is. A *zenének kategórialis rendje* a résztörekvések számára — korlátlan lehetőségek mellett — nyujt tapadási pontokat és ezáltal potenciális értékhálózatot képvisel, amelynek szerkezeteiben a racionalizált ösztöntörekvések alkalmat nyernek a kiélésre, hogy a polifónia- és harmoniá-nak világában egységes szellemi jelentéssé inkarnálódjon, amelyben a biológiai célratörés és a racio, az örömnyereség és a reálitásbeli elv, az ösztönigény és a szocietas, a szabadság és kötöttség kiegyenlítésre talál. („So vom Es getrieben, vom Über-Ich eingeengt, von der Realität zurückgestossen, ringt das Ich um die Bewältigung seiner ökonomischen Aufgabe.

die Harmonie unter den Kräften und Einflüssen herzustellen, die in ihm und auf es wirken, und wir verstehen, warum wir so oft den Ausruf nicht unterdrücken können: Das Leben ist nicht leicht." Sigm. Freud: Die pszichologischen Instanzen. Alm. der pszichoanalyse. Wien 1934.) Ide vág a tömegszenvedélynek látnoki ihlettel való jellemzése *Madách* által *Tankred*-nek szavával:

„Mink vagyunk hivatva
E ronda démont féken tartani
S vezetni, hogy vágyának ellenére
Nagyot s nemest műveljen szüntelen."

A *zeneeszthetikai szemléletnek* különálló elméleti formulázásai a mult század közepére: *M. Hauptmann*-ra, *E. Hanslick*-ra nyulnak vissza. A kezdeti törekvések — az evolucionizmuson kívül — egyrészt a *Hegel*-féle dialektikának, másrészt *Herbart* formalizmusának hatása alatt állottak.

A zenének fő elemei: *a ritmus és harmonia*, amelyek úgy a lelki organizációnak érési periódusaiban, mint a társadalom-lélektani lefolyásmódok és jelenségek között is (bár más formában megjelenülő) dinamikai tényezők, az eszthetikum megvalósításával az emberi életnek stilusára is jelentős befolyással vannak. Azokat a lelki értékeket elsajátítani és kihasználni, amelyeket a klasszikus zene adhat, segíteni hivatott a zene-esztézis, amelynek szakavatott szószólója: *dr. Molnár Antal* a mai ülés keretében a hozzánk annyira közelálló *Liszt Ferenc*-nek mesterműveivel fog foglalkozni.

Örömmel látjuk a *Magyar Psychologiai Társaság* szakosztályának mai programjában *dr. Németh Antal* előadását. Aki az ő kivételesen eredeti és aktiv tehetségét, annak irányát és fejlődésvonalát, szivós akaraterejét és nagy organizátoros képességét, szóval az ő egész pszichogrammját ismeri, az egyszersmind tudja azt is, hogy hazánk (közel 100 éves) első drámai színházának sorsa mind a művészi, mind adminisztrativ-vezetést illetőleg a legelhivatottabb kezekben van és fejlődésének és prosperitásának görbéje törvényszerű biztonsággal felfelé ível.

A közönség színház-igénye, a tulajdonképen nem is létező színház-válságnak problematikája, a magyar daraboknak (és főleg az ú. n. „Effektstück"-öknek), illetve a magyar színpadnak rendkívüli kihatása a világrepertoire-ra mindannyian különállan tárgyalandó nép-lélektani kérdés-szférák volnának, amelyeket azonban ezúttal csak említésszerűen érinthetek.

A *drámai költészet* volt hazánkban is a legnagyobb hatással mind az eszthetika fejlődésére általában, mind a psychológiai

iránnyal való kapcsolatoknak megőrzésére. A színpadi előadó művészet nemcsak a költő segítőtársa (Egressy Gábor értelmében), hanem az alakítás által, a valóság és eszmény megfelelő biztosítása mellett, az esetleges korrektivumokat is szolgáltatja. A drámai cselekvésre, a tragikumra, annak forrására és drámai-hős jellemére vonatkozó tanulmányokban a fenomenológiai beleélni-tudás, a karakterológiai elemzésre való törekvés, szociál-pszichikai tényezők szerepének számbavétele, a drámai erőknek játékában, — tehát pszichológiai szempontok, — vonják magukra figyelmünket, — már a mult század első feléből származó magyar dramaturgiai irodalomban (Tárczy, sőt Kölcsey, Szigligeti, Nevy, Egressy stb.).

Nemcsak dialektikai, hanem történelmi tény is az a fejlődési összefüggés, amely a vallási *mimus*- és *mimetikai* táncok, másrészt a dráma között — az alexandriai-római idők mimodrámáin át — fennforgott, épúgy, miként a monofóniás és diatoniás fejlődési fázis a zenében az egyházi ének által segítette elő a polifóniás fokozatot. A tánc és zene összeköttetésének a prioritására jellemző azon németországi háború utáni kísérleteknek csődje, amelyek a táncot, mint „abszolut"-at a zenétől elválasztani törekedtek. Ekkor kiderült, hogy a tánc elvesztette a tért a zenei komponens hiányával együtt (l. E. Straus). Igy látjuk ismét a művészetek különböző ágazatainak összeszövődését, az emberi kultúra különböző irányainak elválhatatlan kapcsolatát, egységbeolvadását (amint pl. a vallásvédelmi intézményekként szereplő felsőiskolák váltak a történelem folyamán a szellem- és természettudományi kutatásnak ősi forrásaivá).

Amidőn előadóinkat és a mélyen tisztelt közönséget van szerencsém ezennel üdvözölni, a mai ülésünket megnyitom és felkérem dr. *Jajczay János* tagtárs urat előadásának megtartására.

Benedek László dr.
a M. Psych. Társ. elnöke

A NOVECENTO ÉS A RÓMAI MAGYAR MŰVÉSZEK

Két kiállítás zajlott le az idei évadban, amely e sorok előtti címet a magyar közönség részéről félig-meddig mint kérdést provokálta ki. Az új olasz művészet új útjai mint döbbenetes, lenyügöző valóság, beteljesedés tárult elénk a Műcsarnokban és mellette a mi megújuló festészetünk, szobrászatunk, építészetünk mint izgató téma. Vajon nem jutottunk-e csöbörből vödörbe? Nem vette-e át Itália a mi művészetünkkel szemben azt

a parancsoló, leigázó szerepet, amelyet régen Németország művészete, és vagy harminc negyven év óta Páris játszott?

Az olasz is mint minden más művészet Európában, a 18. század után, közvetve, vagy közvetlenül Páris felé fordul. Az utolsó láncszem a spanyol festészetben Goya, az olaszoknál Tiepolo. A németeknek az „Aufklärungs-Zeit"-ban már nincs is igazi újabb nagy művészük. A forradalom után az empire egész Európát francia bélyeggel látja el. Ne szépítsük a dolgot, mindenki, aki művészetet hoz létre a század végéig, bizonyos fokig vazallusa lesz egyszer Jaques Luis Dávidnak, máskor Ingresnek, Delacroixnak, Rousseaunak, Corotnak, Milletnek, Courbetnak, Manetnak, Renoirnak, Monetnak, Cezannenak és a többi franciának. Kárba veszett csenevész kisérlet volt a Páris folyondáros karjaiból való szabadulási vágy, amely egyszer az erőtlen nazarénizmusban, máskor mint jószándékú preraffaelizmus robbant ki.

Az empire után a művészt és közönségét maga alá gyűrő uralkodó vágy a naturalizmus, amely ha a klasszicizáló hajlandóság, merev akadémizmus, vagy romantikus érzelgősség formájában jelentkezik is, a mélyén, a hamu alatti parázsként ott lappang. A művészet igazságot, természeti igazságot keres. A festészet, szobrászat csak pontos, a modellel egyező vonalat, formát tűr meg. Az emberek szeme domborműves látású; az alkotás lemérhető, letapintható, szinte érinthető kellett hogy legyen. Borzadva gondolunk Goncourtra, amikor a naturalizmus odáig süllyedt, hogy testvére halálát pillanatról, pillanatra, minden érzést kiküszöbölve, leírja. Dávid meggyilkolt Maratja olyan, mint egy csendélet s a plasztikon viaszból utánzott borzalmasságaival kél versenyre. Az empirikus tapasztalat alapján hoznak ítéletet a mű minősége felől: a szín egyezik a valósággal, a perspektíva geometriailag pontos. A kor közönsége és műértője „tökéletes, természethű, olyan mint a valóság, igaz" s hasonló kifejezésekkel fejezi ki elismerését és jellemzi a szépet.

A naturalista, realista művészet nagy állomása az impresszszionizmus, amelyhez kiegészítőül a pointillizmus, plenerizmus és postimpresszionizmus csatlakozik. Az impresszionizmus a futólagos külső benyomásokat akarja lerögzíteni; az, amit ábrázol, nem jelenti a „dolgot", hanem csak a fény, levegő, atmoszferikus pillanatnyi változásainak megfigyelését kívánja lerögzíteni. Igy valahogy a milliő-elmélethez közelít. A képzőművészetben a pillanatot kell megragadni, mert a dolog minden környezetben, minden időben más és másként alakul. A tárgy nem fontos és csak arra jó — mondja Libermann, a németeknek ez a legkiválóbb impresszionistája, — hogy a színt és fényt alkalmazzuk. „Mindegy, hogy Wallensteint festjük vagy almát."

Libermann állításából logikusan az következik legvégül, hogy a természetben minden szép, ezért mindent érdemes megfesteni, illetve — beszéljünk szabatosan impresszionista nyelven, — lefesteni. Igy a l'art pour l'art szakította el a művészt és a műélvezőt a témától. Centrális kérdéssé lett a technika; a tartalom jóideig senkit sem érdekel, már nem is a festő keveri össze a palettán a színeket. Hogy a legközönségesebb példát említsük, a pointillista képe előtt a szemlélők hunyorítanak s az apró kék és sárga foltocskákat a néző szeme egyesíti zölddé. Vastagon kenik fel a festéket a vászonra, a közönség pedig a képtől lassan távolodva szemléli, majd abban gyönyörködik, hogy a festő késével, vagy ecsettel durván csapta-e oda a vászonhoz a színeket, amely mégis egységes hatást tesz...

A század elejéig az olasz művészet sem járt külön útakon. Nittis, Boldini, Favretto, Morelli, Michetti, Segantini, Spadini, Mancini és a többiek is korukat élték. Idejük művészi tempóját akár tudatosan, akár nem, akár jól, akár rosszul csinálták a dolgokat, — Páris diktálta.

A tárgytalan művészetbe Európa beleunt. Már Burckhardt a századvégén megállapítja, hogy „a 19. század felmondta a pensumot". Valóban a századeleji művészeti forrongás, a kubizmust, expresszionizmust és a tipikusan olasz lélekből fakadó futurizmust hozza létre. A nézés konvencióját elsöpri az új szellem. A művel szemben álló kérdése a „hogyan", „miért"-re változott. A fiatalok hangosan hirdetik: a művészet mögött határozott célnak kell lenni. Courbet alig ötven évvel előbb azt mondja: „vissza a természethez", Cezanne már régen új jelszót ad: „el a természettől". Az új irány hívei azt hirdetik, hogy a művészetnek valamit ki kell fejezni; érzést kell közvetíteni. Aki a célt nem ismeri fel a műben, annak a gotika, Rembrandt, vagy Gauguin semmit sem mond. Amint az épület nem lehet eklektikus, az előírt feladatból és az alkalmazott anyagból kell kiindulnia, úgy a szobornak, képnek is, feladatot kell megoldania.

A művészeti forradalom sok helyen erjed. Párisból indul el, de a fascista forradalom az első, amely a művészetnek azt a nagy erejét, hogy az alkotás mindég valamely világszemléletet fejez ki, állítja szolgálatába. Maraini, az olaszok egyik kiváló szobrásza ezt így fejezi ki: „a művészeket felelősségteljes helyekre állították, így megnyilvánulásaikban önkéntelenül kifejezésre jut az idő bélyege".

És valóban az új Itáliát, új kultúrális berendezést, nagy célokért való heroikus küzdelmét, a megerősödött polgári öntudatot a novecento visszatükrözi. Természetesen az olasz művészet elsekélyesedett volna, ha politikai, vagy — ami még rosszabb — pártművészetté válik. Itália vezetői jól értelmezték a nem-

zeti művészetet. Nem rendelték alá politikai szolgálatnak, vagy bombasztikus történeti festészetnek, szobrászatnak. Az olasz művészet természetes kultúrális gyökérből táplálkozik. Nagy állami megrendelések, nemzeti kiállítás, nagy díjak, propaganda és a művásárló közönség kedvének felfokozása hat ugyancsak alakítólag építészetükre, szobrászatukra és festészetükre.

Degas, a francia impresszionista, jól látta a dolgok alakulását. Egyszer a fiatalok művészetére célozva azt mondotta, hogy: „az új festők kivégeznek bennünket, de a zsebeinket kikutatják." Az olasz művészet jellemzője az is, hogy a régit, „a multból a jót" felhasználják. Jogos örökösöknek tekintik magukat, amikor elődeik eredményeit hasznosítják. Az olasz művészet, amikor most nagy harcát vívja, tökéletes vértezettel, pompás technikai felkészültséggel állítja sorompóba művészeit. Témakörük emelkedett; a fascista állam ideáljainak: a munkának, a termékenységnek az anyaságnak, a tiszta életnek, az egészségnek, az erőnek dicsőítése gyakran visszatér képzőművészetükben. Vitalitás, öntudatos, merész elhatározás jellemzi művészetüket, amelyet egységes vezetés, gondolat, fejlődés, konzekvens előretörés, egészséges, biztos alapon nyugvó realizmus, máskor himnikus átszellemülés jár át. Mintha D'Annunzio jelszava lebegne előttünk: „Sempre rinascente"...

Az új olasz művészetnek ez a hatalmas fejlődése jogos félelem érzését keltette azokban, akik aggódó figyelemmel kisérik a magyar művészet fejlődését. Vajon Páris után nem Itália előretörése hat majd a magyar művészetre olyan nyomasztóan, hogy fiataljaink akarásait béklyóba köti? Az aggodalmaskodóknak megnyugtató, végleges feleletet csak az újabb római magyar művészek kiállítása adott a Nemzeti Szalonban. Az Itáliába küldött művészeink a novecentóval nem kerültek kapcsolatba. Az új olasz művészet az évezredek óta egymásra rakódott művészeti talajon a legfelül levő réteg, amellyel a mieink szembekerülhettek. „Itália mare magnum" amelyben az élő olasz művészet az idegen részére eltűnik. Ez az igazi nagy előnye Olaszországnak a művészetképzés terén Párissal szemben, ahol a művésznek csak két lehetősége van, a közelmult és a jelen francia művészetének megismerése. Ezzel szemben, amint a második római kiállításon is láthattuk, művészeink egyáltalában nem egy korszakot utánoznak, hanem azt a szabályba nem foglalható nagy titkot figyelték meg és hasznosították, amelyet úgy jellemezhetnénk, hogy a dolgot alkotássá teszi. Igen, Itália széles művészeti horizontja, ozondús művészeti szellemi magaslati légköre megtanítja művészeinket a felület ábrázolása helyett, a belső élmény kifejezésére.

Jajczay János

KÜLFÖLDI IRODALMI SZEMLE

Előljáróban néhány jelentősebb esztétikai és művészetbölcseleti munkáról számolunk be. Ezek az utolsó másfél év során jelentek meg, s beható ismertetéseik és bírálataik útján most kezdik éreztetni termékenyítő hatásukat.

Mintegy huszonöt esztendő szépről szóló elmélkedéseit foglalta egybe ezúttal német nyelven *Kaarle S. Laurila*, a jeles finn esztétikus *Aesthetische Streitfragen* címen. A terjedelmes mű hű képét adja a szerző egész fejlődésének. Megismerjük problematikáját, mely elsősorban az esztétikai érzelem elmélete körül fordul meg. Nem kevésbbé érdekes az a beható vizsgálat, amellyel az esztétikai élmény forrásait kutatja és összefüggéseit keresi a gyönyörködéssel, illetőleg az érdektelenséggel. A mű nagyobbik felében azokat a problémákat teszi vizsgálat tárgyává, amelyek a mai esztétikának vitás kérdései. Adja mindenekelőtt e problémák rövid történeti fejlődését, egyben rámutat az esztétika feladataira. Ez a modern problematika az aszszociációs problémára, a forma és tartalom tudományos esztétika küzdelmére, és a modifikáció-tanra vonatkozik. Külön fejezet szól arról, vajon a költői nyelv szemléletességre törekszik-e, vagy sem. Laurila ez összefoglaló művét a kritika általában elismeréssel fogadta.

Annál kevésbbé egyöntetü a bírálat *Rudolf Jancke Grundlegung zu einer Philosophie der Kunst* c. művével szemben. A mű művészetbölcseleti alapvetés akar lenni, amely a művészetet a magasabb világrend értékjelenségének fogja fel. Ezt az alapvetést azonban általában nem tartják egységesnek. A Geisteskultur legutóbbi száma egyes fejezeteit, mint a negyediket és ötödiket, figyelemreméltónak tartja — ezek a fejezetek szólnak ugyanis a műalkotások létéről, lényegéről, valamint a zenei műremekről s bennük nagyon sok elméleti és konkrét tudás összegeződik — Heinrich Lützeler azonban a Kant-Studien-ben kimutatja, hogy jóllehet a munka alapelindulásában van némi gondolatotébresztő, az egész mégis elhibázott, és alapulvett szerzőit, akikre Jancke hivatkozik, meglehetősen félreismeri. A kritikáktól függetlenül végeredményben megállapíthatjuk, hogy Jancke kutatásainak főeredménye, — s hogy vannak eredményei, azt Lützeler sem vonja kétségbe — hogy ő a művészetet mint olyan értéket állítja elénk, amely a szépnek és az etikus értéknek szintéziséből vonható le. Ezt a szintézist aztán mint szerves fejlődés eredményét fogja fel. Noha Schelerben és Nicolai Hartmannban már jórészt megtaláljuk ezt az alapelgondolást, a mű egész felépítése mégis új.

Die Philosophie. Ihre Geschichte und Systematik címen fo-

lyó nagyjelentőségű bonni sorozatban adta közre *Heinrich Lützeler* a művészet filozófiájába való bevezetését. Az alig száz lapos könyv valóban az alapokig ható bevezetést adja, kezdve a művészet lényegére való rámutatással. Ebben is sok a rokonság Nicolai Hartmann felfogásával, amennyiben a művészetet az objektív szellem szférájába utalja. Uj azonban ez objektív szellem szférájában is a művészetnek plasztikusan kimutatott szubjektivitása. A művészet ebben a szférában minden tudományos és bölcseleti megnyilvánulástól különbözik és ezt épen csodálatos szubjektív strukturája idézi elő. Szól továbbá a művészet megjelenési formáiról, a formának és a tartalomnak erős küzdelméről és határozottan vallja, hogy a valódi forma a világ és az alkotó lélek között lévő kapcsolat kifejezésére szükséges. Ez a forma a keret, a tárgy és az élethangulat számára, mert a művészet a lét lényeges őserőit igényli épenúgy, amint az embert is mint szellemi személyt nyilatkoztatja ki. Ezért nem játék és az élet esetleges járuléka a művészet, de mulhatatlanul szükséges az élet magasabb formálására. E mélyreható bevezető után a szerző axiológiai síkra tér át, amelyen a művészetnek négy értékfokát állapítja meg. Az első a nem-művészet, melyben hiányzik még az értelem áthatotta forma; a második a látszat-művészet s itt ez az értelem áthatotta forma még egészen tökéletlenül jelenik meg; a harmadik állomás az alakulófélben lévő művészet, amelynek folyamán az értelemtől áthatott formáért folyik a küzdelem; végül következik a valódi, tökéletes művészet. Ezen a ponton már kereshetjük a művészetnek az abszolutumhoz való viszonyát. Minden valódi műremek ugyanis metafizikai értelmet rejt magában, mert az ember tudatos élményi létét fokozza, mert ezt a személyes emberi lényeget a kozmikus hatalmakkal hozza kapcsolatba és a szabadságtudat szintézisét tudatosítja. Itt ér el Lützeler a művészetnek teológiai vonatkozásaihoz, amelynek során meglepetve tapasztaljuk felfogásának rokonságát Kierkegaardéval. Szépen vezeti le a művészetnek az Isten-tagadással és az Isten-közelséggel való összefüggését és analogont lát benne az isteni teremtő erő szuverén játékával. A szerző e szisztematikus megalapozás után számos művészetelméleti kérdésről is szól: a művészetek anyagáról, a művészi alak alapstílusairól, a művészi alkotás rendjéről, a művészet társadalmi vonatkozásairól, a műalkotás előzményeiről stb. — Ha ezek után Lützeler e feltétlenül értékes rendszerét az esztétika egyetemes menetébe kívánnók beállítani, némi vonatkozásban a már említett Nicolai Hartmann objektív realizmusával, Oscar Becker fenomenológiai-idealisztikus metafizikájával van. De igazán csak vonatkozásokról lehet szó, mert Lützeler sokkal inkább a reális valóságok iránt érdeklődő szellem s így legszive-

sebben a konkrétumok világában időzik.

Max Dörner, a müncheni képzőművészeti akadémia ismert tanára, negyedik, lényegesen átdolgozott kiadásban bocsátotta közre sokat emlegetett munkáját, melynek *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* a címe. Ez a könyv valamikor úgy készült, hogy a főiskolai előadásokat lejegyezték és in usum Delphini a festőnövendékek kezébe került. Azóta ez a mű a müncheni akadémiának hivatalos művészetelméleti bevezetője lett és bevezetése, a színanyagokról, a kötőeszközökről, az olajfestészetről, temperafestészetről, akvarellről és falfestészetről szóló fejezetei érdekesen vetítik elénk a szigorú akadémiai felfogást, amely szerint a technikai felkészültség lehet csak minden művészet egészséges alapja. A művészi restaurálásról írott fejezete talán a legfigyelemreméltóbb, amennyiben történelmi stílus-analógiákra is rámutat és Tiziannal, Rubenssel és Van Eykkel, kapcsolatban néhány nagyon finom megjegyzést tesz.

Lenore Kühn Die Authonomie der Werte című Berlinben megjelent nagyszabású művének második része igen gazdag esztétikai vonatkozásaiban. Ugyanis nemcsak a teoretikum és az etikum autonom alapjellemét adja, de az esztétikumét is és ebben annak egész fejlődéstörténetét. Filozofémája végső elemzésben Kantban keresi gyökereit, de tételeit az újkantiánus ikola tanulságai sokban módosították.

Paul Valéry Variété c. sorozatának harmadik kötetével fényes igazolását adta annak, hogy nemcsak napjaink egyik legnagyobb költője és előkelő stilusú kritikusa, de a művészetről szóló írásai az értékes esztétikust is igazolják benne. Esztétikája természetesen költői művének szerves része, de épen az a termékenyítő benne, hogy amikor a művészi alkotás főproblémáiról szól, a zseniális alkotó sokszorosan átélt élményeit veszi alapul. Ez a költői kultúra komoly filozófiai érdeklődéssel párosul nála. A kötet legszebb darabja az, melyben Valéry Mallarméval kapcsolatban nemcsak a költő felejthetetlen portréját adja, hanem a maga esztétikai hitvallását is. E tanulmány különös értékét mi sem igazolja jobban, mint hogy a Neue Rundschau is átvette egyik utóbbi számában.

Firenzében jelent meg Vallecchi kiadásában *Antonino Anile Belezza e Verilà delle Cose* című műve. Ahogy az ember lapozza ezt a szép nyelvezetű könyvet, egyre Pierre Fermier jut eszébe. A leghatározottabb metafizika, de a konkrét alapon álló esztétikus is sokat meríthet belőle. A világegyetem tudatos értelmi szépségének a fejlődésmenetét adja a szerző s ezt a nagy folyamatot, távol minden szkepticizmustól, az optimizmus lelkesedésével írja le. Mert ebben az egész folyamatban az isteni teremtő erő megnyilvánulását látja. Költészet, a természet köl-

tészete minden jelenségével a fény első sugárkájának a földrebocsátásától kezdve a sziklák, a növények, az állatok kialakulásán át az ember testi megszületéséig. S a legkülönösebb, hogy ennek a metafizikának semmi vonatkozása sincs a pantheizmussal, annál több a valódi spirituálizmussal. A szerző művészetbölcseleti problémákra utal; de ettől függetlenül is az esztétikust az isteni teremtés-mű szemlélete az emberi alkotás-mű számos igaz gondolatára eszmélteti.

A Rivista di Filosofia 1935. évi utolsó számában *Giuseppe Tarozzi La ricerca filosofia e le rivelazioni umani dell'arte* c. tanulmányában beható vizsgálat tárgyává teszi azt az összefüggést, ami a bölcselet és a művészet között van. Szerinte a művészet a bölcselet világába tartozik nemcsak azért, mert a szépről szóló elmélet, az esztétika tulajdonképen bölcselet, hanem elsősorban azért, mert a művészetben valamely teljes dottrina dell'umanità van. Természetesen a legfilozofikusabb művészet a zene, mert lényege a metafizikum világában fejeződik ki. S itt teszi kritikatörténeti vizsgálódás tárgyává Mazzini nevezetes elméletét, melyet az az 1836-ban megjelent Filosofia della Musica c. művében fektetett le. Tarozzi és Mazzini között a szép és a fenséges különböző problémáira, a tragikus és a hédonisztikus életérzésre, a művészet szabadságára és kötöttségére vonatkozóan már nagy az eltérés, mert a művészet mai filozófusa Mazzinit, ezt az elsősorban politikus elmét épen azon a felületen teszi bírálat tárgyává, melyen Mazzini a művészetet nemzeti, társadalmi és etikai hívatás betöltésére szánta. Egy pontban mégis megegyeznek — és ez a zenedráma. Mazzinit ugyanis Richard Wagner prófétájának tekinthetjük, mert ő is azt vallotta, hogy az emberiség ujjászületésében az ilyen fenséges művészi megnyilvánulásnak jelentékeny szerepe lesz. Tarozzi természetesen tovább megy művészetbölcseleti fejtegetéseiben, amennyiben rámutat a filozófia elsőrendű feladatára; ezt pedig abban látja, hogy kutassa és értékelje az emberiség történetében jelentkező ilyen művészi és általában szellemi kinyilatkoztatásokat.

A Revue Hebdomadaire egyik áprilisi számában közli *Henri Sauquetnek*, a sokat igérő fiatal zeneművésznek és zeneesztétikusnak előadását, mit az a párisi Galerie Rive gauche-ban tartott abból az alkalomból, hogy a festő Pisis a közönség szemeláttára a művészi alkotás szemléltetésére képet festett. Míg a festő festett, a művész-esztétikus magyarázott. E magyarázat lényege az volt, hogy minden műalkotás alapja az ihlet és csak az az igazi nagy művész, akit az ihlet nemcsak a gondolatban, de a kifejezésmódban is vezet. A művész lelkét az alkotás folyamán először valami nagy érzelem hozza mozgásba, majd ezt

az érzelmet öntudatlanul és egészen ösztönösen átfogalmazza az alkotás számára, hogy utána belekezdjen a munkába. Igy nem kormányozható soha ez az alkotó tevékenység. A művész Istennek nagy tettekre hivatott gyermeke. Az előadó fejtegetéseinek második részében erős művészetpolitikai kritikát gyakorol, amely napjaink francia művészi helyzetébe ad bepillantást. Azt hiszi, hogy a művészetet ma általában zavar és megalománia jellemzi, — továbbá a korán elérkezettség megvallása. A ma tevékeny művészet mintha elfelejtené Stendhal híres mondását: Azért írok, hogy ötven esztendő mulva is olvassák.

A Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft legújabb száma is több emlékezetes tanulmányt közöl a művészetfilozófia és az általános esztétika köréből. *G. F. Hartlaub Musik und Plastik bei den Griechen* címen a művészetek összehasonlító fejlődéstörténetére ad példát. A tanulmány írója a görög zene és képzőművészet közös forrásait kutatja, amikor igazolni kívánja, hogy a plasztika szigorúan határolt szabályai ugyanannak a törvényszerűségnek felelnek meg, mint a zenei egyszólamúság. Viszont az is kétségtelen, hogy ami a képzőművészetben már régesrégen in actu volt, azt a görög zenében még csak épen potenciának láthatjuk. S ezt különösen a szimfóniának, a parafoniának és a diafoniának szemléletes egymásmellé helyezése mutatja meg. A zene a görögöknél csak rügy volt, de nem gyümölcs és a szerző ezt azzal a sokszor hangoztatott mondással enyhíti, hogy a szem öregebb, mint a fül.

Walter Kühlhorn Dichtung und Tendenz címen közölt tanulmányt. Megállapításai általános esztétikai érvényűek, mert nemcsak a poétikai műre, de minden művészi alkotásra vonatkozhatnak. A költészet három fajtáját ismeri, u. m. a tiszta, a gondolati és az irányköltészetet. A különbség közöttük az, hogy míg a tiszta költészet alapélményét az ember és sorsa, tehát valami természetes adottság jelenti, az alkotás folyamata lelki szükségletből fejlődik, hatása meg az olvasónak a mindig újra, meg újra ismétlődő hangulati megrázkódtatása, addig a gondolati költészet alapélménye általános igazság, alkotásfolyamata az anyagnak megtalálása és felépítése, melyben az alapélmény tudatos szemléletté lesz, hatása pedig a gondolkodásnak újra meg újra ismétlődő serkentése. Az irányköltészet meg valamely esetleges, vagy történetesen meghatározott igazságot nevezheti alapélményének és bár az alkotásfolyamat lényegében megegyezik a gondolati költészetével, hatása már inkább az akarat megmozgatására irányul. Az elméletet bőséges példatár teszi világosabbá.

Die Neue Literatur márciusi száma *Paul Ernst* születése hetvenedik esztendejére emlékezésül közli egyik még kiadatlan,

1926-ból való előadását, *Der Dichter und die Form* címen. A nagy tudósnak, aki még életében megérte sikeres műve hatását, ez volt egyik utolsó előadása, melyben már felülemelkedett adatokon, irodalomtörténeti eseményeken, poétikai és stílusbeli fejtegetéseken. Érett szava sokszor elragadtatásba csap át s a művészi formának valósággal filozófiáját adja.

A bécsi Kulturbund rendezésében Bruno Walter, a világhírű karmester a zene erkölcsi értékeiről tartott előadást. *(Von den moralischen Kräften der Musik.)* Ez az előadás Bruno Waltert felejthetetlen zenei interpretálása után mint elmélyült esztétikai gondolkodót mutatja be, aki esztétikai felfogásában pszichológiai alapon áll.

Ez általános esztétika-kutatási szemle után szóljunk még a legújabb esztétika-történeti vizsgálódásokról, amelyek közül első helyen említjük *Otto Kein Das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling* című Berlinben megjelent művét. Az élvezetes, szép tanulmány alapos vizsgálat tárgyává teszi azt az összefüggést, ami az attikai tragédia virágkora és alkonya, másfelől Nietzsche és Schelling életműve között van. A könyv különösen esztétikai vonatkozásaiban jelent ujságot. — A Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft fentjelzett száma közli Kaarle S. Laurila terjedelmes esztétika-történeti tanulmányának első részét, *Die Aesthetik in den nordischen Ländern* címen. A tanulmány Dánia, Norvégia, Svédország és Finnország esztétikai vizsgálódásaival foglalkozik annál is inkább, mert ez az esztétika történetének felette elhanyagolt területe. Dánia korai XIX. századi filozófusai, mint Sibbern, Oersted, Heiberg és mindenekelőtt Sören Kierkegaard foglalkoztak esztétikai kérdésekkel. A XIX. század második felében a humornak a tragikummal való kapcsolatát vizsgáló Harald Höfding mellett első sorban Georg Brandes említésreméltó, aki Aesthetiske Studien című munkájával igazolta, hogy nemcsak mint irodalomtörténetíró és kritikus, de mint esztétikus is az elsők közé sorolható. Különösen tragikum-elmélete érdekes, mely ugyan sokban rokon a korabeli uralkodó elméletekkel, mégis a tragikus sors és a tragikus vétség vizsgálatával a tragikumkutatás történetében jelentős helyet foglal el. Brandes szerint ugyanis a vétségnek három fajtája létezik: 1. a metafizikai, amely személytelen, vagy személyfeletti és ez a sors vétsége; 2. az etika, amely már személyes és szubjektív és 3. a metafizikai-etikai; ez utóbbi lehet egyedül a tragikus vétség. Ebben egyesül ugyanis szerves egységgé az egyén és a sors vétsége. Nem kevésbbé érdekes Brandesnek a komikumról szóló írása, melynél Kierkegaard elméletéből indul ki. Kierkegaard ugyanis azt vallotta, hogy a tragikum és komikum lényegében

ugyanaz, mert mind a kettő valamely tagadáson, ellenkezésen nyugszik s a különbség csak az, hogy a tragikumnak ez az ellenkezés-volta fájdalmas, míg a komikumé fájdalomtól mentes. A század végén Cl. Wilkens és Carl Lange már kizárólag a tudományos esztétika művelői. Norvégiában is nem egy rendszeralkotó esztétikus akadt.

Újabban több művész-napló, levelezés és azok művészetfilozófiai magyarázata látott napvilágot s ezek mindegyike bőséges példatárat nyujthat esztétikai elmélkedésekhez. Párisban jelent meg *Beethoven* bizalmas jegyzetfüzete, amelyet *Leitzmann* professzor magyarázott, *André Joubin* pedig *Eugène Delacroixnak*, a nagy romantikus festőnek azokat a leveleit adta ki testes kötetben, amelyek 1804 év 1837 között íródtak. A Revue des Deux Mondes *Camille Bellaigue* és *Saint Saëns* levelezésének kritikai kiadását bocsátotta közre. Ez a levelezés nemcsak zenei, hanem általános esztétikai problémákkal is foglalkozik, amennyiben a kifejezés és a forma örök konfliktusáról szól elsősorban. Saint Säens természetesen a forma védője és hite szerint a kizárólagos kifejezés keresése már magában hordja a dekadencia csíráját. Johann Sebastian Bachot és Mozartot, — ezt a két annyira expresszív művészt — az emelte olyan magasra, hogy sohasem áldozták fel a formát a kifejezésnek. Gondolkodtató erre Bellaigue válasza: Isten óvjon attól, hogy akár a formát, ezt a különös szépséget, akár a kifejezést, az érzelmeknek valamely szépségét feláldoznám. De nem hinném, hogy lenne olyan tökéletesen szép forma, mely ne fejezné ki azt az érzelmet, mely ihleti és megelőzi, amely tehát eredete és oka. — *Heinrich Lützeler Ueber die Kunstphilosophische Bedeutung des Briefwechsels Storm—Keller—Mörike* címen a Görres-társaság folyóiratának Adolf Dyroff-emlékszámában értelmezi a romantikusok e híres levélváltását. A mélyreható tanulmány irodalomtörténetileg épp oly becses, mint esztétikailag, mert a levelezésben felmerülő fogalmakat mindig az általános problematika szempontjából vizsgálja.

1937-ben Párisban tartják a IX. nemzetközi filozófiai kongresszust, abból az alkalomból, hogy jövőre lesz háromszáz esztendeje annak, hogy Descartes Discours de la Méthode-ja megjelent. E kongresszusnak esztétikai érdeke is lesz, amennyiben központi problémája az értelem lényege és értéke lévén, a tárgyalás hat problémacsoport körül fordul meg s ezek az érték, az erkölcsi, a társadalmi, az esztétikai normák és a valóság.

Dénes Tibor

CROCE — SZERDAHELYIRŐL

Contributi alla storia dell' Estetica. Memoria letta all'Accademia di Scienze morali e politiche di Napoli dal socio *Benedetto Croce.* Napoli 1934. 48. l.

A nagy olasz gondolkodónak ez az előadása (eredetileg a nápolyi akadémia *Atti*-jában és annak különnyomataként jelent meg, a következő évben C. munkái gyüjteményének *Ultimi saggi* c. kötetében is helyet kapott) magyar részről azért is különös figyelmet érdemel, mert második fejezete az esztétika első magyar tanárával foglalkozik. Ez a fejezet szorosabban csatlakozik az elsőhöz, amely a történeti értékelés elméletének kezdeteivel foglalkozik, vagyis annak a ma természetesnek látszó felfogásnak a történetével, hogy egy műalkotás helyes értékeléséhez bele kell élnünk magunkat abba a korba, amelyben keletkezett és az alkotó szellemébe. Élesen elkülöníti ezt a felfogást a dogmatikus esztétikával szemben előbb alakuló, merőben szubjektívisztikus-relatívisztikus vagy amint C. szereti nevezni, kontingentisztikus álláspontól, amelynek jelentősége annyiban van, hogy annak a szabadabb mozgásnak megnyilvánulása, amely végül Herderrel az igazi történeti értékelésig jut el. Ennek a szenzualista alapú relatívizmusnak képviselőjeként jellemzi Riedelt, akinek *Über das Publicum* c. levelei közül a második a nemzeti, kor- és egyéni ízléskülönbségekkel foglalkozik, és Wilhelm R. Riedelről írt monografiájával szemben tagadja, hogy már a történeti értékelésig jutott volna el; Herder a negyedik Kritikai Berekben épen e szempontból bírálja Riedelt. Rámutat végül C. a történeti értékelésnek a pozitívizmusban ismét bekövetkezett elsikkadására.

Szerdahelyiről *(Esztétikáját* Várdai Bélától, egyik legrégibb magyar hívétől és legalaposabb ismertetőjétől kapta ajándékba, az *Imago Aestheticest* Berzeviczy Albert segítsége folytán használhatta) a következő szavakkal kezdi mondanivalóját: „Az a szeretet és hév, amellyel a XVIII. században az ízlést és a géniuszt kutatni és egy esztétikai tudománnyal próbálkozni igyekeztek, gyorsabb lendülettel segítvén elő az emberi szellem érzéki és szenvedélyes formáinak jogaiba való visszahelyezését, amely az olasz renesszánszban kezdődött, a messzi Magyarországban is megtermette a tárgy részletes fejtegetését. Persze, latinul, mert a latin volt ott jórészt s még évtizedekig az maradt a tudomány és műveltség nyelve." Croce szerint Szerdahelyiben leginkább figyelemreméltó „az az enthusiasmus, amely a szép iránt és a művészet tudománya iránt eltölti és az az öröm, amelyet több ízben nyilvánít azon, hogy oly korban él, amelyben e nemes dolgok oly eleven buzgólkodás tárgya, mint soha máskor." „Nem is szeretett volna élni, ha a jóízlésért Európaszerte

bekövetkezett nagy buzgalom közepette a humanitás e legszebb része terén tájékozatlan maradt volna." „Bizony azokat a szemrehányásokat, — teszi hozzá Croce Szerdahelyi bevezetésének ismertetéséhez — amelyeket Baumgarten, a komoly filozófiaprofesszor hallott maga körül mormolni s amelyeket kénytelen volt visszautasítani, hogy t. i. efféle gyönyörködtető dolgokba elegyedett, sokkal több jogosság látszatával intézhették volna ellene, az egyházi férfiú ellen." Szerdahelyi ezekkel szemben való védekezését is ismertetvén, kiemeli, hogy mindebben világosan benne van az őt is hajtó szellemi mozgalmasság igazi célja: a gyakorlati és értelmi közé eső szellemi szférának, „valamint e szféra ártalmatlanságának vagy épen nem negatív, hanem pozitív voltának felismerése és ezzel a szellem filozófiájára tartozó új mozzanat és új érték fogalma". „A magyar tudós tájékozott volt az egykorú esztétika terén, amelynek képét meglehetősen eltérőnek látja a régi fejtegetésekétől." Bemutatja, kiket ismer Szerdahelyi az esztétikusok közül, s külön kiemeli Riedelt, akire Szerdahelyivel kapcsolatban már Jánosi is rámutatott. „De nem elégedett meg az új tudomány addig elért alakjával" — folytatja — „... Szerette volna, ha a dialektika biztonságáig emelkedik, hogy aki elvei és szabályai ellen vét, éppoly messze kerüljön a széptől, mint amily messze kerül az igaztól az, aki a logika és filozófia szabályaira nem ügyel. Ezért igyekezett munkájában a szép természetéből azokat az alapelveket levonni, amelyeket a legjobb mesterek juttattak hozzá... Megtartotta az esztétika nevet, bár nem egészen vagy nem mindenkinek (non omnino) tetszik, a tőle használt felosztást és módszert azonban újnak hitte, s ha — amint mondta — ezeket egyesek új *rendszer*nek tekintik, a maga részéről szerényen nem tiltakozik... Valóban, ha a filozófiai rendszer nem volna már magának a gondolkodásnak rendszerező ereje, hanem valami külső architektonikus beosztás és rend, akkor Szerdahelyi műve jóval magasabbrendű volna a XVIII. század csaknem minden esztétikai kézikönyvénél." Az egyes könyvek gondolatmenetének ismertetése után épen a filozófiai gondolkodás gyöngesége szempontjából bírálja: „Ez a derék ember és rajongó esztétikaprofesszor, aki művében az egykorú német, francia és angol költészetben is eléggé tájékozottnak mutatkozik, híjjával volt a filozófiai s ezzel a kritikai érzéknek, és a tőle kifejtett esztétikai fogalmak benne valójában tartalmatlanok... Az ízlés fogalma forradalmi szellemű volt és forradalmi módon nyitott magának utat odáig, amikor Kanttal büszkén és biztosan hangoztatta a maga jogát, mint sui generis, sem nem logikai, sem nem gyakorlati ítélet. Szerdahelyi szerint, ki annyit foglalkozik vele és annyiszor magasztalja, semmi más, mint: facultas sentiendi Pulch-

rum et Turpe ac utrinque limites et gradus vera sensuum ope discernendi, amely természettől megvan és tanulmánnyal nevelhet." Rámutat még az ízlések különféleségére vonatkozó megjegyzéseinek határozatlan és ellentmondó voltára, továbbá arra, hogy a szépség objektív vagy szubjektív voltának kérdésében is Riedellel egyezően felületes, látszólag szintetikus választ ad s hogy a szépség érzéki jellegét hangoztatván, azt mondja: „Quam si quis more scolastice dicat relativam, non repugne, vagyis észrevétlenül a relativizmus és kontingentizmus alapjára siklik." „A szépet sokféleség, egység és érzékelhetőség jegyekkel határozza meg; de ezt a harmadikat, mely igazán eredeti és sajátos volna, nem mélyíti el, nem határozza meg mással, minthogy a tárgyalásba belevonja ‚fény' és ‚szín' néven a retorikai figurákat és ‚élénkség' néven a régi retorikáknak... azt a másik szakaszát, amely az emberi indulatokat sorolta fel és jellemezte." A szépség és tökéletesség viszonyának kérdésében is következetlen: tagadja, hogy a szépség tökéletesség, mivel a tökéletességhez tudni kell, minek kell valaminek lennie, holott sok mindent látunk szépnek, aminek mivoltát, okát-célját nem tudjuk. (Croce utal a Kant-i fogalom nélkül való tetszésre.) Az tán a jó és tökéletes közt középső fogalomnak hiszi, végül elfogadja, hogy a szépség *külső* tökéletességnek tekinthető. A cognitio sensitiva fogalmában rejlő probléma meg nem értéséből magyarázza Croce az esztétika névtől való vonakodását: Szerdahelyi az esztétikát a szépségre korlátozza, nem törődve az érzékeléssel és szemléléssel általában. „Végül, noha folyton a nyelvén forog a géniusz szó, a művészet elméletében nem tud mást tenni, mint visszatérni a természet utánzására." — „A szorosabban vett esztétikai elméletek mélyítéseként tehát nem vonható le munkájából semmi tanulság" — hangzik a kritika összefoglalása. — „Érdekes azonban abban a tekintetben, miképp jelennek meg és sorakoznak külső rendbe az akkoriban kialakult fogalmak... (kiemeli még a humornak fejtegetését és felosztását) ... az ízlés, a géniusz, a szép, az érzéki szemlélés ártatlan gyönyörűsége, az esztétika iránt való szerencsés vagy szerencsétlen szerelme által Szerdahelyi is képviselője a gondolkodás ama forrongásának, melyet bevezetőleg említettem." Idézi még az Esztétika befejezésének a bevezetéshez hasonlóan rajongó nyilatkozatait, kiemeli harci készségét a szép megvetői és befeketitői ellen és a szépség és humanitás viszonyáról szóló szép zárószavait.

A harmadik adalék Bosanquet és mások ellenmondásával szemben újra igazolni törekszik Hegelnek a művészet halálát hirdető elméletéről adott magyarázatát: Ha e szót nem használja is Hegel, munkáinak számos részlete bizonyítja, hogy sze-

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

rinte a fejlődés végső fokán a művészet mint olyan elveszti jelentőségét; alapgondolataihoz következetesen erre az eredményre kellett is jutnia, s túlbuzgó védői rendszere következetességét bontják meg, mikor paradoxiáit ki akarják küszöbölni.

Végül Schleiermacher esztétikájával foglalkozik, amelynek annak idején épen ő szolgáltatott igazságot saját honfitársai ellenében. Hogy ismét visszatér rá, arra az adott okot, hogy Odebrecht újból kiadta Schleiermacher esztétikai előadásait, korábbi szöveg alapján, mint amely eddig ismeretes volt. Croce kétségbevonja, hogy ez a szöveg valóban becsesebb a későbbinél s a kiadóval szemben nagyon is megokoltnak tartja, miért mellőzött később Schleiermacher egyes részleteket. Túlzottnak tartja a művészetek osztályozásának Odebrecht részéről való értékelését, viszont kiemeli, hogy Schleiermacher nem ismer értékkülönbséget a művészetek közt. A nyelv logikai és zenei elemének s a prózának és költészetnek ezen alapuló megkülönböztetését és Schleiermacher több más tévedését gondolkodása spinozistikus alapjaiból magyarázza. Végül hangsúlyozza, hogy a gondolkodókat nem örökölt tévedéseik vagy ellentmondásaik, hanem a tőlük felvetett problémák s a tőlük alkotott új fogalmak alapján kell értékelni „és Sch. nem kevés új problémát és fogalmat adott a modern filozófiának, nemcsak etikai, hanem esztétikai vizsgálódásaiban is".

