MC
110.984

UNIVERSUM REPRINT

Sík Sándor

ESZTÉTIKA

UNIVERSUM KIADÓ
SZEGED, 1990

SÍK SÁNDOR

ESZTÉTIKA

MÁSODIK KIADÁS

BUDAPEST
A SZENT ISTVÁN-TÁRSULAT KIADÁSA

MC 110.984
OSZTLECHNIKAI KÖNYVTÁR
R 2
1990

A magyar piarista rendfőnök 1737/1942. számú engedélyével.

Nihil obstat. Dr. Michael Marczell, censor dioecesanus. Nr. 10215/1942. Imprimatur. Strigonii die 22. Decembris 1942. Dr. Joannes Drahos, vicarius generalis.

Stephaneum nyomda Budapest, VIII., Szentkirályi-u. 28. Felelős: Ketskés János.

Megjelent az UNIVERSUM KIADÓ gondozásában
Felelős kiadó: Nagy Károly
Felelős szerkesztő: dr. Fejér Dénes
Készült a Kecskeméti Petőfi Nyomdában (90. 10066)
változatlan utánnyomással
Felelős vezető: Birkás Béla vezérigazgató

ISBN 963 385 030 4

ISSN 0866-4315

ELŐSZÓ.

Ez a könyv több mint tízéves közvetlen munkának, több mint húszéves elmélkedésnek, több mint harmincéves anyaggyüjtésnek, igazában egy életreszóló szenvedélynek gyümölcse.

Meg kell azonban vallanom, mint életmű: melléktermék. Az az emberélet, mely exisztenciális szükségszerűséggel megteremtette: papi, írói, utóbb is legföljebb irodalomtörténetírói élet, nem a mesterségbeli bölcselő esztétikusé. Ha azt kérdezi tőlem valaki, hogyan mer megszólalni az amatőr a professzionisták között, azt felelem: Csak úgy, mint többé-kevésbbé minden tudatos művészember megteszi ha írásban nem, élőszóban, ha szóval nem, legalább is «belső monológ» formájában., A jó mesterember szereti a mesterségét, pihenő idejében is eljátszik szerszámaival, még aludni is legszívesebben a műhelyben dől le, és amikor egyéb ügyével-bajával foglalatoskodik, félszeme akkor is az anyaga közt motoz. Igy aztán persze hogy kiles egy és más mesterségbeli titkot, ezt aztán nincs szíve magának tartani.

De elméletileg is meg merném indokolni vállalkozásomat. *Esztétikán* sokfélét értenek az emberek, még maguk az esztétikusok is. A sokféle felfogás két alapvető elgondolásra vezethető vissza. Az egyiknek az esztétikum lényegében magas szellemi elvontság (eszme, érték, *virtus intellectuális*, kozmikus principium); ez az esztétikában azt keresi, mi ennek a valaminek értelme, mit szól hozzá a valóság? A másiknak az esztétikum *ez* a vers, amit most olvas, ez a szobor, amit most mintáz, ez az opera, amit tegnap este gyönyörködött végig, és most próbálgatja a zongorakivonatát; az esztétikától azt várja: mit szólnak hozzá az «illetékesek»: úgy-e, hogy igazán olyan szép? és ugyan mitől olyan nagyon szép?

E mögött a kétféle elgondolás mögött sokkal mélyrehatóbb kétféleség lappang, mint általában hiszik. Nemcsak két ellenmondó elméleti elv, hanem kétféle esztétikai igény, két élményvilág, végső fokon kétfajta lélektípus. Napjaink egyik jeles esztétikusa így fogalmazza ezt: «Az a mély félreértés, amely minden időben elválasztotta a művészeket a régi esztétikusoktól, nagyrészt onnan származik, hogy nem ugyanaz a fajta szépség tetszik nekik. Valóban, ugyanazon szavakkal, de nem ugyanazt a nyelvet beszélik.»[1] Ha erre azt mondja valaki: a bölcselő azért bölcselő, hogy mindent megértsen, a másikfajtát is, annak azt felelem: fontolja meg, hogy «a tudósok művészetbölcselete és esztétikája mindig receptív szempontból való szemlélődés, és csak ennyiben van jelentősége».[2]

Aki ezt írja: Adolf Hildebrand, a modern esztétika egyik legjelentősebb művének szerzője, egyszersmind korának egyik legjobb szobrászművésze. Példája beszéde-

[1] Ch. Lalo: Introduction à l'Esthétique. Paris, 1935. 152.
[2] Adolf Hildebrand: A forma problémája a képzőművészetben. Ford. Wilde János Budapest, 1906.

sen mutatja, mennyit nyerhet az esztétika, ha olyanok nyúlnak hozzá, akik elméletileg is szakemberek, de ugyanakkor alkotó művészek is. Az esztétika történetének legnagyobbjai közt egész sereg művészt, főleg költőt találunk, Platontól — aki legalább annyira költő, mint filozófus — Goethén, Schilleren, a német romantikusokon, Kölcseyn, Keményen, Arany Jánoson át egészen Hildebrandig és Valéryig, Babits Mihályig és Kosztolányiig. Logikát és filozófiát a nagy gondolkodók, a filozófusok tudnak igazán, akiknek egész életük maga is bölcselkedés; a teológiában a nagy istenlátók, a próféták, apostolok, misztikusok, szentek, az etikában az erkölcs és a szeretet nagy hősei mondták a legnagyobbat és legmélyebbet: az esztétika sem várhatja másoktól a maga lényegének megvilágítását, mint azoktól, akiknek egész élete nem más, mint ennek a lényegnek állandó megtapasztalása.[1]

Ez az utalás talán alkalmas rá, hogy némileg igazolja egy új esztétikai elgondolás kísérletét. Ha vakmerőség volna is azt hinni, hogy ez a könyv többet, jobbat adhat az előttünk járt nagyok eredményeinél, egy jó oldala mindenesetre van: a mögötte álló esztétikai élmények viszonylagos gazdagsága. Minden esztétikai rendszer végelemzésben megalkotójának alapvető esztétikai élményeiben gyökerezik. Ez az élmény a legtöbb esztétikusnál meglehetősen egyoldalú: rendesen egy, olykor néhány művészet alkotásaihoz fűződő *befogadó* aktus. Az itt következő kísérlet többféle művészi tevékenységnek (a költészetnek, a vers-előadásnak és a szónoklatnak) kétévtizedes magáraeszméléséből fogamzott, a mögötte álló befogadó-élmények gyökérzete pedig a lehetősé gszerint valamennyi művészet talajába elágazik. Hogy ez az utóbbi törekvés — mint többé-kevésbbé minden esztétikusé — csak nagyon is viszonylagos mértékben sikerülhetett, csak annál jobban megvilágítja az alkotó-élményi alapnak módszertani jelentőségét.

A könyv egész gondolatrendszere három pillér-tételen épül. Közüle kettő rég ismert igazság, amelynek azonban még nem vonták le a következményeit; a harmadik egy banálisnak látszó felismerés, amely nélkül azonban lehetetlen szabatosan tisztázni az esztétikai alkotás struktúráját. Az *első tétel:* az esztétikai élmény minden mástól különböző, másra vissza nem vezethető aprioritása. Ez módszeres szerénységre és óvatosságra inti a kutatót, mikor fogalmi értelmezést akar adni egy fogalmilag hozzá nem férhető világról.[2] A *második:* esztétikai tartalom és forma elválaszthatatlan egysége. Ezt majdnem minden esztétikus vallja, de rendszerint beéri a tétel kimondásával, aztán megfeledkezik róla. Holott — ezt próbálnám megvalósítani — ebből az egységből, az első tétel szemmeltartásával, le lehet vezetni az egész esztétikát. Ehhez azonban szükség van a *harmadik* alapgondolatra is, amelyre Arany János egy mondata vezetett rá. Ez voltaképen a második tétel szabatosabb fogalmazása: tartalomból és formából nem lehet megérteni az esztétikum struktúráját, mert a tüzetes vizsgálat nem két, hanem három elvi réteget talál benne: tartalmat, *anyagot*, és formát. Ennek a felismerésnek világánál eloszlik az az elvi bizonytalanság és zűrzavar, amely a tartalom és még inkább a forma fogalma körül oly általános. De azonkívül, hogy organikus egészként lehet rájuk építeni az esztétika egész rendszerét, ez a hármas egyszerű igazság jóformán minden részletkérdésre rásugározza eligazító világosságát.