Mint Croce minden írásában, ezekben az *Esztétiká*-ja történeti részének kiegészítésül írt tanulmányaiban is megkapó a filozófiai gondolkodás és történeti érzék együttes ereje. Croce még mindig eleven szellem az apróságokkal való bibelődésben és az egyetemes problémákról való gondolkodásban egyaránt. Pedig hogy nem a ‚ma' gyermeke, annak itt is újra meg újra kifejezést ad, — néhol az alkalom szinte keresettnek tűnik — rámutatván pl. (Riedellel kapcsolatban) az esztétikai fajelmélet művészettagadó voltára, vagy a „szellem ellen való blaszfémiának" nyilvánítván az egyetemes értékeknek ‚nacionalizációját' (Schleiermacherral kapcsolatban).

Waldapfel József

KÖNYVISMERTETÉS

Benedek Marcell: Irodalom-esztétika. Budapest, 1936. Franklin Társulat. Kultúra és Tudomány 174 l.

Az esztétika egyik legkényesebb problémája a megfelelő közlésmód megtalálása. Ahoz a nehézséghez, hogy érzelmi jellegű értékélményt kell fogalmilag meghatározni, hozzájárul még az is, hogy az esztétikus nem érheti be a szakkörökkel. Szeretné, ha szava époly széles rétegekhez szólhatna, mint a művészi alkotás a maga egyetemes és ellenállhatatlan formanyelvével. Sőt az esztétikus nemes becsvágya, hogy még olyan művészi értékek számára is utat nyisson, amelyek nem találnak megértésre s csak a beavatottak számára hozzáférhetők.

S hogy mindez magyar viszonylatban mennyire fokozott nehézséget jelent, nem kell kiemelni. — Méltánytalanság lenne gáncsolni azt, aki valamennyi nehézséggel nem képes egyenlő mértékben megbirkózni. Benedek lebontja az egész tudományos apparátus, hogy amit meg akar mutatni, hozzáférhetőbb legyen. Pedig az filozófiai tudománynál nem külső állvány, hanem belső váz. Ha lebontjuk, feláldozzuk az egységet, az egységben látást. Az egész esztétika „a tudni nem érdemes tudni illik" nem nagyon meggyőző illemkódexévé lesz. A jelen esetben poétika keretében jól elférő eszmefuttatásokat kapunk a regény, a dráma, a líra egyes korok szerinti változatairól. Az esetet még az is súlyosbítja, hogy a jelen irodalom-esztétikájának legértékesebb magyar és német nevei a bibliográfiából teljesen kimaradtak. — Tagadhatatlanul lefegyverző az a gondosság és figyelem, amellyel a szerző az irodalom problémáit kitapintja; könnyű, finom és avatott a keze. Állandóan ott kisért mégis az olvasóban az az érzés: célszerűbb lenne kinyitni az ablakokat, hadd látnánk mindezt tisztábban, biztosabban és főleg élesebb körvonalakban. A „leereszkedő" magyarázgatásnak megvan a maga veszedelme, nem egyszer épp általa megy veszendőbe az egyszerűség, világosság.

Baránszky-Jób László

Riezler, Kurt: Traktat vom Schönen. Frankfurt a. M.: Klostermann. 1935. 227 p.

„Japán lakkdoboz fedele. Sötét arany alapon nincs más, mint balra lent, alig jelzett kősziklán guggoló kis majom, rövid karját ferdén felfelé tartja, — jobbra fent két fínom vonal, a hold karéja. A felület üres. — A felület nem üres, olyan mély, mint a világ. Benne van a fény és a homály. A majom nem egy a sok állat közül. Talán egyáltalában nem is majom, hanem kis lény a távolban, a közelhez kötve, ha nem volna tele sóvárgással, — a hold nem hold, hanem valami, ami itt lebeg, határolva a határtalanban, egy Valami a Semmiben, ugyanakkor semmiség az áradó teltségben, — de elég! Hogy ilyesmi nem mondható el, azt mindnyájan tudjuk és mindig tudtuk." — „A példa veszélyes, mert „eszme" rejtőzik benne. Úgy látszik, mintha csak olyan példára vonatkoznék, amelyiknek ilyen „eszméje" van. Nem így. Nem a dolog, a kifejezhetőség az, ami ilyen eszmében a fontos. Akármilyen „belle peinture"-re, pl. Manet egy dinnyéjére, amely sárga és fehér dagadozásával a fényben és árnyékban kék takarón fekszik, ugyanaz vonatkozik, ámbár semmi más és nem is akar más lenni, mint, ami. Az ember nem tudja megmondani, hogy mi. De nem eszmének kell lennie, hanem, — láthatónak, láthatónak!"

Riezler könyvéből vett idézet és mutatvány veszélyes, mert úgy látszik, céltudatos, mert „eszme" van benne. Nem így. Nem az eszme a fontos benne, hanem az a bizonyos látható. És ez a könyv minden részében egyformán az. A probléma: a láthatóság és elrejtettség, az elrejtettség a láthatóságban, vagyis a láthatóság az elrejtettségben, — az igazság a látszatban, a látszat az igazságban, — a komoly játék, vagyis a játékos komolyság. „A művészet tárgya a látszat, ami az igazságot gondolja, játékosan, amely komolyan gondolja. Látszata komoly lehet, játéka igazság. Játszhat a látszattal és ez a látszattal való játék ismét lehet látszat. Az igazsággal is játszhat; ilyen játékban az igazság játékká lesz, amely a látszatban komoly lehet és mint igazabb igazság mutatkozhatik meg." — „De az ilyen mondatokban valami ki van mondva s ugyanakkor elrejtve... A kétértelműség azonban nem véletlen és esetleges, hanem épen maga a rejtély... Ez a rejtély a *lélek* rejtélye... Ezzel pedig ismét csak ki van mondva a titok, mint titok és el van rejtve..."

Riezler problematikája teljesen görög (Platon, Aristoteles), gondolkozásának technikája pedig modern: a fenomenológián és exisztenciafilozófián iskolázott technika. Egy másik művében, amit Parmenidesről írt, már meg lehetett csodálni, hogy a tökéletes ókori tudást miképen emeli a tökéletes modern filozófiai iskola és fordítva is. A Parmenidesben a „létező" kérdése

merült fel; ebben a könyvében a „szép" — és pedig görög alapon: a szép, nem mint eszmény, hanem, mint látszat, vagyis, mint rejtély, de rejtélye az igazságnak, a létezőnek, látszata a valóságnak, — a „között" szférája, a platóni „metaxü" — ami épen a görög filozófiában is a lélek természetes szférája. Ez a „Zwischen", a „között" a lélekszféra, az igazság és látszat között, az elrejtett és tapasztalható között, végeredményben önálló is, meg nem is. Önálló, mert ténylegesen együtt az „egész világ". De Riezler platóni alapon végeredményben odajut, hogy „a szép a jó csodája", vagyis a legfőbb eszme a „jó"; egészen pontosan megfogalmazva: jó az egyedüli, amit az ember *abszolút pozitívumnak érez mindennemü értelmi hozzájárulás és reflexió nélkül, közvetlenül és exisztenciálisan*

A tárgyalás maga, ahogy a gondolatvilág egyesíti a két végletet: szellemben ugyanakkor görög, amikor abszolút időszerű, módszerben ugyanakkor filológiai, amikor abszolút érdekfeszítő. Valami vonzó, éles tisztaság sugárzik a könyvből, ami egyaránt nyilatkozik meg a legkényesebb kérdések megérintésében épen úgy, mint az élvezetesen pontos megfogalmazásokban, vagy az átható kritikában. Ebből a szellemi elmélyültségből és tisztaságból olyan gazdagság ömlik, ami messzi túl van az úgynevezett tudományos könyv megállapításszerűségén, problemadialektikáján és eredménytisztázásán. Nem kell másra utalni, mint egy fejezetre, amely a görög oszlopról szól (30—36 l.); — szó segítségével elmondhatónál sokkal több, sejtetésnél sokkal közelibb, csaknem érzéki megragadásként hat. És, ami a legfontosabb: a könyv nem ad tényt, úgynevezett tudományos vívmányt, „elvet". — Riezler ama előkelő gondolkozók közé tartozik, akiknek nagyobb becsvágyuk van, mint az, hogy „tanításuk" legyen, ami öt mondatba foglalható. Ez a fajta gondolkodás „teremtő alakítás" — igazi filozófus gondolkozás. Egészen görög ez is, olyan értelemben, ahogy Platon, aki tudta, hogy a filozófus nem az elvek embere, hanem épen ellenkezőleg: az ideáké, és feladata nem az elmélet és elmélkedés, hanem: az ember és életformálás.

Hamvas Béla

BIBLIOGRAFIA

AZ 1935-IK ÉV ESZTÉTIKAI MUNKÁSSÁGA

I. Általános rész.

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

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

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

Baránszky-Jób László. Bevezetés az esztétikába. 111 l. — Ism. Mitrovics Gyula. Esztétikai Szemle. 45—47. l.

Baránszky-Jób László. Irodalomtörténet és esztétika. Esztétikai Füzetek. 13—28. l.

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

Bartók Béla. Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje. (Népszerű Zenefüzetek. 3. szám.) 36 l.+80 zenei képlet. — Ism. Prahács Margit. Magyar Könyvbarátok Diáriuma. 8. l.

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

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

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

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

Csiki Endre. Divatcikk-e az erdélyi népzene? Erdélyi Helikon. 523. l.

Dénes Tibor. A tragikus lélek. Napkelet. 99—104. l.

Dénes Tibor. Esztétika és műszeretet. (Titkári jelentés az Esztétikai Szakosztály 1935. évi működéséről.) Esztétikai Szemle. 41—44. l.

Dénes Tibor. Kollektív színjáték. P. Napló. 215. sz.

Dénes Tibor. Őstehetségek. Élet. 1035—1036. l.

Dénes Tibor. Tragikus lélekalkat. Magyar Pszichológiai Szemle. 137—152. l.

Dömötör István. A művész küzdelme. Napkelet. 8—14. l.

Éber László. Művészeti Lexikon. 2. lényegesen bővített kiadás. I—II. kötet. 608, 635. l. — Ism. Oroszlán Zoltán. Magyar Művészet. 119—124. l. — Kozocsa Sándor. Képzőművészet. 72. l.

Erdei Ferenc. Színpad és parasztság. Színpad. 92—93. l.

Erényi Gusztáv. A mozi esztétikája. Nyugat. I. 389—392. l.

Erőss Alfréd. Szent János levele a prófétákhoz. Vasárnap. 343—345. l.

Esty Pál. Képzőművészek egyesületének jubiláris kiállítása. Képzőművészet. 11—12. l.

Fáy Aladár. A művészkataszter kérdéséhez. Képzőművészet. 88—91. l.

Féja Géza. Színház és társadalom. Színpad. 4—5. l.

Ferenczy Valér. Az ízlés. Napkelet. 596—600. l.

Földessy Gyula. Tanulmányok és élmények az irodalomtörténet, esztétika és filozófia köréből. 272 l. — Ism. b. f. Irodalomtörténet 74—75. l. — Haraszthy Gyula. Irodalomtörténeti Közlemények 206—207. l. — Galamb Sándor. Napkelet. 58—60. l. — Dóczy Jenő. Uj Magyarság. 5. sz. — Benedek Marcell. Századunk. 87—88. l. — Kozocsa Sándor. Magyar Könyvbarátok Diáriuma. 41. l.

Gál Gyula. A magyar színjátszásról. Színpad. 59. l.

Gáspár Ilona. A hazai esztétikai irodalom bibliográfiája. 1934. Athenaeum. 163—164. l.

Gergő Endre. Kollektív formaélet. Képzőművészet. 105—109. l.

Gésmey Pál. Színpad és filozófia. Gondolat. 130—135. l.

Ghéon, Henry. A színpad, mint a misztika kifejezője. Vigilia. I. 35—49. l.

Gulyás Károly. A színjátszás problémái. Vasárnap. 414—415. l.

Gulyás Károly. Szépmívességünk. Vasárnap. 331—332. l.

Hammerschlag János. A régi zene új előadási prakszisai. M. Muzsika. 38—47. l.

Hamvas Béla. Ember művészet nélkül. Napkelet. 276—278. l.

Herman Lipót. Jegyzetek a képélvezés módjához. Magyar Művészet. 267—273. l.

Hevesi Sándor. Az olvasás művészete. Uj Idők. II. 415—417. l.

Hont Ferenc. Színház. Színpad. 65—83. l.

Horváth Árpád. Színháztudomány. Színpad. 56—57. l.

József Ferenc királyi hg. Művészet és élet. M. Iparművészet. 1. l.

Juhász Géza. A szépség kora. Prot. Szemle. 591—596. l.

Kállay Miklós. Képzőművészek egyesületének jubiláris kiállítása. Képzőművészet. 4—7. l.

Kárpáti Aurél. A menekülő lélek. (Kritikák és tanulmányok.) 174 l. — Ism. (yi.) Irodalomtörténet. 156—157 l. — P. Lloyd. 68. esti sz. — Thurzó Gábor. Keresztmetszet. 2. sz. — Rédey Tivadar. Nyugat. I. 507—509. l. — Rónai Mihály András. Magyarország. 78. sz. — (k. i.) M. Hirlap. 80. sz. — Kóbor Noémi. Ujság. 74. sz. — P. A. Pesti Napló. 69. sz.

Kilián Zoltán. A hangjáték. Magyar Szemle. 23. kötet. 140—145. l.

Kósa János. Alkotó lángész. Képzőművészet. 54—56; 74—79. l.

Kosztolányi Dezső. A rímről. Pásztortűz. 375—377. l.

Kotsis Iván. A mai építészetről. Esztétikai Füzetek. 37—43. l.

Kozocsa Sándor. A magyar fametszőművészet. Képzőművészet. 110—113. l.

Kozocsa Sándor. Az 1934-ik év esztétikai munkássága. Esztétikai Füzetek. 44—49. l. Különlenyomatban is: 8 l. — Ism. Turóczi—Trostler Josef. Pester Lloyd. Máj. 11. sz.

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

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

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

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

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

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

Makkai Sándor. Az élet kérdezett. (Tanulmányok.) 255 l. — Ism. Debreceni Szemle. 230. l. — Dékány András. Uj Magyarság. 113. sz. — Sz. Ujság. 108. sz. — Dernői Kocsis László. Pesti Napló. 114. sz.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mitrovics Gyula. Esztétika és kritika. Esztétikai Füzetek. 1—12. l. Ugyanaz különlenyomatban is. Bpest. 1935. Csáthy J. R-t.

Mitrovics Gyula... Izmusok helyett értékek! Klubok helyett tehetségek. Képzőművészet. 25. l.

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

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

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

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

Muhoray Elemér. A színpadról. M. Irás. 2. sz.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ortutay Gyula. Magyar népi szabadtéri-játék. Színpad. 48—53. l.

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

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

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

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

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

Prahács Margit. A zeneesztétika alaproblémái. 232 l. — Ism. Dömötör István. Napkelet. 623—624. l. — Kenyeres Imre. Irodalomtörténeti Közlemények 315—316. l. — Vajthó László. Esztétikai Szemle. 47—48. l. — Nagy Ferenc. Magyar Könyvbarátok Diáriuma. 175—176. l.

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

Ravasz László. A beszéd mint műalkotás. A százéves Kisfaludy-Társaság. 436—442. l.

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

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

Staud Géza. A budapesti színházak játékstílusa. Élet. 149—161. l.

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

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

Szabó Lőrinc. Intellektuálizmus a költészetben. Keresztmetszet. 3. sz.

Szautner Lajos. A fa- és linómetszetről. Képzőművészet. 14—16,; 34—36. l.

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

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

Szokolay Béla. A modern könyvművészetről. Vasárnap. 228—229. l.

Szombathy Viktor. Hetven év megcsontosodott emléke a falusi színpadokon. M. Irás. 5. sz.

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

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

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

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

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

Várady Emerico. La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria. (Publicationi dell' „Istituto per l'Europa Orientale" Roma. I. Serie: Letteratura-Arre-Filozofia. XXV/1—2.) Roma. I. kötet. Storia. VI. 497. l. II. Kötet. Bibliographia. 407. l. (Scritti intorno ad autori di opere d'estetica, di filozofia, di pedagogia.) — Ism. Kozocsa Sándor. Magyar Könyvszemle. 39. kötet. 173—175. l. — Révay József. Budapesti Szemle. 237. kötet. 252—256. l. — Tóth László. Könyvtári Szemle. 95—96. l. — Horváth József. Protestáns Szemle. 154 —156. l. — Révay József. Nyugat. 1. 158. l. — Debreceni Szemle 230. l. — V. L. Erdélyi Múzeum. 306—307. l. — Kastner Jenő. Egyetemes Filológiai Közlöny. 92 —94. l. — Mester János. M. Kultúra. I. 81—83. l. — Eckhardt Sándor. Katolikus Szemle. 111—112. l. — (b. i.) P. Napló. 6. sz.

Weidler Ch. A tánc a művészetben. Magyar Művészet. 47 48. l.

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

II. Személyi rész.

Arany János néptani jegyzetei a költő halála félszázados évfordulója alkalmából. Bevezetéssel ellátta: *Pap Károly.* — Ism. (y.) Ung. Jahrb. 324—325. l. — Kozocsa Sándor. Napkelet 127 —128. l.

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

Bach. Haits Géza. Bach és a mai lélek. Élet. 773—774. l.

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

Zilahy Lajos. Emlékezés Beöthy Zsoltra. A százéves Kisfaludy-Társaság. 507—509. l.

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

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

Buday György. Boldizsár Iván. Balladák feketében és fehérben. Napk. 538—540. l.

Dénes Tibor. Buday György ballada illusztrációi. P. Napló. 210. sz.

Házy Albert. Buday György — a színpadtervező. Színpad. 45—47. l.

Kozocsa Sándor. Buday György illusztrációi. M. Könyvszemle. 39. k. 183—184. l.

Nagy Zoltán. Buday György. Diárium. 180—181. l.

Éber László. Elek Artúr. Éber László. Nyugat. I. 429—431. l.

Éber László. Magyar Művészet. 128. l.

Gyulai Pál. Angyal Dávid. Gyulai Pál az „Erdélyi csillagok" közt. A százéves Kisfaludy-Társaság. 273—276. l.

Császár Elemér. Leányfalun. — Emlékezés tanáromra, Gyulai Pálra. A százéves Kisfaludy-Társaság. 295—300. l.

Papp Ferenc. Gyulai Pál sötét emlékű napjai. A százéves Kisfaludy-Társaság. 405—412. l.

Jánosi Béla. Kéky Lajos. Jánosi Béla emlékezete. Budapesti Szemle. 236. kötet. 23—48. l.

Kárpáti Aurél. s. g. A kritikus gyónása. Literatura. 97—98. l.

Liszt Ferenc. Czeglédy Emma. Liszt Ferenc a zenereformátor. Pásztortűz. 526—527. l.

Kókai Rezső. Liszt Ferenc vázlatkönyveiről. M. Muzsika. 12—21. l.

Major Ervin. Liszt Ferenc emlékév. M. Muzsika. 5—11. l.

Molnár C. Pál. Kampis Antal. Molnár C. Pál művészete. Magyar Művészet. 229—236. l.

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

Paulay Ede. Rédey Tivadar. Megemlékezés Paulay Edéről. A százéves Kisfaludy-Társaság. 443—450. l.

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

Proger Paul. Dénes Tibor. Proger- és Maulpertsch-képek a berlini Deutsches Museumban. Győri Szemle 35—42. l.

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

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

Összeállította: *Kozocsa Sándor dr.*

MTA AKADÉMIAI KÖNYVTÁR

MENETREND

ÉRVÉNYES 1936 MÁJUS 15—OKTÓBER 3.

VONATOK INDULÁSA BUDAPESTRŐL

JELMAGYARÁZAT

† = a vonat csak vasár- és ünnepnap közlekedik
* = a vonat vasárnap nem közlekedik
∾ = a vonat vasár- és ünnepnap nem közlekedik.

5.45	Sz.	Hatvan, Salgótarján, Somoskőújfalu
5.52	Sz.	Maglód
6.00	Sz.	(Balaton) Tapolca, Keszthely V/31-én és † VI/28—IX/6.
6.17	Sz.	Győr
6.17	Sz.	Szolnok, Békéscsaba, Lökösháza (Mezőhegyes) Arad
6.27	Sz.	Gödöllő
6.30	Sz.	Pécs (Harkányfürdő, Mohács), Magyarbóly, Baranyavár, Pélmonostor, Gyékényes
6.55	Gy.	Miskolc, Kassa, Poprádfelka, Sátoraljaújhely-gyártelep, Gyöngyös, Eger, (Salgótarján)
7.02	Gy.	Szob, Zsolna, Oderberg, Varsó, Breslau, Berlin Stbf, Pozsony, Prága, Dresden, Berlin Anhalterbf
7.10	Gys.	Wien
7.40	Sz.	Dunapataj, Kalocsa, Baja, Kelebia, Szabadka, Belgrád
7.50	Sz.	Érd † VI/28—IX/8.
7.55	Sz.	Szolnok (Debrecen)
8.10	Sz.	Hatvan, Miskolc (Hidasnémeti), Szerencs, Sátrolaljaújhely
8.20	Expr.	Wien, Zürich, Basel, Paris és Chaumont, London, Alberg Orient-expressz közl. H., Sze., P.
8.25	Sz.	(Martonvásáron át) Székesfehérvár, Tapolca, Keszthely
8.30	Sz.	Hatvan (Salgótarján, Somoskőújfalu, Miskolc)
8.45	Gy.	Szekszárd, Baja, Pécs, Harkányfürdő, Gyékényes, Zagreb, Split, Susak, Fiume
9.00	Gy.	Békéscsaba, Lökösháza, Arad, Temesvár, Bukarest, Costanta
9.07	Sz.	Nagykáta
9.25	Gy.	Wien, Salzburg, München, Paris és Innsbruck, Buchs, Basel, Paris, Győr (Sopron, Szombathely) és VI/27—IX/12. Semmering, Villach
10.30	Sz.	Győr (Sopron, Szombathely)
10.30	Sz.	Szolnok
10.45	Sz.	Gödöllő
11.15	Sz.	Kunszentmiklós—Tass
11.20	Sz.	Mende
12.25	Sz.	Hatvan, Somoskőújfalu
12.40	Gys.	Újszász, Szolnok, Debrecen, Nyíregyháza, Csap
13.18	Sz.	Győr, Wien, Sopron (Szombathely)
13.23	Sz.	Kúnszentmiklós—Tass
13.25	Sz.	Gödöllő
13.30	Sz.	(Martonvásáron át) Székesfehérvár, Tapolca, Siófok
13.35	Sz.	Szolnok

13.42 Sz. Szekszárd, Bátaszék, Gyékényes, Pécs (Magyarbóly, Mohács Harkányfürdő)
14.10 Gy. Hatvan, Eger, Miskolc (Hidasnémeti, Kassa, Poprádfelka), Somoskőújfalu, Oderberg
14.25 Sz. Hatvan
14.29 Sz. Bicske
14.32 Sz. Pécel
14.35 Gy. (Kalocsa) Szabadka, Belgrád, Sofia, Istanbul, Thessaloniki
14.40 Gy. Békéscsaba, Lőkösháza, Arad, Bukarest, Debrecen, Nyíregyháza
14.45 Sz. Kiskunhalas, Szabadka
14.47 Sz. Szolnok *
15.05 Sz. (Martonvásáron át) Székesfehérvár, Tapolca, Keszthely
15.20 Gy. Wien, Innsbuck, Buchs (Bern, Genf) Basel, Paris, Szombathely, Szentgotthárd, Sopron
15.40 Sz. Gödöllő
16.00 Sz. Nagykáta
16.10 Sz. (Pusztaszabolcson át) Székesfehédvár, Celldömölk
16.20 Sz. Szolnok ∞
16.35 Sz. Hatvan *
16.45 Sz. Győr, Szombathely, Sopron
17.10 Sebes Debrecen, Nyíregyháza, Békéscsaba
17.25 Sebes Hatvan, Eger, Miskolc, Sátoraljaújhely
17.45 Sz. Nagykáta
18.10 Gym. Wien, Salzburg, München, Passau, Frankfurt a/M., Köln, Amsterdam, Rotterdam, Hága, Hoek van Holland (London, Wien, Lundenburg, Oderberg, Breslau, Berlin Stadtbf)
18.10 Sz. Pécel
18.25 Sz. Dunapataj, Kalocsa, Kiskunhalas, Baja
18.30 Sz. Hatvan, Somoskőújfalu
18.42 Sz. Bicske ∞
18.45 Sz. Gödöllő ∞
19.05 Gym. Pécs, Baja, Kaposvár, Gyékényes
19.10 Sz. Pusztaszabolcs, Paks
19.15 Sz. Szolnok
20.25 Sz. Hatvan
20.45 Gy. Komárom, (Győr), Pozsony, Prága, Karlsbad, Dresden, Berlin Anhalterbf
21.40 Sz. Békéscsaba, Lőkösháza, Arad, (Mezőhegyes)
21.50 Sz. Gödöllő
22.05 Sz. Győr, (Sopron), Szombathely, Szentgotthárd, Graz
22.30 Sz. Pusztaszabolcs
23.00 Sz. Pécs, Eszék, (Mohács), Gyékényes, Nagykanizsa, Zagreb
23.30 Sz. Kunszentmiklós—Tass
23.50 Gy. Wien, Passu, Köln, Ostende, (London), Insbruck, Buchs, Zürich, Basel, Paris, (Semmering, Villach, Tarvisio, Merano, Venezia, Milano, Genova)
23.55 Sz. Szolnok
0.10 Sz. Hatvan, Salgótarján, Somoskőújfalu, Miskolc, (Hidasnémeti) Sátoraljaújhely
0.20 Gy. Kelebia, Belgrád, Sofia, Istanbul, Athén
0.25 Gy. Biharkeresztes, Nagyvárad, Bukarest, Debrecen, Nyíregyháza

hilos. O.
3482
II. 3.

ESZTÉTIKAI SZEMLE

SZERKESZTI:
MITROVICS GYULA

II. 3.

BUDAPEST
1936
EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLTJA

ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR PSYCHOLOGIAI TÁRSASÁG
ESZTÉTIKAI SZAKOSZTÁLYÁNAK
MEGBIZÁSÁBÓL SZERKESZTI

MITROVICS GYULA
SZAKOSZTÁLYI ELNÖK

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

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

Szakoszt. titkár: DÉNES TIBOR Dr., jegyző: BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ Dr. Bpesti szerkesztőségünk címe: Baránszky-Jób László dr. tanár, I, Pilsudski-. előbb Ince-u. 37. — Előfizetés a nyomdában (Kecskemét, Postafiók 146.) — tagsági jelentkezés a titkárnál történik.

TARTALOMJEGYZÉK

Molnár Antal: *Liszt Ferenc esztétikája zeneműveiben és írásaiban* 113
Jajczay János dr.: *Székely Bertalan* 131
Hamvas Béla: *Modern szobrászat és művészetelmélet* . 139

SZEMLE

Kolozsvári G. Emil: *A Nemzeti Színház 1935/36 évadja* 152
Baumgarten Sándor dr.: *Aesthetica militans* 157

A címlapot szoboszlai Mata János tervezte

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

Philos. O. 3482 / II.

LISZT FERENC ESZTÉTIKÁJA* ZENEMŰVEIBEN ÉS ÍRÁSAIBAN**

I.

Liszt esztétizáló irataival hasonlóan vagyunk, mint a Wagneréivel: ha tudományos értékükre óhajtjuk megszűrni azokat, óvatosan szét kell választani bennük a buzától a pelyvát. Ha azonban *csak* érték szempontjából tekintjük ez írásokat, meg kell állapítanunk, hogy a programzene esztétikájához senki sem szolgáltatott oly értékes adalékokat, mint Liszt.

Esztétikai kiindulásában Liszt: *metafizikus*, tehát gyökerében ragadja meg a zene lényegét. Szerinte a művészi forma: *anyagtalan eszme megvalósulása*. Szerinte a zene nem más, mint „az érzés megtestesült, fölfogható lényege". Következik ebből, — mondja Liszt — hogy a zenének *nincsen föltétlenül szüksége programra*„ mert hiszen „minden érzés ősforrása élteti" a zenét. A különbség abszolút- és programzene között — folytatja Liszt — nem is oly lényeges. Az abszolút zene „általános emberi érzések elvont kifejezése", a programzene pedig konkrét jellegű emberi érzések elvont kifejezése. Minél határozottabb a „tárgy", annál kötöttebb a ráreagáló zenei anyag; az ilyen kötött, elszigetelten fejlődött anyagot nevezi Liszt „karakterisztikusnak", jellegzetesnek. De — jegyzi meg találóan — a közölt program egyáltalán nem tartalmazhatja a zeneműbe fektetett „eszmefűzések", „érzésfolyamatok" teljes „magyarázatát". Hiszen minden

* A következő Liszt-írásokból idéztünk: Levél G. Sandhoz 1834, — Nyilt levél u. a.-hoz 1837, — Levél Berlioznak 1839, — Levél W. von Lenznek 1852, — *„Frédéric Chopin"* 1852, — *„Berlioz und seine Harold-Symphonie" 1855*, — *„Marx und sein Buch: Die Musik des XIX. Jahrhunderts und ihre Pflege"* 1855, — *„Robert Schumann'* 1856, — Levél egy ismeretlenhez 1860.

** Az Eszt. Szakosztály 1936. ápr. 7. ülésén tartott előadás.

M. T. AKAD. KÖNYVTÁRA
I. sz. Növedéknapló
1936. ÉV 2617. SZ.

zenei érzés *irracionális*. Ezért is szükségszerű, hogy a program csupán *kivonatosan* mutasson rá az érzés irányára s ne részletezze, mi mindent „vázol" a muzsika.

De ilyetén alapvetéséhez nem tud hű maradni Liszt, a gondolkodó. Szinte diametrális ellentétbe kerül e tiszta eszmemenettel, mihelyt a programzene apológiájába fog. Ott már kijelenti, hogy „természeténél fogva a zene nem tartozik oly elkülönülten és magánvalóan az érzés területére. Több, mint egy olyan kapcsolódó pontja van a zenének — így folytatja — amelynél fogva *a gondolat érdekkörével egyesül*". Szükségessé válik tehát a „próza vagy vers formájú program, amely ... azokra a bizonyos határozott gondolatokra és képekre utalja a hallgatót, amelyek lebonyolítására a zeneszerző vállalkozott". Ez volna az a *„pszichikai vázlat*, amely a zenemű alapjául szolgáló eszmét kimondja". De Liszt még ennyivel sem elégszik meg. Beszél arról „a *tökéletes azonosságról*, mely a programba foglalt eszmék és ezek zenei színezete" közt fönnáll. Világos, hogy Liszt kétféle és egymást kirekesztő eszmemenetének ellentétét csak mélyreható esztétika oldhatja föl. A mester maga sehol sem tapint rá a kérdés lényegére; arra, hogy az eszme külső hatása alatt oly zenei érzelmek nyernek indítékot, amelyeknek metafizikai ősforrása *azonos vagy rokon* az illető eszmekör hasonló ősforrásával!

Liszt igyekszik *történelmileg* is megalapozni a programzene jogosultságát. De csupán egyik oldalát világítja meg a problémának, amikor következtetni engedi, hogy a romantikus programzene formája csak úgy élvezhető *a maga egészében*, ha az építkezést irányító program föltétlenül *tudatossá vált* a hallgatóban s csupán *a részletek* azok, amelyek ilyen tudatosítás nélkül is esztétikai hatást kelthetnek. Sőt, akárcsak Berlioz, ő is Beethovenre hivatkozik, amikor annak szükségességéről szól, hogy *„a költészetet egybekössék a hangszeres zenével"*. Helyesen mondja: „program vagy cím csupán akkor jogosult, ha művészi szükségszerűség, *az egész műnek elválhatatlan része és annak megértéséhez nélkülözhetetlen*". De arra nézve homályban hagy, hogy Beethoven ú. n. programatikus művei pontosan ugyanoly fajta formálásúak, mint abszolút zenei alkotásai. Épúgy elhallgatja, hogy a kétféle programzene közötti ellentét *áthidalhatatlan*. Hogy a régebbi programzene tartalmát adó művészeti érzelmek közt a külső hatásra fölkeltettek: esetlegesek, kisszámúak és jelentéktelenek; s

viszont a romantikus programzene tartalmát adó művészeti érzelmek sorában a külső hatásra fölkeltettek: szándékosak, számosak és jelentősek. Hogy továbbá a régebbi programzene formálásában a program szerepe nem szükségszerű, hanem eventuális; s viszont a romantikus programzene formálását maga a program szabja meg, mely tehát itt elmaradhatatlan, *konstitutív*.

Sokkal szilárdabb talajon áll a mester, amikor *a romantika programzenei következetességéért* száll síkra. Tudjuk: a romantikában kisforma és bármely forma*részlet* vált époly energiamennyiség hordozójává, mint volt a klasszikus nagyforma a maga *egészében*. A külvilág és a gyakorlati „érzelem", — Liszt szerint a „sentiment" — hatóereje került most a zenei belvilág önereje helyébe, vált konstitutívvá, mint a zene külső indítéka. Ily alapon a romantika, a gyakorlati érzelmekre támaszkodva, tisztán *pszichológisztikus*, mint a teljes környező korszellem. Központjában áll a zenei önvallomás, önelemzés, a romantikus zenei *líra belső köre*. Hatalmas erőre kap benne a külvilággal, eszmékkel stb. összefüggő gyakorlati érzelmek zenei vetülete: a zenei *leíró, „vázoló" líra*. Épígy újfajta formavetéshez jut az események lefolyására reagáló gyakorlati érzelmek zenei vetülete: a zenei *epika*. S végül a megelevenített személyek elképzelt érzéseire, cselekményeire reagáló gyakorlati érzelmek zenei vetülete: a zenei *dramatika*. A romantikus zene sohasem elsődleges, mindig *idézi* a külső lelki hatás körzetének tónusát. Ez a művészet, ha nem közöl is irodalmi programot, a maga egészében *program alapján áll* és szuggerálja azt. Ez a művészet bármely esetben is *csak a program tudatosításával élvezhető tökéletesen*. Mert bármily kisarkosítottak is a romantikus zenei érzelmek, nem változtathatnak a zene alapsajátosságán, mely szerint a zene *fogalmakkal meghatározhatatlan*. Pusztán a zene abszolút formájából sohasem olvasható ki pontosan a külső hatás, a program. Hogy tehát maradéktalanul élvezhető legyen a „zenei kép" éles modelláltsága, jellegzetessége, szükséges járulék hozzá a határozott hangulati irányt jelző irodalmi vagy egyéb tájékoztató. Chopin, Schumann stb. gyakran elmulasztják ugyan a bennük mindig tudatos program közlését — némely esetben Liszt maga is — de részben számítva a közönség finom beérző képességére, részben pedig csupán egyenrangú irodalmi közlésforma hiányában. S így Liszt, amikor a programot romantikus *szükségletnek* állítja,

becsületes *következetességéről* tesz tanúságot. És tudva, hogy a zenében nem maga a nyers külhatás érvényesül, hanem annak a zenével rokon ősgesztusa, ideája: csupán olyan programot tekint megfelelő kalauznak, amely szintén *művészi*, tehát lényegében eszmei, a nyers realitás fölött lebegő. Igy érti Liszt azt a megnyerő fogalmazású tételét, hogy a jó programzenében *„költészet és zene harmónikusan egyesül"*. E tételével azt óhajtja hangsúlyozni, hogy a romantikus zene teljes élvezéséhez nélkülözhetetlen a tudatosított program, mert az ily zene formájától elválaszthatatlan az a gyakorlati érzelemkomplexum, amelyet a program eszmemenete keltett s amely mint külső hatás szerepelt a zenei formáló érzelmek megindításában.

De Liszt nem elégszik meg tételének ilyen képes, átvitt értelmezésével. Ő *szószerint* érti azt, hogy a romantikus programzenében költészet és zene egyesül. És ezt a gondolatát avval a párhuzammal támogatja, mely a romantikus énekes, szöveges formák és a hangszeres formák közt fönnáll. Nem gondolja meg, hogy a vokális formák legföljebb csak „a költői alapvetésben bírnak közösséget" az instrumentális formákkal. Hogy a szöveg állandó követése lényegesen másfajta részletformáláshoz vezet, mint a csupán hangszeres úton előálló, bármily „plasztikusan" kövesse is költői eszméjét az utóbbi. Liszt ugyanis ösztönszerűen el akarja homályosítani azt a tényt, hogy a zene szerves nagyformát képző energiája *megszűnt* a romantikában s ezért kénytelen odakövetkeztetni, hogy *az újfajta formai magasrendűség zene és költészet egyesülésében áll.* Régi bölcseleti tétel, hogy *logikus* következtetés csak úgy rejthet hibát, ha hibás a *premisszája.* Liszt jól következtet, de lapszusa onnan származik, hogy műfajilag azonosította az énekes formákat a hangszeresekkel! De viszont nem számítva azt, hogy Liszt *egyenrangúnak* óhajtja meghiteltetni a programzenei nagyformát a klasszikussal, egyéb vonatkozásban igen helytálló és alapvető a gondolatmenete. Tudjuk: a legtöbb romantikus mester onnan veszi a nagyforma-*kereteket*, ahol épen kezeügyébe esik, főként a klasszikusoktól. Liszt, bár a gyakorlatban maga is hasonlóan jár el, esztétikai irataiban megbélyegzi az ilyen kölcsönzést, mert jogosan veszélyeztetve látja általa a romantikus nagyforma tökéletes *eredetiségét.* Megállapítja, hogy eredeti nagyformához a romantika is csak úgy juthat, ha eredeti formaeszmét szül. A zene is beszéd, úgy-

mond, amelyben új szükségletnek új idióma felel meg. St. Beuve nyomán rámutat minden nagy alkotás lényegére: a belső szükségletnek megfelelően jutni eredeti formához. S ez alapon állapítja meg, miben van a romantika szükségszerű nagyformai eredetisége. Abban, tanítja Liszt, hogy nem engedi át nagyformai berendezését átvett kereteknek, hanem a korszak eszmei szabadságába kapcsolódva teremt. Ez a tétel elismerésre méltó és magasrendű belátásban fogant. Most azonban Liszt bekapcsolja gondolatmenetébe azt a bizonyos hibás tételét költészet és zene vegyületéről. Mivel ez a vegyület *szerves* — úgy véli a mester — ennélfogva *a romantikus nagyforma éppen azáltal válik szervessé, ha építkezését a program eszmei építkezése szabja meg.* Ebben a megállapításban az a negativum az egészséges mag, hogy a romantikus nagyforma *abszolút zenei módon* nem tehető szervessé. És azért hibás mégis a maga konklúziójában e tétel, mert kihagyja a számításból, hogy romantikus nagyforma *semmilyen módon* sem tehető *szervessé.* Liszt nem ébred tudatára annak az alapvető ténynek, hogy a romantikus nagyforma-részletek egymásutánja *zeneileg mindig csak esetleges,* hogy a zenei energiák nagyformai képessége megszűnt a romantikában. És főként arra nem eszmél rá, hogy *zenén kívüli elem:* az irodalmi program *nem teheti szervessé magát a zenei építkezést.* Liszt jól tudja, hogy nagyformai építkezéshez a zenei érzelmek hatalmas energiájú áramára van szükség. Ezért állítja, hogy az „érzés" akkor válik igazán *erőssé,* ha gondolati elemekkel társul. Hogy a zeneszerző „olyan eszmékkel köteles rendelkezni, amelyek alapján lírájának húrjait az idők hangmagasságával összehangolhatja". Ezért követeli, hogy „a zeneszerző oly képekbe csoportosítsa művészetének megnyilvánulásait, amelyek költészeti vagy bölcsészeti fonallal vannak egybekötve". S ezért következtet végül oda, hogy „a hangszeres zenének az a költői *megoldódása,* melyet a program tartalmaz, inkább a zeneművészetre váró sokoldalú előmenetellel és korunk fejlődésével összefüggő eredmény, mintsem a zene fáradtságának és elfajulásának jele". Mert hiszen mi mást jelent a programzene — kérdi Liszt — mint „a zene újjászületését a költészettel bírt legszorosabb kapcsolata által"? Ismét ősi logikai igazságot kell idéznünk a gondolati szférák összezavarásáról: ami más szempontból igazság, az az egyik szempontból hamis lehet. Abból ugyanis, hogy *kultúrtörténetileg* valóban a programzene jelenti a

romantika fejlődésének szükségszerű csúcspontját, még nem következhetik, hogy a programzenei nagyforma egyúttal *esztétikailag* is magasrendű szervezet. És *abból, hogy valami történetileg szükségszerű, még nem következhetik, hogy esztétikai értelemben szerves.*

Ha azonban Liszt a lényegre tapintva csupán annyit mondana, hogy a romantikus nagyforma *kívülről* kénytelen beszerezni részlet-elrendező vázát és korszerű hajlamainál fogva *ezt a vázat legcélszerűbben a költői minta elrendezése alapján veheti kölcsön:* föladná a programzene *szuverénitását.* Elismerné azt, amire harcos ellenfelei, az akadémikusok, amúgyis parázs hangzavarral célozgattak: hogy *a program alapján épülő nagyforma zenei szervessége: illúzió.* Hogy tehát megmentse a romantika becsületét és értéktudatát a nagyforma terén is, Hegel-lel vitázva állítja, hogy *csakis* az olyan zene jogosult, mely „érzéstartalmára" nézve *egyértelműen* (!) meghatározható, ez az „egyértelműség" pedig kizárólag csakis zene és költészet szerves egyesüléséből teremhet elő. Szerinte egyedül a programzene hozza meg a hegeli „lélek-fölszabadulást", mert hiszen a program megválasztása: *szabad.* A korszak fölemelkedéséért vívott küzdelem hevében elfelejti meggondolni Liszt, hogy az a sokféle új kombináció, a forma káprázatos „megújulása", mit ő a programtól várt és nyert, nem a nagyformai következetességbe és szerves építkezésbe vág, hanem csupán a *részletek alakítására* és a nagyformai vázra, *részlet-sorrendre* vonatkozik. És elfelejti meggondolni, hogy minél szabatosabb a program-sorrend és zenei formakeret egybevágása, *annál esetlegesebb, annál szervetlenebb a nagyformai építkezés,* mivel ezt itt nem a zene, hanem *zenén kívül álló tényező* szabja meg. Most világosodik meg igazán, miért volt szüksége Lisztnek arra a szofizmára, hogy zene és költészet *szervesen* vegyül a programzenében! Az esztétikai ellenérveknek valóságos ostromgyűrűjét kellett evvel a kártyavárral elhárítania! Hiszen a zene formáló szabadsága mindenkor egyenes arányban áll külső *kötetlenségével.* Viszont: minél kötetlenebb a *program,* annál erősebben *köti* a zenét egy bizonyos elrendezési módhoz és a részletekben bizonyos elszigetelt formáló érzelmekhez. Lisztet is oly mértékben *kötötte,* hogy ő is kénytelen volt *merev keret-sablonokhoz* ragaszkodni művei túlnyomó többségében (mint később hallani fogjuk).

A liszti eszmekör egyoldalúságai hívták ki azt az

egyoldalú ellenhatást is, mely a 19. századi klasszicisztikus iskola ellenséges magatartásában, esztétikai téren pedig főként Hanslick írásaiban jelentkezett. Igaza volt Lisztnek, amikor tagadta az üressé vált, akadémikus formulák létjogát; igazuk volt a maradiaknak, amikor a külső hatások alárendelt szerepét hangsúlyozták a zene alaptermészetében. Helyesen gondolta Liszt: „a forma szabálya födi a kifejezendő érzést, tehát az érzés minden árnyalata magában rejti a kifejezés sajátos formáját", másszóval: *minden stílusnak más a törvénykezése.* És szellemesen toldja meg: az az új művészet föladata, hogy „új tömlőket készítsen az új bor számára". Viszont a konzervatív „slendrián" emberei jogosan ítélték el azt a számos esztétikai visszaélést, mely a programzenészek vitairataiban hemzsegett. Persze: a „kifejezés"-ért egyik oldalt, a „formá"-ért másik oldalt vívott ádáz küzdelem csak *párt-jelszavak* körül folyt. „Kifejezés" jelentette a modernizmust, „forma" a konzervatizmust. Az igazi ellentét pedig személyes *világnézeti és tehetségbeli volt.* E harcból fölényes győzelemmel került ki a programzene, mert az volt „a korszak zenei eszménye", amennyiben összeegyezteti a polgári laikus közönség kultúrális szükségleteit a zenei evolúció egyenes irányával és a muzsikus foglalkozás korszerű szellemi emancipációjával. A Liszt-féle lángész egynek tudja már magát az emberiség nagy vezérlő szellemeivel. Legmagasabb kultúreszmék hirdetőjeként maga is *népvezéri* hivatásra tör. Így kristályosul ki benne a kétfelől is ható *társadalmi* teremtőerő: a tömegszükségleté és a vezéri akaraté. Így jut oda, hogy súlyos, *kormozgató eszmék* jegyében öntse újjá a zenei szerkezetet. S így övezi magát a tévedhetetlenség diktátori vértjével, amikor eljárására az *esztétikai felsőbbrendűség* korszerű hitelét ruházza.

II.