[1] Fritz Medicus *(Grundfragen der Ästhetik)* olyan esztétikáról beszél, amely a művészi élet önismerete legyen. (Id. Paul Moos: Die deutsche Ästhetik der Gegenwart, 1928. 51.)

[2] «A képzett ember minden téren csak akkora fokú szabatosságot követel, amekkorát a tárgy természete megenged.» (Aristoteles, a Nikomachosi Etika elején.)

Még egy vallomással tartozom. Az esztétikai rendszereknek az élményi alap mellett még egy másik végső elvük is van, egy filozófiai principium, amely végelemzésben többé-kevébbé tudatosan az egész gondolatmenetet kormányozza : *a gondolkodó filozófiai világnézete.* Az esztétika, filozófiai jellegű tudomány lévén, mint rész az egészbe kénytelen beleilleszkedni egy filozófiai gondolatépület szerkezetébe, és végső igazolását valójában abból meríti. Ezért voltaképen minden esztétika metafizikai jellegű, akár bevallja, akár nem, — hiszen a metafizika tagadása is metafizika. Az esztétikai rendszernek ez a filozófiai begyökerezettség merőben tudományos szempontból egyik legfőbb értéke ; hatékonyság, érvényesülés, tudományos elismertetés, művészeti és pedagógiai használhatóság tekintetében azonban nem mindig válik előnyére, még pedig két okból. Más tudománytól kapván alapelveit, az elinduláshoz szükséges filozófiai gondolatanyagot (tételeket, levezetéseket, bizonyításokat) többnyire kénytelen előrebocsátani, illetve közbeszőni ; ez bonyodalmassá, nehézkessé és — minthogy a szerző, nem filozófiát írván, a filozófiai fejtegetésekben rövidségre törekszik — nehezen érthetővé teszi. Ezért mások elhagyják, feltételezik ezt a bölcseleti alépítményt, és ezzel vállalják a még-nehezebben-érthetőséget, a homályosságot, nem egyszer az önkényesség látszatát. Ezen felül mindkét esetben : ahhoz, hogy esztétikai tételeiket elfogadjuk, előbb el kell fogadnunk filozófiájukat, mert arra épülvén, azzal állnak, vagy buknak. Akinek pl. idegenek Kantnak, vagy a német idealista bölcseletnek alapgondolatai, alig fogja tudni magáévá tenni éppen a legnagyobbszabású német esztétikai elméletek jó részét.