Liszt, mint zeneszerző, hasonlóan *átöröklött* romantikus anyaggal dolgozik, mint akár Brahms. De Liszt — mint hallottuk — nem ringatódzik abban a csalóka ábrándban, hogy a romantikus nagyforma *önmaga anyagának erejével* szervessé tehető. Az ő magaáltatása más természetű: az eleven külső hatástól, a *programtól* várja a nagyforma galvanizálását szerves építőerejűvé. Nem tulajdonít jelentőséget mereven átvett, klasszikus eredetű formavázaknak, eleve a romantikus *keretforma*, fan-

táziaszövés alapján áll. De fantáziaformáiban a részletelrendezés megszabását *nem a szabadon áradó* hangulati külhatásoknak engedi át, mint sokszor Schumann, legtöbbször Chopin, hanem *pontosan körvonalazott programok egységes hangulati rendjének*, mint Berlioz. Számára a program alapvető központi lírája hasonló indítóerő, mint a többi romantikus mester alkotásában, de a részek egymásutánja, a hangulat fölbontása nem esetleges, hanem *előre megszabott*. Tudva, hogy a klasszikusok formáinak is van bizonyos általános rendje, Liszt a készen álló tervet joggal tekinti általános művészi követelménynek, akárcsak az akadémikus iskola. De míg a klasszikusok belső világképe a zene önkénytelen kristályosulását szülte az ő nagyformáikban, addig az akadémikusok e formáknak a keretét, a vázát vélik lényegnek, — Liszt pedig önmaga formáiban *époly tévesen az elrendezés vázát tekinti szerves kristálynak*. Meggyőződését alátámasztja eljárásának viszonylagos *zeneisége*. Az újromantikus mester ugyanis természetszerűen elmélyíti a nyert külső hatásokat, teljesen *átzenésíti* azokat. Nemcsak azáltal, hogy a hatások *eszmei* lényegére és nem tárgyi oldalára visszhangoztatja a zenei érzelmeket, hanem a *nagyforma elrendezésében is*. Csak olyan programot választ, mely mind a maga hangulati egészében, mind építkezésében megfelelő párképet kelthet a zene részéről. Az elrendezés általában nemcsak *tárgyi* a romantikus nagyformában és nem is csak hangulati, hanem egyúttal olyan, hogy *a részletek zenei viszonosságai, arányosságai kellőkép érvényesülnek benne*. Így a romantikus nagyformákban megvannak a klasszikus *formaváz*, külső keret használható tulajdonságai, mint *szimmetria, arányosság, ellentét, fokozás* stb. Az újromantika ezenfölül *tudatosítja* a szerkezet zeneiségével párhuzamos gondolati rendet.

Liszt elsősorban Berlioz eredményein épít tovább, de fontos elődjei az olyan hangszeres művek is, mint pl. Weber „Wolfsschlucht"-jelenete „A bűvös vadász"-ban, Chopin balladái és egyes fantáziái, Mendelssohn hangversenynyitányai. Mindezeknél továbbjut Liszt a *tisztára hangszeres építkezés programformai következetességében*. Berlioz még legtöbb művében ragaszkodik a változatlan beethoveni formakerethez, Liszt csak ott nyúl erre vissza, ahol programjának belső természete megengedi s ott is meglehetősen módosítva a mintát. A Weberféle jelenet színpadhoz kötött s *dramatikus* értelemben

jellegzetes; Liszt a hasonló irányú, eseményvázoló részletekben is többnyire mindent lírával fűt át és elmélyít. Chopin említett művei rendkívül beszédesek és programot sugalmazók, de nyitva hagyják a rejtett célzat ajtaját; Liszt legtöbbször nem bízik a közönség médiumszerű kifinomultságában, sem a *rejtett* programok gazdag lehetőségeiben. Ami Mendelssohn nyitányait illeti, ott csak a főbb részletek jellegzetesek, a formaegész mereven klasszicizáló. Legközelebb még Berlioz dramatikus kantátéjának, „Rómeó és Júliá"-nak önálló és aláfestő zenekari részleteihez áll a Liszt-féle nagyformai szövet, éspedig *a megelevenítő hajlammal összefüggő, nagyvonalú ábrázolásban.* Általában a romantikus *drámai* zenétől kölcsönzi gazdagon ontott festő elemeit Liszt, nemkülönben szavaló (deklamatórikus) részleteinek beszédmódját. E rokon vonás késztette őt arra, hogy hangsúlyozza irataiban a zenekari programformák *azonos* építkezését az énekes formákkal. (Mint hallottuk, ez csak jelentékeny megszorításokkal igaz.) Berliozra emlékeztet a nagyszabású zenekari *applomb* is Lisztnél, mi aztán kisebb utódok kezén gyakran bombaszttá durvult. Operai eredetű, de a Berlioz-féle *idée fixe* közvetítésével származott át Lisztre a *vezértémás* szerkezet, melynek kezelése ugyanoly magas fokra jut a magyar mester hangszeres és énekes műveiben, mint Wagner operáiban. (Sőt Liszt eljárása mintát is szolgáltatott az 50-es évektől Wagnernek.) Ilyen, visszatérő „motívum"-mal szövi át Liszt és teszi eszmehordozóvá többek közt az egytételesre fogott *zongoraverseny*-vázat is. De ide utal általában Lisztnek az a szerkesztő eljárása, mely szerint egy *alaptémából* indul ki és ennek változataival világítja meg a program részleteit. Liszt mélyebb értelemmel ruházza föl a *monotematikus* alapvetésű kombinációkat, mint a Mendelssohn-iskola: egy *eszme* kisugárzásává teszi azokat, a *program egységét* szimbolizálva.

Liszt alkotómódszerének *caractère principal*-ja: az *illusztráló* jelleg. Az ő *egész* művészi mivoltának alapvető hajlama: *interpretálás.* Lelkiségére csak azon át következtethetünk, *mi* az, amit bemutatni óhajt és *hogyan* végzi a tolmácsolást. Liszt művészete nem ismeri az önvalló lírát. *Az* érzelmet vázolja, *nem a megnyilatkozó művész személyes érzelmét.* Liszt lírája nemcsak tárgyias, hanem *tárgyilagos* is. És evvel meg is vontuk a határvonalat Liszt és a legtöbb romantikus lírikus között: ezek önmaguk érzelmi valóját elemzik, tárják föl, ő min-

denütt leír, vázol, fest, — érzelmet, eszmét, tárgyat, eseményt és ezek egybefutásait. Az ő egyéni zeneindító érzelmei tehát *kommentárok* rajta kívül álló dolgok, érzelmek, eszmék stb. alkalmából. A tárgy pedig, amelyhez leírása fűződik, nem is mindig költészeti. Jónéhány művében *képzőművészeti* alkotások ihletik. Gyakran pedig még *címet sem* ad programjának, így a zongoraversenyekben, a h-moll szonátában, a BACH-orgonafantáziában és fúgában. Másutt — szintén elterjedt romantikus gyakorlat szerint — a tárgyat élesen megvilágító, rövid *cím* fogad csupán, pl. „Hungária". Mindezen művek, bár adósak maradnak a részletező programmal, megkapó *jellemrajzok*. Mint a dalromantikusoknál, itt is a hallgató invenciója pótolja a „pszichikai vázlat"-ot. Vagyis: *a részletes program Liszt minden művének szerves tartozéka* és épúgy velejár, mint könyvillusztrációhoz az irodalmi alkotás. Egyébként műveltséget és erős kultúrális fogékonyságot, valamint eleven képzettársító tevékenységet ott is föltételeznek Liszt művei a közönség részéről, ahol irodalmilag részletező a tervrajz. Mert hiába van a leghathatósabb program, ha ismeretlen annak szellemi atmoszférája! Liszt „Hamlet"-jét, „Prometheusz"-át, „Fauszt"-, „Dante"-szimfóniáját csak az közelítheti meg lényegében, aki átélte Shakespeare, Herder, Goethe, Dante költészetét és magáévá tette a költők *humanitását*. Liszt egyik legfőbb célja volt, hogy a polgári hallgatóság szellemi érdeklődését ilyen magasrendűvé nevelje. Az a körülmény, hogy ő is csak a romantikus zene érzéki „hatásossága" útján közlekedhetett a tömeggel, nem pedig a forma klasszikus tökéletességének etikumán át: a romantika *általános* bélyege. Lisztnek sem állt módjában a nagy klasszikus költészettel egyenrangú formamegoldást nyújtani, ő is csupán a *részletek* meggyőző erejével igyekezhetett helyettesíteni a klaszszikus formaegész erkölcsi hatalmát. Így vált az ő művészete, mint általában az újromantikus zene: *varázslóvá, színpadiassá, bizonyos értelemben külsőségessé*. Lisztnek eme *mimuszi* vonását már Schumann és köre is fölismerte; mindvégig ez is maradt az ő kritikus magatartásuk punctum saliense a liszti alkotással szemben. Liszt legjelentékenyebb művei azok a jellemrajzok, amelyekben *erkölcsi eszme* a program alapvetése; de elleneseinek ítélete szerint az ily programok csupán *erkölcsi tirádákká* sóványodtak az ő művészetében. Az esztétika szerint viszont a Liszt-féle megoldásmód volt az *egyetlen*, mely a

szervetlen romantikus nagyformát a maga adottságain belül *a lehető legmagasabbrendűvé* tehette.

Központi módon meghatározó a liszti hangszeres *műfaj-kategóriára*, hogy csaknem minden jellemrajzba *epikus* (eseményvázoló) elemek vegyülnek és minden epikus jellegű munkába elvegyül a külső lélekállapot rajza. Szabatos megjelöléssel tehát a Liszt-féle hangszeres műfaj: *leíró líra, ritkábban epikum nélkül, többnyire és túlnyomóan epikus elemekkel.* Drámai zene *sehol* sem található Lisztnél; még az operához aránylag legközelebb álló „Inferno" is csak *részleteiben* dramatikus. Minden lírai zenéből hiányzik a romantikus drámai zene lényeges kelléke: hogy kövesse a cselekmény állandó *fejlődését.* Minden hangszeres zeneszerkezet derékpillére: a *repriz,* a zeneanyag visszatérése. A drámát pedig mi más teszi. ha nem a helyzet állandó *változása?* Liszt is alkalmazza ugyan a wagneri *megváltoztatott reprizeket,* de nála nem a fölfejlődött *cselekményt* érinti a változás, csak a fölvázolt eszmét követi kibonyolódásában. Ami Lisztnél ú. n. „dramatikus" jellemzés tárgya, az mindig *álló kép.* Míg a dráma lényege élethelyzetek során, válságokon át megvilágosodó eszme, addig az álló kép lényege: az *eleve* benne rejlő képlet, az állandóan, egyöntetűen megvilágosodó eszme. Az epikus elemmel gyakran elvegyül az újromantikára jellemző *realisztikus állapotrajz,* hangfestő alapon. Ez visz legközelebb a Liszt-féle programzene árnyékoldalához, a *dilettantikus hangfestő-illusztrációhoz.* Lisztnél azonban még a természetfestő képek is lelki mélység horizontjában állnak, — ő ily irányban is legtöbbször mélyebb, mint Berlioz. Rendkívül találóak. Liszt lélekrajzai ott is, hol valamely alapvető, központi jellemvonást vázolnak, pl. a pásztori ártatlanságú „Eglogue"-ban vagy népjellegek sokoldalú képleteiben, mint a „Hungáriá"-ban, a svájci tónusú „Tell Vilmos kápolnájá"-ban.

Hallottuk, hogy Lisztnél a részleges vagy uralkodó *monotematikus* szerkesztés mindig *az alapeszme legbenső közös magjára utal.* Úgy találni ki az alapvető gondolatot, hogy az velejében érintse a programot s egyúttal magja is legyen a teljes kibontakozásnak: Wagneren kívül senkinek sem adatott oly divinatórikusan. mint neki. Ez az az egységesítő eszköz, amellyel a programforma szerkezete az elérhető legmagasabb színvonalra emelkedik és ebben jutott *alkotóerejének tetőpontjára* Liszt. Nála az alapgondolatból származó témamódosulá-

sok ugyanazon lényeg más-más megjelenésformáit, következményeit képviselik. A programzenei témák eme fluoreszkálása útján pl. ugyanazon „egyéniség" különféle vonatkozásai, tulajdonságai, helyzetei képleteződhetnek, mint „Fauszt"éban, „Tasso"-ban, „Hamlet"-ben, „Hungária"-ban stb. Mivel azonban itt — a romantikus nagyforma szervetlenségéhez képest — a témák variánsai, átalakulásai *nem önkénytelenül következnek* az alapgondolatból, nem a vezértémák belső energiájának természetes kisugárzásai, csak a program külső hatására állnak elő: a programgondolati szervesség *csupán zenei szellemességben és külsőleges egységben* jelentkezik, nem pedig zenei szervességben. Ami viszont Liszt nagyformáit *fölébe emeli* a többi romantikus hangszeres nagyformának, az a szervetlen forma *fölruházottsága logikai világképpel*, a zene tudatos összeházasítása a zenén kívüli világ rokon vonatkozásaival. Végső soron tehát nem annyira a zenefejlődés, mint inkább *a zenélő ember* gazdagodik a liszti forma által. Ami teljesen meg is felel annak a korszerű lélektani hajlamnak: legkülönbözőbb szellemi területek lelki rokonságait kitapintani, zenét a költészethez, festészethez stb. közelíteni. Így jut a 19. század „elzeneisített" poézishez, „átpoetizált" zenéhez s általában az „összművészeti"-nek nevezett beállítottságához. Ennek a szellemnek érvényesítője a lírai leíró és epikai formák terén Liszt, ezért is nevezi szimfóniáit „szimfónikus költemény"-eknek.

A vezértémák mesteri átalakításához hasonló céllal, de még világítóbb értelemmel járul a *különböző témák szimbólikus egyesítése*. Lisztnél az ilyen, erősen exponált ellenpont is mindig programvázoló értelmű. Hasonlóan fontos szerepű a *szekvencia*-fonás, Lisztnek ez az oly gyakori részlet-építő módszere is. Ez nem csupán a ritmikai párképességnek szolgál, hanem egyúttal módfelett föl is fokozza a képletezett eszme szuggesztióját. Viszont a szuggesztió ellenkező oldalán, a *külsőséges* képzettársitás körzetében járnak a realisztikus megelevenítések akkor, amidőn közelről érintik az *allegória* határát. A szimbólikus távlatuktól megfosztott, ú. n. üres *hangfestések* nevezhetők annyiban allegórikusoknak, hogy a külső jelenségből csak bizonyos *járulékos* elemeket vázolnak és ezekre a program (vagy színpadi kép) segítségével ráruházzák az illető jelenség *teljes* képviseletét. Igen közelálll e kategóriához az a realisztikus festmény, amelyben Liszt a „Hungária" során rézfúvók fanfárjával

és katonás ritmikával óhajtja képletezni a magyarság harci fölvonulását. Bár itt a harci muzsika sem nem magyaros, sem nem érzelem-terhes, csupán egyszerűen katonás, a program előírása szerint mégis a szabadságért küzdő magyarság jelképének *tekintendő*. Az ilyen *embléma-szerű* jelkép nem szimbolisztikus, hanem egészen közeljár az allegóriához. Hasonlóan vagyunk a „Marche funèbre"-ben ama hangszeres recitatívóval, mely Miksa, mexikói császár végszavait óhajtja — természetesen szöveg nélkül — interpretálni. Vagy a „Dante"-szimfónia elején a Pokol kapuja föliratával, mint reális ténnyel. Mindezek az *operazene* átjátszásai a tisztán hangszeresbe, de anélkül, hogy realisztikus célzatukat színpad segítségével vagy zenei *tartalommal* érvényesíthetnék. Itt a *program* az, önmagában, ami bizonyos valóságbeli jelenség elképzelésére kényszerít s így ez esetekben a zenerészlet nem szimbolizálja, csupán üresen allegorizálja az epikus elképzelés részletét. De az ilyesmi *szórványos* és nem lényeges vonás Liszt fenkölt oeuvrejében.

Szinte közhiedelemmé vált az újromantika körül burjánzó esztetizálás révén az a fonákság, hogy a programzenének *„nincsen formája"*. Mint ahogy manap az „atonalitás" elnevezésben csupán annyi a helyes mag, hogy az új zene jellegzetes hangnemiségei *mások*, mint a régebbi, dúr-moll-tonalitás volt, — úgy a programzene állítólagos „formanélkülisége" is csupán annyit jelenthet, hogy a romantikus nagyforma teljesen *más*, mint volt a klasszikus. Még avval a közkeletű megszorítással sem érvényes a formanélküliség dilettantikus dogmája, hogy a programzene formáját *egyedül* a program szabná meg. Hallottuk: a program berendezése is *kötött* annyiban, hogy egybe kell vágnia bizonyos zenei alapsajátságokkal; a programzenei keretformában a részek egymásutánját nem-zenei és zenei szempontok *együttesen* szabják meg. Ami pedig a programforma ú. n. *szabadságát* illeti, az újromantikus formakeret nemhogy szabadabb volna, de sokkal *merevebb* a klasszikusnál! Kötöttsége, egyszerűsége, elrendezésének szinte geometrikus beosztása fordított arányú a program szabadságával, szellemi sokrétűségével és bonyolultságával. Ami természetes is! Hiszen mennél több szellemi irányban kötött a formálás, annál kevesebb juthat benne a tisztán zenei elemre. *Programot csak úgy lehet kellő intenzitással érvényesíteni és nyomonkövetni, ha a zeneforma egyszerű, könnyen áttekint-*

hető. Amily világosan, szinte laikus közérthetőséggel vannak a programzene *témái* megfogalmazva, époly átlátszó, szinte *skatulyaszerű* annak teljes formátuma is. Erészben Liszt is többnyire hasonlóan jár el, mint az akademikus klasszicisták: *átveszi a klasszikus kereteket,* csakhogy a klasszicistáktól eltérőleg kellően *módosítja* az átvett vázat és kerüli a száraz, akademikus, henye részletmunkát, formájának minden ízében a lehető legkövetkezetesebben érvényesítve a korszerű, poétikus tartalmat. Módosított *szonáta*-váz alapján épül pl. a „Fauszt"-szimfónia I. és III. tétele, az „Inferno", „Prometheusz", a h-moll és a „Dante"-szonáta; *rondóval* keresztezett *variáció*-formát mutat „Az ideálok", „Tasso", a „Haláltánc"; *variációval* keresztezett *kisrondó*-váz „Le triomphe funèbre du Tasse", „Gretchen", „Orfeusz", és i. t. Arabeszk-formát, aminő *Lorenz* kimutatása szerint a Wagnernél központi „ív-forma", amely másrészt a Chopin-féle balladaszerkezethez és a schumanni „Blumen stück"-formához is közeláll és emlékeztet a virág-arrangementra: találunk az „Amit a hegyen hallani" szimfónikus költeményben. De ilyen szövevényesebb alakzatot Liszt csak eme legelső poèmejében, egyetlenegyszer alkalmazott és többé soha, még ezt is túl bonyolultnak érezvén az elképzelt program hiánytalan követéséhez.

Lisztnél ugyanúgy, mint Chopin vagy Wagner gyakorlatában a *hangnemek* program-értelműen képletesek; jellegük festő, jellemző célra van beállítva, egymásutánjuktól pedig távoláll a nagyformai *fokozás* szempontja. A hangnemi egység a program-egység szimbóluma: „Hamlet" halálos végzetére a morbid *h*-moll jellemző, „Fauszt" I. tételében a nőiség témája visszatéréskor is *e*-durban ragyog, „Az ideálok"-hoz való heroikus hűséget következetes *esz*-dur képletezi a reprizben. Liszt *összhang-építkezése* szabadabb, előbbretörő, mint az egykorú mestereké; nemcsak gazdagon összefoglaló, de a programok merész érvényesítése során egyedülállóan sokoldalúvá és újszerűvé is fejlődött. Lisztnek halhatatlan érdeme, hogy a formálás minden részletelemében is ő ment legkorábban és legmesszebbre *a távoli konzekvenciák* levonása terén. *Ő a 19. század legnagyobb harmonistája,* ki Schuberttől és Chopintől Debussyig az egész szédítő skálát birta és részben maga építette ki. Wagner kromatikus-enharmónikus hangzatvilága jórészt a magyar mester ihletéből származik. A Weber- és Berlioz-féle *akkordszínekből* is gazdag és új lehetőségeket bont ki Liszt: a modern *hang-*

zat-szimbolika jórészt az ő kezdeményezéseihez fűződik. Mindez szorosan összefügg Liszt átpoetizált értelmű *hangszimbolikájával*, egy-egy hang abszolút színezetének eszmei fölruházásával. Ez oldalon is Weber és Berlioz nyomdokain haladt jóval előbbre a mester. Kevésbé jelentős a *melodika* terén. Ritkán eredeti a dallam anyagában, de csaknem mindig az a dallam jellegzetes *alkalmazásában*. Gondoljuk meg azonban: a dallam ívelő ereje mindig a zeneszerző *önvalló képességének* lelkierejéből fakad. Az önvalló jelleg pedig — mint tudjuk — Liszt *műfaji* beállítottságából au fond hiányzik. Lehet, hogy éppen a tudat alatt érzett dallami fogyatékosság vezette Lisztet a *jellegfestés* kizárólagos útjára! Mert hiszen ez *az egyetlen terület, amelyen a csökevényes melodika inkább kedvez, mint árt a különleges formáló módszernek.* Határozott program-eszmét találóan tömörítve, egyértelműen közölni zene közegével: csak rövid, pregnáns gondolatok, motivumok erejénél fogva lehet. Liszt is — akárcsak Wagner — ezáltal a szükségből erényt kovácsol. De másrészt, míg éppen Wagnernek megvolt a képessége arra, hogy motivumaiból hatalmas dallamívnek ható jeleneteket szőjjön, Liszt művei mindenütt mereven határolt, rövidebb részletekbe törnek. Ebben található főoka annak, miért nem lett soha igazán népszerű s épen legfönségesebb műveivel a mester. Minden zenei népszerűség titka ugyanis: a *dallamgazdagság!* Viszont pedig *dalformáiban*, jelentéktelenebb műveiben, hol hiánytalanul melódikus, ott sem elég erős a mester önvalló tendenciájú lírája ahoz, hogy egyénisége *teljével* tudjon dallamba átömleni. Ezáltal az ily művekben trivialitásra hajlik, másrészt pedig ahoz mindig túl választékos, hogysem tisztára a könnyű népszerűségnek áldozzon.

Ritmikában a romantika szintén nem ismer széles, nagyvonalú megtervezést. Itt is részlet-alakításban éli ki képességét és annak során vagy *egyhangú*, egocentrikusan végiglovagolva egy-egy képletet, vagy *szétfolyó*, föloldvadva a határtalanságban. E ritmikus építkezés természetesen a romantikus *alkotó-jellem* tükre, az általános művészjellem pedig mindig *világnézeti* beágyazottságú. Főjellemvonásai a romantikus művésznek: narcisszizmus és misztikumba vesző pszichológizmus. Elsőből következik a pillanatnyi ihlet fölébehelyezése a teljes koncepciónak, az *egyes* gondolat szenttéavatása; másikból a realisztikus világkép befejezetlensége és átsugárzása a megoldhatatlanság *nyiltan hagyott* rejtélyébe. A kétféle

romantikus alapritmika *egyforrású* tehát: egyik a materialisztikus tájékozásból származó *pozitív* oldalon, másik az ugyanonnan való *negatív* oldalon áll elő. Ugyanaz az alkotó központ, a trónra ültetett Én, mely mindennek végső oka és célja, tüstént elveszti maga alól a talajt, mihelyt a nem-én világába merül. Utóbbinak szilárd alapot csakis az irracionális, metafizikus hit adhatna. De épen ez az, amivel a romantika nem rendelkezik. És itt rejlik végoka annak is, hogy a romantikus zene csak *megidézni* tudja a *vallásos* hangulatot vagy *leírni*, vázolni a vallásos érzelmet. Liszt egész egyházi és vallásos zenéje ily alapon létesül. A klasszikus zene *hittel teljes* a maga alapmivoltában s így formáló világnézetében is az. A romantikus zene csak úgy vallásos, ha a hit utáni vágyakozást vagy a vallás fényét, erejét, megváltását *hangulatban idézi*. Az a végtelenbe-merülés, mely pl. Liszt „Magnificat"-jában, a „Dante"-szimfónia zárórészében a lélek éteri szárnyalását közvetíti, elmosódó ritmikájával *misztikus sejtelemnek* szimbolizálja a hitet, bizonytalan vágynak, áhítatnak. Az ilyen hit *pesszimisztikus; menekülést* jelent az élet zord valóságából valami bizonytalanba, a visszasírt, de elvesztett Édenkertbe. Az ilyen vallásosság tárgya is csakoly misztikus Elizium, mint a tündéri utópiák teljes romantikus készlete. Ezért Lisztnél, ki itt is csak illusztrátor, a vallásos extázis képletezése: talajtalan lebegésé, menekvő feledésé *a sugárzó anyagtalanság gesztusával*.

És hogyan áll mesterünk a kultúremberi lét másik alapvető valóságával: a *nemzetiséggel*? Liszt kora fiatalságától mindig egyértelműen *magyarnak* vallotta magát. Nemzetközi forgandóságában lelki szüksége volt az idetartozás meleg tudata. Amíg csak — a 70-es évektől — nem élt hosszasabban közöttünk, azok közé a lelkes hazafiak közé tartozott, akik előtt nem a nemzet valósága, hanem annak *romantikus eszménye* lebegett. Ennek az ábránd-magyarságnak sírvavígadását fonja koszorúba úttörő magyaros műveiben, főként a Magyar rapszódiákban. Csak idős korában, húzamos időt töltve Pestbudán, ébredt rá nemzeti létünk *valóságára*. Fogékony szelleme ekkor érti meg a végső magyar szomorúságokat, ekkor rémlik föl előtte *a nagy magyar titok*. Ekkor nyög ki belőle dadogón, szurdinákon át a „Sunt lacrimae rerum" siráma és az utolsó rapszódiák komor felhőzete ekkor borul lelkére. A fiatalabb Liszt művészetének *nemzeti hovatartozósága* egyébként: *próteuszi*. Színészies beleélő ké-

pessége itt is bámulatos. Mintha *diplomata* volna, ki mindenütt otthon van. Ő a *Gluck*- vagy *Meyerbeer*-féle páneurópai zenenyelv újabb összefoglalója. De nemcsak nemzetközi. *Minden nemzet* zenei anyanyelvén különkülön is tud virtuózan beszélni. Igazi, csupa-kedély *német* „Az ideálok"-ban, a „Loreley"-dalban, tüzesen *olasz* a „Venezia e Napoli"-ban, ötletesen *francia* a „Hegyi szimfóniá"-ban, „Mefisztó"-ban, a francia sanzonokban, vadul *cigányos* a Rapszódiákban, nyersen vagy ellágyulóan *szlávos* a „Woronincei képek"-ben. Vajjon nem a világjáró és világhódító magyarok, egy Benyovszky, egy Andrássy tipikus képessége nyert itt azonos formát a muzsikusban? S azoké a nagy magyar katonáké, kik idegen hadseregek büszkesége tudtak lenni? Nobeldíjas magyar tudósoké, lángeszű közgazdászoké, mérnököké, karmestereké, szervezőké, kik az idegenben örök dicsőséget szereztek a magyar névnek? Ez a kivételes alkalmazkodó készség Liszt *igazi magyar vonása.* S hozzá a magyar lángész tragikumának két állandó eleme: *hontalanság és nosztalgia.* Hontalanság a hiánytalan hazai megértésben és honvágy a magyar teljesség örök árvaságában.

Molnár Antal

A. *Molnár* (Prof. an der Hochschule f. Musik in Budapest): *„Die Ästhetik Fr. Liszt's."* Auch als Ästhetiker kann Liszt — neben *Wagner* — als der *führende Geist* des neuromantischen Kreises betrachtet werden. Wie tief er sich jedoch in seinen Grundprinzipien auch zeigt, wird sein Denken dadurch niedergehalten und öfters *sophistisch*, dass er die instrumentale Programmusik als *höchste Stufe* der gesamten musikalischen Entwicklung hinstellt. Hat er in diesem Bezuge zwar *kulturhistorisch* insoferne Recht, dass die romantische Grossform in der Gestalt der *Programmsymphonie* und der soziale Geist des XIX. Jahrhunderts sich am vollkommensten decken, — so verzeichnet doch die Gesamtbilanz diesem ungehcueren Aktivum gegenüber das nicht geringere Passivum, dass die romantische Grossform generell eine *ästhetisch* niedrigere Stufe neben der klassischen darstellt. Der Komponist Liszt wird als der grösste Harmoniker und zielbewussteste Formgestalter der gesamten instrumentalen Romantik mit Recht anerkannt. Doch das *Wesen* seiner Schaffensart harrte bis jetzt einer adäquaten Analyse. Seine Grossform steht durchaus auf denselben Prinzipien, wie die der Romantik überhaupt, d. h. als diametraler Gegensatz

zur klassischen, *organischen* Grossform, ist sie eine *unorganische* Anreihungs-, *Rahmenform.* Auch in seinen „symphonischen Dichtungen" verwendet Liszt die phantasieartigen Formhüllen der „Sonate", „Rondo" usw. ähnlich, wie Chopin, Schumann etc. Nur mit dem äusseren Unterschied, dass er die *Reihenfolge* seiner Details meistens nicht von einem bloss gedachten, sondern von einem *ausführlich mitgeteilten Programm* bestimmen lässt. Als zweites trennendes Merkmal steht fest, dass Liszt, als durchwegs *illustrierender, beschreibender Lyriker und Epiker,* einer Selbstbekenntnis-Lyrik und damit der zentralen Art der Liedromantik stets fernbleibt. Da im Schaffensakte jedoch die melodische Energie allgemein in geradem Verhältnisse mit der Potenz der zentralen Lyrik steht: gestaltet sich Liszt's *Melodik durchaus mangelhaft.* Schaffenspsychologisch betrachtet kann gerade der Mangel an melodischer Kraft die Ursache gewesen sein, weshalb sich der Meister eben auf die beschreibende Musik legte: ist sie doch die *einzige* Gattung, welche mit kurz-prägnanten Motiven besser fährt, als mit Melodien von längerem Atem. Nichtsdestoweniger ist diese Art des Schaffens auch der Hauptgrund, weshalb Liszt eben in seinen hehrsten Werken nie wahrlich volkstümlich werden konnte. Dem *mimischen* Zuge seines Wesens, der eine beinahe fregoliartige *Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit* mit und zu dem behandelten Stoffe seinem Schaffen leihte, verdanken wir jedoch die unvergleichlichen ästhetischen Wirkungen beim Erfassen seines gewaltigen *Parallelismus zwischen poëtischer Idee und musikalischer Gestalt.* In Anbetracht dieses essentiellen Wertes erscheinen auch seine schwächeren Seiten als Zubehöre eines grossangelegten Personalstyles.

SZÉKELY BERTALAN*

A Magyar Psychológiai Társaság esztétikai szakosztályának meghívója szerint kettős emlékülésre jöttünk össze. Alkotásaikkal kapcsolatban, évfordulójuk alkalmából egy festőről és egy zenészről akarunk méltatást mondani. Azonban senkit tévedésbe ne ejtsen az, hogy Székely Bertalan és Liszt Ferenc neve ez alkalommal egymás mellé került. Az összekapcsolás csak véletlen. Nincs közöttük összefüggés és nem akar értékmérő sem lenni.

Az egyik Istentől megáldott zseni, a mi pátriánkon túlnőtt, az egész szellemi világ ebben az évben hódol előtte; művészete időállóbb, mindig időszerű, örök. — A festő a tegnap embere és tegnap óta nagyot fordult a világ. Csak gondoljunk arra, hogy Székely Bertalan még az impresszionizmust, bár benne élt, sem vette észre, figyelemre sem méltatta. Nem tudjuk mi lehetett a véleménye a plenerről, tény, hogy nyoma sincs piktúrájában ezeknek a képzőművészeti stílusoknak és ez az ő részéről valahogy negatív ítélet. A távolságot a mi korunk és közte talán akkor tudjuk leginkább érzékeltetni, ha művészetét szembeállítjuk bármelyik modern kiválóságunkkal, mondjuk egy expresszionistánkkal. És azután ha ez megtörtént, valljuk be minden kertelés nélkül, hogy Székely Bertalan napjainkban nem aktuális.

Ez azonban nem sokat jelent. Lehet ez is művészsors, mint sokaké. A számtalan példa közül ragadjunk ki egykettőt. Raffael csillaga a 17. század folyamán erősen elhomályosodott, ugyanakkor Correggiot sokkal többre becsülték. Ma megfordított a helyzet. — Rembrandt műveit, melyeket mi festői kinyilatkoztatásoknak tartunk, halála után elkótyavetyélték.

Miben látjuk azt, mintha ma nem érdekelné az embereket Székely Bertalan munkássága? Pompásan rendezett

* Az Esztétikai Szakosztály ülésén (1936) tartott előadás.

emlékkiállítása a Műcsarnokban nem vonzotta a közönséget, nagyobbszabású ünnepségekről nem tudunk amin ünnepelnék, életrajzának megírása még mindig késik, az Akadémia — pedig úgy érezzük, hogy valami közelség van a művész és a legfontosabb tudományos intézmény között — nem tűzött ki méltatására díjat. Székely Bertalan szobrának felállítására sem gondolnak. Az utódok bizony mostohán bánnak vele.

Ha az okokat vizsgáljuk, állapítsuk meg, hogy a kiváló művésznek talán legtöbbet az ártott, hogy életében és közvetlen halála után egy pár évig, művészetét valósággal istenítették. Palágyi Menyhért, aki a mester legfőbb imádói közé tartozott, mondásait, mintarajziskolai előadásait — Székely Bertalan és a festészet esztétikája címen — valósággal olyan pontosan, mintha evangéliumot jegyzett volna le, — gyüjtötte össze. Egy helyt így ír: „Nem tudnánk hazai művészvilágunk valamely jelenését melléje állítani, sőt a festészet történetében is alig valakivel összetéveszthető". A lázas hozsánna, a túlbecsülés nemcsak a körülötte zsongó rajongók véleménye. A kilencszázas évek elején még tolong a közönség képei előtt. Csodálták az emberek például Cillei és V. László című testményét, hogy a gyermek királyt táncosnők tánca szórakoztatja s László előtt egy elejtett vagy ottfelejtett fátyol utal arra, hogy az egyik hölgy az imént még ott lehetett. Ezt finom célzásnak vették. A lármás csodálat, a túlbecsülés éppen az ellenkező hatást váltotta ki a mi korunkban. Ma — nem túlzok — ott tartunk, hogy meg kell őt védenünk.

Paradoxonként hangzik, de művészi tekintetben sokszor a tegnap messzebb van, mint a tegnapelőtt. Minden bizonnyal azért, mert a közvetlen mögöttünk levőt mi, akik a mát akarjuk építeni, jobban opponáljuk. A művészet a kor törvényes gyermeke, nem tagadhatjuk el. Ha egy művészt meg akarunk közelíteni, lelkiségének kialakulását meg akarjuk figyelni, okvetlenül ismernünk kell azt a kort, amelyben élt. Vágyait, eszményeit, lelkét kell megvilágítani és legfőképpen a kor mértékével kell mérni. Egyoldalú, később konstruált formával, merev, vélt kánonnal nem közelíthetjük meg a mult alkotásait. Élete végén Goethe — az a Goethe, aki a strassburgi dóm himnuszát írta meg — már nem érti meg a középkort, mert a klasszicizmus az egyetlen mértéke. Burkhardt a reneszánszon át nézi a barokkot, ezért áll tanácstalanul vele szemben s ezért csak elítélni tudja.

A mikrokozmoszban benne van a makrokozmosz. Ha a magyar viszonyokat figyeljük a mult században, úgy az európai kultúra alakulását szemléljük. A ferencjózsefi idők szociális, politikai, szellemi világa bontja ki nálunk a multszázadi közvéleményt s ez a közvélemény, meg az egyén — értve alatta az alkotót — alakítja a művészetet. Megkezdődött a polgáriasodás, a liberálizmus, a demokrácia meleg levegője érlelő. Új társadalmi rend formálódik, lábrakap az ipar, a kereskedelem. A munkásosztály szervezkedik, a nincstelen proletár és a gazdag ember fogalma kialakul. A kispolgár felszabadul, önállósul. Pénz, profit, börze, ring, bank, gyár, földbérlet a mohó polgár istene, hirtelen vagyongyüjtés minden vágya. Az ország központja három városból most lesz egy. Budapest metropolissá alakul. Körutakat terveznek, Pitti és Farnése paloták épülnek malterból, mindent a faccsátára jelszóval. Műmárvány oszlop tart valamit, amit alá sem kell támasztani. Gipszszobrok díszítik a házakat, vakolatrusztika hazudja a követ. Sötét udvarok, gangok, mégsötétebb lakások. Erjesztő, szellemnélküli utánzás, retrospektív stílusalakítás jellemzi az építészetet. Habzsolják az életet. Lázasan építenek. Évszázadok veszteségét kell a polgároknak pótolni. Nem fontos a tartósság, a jó anyag. Ki tudja meddig tart ez az élet, a puhán ülés! A XIX. századnak szimboluma lehetne a hitvány anyag. A látszatra építés tükörképe a század polgárának

A romantika teljes mértékben kibontakozik. A mult század embere a maga idejét karakter nélkülinek tartja ezért más, régibb időhöz nyúl vissza. Így a maguk sivár vigaszára konstruálják a neoromán, várkinézésű kaszárnyát, a neogótikus „gótikuskupolás" parlamentet, a neoreneszánsz „bazilikát", a neobarokk törvényszéki épületet és a mórstílű vigadót.

A képzőművészetek, tehát az építészet, szobrászat, festészet, nem haladnak külön úton. A plasztika is valamilyen történelmi stílust szeretne ismételni, utánozni. A festészet kérdésének is lényeges része a multból való merítés, a visszapillantás. Természetesen ez sem különb, mint kora építészete, vagy szobrászata.

Ebben az újjáalakuló világban, az empir és bidermejer haldoklása közepette látja meg a napvilágot Székely Bertalan 1835-ben, tehát száz éve. Az ekkor született magyar művészek élete nagyjában sokban egyezik. A sablon Székelyre is ráillik. Szegényen kezdi, sokat küzd. Székely mérnöknek készül. Egy ideig Bécs-

ben a technológián tanul. Ez az elindulás, a technika iránti vonzalma végigkíséri egész életét. Bécsben a mérnöki pályát egy-két félév után otthagyja. Rahlhoz kerül, ehhez a velenceieket utánozni akaró közepes piktorhoz, majd Münchenbe megy és ott Piloty, aki viszont Delaroche hatása alatt áll, lesz Székely mestere. A magyarok tanulmányi kaptafája: Bécs, München, néha pluszként Düsseldorf is — most utólag megállapíthatjuk — végzetes a mi piktúránkra. Lotz, Benczur, Lietzenmayer, Munkácsy s többiek mind ezt az utat járták. Sajnos, a mieink sehol az eredeti forrásnál lelküket nem fürösztették.

Rahl Székelynek rövid stáció, csakhamar kiismeri és így kevés ideig hervasztja fiatal, bontakozó lelkét ez a vértelen, száraz, unalmas, mindig barnaszínű epigon. Bár legyünk tárgyilagosak, művészünk akadémikus felfogása részben innen származik. A grimaszt, az üres gesztusokat, a bársony, a selyem bravúros festését, a teátrális grandeguignoleban kicsúcsosodó történeti festést, az operai bevonulásokat a müncheni Pilotynál látta először. Piloty befolyásától Székely Bertalan szinte fél. Majdnem azt mondhatnók, megvetéssel beszél később mesteréről, mint ahogy egészséges látással elítéli a leghírhedtebb Piloty tanítványt, Makartot is, főleg rossz rajzát. Pilotyról azt írja, hogy semmit sem lehet tőle tanulni. Idegenkedik munkáitól, bírálja, hadakozik szelleme ellen, mint egy láthatatlan fantóm ellen. De ne szépítsük a dolgot, mégis csak lenyűgözte, nagy hatással volt rá. Patétikus idealizálási hajlandósága, scénikai elgondolásai tőle erednek.

Amikor Münchent elhagyja, az ismert életregény, mint a többinél, nála is hasonlóan folytatódik. Hazajön, eleinte nem ismerik el, majd később nagy megbecsülésben lesz része. Noha a magyar viszonyok művésszel, művészettel szemben meglehetősen mostohák, igazi sikere már II. Lajos holttestének feltalálása című alkotásával kezdetét veszi. Dobozi, Mohácsi-vész, V. László, Thököly Imre menekülése, Zrinyi kirohanása és falképei festészetének főbb állomásai. Művészetének gerince tárgyi tekintetben a történelmi festészet.

A történelmi képek festészete egybeesik a történetírás nagymérvű fejlődésével. Tudjuk, Horváth Mihály, Fraknói, Szilágyi Sándor, Szalay László stb. a zászlóvivők. S amint a zsáner az irodalom, úgy a história festése a történelem szolgálója. A képpé transzponált történet, a festménynél is a mult iránti vágyból származik. A gazda-

godó kispolgárnak nincs őse, családjának nincs multja, de vágya van a heroizmusra. A majdnem semmiből lett s már úgy érzi, hogy ő a nemzet lényeges része, már-már egyenrangú azzal a hőssel, akit a parlament falára vagy a maga lakásába festetett. Hiszen ő is harcol a maga módján a munkásaival, a tőzsdén az ellenfeleivel, vagy a konkurrenciával. De ennek csak az a hibája, hogy nem alkalmas a megfestésre. Azután ez az epikus festés oktat, a filiszter is szóhoz juthat — hisz ez a kor a filiszterek eldorádója. A szenvelgés, a szentimentálizmus — tipikus polgári erény — is kielégülhet ezekben az illusztrációkban.

A kortársak, a festők nagy része természetesen nem így látták a dolgot. Palágyi Székelyről írott könyve egyik fejezetének ezt a hangzatos címet adja: „A festészet dramaturgiája" s vagy egy ívnyi terjedelemben állítja össze a történelmi festészet receptjét. Mi pedig legtöbbször, amikor a történelmi festészetet látjuk, nem tudjuk önmagában elszigetelve nézni, pendantjára gondolunk, azokra a bizonyos hazafias vezércikkekre, amelyeknek nagymestere ugyanabban az időben Bartha Miklós volt és azok az elhangzott cifra szónoklatok jutnak eszünkbe, amelyeket Szilágyi Dezső, Tisza Kálmán, Bánffy Dezső tartottak. Óh milyen messze vagyunk ettől a politikai tegnaptól is. A polgár — amint az előbb megállapítottuk — tudta, hogy nem él, legalább is az ő elképzelése szerinti hősi történelmi időket. Mi azonban azt is tudjuk, hogy ahogy ő a „színes multat" elképzelte, ahogy ő a történetet a falon látni szerette, az nem história. Ezt mi akik valóban háborúban éltünk, és forradalmakon estünk át, mint szenvedő szemtanúk megállapíthatjuk. A mi szemünkben a multszázadi történeti festészet ezért is elvesztette hitelét. Minket Dobozi esete, de többet mondok, Mohács, nem hat úgy meg, mint nagyapáinkat, mi ennél többet vesztettünk. Mi nem festetünk történeti képeket, mert mi történelmet csinálunk.

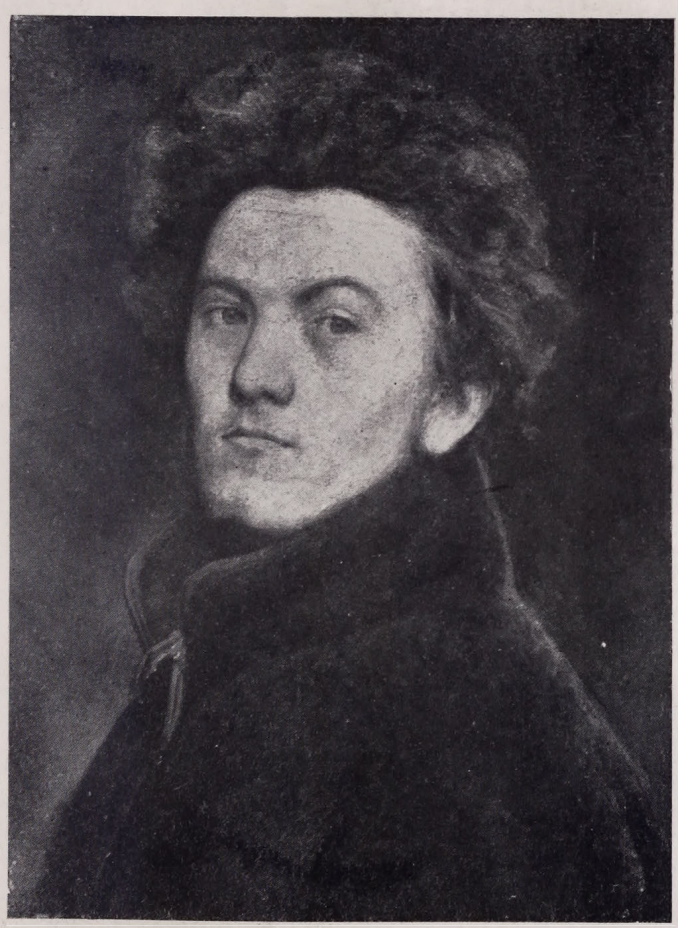
A legjobban a helyzetet talán a kor egyházművészete — amely legtöbbször történeti festészet — világítja meg, amely bizony a 19. század folyamán elesett s a festészet legsötétebb területévé vált. Riedl Frigyes Lotzról szólva azt a kérdést teszi fel és ez Székelyre is állhatna: „A tünde báj, a pogány meztelenség festőjének van-e rajzónja, ecsete a keresztény spiritualizmus számára?" Mi persze mosolygunk a 19. századi spiritualizmuson és azt feleljük: van ecsetje, van ónja, de mennyire van a kor

művészének! Székely Bertalan nem katolikus és minden skrupulus nélkül fest vallásos képet: Szent Ferencet, Szent Lászlót. Üvegablakot készít és díszíti a budavári koronázó templomot. Az egyházművészet, számára nem hitvallás, mint ahogy alig egy-két kortársat kivéve nem jelent természetfelettit megjeleníteni. A kor konkrétumokat akar ábrázolva látni. Hol van a 19. század felfogása a középkor, a sienaiak, vagy akár a barokk egyházművészetétől? Az emberek a sok technikai felfedezés révén azt hiszik tisztán látnak, hiszen már van petróleumlámpájuk, mert már gázt, sőt a végén villanyt is használnak. Már a fényképező gépet is feltalálták, amivel pedig olyat is észrevesznek, amit az emberi szem esetleg nem lát.