Az az egyéni világnézet — túlságosan merész volna filozófiának nevezni —, amely e könyv gondolatainak háttere, a kritikai realizmusnak egy neme ; a *philosophia perennis* pillérein, tehát aristotelesi-szenttamási elveken nyugszik, némi rugalmassággal azonban — inkább művészi, mint logikai következetességgel — bizonyos platoni-szentágostoni-prohászkai gondolatokat is beépített magába. A könyv céljaira elégséges igazolását pedig elsősorban a belőle folyó esztétikai tételek evidenciájában, gyakorlati értékében és termékenységében szeretné látni. A legújabb bölcseleti gondolkozás különben — éppen az esztétika szempontjából leglényegesebb ponton — meglepően közel jár ehhez a felfogáshoz. A fenomenológiai esztétika egyik legjobb képviselője, Brinkmann így ír : «Ha idealista és pozitivista oldalról azt a kifogást hozták föl a fenomenológiai módszer ellen, hogy filozófiátlan, naív realizmusnak hódol, ez az állítás ténylegesen talál. Csakhogy ez nem jelent igazában kifogást, ellenkezőleg, ezzel a fenomenológiai álláspontnak egy nagy erősségét jelölték meg. Nem fér hozzá kétség, hogy a naív realizmus világképe, amely hisz a külső világ dolgainak realitásában, szűntelenül uralkodik életünkben és élményeinkben, hacsak közbeközbe pillanatnyi reflexiós szünetekben meg nem hajlunk egy idealisztikus vagy pozitivisztikus konstrukció előtt. Ennek a naív, reflexiónélküli világátélésnek kell maradnia minden filozófiai reflexió kiinduló pontjának, és nem szabad, hogy ez a mechanisztikus-természettudományos «empiria» kedvéért háttérbe szoruljon, kinevessék, vagy teljesen ignorálják. Ebben a modern filozófiai antropológia különböző törekvései egységesek. (Scheler, Hartmann, Heidegger)»[1] E mellett — úgy tetszik nekem — van még két, eléggé meg nem becsülhető előnye is. Az első : hogy jótékonyan közel áll a jó értelemben vett ú. n. «közönséges józan észhez» — nem egészen jogosulatlan azt mondani, hogy voltakép az általános, értelmes gondolkodás- és látásmód

[1] Donald Brinkmann : Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästetischen Gegenstandes. Zürich és Lipcse, 1938. 10.)

kritikailag megszűrt formulázása és elméleti megalapozása. James ismeretes szavával : «a közönséges józanésznek egyetemileg művelt testvére». De ez látszik legközelebb állónak a magyar észjáráshoz is ; erről bárkit könnyen meggyőzhet akár az «egyszerű magyar emberekkel», akár a magyar esztétikai gondolkozás képviselőivel (Bessenyeitől Veres Péterig) való érintkezés. Igy szabad talán remélni, hogy az erre támaszkodó gondolatmenetek az átlagos művelt magyar ember számára elvontabb bölcseleti iskolázottság nélkül is hozzáférhetők lesznek.

Mert, hogy még ezt a vallomást is megtegyem, ezt a könyvet elsősorban nekik szántam : az irodalom és a művészet szerelmeseinek, akiknek (hányszor tapasztaltam !) olyan nagyon hiányzik valami efféle eligazító, — író és művész barátaimnak, akik nem szorulnak rá, de mégis hiszem, hogy magukénak fogják érezni, hiszen szívük ügyéről szól, — legfőképpen pedig annak a sokszáz fiatal léleknek, akik hosszú papi, írói és tanári pályám alatt így vagy amúgy lelkem részeseivé lettek, akiktől — tanítván — annyit tanultam : nekik, úgy érzem, tartoztam vele. Adja Isten, hogy közelebb vigye őket Ahhoz, amit szemlélni, vallani és szolgálni, életnek és örökkévalóságnak egyetlen értelme : az Abszolút Szépséghez.

ELŐSZÓ A MÁSODIK KIADÁSHOZ.

Esztétikám e második kiadása az 1946-i könyvnapra készült. A kiadásnak ezzel összefüggő technikai követelményei lehetetlenné tették az alaposabb átdolgozást. Igy bele kellett nyugodnom, hogy — néhány sornyi változtatással — az első kiadás szövege jelenjék még újra, ugyancsak technikai okokból egy kötetbe sűrítve.

A KIADÓ ELŐSZAVA A HARMADIK KIADÁSHOZ

Sík Sándor Esztétikája a könyvtárak, antikváriumok ma is keresett, ritka könyve. A szegedi József Attila Tudományegyetem mellett, az egyetem által is alapított Universum Kiadó a sokoldalú esztétikai ismeretigény iránti kötelességtudatából, valamint a szegedi egyetemnek e mű kiadására érvényes erkölcsi jogából következően jelenteti meg e könyvet. Szándékosan vettük alapul a második kiadás egy kötetben megjelent változatát, amely így könnyebben kezelhető, a tanulás, olvasás technikájához jobban idomul, és gazdaságosabban állítható elő.