*

A portrénak a fotográfiával kell a 19. században versenyre kelni, mert különben rossznak tartják. Székely Bertalan a külső hűség visszaadásában az arcképfestés terén tökélyig vitte. A portréfestést egyébként csak mellékesen csinálta, nem érdekelte igazán, pedig egyszer, fiatal korában éppen egy portréjával közeljárt a rembrandti magaslatokhoz. És itt fiatalkori önarcképére gondolunk, amelyhez fogható a magyar művészetben talán nincs is. Figyelő szemek, foltokból összerakott arc, monumentalitás, egyszerűség és pszichológiai erő. Ez több mint festés. Mi lehetett volna Székely Bertalanból, ha az anyagot úgy mint ezen a képen még többször is lélekké tudta volna változtatni! Székely azonban a portréfestést és a tájképet kis feladatnak tekintete. Minden erejét a történeti piktúrára összpontosította. Ez a szerencsétlensége. Minden mult századi festés megbukott, amelynek epikus jellege van, tehát a zsáner, az anekdótafestés, a népéletből vett jelenetek festése és a többi.

Mostmár feltehetjük azt a kérdést is, mi teszi azt, hogy a mult század elbeszélő jellegű festészete nem tudott arra a magaslatra emelkedni, ahová az előbbi korok epikus piktúrája fejlődött? Gondoljunk a csúcsokra: egy Ambroggio Lorenzettire a trecentoban, vagy idézzük emlékezetünkbe Piero della Francescát a quattrocentóból. Majd később Raffael művészetének, a barokkban Domenichino festészetének emelkedettségével szemben milyen hely illeti meg a 19. század történeti festészetét? Hogy a mult század elbeszélő festészete nem jutott el a mult magaslatára, semmi szín alatt sem a tárgyválasztás aka-



Székely Bertalan önarcképe

dályozta. A magyarázatot másban látjuk. A kor művészetének nem a história festése volt a fő feladata. Az utolsó század a festészetben a téri világ problémájának megoldásával volt elfoglalva. Tehát technikai kérdés képezte a centrális pontot. Minden más csak ürügy volt a festésre, akár tudta ezt a festő, mint például Delacroix, Manet, Monet, Degas, Courbet, Cezanne, vagy a magyar Szinyei. (Különösen hangzanak ezek a nevek Székelyé mellett s csak közbevetőleg említjük meg, hogy kortársai voltak.)

A technika kora, szokták mondani. És ez nemcsak a gazdasági életre vonatkozik. A festészet itt sem járt külön úton, sőt Székely Bertalan sem vonta ki magát. Bizonyítani is tudjuk. Alig két tucat tájképéhez — vegyük szószerint — ezernél több vázlatot, templomi falképeihez ötezer rajzot és akvarellt készített. Mindmegannyi kísérlet. Vajjon mi lett volna Giotto művészetéből, vagy Michelangelo falképeiből, ha ennyit mérlegelték volna alkotásaikat! A többször említett Palágyi találó, de szinte borzalmas megjegyzése idevág, amikor azt mondja: „Székely Bertalan festészetét nem valamely más művészethez, hanem inkább a modern biológus búvármunkájához kellene hasonlítani." Keleti Gusztáv egyik kritikájában így ír: „Megszoktuk, minden motívumról számot tud adni." Természetes, hogy számot tud adni, hiszen nála minden számítás eredménye. Ez majdnem annyit jelent, hogy a szép, szerinte, csak külső igazság.

Székely kísérleteit azonban nem szabad összetéveszténünk a naturalisták, realisták, vagy impresszionisták kutató eljárásával. Székely nem a stílusmegoldás érdekében kutat. Az ő technikai kísérletei a történeti kép érdekében történnek. Mérlegel latolgat.

Ebben van ennek a magyar tehetségnek a tragikuma. Nem tud megfeledkezni magáról. Nem tud a maga által megszabott határon túllendülni. Gyötrődik, vergődik s egyszer amikor elszólja magát, azt mondja: vágyik az érzésre, amely kicsapó, elementáris legyen. Azt tartja az igazi jó képnek: „amit nem kínzással, fejek ki meddő valómból". Milyen ellentmondás a gondolat és a tett között. Egy fél évszázadon át festi Lédát. Megszámlálhatatlan vázlatot készít. S mennél későbbi ez az akt, annál kevesebb szerepet juttat érzéseinek, s annál inkább kezemunkája. A technika több mint integráns része művészetének. Rendszert állít fel mindenről, ami a festészettel kapcsolatos. Definiciókba foglalja a kompozícióról való

véleményét. A vonalról, a pontról, a vászon alapozásáról, a lokális és lazúros színezésről a kísérletek végtelen sorát végzi. Manekeneket készít, drót emberi vázakat állít össze, sós vízben, repülő drapériákat úsztat és ezeket rajzolja. Évekig tartó kosztümtanulmányokat végez egy-egy munkájához. Tudásával leláncolja a lelkét, örömnélkülivé teszi poézisét. Pedig ha vázlatait nézzük, amelyeken átvérzik gondolata, sajnálkozással állapítjuk meg, hogy nagy műveiben nem engedte szabadjára érzéseit. — Nagyságát intim vízfestményein, apró tájképein, amelyekben tobzódik a fény és szín, sokkal jobban érezzük.

Székely Bertalan a tökéletesre törekedett s ennek kedvéért kiirtja műveiből az azokat átjáró melegséget. Gondolatai örökös mérlegelése, önmagával való küzdelme felfalják érzéseit. Sőt sokszor az a gyanúnk, megveti azokat, akiknél tobzódik az érzés. „Tudatlan drapírozás, stílustalanság" s hasonlókkal illeti Munkácsyt. Svindlernek mondja, azért amit csinál. Primitív, kezdetleges s hasonló jelzőkkel illeti.

Legtöbbször körültömjénezve állították elénk Székely Bertalant s a nagy füsttől nem láttuk igazi alakját. Dehát mi az ami nem engedi meg, hogy közönyösen elmenjünk mellette centenáriumakor? Mi nagyságát abban látjuk és elsősorban neki tulajdonítjuk, hogy a magyar festészet ma egészséges, életképes. Az ő pedagógiai tudása, technikai felkészültsége, nemes kézművessége, melyet a fiataloknak továbbadott szinte több mint az, hogy ő teljesítette be a magyar históriai stílust. Kitartása, idealizmusa, példaadása tette naggyá. Tisztaszándékú festészete a köz ízlését jól szolgálta, mert nagyban hozzájárult a közönség művészet iránti közönyének leküzdéséhez.

Ezért becsüljük Székely Bertalant, akiben mi ma már nem bölcsészfestőt, illetve festő bölcsészt látunk, amint egy róla író a szójáték kedvéért mondja.

Dr. Jajczay János

MODERN SZOBRÁSZAT ÉS MŰVÉSZETELMÉLET*

1.

Rudolf Bellingnek van egy szobra, — jobban mondva: plasztikai műve, mert hiszen a szobor élő alak mását szokta jelenteni, címe: „A hármashangzat". Fehér márványból készült és olyan, mint a közös gyökérből közvetlenül a föld fölött elvált három fatörzs. A széthajló formák hullámzó, síma ágak, mintha valamilyen ismeretlen puha lény síma tagjai volnának. Kettő közülük megnyugtató ívben felül összehajlik, a harmadik külön áll, csak alul fut egybe a másik kettővel. Van valami találó abban, hogy a művész ezt a plasztikus gondolatát hármashangzatnak nevezte el. Nem, mintha meg lehetne magyarázni, hogy miért. A teóretikus talán arra gondolna, hogy itt a tonika, a domináns és a terc között levő viszony fejeződik ki; a hullámos tagokban mintha érezni lehetne a zenei összhang nyugodt, síma, telt és lágy zengését. Eszébe juthat az embernek az is, amit Hérakleitos egyik tanítványa mondott: to diaphoron symphoron, to symphoron diaphoron: — a széthangzó összehangzó, az összehangzó széthangzó. Ez is talál. De ez már csak társított és nem közvetlen hatás. Végeredményben megmagyarázhatatlan, miért fejezte ki a szobrász gondolatát így s az ember miért érzi szintén így, hogyha a hármashangzatot ábrázolni lehetne, az valóban ilyen volna.

Ugyanannak a Bellingnek van egy másik műve, az előbbivel rokon, címa: „Erotik". Ahogy a hármashangzat zenei hatást kelt, ennek a műnek a szemlélete tényleg erotikus képzettársításokat ébreszt. Puha, szervszervű fehér márványforma, vonalaiban felismerhetően van valami a szépségtől független bűvölet. Ha az ember kikapcsolja szeméből azt a tradícionalizmust, amely plasztikai műtől organikus formát követel és csak azt a szabad, egyszerű, közvetlen látást hagyja meg, amely végered-

* Az Esztétikai Szakosztály ülésén tartott előadás.

ményben nem sokkal több, mint a látás öröme, akkor ebben a műben megérzi azt a sajátságos hús-szenzualizmust, amit a művész ábrázolt.

Ha modern szobrászatról van szó, nem véletlen és nem önkényes, hogy először és mindenekelőtt Bellingnek e két jellegzetes és szélsőséges művét kell megemlíteni. Azon az úton, amelyen a modern szobrászok elindultak, ide kellett jutni. Hová? — oda, hogy a művész megkísérelje a plasztikai ábrázolást kiterjeszteni és olyasmit is megfaragni, amire azelőtt nem is gondoltak. Mi ez a valami, amire azelőtt nem gondoltak? — az, ami „A hármashangzat", vagy ami az „Erotik", vagy, amilyen Wauer „Korcsolyázó"-ja, amilyen Herzog „Élvezet" című plasztikai műve, amely három dimenzióban a kéjes elnyúlást, vagyis éppen az élvezetet ábrázolja.

Mielőtt arra a kérdésre, hogy hová ért el és mit akart mondani a modern plasztika, meg lehetne felelni, ajánlatos megnézni az új szobrászat kifejlődését. Azok, akik a modern szobrászat kiindulópontjául Rodint jelölik meg, a való helyzetnek csak egyik oldalát veszik figyelembe. Ami Rodinben a közönségre hatott az a bizonyos „nem plasztikai illuzionizmus", ugyanabból a világból származott, mint például Richard Strauss zenéje, vagy Gerhart Hauptmann színművészete. A szecesszió ez. Rodin egyik művéből a másikba nincsen átmenet. Néha olyan szobrot farag, mintha tanítványa, néha olyat, mintha mestere csinálta volna, néha pedig olyat, mintha egészen más kor, más faj, világrész művésze készítette volna. Az egyöntetűségnek, a határozott, úgynevezett stílusnak ezt a teljes hiányát és magán a művön belül is az ingadozását, nevezik keresésnek. Ugyanez a keresés nyilatkozik meg Richard Strauss zenéjében. Nincs alapvetőbben különböző zenei nyelv, mint a „Rózsalovag"-é, vagy az „Alpesi szimfónia"-é. Nincs távolabb álló két mű, mint Hauptmann „Hannele"-je, vagy „Henschel fuvarosa". Valami a műveket mégis összetartja; nem az alkotó egyénisége, nem formai azonosság. Mindez éppen az, ami különbözik. A művekben levő egyöntetűség: a keresés. Ezt a keresést úgy lehetne megfogalmazni, hogy a művek egymástól teljesen eltérő stílusban, hol naturalisztikusan, hol romantikusan, hol impresszionisztikus, hol expresszionisztikus módszerrel, hol realizmussal, hol szimbolizmussal, de mindig ugyanazon a helyen kopogtatnak. Strauss hol a széles romantikus hangfestéssel, hol a drámai lírizmussal, hol az expresszív verbalizmussal kísérletezik, vagyis keres.

Rodin hol gótikus, hol görögös, hol barokk, hol michelageleszk. Az összes fegyvereket kipróbálja, hogy valahová betörjön. Ez az, ami a szecesszió műveit mint ahogy mondani szokás: „irodalmivá" teszi, még az irodalmi műveket is. Valami idegen ihlet van benne, valami el nem ért magasság, meg nem valósított teljesség. Ez a hiány. Hauptmann irodalmisága ugyanonnan fakad, ahonnan Straussé, vagy Rodiné.

De ez csak az egyik oldal. Rodin másik pólusa: Hildebrandt. Rodin egyik művéből sohasem lehet következtetni a másikra. Hildebrandtban éppen az egyöntetűség a döntő. Ha valaki még nem látott egy Rodin-szobrot, sohasem fogja eltalálni, hogy ki faragta. Ha Hildebrandt egy lábujjat csinál, abban is benne van az egész művész. Feltétlenül és meggyőzően benne van. Ez a másik véglet: a stílus abszolút, minden akadályon, a természet ellenére való keresztülvitele. A költészetből idevágó párhuzamos példa Stefan Georgé, a festészetből Hodleré. Kidolgozni egy stílust és az egész világot meghamisítani vele. — azzal az elragadó hamisítással, ami a művészet. Találni egyetlen gondolatot, amit az alkotó örökké alkalmaz. Rodin, Hauptmann, Strauss nyugtalansága, keresése, kísérletezése itt megállapodott. Azért George, Hildebrandt, Hodler nem kevésbé szecessziós, mint az előbbi művészek. Csak itt a keresés megáll egy helyen, egy formában: nem mintha nem tudna továbbmenni és nem mintha nem akarna. Ezt a formát tartja jónak. Ebbe egyezett bele és itt marad. Hildebrandt éppen olyan irodalmi, mint Rodin. Csak az ő irodalmisága a nyugalomban van. Nála éppen úgy az idegen ihletet érezni meg legelőször és itt éppen úgy a kopogtatásról van szó.

Ezzel az ellentéttel tulajdonképen adva van a modern szobrászat kiindulópontja. Nem a keresés ez: a keresés már következménye a végső magatartásnak. A szobrászatban valami idegen elem jelentkezik, amivel a szobrász nem tud megküzdeni. Ugyanaz történik itt is, ami a zenében, festészetben, irodalomban. Rilke úgy fejezi ezt ki, hogy: „a művészet váratlanul valami olyan szörnyűségesen nagyhoz érkezett el, amivel egyetlen művész sem bír".

2.

A modern embert minden régebbi kor emberétől az különbözteti meg, hogy előtérbe lépett a világszemlélet

kérdése. Mit jelent ez a kérdés? Schweitzer azt mondja: elsősorban nem azt, hogy világszemlélet volt és elveszett, hanem azt, hogy nem volt és az ember ennek tudatára ébredt. Voltak nagy filozófiák, volt átható vallásosság, volt természettudomány. Mindez azonban nem világszemlélet. Ennek végső eredménye át kell, hogy menjen tudományon és át kell, hogy hassa a vallást. Filozófiának kell lenni éppen úgy, mint gyakorlati életbölcseletnek, morálnak és gazdaságnak, pedagógiai elvnek és illemtannak. Ez az a világnézet, amit a modern ember keres, mert ez az, ami nem volt meg. És mit jelent az, hogy a mai ember szellemi válságban van? Annyit: a mai ember zavarban van a dolgok értelme felől, vagyis nem tudja, hogy *mi* a világ.

Ha az ember azt mondja, hogy: világnézetre törekszik, tulajdonképen csak elvontabban fejezi ki azt a végtelenül egyszerű és általános korszerű tényt, hogy: az élet teljes átalakítására törekszik. És itt lényegbevágó megkülönböztetést kell tenni. A multban is voltak olyan törekvések, amelyek az életet át akarták alakítani. Hiszen volt Platon, volt Augustinus, Bacon, Descartes, Pascal, Hegel, voltak mozgalmak, mint amilyen a renaissance, humanizmus, pietizmus, racionalizmus, materiálizmus. De itt van a lényegbevágó különbség. Van egyfajta szellem, amely nagy távolságban őrködik a világ fölött. Ez a szellem: az elmélet szelleme. Nem szabad a prakticistákra hallgatni, akik mindent elkövetnek, hogy az elmélet hitelét lerontsák és hogy azt az életből teljesen kiszorítsák. Az elmélet bármilyen rossz, tökéletlen, lapos és erőtlen, mindig őrtorony a világ fölött. Csak, akinek nincs érzéke a perspektívára, szállhat szembe az elmélettel, amely mindig távlatot, mértéket ad az ember kezébe, bármilyet, de ad.

Az elmélet azonban passzív. Mert lehet-e elméletnek mondani azt a szellemet, amely nem őrködik, hanem beleavatkozik a gyakorlatba, amelyik irányításra és alakításra törekszik? A modern ember teóriaellenessége nem annyira a teória ellen irányul, mint inkább az ellen a szellem ellen, amelyik *csak* teória és semmi más, amely csak őrködik és, amelyben nincsen tettrekészség, alakítóerő, amely nem áll mindig ugrásra készen, mint egy roppant feszültség: — amelyik teremt. A modern ember szembenáll a teóriával, a passzív szellemmel, de nem áll szemben az ideával, az aktív szellemmel. Ez az idea az életformáló és életátalakító elementáris erő. A modern ember ezzel

nem áll szemben, — annyira nem, hogy éppen ez az, amit keres. Ez az, ami több, mint a mult nagy filozófiái, amelyek csak nagyszerű elméletek, túl van a tudományon, ez az, aminek bele kell szívódni a vallásba, a szellemi aktívitás, — ezt keresi a modern ember, amikor világszemléletet keres: a világ mértékét, értékét, formáját, a dolgok értékét keresi: itt van arra a kérdésre a végső felelet, hogy: mi a világ.

A modern ember szellemi és az aktív szellemiséget kereső ember. Még materializmusában is az. Mert hiszen, ha a materialista az anyagot ősoknak, principiumnak, a dolgok értelmének tartja, máris a végső kérdésre felel: mi a világ. A materialista minden más modern embertől csak abban különbözik, hogy naívul azzal a szellemmel akarja átalakítani a világot, amelyet anyagnak nevez. De a modern szellem nem azon áll, vagy bukik, hogy mit tesz meg középpontjának, milyen ideát helyez a legmagasabbra, hanem azon, hogy az tényleg idea legyen és nem teória, tényleg tevékeny és teremtő szellem legyen, avatkozzon bele az életbe, legyen működő erő, — ne csak a szemlélődők rendelkezésére álljon, mint őrtorony, hanem hassa át az egész világot, teremtsen egységet, — legyen alkotó szellemiség.

3.

Ha most az ember ilyen gondolattal néz vissza a modern szobrászat kiindulópontjára és így nézi meg a Rodin és Hildebrandt között levő ellentétet, könnyen rá fog jönni arra, hogy azz ellentét mögött mi rejtőzik. Az első tény, amit meg kell állapítani, hogy a két művésznek az az úgynevezett irodalmi ihlete, az a szobrászattól teljesen különböző irodalmisága teljesen azonos és nem más, mint a világszemléletkeresés. Egyik sem par excellence szobrász. Mind a kettő inkább gondolkozó. Egyszerűbben így lehet mondani: modern emberek, akik szobraikkal keresik ugyanazt, amit Hauptmann darabjaival, Strauss zeneműveivel, Hodler festményeivel, George költeményeivel. Alakító szellemet keresnek, — vagyis egyfajta szellemmel alakítják ki művészi világukat. Ez a világ azonban túlcsap a szobron. Kiárad a társadalomba, a morálba, a filozófiába. Az irodalmiság éppen az, hogy a szobor több, mint szobor: szavalat, költemény, prédikáció, meditáció, értekezés.

És ez határozza meg modernségüket. Előbb volt a

szellem és csak aztán a plasztika. Előbb volt az alakításvágy, aztán a konkrét szobrászat. Csak modern ember találhatta meg azt, amire Riegl felhívta a figyelmet: a „Kunstwollen"-t, mert csak a modern embernél van előbb a szándék, mint a mű, előbb az akarat, mint a művészet. Hildebrandt tanulmányokat írt, Rodin beszélgetésekben mondta el ideáit. Alig van modern szobrász, aki ne írt volna könyvet, vagy tanulmányt. Albiker „Probleme der Plastik", Hoetger „Schöpferische Konfessionen" címen írtak, Gargallo, Kolbe, Archipenko, De Fiori, mind kifejezték mondanivalójukat írásban is. Miért? Mert a primer ihlet mindnél különbözött a szobrászitól. A szobrászat csak amannak az elsődleges szellemnek alkalmazása lett. Az igazi szobrász mindent elmond műveivel. Elképzelhetetlen, hogy Skopas, Praxitelés, Pheidias, vagy a bambergi dóm szobrásza nekiült volna tanulmányt írni a plasztikáról. Ez a modern, problematikus ember sajátsága, akinek ihlete elsősorban nem szobrászi, hanem szellemi, -- az az ember ez, aki szembenáll ama szörnyűségesen nagygyal, amihez elérkezett és amivel nem bír.

A művészet és művészetelmélet viszonya ma lényegesen más, mint az elmult korokban volt. A művészetelmélet régebben nagy remekművekből levonta az eredményeket és tanulságokat. Szabályokat állított fel, amelyeket a kor művészeitől megkövetelt. A romantika művészetelmélete a középkoron alapult; a klasszicizmusé a görögökön; Taine művészetfilozófiáját Balzacra, Shakespearera, Stendhalra építette fel: ez volt a naturalizmus művészetfilozófiája. Ma a viszony megfordult: a művészetfilozófia van előbb. Nem az alkotó parancsol az elméletnek, hanem az elmélet az alkotónak. És erre maguk a művészek a példák, akik maguk is elméletekkel kezdik és minduntalan elméleteket csinálnak. Előbb van a követelés, a szabály, a mérték, az irány, a szándék, csak aztán a mű. Ezt lehet kifogásolni. Lehet azt mondani, hogy a művész ne csináljon elméleteket, hanem alkosson. De, aki ilyet mond, nem gondolja meg, hogy a művész ezt nem önkényesen teszi. Neki a szellemi kérdésekkel kell leszámolnia először, mert ez az a szörnyűségesen nagy, amivel hirtelen találkozott. És ez nemcsak a szobrászat helyzete. A festészetben a művészetelmélet hatása éppen olyan nagy. Sokan azt mondják, hogy az egész modern festészet teóretikus és könyvekben készült. Csaknem úgy, vagy még kizárólagosabban ez a helyzet a zenében is. Hiába akar a művész elsősorban alkotni — elsősorban

szellemi helyét kell eldöntenie, választ kell kapnia arra, hogy *mi* a világ. Mert csak, ha ráeszmélt az ideára, tud alkotni, tud teremteni, csak akkor kezdheti el a világot az ideával formálni.

Amikor Hildebrandt művészetét úgy jellemzik, hogy „Seinsskulptur", vagyis a mozdulatlan öröklét szobrászata, ami őt másoktól megkülönbözteti, az a „délies megoldottság" és benne nyilatkozik meg a „természeti benyomásokon való túlmenés", ő az, aki „a formát tisztán szellemi úton építi fel" — mindezzel nem Hildebrandt szobrairól beszélnek, hanem a szobrász életalakító szellemérő1. Ugyanúgy, amikor Rodin lobogó szenvedélyességét emlegetik, vad és kavargó fantáziáit, erőfeszítéseit és eltorzulásait, — mi egyéb ez, mint a szobor útján való felszólítás egy minden korlátot áthágó romantikus pátoszra? Semmi sem áll távolabb egy renaissance vagy gótikus, vagy antik szobrásztól, mint a felszólítás a tudatosságra; semmi sem volt számukra idegenebb, mint a műbe tudatosan alakító ideát faragni. Rodin minden szobra prédikáció, mint Strauss zenéje, vagy Hauptmann darabja. Nem művészi gondolat az, amit kifejez, hanem szellemi feszültség.

Így nyer jelentőséget a tulajdonképeni művészet előtt és fölött a modern korban a művészetelmélet, amely azt határozza meg a művész és a közösség számára is, hogy a művet minek kell tartani. De így nyer a modern korban a művészetelmélet előtt és fölött a szellem, amely diktálja a művészetelméletnek, hogy milyen problémái legyenek és hol keresse a megoldást. Az a sorrend, amelyet más kultúrákban lehetett tapasztalni, megfordult. Kínában, vagy Babylonban, vagy a maya-indiánoknál, vagy a mediterrán világban arról volt szó, hogy a szobrász mennyire tudta megformálni azt, amit az egész kultúra testesített meg, hogyan tudta ábrázolni a mozgást, a testet, a szépséget, a harmóniát, az istenséget. Szellemivé vált egy végső és tökéletes esetben. Ma a szellem a primer ösztönzés, — ez az, ami minden egyebet megelőz. Ebből a szellemből fakad a művészetelmélet. Ma művész művészetelmélet nélkül primitív, korszerűtlen valaki. Ha van művészetelmélete, művei okvetlenül irodalmiak lesznek. Művészetelmélet nélkül azonban az, amit alkot, semmit sem jelent. Ez éppen a modern szobrász számára az a helyzet, hogy valamilyen szörnyűséges naggyal találkozott, amivel nem bír. Azok a művészek, akiket konzervatívoknak szokás nevezni, vagyis azok, akik egy a modern kort

megelőző művészi formavilág mellett tartanak ki és ezzel akarják elkerülni a sajátosan mai, korszerű problematikát, nem csinálnak elméleteket. De nem helyes, hogy konzervatívoknak hívják őket. Ideátlan művészek ezek. Nem avatkoznak bele az életbe, nem akarnak alakítani, nem érzik az időszerűség kényszerét. A ma művészének kell, hogy művészetelmélete legyen, más szóval: kell, hogy a szellemből induljon ki, megkísérelje a világot átalakítani. Ha a szobor megtartja a régi technikát, szemléletet, azt a benyomást teszi, hogy kiégett. Szép, de terméketlen. Nem vonatkozik közvetlenül az ember sorsára, nem avatkozik bele, nincsen meg benne a művészet mágikus érintése. Nincs benne kényszer, küzdelem, nem győzi le az embert. Hihetetlen, hogy az ember ilyen szobrot milyen hamar elfelejt, — még nézi és már nem emlékszik rá. A korszerű ezzel szemben bizonytalan, kihívó, gyakran bántó, nyugtalanító, de nem lehet elfelejteni. Zavaros, dadog, anyagszerűtlen, beleavatkozása nem kellemes. Mégis ez az, amiről az ember úgy érzi, hogy ezt az az idő csinálta, amelyikben mindnyájan élünk.

4.

Ha most az ember a modern szobrászat kiindulópontjáról elindul és nyomon kíséri azokat a megoldásokat, amelyeket a szobrászok körülbelül harminc év óta megkíséreltek, azt fogja tapasztalni, hogy a művészet minden területén, a szobrászatban is: a konkrét megoldások, vagyis a megvalósult művek nincsenek arányban azokkal a világformáló ideákkal, amiket a művészek elgondoltak. Nem kell mindjárt arra a szélsőséges és kirívó esetre gondolni, amit az említett Rudolf Belling képvisel. Túlkönnyű igazolni és bizonyítani azt, hogy Belling ideája és szobrászi teljesítménye között milyen átléphetetlen szakadék van. Nem kell másra gondolni, mint arra, hogy ama egyik művének „A hármashangzat" címet adta. Mit akar ez jelenteni? Ki akarta fejezni az absztrakt harmóniát. De a harmónia nem szobrász téma, hanem a szobrászi ábrázolás egyik feltétele. A harmónia-idea, mint működő erő és a harmónia, mint ábrázolandó tárgy között fel kell merülni annak a mélységnek, ami Bellingnél fel is merül. De ez az eset túlságosan könnyű.

Kövesse az ember nyomon a szobrászatot Rodin és Hildebrandt után, az idea és a mű között tátongó aránytalanságot mindenütt meg fogja találni. Aristide Maillol

Rodin-tanítvány esete mindját jellegzetes. Mesterének nyugtalanságát ellensúlyozza és anélkül, hogy tudná Hildebrandt híve lesz. Maillol szobrászata egy neme a Seinsskulpturnak. Szobrai nyugodtak. Ami bennük az uralkodó, ahogy mondják „a virágzó hús" óriási masszája, az üde, érett, vértelt asszonyi testek lenyűgöző tömege. Etruszk-művésznek nevezték, a problémátlan és elementáris hús-kultusz emberének, aki el tud merülni az egészséges, erőteljes, de főképen vaskosan fizikai alakok tisztán anyagi szépségében. Kedves témája: a nő. Egyik legszebb szobra: a Flora. A nőalakot csak vékony fátyol, inkább, úgy látszik: hártya borítja. A test formái olyan erővel feszülnek, hogy az ember azt érzi, a hártya megreped, elpattan ettől a nedvdús, vérbő duzzadástól, a test kiárad, kinyílik, amint szétveti magán a burkot.

De Maillol elbájoló húsimádatában több a program, mint az ember sejtené, mindenesetre több a szándék és elhatározás, mint amennyit a szobrászat elbír. Legnagyobb műveiben, mint a Flora, vagy a Fiatal nő gyöngysorral, ez nem észrevehető. Műveinek többsége azonban olyan, hogy azokban a pompás telt húsmassza teóretikus téma. Maillol testkultuszt tanít. Nem ábrázol; nincs megragadva a fizikai testiség szépségétől. Ihlete irodalmi: szobraival az egész etruszk világot vissza akarja hozni. A szobrászat, mint a világszemlélet alapvető magatartásának megoldása. Az idea átüt a szobron, kicsap belőle és a szobor maga is programmá válik.

Rodin másik tanítványánál, Kolbe-nál az eset ugyanez. Mint Maillol, ő is festő volt és Rodin hatása alatt lett szobrásszá. Modern tünet: nincs gyakoribb jelenség ma, minthogy a művész végeredményben elsődleges módon nem is tudja milyen művész. Esetleg zenén kezdi, később derül csak ki, hogy költő; esetleg először épít, aztán eszmél csak fel arra, hogy festenie kell. Egyik sem primer hivatottság: a primer a szellem. Kolbe ugyanoda jutott, ahova Maillol, Rodintől Hildebrandtig. Programja az lett, amit úgy mond, hogy: „Abwesenheit der Konflikte" — túl akart lépni Rodin nagy drámai összetűzésein, amelyekről érezte, hogy azok a szobrot szétvetik. De ő nem a hús-programot választotta, hanem a gótikát. Hosszú, elnyúlt, azt lehet mondani, erősen aszténikus alakokat faragott. Semmi sem volna tévesebb, mint azt hinni, hogy ezzel elkerülte a konfliktusokat. Ugyanaz a nyugtalanság ez is, csak megkísérelte feloldani a gótikus transzcendentálizmus programjában.

A háborús generáció ezen az úton tovább ment. Kolbehoz közvetlenül kapcsolódik Albiker, aki az „elanyagtalanított anyag"-ot tanítja. A tanítás a fontos, a szobrok ehez való illusztrációk. Arra is, hogy a művésznek igaza van, arra is, hogy nincs. Igaza van, mert a szobor tényleg anyagtalanított anyag; nincs, mert ezzel még nem nyert meg semmit. De semmiképen sincs rendben a dolog azzal, hogy a mű elméleti érvvé alacsonyodik. Ha az ember nem érti meg a művész elméletét, a szobor előtt idegenül áll. Albiker egész elvont világot hoz magával, aminek a konkrét szoborhoz semmi köze.

Lehmbruck szintén a gótikához nyúl. A Matthias Grünewald-féle bensőséges, áttüzesedett spiritualizmus világát hirdeti. — Pechstein és Roeder a világ másik táján kutatnak: a néger művészetet hozzák el. Mit jelent ez a primitívizmus? Ugyanazt, amit a festészetben Gaugouin, vagy a költészetben a népdal, a zenében a népzene, a természetes népek ritmikájának és érzésvilágának betörése. Egy faja ez a naív nosztalgiának, amely azt hiszi, hogy a modern ember életének nehézsége megoldódik, ha visszaegyszerűsödik gyermekké, vagy vademberré. Ha máshol nem, a szobrászatban feltétlen bizonyossággal látni, milyen igaza van annak a modern kultúrfilozófusnak, aki minden népművészethez, népzenéhez való kapcsolatot a lényeges probléma elől való kitérésnek fog fel. Wir müssen hindurch! — át kell törnünk! — és nem szabad azt hinnünk, hogy egy már megoldott művészet formáit felvéve, művészetünk problémái megoldódnak. Nekünk kell megteremtenünk a megoldásokat. A néger plasztika utánzása kiábrándító. Bántóan keveredik a túlkultúrált városi ember perverz barbarizmusa a természetes népek gyermekes és ártatlan, tudatlan és romlatlan barbarizmusával. — Ugyanaz a helyzet De Fiorinál, aki az egyiptomi plasztika formavilágából táplálkozik, Hoetgernél, aki asszír formákat próbál felújítani, Barlachnál, aki egy bruegeli világot próbál teremteni szobraival. Se hol közvetlen, egyszerű, elsődleges ihlet.

Az elméleti program azonban seholsem olyan feltűnő és sehol sem szorít annyira minden egyebet háttérbe, mint a szobrászok ama csoportjában, amelynek ihlete az absztraktum. Az előbb már volt szó Bellingről, akinek „Hármashangzata" erre a stílusra jellegzetes példa. Idetartozik Archipenko, Gargallo, Arp, Hermann, egész tömege az orosz, olasz, német és amerikai szobrászoknak. Mi az a világ, ami ezekben a formákban megnyilatkozik?

Mi az, ami a kubizmussal, dadaizmussal együtt a modern művészetet elárasztotta? Az absztraktumok világa ez, ugyanaz, ami a zenében Schönberg és egész iskolája, ami a társadalomban mint utópisztikus szocializmus, vagy kommunizmus, az építészetben a kocka, téglány, henger formájának jelentkezése: ez az elszánt és tudatos egyszerűsítés-vágy, amely nem bírja az életviszonyok bonyolultságát, mert túlszűk ahhoz, hogy az életet a maga egészében megértse, ezért kénytelen elvonni, leszűrni, egyszerűsíteni. Ez a reális helyzettel nem bíró, a valóságnál szűkebb tudat, amelyet a tényleges helyzet gazdagsága zavarba és kétségbeejt, ijedtében az absztraktumba szökik. Ezért a szocialisztikus utópiák, az egyosztályú társadalom-törekvések, ezért a kubusok az építészetben, ezért olyan a szobrászat, amilyet Archipenko, vagy Hermann űz. A valóságnál szegényebb és a realitás bőségével szemben tehetetlen ember illúzióvilága ez.

A helyzet mindenütt egyforma: az ember találkozik és szembenáll valami szörnyűségesen naggyal, amivel nem bír. Erre kiépít valamilyen elméletet. Az elmélet műelméletté csúcsosodik ki. A szobor értelme nem önmaga, nem is a művészetelmélet, hanem mindig az a pont, ahol a művész a valósággal nem bír, ahol vele nem tud elkészülni, ahol a valóságot nem érti.

5.

A modern szobrászat és művészetelmélet viszonya azt jelzi, hogy a művészet egy nagy probléma előtt megrekedt. Tehetetlen azzal, amit meg akar valósítani. Ez az állapot nem a szobrászok önkényes magatartása; ellenkezőleg: ha műveiken ezt a sajátságos tehetetlenséget nem érezni, olyanok, mintha nem is volnának korszerűek, nem volnának modernek. Az a szobrász, aki a modern problematikát elkerüli és egy régibb, vagy már kultúrkör művészetének gondtalan, tisztán alkotó, csakis formáló tevékenységét próbálja felvenni, feltétlenül üres, semmitmondó, lapos, hiábavaló kell, hogy legyen. Az is. Ez alól egyetlen kivétel sincs. Sőt: az egyes szobrász művein is meglátszik az, hol, miben, mennyire akar kitérni a kor feladata elől és ott, ahol kitér, azonnal üressé válik. Ez elé a kérdés elé nem a művész áll: kényszer, amely elé a kor az egész művészetet állította. A művészetelmélet nem a szobrászok tévedése, amely azt jelzi, hogy helytelenül a plasztika kérdéseit az íróasztal mellett akarják meg-

oldani. Erről szó sem lehet. Az elméleti rész ma éppoly kötelező, mint az alkotó rész. Ez az, ami megakadályozza a szobrászt abban, hogy közvetlen és egyszerű műveket alkosson; de ez az, ami nélkül ha valamit alkot, annyi, mintha semmit sem csinált volna. Művészetelmélet nélkül a szobrász nem számít; művészetelmélettel pedig művei semmi esetre sem sikerülhetnek. Ez a modern szobrász helyzetének kettős nehézsége. Persze, nemcsak a szobrászé: a zenészé, a festőé, a költőé ugyanúgy.

Egy példa a helyzetet a középpontig világítja meg: a modern szobrász számára a tér egészen más valami, mint a barokk, vagy a renaissance művésze számára volt. A tér ma nem zárt, egységes, határolt és teljes forma, hanem éppen ellenkezőleg, egy dinamikus erővonalakkal pattanásig feszült határeset. A testet körülhatároló felület nem nyugalom, amelyben a test pihen, hanem az a terület, ahol végtelen és megmérhetetlen erők összecsapnak. Röviden: a modern tér nem eukleidészi, hanem eddingtoni, Minkovszki-féle, nem is newtoni, hanem Heisenberg-féle tér. Ahogy a fizika mondaná: nem három, hanem négydimenziós tér, a negyedik dimenzió persze, az idő, amelyben a tér meggörbül. Tévedés volna azonban azt hinni, hogy a modern fizikai elméletek ihletik a szobrászatot; éppoly tévedés, mint azt, hogy a szobrászat a fizikát. Mind a kettő a modern emberre megy vissza, aki másképen éli át a teret s ezért másképen lát. A tér-átélés pedig a képzőművészet primer élménye. Minden egyéb csak azután következhetik. A modern szobornak ebből a térelképzelésből kell kiindulnia. De mindegyik, amelyik ebből indul ki: tökéletlen.

A modern ember, mialatt világhelyzetére ébred, feleszmél arra az ideára, amely a világot áthatja és irányítja, szükségképen szellemi szférában kell, hogy tájékozódjék. A művészet nem áll egymagában: a szellem nemcsak a festőt, szobrászt, zenészt kormányozza. A társadalom ma könyvekben készül, a politika éppen úgy, vallás nem kevésbé, a gazdaságot elméletek irányítják, amelyek ideák szeretnének lenni. Az ember életét szellemi lényegek hatják át: vagyis, vagy áthatják és akkor éli a ma történeti pillanatát, vagy elkerüli a korszerű konfliktusokat — a krízist — és akkor időn kívül él, korszerűtlen és lényegtelen sorsot. Abban a kérdésben, amely a szobrászatot és művészetelméletet szembeállítja, mélyebb dráma rejlik: a modern élet és a modern szellem szembenállása. A szobrászat, mint egyéb művészet, ezt a

küzdelmet csak szemlélteti a maga kétértelműségében, kiegyenlítetlenségében, eldöntetlenségében, úgyhogy: a szellem eltorzítja a szobrot és tönkreteszi a művet, de viszont ez az, ami nélkül a mai szobor nem tud élni: -- ez az, ami szétrombolja, de élteti, vagyis: ez az, ami a szobrot művészetté teszi és ugyanakkor megsemmisíti.

Hamvas Béla

SZEMLE

A NEMZETI SZÍNHÁZ 1935/36. ÉVADJA

A Nemzeti Színház 1935 júniusában történt rezsimváltozás. Németh Antal dr-nak a Nemzeti Színház igazgatójává történt kinevezése nagy visszhangot keltett a magyar színházi világban. Voltak, akik nagy eredményeket vártak tőle és voltak, akik szívósan támadták, sokszor eltitkolhatatlanul azzal a céllal, hogy működését megakadályozzák.

Németh Antal gyors és biztos kritikájú szerződtetései az ország legjobb színészeit kötötték évekre a Nemzeti Színházhoz. Az a tény, hogy a Nemzeti Színház felfrissült társulattal, új célokkal, fiatal energiával s modern célkitűzésekkel indult az 1935/36-os színi évadnak, lázba hozta Budapest színházi életét. Megindult a magánszínházak és a Nemzeti Színház között a versengés. A Nemzeti Színház irodalmi és művészi célkitűzéseinek hangsúlyozása hasonló törekvésre serkentette a magánszínházakat is. Erőteljesen indul meg a harc a közönség meghódításáért. Meglepő dolgok derülnek ki. Ugyanaz a közönség, mely közel 10 éven át az operettért lelkesedett, s komoly darabot csak a legritkább esetben vitt sikerre, a Nemzeti Színház körül zajló harc alatt maga is öntudatra ébred. Túlzás lenne azt mondani, hogy a közönség ízlésbeli változását egyedül a Nemzeti Színház reformja idézte elő. A hajlam és a készség a komolyabb művészet élvezésére megvolt már előbb is a közönségben s mint lelki szükséglet, felraktározódott. Igényekkel azonban csak a Nemzeti Színházban előretörő új vezetés hatása alatt lép fel. Így aztán a szükséglet a közönségben, s annak kielégítése a színházban, — egybeesik. A közönség megcsömörlött az operettől, a sablóndaraboktól, malacságoktól, álszínháztól, a kegyeit hajhászó műirodalomtól. Végét járja már a karrier-színmű, haldoklik a kötelező heppiend, elveszti minden vonzóerejét a háromszög-dráma. A közönség problémát keres. A maga, a kora problémáit. A színház pedig, elsősorban a Nemzeti Színház, nem is annyira a közönség, mint a maga célkitűzései miatt keresi a komoly drámát, igyekszik megragadni a

magyar drámairodalom továbbfejlődésének elszakadt fonalát, igyekszik hóna alá nyúlni az elhanyagolt magyar színház- és színpadművészetnek, keresi a tehetséget mindenfelé. Színészben, íróban, rendezőben, díszlettervezőben.

A magyar színház forradalmasítása megindult.

*

A Nemzeti Színház működését a Missa Sollemnis bemutatásával kezdte meg. A bemutató igen szerencsés volt, mert mindjárt első alkalommal találkozott a Nemzeti Színház a közönség hosszú ideig elhanyagolt erős, vallásos áhítatával. A Missa Sollemnis sikere végét jelzi annak a kusza korszaknak, mely a háború után vette kezdetét s a közelmult évek folyamán érte el az ideálok rombolásában, erkölcsi lazaságában, kaotikus semmit-sem-tisztelésében a bomlás tetőfokát. A közönség megcsömörlött és új ideálokat, illetőleg újra ideálokat keres. A vallásos áhítat ennek a fordulatnak első megnyilvánulása. Ezzel megnyitja az útját a magasabb rendű művészetnek. A N. Sz. másik nagy, eszményiséget sugárzó és hirdető darabja, a Roninok kincse, már ennek a mind általánosabbá váló lelki áramlatnak köszönheti rendkívüli sikerét.

A N. Sz. 1935/36. évadban bemutatott 20, illetve 22 darabja (a Missa Sollemnis bérleten kívüli, alkalmi produkció volt, Hauptmann: Pippá-ja pedig studió-előadás) kiválogatásánál a magyar írók nagy előretörése tűnik szembe. Erősen érezhető, hogy Németh Antal a magyar drámairodalom serkentését tartja legsürgősebb feladatának. Tizenegy magyar író szerepel ebben az évadban a N. Sz. színpadán. Megválogatásuknál a színvonal emelése mellett erős nemzeti és etikai szempontok vezetik Németh Antalt. Négy magyar darab nagy sikert is aratott, nem beszélve azokról a bemutatókról, amelyek 10—15 előadást értek meg, ami a N. Sz.-ban, viszonyítva az előző évek adataihoz, komoly sikert jelentenek. A *Napraforgó*, melyben új magyar műfaj, a népi burleszk vonalai bontakoznak ki, ismét népszerűvé teszi a népi tárgyú színművet. Ennek a népszerűségnek élvezni már kellemes hatását; a N. Sz. másik parasztt tárgyú darabja, Máriáss Imre: *Fény a faluban* c. színműve, melyben a szerzőnek kissé még félszeg társadalombírálatát szívesen fogadja a közönség.

Az *Ifj. Horváth Pál* a karrier-színművek utolsó hajtásának látszik; sok benne a szatíra, sőt némi öngúny is. Érezhető, hogy a szerző, Földes Imre, nem engedi át magát a mese lendületének, hanem az egész karrier-történetet csak a mai fiatalság kétségbeejtő helyzetének ábrázolására használja fel. A közönség meg is érzi a szerző szándékait s 38 estén át tapsol a kelle-

mesen csomagolt, gyakran vezércikkekben tomboló társadalombírálatnak.

A magyar sikereket a *Roninok kincse*, Kállay Miklós japán tárgyú színműve tetőzi be. Ennek a darabnak a rendezésével Németh Antal új stílust valósított meg. A drámai előadást pantomimmel teljesbítette s a japán színjátszás elemeit európaivá szűrve, japán jelmezek és fínoman stilizált japán miliő káprázatos keretei között állította a magyar színpadra. Játék, koreográfia, díszlet és jelmez hatását egységesen és bravúrosan fogta itt össze a rendező keze s mint a színjátszás ritka szép teljesítményét, ajándékozta az új útakra törő magyar színházi kultúrának. Sőt, ma már azt is mondhatjuk, hogy az európai színházi kultúrának, mert hiszen a N. Sz. bécsi vendégszereplése a szeptemberi színházi kongresszus alkalmával, szerte vitte a Roninok hírét egész Európába.

Idegen írókban kissé szegényes ez az évad; ez azonban megbocsátható, ha arra gondolunk, hogy a magyar írók serkentése és támogatása fontosabb feladata volt ennek az évnek, mint a külföldi irodalom ismertetése. Egy francia és egy osztrák mű került színre: P. Geraldy: *Krisztin*je és Albert Joseph: *VIII. Henrik*je. A *Krisztin* magasrendű költőiségével, Bajor Gizi és Uray Tivadar tolmácsolásában, a *VIII. Henrik* pedig Csortos Gyula egyéni teljesítményével aratott sikert.

Egyike a legnagyobb jelentőségű újításoknak a N. Sz. Studiója. A N. Sz., mint az ország első reprezentatív, értékőrző, tradíciókon alapuló színháza, nem válhat kísérleti színpaddá még akkor sem, ha ez a magyar színműírásnak hasznára lenne. Viszont a N. Sz. az egyetlen intézmény, amelynek kötelességévé tehető, s szubvencionált mivoltánál fogva módjában is lehet az új drámai formakeresés támogatása. Helyesen gondolkodott Németh Antal akkor, amikor úgy oldotta meg a fontos kérdést, hogy nem érintve a N. Sz. presztizsét, studióelőadások címén, függetlenül minden bérlettől, helyet szorított a repertoáron évenként négy studió-darabnak, melyekben egyrészt a N. Sz. fiatal művészeit szándékszik nagyobb művészi feladatokkal foglalkoztatni, másrészt pedig bemutatja a világirodalom új formatörekvéseit.

A színésznevelés egyik legfontosabb tényezője a magyar színjátszásnak. Mindmáig azonban csak addig tartott, amíg a színinövendék kikerült az Akadémiáról. Ezután csak két eshetőség állott előtte: vidékre menni, ahol könnyen elkallódhat, mivel ritkán kerül szakértő kezekbe s az évek folyamán elvidékiesedik; vagy elszerződni valamelyik nagy pesti színházhoz, ahol viszont éveken át kell jelentéktelen, apró feladatok egyhangúságával, kétségbeejtő egyformaságával küzdenie, míg

végre komoly feladathoz juthat. A N. Sz. társulata az ország legjobb színészeiből áll és sem a színház, sem a színészek presztizse nem engedheti meg a fiatal színésszel való kísérletezéseket. Még kevésbé nyílik alkalma arra, hogy képességeit több oldalról kipróbálja. A Studió-rendszer azonban alkalmat nyujt a nagy, komoly munkára a N. Sz. minden fiatal tagjának. Az 1935/36. színi évadban még csak egy darabot mutat be studiója keretei között a N. Sz., Hauptmann: *Pippáját*. Két fiatal művésznek, Szörényi Évának és Várkonyi Zoltánnak, nyujtott benne komoly kibontakozási lehetőséget. Az 1936/37 évadban azonban már négy studió-színmű szerepel a N. Sz. programjában.

De más szempontból is fontos a Studió működése. Olyan nagy színháznál, mint amilyen a N. Sz., a színész lassan „beskatulyázódik" s ha már egyszer valamilyen szerepkörben megszokták, csak a legritkább esetben fordul elő, hogy attól eltérő szerepekben is foglalkoztassák. Holott gyakori eset, hogy a színész más szerepkörön még többre képes. Iskolapéldája ennek az a merész fordulat, amit Németh Antal Pethes Sándor színészpályáján idézett elő azzal, hogy kómikus létére neki adta a Roninok kincsében Mototossi szerepét, aki a darab egyik legsúlyosabb, tragikus figurája. Ezzel ki is emelte a színészt eddigi zártságából s szélesebb területre engedte képességeit.

Végül a magyar drámairodalom továbbfejlődése szempontjából is fontos, hogy ösztönzést adjon a N. Sz. a magyar íróknak a modern dráma formaküzdelmeiben való bátor részvételre. Eddig hiába is próbálkozott volna új formával magyar író, nem lett volna színház, amely darabját előadja, mert hiszen az új törekvéseknek eleinte csak szórványosan van közönsége. Az írók tehát inkább jártak kitaposott utakon, semhogy új törekvéseket kíséreljenek meg a színrekerülés minden reménye nélkül. A N. Sz. Studióján keresztül utat nyit minden, művészi szempontból életképes kezdeményezésnek.

A Nemzeti Színház klasszikus előadásaiban is lényeges változások mutatkoznak. Ezeket a klasszikus előadásokat két csoportra oszthatjuk. A repertoárt kiegészítő klasszikus előadásokra és klasszikus felújításokra. A klasszikus bérlet 18 előadásán Németh Antal még nem változtathatott, legfeljebb apró simításokkal tehette élvezhetőbbé a régi beállítású darabokat.

A felújításokban viszont arra törekedett a Nemzeti Színház, hogy külsőleg és belsőleg egyaránt felfrissítse a darabokat. A klasszikus színjátszás stílusa az idők folyamán sablonokba, páthoszba, lélektelenségbe merevedett. Annyira, hogy az utóbbi időben klasszikus darabokhoz már ingyen sem lehetett közönséget fogni. Ezt az egészségtelen és fejlődésképtelen

állapotot igyekezett új rendezéssel helyes útra terelni Németh Antal. Természetesen a játékstílust máról-holnapra átalakítani, új stílust teremteni nem lehet. Hosszú és nehéz munka, sok tanulmány, szinte új színészgeneráció nevelése szükséges ahoz, hogy a stílus kiemelkedjék a dogmává erősödött és megszokott formából. Egyelőre tehát csak arra szorítkozhatott, hogy közvetlenebbé, emberibbé, reálisabbá tegye a játékmodort, lefaragja a bántó túlzásokat, csiszolja a merev modorosságot és felszabadítsa a színészt a páthosz érzéketlensége alól. Sokkal többet érhetett el a színpadképek modern beállításával, miután a tér szabad és nem kötik a rendezőt a helytelen hagyományok. Az *Athéni Timon*, a *Bánk bán* és a *Vizkereszt* már ennek a törekvésnek egy-egy állomását jelzik.

Németh Antal azonban nem elégedett meg ezzel az eredménnyel. Kiemelte a magyar irodalomból a *Liliomfit*, a legsikerültebb magyar klasszikus vígjátékot s megtisztogatta a régiségektől, felfrissítette nemcsak játékstílusban, — valóságos bravúrját teremtve meg a magyar commedia dell arte-nak, — hanem tapintatosan, kímélve az író szövegét, modern szcenírozással át is dolgoztatta, eredeti muzsikáját pedig operettszerűen kibővíttette. A siker minden várakozást felülmult, teljes mértékben megnyerte a közönség tetszését s előadáshoz segítette a nyelvében, felépítésében kissé már elavult darabot. Ezzel egyszersmind új utat jelölt a magyar irodalom néhány elavult, kisebb jelentőségű, de megmenthető művének felhasználása felé.

Igen jó hatással volt a Nemzeti Színház reformja a magyar írókra is. Németh Antal új lehetőségeket nyitott az eddig teljesen elhanyagolt magyar íróknak. Az utóbbi években új magyar drámaíró csak a legritkább és kivételes esetben tudta áttörni az üzlet-színház frontját. Írók s főleg segítségre szoruló kezdő írók, támogatásra sehol nem találtak. A magánszínházak csak kész darabokat fogadtak el, ha egyáltalán szóba álltak ismeretlen írókkal. Az pedig tudvalevő dolog és együtt jár a dráma természetével, hogy kész művet kezdő író csak erős dramaturgiai segítséggel tud megírni. Ehez pedig kezdő magyar drámaíró évtizedeken nem juthatott hozzá. Nem is törődött velük senki. Ennek a nemtörődömségnek lett természetes következménye, hogy a magyar drámairodalom sivár pangásnak indult.

Németh Antal a legmesszebbmenő dramaturgiai segítséget nyujtotta azoknak a magyar íróknak, akiktől drámai művet várni lehet. Mindjárt első évében darabot íratott Kodolányi Jánossal, rendelkezésére bocsátva minden szükséges segítséget; feldolgoztatta Kállay Miklós, Szántó György éveken át elhanyagolt művét.

Nagy eredményeket ért el Németh Antal a színpadművészet terén. Felszabadította a Nemzeti Színház díszlettervezését a szerződtetett díszlettervező kizárólagossága alól s meghívott néhány kitűnő tervezőművészt egyes darabok kiállítására. Ő adta át Jaschik Álmost, a kiváló grafikus és tervező művészt a magyar színpadművészetnek, a *Roninok kincsének* kiállításával, Jaschik Álmosnét a *Vizkereszt* finom, stilizált díszleteinek tervezésével, Horváth Jánost, Varga Mátyást és Benedek Katát szintén ő mutatta be a magyar közönségnek.

Újításai közé tartozik még Millos Aurélnak, az európai hírű magyar koroografusnak, meghívása a *Rominok kincsének* betanításához. De útat nyitott a fiatal magyar zeneszerzőknek is. Farkas Ferenc, Polgár Tibor, az egészen újak közül pedig Ránky György, Ottó Ferenc és Tóth Dénes írtak a Nemzeti Színház darabjaihoz kísérő zenét.

Mindezekből a sokirányú, a fejlődés szolgálatában álló, erőteljes és alkotóképes elgondoláson és irányelveken alapuló egységes új szellem bontakozik ki, mely már első évében kiváló eredményekhez juttatta a Nemzeti Színházat. Új nevek, új ötletek, új irányelvek, mozgás, alkotásvágy, művészi becsvágy költözött a Nemzeti Színház százéves falai közé. Fejlődés, haladás, mely egyre mélyebben veri gyökerét a termékeny magyar földbe s szabad perspektívát nyit a Nemzeti Színház jövő második százada felé.

Kolozsvári G. Emil

AESTHETICA MILITANS

Ha Reginald Howard Wilenski oly alapossággal dolgozná ki tanítása pozitív fejezeteit, mint amilyen eréllyel dönt le bálvány-istenképeket, akkor őt a legjelesebb angol esztétikusok sorában, a Morrisok és Páterek méltó utódjaként kellene említenünk.

Mi mindent is rombol össze Wilenski két főművében! (The Modern Movement in Art, 1927 és The meaning of Modern Sculpture, 1932.) A görög szobrok csak „teke-bábúk" és abban a megjelenésükben, amelyben alkotójuk keze alól kikerültek, nem ismerhetjük őket meg. Végy egy modern szobrot, zúzzad kétezer darabra, amelyeket, hogy éleik letompuljanak, rázzál össze egy zsákban, ezekből a morzsákból dobjál el ötszázat és azután a megmaradtakból igyekezzél rekonstruálni az eredeti szobrot — talán egy rézkrajcárra vésett egészen más felfogású, relief segélyével! Hasonló munkára vállalkoztak Hellast imádó archeológusaink is. — A renaisance, elmúlt világ elmúlt művé-

szetét, a görög-rómait utánozta, abban találva meg a végső tökélyt. De felvetődik a kérdés: melyik az a „valódi" görög szépség? az archaikus-e vagy dekadens? — A romantikusok — köztük van Rodin — azt a tévhitet terjesztették, hogy a művész hasson egyéniségével, hogy érzelmi reakciói azok a fontosak. Elfelejtették: Ars est celare pictorem. Emóciónális alkatuknál fogva és mert őket is a görög csonkok ihlették meg, ideáljuk a torzo volt. — Az impresszionistákra a fényképezés technikája hatott; márpedig az optikai lencse csak a fényárnyék megrajzolására szorítkozik, de azt nem tölti el szellemmel, nem percipiál.

Szerencsére, manapság más művészetekben is — a románban, a négerben, az asszírban — meg tudjuk találni a szépet. Il n y a de laid dans l'art que ce qui est sans caractére. Megérezzük azokban nemcsak a közös emberit, hanem a mindenséget eltöltő életet is, azt az „analogie universelle"-t, amelyről Baudelaire beszél. Hangsúlyozandó azonban: hogy valami művészet-e, azt nem a laikus néző élményei, hanem csakis a művész céljai döntik el. Ezért nem esnek a művészet körébe a vallásos tárgyú alkotások; aki egy Pietát fest, más szemmel lát — innét Greco torzításai — mint aki egy hagymafűzért; a két ember beállítása problémájukkal szemben különböző. Ezért nem-művészet a nagy példaképek után induló akadémikus avagy a megrendelő közönség igényeihez símuló tevékenység. A zseniális művész mindig eredeti. Küzd a romantikus álmok ellen, a mult századi technika ellen. Célja: folytatni, kiterjeszteni életét a művében, amely ezért elsősorban formába rejtett akaratot fejez ki. Stílusra törekszik. A taille directe felel meg törekvéseinek, nem a bronz, amellyel valami mindig elvész. A szobrászati alkotás akkor értékes, ha nagyobb formátumban megismételve, nyer. Tipikus művészetnek az építészetet vallja. (Bizony eltávolodtunk attól a nemzedéktől, amelyik ideálját a zenében találta meg!)

Wilenski, hogy elméletét illusztrálja, számos modern művész munkásságát ismerteti. Érdekesen és ötletesen bírál. De fájdalom semmi sem avul el oly gyorsan, mint a modern és így bár W. könyvei még frissek, az általuk említett festők nagyrésze már csak a rossz tanácsokat megfogadó amatőrök gyüjteményében szerepel. A feldícsért szobrászok — Brancusi, Gaudier-Brzeska, Zadkine — dicsősége is meglehetősen elfonnyadt. Epsteiné persze — akiért W. nem egy lándzsát tört, mint hajdanában Turnerért Ruskin — annál ragyogóbb. De éppen az „Angyali Üdvözlet" és a „Rima" alkotójának művészetében több is van mint félgömb, kúp és henger, amely geometriai idomok a Szép általános, örökérvényű elemei volnának.

Kísértetek kóválygognak. Mintha a Sorbonne doktorainak vitáját hallanók a Reáliák létezéséről. De ha valaki, mint Wilenski, a gótikus Oxford tiszteletreméltó Balliol kollégiumából került ki, annak kell, hogy a szíve legmélyén ott lappangjon valami középkori — tán valami klasszikus is.

Dr. Baumgarten Sándor

M. TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

SZAKOSZTÁLYI KÖZLEMÉNYEK:

Esztétikai szakosztályunk előadásait rendszerint minden hónap első felében, lehetőleg kedden, tartja fél hat órakor a Fészek-klubban, VII. ker., Kertész-utca 36.

Legközelebbi üléseink május 5. Előadók Hamvas Béla *(A modern szobrászat műelmélete)* és Prahács Margit *(Zeneesztétika és pszichológia)*; — június 9. Előadó: Boda István *(Esztétika és filozófia)*.

Megtartott előadások: Január 21. Makkai Sándor: *(Esztétikum és religiózum)*; — február 18. Brandenstein Béla báró *(A metafizika szerepe az esztétikában és Pauler Ákos esztétikája)*; — március 10. Marcell Mihály *(Esztétika és pedagógia)*; — április 7. Molnár Antal *(Liszt esztétikája)* és Jajczay János *(Székely Bertalan esztétikája)*; — május 5. Hamvas Béla. *(A modern szobrászat műelmélete)* és Prahács Margit: *(Zene esztétika s pszichológia)*; — június 9. Boda István: *(Esztétika és filozófia)*; — október 20. Mitrovics Gyula: *(A művészet és szép fogalma az esztétikában)* és Schröder Atilla báró: *(A komikum pszichológiája)*.

Későbbi előadásaink: Baránszky-Jób Lászlótól: *Esztétika és a nemzeti eidos vizsgálata;* — Bartók Györgytől: *Esztétika és axiológia;* — Dénes Tibortól: *A tragikum, mint esztétikai kategória;* — Rédey Tivadartól: *Esztétika és poétika;* — Rubinyi Mózestől: *Nyelvtudomány és esztétika;* — Schröder Atilla bárótól: *A komikum lélektanához;* — Tavaszi Sándortól: *Az esztétikai látszatvalóság.*

BRANDENSTEIN BÉLA BÁRÓ:

Művészetfilozófia

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

BRANDENSTEIN BÉLA BÁRÓ:

Bölcseleti alapvetés

Budapest. 1935. — Ára 10 pengő.

BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ:

Bevezetés az esztétikába

Budapest. 1935. — Ára 4 pengő.

PRAHÁCS MARGIT:

A zeneesztétika alapproblémái

Budapest. 1935. — Ára 6 pengő.

AZ ESZTÉTIKAI FÜZETEK

címmel megjelent folyóiratunk

TARTALOMJEGYZÉKE:

I. évfolyam, 1934

	Lap
Benedek László: *Elnöki megnyitó*	2—4
Horváth Henrik: *Esztétika és művészettörténet*	5—13
Mitrovics Gyula: *Esztétika és esztétikai evolució*	14—24
Dénes Tibor: *A szép-fogalom és a lélektan*	25—34
Baránszky-Jób László: *A stílus-elmélet új útjai*	35—48
Kozocsa Sándor: *Esztétikai szempontok a mai magyar irodalmi kritikában*	49—56
Rédey Tivadar: *A színkritika esztétikai követelményei*	57—64
Dénes Tibor: *A szép tudományának alapvonalai*	65—78
Mitrovics Gyula: *Elnöki megnyitó*	79
Németh Antal: *Tanulmányok a színház esztétikája köréből*	80—92
Grandpierre Emil: *Az antiintellektuális humor*	93—101
Ferenczy Jolán: *Elmebajosok képzőművészeti kísérletei*	102—116
Hamvas Béla: *A perui vázák esztétikája*	117—131
Gergő Endre: *Gondolatok egy keret-esztétikához*	132—138
Az eddigi fontosabb cikkek német kivonata	139—147
Dénes Tibor: *Az esztétika fejlődésének feltételei* (Titkári jelentés)	148—155

II. évfolyam 1935

Mitrovics Gyula: *Esztétika és kritika*	1—12
Baránszky-Jób László: *Irodalomtörténet és esztétika*	13—28
Lyka Károly: *Képzőművészeti kritika és esztétikai elvek*	29—35
Mitrovics Gyula: *Elnöki megnyitó*	35—36
Kotsis Iván: *A mai építészetről*	37—43
Kozocsa Sándor: *Esztétikai bibliográfia*	44—49
Mitrovics Gyula: *Elnöki megnyitó*	50—52
Molnár Antal: *Zeneesztétika és szellemtudomány*	53—70
Mitrovics Gyula: *Elnöki megnyitó*	71—72

Philos. U.
3482
/2.

ESZTÉTIKAI SZEMLE

SZERKESZTI:
MITROVICS GYULA

II. 4.

BUDAPEST
1936
EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLTJA

ESZTÉTIKAI SZEMLE

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

SZERKESZTI

MITROVICS GYULA

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

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

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

TARTALOMJEGYZÉK

Prahács Margit: *Zeneesztétika és psychologia* 161
Kozocsa Sándor: *Zilahy Károly esztétikája* 171

SZEMLE

Benedek László: *Elnöki megnyitó* 191
Sebesi Ferenc: *Látáselmélet és térelképzelés* 195
Kunszeri Gyula: *Dalvers, szóvers, könyvvers* 202
Erdős László: *A Hamlet probléma megoldása* 206
Prahács Margit: *A kékszakállú herceg vára, Bartók Béla operája* 209

BIRÁLAT, ISMERTETÉS

Baránszky-Jób László: *Kornis Gyula: Petőfi pesszimizmusa* 213
Kozocsa Sándor: *Ort János: Irodalomesztétikai kérdések* 214
Kósa János: *F. A. v. Scheltema: Die Kunst unserer Vorzeit* 215
Baránszky-Jób László: *H. Wölfflin—Festschrift* 218

A címlapot szoboszlai Mata János tervezte

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

ZENEESZTÉTIKA ÉS PSYCHOLOGIA*

Esztétikus jelzővel mindig csak emberi alkotást illetünk; olyan alkotást, amely esztétikai értékeket ismertet meg velünk. Ez a megismerés lelki funkciók, közvetlen szemlélet útján megy végbe: művészi alkotásokkal csak így juthatunk élő kapcsolatba. Az esztétika, mint az emberi alkotások értékéről szóló tudomány, ezt az élő szemléletet fogalmakkal, logikai formákkal való körülírással igyekszik újraalkotni, nemcsak érzelmi, hanem szellemi oldalról is tudatossá tenni. A zene az egész embert közvetlenül magával ragadó akusztikus formáival amellett, hogy az érzésekre is a legerősebb hatást gyakorolja, a szellem szárnyalásának, absztrakciójának is teljes kifejezését nyujthatja. Épen azért egyetlen más művészettel sincs az embernek olyan benső és olyan egyetemes kapcsolata, mint a zenével, s így természetes, hogy a zene esztétikája is a legszorosabb összefüggésben áll az emberi lélekről szóló tudománnyal, a pszichológiával. A zeneesztétikus legfontosabb feladata a zenei élmény vizsgálata, a pszichológus pedig ennek az élménynek lelki feltételeit állapítja meg, munkájukban tehát kölcsönösen feltételezik egymást. Egy felolvasás szűk keretében nem bocsátkozhatunk, a zeneesztétika és pszichológia kapcsolatának bővebb részletezésébe, hiszen a zeneesztétika egész területe át és át van szőve pszichológiai természetű problémákkal. Mi itt a zenei élmény lelki feltételeit különösen az élvező, a hallgató szempontjából próbáljuk megvilágítani, mindig szem előtt tartva a kérdést, hogy a modern pszichológiai és zeneesztétikai kutatások eredményeit mikép lehetne egymás kölcsönös előbbrevitelére, megtermékenyítésére felhasználni.

*

* Az Esztétikai Szakosztályban tartott előadás. (1936. V. 5.)

M. T. AKAD. KÖNYVTÁRA
I. sz. Növedéknapló
1936 2617

A zene esztétikai benyomásában elsősorban az érzéki tényezőt kell megkülönböztetnünk; magát a hangot, amely objektív szépségében, tisztán érzéki minőségében már érzelmeket kelthet. Egy hangszer nemes tónusában, egy szépcsengésű hangban már olyan varázs rejlik, amely magában véve esztétikai értéket képvisel. Hires szónokok, színészek nagy részben köszönhetik sikereiket természettől kapott adományuk, a szép, kellemesen csengő hang érzelemkeltő hatásának. A deklamálás művészete is a hang közvetlen érzelemkeltő hatását tartja szem előtt. Ezáltal akar a modern szimbólikus költészet is közvetlenül, képzetek nélkül érzelmeket kelteni. („De la musique avant toute chose" Verlaine jelszava.) De talán még erősebb a zene érzéki hatása motórius, — ritmikus — tényezőiben. Ezek azok a zenei elemek, amelyek a legérzékenyebben érintik a szervezetet. A zene ritmusa a fizikumhoz való erős kapcsolódásával legfőbb alapját alkotja a zene nagy indulatkeltő hatásának. Ebben a hatásban a zene és az élő test ritmusának párhuzamossága nyilvánul meg, mert a zene ritmusa az emberi szervezetet éltető szívverés ritmusát kiszélesíti, erősíti, magával rántja, ami az egész vérkeringést élénkebbé, fokozottabbá teszi s ezzel egész életérzésünket emeli. Ugyancsak ez a párhuzamosság magyarázza a velemozgó ösztönt, amelyből kifolyólag fejmozdulatokkal s egyéb utánzó mozgásokkal szokták kísérni a zenei ritmus hullámzását. Ez az egész testünkkel is átérzett mély benyomás nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a zenei élményt egyéb művészi élményeknél sokkal inkább a magunkénak, a saját énünkből fakadónak érezzük. Egyetemes hatása épen abban találja magyarázatát, hogy az emberhez való kapcsolódása a test és a lélek legszorosabb összefüggésére épül. A zene érzéki tényezői: a hangzás és a motórius elemek, olyan fiziológiai folyamatokat idéznek elő az emberi szervezetben, amelyek mintegy alapját alkotják a magasabbrendű esztétikai érzelmeknek. Vannak emberek, akik kényelmük vagy lelki sajátságaik miatt sohasem jutnak túl a zene tisztán érzéki élvezeténél. Ezeknél az esztétikai élmény erősen hedonisztikus színezetű; a zenében egyszerűen kellemes, szórakoztató, az érzékeket felvillanyozó, vitális értéket látnak. Bátran idesorozhatjuk azokat a virtuózokat is, akiknek sikerei elsősorban szédületes technikájukra, tehát a külső aktivitásra épül; így hallgatóságukban is ezt a zene vitális erejétől közvetlen felkeltett külső aktivitást tudják előhívni.

Ezek után kérdjük, hogy az esztétikai élmény *érzéki* területén milyen segítséget nyujthatnak a pszichológiai vizsgálatok? Vagyis a leginkább kísérleti módszerrel dolgozó hangpszichológiának van-e valami jelentősége a zeneesztétika szempontjából?

Tudvalevő, hogy a hangpszichológia a hangok appercepcióját, az érzéki inger és a benyomás egymás közti viszonyát kutatja. Mindenütt azokat a határokat keresi, ahol a legfinomabb fizikai folyamat még elérheti a tudat küszöbét, tehát főproblémája, hogy milyen feltételek között változik át a fizikai folyamat pszichikai folyamattá. Ez a kísérleti hangpszichológia a részletekre vonatkozóan sok jó eredményt tud felmutatni, de tisztán csak az appercepció-kutatásra korlátozott egyoldalúság miatt a *zene* pszichológiájának centrumába nem tud behatolni, így zeneesztétikai jelentőségéről sem beszélhetünk. A zenei élmények nem egyszerű reakciók hangingerekre, mert itt magasabb lelki jelenségek játsszák a főszerepet, amelyeket a kísérleti módszer nem tud megközelíteni. Ez csak még a nem is zenei történések területén mozgó egyes részletekre — mint hangközökre, akkordokra, ritmusegységekre stb. — irányul; a fül itt, mint analizáló szerv szerepel. A zene-pszichológia pedig a *szintézist*, a zenei történések egészét tartja szem előtt, s ilyen alapon igyekszik a művészi élmény lelki feltételeit megállapítani. Mik ezek a feltételek?

A zene magasabbrendű esztétikai élvezete csak olyan lelki funkciók segítségével jöhet létre, amelyek az érzéki tényezőket tudatos hangszemléletté alakítják át, vagyis amelyek a zene formaalkotó elemeinek kitagolása által egységet visznek a hangérzetek sokféleségébe. A zeneesztétikus, midőn a zenei élményt a megismerés minden rendelkezésére álló eszközével meg akarja közelíteni, legelső sorban a zene tapasztalati adottságából, a formából indul ki. A zenei forma három legfontosabb alkotó eleme, a melódia, harmónia, ritmus szemléleti tartalmak, amelyeket, mint mozgásegységeket csak tapasztalat útján tudunk felfogni és összefoglalni. A hangoknak egymáshoz való viszonyítása és ennek a viszonyításnak alapján az egységbefoglalás olyan lelki funkciók feladata, amelyeknek mindig bizonyos *ismereti* elem szolgál alapul. A melódikus, harmónikus, ritmikus egységek megállapításánál tehát emlékképekre van szükségünk, amelyek a fülnek bizonyos megszilárdult asszociációin alapszanak. E tétel igazságát legjobban megértjük, ha a zenei nyelvet ebből a

szempontjából a beszélt nyelvvel hasonlítjuk össze. Hogy a nyelv jelentést kapjon, a hangok között benső összefüggést kell hallanunk. Ezt a belső öszefüggést fejezi ki az a hangalak, vagy hangkomplexum, amelyet szónak nevezünk. Minden szónak a maga külön jelentése, értelme adja meg a szemléletből való kiemelésének, egybefoglalásának alapját. A hangérzet tehát csak a szemlélet anyagát adja, de ennek az anyagnak a feldolgozása már nem az érzékek, hanem szellemi funkciók feladata. *Tudás* alapján fogjuk fel az egymáshoz tartozó egységeket. Igy a zenei nyelvnek, a hangok egymásutánjának is megvannak az idő folyamán kiépült törvényei, a maga logikája. Csakhogy ez nem az értelem a priori elvein, hanem a hallóközpont sajátságán, a fülnek bizonyos hangrend szerhez való adaptációján és funkciószükségletén alapszik. Ez az az ismereti alap, mely lehetővé teszi, hogy előre érezzük a következő hangokat s amely nem engedi, hogy valamely zenei egység egyetlen elemét is elhagyjuk, vagy megváltoztassuk anélkül, hogy ez a befejezetlenség, megcsonkítás kellemetlen érzetét ne keltené. Szem előtt kell tartanunk azonban, hogy a zene melódikus, ritmikus egységei szemléletes összefüggésen alapulnak; az értelem szerepe a zenében tehát nem a fogalmi gondolkodásra, hanem a hangok közötti viszonyok *szemléletes* felfogására vonatkozik. Ebből következik. hogy a zenei forma esztétikai értékének felismerését a hangszemlélet lelki funkciója előzi meg. Hogy ezekből az egyes hangszemléletekből milyen módon alakul ki az egész zenei forma felfogása, ezt a problémát a modern pszichológia még nem oldotta meg, csak helyes irányba terelte a felállítását. Rávezetett ugyanis arra, hogy az az esztétika, amely nem veszi tekintetbe az emberi lélek sajátos törvényeit s a zenei formát egyes alkotó elemeinek, témáknak periódusoknak összerakásából akarja felépíteni, csak élettelen, mesterkélt absztrakcióra vezet. A zenei forma helyes esztétikai felfogása is csak a struktúrális felfogás lehet, vagyis egy totalitás közvetlen felfogása, ahol a rész csak az egészre vonatkoztatva nyer értelmet, csak mint funkció szerepel az egészben s amely felfogás végső eredményben a tudattalanban gyökerezik. Dilthey és Spranger egységbenlátó pszichológiája tehát behatolt a modern zeneesztétikai felfogásba is, de ez az egységbelátás ma még igen egyoldalúan, csak a formára vonatkozik. Különösen Halm és Schenker nevét kell itt idéznünk, akik, mint ennek az irányzatnak főképviselői, tisztán

ismeretelméleti szempontokból indulnak ki, midőn teljesen elvetik a zenénkívüli elemeket s a zeneesztétikának a pszichológiával való kapcsolatát csak egyetlen oldaláról ismerik el, a *formai szemlélet* oldaláról. Vagyis eszerint a zenei forma szellemi funkcionális fogalom; tehát nem érzelmi, hanem dinamikus felfogásra van szükség, amely a zenében nem az ihlet, az invenció erejét, hanem a szintetikus formálást, a téma kidolgozását tartja a leglényegesebbnek. Ez az esztétika nem áll egyébből, mint a zenében működő erők interpretációjából, amely a személyes élményszerűt lehetőleg teljesen kikapcsolja és leíró (fenomenologiai) módszerrel változatlan zenei törvények felismerésére törekszik.

Bármilyen optimisztikus, magabízó szellemű ez a modern zeneesztétikai felfogás, mely már egy mindent objektíve megmagyarázni tudó törvénytudomány rangját követeli, a valóságban csupán a mai kor emberének történeti típusát tükrözteti, a mai racionális, voluntarisztikus szellem nagy visszahatását a romantikus érzelmi zeneesztétika túlzásaival szemben. Utóbbi mindent agyonpszichológizáló esztétikájára csakis a zene konstruktív erőit, a tiszta szellem uralmát hangsúlyozó formalizmus következhetett. Ez az egyoldalú álláspont azonban csak átmenet lehet egy termékenyebb, átfogóbb esztétikai szemlélet felé. Mert kérdjük, mit tud ez a szubjektív lelki mozzanatokat kiküszöbölő, kizáróan a tudományos kiépítést szem előtt tartó esztétikai felfogás nyujtani? Mivel csakis a formai szempontok érdeklik, a zene technikai, szerkezeti elemeire szorítkozik. Igy tulajdonképen nem más, mint zenei grammatika, amely sokkal közelebb áll a zeneelmélethez, mint az esztétikához: csak szakemberek számára megközelíthető. A műalkotás központi szerepe nemcsak a pszichológiai, hanem a történeti szempontokat is kiszorítja, mert eszerint a mű helyes olvasása és nem a kortörténet, az alkotó emberi egyéniségének, életének rajza érteti meg a zeneművet. Igy a zene teljesen elszigetelődik a hozzáértők, a kiválasztottak számára, akik szaktudásuk hűvös magaslatáról mindent megtagadnak a zenétől, ami benne meleg és emberi. A pszichológiai elemek redukciójával a zeneesztétika a zenei élménynek csak a tisztán zenei logikával, formai szempontból való magyarázatát nyujtja. Ez azonban nem elég a zene értelmezéséhez, mert a zeneirodalom minden számottevő alkotása arról tanuskodik, hogy az igazi művészi akarás soha nem elégszik meg a forma öncélúságával: ez csak eszköz a

lelki tartalom kifejezésére.

Itt jutunk ahhoz a lépéshez, amelyet lehetetlen meg nem tenni, ha nem akarunk teljesen belemerevedni a fantázia és kedély erőit nélkülöző formalizmus szabályaiba, amelyek a zenei történést folyton ismétlődő sémákkal magyarázzák. Ez a lépés, a zeneitől a lelkihez vezet, amely a formai zeneesztétikát a kifejezési esztétikával egészíti ki. A zenei forma tehát nem egyéb, mint *pszichikai* erők szimbóluma, külső megjelenése, kifejezés és forma egymástól elválaszthatatlanok. A zenei mozgásfolyamat értelmét, célját a formalisztikus zeneesztétika nem tudja megmutatni, mert amit bizonyítani kellene — hogy miért épen így és épen itt végződik egy formaegység — azt bizonyítéknak veszi. A zeneesztétikának tehát épen ott kezdődik a tulajdonképeni területe, ahol a racionális szellem felmondja a szolgálatot: *a kifejezés területén.* Ez az a terület, amelyről minden időben csak a tiszta zenefilológiát űző száraz zenetudósok nem akartak tudni, mert itt teljesen lehetetlen volna a lelki elemek kikapcsolása. Hogyan tudnánk boldogulni a pszichológia segítsége nélkül olyan probléma megoldásában, amely a léleknek a lélekhez való benső viszonyára, az egymásközt fennálló titkos összefüggésre vonatkozik. Vagyis, hogyan megy végbe a zenében kifejezésre jutó lélek megismerése? Egy idegen Énnel állunk itt szemben, egy bizonyos formában, fizikai jelekben megnyilvánuló benső mozgalmassággal. Mit tudunk birtokunkba venni ebből az idegen lelkiségből s mit nem? A zenei kifejezés és megértés alapvető kérdései, mintahogy minden kifejezésé és megértésé, tisztán *pszichológiai természetűek.* A zenei műalkotást ezáltal nemcsak fiziológiai és szellemi, hanem érzelmi oldaláról is tudatosítani igyekszünk. Ebben a tudatosításban, azaz a tiszta érzelemélmények szavakba foglalásában rejlik azonban a zeneesztétikus legnehezebb feladata.

Azt, hogy a beszélt nyelv milyen kevéssé alkalmas az érzelmek kifejezésére, már az erre szolgáló szavak kevés számából is láthatjuk. A hanyag nyelvhasználatban így mindent, ami nem képzetszerű, érzelemnek hívnak. Talán ebből ered a hit, hogy ami a művészetekben, elsősorban a zenében szavakba nem foglalható, ami irracionális, csakis határozatlan, elmosódó lehet. S ime ezzel szemben hogyan nyilatkoznak a muzsikusok? „Az a zene, amit szeretek, inkább túlhatározottnak, mint túl határozatlannak tűnik fel előttem ahhoz, — írja Mendelssohn — hogy szöveggel lehessen ellátni. A szavak nem adnak minden-

kinek egyforma jelentést. Egyedül a zene tud mind az egyik, mind a másik lélekben ugyanolyan érzelmeket kelteni." Vagy mit mond erről a témáról a mi Liszt Ferencünk? „A legtöbb dolog, amit igen könnyen, folyékonyan lehet leírni, közömbös előttem; viszont amit le szeretnék írni, annak ellenáll a rendes nyelvhasználat. Igen, a szó inkább csak megakasztja az érzelmeket, semhogy kifejezné; a cselekedeteink is hányszor vonnak sűrű fátylat lelkünk elé, hányszor akasztják gátlások a tekintetet? A lelkek, akik az élet fájdalmán át keresik egymást, csak a zenében találkozhatnak." Ugy érezzük, hogy ezek a szavak nem rajongó muzsikusok utópiai, hanem mély lelki igazságot fednek fel. Legnagyobb értékük, hogy alkotó művészek megállapításai, akik intuitíve látják meg a dolgok lényegét. S ha ez így van, nem a legközelebb álló gondolat-e, *hogy az érzelmek pszichológiáját tulajdonképen a zeneesztétikának kellene kimélyíteni?* Ugy ahogy az irodalmi s egyéb művészi alkotások pszichológiai elemzése, általában az esztétikai élet nagyobb fejlettsége tette szükségessé a lelki élet érzelmi oldalának folyton finomodó vizsgálatát, a zeneesztétika fejlődése még inkább magával kell, hogy hozza az érzelmek pszichológiájának differenciálódását. Tudvalevő, hogy a lelki élet vizsgálatának, nincs még egy olyan területe, amely olyan kevés kész és szilárd eredményeket tudna felmutatni, mint az érzelmeké. Bonyolultságuk és nehéz hozzáférhetőségük ezt a tényt könnyen megmagyarázza. Az érzelmek, amikor átéljük őket, kisiklanak az önmegfigyelésünk elől, mert mihelyt szembe állítjuk önmagunkkal a szubjektív élmény tárgyi tartalommá, gondolattá szürkül: aktuális, közvetlen jellege megszűnik. Ezt a nehézséget nemcsak a módszeressen elemző lélekbúvár érzi, hanem lelkének rezdüléseit szavakkal kifejezni igyekvő költő is. S itt lép jogaiba a zene utólérhetetlen hatalma; teljesen átveszi a kifejezendő érzelmek mozgásfiziognomiáját, ami által nem jelenti az érzelmeket, hanem úgy tekintendő, mint ezek megjelenési formája. Jel és jelentés itt teljesen fedik egymást. Ime ez az a tény, ami a zene nyelvét olyan magasan fölébe helyezi a szavak nyelvének, ha érzelmek kifejezéséről van szó. Ha valamely gazdagabb kedélyállapotunkat szavakba foglaljuk, soha nem tudjuk biztosan, hogy a hallgatóban vagy az olvasóban ugyanolyan érzelmek merülnek-e fel, mint amilyeneket mi átéltünk: a szavak még tárgyi szempontból sem egyértékűek s mindig kétséges, vajjon az érzelem szempontjából egy-

értékűek-e? Ezzel szemben a zene, mint a lelki mozgalmasság közvetlen kifejezője, fentebb fejtegetett fiziológiai megalapozottságánál és a lélek irracionális, tudattalan rétegeit mozgásbahozó erejénél fogva nemcsak kifejezi, hanem fel is kelti az érzelmeket; így a kifejezés és a megértés *egymásnak való megfelelésében* első helyen áll.

A legújabb pszichológiai kutatások újra felszínre hozták azt a régen felismert s újra elfelejtett igazságot, hogy a tudattalan lelki rétegeknek, mint ismereti forrásoknak értékelése épen nem olyan illuzionisztikus, mint ahogy ezt a racionalisták állítják. Felvetjük a kérdést, hogy a lélek tudattalan rétegeiben, érzelmi világában milyen kapcsolatba kerülhetnek egymással zeneesztétika és pszichológia?

A zeneesztétikából tiszta tudományt csinálni abban az értelemben, mint ahogy ez logikai igazságokra vonatkozik, lehetetlen: contradictio in adjecto. Esztétikai élményeket, értékeket nem lehet érzelmi gyökerüktől elszakítva olyan ítéletekbe szorítani, mint amilyenekben a fogalmi gondolkodás foglalja össze valamely tárgyra vonatkozó objektív ismereteit. Ezzel szemben kérdjük: vajjon csak az lehet feltétlenül bizonyos, amit fogalmakkal tudunk kifejezni, nincsenek-e erre másféle kifejező eszközök is? *Igen szegény és invenció nélkül való az a lelki élet, amely csak az értelemmel felfogható igazságokat tudja elfogadni.*

De mi is az a tudattalan, mely lassankint a modern pszichológiai kutatások alapproblémájává emelkedett? Mindenki, mint reális tényt, önmagán tapasztalhatja, hogy a tudaton kívül egy objektív pszichikai tényező is él bennünk. Lelkünknek tudatalatti rétege ez, amely épen úgy tapasztal, érez, gondolkozik, mint a tudatos Énünk, csakhogy ezek az érzések, gondolatok akaratunktól egészen függetlenül, egy hirtelen ötlet, megérzés, lényeglátás, intuició formájában jut a tudat felszínére. Ezek a tudattalan rétegek állandóan színezik tudatos tevékenységünket. Nietzsche szerint az ember szüntelenül gondolkozik, de ezeknek a gondolatoknak csak igen kis része, talán épen a legfelszínesebb, legkevésbbé értékes része lesz tudatossá. Csakis ebből a tudattalanból magyarázhatjuk meg az alkotás szinte egy felsőbb hatalomtól kényszerített lelki folyamatát is. Mintha nemcsak a magunk életét, hanem sok-sok elődünk életét is élnők, egy ősvilágnak kollektív lelkét hordoznók magunkban, ahol túl nemen, koron, születésen és halálon a legegyetemesebb emberi

közösségbe volnánk beállítva. Az egyéni tudat intenzív és koncentrált, de csak a jelenre, az egyénileg tapasztalható anyagra, nehány évtized emlékezetére szorítkozik. A tudattalan homályos, extenzív, a legellentétesebb elemeket állítja egymással szembe, de olyan, mint egy hatalmas folyam, amelynek hullámai a messze távolba vesznek. Ősi kultúrák, mint az ind, a kínai, még közelebb állnak ehhez a kollektív lélekhez, azért is támaszkodnak olyan nagy mértékben a lélek benső erőire. Mélyen átérzik a benső erők szinte félelemgerjesztő titokzatosságát, tőlünk független, önmagunkbanyugvó önkényességét. Álmok, víziók mint legfőbb ismereti források tünnek fel, mert ezekben az egyéni tapasztalást messze túlszárnyaló tudattalan erejét tisztelik.

Tény, hogy az emberi lélek vizsgálata mindig csak részleges lehet, ha tagadja a tudattalan nagy jelentőségét. Az emberiség nagy ébresztői az alkotó művészek, akik ezt az irracionális, tudattalan lelket valamiféle formába kifejezésre tudták hozni. És ennek a kifejezésnek legnagyobb teljességét épen a zeneköltő adja. A zene a bűvös kulcs a tudattalan csodálatos, titokzatos világához, mert nyelve a legáltalánosabban, legegyetemesebben emberi nyelv, az érzelmeké. Az abszolut zene igazi tartalma a legteljesebb emberi lélek tudatosítása, amely nemcsak azt mutatja meg, hogy mi van ebben a lélekben, hanem hogy beláthatatlan időkön át mi volt és mi lehetne. Legbiztosabb megérzésünk itt egy nagy ősi, válhatatlan emberi közösséghez vezet, amelyből az értelem csak egyes komponenseket tud kianalizálni.

Akkor, midőn a zenesztétikus a zenében megnyilvánuló lelket, tehát a zenei kifejezést, szavakba akarja foglalni, tulajdonképen a tudattalan lélekből akar valamit felszínre hozni. Elégtelenek és szegényesek az eszközei: a szavak gyenge ereje, hogyan is mérkőzhetne a zene közvetlen érzelmi hatásával? De épen azáltal, hogy mondanivalóját szorosan a zene nyelvéhez fűzi s hogy a kifejezett és általa mélyen átélt érzelmeket a fizikai világból vett hasonlatokkal, képekkel igyekszik a szavak nyelvére fordítani, ezzel az őszinte *zenei ihlettségével* a fogalmak útján is meg tud értetni velünk valamit a zenei történéseket irányító benső mozgalmasság lényegéből. Számtalanlan példára mutathatnánk rá, hogy miképen segítheti a mindig az élő zenéből kiinduló, mondanivalóját mindig kottapéldákhoz, vagy zenei illusztrálásokhoz kapcsoló zeneesztétika a tudattalan pszichológiájának, vagyis az

érzelmek pszichológiájának kiépítését. Milyen különösen érdekesek és tanulságosak ebből a szempontból a romantikus zene egyes vezérművei, ahol az érzelmi feszültség és szertelenség sokszor már a patológia határát érinti. Mennyire lehetetlen volna ezeket a tudatos és a tudattalan lélek között felmerülő ellentétek nélkül megérteni. A romantikus lélekre a legjellemzőbb a nagy vágyódás az érzelmi élmények legnagyobb teljessége, a tudattalan homályos, titokzatos világának meghódítása után. Teljesen bele akar merülni ebbe a világba; tudni akar, feleletet akar tőle földi korlátozottságának ezer kínzó kérdéseire, kételyeire. De ezzel lehetetlenre vállalkozik; a tudattalan világ nem tűr erőszakos felidézéseket; büntetlenül nem lehet megbontani az ösztönösen nyugvó lelki élet nagy vonalát, önmagából jövő biztonságát. A romantikus léleknek ez a tragikus tudatossága, amely elszakad természetes tápláló gyökereitől, az egyéni tudat a kollektív tudattól, lehetetlenné teszi azt, ami után a legjobban vágyik, a mindenségbe való beleolvadást, az önmagától való menekülést. Csak az igazi nagy romantikus mesterek tudták ezt a lelki kettéhasadást a Hit erejével feloldani. Mindezeknél a zenei példáknál a zeneesztétikusnak a legnagyobb előnye a pszichológussal szemben, hogy a tudattalan vizsgálatában nem csak szavakra van utalva, hanem mindenkor rámutathat *a zenei példára*. A meggyőzésben mindig ez ad magyarázó szavainak igazi értéket. Ezért egy zenei illusztrációkat nélkülöző zeneesztétika mindig hiányos, mert legértékesebb és leghatásosabb demonstráló fegyverét hagyja kihasználatlanul.

Csak röviden mutatunk rá arra a tapasztalatra, hogy a zene hangulatkeltő erejével milyen nagy szerepet játszhat az *érzelmi emlékezet* vizsgálatában is. A tudományos pszichológia megállapítása szerint minden igazi érzelem elsődleges és aktuális élmény és nem reprodukció, egy előbbi érzelem egyszerű visszaidézése. Olyan értelemben eszerint nincs érzelmi emlékezet, mint ahogy van értelmi: a szívnek nincs önálló emlékezete. Mit tapasztalunk ezzel szemben a zenei élményben? Valamely zene érzelmi kifejezésével valamikor erős benyomást tett ránk, abban az időben sokat hallottuk vagy sokat játszottuk. Közben hosszú idő telik el, mialatt régen megfeledkezünk róla. Egyszerre váratlanul halljuk valahol. S ime a zenében rejlő hangulat felébreszti bennünk akkori Énünket, a külső körülményekre való emlékezést, amelyek között akkor éltünk; mindazokat a vágyakat, érzéseket, amelyek akkor

eltöltöttek s amelyek akkor olyan közel hoztak ama zene megértéséhez. Itt is a tudattalannal állunk szemben. Tulajdonképen semmit sem felejtünk el: multunk valamilyen formában a legkisebb részletig megmarad lelkünk elrejtett legmélyebb rétegeiben. A zene ennek a multnak egyik legerősebb felidézője, mert ennek a multnak legmélyebb gyökerét, az érzelmi, hangulati velejáróját hozza felszínre.

Mindezek természetesen csak probléma-felvetések amelyek ma még talán túl merészeknek tetszenek s csak az esztétikai és pszichológiai kutatások fejlődésével nyernek majd idővel határozottabb körvonalakat.A zeneesztétikusnak — ha vérbeli esztétikus — mindig el kell viselnie a racionális szellemből fakadó kicsinyléseket az érzelmi igazságokkal szemben. Pedig ezek az igazságok a zeneesztétika értékítéleti területén is nagy szerepet játszanak.

Az értékelés lelki tevékenység; ennek elemzése tehát ismét csak a pszichológia feladata: milyen szerepe van itt az érzelmeknek, akaratnak és az értelemnek? Ha az előbb azt mondtuk, hogy az értékelésre az érzelmek nagy befolyást gyakorolnak, ezzel még korántsem akarjuk azt is állítani, hogy az értékítéletek pusztán érzelmi ítéletek. Mivel az értelem munkája mindig megelőzi az esztétikai ítéleteket, ez épen olyan helytelen állítás volna, mintha azt mondanók, hogy a logikai ítéletek viszont pusztán csak az értelem kielégítését szolgálják. Bármely ítéletnél egyéni állásfoglalásomnak, meggyőződésemnek, tehát érzelmi, akarati reagálásnak is hozzá kell járulnia, hogy ez számomra tényleg ítéletté, azaz igazzá, kötelezővé váljék. Bármilyen téren keressük az igazságot, lelkesedés, igazi tárgyszeretet és hit nélkül nincs megismerés. Az igazság önzetlen kutatója a legfanatikusabb, a legerősebb hitű kutató; kérdjük, hogy volna ez lehetséges, ha munkájának csak az értelemhez volna köze? Ez már egyáltalán nem jelent szubjektivizmust, vagy pszichológizmust, mert az igazság akkor lesz számunkra igazság, ha ezt mint egész ember, tehát mint gondolkodó, akaró, érző ember tesszük mangunkévá. A zenei értékítéleteknél is kiszorulhatnak az érzelmi elemek, mikor például objektíve megállapítjuk egy zeneműről, mint másoktól átvett ítéletet, hogy ez szép, vagy ha gyakran hallunk valamely zenét s így teljesen eltompulunk érzelmi hatásával szemben, de ennek az érzelmi gyökértől elszakított s ítéletté kihűlt értékelésnek az egyén szempont-

jából már semmi jelentősége nincs: az érzelmi közömbösség mindenféle ítéletet puszta szavakká sülyeszt. Különösen ki akarjuk emelni, hogy itt nem szubjektív beleérzésről van szó, vagyis arról, hogy egy zenei alkotásnak önkényesen, szubjektív érzelmeinkkel tulajdonítunk bizonyos esztétikai értéket, anélkül hogy ez magában a tárgyban meg volna alapozva. A zenei kifejezés igenis objektív érvényű; benne van a zeneműben, ennélfogva igényt tarthat arra, hogy értékét mindenki elismerje. Enélkül még csak szóba sem kerülhetne a zeneesztétikának tudományos kiépítése. *De ezek a zenei értékek csak azok számára nyilvánulnak meg, akiknek érzelmi diszpozíciójuk is összhangban van az illető zeneköltőével.* Köztünk és egy zeneköltő között fennálló megismerő viszony a lélek legbensőbb viszonya a lélekhez: az érzelmi összefüggés. A nagy zeneköltők lelki-szellemi egyéniségéről, azaz stílusáról az idők folyamán egységes vélemény, objektív kép alakul ki, mely bár sok egyes tapasztalásból, egyes esztétikai ítéletekből szövődött össze, a lényegben mind fedi egymást. Ez a jellemkép abban a mértékben jut tudomásunkra, amilyen mértékben a tudattalanban gyökerező megérzéssel önmagunkkal vonatkozásba hoztuk. Hogy mit tudunk egy Bach, egy Mozart, egy Beethoven kimeríthetetlen gazdagságú művészetéből megérteni, az attól függ, hogy lelkünkhöz mi áll itt a legközelebb, mi hangzik itt egybe saját érzéseinkkel, hogy ezáltal az illető művet átélhessük, azaz saját magunkból újraalkothassuk. A zenében rejlő esztétikai értékek objektívitása ilyen módon pszichológiai megalapozást is nyernek. Mindazok a kérdések, amelyek ezután arra vonatkoznak, hogy mi a zene végső értelme: vajjon a zene egy az ember felett álló metafizikai világ, amelyet az emberi lélek csak intuitív képességeivel fog fel, vagy tisztán pszichikai funkcióktól létrehívott emberi alkotás, már a filozófia keretébe vágnak. De bármilyen filozófiai nézetet valljunk, a zene minden esetben lelki élmény. A filozófiai rendszerek a lelki alaptényeket ‚mint adottakat fogadják el, amelyeket azután világnézetük alapján magyaráznak. És a világnézet — mint minden értékelés — ismét nem csak elméleti meggyőződésemtől, gondolkodásomtól függ, hanem attól, az érzelmi jelentőségtől is, amivel az emberi lét nagy kérdéseit szemlélem.

Mindezekből kitűnik, hogy a pszichológia problémái a zeneesztétikai vizsgálatokat kezdve az érzéki tényezőktől a legmagasabbig, a metafizikai felépítéséig - - minden-

ben végigkísérik. Mint láttuk, azok a zeneesztétikák, amelyek ezeket a lelki elemeket, racionális szellemünknek megfelelően minél kisebb térre akarják szorítani, csak átmeneti jelentőségűek egy a zenei valóságtól elszakadó, érzelmi esztétika túlkapásaival szemben. A két szélsőséges álláspont között van az igazság. Zenesztétika, amely a zene adottságából indul ki és pszichológia, amely a zenei formát, mint a tartalom kifejező eszközét kutatja s így állapítja meg a zenei élmény létrejöttének pszichikai alapjait, egymást feltételezik, egyik a másiknak nyujt segítőkezet ahoz, hogy a minden muzikális ember számára olyan nehéz és fájdalmas feladatot: a zenét szavakba olvasztani, — minél sikeresebben megoldhassák. S mégis leginkább a zenében elmélyedő lélek bír legkevésbbé ellentállni annak a vágynak, hogy a zene nagy lelki-szellemi értékeit másokkal is közölje, másoknak is hozzáférhetővé tegye. Az örök Szépség keresésének, megközelítésének őszinte szenvedélye él benne, ami nélkül egyetlen igazi műalkotás szívéig sem lehet eljutni. A fáradhatatlanul kutató, örökké tudásra szomjas emberi elme nem szűnik meg küzdeni azért, hogy meghódítsa a meghódíthatatlannak látszót is, míg a szív a szépségittas romantikus-bölcselő szavait visszhangozza „Én balga, miért töröm magam azután, hogy a zenét szavakba olvasszam? Sohasem adják ezek teljesen azt, amit érzek. Oh jertek hangok és szabadítsatok meg a szó földi átkától, burkoljatok be ezerszínű sugaraitokkal, káprázatos felhőitekkel és emeljetek fel a menyei magasságok ősi ölelésébe."

Prahács Margit dr.

ZILAHY KÁROLY ESZTÉTIKÁJA*

I.

Bodnár Zsigmondtól ered irodalmunkban az a tetszetős elmélet, hogy a szellemi élet fejlődése egy hullámvonalhoz hasonlít. Mint a legtöbb elméletben, ebben is sok az igazság s ezt a tételt is könnyen lehet átvinni a kritikára. Amit Bodnár nem fejezett be hullámelméletében: a generációk ehhez igazodó kapcsolatait, azt egészítsük ki irodalmunk területén maradó példákkal. Zilahy Károly (1838—1864) elődei: Bajza és Vörösmarty, utódai Adyék. A másik generáció érintkező hullámpólusai: Gyulai—Arany és Péterfy. Ezzel a vonallal a generációk közötti ellentétes, illetőleg rokon vonások is megoldást nyernek és így lesz Zilahy Károly kritikai működése esztétikánkban logikus láncszem, mely nélkül töredékes lenne a magyar szépségideál fejlődéstörténete.

Az esztétika az élet tudománya, mert megtanít arra, ami az életben a legfontosabb jelenség: a szépre. Fogalmaival meghatározza és körülhatárolja lényeges elemeit, amik mindenkor, minden korban az élet értékeit jelentették. Az esztétika az örökszépség tudománya, mert a legfinomabb mérőeszközökkel mélyül el a fogalmak és elméletek tisztázásában: az aisthesisszel és az intuicióval. Az esztétika gyakorlati alkalmazása a kritika, amely nem engedi a szellem és a lélek múlhatatlan értékeinek elveszítését, megsemmisülését. Lehet ez a kritika egyoldalú, korhozkötött, pártos vagy rosszindulatú, de mégis kritika, mely lényegében magában hordja hivatásának tudatát: a szépség átadását. Azoknak a rejtett kincseknek a bányászcsákányát villantják meg kezükben a kritikusok,

* Az Esztétikai Szakosztály ülésén felolvasott tanulmány. (1936. VI. 9.)

melyeket elrejtenek a nagy művek a pillanatnyi alkotóláz tévedéseiben. Rámutat a szépség birodalmának ez a kalauza a zengő verssorok mélyén lappangó gondolatkristályokra, a gótikus katedrális szemmel alig látható finomságaira, vagy egy zenei műalkotás melódikus szépségeire. A képzelet teremtményeinek nüánszszépségeit a legplasztikusabban maguk az alkotók, így főleg a költők, tudták felidézni és bemutatni. A Goethe—Arany—Gyulai-féle költőtípus ez, akikhez életművével maga Zilahy Károly is tartozik.

Nevét jóformán senki sem ismeri. Azok közé a magyar torzók közé tartozik, akiket még az iskolai irodalomtörténetek sem tartanak számon. Több mint hét évtized telt el azóta, hogy irodalmi harcokban égő elméje elnémult s a minden síroknál mélyebb magyar tehetségek sírjába hullott. Pedig ha munkásságának teljességét nézzük: nem érdemli meg ezt a mostohaságot. Korának esztétikai és kritikai színvonalán állott, s ha meggondoljuk, hogy 26. évét még nem töltötte be, midőn az Ariostot fordító toll örökre kihullott kezéből, látjuk, hogy nem is volt olyan kevés, amit alkotott. Három évtizede annak is, hogy egy programértekezés (Kovács Ferenc: *Zilahy Károly pályája.* 1901.) bírálása közben Papp Ferenc azt kifogásolta, hogy a biográfiában „homályban maradnak Zilahy aesthetikai nézetei" (Egyetemes Philologiai Közlöny. 1902. 941.) A probléma bármily vonzó volt: megoldatlanul maradt.

Arany János legszorosabb baráti köréhez tartozott: költő- és írótársai megbecsülték, bíztatták, később azonban elfordultak tőle s mind több és több jogtalan, de nagyon sokszor jogos támadást kellett elviselnie. Irói pályája alig egy évtizedre és kritikusi működése annak is csak a felére határolódik (1854—1864). Ezalatt az öt év alatt Zilahy azt csinálta, amit más írók és kritikusok egy egész élet munkájával szoktak csak elérni: pezsgő irodalmi életet teremtett. Hogy ez a fiatalság körében fölvirágzó irodalmi élet ellentétben állt mindazzal, amit a szokásos irodalmi köztudat fejlesztett és szentesített, az, több mint félszázad távolából, ma már nem von le semmit értékéből. A legmelegebb rokonszenv Arany részéről fordult feléje, bár Gyulai Pállal is kezdetben igen megértő volt kapcsolatuk. Gyulaiék szerették benne az igyekvő és tehetséges fiatal kritikust. Arany folyóirataiknak állandó munkatársa, különösen a Szépirodalmi Figyelőnek, míg a Koszorúban — elhidegülésük után — már-

csak pár dolga jelent meg. Szász Béla nekrológja azonban előkelő gesztus a kongeniális irodalmi ellenfélnek. Zilahy tulajdonképeni írói és baráti köre az Arany—Gyulai-ellenzékből tevődött össze. Közöttük a legmélyebb szálak Bajza József tragikussorsú, nyomorék fiához, Jenőhöz fűzték, de Tolnai Lajos és Dömötör János is nagy hatással voltak rá. Kívülök Vajda Jánost és Reviczky Szevért becsülte a legtöbbre.

Közismert dolog, nem szorul bizonyításra. hogy a magyar nem elméleti tehetség. Arany írja épen Zilahy egyik kritikájához, mint szerkesztői megjegyzést, a következőt: „A lefolyt tíz év nyomorúságai közé tartozik az is, hogy az ifjú nemzedék majdnem kizárólag a gyakorlatba rekedvén, elmulasztá az elméleti aesthetika önművelést; úgy, hogy két kézzel kell megragadnunk és buzdítanunk minden jóravaló igyekezetet, mely ifjaink részéről az utóbbi téren nyilatkozik. Azt is érdekes látnunk, hogyan reflektálódik ifjabb pályatársaink jobbjainak lelkében a közelmúlt és jelen irodalmi mozgalom, azokéban, kik majd mirólunk is ítélni fognak." (Szépirodalmi Figyelő. 1860. 165.) Ezt az „elméleti" iskolázottságot hozta Zilahy kritikai működése; sajnos korai halála megakadályozta abban, hogy teljesen elmélyülhessen és éretté válhasson. Az a kor, melyben működése irányt vett, nagyon kedvezett épen egy ilyen elméleti adottságokra fogékony léleknek. Maga Arany, legtévedhetetlenebb ítéletű kritikusunk, vezette be az irodalomba és a legnagyobb magyar kritikus: Gyulai bíztatgatta. Személyes kapcsolatban állott Szász Károllyal és Greguss Ágosttal, Kemény Zsigmond és Salamon Ferenc pedig barátságával tüntette ki. Ilyen kedvező, a görög Akadémiák virágkorára emlékeztető környezetben finomodott ízlése, vált széleskörűbbé látása és gazdagodott irodalmi kultúrája. Az említett kritikusok között szerény hely illeti meg, de korát tekintve, méltó az ezek utáni helyre. Nem volt ideje eszméit kifejteni s ezért inkább csak egyes gondolatában találhatók esztétikai elmélyülésének gyümölcsei. Nem annyira átfogó elme, mint Kemény, de a stílus olyan káprázatos biztonságával sem rendelkezett, mint Gyulai. Mondatai gyakran szárazok és csak néha hevíti át azokat impresszióktól lázas szenzitív lelke. Zilahyt az jellemzi a magyar klasszikus kritikusi gárdával szemben, hogy ő nem mozgott annyira hazai talajon, mint azok, hanem elméleti tanácsokért és útmutatásokért fölkereste a múlt és a jelen esztétikusait Aristotelestől

Macaulayg. Utóbbit több helyen említi, idézi, így legnagyobb tanulmányában, *A tragédia bölcseletében* is. Nővéréhez írt egyik levelében jellemzően mondja, hogy „ily tiszta és emelkedett felfogású, eszme- és tanulságdús könyvet még nem olvastam. Macaulay az egész világirodalmat a pennájában tartja". (Kovács. Id. m. 17.) Macaulay essayiről van szó, melynek olvasására Gyulai buzdította. Tanítványi hűséggel írja még, hogy „e sorok írója Macaulaynál a világ minden szépésze közt senkit sem becsül jobban, senkitől sem kapott annyi eszmét és ismeretet". (*M.* II., 251.)[1] Tanulmányait egyénileg fogta föl, bár ő az első irodalmunkban, aki a „nemzeti klasszicizmus" korában gyakran *csak* „elvont ideákkal" dolgozott. Fölfogására azonban jellemző, hogy elméleti felkészültségét mindenkor ügyesen tudta a hazai viszonyokra alkalmazni. Nagyon jól látta meg, ami műbírálói egyéniségére jellemző, hogy a dráma, a költészetben a legnemzetibb műfaj, egyben a legértékesebb is. („A tragédia kétségtelenül legmagasabb neme a költészetnek." *M.* II., 97.) Ő maga lírikus, novellákat ír, de lelkéhez legközelebb mégis a dráma áll. És ezen a ponton, mint annyi sok máson, véleménye teljesen egyezik a Gyulaiéval.

Zilahy Károly esztétikája az *érzékre* van fölépítve. Az ízlést, az intuitiv meglátást és beleérzést mind ebbe a fogalomba gyüjti. Ez szerinte az egyetlen tulajdonság, amelyre születni kell s melyet nem lehet megtanulni: „hogy az érzék széptani bírálónál nem utolsó tényező, azt mindenki előtt fölösleges mutogatnunk, ki e tárgyban bármi kevesett gondolkodott". (*M.* II., 252.) Egy ilyen gyakorlati esztétikának kialakulását vizsgálva, a legfontosabb az olvasmányi ihlet problémája. Zilahy olvasmányai: a görög tragikusok, főleg Aischylos, kit azért kedvelt annyira, mert az ő tragédiáiban „a kellemes egyesül a fenségessel", de Homerosra is gyakran hivatkozik s Shakespeare mellett mindig mint a legnagyobb példát említi. Az újabbkori irodalomból Ariosto és Goethe voltak a mesterei s nagyon szerette Aranyt. Ez a rajongás később, a kényszerű ellentétek idején megfakult, de lelke mélyén mindenkor csodálattal tekintett „bálványára". Zilahy belső adottságainál fogva született a kritikusi pályára. Elmélkedő hajlama, óriási olvasottsága és erős

[1] Zilahy kritikáinak és tanulmányainak nagyrésze megjelent halála után barátai által gondozott kétkötetes kiadásban: *Munkái* (1866) címmel. Az itt megjelenteket *M.*-mel jelölve innen, a többit a korabeli lapokból idézem.

ítélő ereje hajtották arra, hogy a kritika triposa felé törekedhessék. Fiatal korát megcáfoló irodalmi érzéke volt s ízlését nemesíteni, csiszolni igyekezett; még tévedéseinek is gyakran a meggyőződés ereje veszi el szokatlan élét és bántó hangját. Őt nem a műélvezés tette kritikussá; az volt már gyermekkorától természeténél fogva. Kifejlesztette ezt benne atyjának kultúráltsága, a sibói Wesselényi-kastély könyvtára, ahol ifjúságában annyi kellemes órát töltött a nagy államférfi közelségében, — és olvasmányinak széleskörű ihletgazdagsága.

Érdekes az is, hogy tanulmányaiban és kritikáiban a külföldi remekírók számtalan művére hivatkozik s ezzel oly gazdag és átfogó irodalmi ismeretkörről tesz bizonyságot ami, korát tekintve, szinte hihetetlennek látszik. Példáit és hasonlatait, melyekkel elméleti tételeit bizonyítja, többnyire a külföldi irodalom kiválóságainak munkáiból meríti. Ezek azonban nemcsak Goethere, Schillerre, Hugora, Byronra vagy Dantera való hivatkozások, hanem őszinte tanulmányozás eredményei. Példái mindig helytállók és szemléletesek, az elméletet mindenkor megvilágítók.

Zilahy rendszeres esztétikát nem hagyott hátra s „rendszerét" kritikáinak gondolataiból és eszmecsiráiból kell kihámozni, összeállítani. Elég mély elméleti iskolázottsága volt s nemcsak a külföldi esztétikusok munkáit ismerte, hanem nagy művészek vallomásait is műalkotásokat kialakító elvi jelentőségű meglátásaikról. Esztétikum és élet Zilahynál egyet jelentett. Nem vont le azonban a maga használatára a műalkotásokból elméleteket. Szeretett hivatkozni elméletírókra, így gyakran Schlegelre, de nem lett doctrinaire-kritikussá. A gyakorlati kritika viveurje, mint nagy ellenfél-mestere: Gyulai, szerette az ötleteket, gúnyos megjegyzéseket s személyeskedéseiben is mindig páratlanul logikus és higgadt. Ha nem értettek vele egyet, szófintorral vágott vissza, ha bántották, finoman sebezte ellenfelét. Magát, mint irodalmi elveinek folytatója, Reviczky Gyula: zseninek képzelte s a legnagyobb szenvedéllyel a középszerűséget üldözte. Shakespeare és Petőfi voltak az igazi mintái és eszményei. Mindent és mindenkit e két költőzhöz mért s nagyon természetes, ha hozzájuk viszonyítva a többiek nem ütötték meg az ő mértékét. Amint már említettük, Aranytól később elvi okok miatt húzódott el. Elsősorban az epigonizmusnak üzent hadat s szenvedélyesen bírálta mind a Petőfi-, mind az Arany-epigonokat: így Tóth Kálmánt,

vagy Szász Károlyt, de Vadnay Károlyra, Pálfy Albertre és Dobsa Lajosra is rákerült a sor. Egy példa: „hogy a beférkezett kártékony elem mennyire félre tudta vinni a közvéleményt, arra nézve többek között felötlő tanulság gyanánt szolgálhat az Akadémia példája, mely egyfelől a forradalom utáni versfaragók által ferde világításba helyezett népiesség fogalmának megtisztítására jutalmat tesz ki, másfelől a Petőfivel érvényesült nép-nemzeti irány egyik megvesztegetőjét, Tóth Kálmánt, Tompa mellé levelező tagságra méltatja". (*M.* II., 212—213.) A szokatlant, a merészet, az indokolatlant kereste, ezért is tartozott Vajda János a kedvencei közé. Még a kritikusokban is ezt az egyedülálló jellemvonást értékeli, azért emeli ki Kölcsey kritikáinak „önálló fölfogását". (*Kölcsey és Bajza.* Lisznyay-Album. 1863. 138.) Műízlésében és esztétikai pártállásában még kialakulatlanul, de már egy modernebb ízlésáramlat teoretikusa nyugtalankodott. Gyakorlati és elméleti felfogásában a lázas impressziók embere; gazdag, de nem túl mély kultúráján is ez a vehemens szomjúság látszik meg, mely a szelektálást megvetve a „nagy Minden ezer nemét" akarja átfogó szemléletben magáévá tenni, hogy mint Nietzsche, túl jón és rosszon az élet örök sorsát lássa meg az esztétikum és etikum kontroverziájában. Műelveihez Ady lett volna legjobban illeszthető példa, akinek komplikált lelki összetétele és sokban heterogén világfelfogása felelt volna meg elméleti elképzelésének. Ez is magyarázza, hogy nem ok nélkül skatulyázta Vajda János és Tolnai Lajos mellé épen Zilahyt a Nyugat elődjének Németh László. (Tanu. I., 76—79.)

Jellemző Zilahyra, hogy ő is, mint Gyulai, általános elvekből indul ki s így jut el az egyes alkotásokhoz. Bármennyire impresszív természet, mégis mindig a lényeget keresi: „csak az a kérdés, hogy mit mond valaki, nem hogy ki s kiről mondja". (*M.* II., 244.) Sohasem csak magát a munkát látja, hanem annak összes belső összefüggését, lett légyen az akár az íróval, akár a korral való kapcsolatban is. Az irodalmi élet teljes egészét keresi és vizsgálja mindig. Az általános elvekre is az egész kép, a teljes munkásság alapján következtet. Meglátja egyes irányok, műfajok hatásának a titkát, észreveszi virágzásukat, vagy megállapítja elhervadásukat. Elvi nézeteiben, sőt épen ezekben, nagyon sokat tanult Gyulaitól. Épúgy, mint mestere, ő is általános érvényűségre törekszik és ehhez köti az egyéni értékűséget is.

A kritika az ő felfogásában nemesebb lelki tevékény-

ség s igaza van abban ifjú monográfusának (Előd Géza: *Zilahy Károly a hatvanévesek irodalmi ellenzékének vezére.* Pécs. 1935.), hogy a papi funkcióival egyenértékűnek tartotta. Rajongott hivatásáért, szentnek tartotta a tollat, mellyel nemzetét és az igazságot kívánta szolgálni. Igyekezett kiemelkedni a személyeskedés hínárjából, mely gyakran elnyeléssel fenyegette; megpróbálta hatni, nevelni, ami az ideális kritikus legfontosabb hivatása s hogy ez nem sikerült neki teljes mértékben, nemcsak benne van a hiba. A legnemesebb célt tűzte maga elé; eszményi elgondolással fogta az ítélkezés csípős vesszejét kezébe, mert bátran elmondhatta magáról, hogyha gyakran tévedett is, de soha aljas célok szolgálatában nem állott. Ezért írhatta le olyan bátran azt, hogy „a mi irodalmunkban a független vélemény, a szabad szó kiment a divatból: az irodalomnak a közönség pártfogásával dicsekedhető túlnyomó része lelkiismeretlen üzlet martalékává lett". (Magyar Sajtó. 1863. 1. sz.) A kritikáról, mint műfajról megállapítja, hogy „lehet az ítélet igazságos vagy igazságtalan; tudjuk, hogy a koszorú, valamint a megköveztetés mily számtalanszor jut érdemteleneknek; de az idő arra való, hogy a dolgokat leszűrje, a tényeket megvilágítsa s aki efelől tisztába jött, az illendő phlegmával tudja elszenvedni a sárdobás viszontagságait és tud mosolyogni a hivságos tömeg tapsa fölött" (*M.* II., 243.) vagy „aki vaksi pöffeszkedésében a bírálatot rossznéven veszi, az csak elismeri, hogy eszméi a sarat ki nem állják és főleg, hogy őt munkálkodásában nem közjó, csupán mulló hírnév és haszon után kapkodó silány önérdek vezette" (*M.* II., 244.) és az olyan bírálat, mely a költői mű vizsgálatánál kiindulási pontul nem annak filozófiáját veszi: nem sokkal ér többet, hogy az ő kedélyes hasonlatát idézzem, a „prücsökfogdosás nemes mesterségénél". (*M.* II., 198.) A kritikának ehhez a köréhez kapcsolódik nála az irodalmi átértékelés, az irodalmi revizió kérdése, melyről érdekes, mondhatnánk modern fölfogást vallott. Az értékek mulandóságára: „nem egy példa van, hol az idő a legragyogóbb tünemény fényét is elhamvasztotta, másokkal pótolván, mivel a talentumok, mint fokozatok egymást helyettesítik és megsemmisítik; csak a lángész bir azon kiváltsággal, hogy mint fajokon felülálló *nem* sem nem pótolható, sem meg nem semmisíthető". (*M.* II., 184.) Ez a szemléltető példa természetesen Petőfire vonatkozik, aki „sokkal rendkívülibb tünemény volt", mintsem értékét az „idő árja" elmoshatná, bár megjegyzi, hogy „a

lángész sincs az idő uralkodó befolyása alól biztosítva" vagy „az éj sötétsége a világító tornyot is elnyelheti" (U. ott.), de itt kétségtelenül Vörösmartyra vondolt. Ehhez fűzhetjük Zilahy és Gyulai kritikai elveinek hasonlóságait. Nem érdektelen összevetni azokat az esztétikai nézeteit, melyeket Gyulaitól kölcsönzött. Mi is ez az egyezés, melyek ennek a kapcsolatnak a szálai: esztétikust és irodalombúvárt egyaránt érdeklő problémák. Már Dömötör János szerint, aki először rajzolta meg Zilahy pályaképét a *Munkái* előtti életrajzban: „sajátságos, hogy nézeteik oly sokban egyeztek s mégis úgy eltértek egymástól". Például ilyen egyező vonás: „Kiket balvégzetük a nyilvánosság ösvényére sodort, — veti föl a gondolatot Zilahy Bajza Jenőhöz írt egyik levelében, — ki vagyunk téve a tömeg ítéletének; az írónak csak az a szerencséje, hogy nincs a pártos jelen korlátai közé szorítva, mint a színész, hanem az utókortól biztosan várhat igazságot". (*M. I.*, XV. l.) Gyulai ugyanezt művészibben így fejezi ki: „Az író nyugodtan várhatja a közönség ítéletét, vagy a körülmények szerint megvetheti ezt is, ott van számára az utókor, évtizedek, sőt századok ítélete. Műve, ha csakugyan sokat ér, paizsként fedezi a kritika és közönség igazságtalanságai ellen. Egészen más a színész helyzete. Az ő műve nem maradt fenn, összeomlik azon pillanatban, melyben bevégzi. Nem igazolhatja őt szemben a kritikával. A színész műve nem marad az utókorra, jelenhez van kötve, nem ő éli túl a kritikát, hanem a kritika őt". (*Dramaturgiai Dolgozatok.* II., 212—213.) A két idézet nyilvánvalóvá teszi, hogy véleményeik megegyeztek a kritika lényegében és feltétlen „szükségességében". (Bikácsi László: *Egy korszak irodalmi élete* 1861--67. 1935. 17.) Ez a jövőben lévő értékelés, divatos szóval átértékelés, kétféle lehet: vagy igazságot szolgáltat mostohán elfelejtett tehetségeknek, felfedezi azokat, de az is megtörténhet, hogy azoknak, akik korukban voltak nagyok s későbbi korok merítettek feledékenységbe, jön el a renaissancea. Vergiliust a humanista poétikusok, — főleg Scaliger (1561), — fedezték föl és dicsőítették, a poeta doctust látva benne, míg a XIX. század óta ismét csak a tankönyvekbe került vissza. Az érem másik oldalán pedig az az irodalomtörténeti kritika van, amely túlértékelt nagyságokat, kiket a kortársak elfogult szemlélete megtévesztett, leszállít az őket megillető helyre. Ennek a régi korok irodalmi kultúráját átrostáló kritikának van a legnagyobb jelentősége. P. o. ki ismeri ma már a 60-as évek

népszerűségben Petőfivel versenyző poétáját: Benedek Aladárt?

II.

Zilahy véleményét a költészet hivatásáról nem lehet a legvilágosabban megállapítani és fölfejteni. Többféle irány keverékének tekinthető, de az ő sajátos egyéni felfogása is megnyilatkozik benne. A kanti fogalmazást elveti, de bizonyos utilitarista nyomokat is találhatunk ebben. Így gúnyosan említi a „Sulzer vezérlete alatt álló" esztétikai iskolát, mondván, hogy „a moralista névre teljes jogot tarthat ugyan, de az aestheticus igényeivel szakértők előtt nem léphet föl". *(M.* II., 92.) Nem a l'art pour l'art híve, annál tudatosabban elméleti koponya, bár a művészet öncélúságát ő is csak a szép megnyilatkozási formában találja meg. Ezért tiltakozott a napi szempontoknak az esztétika változatlan, örökérvényű törvényei fölé emelése ellen. *(M.* II., 173.) Az elméleti bizonytalanságot maga is látja, amikor panaszolja, hogy „irodalmunk oly szükséget lát széptani kérdések konkrét fejtegetésében, ezt illetőleg oly nagy a homály és a zavar, oly parlag a mező, hogy ki ez ügy iránt csak némi érdekkel viseltetik, szívesen ragadja meg az alkalmat, bármily kis kérdés tisztábahozatalára". *(M.* II., 204—205.) Ezért is az elméleti alapozás szükségességét hirdeti a gyakorlat mellett, mert „túlcsigázott és tán okadatolatlan dolog lenne, minden költőtől az alkotásban követett eljárásának széptani formulázását követelni, Horác vagy Pope adományával nem mindenki dicsekedhetik, s nagy kérdés, vajjon ezeknek is előnyére szolgált-e a teremtő és boncoló tehetség e kétoldalú kimívelése — legalább a conceptio eredeti helyét és a hangulat üdeségét illetőleg? Annyival kevésbbé veheti rossznéven, ha valaki gyakorlatának fogyatkozásait megfelelő minőségű theoriák oltalma alá törekszik helyezni". *(M.* II., 217.)

A művészet célja Zilahy műelméletében nem pusztán a gyönyörködtetés, hanem a nemzetnevelés és ennek legfontosabb eszköze az a hatás, melyet a mű a közízlésre gyakorolni tud. És itt, ezen a ponton Zilahy — Gyulaival szemben — Eötvös esztétikai fölfogásához kapcsolódik. S ezzel eljutottunk l'art pour l'art-ellenes álláspontjához is, mellyel éppen Gyulai ellen fordult, aki szerinte „a szép műnek mindig legjobb szabálya marad, hogy gyönyörködtessen". *(Emlékbeszédek,* II., 248.) Viszont Sala-

mon Ferenc kritikái Gyulaival ellentétben tudatosabb „elfordulást" jelentenek az elvvel szemben. Ezért is írja Zilahy Salamonról, hogy „meglévő bírálónk közt kétségtelenül legelső helyet érdemel". (Előd Géza id. m. 144.) A cél mellett a költészet feladatát is megjelöli, mégpedig az érzést úgy fejezni ki, hogy másokban is hasonlót ébresszünk: ez a költészet igazi föladata (*M.* II., 98.) és ezt azzal érjük el, ha „a költészet a valónak megeszményítése" vagy ahogy Arany oly szépen kifejezte „a valónak égi mása". (Aiszkhülosz: *A leláncolt Prometheusz* Előszava [1861.] IV.). Így jutottunk el a valószínűség[2] és eszményítés sarkpontjához, melynek Zilahy esztétikájában is olyan jelentős szerep jutott: „a művész teremtő ereje — írja — ott jelentkezik legszemmelláthatóbban: menynyire képes tárgyát színben és alakban a valóság színvonalán fölül emelni anélkül, hogy a valószínűség határát egy lépéssel is áthágná. A valószínűség azon alap, melynek birtokától a művész hatalma épp úgy függ, mint a hitregében Anteus ereje a föld érintésétől. Mihelyt az író az eszményit az emberitől külön gondolja és elhagyására szabadságot veszen: művészetének életgyökerét vágta ketté s száműzve belőle az egyedül üdvezítő eszmét, haszontalan játékká törpítette". (*Regényirodalmunk coryphaeusai.* Kritikai Lapok. 1862. 140.) Zilahy itt már az irodalom elméletének arra a pontjára jutott. melyen Eötvös felfogásával („a költészet kedves játékká aljasul, ha a kor nagy érdekeitől különválva, nem a létező hibák orvoslása, nem az érzelmek nemesítése után törekszik") találkozott s amely már a játék-elmélettel való tudatos szembefordulást jelent. A költészet célfogalmával kapcsolatos az irányköltészet problémája. Ha sok következetlenséget is találunk nála, a szép gondolata még a művészi célszerűség eszméje mellett is elsődleges helyet kap „rendszerében". Egy alkalommal p. o. megrója az írót, hogy „rendkívül megrontja a benyomást azzal, hogy a regény végefelé mint politikus, nem tartván elégnek azt a hatást, mit a szépnek kell elintézni — társadalmi iránycikké alakítja e szép tárgyat és végkövetkeztetésül lelencházak felállítását ajánlja. A költészet iránya mindig a szép legyen. Ha ezen belül aztán politikai vagy bármily eszmét képes érvényesíteni anélkül, hogy úgy meg ne csonkítsa azt, mint a jelen regény szerzője, eltűri a bírá-

[2] A valószínűség esztétikai jelentőségére vonatkozólag l. Mitrovics Gyula: *A valószínűségről.* (1893.) Pap Ferenc: *A valószínűség.* (1894.)

lat. Szerző nincsen tisztában avval, hogy a szép már magában is hasznos". (Dózsa Dániel: *Oláh Judit.* Budai Lapok. 1863. 84.) Ugyanezzel a módszerrel magyarázható meg, az előbbi gondolatsort kiegészítve, a szép alapfogalmának, sőt magának az alapeszmének a kérdése is: „A szép alapfogalma az irodalomban kétezer esztendő óta semmit sem változott. Az ízlés már Rómában és a görögöknél is csak azon fejlődési fokon állott, ahol áll jelenleg is. Ami átalakulás azóta a gondolatok kikerekítésében és összeállításában észlelhető, alig nevezhetni egyébnek az eszmék kicsiszolásánál." *(A leláncolt Prometheusz* Előszava. III.) vagy „nálunk az alapeszme fogalma van legkevésbbé tisztába hozva", mert „élmények nélkül lehet ugyan, akár lélektani valósággal is bíró s külsőleg összefüggő műveket állítani elő, bizonyos erkölcsi vagy társadalmi tételek megmutatására — így készülnek az irányművek, a művészet e megölő betűi — hol az alapgondolat ellen kifogás nincsen, de mely ha az érzelmek kohójában ki nem olvad, és a phantasia zománcát magára nem lopta: pusztán csak reflexió eredménye és költői igazsággal bíró alapeszménnyé nem domborul." *(M.* II., 167—168.) Ennek a hiánya miatt bírálta oly szigorúan Vadnay *Eszter* regényét, megállapítva, hogy olvasásakor „valami olyan üresség szállja meg az emberi szívet, mintha már semmi sem volna a világon. Sivársága nem blazirtság, hanem eszmeszegénység." *(M.* II., 170.) Esztétikájának épen egyik legnagyobb fogyatkozása erősen aláhúzott formalizmusa. Bár ez olyan csapda, amibe még nagyobb esztétikusok is beleestek. Ezt fejezi ki az a gondolata, hogy a „rendszer az, ami a művészet lényegét, a harmoniát teszi" *(M.* II., 118.) Itt a rendszert a formára érti, amit világosan mutat következő kijelentése: „a technika az a közeg, melyen a mű szépségei lelkünkbe szivárognak." *(M.* II., 147.) Tanulságos épen formai elképzelésének ilyen erős kihangsúlyozására pár gondolatának gyöngyszemét felfűzni, hogy felfogását teljesen tisztán lássuk és átekinthessük: „Az alak a részek összhangzata." *(M.* II., 89.) „Az alak nem kevesebb, mint az eszme megtestesülése." (U. ott.) Épen a formautánzás kérdésében került Gyulaival szembe, aki a Petőfi-sallangosokat ostorozta, míg Zilahy az Aranyéit veszi célba: „A Petőfire következő félszeg irány ellen támadt visszahatásból könnyen kimagyarázható, ha Arany megnevezett kitűnő tulajdonai (a belső forma és a lélektani következetesség) az újabb költői nemzedék többségét az ő lobogója

alá csalták. Az irodalmi viszonyaink jelen állapotából és a dolgok szokott természetéből foly, hogy az utánzók a választott minta lényege helyett annak csak leghamarább szembeötlő külső vonásaiban akadva meg. az assonanceok, keresztrímek, sorcserék furása-faragása mellett Arany egészséges concepcioját, tiszta rajzát és szabatos képeit elvesztették szem elől, — úgyhogy utoljára már oly balladákkal is találkoztunk, hol a költői alapeszme és alakítás teljes hiányát eleitől végig betűszerint egyező szórimek csehgyémánt-koszorúja pótolta." Ebben Thaly Kálmán fiatalkori költészetére céloz különösképen.

A Gyulaival való legsúlyosabb polémiájának lényege a klasszicizmus és romanticizmus problémája körül forgott. Molière *Tartuffe*je volt a példa, amin a támadás felületet talált. Zilahy Molièret romantikus költőnek tartotta, amennyiben a modern keresztény dráma képviselőjét látta benne az ókori klasszikusokkal szemben. Gyulai Molièret is az értékelés alapján klasszikusnak tartotta s az ellentétes véleményt „tudatlanságnak" bélyegezte. A vita egyoldalú volt, mert Zilahy nem tudta Gyulai érveit véglegesen megcáfolni, bár lényegében neki volt igaza. Ezt bizonyítja, hogy Kemény Zsigmond alapvető tanulmányának főtétele Zilahy álláspontját igazolta: „különösen a hellén remekírók rendkívül fínom érzékkel bírtak az eszményítésre, de egészséges reálizmusok, minden fantasztikus és féktelen mellőzésével, az összhangzás- és széparányosságban tetőződött s csak az élet nemesítését tűzte célul. Ők nem tekinték a földet előkészítő helynek a túlvilág számára, nem magasíták életfeladattá a lemondást, és a test megtartását. A kielégíthetetlen vágyak, a bánatos sóvárgás, a kedély meghasonlása, mely a keresztyén romantika lényegét tevé, a hellen és latin költészetben egészen ismeretlen motivunok voltak." (*Classicismus és romanticismus.* Koszorú. 1864. 25.) A költészetnek ezt a ma is divatos és lényegében elintézetlen problémáját többször és máshelyeken is fölveti s érdekes megjegyzésekkel gazdagította ismereteinket. Azt írja egy alkalommal, hogy „ha a klasszikus költészetet szemügyre vesszük, látjuk, hogy annak legcsodáltabb korifeusai nem a színezés ereje, hanem a rajz domborúsága által hatottak kiválólag és annál nagyobbak, minél inkább hatalmukban van a plaszticitás: ezt tapasztaljuk Homérnál és Sophoklesnél" (*M.* II., 101.) ezért az igazi művészet, akár klasszikus, akár romantikus, célja a durvaságot a színezés finomságával és a hangulatkeltés ere-

jével hárítani el (Budai Lapok. 1863. 93.), mert ha a romantikus korszak uralkodó vonását keressük, azt is „a hangulatban és árnyéklásban — azaz (mi e kettőnek összege) a kolortiban találjuk föl: nézzük Shakespearet, Ariostot, vagy Byront". (*M.* II., 101.) Ezzel azt bizonyítja, hogy nem lát a klasszikus és romantikus költészet között olyan áthidalhatatlan ürt, mint — Gyulai az ellene írt polémiában!

III.

Zilahy dramaturgiai nézeteit *A tragédia bölcselete* alapján nem nehéz kifejteni. Említettem már, hogy a drámát s ennek legtökéletesebb hajtását, a tragédiát tartotta a műfajok koronájának. Ez a nézete erős alapon állt: már Lessingtől kezdve az esztétikusok nagyrésze, — így Salamon és Gyulai is, — ezt vallotta. A dráma mutatja be a legtökéletesebben az embert, a költészet örök forrását. Emberi lélek ábrázolása nélkül lehet egy költői mű szép, de megrázó soha. Drámai ábrázolás különben is: ember nélkül elképzelhetetlen. Regény vagy költemény témáját lehet csak a növény- vagy állatvilágból meríteni, drámáét azonban soha. Az igazi tragédia alapja az élet s ennek a képviselője mindenkor csak az ember. A dráma ezzel a totális ábrázolásmóddal egyesíti magában a líra érzelmiségét, a regény cselekvényességét és a szónoklat beszéd-közvetlenségét.

Zilahy költészet-elméletének hierarchiájában tehát a drámát illeti meg az első hely, utána a líra s végül a regény következik. Legszembeszökőbb ebben a rendszerezésben az éposz teljes mellőzése, holott Salamon Ferenc esztétikájában gyakran még a dráma fölött is előnyben részesítette. A legbiztosabb alapon Zilahynak a dramaturgiája nyugszik, ezen elmélkedett a legtöbbet s ennek vannak a legérettebb eredményei, melyek több polémiája kapcsán alakultak ki. Ezek közül Szigligetivel, *Laczkfi* tragikumáról folyt vitában, bár ebben Zilahynak volt igaza, nem került sor elvi nyilatkozatokra. A leggyümölcsözőbbek Gyulaival a *Tartuffe*ön át a klasszicizmus és romanticizmusról, Bajza Jenő *Zách Feliciánján* át a tragikus lélekalkatról, Szász Károllyal *Az ember tragédiája* kapcsán az egyéni és általános problémájáról és végül Dobsa Lajossal az *I. István király* bírálatán keresztül a tragikus hős lényegéről folytatott polémiái. Szigligetivel és Dobsával, tehát nem elméleti írókkal, folytatott vitáiban a jövendőkor ítélete neki szolgáltatott igazságot.

Gyulaival szemben is — a *Zách* tragikumának magyarázásánál sokban Zilahynak volt igaza.

Dramaturgiájának alapja a tragikai érzés kiemelése, melynek meglátása már Kölcseytől kezdve Péterfyig kisérhető figyelemmel. A tragédia fogalmát a következőképen határozza meg: „Az emberi természet alapjából foly, hogy a (drámai) művészet a szóbanforgó gondolat érvényesítésére mindig nagyszerű alakot *(III. Richárd)* vagy viszonyt *(Romeo és Júlia)* kell hogy kiválasszon. Nem nagyot — jól megértsük — hanem nagyszerűt, mert a nagyság kizárja a hibának jellemvonásul alkalmazását, minek eszméjén pedig a tragédia fogalma épül." (*M.* II., 90.), „A hiba, mint olyan is lényeges kelléke a tragikumnak, miután minden erő titka — és így az emberié is — akkor jelentkezik egész mivoltában, ha mértékére vagy céljára nézve elhibázza magát, — vagyis a rendes ösvényről félretér." (*M.* II., 90—91.), vagy „a tragédia mindig oly eszmét juttat győzelemre, melynek megsértése miatt a hősnek buknia kell." (*M.* II., 91,) Tehát a dráma lényege egyenesen abban határozódik, hogy az előttünk lefolyó történet minden mozzanata láncszemként függjön össze s hogy az ok és végeredmény, a hős tévedése és bukása, egymással szinte „számtani szorosságú arányban álljanak". (*M.* II., 220.) Meggyőzően fejtegeti, hogy a tragikus hős bukásában erkölcsi motivumoknak is lehet, sőt néha kell közrejátszani, mert ha erről megfeledkezik az író, hőse lehet emberileg nagy, de nem tragikus. Ezért nem „tragikai hős" Jézus, kinek „vértanúsága a szeplőtelen nagyság legtündöklőbb pecsétje" vagy Columbus, akinek életében nincsen különösebb drámai mozzanat. De azok III. Richárd, Hamlet és Bánk. Általában — és ez jó megfigyelése — közismert történeti alakok, mégha életükben vannak tragikus vonások is, királyok (II. Lajos magyar király), szabadsághősök (Kossuth), népvezérek (Dózsa György), nem igazi tragikus hősök, ezért is nem olyan sikerültek Shakespeare király-drámái, Henrikjei vagy Jánosa sem, mert a történelmiség nagyon megköti a tragikai motiváció fejlesztési lehetőségét. Természetesen ebben is, mint mindenben, a tehetség játssza a legfontosabb szerepet: más az, ha a tragikus hőst Katona József és más, ha Dobsa Lajos mintázza meg. Ezek alapján megállapíthatta, hogy „a drámaíró nem fölfedezője, csak magyarázója lehet azon tragikumnak, mely a históriában rejlik, aminthogy nem találkozik történeti tragédia, melynek alapja a történet kirekesztésével, egyedül

a költő képzeletében termett volna". (*M.* II., 226.)

„A drámai igazságszolgáltatás — írja — magából az erkölcsit ki nem rekeszthetí; a művészi igazságban negatíve benne kell rejleni az erkölcsi igazságnak is, de positiv erkölcsi tanulságot a szépmű semmi nemétől és így a tragédiától se követelhet, aki a művészet természete iránt bár távol-érzékkel is bír." (*M.* II., 91.) Tételét azonnal Goethe-idézettel támasztja alá: „A jó műnek lehet s lesz is erkölcsi hatása, de erkölcsi végcélt követelni a művészettől annyi lenne, mint munkáját fölforgatni." Zilahy még nagyon szellemesen hozzáteszi, hogy „ez felelet volt azoknak, akik *Werthert* erkölcstelenséggel vádolták, amiért eljárásából a positiv erkölcsi hiányzott". (*M.* II.. 92.) Azonban az erkölcsi és művészi fogalmát továbbmenve a következtetések láncolatán: összezavarja s III. Richárd erkölcsi zuhanásától nem tudja elválasztani Romeo és Júlia hibanélküli bukását. A tragédia csíráját, mint Aristoteles, a részvét-félelem kettős törésében és harmónikus összhatásában látja. Egyiknek vagy másiknak hiánya a mű értékét teszi kétségessé. A „tragikai mag" hiánya miatt nincs elég drámaiság például *Don Carlos*ban és *Gritti*ben. „Gritti a jellemében egyesülő elemeknél és a cselekvénynél fogva tragikus alak ugyan, de bukása kevésbbé tragikai." (Magyar Sajtó, 1861. 204. sz.) Bukásuk tehát nem félelmet, csak szánalmat vált ki s így a legfontosabb, a katharsis hiányzik belőlük. Szerinte e műelv alapján Aischylos *Leláncolt Prometheus*-a (melyet le is fordított magyarra) „a tragikum befejezett mintaképe". Drámaelméletének ezzel kapcsolatban van azonban egy pár sarkalatos tévedése: p. o. úgy határozza meg a tragédiát, hogy „célja a büntetés", de csak az antik tragédiában, bár itt is számtalan példát tudnék fölhozni arra, hogy csak akkor, ha a hős bűnt követ el. Ellenben, és ebben van téves következtetése: a modern dráma tragikai magot hord magában s mégsem feltétlenül szükséges benne a „bűnhődés". Ibsen problémájának alapja épen a „bűnnélküli" büntetés *(Kísértetek)*. Ellenben jó esztétikai érzékre vall az a megfigyelése, hogy Teleki *Kegyencé*nek az az egyetlen törése, mikor Petronius Maximus feleségét „átszolgáltatja" a gyűlölt cézár hálójába, csakhogy bosszúvágyát kielégíthesse (*M.* II., 115.), valóban „ez nem egyezik meg a művészi igazsággal". Ez a megállapítása ma is helytálló, sőt igazolt.

Dramaturgiájában több ellentmondás van. *Az ember tragédiáját* azért tartja elhibázott alkotásnak és azért he-

lyezi a *Faust* alá, mert nem az egyén tragédiáját mutatja be, hanem csak az emberiségét, viszont *A tragédia bölcseleté*-ben azt kifogásolja az ókori tragédiákban, hogy „csak embert rajzoltak, az ember fogalmában pedig csak érezhető a tragikum, de belőle ki nem hozható". (Gyulai Pál *Kritikai dolgozatainak újabb gyüjteménye*. 239.) Szász Károllyal is, *Az ember tragédiájá*-ról folytatott polémiában így természetesen nem volt igaza. A vita az egyéni és eszményi, az individum és kollektivum problémája körül forgott. Szász Károly azért helyezte *Az ember tragédiáját* a *Faust* fölé, mert benne az egyetemes emberi sorsot látta kifejezve, míg Goethe költeményében csak az egyén tragédiáját. Zilahy épen ezért támadta Szászt, mondván, hogy az individum tragédiája önmagában is egyetemesebb, mint az emberiség fejlődésvonalát bemutató elbukások láncolata: és ezért ítélte el erősen Madách halhatatlan remekművét. Az idő Zilahynak ezt a nézetét nemcsak hogy nem hagyta jóvá, de óriási mértékben meg is cáfolta. Nincs a magyar irodalmi multban költői szellem, Petőfit, Aranyt, Vörösmartyt is beleértve, aki annyira probléma lenne ma is, mint Madách és műve: az filozófiai, etikai, irodalmi, művészeti, esztétikai, dramaturgiai és még számtalan más szempontból.

Helyesen világít rá viszont arra, hogy a drámai helyzetek a cselekvő személyek jelleméből folyanak és oly arányos részeket képezzenek, melyek összege harmónikus egészet alkosson, mert „a drámaíró csak alakokkal és cselekvénnyel hathat, ezek külsőleg szétágazó mozgását belsőleg összehangzó organizmussá kerekítve" (*M.* II., 96.) Ugyszintén a „drámánál minden mozzanatnak a mű alapgondolatából, mégpedig oly közvetlen összefüggéssel kell folyni, hogy a rész az egésznek szükségképi eredménye legyen és a cselekvő személyek minden lépte a küzdő személyekből anélkül következzék, hogy a fejlemény elősegítésére — habár a legodaillőbb és legvalószínűbb — külső ok is járuljon". (Magyar Sajtó. 1861. 260. sz.) Irodalmunkban az elsők közt foglalkozott a drámai nyelv kérdésével, mint „amely legközvetlenebbül foly a helyzetből, a szereplő egyén jelleméből és melyben a beszélő személy legtisztábban kiadja, ami lelkében történik, kevés szóval lehető sokat mondván." (*M.* II., 117.)

Érdekes egy pár szemelvénnyel jellemezni szinikritikusi gyakorlatában a színészek játékáról való esztétikai megfigyeléseit. Egressyvel, bármennyire feszült volt a viszony közöttük, foglalkozott a legalaposabban: Hamlet.

Othello és III. Richárd alakításával. „ A ‚lenni vagy nem lenni' híres monológot minden oldalú megvilágítással, önálló fölfogással megkapólag, nem mint általában szokás, az erély pathetikus hangján, hanem a kétség és sejtelem küzdelmével ábrázolta" (Magyar Sajtó. 1861. 247. sz.), — vagy s itt már hibáztatva, „általában Egressy a szenvedélynek Othello keménységén átsugárzó lángját a szentimentálizmus varázsává hamvasztotta." Kifogásolja még a belső összhang hiányát is Egressynél. (Magyar Sajtó. 1861. 213. sz.) Erősen megrótta Egressy III. Richárd-ábrázolását is: „Mit gondol valaki, aki mint művész az életet akarja visszatükrözni, hogy a természetnek egészen hátatfordít s holmi félszeg agyrémek után indul." (Magyar Sajtó. 1863. 18. sz.) Egy alkalommal Molnár Györgyöt Bánk szerepében ilyen szigorú elvi következetességgel oktatja: „Kellemetlenül lepett meg bennünket, hogy a hangsúlyt a gyökszavakban is néha, az összetett igékben pedig következetesen a második szótagra teszi. Megrovandó két okból: először, mert önkéntelenül Egressy egyik gyönge oldalát juttatja eszünkbe s őt éppen hibájában utánozni látszik, másodszor, mert a nyelv természetével ellenkezőleg beszélvén, hivatásával, céljával ellenkező dolgot mível" (Magyar Sajtó. 1861. 216. sz.). viszont Tóth Imre Jágoját dícséri, hogy „talált a darab szelleméhez: az ő játékában volt plaszticitás, őszinteség és harmónia". (Magyar Sajtó. 1861. 213. sz.)

Érdekes, hogy míg a tragikumról oly sok mondanivalója volt, a komikumról alig maradt fönn gondolata: „Nem a félszeg, hanem az épnek félszeg oldalróli felfogása teszi a komikumot." (Virág Lajos: *Darázsfészek* c. könyvének bírálata, Szépirodalmi Figyelő. 1860. I., 157.)

A líráról sincsen annyi érdekes elméleti megfigyelése, mint volt a tragédiáról. Megállapítja, hogy a lírában sokkal gazdagabb irodalmunk, mint a drámában, mert „amily szegénynek mondható más keleti fajokéval egvütt a magyar irodalom is nemcsak a dráma, hanem általán a tárgyilagos költészet minden nemét illetőleg, épp oly bőséget, sőt gazdagságot képes a lirában felmutatni, úgyhogy a kötött beszéd terén a többi európai irodalmakkal körülbelül csakis lantos költészetünk versenyezhet". — (Hölgyfutár, 1863. 2. sz.) Azt is kifogásolja, hogy liránkból a kedély kiveszett s csak a szenvedély maradt meg, „pedig kedély nélkül a legmagasabb költészet sem különb, mint a legszebb tájék, naplement után: fénykörét elvesztette. Innen van, hogy az újabb költők éppolyan

nyomasztó hatást gyakorolnak az emberre, amily mértékben a régiek fölemelték". (*A leláncolt Prometheus* Előszava. IV.) A magyar lira fejlődését áttekintve megállapítja, hogy „Berzsenyit a lírában mindjárt Petőfi mellé bátran merem helyezni" (*M.* II., 184—185.), viszont „Petőfi népiessége az epigonoknál póriassággá, naivsága együgyűséggé, természetessége köznapiassággá, merész repülése rakoncátlan vergődéssé változott". (*M.* II.. 152.) Más szavakkal ugyanazt mondja, amit Gyulai hírdetett. Meglátta Arany lirájában a fényt s ha azt írja is róla, hogy „fantáziája lankadt", mégis elismeri, hogy ez a líra olyan mély, „mint az Antillák tiszta vize, hol a sugár a tenger fenekén heverő kagylót elődbe hozza, de ha utánanyulva ki akarod venni, messze mélységekre kell érte lemerülnöd". (Magyar Koszorusok Albuma. 109.) Vajda János volt Petőfi mellett az a kortársköltő, akire mindig hivatkozni szeretett: „azon jelenségek közé tartozik — írta róla — kiket ha a kor fölfog, határozottan kegyelni vagy gáncsolni szokott, de mindenesetre olvas és iránta közönyös nem maradhat; mint a jó tőről került bor: vagy leüt vagy felmagasztal". (*M.* II., 142.) A hibát, hogy Vajdát nem „értik", abban látja, hogy a kritika nem nevelte a költőt: „egyik szomorú eredménye tizenkétéves bírálati interregnumunknak, hogy e kinövések ily szép tehetségnek alaptulajdonaival mintegy összetapadtak." (*M.* II., 143.) Viszont siet rámutatni arra is, hogy a lelkiismeretes vizsgáló nem nézheti el, hogy olyan költő, „ki a forradalom óta előállott nemzedékből tüzetesebben, egyedül indult saját lábán s egyedül vetette magát elszántan öngéniusza karjai közé: csakúgy isten számában haladjon". (U. ott.)

A regénynél elsősorban a szerkezetet tartotta fontosnak. mert „semmi cím sem képes az írót fölmenteni azon belső összefüggés törvénye alól, mely mindig valami mozgató eszmét föltételez, mi körül a művet alkotó cselekvénynek és jellemvonásoknak szükségkép forogni kell". (Szépirodalmi Figyelő, 1860. I., 157.), viszont a jó regényírók, „mint Dickens, Bulwer ez eseményre legkisebb befolyást gyakorló személyekkel is annyira megismertetnek, hogy mindeniket megismerjük az életben is, mihelyst találkozunk velök". (Budai Lapok. 1863. 84.) A történelmi regényben is „a tragikum valódi és tökéletes magvá"-t keresi. Nagyon helyesen elítéli az esztétikai hatás rovására menő nem művészi célokat. Ezért megkívánja az alakok következetes jellemzését és fokozatos fejlesztését. Érdekes, hogy az akkor már divatos regényekről csak

pár kritikát írt. Az eposzról említettem, hogy nem volt sok mondanivalója, az a pár gondolata is, ami fönnmaradt, Arany epikájához fűződik: „Aki eposzt ír, annak fölébe kell emelkedni korának, annak egy tekintettel látnia kell a multat és jövőt és írnia a jelen számára." (Képes Családi Lapok. 1898.) Ő mondta ki először, hogy a *Toldi* „Aranyt a maga nemében örökbecsűvé teszi és irodalmunkban első rangra, Petőfi, Katona vagy Kemény mellé emeli" (Kalauz. 1864. 100.), vagy „maga *Toldi* nemcsak Arany költői munkásságának, de fénypontja eddigi egész költészetünknek is, mely mesteri felfogás és színezése, hibátlan alakítása, eszmegazdagsága és mély érzése által bármely más irodalom hasonnemű termékével versenyez".

A nőirodalomról való nézeteit is bemutatom, amennyiben azok esztétikai vonatkozású gondolatokat is tartalmaznak. „Én pártolom a nőirodalmat, mert a költői harmónia szükséges kiegészítőjének tartom azon hurt, mely az asszonyi szívben rezeg s oktalannak mondanám, ha valaki a teremtés másik felét érzelmeinek kifejezésétől el akarná rekeszteni" (*M.* II., 175.), vagy „nőírók általában az érzelmeket nem belső működésükben, hanem külnyilvánulásaiban fogják föl". (Szépirodalmi Figyelő, 1860. I., 221.)

Zilahy legnagyobb tévedése Molière elleni kritikája, amivel Gyulaival szemben vívott harcában vereséget szenvedett. Tulajdonképen mindkettőjüknek igaza volt, csak nem értették meg egymást. Személyeskedéssé fajult a polemia s egyikük sem tudta megőrizni higgadtságát. Természetesen ebben a harcban is Gyulai volt a finomabb, de 15 évvel idősebb is az akkor még csak 23 éves Zilahynál. Az „elvi" harcnak induló összeütközést Zilahy *Tartuffe*-kritikája (Magyar Sajtó. 1863. 57. sz.) váltotta ki, melyben a fiatal kritikus Molière korszerűségét tette kritika tárgyává, s azt írta *Tartuffe*-ről, hogy „meséje alig van, szerkezete pedig nem állja ki a bírálatot". (U. ott.) Gyulai nem hagyhatta szó nélkül a hangja miatt sem a kritikát s a Szépirodalmi Szemlében (1863. 261—263.) erősen megleckéztette Zilahyt. A megleckéztetett kritikus *Hivatlan bíró, fogadatlan prókátor* címmel (Magyar Sajtó. 1863. 62., 64., 66., 68. sz.) válaszolt kíméletlen és bántó türelmetlenségű tanulmányban. Schlegelre hivatkozva próbálja Gyulai érveit „szétszedni", de ez csak akkor sikerül neki, amikor a klasszicizmus és romanticizmus jelentőségéről ír.

Általában — s ez jellemző a fiatalságra — az új generáció íróiról, mégha gyöngébbek is, több elismeréssel nyilatkozik s könnyebben adja a fiataloknak az epitheton ornansokat. Ez okozta azt is, hogy barátjának, Bajza Jenőnek *Zách*áról azt írta, hogy „a magyar irodalom három legtisztább tragédiai kompozíciója: *Bánk*, a *Kegyenc* és *Zách Felicián*." Az állításnak van bizonyos jogosultsága, annyiban, hogyha relative vesszük a legtisztább tragédiai kompoziciót, akkor a *Bánk* és a *Kegyenc* után valóban megilleti a harmadik hely, annál is inkább, mert a *Trónkereső* és a *Bizánc* csak évek, illetve évtizedek után keletkezett.

Zilahy kritikáinak a végén a csípős point erősen Heinera emlékeztet: p. o. egy elbeszéléskötetről írva: „egyet azonban nem tagadhatunk meg tőle: — e két kötetből pontosan megtanulhatni, mint *nem* kell novellát írni", vagy egy regényíróról szólva: ha jellemeit belsőleg indokolni fogja, „akkor biztosan jelesebb művekkel gazdagíthatja irodalmunkat, mint, melyet örömmel számítunk leggyöngébb munkái közé". Csipkelődő természetétől még a legnagyobbakat sem kíméli. Eötvös egyik novelláját bírálva azt írja, hogy „a keret nem áll arányban magával a rajzzal", vagy „beszélyekbe szőtt tájleírás ellen nincs ugyan szava a műbírálatnak, de csak oly kikötés mellett, ha ez kellő objektívitással esik és az alaphangulat érzékítésére szükségesnek látszik, — amit a jelen novelláról egészben nem lehetne állítani". (Szépirodalmi Figyelő 1860. I., 225.) Lévay József egyik költeményéről pedig éppen lesujtó a véleménye: „*Várromokról* írt versében újabb vagy bensőbb vonást nem voltunk képesek felfedezni, kár, hogy Lévay nem mindig fél a közhelyektől." (U. ott.)

Áttekintettük Zilahy Károly esztétikai nézeteit s végeredményül megállapíthatjuk, hogy elméleti irodalmunknak az elvek tisztázásában gazdagodását jelentik. Volt *érzéke*, amit ő olyan nagyra becsült, az irodalmi alkotások megértéséhez s volt benne intuitív erő véleményét mindig formába is önteni. Esztétikájában a leghatározottabb vonásokkal dramaturgiája van kifejtve s éppen ezzel a működésével kapcsolódik a legnagyobb magyar kritikusi elmék munkafolytatásához: a Gyulai Páléhoz és a Salamon Ferencéhez.

Dr. Kozocsa Sándor

SZEMLE

DR. BENEDEK LÁSZLÓ:

elnöki megnyitója a Magyar Psychológiai Társaság Esztétikai Szakosztályának Magyar Esztétikai Társasággá alakulásán

Hölgyeim és Uraim!

Három év telt el azóta, hogy a Magyar Psychológiai Társaságnak keretén belül gondos előkészítés után az esztétikai szakosztályt (1933 november 12-én) megalakítottuk és annak vezetésére Mitrovics Gyulát, a széptannak kimagasló magyar reprezentánsát sikerült megnyernünk, akinek személye és mélyenszántó kutató munkássága biztosított afelől, hogy az esztézis és pszichológia párhuzamos műveléséből stimuláló, termékenyítő kölcsönhatások mint indukciós erők fakadnak. Ez a rövid három év elég idő volt ahhoz, hogy ez a szakosztály érezztesse hatását a széptani szemléletnek és értékmérésnek hazai művelésére, irányelvek érvényesítésére.

A Magyar Psychológiai Társaság örömmel vállalta a feladatot, hogy a szakosztálynak megerősödéséig ezen fontos határterületnek munkálására feltételeket szolgáltasson, annyival is inkább, mert Társaságunk már megalakulása idején a lélektani kutatások sokoldalúságának biztosításában egyik célját jelölte meg.

A magyar kulturális életnek ez a fiatal hajtása ma már megerősödve készen áll arra, hogy az önfejlesztést a Spemann-féle értelemben vett saját organizátor-központokból mint tartalékgazdag erőforrásokból autonóm módon irányítsa.

Angol etnológusok leírásában olvashatjuk, hogy Délkelet-Ausztráliának néhány primitív törzsénél a felnőtté-avatást nehéz és fájdalmas testi-lelki próbák előzik meg. Három év alatt az esztétikai csoport már átesett ezen nem-könnyű próbaszertartásokon és állóképességét beigazolta. Nem kétséges, hogy

életének új fázisában a kezdeti szerveződésen túl fertilitása csak növekedni fog.

Az eddig szűkebb életközösségi keretet nyujtó Magyar Psychológiai Társaság büszke örömmel látja szakosztályának fokozódó önhitelét és önálló társasággá érését és általam jelenti ki a jövőre vonatkozólag is abbeli készségét, amellyel az Esztétikai Társaságnak választott vezérvonala és alapelvei mellett való kitartását együttérzően és együttdolgozóan kívánja elősegíteni.

LÁTÁSELMÉLET ÉS TÉRELKÉPZELÉS

A térszemlélet alakulása a művészettörténelem legösszetettebb kérdései közé tartozik. A távlati rajzolás, a képszerkesztés módja, a látáselmélet és az esztétika problémái szövődnek össze fejlődésével kapcsolatosan.

A művészet ritkán maradt teljesen érintetlen az egykorú természettudományi eredményektől. A festőművészet különösen érzékeny ezekkel az eredményekkel szemben és összetett problémavilágából elsősorban a térszemlélet szerepe vezet át a tudományos gondolkozás területére; a művészi térszemlélet vonaltávlati és fénytani elemei azok a szálak, amelyekkel összefügg az optika, a pszichofizika és a vetületek geometriájának gazdag tudománya.

Az érzékek működése mindig ugyanazt a képzeti teret vetíti elénk, amely az egymásra következő képzetekből tapasztalati úton alakul. Az ábrázolóművészetben azonban nem mindig juthatott szerephez ez az empirikus térelképzelés; a művészet a tér éreztetése nélkül is megtalálta az ábrázolás és a képszerkesztés időszerű elemeit.

A művészi térszemlélet a természettudományos és filozófiai gondolkozással párhuzamosan alakult ki; fejlődését — mint az európai műveltség annyi tényezőjét — a görögöktől számítjuk.

A művészetnek az életeleme az a képzeti tér, amely nem terjedhet túl az érzékelőképességünkön. A festőművészet vonaltávlati szabályai azonban geometriai meggondolásokon is alapulnak. Mindnyájunkban él az a hajlandóság, hogy azt a teret, amely mintegy az érzékeink működésének a kerete, a „geometriai térnek" azzal a fogalmával azonosítsuk, amelynek sajátságai az euklidesi geometriára vezethető vissza; a folytonosság, a végtelenség, a háromméretűség, az egyneműség ennek az euklidesi térnek a legfontosabb tulajdonságai.

Az érzékek elkülönített működése azonban sohasem juttatna el az ilyen sajátságokkal biró geometriai tér föltételezésé-

hez. Egyetlen elkülönített érzékszervnek — pl. a szemnek — a működése ellentétes sajátságú térelképzeléshez vezetne. Ez a látási tér — amint Berkeley vizsgálatai igazolják — kétméretű, véges és nem egynemű. Az euklidesi tér fogalmát az érzékek egymásra következő működése alakította ki, az érzékszervi jelenségek összefüggésének tapasztalata tehát, amely azonban megengedi valamely nem-euklidesi tér föltételezését is.

Ezeknek az összefüggéseknek kutatásával foglalkozik a geometria. A festészet azonban a képzeti térben él akkor is, amikor elvont vizsgálatból szűrt szabályokat alkalmaz, mint aminők a centrális vetítésnek az euklidesi térre vonatkozó szabályai. A művészi térelképzelésben a geometriai tér nem juthat szerephez. Absztrakt képzeteink ugyanis — amint Berkeley mondja — nincsenek és Hume hozzáfűzi: „minden általános fogalom tényleg részleges fogalom, általános kifejezéssel egybekapcsolva, amely alkalmilag felidéz más részleges fogalmakat, amelyek bizonyos körülményekben a jelenlevő fogalommal megegyeznek".[1] Az absztrakt geometriai tér tehát — mint minden elvont geometriai fogalom — csupán lehetőségeket, változásokat föltételez, képzet kialakulásához azonban nem vezethet. A művészet időnként fölismeri a hasonlóságot, a tapasztalati összefüggést, a képzeteink változása és a geometriai térben föltételezett változások szabályai között és ilyenkor helyet enged a képszerkesztésben valamely mechanikus geometriai módszernek is.

Az érzéki elképzelés és az elvont gondolkozás így meghatározott összefüggése az európai művészetben a görög időktől kezdődően alakult ki.

Az ókori fénytani ismeretek alig terjednek túl a katoptrika határain. A fény egyenes vonalú terjedésének fölismerése és a tükröződés szabályai voltak ennek a tudománynak legfontosabb eredményei. Euklidesnek Plato elgondolásain alapuló elmélete szerint a látósugarak egy látási piramist alkotnak, amelynek csúcsa a szemben helyezkedik el; a testek látszólagos nagysága a látás szögétől függ. Ez a nevezetes elgondolás, amely a renaissanceban kialakult láláselméletnek az alapja volt, magában hordja a centralis vetítés egész tudományának a csíráját.

Míg a látás elméletének geometriáját Euklides alapozza meg, addig pszichofizikája a filozófusok kezén alakul. A filozófia a lelki és fiziológiai jelenségek elemi fogalmazásával próbálkozik, amikor a láláselmélet kérdéseit érinti. Elterjedt nézet, hogy a fénysugár a szemből löveli ki és a tárgyakat mintegy végig-tapintja. Demokritos szerint a dolgokról apró ké-

[1] Az akadémiai vagy skeptikus filozófiáról (ford. Alexander B.)

pecskék válnak le, formálják a levegőt és közlik a szemünkkel a dolgoknak képét. Empedokles a látás fizikáját a szemből és a tárgyakról kiáradó sugarak vegyülésével magyarázza. A modern fizika undulációs-elméletét Aristoteles közelíti meg legteljesebben, aki fölismeri a közvetítő közeg szükségességét.

Aristoteles a következőket mondja: „Ennélfogva nem is látunk fény nélkül; mert éppen abban áll a szín-volta, hogy mozgatója a valósággal átlátszónak; az átlátszónak teljesültsége pedig a fény. Nyilvánvaló tanújele ennek, hogyha valaki magára a látszószervre helyezi a színes tárgyat, nem fog látni, hanem előbb a szín hozza mozgásba az átlátszót (pl. a levegőt), ettől pedig a mozgás átterjed a vele közvetlenül érintkező érzékszervre."[2]

A görög festészet fejlődése — amennyire a vázaképek és a római emlékek nyomán elképzeljük — párhuzamos volt a gondolkozás ezen eredményeivel. Ismeri és alkalmazza az empirikus perspektíva legegyszerűbb fogásait, sőt Agatharchos művészete éppen ezáltal vált nevezetessé. A görög festészet térelképzelése azonban különbözik a renaissance térszemléletétől. A renaissance művész a geometria segítségével konstruált térbe helyezi alakjait, az antik festő azonban csak testekhez tapadó teret ismer; a test tömege sugalmazza ugyan a térbeliséget, ennek következményeit azonban nem vezeti végig a kép egész felületén. A kép szerkezetén belül külön tér-szeletekkel találkozunk lazán összeillesztve s ennek egybe-símulását nem igazolja sem a térszerkesztés, sem a látáselmélet vagy a fejlett térszemlélet, csak a fantázia.

Az egykorú pszichofizika kezdetlegességeit ime megtaláljuk a művészetben is. A kelet-ázsiai festészet térszemlélete a képszerkesztésnek hasonló eredményeit hozza létre, bár itt a művészi szándék egy egészen más lelkület kifejezője: a kelet-ázsiai művész többre értékeli a természetet varázsos jelentése szerint, mint optikailag.

Az euklidesi geometria és optika térfeltevése a tér folytonosságának helyes felismerésén alakult, az ábrázolóművészet azonban nem jutott el még az összefüggő térábrázolást jelentő iránypont-perspektíváig. A ma is használatos geometria alappillérei készen állottak, de a művészet nem ismerhette fel a térszerkesztés és a geometriai tér elvont feltételezése között az összefüggést. A művészet érzéki világa számára mindig idegen marad az elvont fogalmi gondolkodás. Ez a fogalmi rendszer nem lehetett a pozitív érzékelés alapja, csupán egy mechanikus módszert igért a művészet számára; ez a módszer azonban ek-

[2] A lélekről (ford. Förster A.).

kor még nem alakult ki. Az áthídaló lépés a geometriára várt. És valóban: a renaissance geometriailag iskolázott építészei és matematikusai közül támadtak azok a gondolkodók — mint Brunelleschi, Alberti, Luca Pacioli — akik kiépítették az euklidesi tér és a látás egyszerű geometriai elképzelése — a centrális vetítés — összefüggésének elméletét.

A középkorban feledésbe merülnek az empirikus vonalperspektíva művészi ismeretei és ezzel még teljesebben elválik a művészi fejlődés menete a tudományos eredményektől. Euklides tudománya tovább él és az ő optikáján alapuló írott művek keletkeznek.

Alhazen arab fizikus a XI. században jelentékenyen továbbépíti Euklides ismereteit. Művében foglalkozik a szem anatómiájával és optikai berendezésével. Szerinte a fénysugarak a tárgyakból indulnak ki; a tárgy minden pontja egy sugárpiramis csúcspontját képezi, amelynek a pupilla az alapja. Nevezetes fejlődést jelent ez az elképzelés az euklidesi látópiramissal szemben, amely inkább a távlattan, a centrális vetítés alapjait veti meg, míg Alhazen gondolata a látás pszichofizikájának helyesebb megértéséhez vezet. El-Farabi a X. században a perspektíváról szóló könyvet írt, amely azonban elveszett. A középkor nagy tudósa Roger Bacon is foglalkozott a perspektívával, elődeinél nagyobb jártassággal. A gondolkodásnak ezek az eredményei azonban ebben a korban nem érintették a művészetet, amelynek fejlődése más irányba fordult.

A vonalperspektíva művészi alkalmazása mindig azokban a korszakokban hanyatlott, amikor nem a valóságérzék volt a művészi szándék megindítója. A valóságérzetnek erre az átalakulására a középkor spiritualizmusa a legszebb példa. A középkor művészetének legendája a tárgyilagos képzelet számára nehezen megközelíthető feladat; vonalromantikája, meglepő képszerkesztési módja zavarbaejtő titok a fantázia számára. Figyelme — mint vallásos élménye is — inkább önmagába vetülő, az érzékelés örömében fakadó görög vallásosság ellentétele.

A késő-antik művészi ábrázolás átalakulásának első határköve a Trajanus-oszlop. A téma és a képfelület szokatlansága a képszerkesztés és az ábrázolás új módját itt még könnyen indokolja; a jelenet hosszadalmassága nem engedi a valószerű ábrázolást, a cselekményre mindössze utalás történik. A hellenisztikus festés laza térszerkesztéséből kialakul a perspektivikusan egymásmögöttinek egymás melletti és fölötti ábrázolása: olyan jelenség, amely a középkori művészetben azután általánossá vált s amely a jelképes-szimbolikus ábrázolásból és a térfolytonosság érzékelésének a hiányából keletkezett. Az ábrázo-

lás nem merít a közvetlen szemlélet adataiból; olyan emlékeket helyez egymás mellé fontosságuk mértéke szerint csoportosítva, — amelyek nem egy időben keletkeztek és így térbeli megjelenésük körülményei sem egyezhettek. A különböző időben és eltérő nézőpontból származó emlékek távlati rajza is eltérő; azokat nem ellenőrzi sem a helyes távlati érzék, sem a vonalperspektíva geometriai ismerete, sőt jelentékenyen torzítja a jelképes ábrázolás kényszerűsége. Gyakran alkalmazza az aranyalapot a lazán összefüggő tér áthidalására.

A középkori ábrázolás különösségének egyik titka az aranyalapnak ez a szerepe; mintha a képszerkezet és az ábrázolás pozitív elemeinek körén kívül helyezkedne el és színhatásának esztétikája és fényszerűségének transzcendens volta által a térbeli ábrázolás szakadásosságát töltené ki esztétikai és gondolati tartalommal.[3]

A Wickhoff által „kontinuáló" ábrázolásnak nevezett képszerkesztést — amelynek kezdeti és klasszikus példái a Trajanus-oszlop domborművei — a renaissance térelképzelés nem tudja elfogadni. Leonardo megrója a festőket, akik a képfelület felosztásával oldják meg az elbeszélés terjedelmességét: „Azt az általános szokást, ahogyan a festők a kápolnák falait ki szokták festeni, nagyon is jogosan kifogásolhatjuk. Megfestenek egy jelenetet, tájképi és építészeti környezetével együtt egy bizonyos magasságban, azután egy fokkal feljebb mennek és megfestenek egy másik jelenetet, de más nézőpontból, mint az elsőt, majd a harmadikat és negyediket. Az egy falon levő festmények eképpen négy nézőpontra vonatkoznak és ez az ilyen festők nagy esztelenségéről tanuskodik. Tudjuk, hogy a nézőpont a jelenet szemlélőjének a szemével szemben van. Ha tehát azt kérded, milyen módon kell megfesteni egy szent életét ugyanazon a falon, sok jelenetre felosztva, erre azt válaszolom, hogy az előteret a nézőponttal a nézők szemének a magasságába kell helyezni. Erre az előtérre fesd nagyban a főcselekményt és azután, fokról-fokra kisebbítvén az alakokat és épületeket, melyek hegyen-völgyön vannak, kimerítheted az egyén történetét."[4]

Ha a középkori térábrázolás módja az emlékezeti elemek keletkezésének időrendje szerint szukcesszívnek nevezhető, úgy a renaissance-művész térszemlélete szimultán;[5] az ábrázolás minden eleme egyidejű szemlélet nyomán keletkezett s így

[3] Bodonyi I.: Az aranyalap keletkezése a késő-antik művészetben. — (Arch. Ért. XLVI.)

[4] Éber L. ford.

[5] D. Frey: Gotik u. Renaissance als Grundlagen d. modernen Weltanschauung.

a térábrázolás folytonos. És valóban: a renaissance festészetben a középkori nélkülözhetetlen aranyalap elveszíti fontos szerkezeti szerepét és lassanként csak mint emlék él tovább.

Lionardo fejtegetései jellemzőek a középkori „szukcesszív" térelképzeléssel ellentétes renaissance „szimultán" térszemléletre s egyszersmint utalnak arra, hogy a távlati szerkesztés geometriájának elemei is kialakultak a kora-renaissance empirikus perspektívájának továbbfejlődésével.

Brunelleschi a dóm-tér csodálatos távlati képével ejti bámulatba a firenzeieket, Leone Battista Alberti, Ghiberti és később Leonardo és Dürer elméletileg foglalkoznak a távlati rajzolás törvényszerűségeivel. Mindezek a művek a görög gondolkodók látáselméletének és geometriájának ismeretéről tanúskodnak. Az euklidesi ismeretekből kiépül a centrális vetítés tudományának — a perspektívának alapja, amelynek azután gazdag irodalma támad. A centrális vetítés szabályainak következetes alkalmazása a képszemlélet egységét biztosítja és létrehozza a renaissance képszerkesztésnek azt a szokását, hogy a szemlélő szemmagassága tűzi ki a horizont magasságát. A távlati szerkesztés fogásai lehetővé teszik az egységes merev térrendszer konstruálását, amelybe az alakok mintegy utólag helyezhetők és ahol arányaik ellenőrizhetők. A távlati szerkesztésnek ez első fogása a „távpont" alkalmazása volt, amely a szem és a képsík távolságának a horizontra mérése által nyerhető; a távpontba irányuló egyenesek segítségével a képsíkra merőleges egyenesek helyes távlati felosztása válik megoldhatóvá. A barokk festés azután a geometriai szerkesztésnek ezt a mindinkább kialakuló tudományát bőségesen alkalmazza az építészeti részek ábrázolásánál.

Míg tehát az antik és középkori ábrázolóművészet javarészében az elkülönülő térrendszerekhez tartozó elemeket egy nem a természetszerűből kiinduló érzéstartalom vagy formai elem és a képszerkesztés gondja fűzi csupán össze, addig a renaissance művészetben ezeken a szubjektív elemeken kívül a tér objektív kitapintható volta, sőt egy elvont geometriai szerkezet, a centrális vetítés elmélete is segíti az ábrázolást. Ez az eszköz a helyes művészi ízléssel biró festő kezében sohasem jut túlzott szerephez, még a renaissance művészet térszerkesztési módszerében sem, amint voltaképen nem is fedi teljesen a látás pszichofizikai természetét. A dolgok képe *két* szemgolyó sárga-foltján — tehát a centrális szerkesztéssel ellentétben *két* összetartó látósugár mentén — tükröződik és a szem még aránylag kisebb tér-rész áttekintése esetén is változtatja helyzetét, ami a látósugár változó irányát tekintve a perspektivikus szerkesztéstől ugyancsak eltérő feltételeket eredményez. A látó-

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

sugár, vagy amint Alberti nevezi: „centrális sugár", a képsíkra merőleges; a szem változó állása azonban folyton változó centrális sugarat s így változó helyzetű képsíkot föltételez az ábrázolt tárgyakhoz viszonyítva, amivel a szukcesszív természetű látási szemlélet és képzet összeegyeztethető, de amivel a szimultán geometriai szerkesztés nem számolhat. A szerkesztés tehát az állandó helyzetű képsíkot tekintve mindig egyoldalú, a látás ezzel ellentétben a változó szempontok szintézise. Ennek a finom különbségnek — a művészet érzéki természetét tekintve — a művészi alkotás érzékeny műszerében nyomot kell hagynia. Némely festményen — elsősorban Pinturicchio egyik-másik freskójára gondolunk — szerkesztéssel is kimutatható, hogy a kép szerkezetét két vagy több szempont határozza meg. Épen így helyet kaphat a képszerkesztésben — a mire szintén van művészi példa — a „negatív utóhatásnak" nevezett fizikai tünemény is, amely szintén a centrális sugár irányváltozása nyomán keletkezik.

A barokk festészet — amennyiben az ellentétes művészi felfogások szintéziséről beszélhetünk — a renaissance testszerű, kitapintható térelképzeléssel szemben a tér érzékelésének szubjektív módja, a tisztább látási képzetek felé hajlik. A látási és tapintási „ideacsoportok" viszonyának vizsgálatánál Berkeley elméletéig nyúlhatunk vissza; munkássága nyomán érkeztünk el a pszichofizika modern fejezetéhez.[6]

Berkeley gondolata szerint a látási és hallási ideacsoport nincsen közvetlen kapcsolatban. A tér, a „kivüllét", közvetlenül csupán tapintással percipiálható. A tér érzékelésének a látással összefüggésbe hozott adataiból — mint a pupilla összehúzódozásából, a két szemgolyó látósugara által bezárt szögből, vagy a kép élességéből és zavarosságából — nem következik közvetlenül a teljes térszemlélet. A látóvá vált vak ember nem ismer kezdetben semilyen kapcsolatot a látási és tapintási képzetek között és csak a folytonos tapasztalat révén alakulhat ki számára az összetett térelképzelés.

Ha a látás tulajdonképeni tárgyai nincsenek az elmén kívül, úgy a szem belsejében színeződő képek nem a kivüllét tárgyainak képei és a tapasztalat azonosítja csupán a sárga-folton jelentkező színeket-foltokat a tapinthatóval. Tükörképnek gondoljuk mégis, pedig valamely szem belsejében színeződő képeket — miután a kivüllét csak képzetek alakjában létezik számunkra — csak a saját szemünk képecskéivel van módunkban összehasonlítani.

A látásnak tehát kétféle tárgya lehetséges: az első kivált-

[6] Értekezés a látásnak egy új elméletéről (ford. Dienes V.)

képen látási, a tiszta szín-fény jelenségek érzékelése, a másik — a látásnak közvetett tárgya — a tapintási és egyéb ideacsoporttal kapcsolt. Csak az utóbbival kapcsolatban beszélhetünk olyan jelenségekről, amelyek a tér fogalmával állanak összefüggésben.

Miután a látásnak nem lehet egyéb közvetlen tárgya, mint a fény és a szín, tehát a tiszta látási érzetek világában él az az ábrázolóművészet, amelynek művészi szándékai nem terjednek túl a szín és fény problémáin. A művészettörténelem stílusváltozatai közül az impresszionizmus közelíti meg legteljesebben az elmében jelentkező tiszta látási képzet-világot.

A térszemléletnek nem származik semilyen eleme a közvetlen látási képzetekből. Természetesnek tünhetik tehát, hogy az impresszionista festés — amely a tiszta látás naiv örömét tükrözi — alig tartalmaz a vonalperspektívára utaló formai elemeket. De hiányzik ebből a művészetből a testiséget hangsúlyozó formai előadás, valamint ezzel kapcsolatosan a renaissance művészet módján értelmezett kompozíció is: mindmegannyi eleme a tapintási érzetekre utaló, testszerűséget hangsúlyozó formának.

Amint a képszerkesztés újra a testszerű formaelemet alkalmazza, fellép ismét a tömegek egyensúlyának, a kompozíciónak problémája is.

Az impresszionizmus a távlati rajzolás hangsúlyos alkalmazásával együtt a vonalban rejlő kifejezési lehetőséget is igyekszik mellőzni: ez utalás lehet arra, hogy a vonal alkalmazásának eredetét a tapintási ideák területén kell keresnünk. Lehet azonban a vonal mozdulatának olyan ritmusos, zenei sugalmazása is, amely kívül esik a tapintási percepciók körén és elemzése átvezetne az esztétika és a lélektan területére.

A berkeley-i posteriori térelképzelésnek azután, amely mintegy a kanti elméletnek ellentétele, a modern fizikában támadt visszhangja; a fizika átalakulásának nagy eredménye a modern tudományos térelképzelés, amely a tér és az idő fogalmát fűzi szorosabbra.

Sebesi Ferenc

DALVERS, SZÓVERS, KÖNYVVERS

Kezdetben volt a *dallam*. Csak azután jött az *ige*, és legvégül a betű... Énekhang, élőszó, írás, — ezek az irodalom közvetítő közegei szerzőtől a közönségig. Az irodalom fogalmába csak a legújabb szellemtörténeti irány vonta be a közönséget, mint egyik legfontosabb tényezőt s így a szerzőtől

közönséghez közvetítő anyag vizsgálata is csak most kezd válni problémává. A régebbi elméletek körpályán mozogtak, melynek középpontjában a szerző és műve állt, az újabb felfogás elliptikus, a szerző és közönség kettős — egyenlő rangú és fontosságú — fokuszával. Az irodalom ezek szerint nem ilyen, vagy olyan művek *összesége*, hanem a szerző és a közönség változó viszonyából kialakuló, egyre fejlődő társadalmi életjelenség, *folyamat*.

Ha ezt a viszonyt szem előtt tartva vizsgáljuk — jelen esetben a költői, verses-műveket, — az eddigi poétikai kategóriáktól eltérő, érdekes új osztályokat fogunk megállapíthatni. Ne azt nézzük, hogy milyen fokú és fajú érzelmeket fejez ki a költő, hanem hogy mondanivalóját *milyen módon* juttatja a közönséghez, vajjon dalolva, elmondva, avagy leírva-e. Így a versnek három főtipusát kapjuk: dalvers, szóvers (a német Sprechvers), és könyvvers.

Ezek a fejlődés folyamán egymás után következő, de — egy bizonyos korszakot tekintve — egymás mellett is meglévő főtípusok. S nem szabad azt hinnünk, hogy ez talán valami külsőleges, lényegtelen szempontú osztályozása; nem mint alább tán sikerülni fog igazolnunk, az éneklésre, szavalásra, vagy olvasásra szántság már a fogantatás pillanatától lényegileg, belsőleg befolyásolja a vers alakulását.

Történeti szempontból legrégibb a *dalvers*. Ez áll legközelebb a zenéhez, már pedig a differenciálatlanság állapota az ősi állapot. A dalversnél a melódia a lényeghez tartozik, avval együtt születik. Ma főképen a népdal képviseli ezt a típust, amint hogy a nép alsó rétege áll legközelebb a primitív ősi állapothoz. — A „káka tövén költ a rucá"-t nem lehet elszavalni, csak eldalolni, s ha a szöveget olvassuk, akkor is képzeletben dallammal kísérjük, mert a vers koncepciója olyan, hogy okvetlenül zenei képzeteket kelt fel a fogékony lélekben.

Például régebbi irodalomtörténészeink lebecsülték Tinódi versezeteit; persze, mert *olvasták* őket, holott ezek lényegükben dal- — vagy ez esetben mondjuk így talán helyesebben — énekversek. Mióta azonban előkerültek a kísérő dallamok, kitűnt, hogy ezek igen hatásos, érdekes, sőt értékes alkotások; az olvasásban nevetségesen ható, egyhangú, ügyetlen „vala-vala" sorvégkoppanások a jeremiádszerű síránkozó *éneknek* nagyon hatásos hangulatkeltő alátámasztói. Rosszul mondtuk fentebb, hogy *kísérő* dallam. Hiszen itt a dallam nem kíséri a szöveget, mint az árnyék a testet, hanem vele együtt születik, lényegileg hozzátartozik, mint a lélek a testhez, Nem utólag hozzáköltött zene ez, hanem a szöveggel együtt keletkezett.

Tipikusan énekversek voltak a balladák; már a régi poéti-

kák is észrevették, hogy a balladának lényegéhez tartozik a dalolhatóság. (Greguss meghatározása!) És hogy ez a műfaj elsorvadt, annak a szeszélyes ízlésdivatnál mélyebbenfekvő okai vannak: a változott irodalmi viszonyok könyvlapok közé préselték, némaságra kárhoztatták s így létalapjában támadtatott meg.

A fejlődés magasabb — vagy helyesebben csak: következő — fokán a költészet elválik a zenétől, de azért még hangos marad. Keletkeznek a *szavalásra*, recitálásra, elmondásra *szánt versek* (az olasz recitativo!). A görög rapsodosok lantpengetés kíséretében szavalják a homerosi eposzokat, de a zene itt már valóban csak kíséret és nem lényegheztartozó alkotórész. Pindaros ódái kollektív szavalásra szánták és nem olvasásra. Ha le is írják a verseket, a betű most még csak jelképe a műalkotásnak s nem azonosul vele. A görög ember hangosan recitálva és gesztikulálva olvas.

Ez a szavaló lelki-alkati típus természetesen megmarad akkor is, mikor már az élőhangot a közvetítés terén nagyrészt kiszorította a betű. A mi XIX. századi költészetünk túlnyomóan szóversből áll. Mert a szóvers szóvers marad, ha nem is kerül okvetlenül szavalásra. Kisfaludy, Vörösmarty, Bajza, Petőfi, Garai, Tóth Kálmán, Reviczky szavalnak (vagy dalolnak) írásban is. Arany János azonban már haladást jelent; ő már elhalkul, ő már nem szaval, hanem csak szép csendesen *elmond*. — E szempont félreismerésére, jobbanmondva nemismerésére vall a szavalási versek megzenésítésének a divata. Amennyire hatástalan az olvasott, vagy elmondott Tinódi, annyira sikerületlen a megzenésített Talpra magyar, ez a százszázalékos szóvers.

Legújabb korunknak tipikus szóversei Mécs László költeményei. Ezt mindenki érzi, ha nem is tudatosan, aki először a költő által elszavalni hallotta s azután nyomtatásban olvasta ezeket a verseket. A szavalva lüktető, színes, fordulatos versek, olvasottan kissé elfakulnak, ellankadnak, szétfolynak. Mert éltető elemük az élőszó.

Evvel szemben például Babits versei szavalás közben üresen konganak, jobb esetben csengenek, csilingelnek s csak olvasás közben tárják ki való szépségeiket. Evvel el is érkeztünk a fejlődés utolsó főtípusához: a *könyvvershez*. A betű döntő jelentőségű tényezővé csak a könyvnyomtatás feltalálása óta vált az irodalom életében. Ettől azonban még hosszú időre, több író-olvasó generációra volt szükség ahoz, hogy új diszpozíciókat teremtsen az emberi lélekben, hogy kialakítson egy többé nem hangosan, hanem írásjelekben gondolkodó lelki típust, azaz, hogy megszabadulva alantas jelkép, szimbolum szerepétől *azonosuljon* a lelki tartalommal. Mihelyt azonban ez a

folyamat végbement, létre jött az új költészeti típus: *a könyvvers*. — Hogy ez az új forma valóban megvan, azt egy-két nyilvánvaló példával igazolhatjuk.

Mallarmé, a francia szimbolisták, vezére „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (Egy kockavetés sohase fogja lerontani a véletlent) című hosszabb költeményét egészen furcsa módon nyomtattatta ki: szeszélyesen, látszólag indokolatlanul váltakozó kis és nagyalakú betűk, össze-vissza sorok, egyéni helyesírás. Paul Valéry, a kongeniális tanítvány, érdekes magyarázatát adja ennek az érthetetlen hóbortnak. A költő a tartalmat a könyv külsejével akarja érzékeltetni. Ha csillagos égről van szó, szétszóródnak a betűk, mint égen a csillagok, az imbolygó hajót hullámosan szedett sorok ábrázolják stb. — Stefan George, a nemrég elhunyt nagy német szimbolista sajátos betűket öntetett művei kinyomatására s verseit csak így s az ő sajátos helyesírásával engedte megjelentetni. — Babits egyik versében (Vakok a hídon) a vakok imbolygó, tétova járását, botorkálását a sorok széttöredezésével jelképezi. Ady átfogó értelmű szimbolumait nagy betűvel szedeti. — A kisbetűs sorkezdés viszont egy időben irodalmi pártállásnak, bizonyos fokú modernségnek volt a kifejezője. — Mindez azt bizonyítja, hogy a betű sok esetben már nem puszta lerögzítő kottája, hanem lényeges kifejező eszköze a műalkotásnak.

A költő az ihletettség pillanatában nem lelki fülekkel hallja, hanem lelki szemekkel írásban, nyomtatásban látja a művét; versét első sorban olvasmánynak szánja, hiszen szavalásban, elmondásban elvesznék minden értelme a költő nyomdatechnikai követelményeinek.

De ahol a költemények könyvvers mivolta nem is jut a fenti szélsőséges, túlzó módon kifejezésre, ott is megvan a dal- és szóverstől lényegbevágóan elválasztó belső különbség. — Németh László vette észre nálunk első ízben a dinamikus és statikus versek kettőségét. „Vannak, *álló versek* és vannak *haladók* — írja Adyról szóló tanulmányában, — vannak sorok, amelyek mennek valamerre s vannak, amelyek egy helyben dobbannak." — Mi menjünk tovább egy lépéssel s állapítsuk meg, hogy a szóversek haladók, a könyvversek pediglen állók. A szóversek vagy olyanok, melyek folytonos előrehaladásban eljutnak egy kipoéntírozott végső kifejléshez, gondolathoz, megállapításhoz (pl. Pán halála, Reviczkytől), vagy olyanok, melyeknél ugyanannak már eleve kifejezett gondolatnak strófánkénti fokozásában mutatkozik az előrehaladás; ilyen például Petőfi Nemzeti dala.

A könyvvers evvel szemben helybenálló egy darab egész,

már-már közeledik a térbeliséghez; ilyen például Ady legtöbb verse, különösen fejlődése későbbi fokán.

Irodalomban skatulyákat, határozott, éleskörvonalú kategóriákat felállítani nem lehet. Amikor a fentiekben oly éles határvonalakat húztunk az egyes versfajták között, akkor tulajdonképen csak a legideálisabb, legtipikusabb esetekre voltunk tekintettel. A körvonalak a valóságban összefolynak, kevert jellegű, vagy teljesen jellegtelen versfajták adódnak. Azt körülbelül meg lehet állapítani, hogy egy bizonyos korban — az irodalmi viszony következményeképen — melyik az uralkodó típus, de e mellett — ha lappangva és tudattalanul is — a többi is életben maradhat. — Egy költő lelkialkatát is csak nagy általánosságban lehet megállapítani. A szavaló és daloló Petőfi írt például sok könyvverset is. (Felhők.)

A fejlődés vonala, mint jeleztük, a természetes hangtól (dal, később szavalás) — különösen a könyvnyomtatás feltalálása óta — az élettelen betű felé halad. Természetesen csak fejlődésfokbeli s nem értékbeli különbséget szabad az egyes típusok között látnunk.

Újabban mintha megfordult volna a fejlődés menete. Közeledünk a holt betűtől az eleven hanghoz. Az ölő betűkbe belesápadt, belefáradt emberi szellem feltalálta a rádiót s ennek tökéletesebb kifejlődése egész bizonyosan döntően fogja befolyásolni az irodalom fejlődését is. Új irodalmi alapviszony keletkezik. Az eddigi háttérbe húzódott, láthatatlan és hallhatatlan szerző ismét a maga személyi valóságában lép elő a lehető legtávolabbi s legszélesebbrétegű — közönség elé. A nyomtatott betűhöz kötött, könyvszagú verstípusok háttérbe szorulnak s feléledvenednek, új életre kelnek az élőhang-típusú műfajok. Ez azonban egyelőre még csak a jövő zenéje — és recitációja.

Az irodalom*történetnek* nem lehet célja a jövőt illető jóslásokba bocsátkozni s így egyelőre elégedjünk meg avval a szerény megállapítással, hogy a rádió feltalálása époly fontos határkövet fog jelölni az emberi szellem fejlődésének történetében, mint annak idején a könyvnyomtatás.

Kunszeri Gyula dr.

A HAMLET PROBLÉMA MEGOLDÁSA

E kissé önhitt cím még a jobbindulatú olvasót is mosolyra gerjesztheti. Hiszen Hamlet problémáját már annyian magyarázták, „megoldották", a megoldást annyiszor megcáfolták, hogy az ismert nagyságok ismeretlen bírálatában már csak hiábavaló szószaporítástól tartunk.

Pedig, ha egy problémát állandóan „megoldanak", ez rendszerint arra vall, hogy az eredmény még akkor sem volt teljesen kielégítő, ha erre nem kisebb alkotók vállalkoztak, mint Goethe, Voltaire, Tolsztoj, Nietzsche, Shaw és olyan kritikusok, mint Taine, Schlegel, Brandes, Hevesi, Alexander és Kárpáti.

A főprobléma a következő: Hamletnek meghal az apja és özvegy anyját Claudius veszi feleségül. Az elhúnyt apa szelleme már az első felvonás végén tudatja Hamlettel, hogy őt a jelenlegi király, Claudius ölte meg. Hamlet nagy felháborodásában rögtön vérbosszút esküszik, de — bár gyakran találkozik mostohaapjával — mégsem öli meg előbb, mint az ötödik felvonás végén. Mi az oka ennek a nagy késedelemnek?

Ime néhány felelet a sok közül: Hamlet undorodott a tettől, mert belátta, hogy ezzel úgy sem változtathat a megromlott világrenden (Nietzsche). Kizökkent az idő és Hamletnek kell helyretólni azt. Nem olyasmire kell vállalkoznia, ami teljességgel, hanem ami Hamletnek lehetetlen (Goethe). Hamletnek nincs akarat-, tettereje; kételkedő, töprengő, gyáva jellem (Börne stb.). Hamlet mindaddig nem ölhette meg Claudiust, míg bizonyságot nem szerzett arról, hogy a szellem szavai tényleg megfelelnek-e a valóságnak. Apja meggyilkoltatásának jelenetét azért játszatja meg színészekkel, hogy meggyőződjék a jelenlévő Claudius bűnösségéről (Hevesi). Hamlet őrültnek tettette magát. Ez akadályozta őt tette kivitelében (Alexander). Nem a vérontás, csupán a vérbosszú gondolata idegen Hamlettől. Lelkében az individuális embernek kell a szociális embert legyőznie (Kárpáti). Hamlet megoldhatatlan rejtély (Schlegel), hibás alkotás, mert Hamletnek nincs jelleme (Tolsztoj). A cselekmény kívülről van ráerőszakolva (Shaw).

Elképzelésem szerint Hamletnek valóban kívülről ráerőszakolt feladattal kell megbirkóznia, de ez inkább Shakespeare erőssége, semmint tévedése. Ezzel tárja fel előttünk, hogy milyen roppant nehéz a becsületes embernek gyilkolnia. Mennyi belső harcot kell énje ellen vívnia, míg magáévá teheti ezt az idegenszerű feladatot. Ha még olyan tetterős jellem is, tétovázni kell, kibúvót kell keresnie, mert a gyilkolásra szinte képtelen, erkölcsi lénye visszarettenti őt cselekedete végrehajtásától.

A gyilkosság elhatározása hiába érlelődik meg benne, ez csak a gonosztevőt serkenti tette kivitelében. A bizonyság hiába marcangolja, ez még egy bírót sem varázsolt hóhérrá. Helyzete inkább a rohamra készülő katonákéhoz hasonlít, akik szívesen könnyítettek lelkükön a mámor ködével. Az ő cselekedetét is csak önmagáról és feltett szándékáról megfeledkezett *önkívületi* állapota könnyítheti meg.

Hamlet tehát őrültséget színlel, hogy ebben a bomlott állapotában ragadtathassa el magát tette elkövetésére. Azonban még a nagyfokú felindultsága sem elegendő ahhoz, hogy ölni tudjon. A szellem csak az ő lelkét dúlta fel, amikor Claudius gaztettét elárulta. Titkos forrongásából még nem ugorhatott hirtelen abba az állapotába, hogy Claudiussal mindjárt gyilkos kapcsolatba juthasson. Közbeeső állomásokra volt szüksége, honnan még könnyebben megközelíthette célját. Ilyen emelkedést jelentett volna, ha a kettejük közötti viszony kölcsönös összeütközéssé fajulna, mert a kétoldali ellenségeskedés százszorta inkább kergetheti a becsületesebbik félt forrongása levezetésébe, mint az ellenséges indulat csupán egyoldali fellángolása. Claudiusnak azonban esze ágában sincs Hamlettel összeveszni. Sőt, még inkább azon van, hogy a szerető mostohaapa békítő álarcával Hamletbe fojtsa felháborodását. Ez a helyzet ismét nagyon megnehezíti Hamlet feladatát. A gyilkosságtól irtózó lénye képtelen arra, hogy az összeütközést közvetlenül kierőszakolja. Csak kerülő úton meri a szakadást előidézni. Claudius jelenlétében színészekkel játszatja meg apja meggyilkoltatását. De kísérlete meghiúsul, mert Claudius megfutamodik a botrány elől. Amikor pedig ismét találkozik vele, mostohaapja térdepel és imádkozik. Most már teljesen kilátástalannak látszik, hogy ellenfele támadjon. A váratlan fordulat azonban mégis bekövetkezik. Valaki a kárpit mögül leskelődik rá és fenyegető megmozdulására Hamlet azonnal kardjával felel. Ekkor azonban kiderül, hogy nem a királyt szúrta le, hanem udvaroncát Poloniust.

E gyilkossága már Claudiust is megrémíti. Nehogy őt is hasonló sors érje, titokban Hamlet életére tör. Erről csakhamar maga Hamlet is tudomást szerez és ezzel a kölcsönös ellenséges viszony is létrejön. Hamlet végre támadó ellenféllel találja szemben magát. Ahhoz is megvolna az alkalma, hogy ő végezzen előbb Claudiussal. Mi választja még el tehát gyilkos szándékát a tettől? Nos még mindig nem mérgesedett el a kettejük közötti viszony annyira, hogy nyilt szakadásba fulladjon. Mindketten versengenek ugyan egymás életéért, de Claudius csak Hamlet háta mögött merészel ellene áskálódni, Hamlet viszont ép a nyilt szembeszállást keresné, csakhogy, ha találkozik is Claudiussal, még most sincs benne a gyilkossághoz szükséges k e z d e m é n y e z ő e r ő. Még most is Claudius közvetlen provokálására bír akcióba lépni. Csak, ha ez s z e m t ő l - s z e m b e intéz oly támadást ellene, melyre Hamlet már gyilkos viszonzással reagálhat. És ez a pillanat jön meg végre az ötödik felvonás végén. Claudius Hamletet és anyját is halálra sebzi, mire a haldokló Hamlet utolsó erőfeszítésével élete árán döfi le a királyt.

Hamlet öt felvonáson keresztül igen sokat beszél, minderről mégis alig tesz említést. Miért? Mert Shakespeare igen jól tudta, hogy mit adjon szereplői szájába, mit hallgathat el és hogy mit bízzon a közönség és kritika intuitív meglátására. Mindent megmagyaráznunk okos dolog lehet, de a költőnek nem az a feladata, hogy magyarázatokat nyujtson, hanem hogy magyarázandó poetikus alkotásokat teremtsen.

E kis tanulmányban én sem vállalkozhattam részletekre jobban kitérő megoldásra. De ha csak az újabban felmerülhető kételyek számát sikerült leapasztanom, úgy igyekezetem reménhetőleg nem volt hiábavaló.

Erdős László dr.

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA

Bartók Béla operája

1911-ben írta és 1918-ban mutatták be először Bartók Béla operáját. Azóta színpadon nem került előadásra, zenéjét csak papíroson olvashattuk. Az elmult 18 év alatt sem szüntek meg Bartók zeneszerzői munkássága körül a viták. Elejétől fogva rendkívüli tehetségnek tartották; nem egy kritikus akadt, aki a zseniális jelzőt sem sajnálta tőle. Abban az irányban, ahogyan lassan az egész világon elismerték, ahogyan a mai zeneszerzők legelsői közé emelkedett, itthon is mindig többen akadtak rajongó hívei. De mindennek ellenére ma is ott tartunk, hogy bizony kevesen ismerik Bartók zenéjét, egyszerűen azért, mert alig van alkalmunk műveit hallani. Fiatalkori szerzeményei most kezdenek közeledni a nagy közönség megértéséhez, de ezzel még nem sokat mondtunk. Az igazi Bartók a maga teljesen kiérett, egyéni művészetével még ma is a nagy úttörők tövises, göröngyös útját járja, akinek minden egyes bemutatója után ismét csak nagy szünetek következnek. Folyton áhítozunk igazi magyar opera után, és az a mű, amely ezen a téren tényleg korszakalkotó, hosszú évek során némaságra van kárhoztatva.

De talán jó is volt ez így. Az elmult 18 év alatt egy új nemzedék nőtt fel, szabadon a megcsontosodott hagyományok kötöttségétől; ez már egész világnézetével, szellemével jobban magáévá tudja tenni Bartók minden külső hatáskeresést elvető, mélyen etikus, mélyen emberi művészetét. Hogy igaz, őszinte, magasrendű eszményeket követ ez a művészet, arról annál jobban meggyőződhetünk, minél többet ismerünk meg belőle. Ezt mutatja a „Kékszakállú herceg vára" is. Mély, egyéni átélésen átszűrt lélektragédia: az örök férfi és az örök nő tragédiája.

Bemutatása idején majdnem egyhangúan elítélték a mű szövegét azért, mert nem alkalmas a megzenésítésre. Mi még tovább megyünk, amennyiben egyenesen azt állítjuk, hogy önmagában a szöveg mint irodalmi érték számba se jöhet. A cselekmény hiánya, idejétmult szimbolizmusa, kétes eredetisége — amennyiben mindúntalan emlékeztet Maeterlinck „Arianne és a kékszakáll" c., Dukas-tól megzenésített művére — mind ezt bizonyítják. De éppen az a tény, hogy Bartók zenei fantáziáját ennyire meg tudta ragadni, kell, hogy legyen benne valami, ami elibe jött ennek a zenei fantáziának. Ez a valami elsősorban az általánosan emberi, a férfi és női lélek örök ellentéte, amely a szöveg eseménytelensége ellenére is igazi drámát, a lélek mélyén lejátszódó drámát tár elénk. Ennek az érzelmi drámának ábrázolásában mutathatja meg teljes erejét a zeneköltő. A szöveg azonban szimbolikus képeivel bőven nyujt alkalmat zenekari hangfestésekre is, ahol Bartók eredeti harmonizálása, hangszerelő művészete teljes mértékben érvényesülhetett.

A kékszakállú herceg várába hozza Judithot, akiben szerelme legyőzi a félelmet; otthagyja családját, mindent, ami az övé lehetett volna, hogy magáénak vallhassa a félelmes hírű herceg hét titokkal bezárt lelkét. A vár hét bezárt kapuja a férfilélek szimboluma. Judith nem nyugszik, míg sorjában ki nem nyílnak előtte. Ezeknek a kapuknak a feltárulása s a mögöttük napfényre kerülő titkok az a hét zenei kép, amelyekből Bartók nagyszabású, jellemző és hangfestő művészete valódi drámát alkotott. Ez a drámaiság a lélek indulatainak folytonos emelkedésével párhuzamosan nagyszerű fokozásban jut érvényre a zenében. Az egyes képeket Judith mindig szenvedélyesebb, türelmetlenebb sürgetése, vágyódása kapcsolja össze: a még előtte álló néma, csukott ajtók a még meg nem fejtett titkok folyton űzik előre, a dráma végső kifejlése elé. Ezzel a folyton előretörő, nyugtalan, kereső szólammal szemben megragadó ellentét a férfi énekszólamaiban kifejezésre jutni tudó, figyelmeztető, de megrendíthetetlen nyugalom, majd vígasztalan rezignáció. Mennyi dallam van ebben a két énekszólamban! Minden ütemét, a kísérő zenekar minden hangját a lelki indulatok irányítják.

A fis-moll kezdet sötét akkordjai misztikus ködből emelkednek ki: előttünk a vár fenyegetően komor, éjsötét silhouettje. Kigyullad egy kis fény és ezzel megindul a dráma: a zenekar mély hanghullámai tapogatózva törnek előre, Judith sejtve, érezve a jövőt, de követi a herceget. Forró szánalma fellángol a férfi iránt: „Milyen sötét a te várad, milyen sötét, szegény, szegény kékszakállú..." Gyönyörű dallamvonalát szélesen zengő akkordok duzzasztják fényesre, derültre e szavaknál: Hideg

kövét melegítem, testemmel melegítem, tündököljön a te várad. De Judith rajongó lelkesedése nem kap visszhangot, s a sötét, bezárt ajtók előtt bágyadtan, erőtlenül omlik össze. A bizonytalanságot, homályt nem lehet elviselni: Judith épen azért, mert szeret, tudni akar, világítani akar, a férfi figyelmeztetése csak még jobban izgatja, sarkantyúzza. Dörömbölésére kísérteties szél süvít fel, — vagy a vár sóhajtott?

A zenekarban felsíró gyönyörű magyar motívumok kísérik a jelenetet. Judith egy pillanatra visszariad, de a megkezdett útról már nem térhet vissza. Kinyílik az első ajtó, vérvörös fény ömlik ki az éjszakába s feltárul a kékszakállú kínzókamrája. A zenekarban süvítő trillák, szinte csikorgóan érdes motívumok, lent a mélyben hárfa és trombita kemény, disszonáns akkordjai festik a feltáruló képet. Bartók fantáziája kifogyhatatlan, ahogy az egymásután felnyíló ajtók titkaihoz zenei képeit megalkotja. Nemcsak kínzóeszközök, fegyverek, csengő-bongó drágakövek hidegsége él ebben a zenekarban, hanem a tavasz ragyogásának minden remegő, daloló, hívogató lágysága és derűje. De Judith nem hallgat a szavára, sem a férfi hódolatára. Feltámadó kételye ott remeg a szavakban: „Fehér rózsád töve véres, Ki öntözte kertjeid földét?" Lázas sürgetésére kinyílik az ötödik ajtó. Égnektörő hatalmas akkordtömbök, orgona búgása sugárzó, világos harmóniákban harsognak, a zenekarból valami nagyvonalúan kitáruló szépség, bőség érzetét keltve. Feltárul kékszakáll birodalma: szélesen fojtott drámaisággal, a magyar énekbeszédnek úgyszólván kivésett kifejezőerejével hangzik fel a férfi énekszólama: „Most már tied, mind a tied..." Csupa ígéret, csupa hívás, csak ne kérdezzék, csak szeressék. A két énekszólam ellentéte itt már nagy erővel ütközik össze. Judith szava szinte velőkig hatva sikolt a kételyek kínjai közepette: „Nyissad ki még a két ajtót..." A zenekar folyton gyorsuló, erősödő hangáradatában, minden gátat elsöprő előretörésében már érezzük a dráma beteljesedésének közeledtét. A hatodik ajtó feltárulásánál Bartók zenéjének csodálatosan költői, mély fejezetéhez jutunk. A könnyek tavát látjuk; a könnyekét, amelyeket a szenvedés, a fájdalom fakasztott: itt már az abszolút zene veszi át szavakban kifejezhetetlen birodalmát. Soha nem hallott csodálatos hangzatok, a lélek legmélyéről kiszakadók: zenévé vált zokogás. Tehetetlenek vagyunk, ha elemezni akarjuk. Fel és lefutó hetedhangzatok, amelyeket meg-megszakít egy leeső sóhajtó motívum. Mit mond ez az elméleti meghatározás az élő zenével szemben? Mégegyszer utoljára ismétlődik meg a férfi és a nő párviadala. Itt, a végső fejleményekben tűnik ki legerősebben a zeneköltő óriási fölénye, amellyel a gyenge szövegből is nagy művet tud alkotni,

ha egyszer a benne meglátott zenei eszme ihleti a megformálásra. Megrázó küzdelemben tör előre a zenekar, hatalmas szenvedéllyel akar, követel; Judithot most már mint démonoktól megszállottat űzi a tudásvágy: nem kell kincs, nem kell szerelem hit nélkül. A férfi még küzd ellene; szerelemre hívó szavát a zenekar mindig újra és újra epedve felcsapódó motívuma forrósítja, de Judith már nem lát, nem hall semmit. Felpattan az utolsó ajtó s mögötte dús öltözetben, koronával fejükön feltünnek a régi asszonyok. Így élnek ők a férfi emlékezetében, a mult távolságában minden széppel, minden jóval feldíszítve. Judithot sem látja már máskép, a kinyilt ajtó mögött már őt is várja a legszebb palást, a legszebb korona, a mult, a feledés sírja. Az egész utolsó képben a férfi szólama uralkodik; sötét, bús tónusa még egyszer lobot vet ezeknél a szavaknál: „Szép vagy, százszorszép vagy, Te voltál a legszebb asszony", hogy utána a fis-moll kezdet sötét akkordjaiban ömöljön el újra mindenen a vígasztalan, vak éjszaka: „És mindig is éjjel lesz már, éjjel..."

Ez volna a szavakban leírható váza Bartók művének, amely a magyar nyelv és az ének összeolvadásában korszakot jelent a magyar opera történetében. Minden érzésünk igazolja: végre egy opera, ahol ének, zenekar, szóval az egész zene magyarul, magyar lélekről beszél. Rögtön szemünkbe tűnik, hogy a népdal hatására milyen magas fokra emelkedett az énekszólam kifejező ereje: lélegzete, kifejlődése, ritmikus lefolyása ugyanaz kiszélesített keretekben, mint a magyar népdal kicsiben. Nagy romantikus kilengések, theatrális gesztusok helyébe tömör forma lép, amely épen az összefogás erejével növeli a dráma feszültségét. Nem külsőségekben, hanem lélekben, szellemben valósul meg itt a magyar zene faji sajátsága. Annyi hosszú évre megakasztva bár akadna Bartóknak olyan szövegírója, aki ezen a nagyszerűen megkezdett úton segítségére volna a magyar színpadi zene további kiépítésében.

Prahács Margit

BÍRÁLAT, ISMERTETÉS

Kornis Gyula: Petőfi pesszimizmusa. Bpest, 1936. Franklin-Társulat. 104 l.

Petőfi pesszimizmusát megszoktuk újabban szinte anorganikus anyagnak tekinteni költészetében, olyan elemnek, amely jórészt idegenből, romantikus mintákból került bele, hogy azután a költő magára találva megszabaduljon tőle. — Kornis az organikus fejlődés álláspontjáról a lélekbúvár, pedagógus, filozófus szemével vizsgálja a kérdést és kellő mértékre szállítja le az idegen hatás jelentőségét ebben a vonatkozásban is. Elismeri, hogy a romantika, mint szellemi légkör szintén közreműködik Petőfi pesszimisztikus lelki beállítódásánál, rámutat arra is, hogy Petőfi — mint azt a költő maga is megvallja — ihletpótlékként szinte várja és fel is használja a szenvedést. Túlnyomórészt azonban erősen indokolt ez a pesszimisztikus életérzés. Bőséges és sokféle forrásból táplálkozik. Nélkülözések, ifjúkori kedélyhullámzások, sors és érték közötti fájdalmas ellentét, mind bőséges forrásai. Eleven ere Petőfi költészetének. Talán éppen gyökere. Az örök sóvárgás, a platoni eros, amely minden költészet forrása.

Kornis azonban nem éri be ezzel a megállapítással, nagyon is tudatában van, hogy a művészet világa a konkrét formáké, individuális jellegű s a pesszimizmus is igen sokféle fajú, árnyalatú Petőfinél: érzelmi, erkölcsi, történetfilozófiai, politikai. Megdöbbentő, hogy milyen erősen áthatja tartalmilag ezt az egész vérkeringésében oly üde ritmusú költészetet s hogy ennek kristálytiszta felszíne milyen sötét mélységek ajándéka. — Kornis kíméletlen őszinteséggel tárja fel ezeket a mélységeket s a képek, amelyek felett, mint puszta költői kifejezések felett siklanánk el, az ő idézeteiként visszanyerik eredeti életjelentésüket.

Ez a Petőfi valóban az, akinek egyik halhatatlan versszakát a Schopenhauer-rajongó fiatal Nietzsche megzenésítette s kinek költészetében Meltzl Schopenhauer filozófiájának meg-

testesülését látta. Előde Vajdának, Reviczkynek, Komjáthynak. Természetesen olyasképen, amiként Goethe előde Schopenhauernek.

Kornis strukturlélektani és tipológiai vizsgálódásai exisztenciális irányba mélyítik el Petőfi képét. Ez az exisztenciális értelmezés egyszerre bensőbb rokonságba fűzi Petőfit, legdiadalmasabb küzdőink egyikét, a tragikus sorsú nagy magyarokkal.

Érdekes, hogy Kornis megérezte annak szükségességét, hogy Petőfi már-már olajnyomattá szelidülő kedélyes költő-képe mögött rámutasson az emberi és költői lélek fájdalmas hajtóerőire. Pusztán esztétikai szempontból is szükséges volt ez. Mivé lenne Beethoven harmóniáinak tisztasága, ha nem éreznénk bennük Beethoven fájdalmát. A pesszimista Petőfi nem szentimentális romantikus vagy biedermeier költő, pesszimizmusának erős életes gyökerei vannak s fájdalmának kifejezésében is klasszikus. Ép klasszikus volta feltételezteti, hogy lelki dinamikája kétpólusú: a fájdalom és gyönyör váltakozásában megy végbe lelki növekedése. E poláris feszültség (pesszimizmus-optimizmus, realizmus-idealizmus) eredője esetenkint különböző színezetű lelki képlet. A tanulmány egyik főértéke, hogy nem mossa el az árnyalatokat, ellenkezőleg, elmélyíti, megeleveníti őket.

Baránszky-Jób László

Ort János: Irodalomesztétikai kérdések Kazinczy korában. Budapest, 1936. Hoffmann és tsa. 54 l.

Az alapos és nagy körültekintéssel készült tanulmány a magyar ízlés történetének azt a korszakát világítja meg, amelyben a szép tudományának legfontosabb eszközéért harcoltak: a nemzeti nyelvért. Bevezetésében a szerző épen a századforduló jelentőségét vázolja s igyekszik a magyar szép fogalmi meghatározásán át azt elhelyezni a korabeli esztétika-elméleti irodalomban. Helyesen állapítja meg, hogy Kazinczy előtt csak tapogatózások vannak irodalmunkban bizonyos szépség-ideál kialakítására, — még Bessenyei sem gondol tudatosan erre, — s csak is Kazinczynál kezdődik a szép kifejezésre-juttatása. Mennyire igaza van abban is, hogy „önálló esztétikai felfogást hiába keresünk, hiszen az elgondolások a renaissnce-kori poétika és a német populáris esztétika hatása alatt állanak, ezek fordításában merül ki a tudományos esztétikai irodalom". Irodalmunkban is az irodalmiság és ezzel kapcsolatban a gyakorlati esztézis felé (hiszen csak ezután jöhetett az elméleti) való fordulás egyúttal a nyelv és a forma kérdése is volt. Ez a két kritérium határozta meg a korabeli szépségfogalmakat. Kazinczy az ízlés művelésé-

vel a közönség nevelését akarta szolgálni, természetesen a kritikán keresztül, s minden más elemmel csak is ezt akarta elérni. Ez a nagy vitális erő, melyet a szépség és fejlődés gondolatának előrelendítésére szántak, teljesen a korabeli ízlésváltozások jegyében indult és erősödött. Ez pedig teljesen a rokokó „divat" alapján állott. A lelkiség kultúráját bizonyos fínomkodó, könnyed kecsesség hatotta át s ez, „amennyiben egyúttal gyakorlati érdekeket hoz magával: íróink úgy látják, hogy munkáik által a közélet is sok hasznot nyer". Kazinczy mindent az *ízlés* céljának érdekében tesz, még a nyelvújítást is. Egész irodalmi iskola alakul ki körülötte: tanítványai is erre a mindenek fölött való ízléstudatra esküsznek, így közöttük a legkiválóbb, aki mesterét is túlszárnyalta, a „szent tanítvány", Kölcsey is. A fínom kultúrájú szerző a korszak lelkét megértve fejtegeti az irodalom hivatásának és a költészet lényegének, a költői eredetiségnek és utánzásnak a kérdését és ami a legfontosabb volt e korban: a műfordítás esztétikai jelentőségét s ebben a fejezetben helyesen boncolja Kazinczy kissé már elmerevülő műfordítói formalizmusát.

Tanulmányának befejező fejezete *A kritikával* foglalkozik. Ebben a részben tárgyalja a kritikával kapcsolatosan az ízlésnevelés problémáját. Nagyon fontos szerepet játszott már e korszak irodalom-esztétikai felfogásában is a „műgond" mellett az írók nevelésének kérdése. Kazinczy közel sem volt a teljes kritikátlanság híve. Téves irodalomfelfogás igyekszik őt a kritikátlanság vádjával érinteni. Hiszen éppen ő volt az, aki az önkritikára való nevelést ajánlotta az íróknak, ami burkolt szavakban az igazi kritika létjogosultságát célozta. Igaz az is, hogy Kazinczy örömmel „sikoltott" fel minden új magyar író felbukkanásakor, de ez nem jelentett kritikátlan elismerést és magasztalást. Óriási arányú levelezésében nagyon a lelkére kötötte az íróknak: a fejlődésre „serkentést". Ő maga is ezt gyakorolta egy hosszú életpályán keresztül. Ort János értékes tanulmánya a magyar műízlés fejlődéstörténetének, a később kibontakozó magyar klasszicizmusnak hőskorát világította meg s ha itt-ott bővebb szemléltetést, jellemzőbb példa-felvetést vártunk volna is, munkája így is hasznos és gondolatébresztő összefoglalás.

K. S.

Frederik Adama van Scheltema: Die Kunst unserer Vorzeit. Leipzig, (1936) Gr. 8, S. 191.

Az esztétika és művészetfilozófia alig ismerhet elmemozdítóbb studiumot, mint a primitív népek művészetének tanulmányozását, amint azt az etnológia és arheológia elébe állítja.

Sajnos ezt a támogatást eddig még nem tudta kellőleg kihasználni. Aminek kétségtelenül az az oka, hogy segédtudományai, különösen az arheológia, oly hosszú időn át a leíró módszert követték: a leletek és fennmaradt emlékek hosszú sorát igyekeztek becsületes hűséggel ismertetni anélkül, hogy a köztük lévő összefüggés feltárására, egységes kép rajzolására vállalkoztak volna.

Ezért örömmel kell üdvözölni Sch. vállalkozását, aki a germán arheológia szintétikus ábrázolására és „az északi kultúrlélek fejlődéstörvényének megértetésére" törekszik. Módszereire vonatkozólag pedig büszkén idézi Dvoraknak immár frázissá vált mondását: „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte." (S. 5—6.)

Valóban nehéz feladatot tűzött maga elé, amikor egy olyan kor szellemtörténetét akarja megírni, amelyik írásos emléket nem hagyott maga után. Módszerét elsősorban azáltal óhajtja érvényesíteni, hogy a pszihológia eredményeit alkalmazza a primitív művészetek magyarázatára. Kellő példák felhozásával, gyermeki és imbecillis rajzok segítségével valóban érdekes gondolatokat ébreszt és az a szellemes megokolás, amellyel a paleolitikus állatrajzok realítását magyarázza, valóban érdekes; de nem meggyőző (S. 15—9.) Pszihológiai olvasottsága sem terjed túl a német-birodalmi iskolák ismeretén. Igy pl. szép megállapítását a paleolitikum destruktív és a neolitikum konstruktív művészetéről (S. 12—3) nem tudja kellőleg elmélyíteni és a bécsi gyermekpszihológiai iskola új kutatásaival összekapcsolni.

De mint igazi szellemtörténész nem elégszik meg ennyivel, hanem az emlékek mögött rejlő szellemi tartalmat is ki akarja elemezni. Művének ez a része a legértékesebb, bár nem vezet feltétlenül megnyugtató eredményekre. Gondolatai túlságosan szellemtörténetiek, túlságosan kiesnek az arheológia birodalmából. Az olvasóban az a felfogás alakul ki, hogy Sch. a szellem filozófiájának idegen területéről indul hódító útra az arheológia ellen. Igy a Stonehenge kultuszjelentőségéről szóló elmélkedése (S. 45—53) egészen elhibázottnak látszik. Napjainkban tudománytalan eljárásnak kell minősíteni, ha egy kutató Bachofenre való hivatkozással magyarázza a nap- és föld-tisztelet jelentőségét, vagy a XX. század német népszokásaiban véli feltalálni a bronzkori istenkultusz egyenes folytatását.

Ilyen vélt igazságok beolvasása alapján állítja fel Sch. a maga művészetfilozófiai nézetét, (S. 162—70), amely a művészet fejlődését három, ritmusos, önmagában megismétlődő lépcsőfokra osztja és ilymódon akarja a neolitikum kezdeteitől egészen napjaink modern művészetéig terjedő óriási űrt átfogni. E rendszer egyike azoknak a sorában, amelyeket az utolsó száz

év folyamán (amióta Hegel a hármas szám filozófiai üdvösségét felfedezte) minden ambiciózus német filozófus vagy műtörténész felállítani igyekezett. Sch. koncepciója nem mélyebb, nem igazabb és nem újabb, mint oly sok más elődjéé volt és oly sok más követőjéé lesz. Megvan a hozzá szükséges tudományos jártassága, stílusa, szellemtörténeti ügyessége; de ami ezen felül kellene, az Sch.-ból épúgy hiányzik, mint annyi más társából. A szellemtörténeti frazeológiát („anyag és minta közti dialektikus játék", „zentralbeharrendes und peripherbewegliches Prinzip" stb.) valóban ügyesen használja; de mélyebb tartalommal nem tudja őket ellátni, igazi életet nem tud beléjük lehelni; úgyhogy szép mondatai gyakran csak a szavakkal való üres játék gyanánt hatnak.

Könyvének kétségtelen hiánya, hogy nem ismeri a szociológia és etnológia szempontjait, amelyek a primitív népek művészetében a legbiztosabb útbaigazítók. Etnológiai módszerei nem haladnak túl Hoernes, Soph. Müller vagy Montelius mult századbeli nagy műveinek a metódusán és az általa oly gyakran idézett H. Kühr modern irányát meg sem közelítik. Igy pl. Sch. szerint Északeurópában az újkőkor óta letelepedett földművelő népek éltek. (S. 9—10, 22); az egykor itt tanyázott sátoros pásztorokról, a nomád és földműves kultúrák különbségéről, a díszítő és ábrázoló művészeteknek az életformához való kötöttségéről mit sem tud.

Ebből a beállítottságából magyarázható következetlensége is: az északi kultúrkör, a nordische Kultúrgemeinschaft arheológiáját szándékszik megírni (S. 2—4) és mégis a tárgyalás során a paleolitikumtól a keresztény középkorig terjedő időben Európa valamennyi barbár népének a művészetét tárgyalja egyforma szeretettel és egyforma bőséggel.

Ugyancsak helytelenül jár el a szerző akkor, amikor elvont tárgyát aktuális politikai megjegyzésekkel, új-pogányságot hirdető és egyházellenes közbeszúrásokkal tarkítja. Ezek a mondatok nem emelik a munka tudományos hitelét.

Sch. munkáját (amelyik markáns vonásokkal rajzolja fel Európa barbár arheológiájának szellemtörténeti szintézisét) komoly haszonnal és őszinte örömmel fogja forgatni minden szakember. De úgy érezzük, hogy a jövő nemzedék a könyvet inkább napjaink történetére nézve fogja forrásértékűnek tartani, semmint arheológiája miatt megbecsülni.

A könyv külső kiállítása minden dícséretet megérdemel.

Kósa János

Wölfflin—Festschrift: Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstage. Dresden, W. Jess. 1935. 184. l.

A „nevek nélküli művészettörténet" megalapítója hetvenéves, alapvetése a Grundbegriffe alig húsz. Hosszú művészettörténeti kutató munka érett eredményeként született meg. Mint a szerző két évtized multán mondja róla (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision. Logos. 1933. 210—218. l.), nem stíluselméleti alapvetést akart adni benne, hanem csupán két század, a XVI. és XVII. művészetének ellentétes vonásait akarta kiemelni a híressé lett öt fogalompárral. — Mintegy azt mondja: ám legyen igazuk a bírálóknak, némi kis empíria az, amit adtam, hogy azután termékenyebbnek bizonyult a megfigyelésem, mint sok teória, arról nem tehetek, az azután más kérdés. S azt is szívesen vállalhatja, hogy mindenekelőtt pedagógiai értékű a műve; mit ér minden teória, ha nem alapul helyes értékfelismerésen és nem azzal ajándékoz meg bennünket.

Wölfflin előkelő tudománytörténeti helye: a Fiedler és Dilthey irány összekapcsolása; a látás evolúciójáról szóló tant egyesíti a korok szellemtörténeti tartalmáról, egységéről szólóval s így lesz a stílustörténet megalapítója: „Minden új szemléletmódban új tartalom, új világérzés kristályosodik." A mű nem tükörképe a világnak, a korszellemről az alkotás módja vall.

Bizonyos, hogy módszertanilag sok tisztázatlan van ebben az olyannyira termékenynek bizonyult meglátásban. Talán azért lehetett olyan termékenyítő, mert implicite határkérdések rejlenek benne. A Festschriftben legérdekesebb ezek jelentkezését, húsz év alatt mégis csak bekövetkezett differenciálódását megfigyelni.

Erich Jaensch (Über das künstlerische Erleben der Welt. Festschrift. 68—95) a kitűnő fiziológiai antropológus ellenkező pólusról indul, mint Wölfflin, nem a művészi alkotás felől, hanem a megélő ember szempontjából teszi fel a kérdést — hogy azután találkozzék Wölfflinnel az eidetikus síkon, a lényegszemlélet síkján és megállapíthassa: Wölfflin jelentősége, hogy módszerével áthídalja a szemlélet és a képzet, a külső és a belső világ közötti ürt, a szubjektívot és transz-szubjektívot egymástól elválasztó Jaspers-féle szakadékot. „A világmegélésnek ez a formája jellemző a művészi élményre." A „szavak mágiája" jellemzi a művészt (milyen erősen érezte és vallotta ezt nálunk Kosztolányi s minden nagy költőnk); a művész számára nincs külön szó és külön élet. A mese valósága az övé, mint a gyermeki léleké, vagy mint a népé. — Nem csoda, hogy a német népi mozgalom visszatalált a szimbolumokhoz, mondja Jaensch.

„A ‚élő'-re támaszkodó német népi mozgalom kitűnően felhasználhatja Wölfflin alapfogalmait." „A stílustörvények az ‚élő' törvényei." — A Goerge-kör középponti fogalma a művészi fantázia volt a maga exklúzív, arisztokratikus jellegével. Az új művészet elmélete a belső egységen, az eidetikus valóságon nyugszik, ez a középponti fogalma — s az egész nép.

Jaensch átveszi Rickerttől a „harmadik birodalom" megjelölést a külsőt és belsőt egyesítő eidetikus terület elnevezésére, bár reálisabb jelentésben mint Rickert, de mindenképen tiltakozva az ellen, hogy bármi politikai mellékértelmet tulajdonítsanak az övének is. *Wilhelm Pinder* már határozottabban fejezi ki magát ilyen vonatkozásban. (Architektur als Moral. Festschrift. 145—151.) A „nagy svájcival" szemben mindenképen kötelezőnek érzi a nyiltságot. Egyébként annak tanítása tökéletesen megegyezik a német népi mozgalom művészetfelfogásával: „a szemlélet egyben világszemlélet s a forma története érzület és erkölcs története". Az architektúra annak az emberiségnek a morálja, amely mögötte áll. — A németségnek arra az időre kell visszanéznie, „amelyben az építészet nyelv és néptörténet volt". — „Nem valami rossz értelemben vett esztétika, hanem valóban nyelv." Később azután a barokkban még volt heroizmus, hogy utána a klasszicizmusban teljesen kivesszen. A biedermeier mögött ott áll még az egységes polgárosztály, de megkezdődik ennek bomlása s vele a „stílheccek" kora. — „Az új építészet népi lélek, népi kultúra egységéből nőhet ki. Tisztában kell lennünk azzal, hogy a jövő korok a legtisztább értelemben vett morált az építőművészetről olvashatják le."

Dagobert Frey tanulmánya (Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. Festschrift. 30—67. l.) hasonló hangnemű. „Minden művészet teremtő alkotás eredménye, kivetítődése a művészi alanyban adott szellemi tartalomnak az objektív világba." A realizációs folyamat a művészi alkotásban azáltal megy végbe, hogy a szellemi tartalom, mint ideális realitás egyértelmű és tartós kapcsolatba lép az objektív realitással, az anyaggal. Az anyagban van megadva a megvalósítás, a közlés eszköze. De ez az anyag az alakítás, a rajz által számára idegen jelentést kap, mássá lesz, a művész alakítása által szellemi tartalom hordozójává. — Mindezek a fogalmak: „teremtő egyéniség" — „anyag" — „jelentés", „jelentésváltozás" már nem annyira a Wölfflin által megalapított stílustörténet, hanem a fenomenológiai módszerben megújhodott esztétika szótárából valók. D. Frey azonban végeredményben mégis a Wölfflin-féle s ott még nagyonis differenciálatlan benső kapcsolatot, viszonyt alakítás és lelki tartalom között kisérli meg tisztázni s a maga

eseteként sokoldalú árnyaltságában bemutatni. S be is mutatja valóban Wölfflin szellemében rengeteg konkrét példán. Azonban a példákból kiderül, hogy inkább az alakítás és tartalom bonyolult kapcsolata s e cél érdekében az anyagfelhasználás különleges módja a figyelemre méltó s nem tételezhető fel egyszerűen csupán bizonyos egység közöttük.

Karl Vossler ad hangot a kötetben (Über gegenseitige Erhellung der Künste. Festschrift: 160—168. l.), hogy ezek a problémák „filozófiai esztétika" megvilágítását kívánják már. Az egyes művészetek összehasonlításánál jelentkezik a művészet mint egység. Vossler szerint valamennyi művészet kifejezés és nyelv. „Wölfflin a beszélőre és nyelvezetre figyelmeztetett", a képzőművészet „grammatikájába akart bevezetni". — Ezzel szemben az esztétikus, akinek Vossler is döntő szerepet szán az ilyen kérdésekben, nagyon is érzi, hogy mennyire szükséges különbséget tenni grammatika és a költő egyéni nyelve, technika és eleven művészi érték között. Vossler a maga részéről, bár utal az esztétikai vizsgálat jogosultságára és szükségességére, a történeti iskola gyakorlatát viszi csupán át az esztétikába s a kötet tanulmányírói közül Frey az, aki esztétikai szempontokat igyekszik értékesíteni történeti vizsgálódásaiban, anélkül hogy módszertani szempontból bármelyik területen határsértést követne el. — Egyébként ezek a művészettörténeti síkról az esztétikai felé haladó tanulmányok így egymásmellett érdekes de részleges problémafeltevésükkel önkénytelenül módszeres esztétika tisztázó vizsgálódásai után kívánkoznak, jellegük meghatározása, összeegyeztetésük, helyes értelmezésük csak annak a segítségével lehetséges.

Baránszky-Jób László

AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG

CÉLJA:

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

TAGNAK

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

TISZTIKAR:

Tiszteletbeli elnök: *Ravasz László.*

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

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

A MAGYAR ESZTÉTIKAI TÁRSASÁG

ELŐADÁSAIT

a Fészek Club-ban (VII, Kertész-utca 36.) tartja. rendszerint minden hónap első felében, keddi napon d. u. 1/26 órakor.

Legközelebbi előadásunk (1937 február 9. d. u. fél 6)

Bernáth Aurél festőművész: *A kompozíció fejlődése a festészetben.* (Vetítőképes szemléltetéssel.)

A következő hónapokban

Kállay Miklós, Bartók György, Sik Sándor előadásai kerülnek sorra.

BRANDENSTEIN BÉLA BÁRÓ:

Művészetfilozófia

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

MITROVICS GYULA:

A magyar esztétikai irodalom története

Debrecen, 1928. — Ára 18 pengő.

BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ:

Bevezetés az esztétikába

Budapest. 1935. — Ára 4 pengő.

PRAHÁCS MARGIT:

A zeneesztétika alapproblémái

Budapest. 1935. — Ára 6 pengő.

ESZTÉTIKAI FÜZETEK:

Krampol Miklós: *Film és művészet.*
Makkai Sándor: *Művészet és vallás.*
Schroeder Attila báró: *A komikum lélektanához.*