A Sík Sándor esztétikai iskola hatása alatt elindult bölcsésznemzedékek tagjai már nem fiatalok ugyan, de szellemi kisugárzásukból jut még energia arra, hogy a síksándori humanista esztétika ismeretgazdagító útját személyes hitvallásukkal is egyengessék. Ehhez, valamint ezen esztétikai látásmód többévtizedes méltatlan mellőzés utáni rehabilitációjához kívánunk hozzájárulni e könyv közreadásával.

Szeged, 1990.

I.

A SZÉPSÉG

BEVEZETÉS.

1. Az esztétika feladata.

Ellentmondó felfogások.

Az esztétika, mint önálló tudomány, a fiatalabbak közül való, még neve is csak kétszáz éves. A német Baumgartennek a XVIII. század közepén megjelent *Aesthetica*-jától a jelenkori rendszerekig keresztülment az utolsó két századnak valamennyi tudományos viszontagságán, nyomot hagyott rajta a filozófiai világképnek és a tudományos kutatás módszereinek minden változása. A szellem nagy ellentétei, a világnézetek, fajok, életformák és ízlésbeli adottságok sokféle típusa, ha nem is mindig oly harciasan, de nem kevésbbé mereven állnak szemben egymással az esztétikában is, akárcsak az erkölcs, a vallás, vagy a társadalomszemlélet kérdéseiben. Az egyik fő irányzat a lélektani, vagy a szociológiai «tények» vizsgálatára szorítkozik és a magaválasztotta korlátai közt biztonsággal mozgó tudós fölényével emlegeti «a táplálékot adó tapasztalati tények előkelő megvetésével dolgozó»[1] esztétikusok «metafizikai játékait» ; a másik viszont gúnyosan nézi le a lélektani esztétika «primitív kísérleteit» és a céhbeli filozófus önérzetével hirdeti, hogy ha az esztétika, mint alapvető tudomány, egyáltalán meg akar állni, «nem bocsáthatja gyökereit a tapasztalás anyagának laza talajába».[2] A művészek gyanakodva fogadják a művészettudomány «törvényeit», és szabadságukat, az alkotó szellem szuverénitását féltik ; a spekulatív esztétikus viszont olykor egyenesen megtagadja a művésztől a jogot, hogy hozzászólhasson a művészethez, még akkor is, ha van esztétikai szaktudása, mert «a filozófia minden egyes területe egész embert kíván, és nem veszi hasznát féltudós-félművésznek».[3] A francia esztétikus idegenül áll szemben a német spekuláció raffinált finomságaival ; a német ösztönös bizalmatlansággal felületességet és iskolázatlanságot sejt a francia műbölcselő kristályos világossága, vagy az olasz Croce temperamentumos lendülete mögött. A magyar gondolkodó viszont, ha őszinte magához, kénytelen bevallani, hogy bármennyire csodálja is a nagy nyugati szerzők eszmeépületeit, bármennyire érzi is sokszor igazukat, mégis, újra meg újra az az érzése, hogy «nem beszélnek nyomon».

Ilyen körülmények között nem lehet csodálni, hogy még az esztétika tárgykörére nézve sem alakult ki egyértelmű felfogás a szakemberek közt. Bár bizonyos fő problémakörök tárgyalása (művészi alkotás, esztétikai befogadás, értékelés, a «szép» fogalma) valamilyen vonatkozásban minden rendszerben megtalálható, az egyes világnézeti, tudományelméleti és módszertani felfogások különbségei már a tárgykör megfogalmazásában is éreztetik hatásukat. A lélektani esztétika problémáinak legnagyobb része pl. teljességgel hiányzik a nem ilyen alapon felépült rendszerekből ; viszont a metafizikai, vagy fenomenológiai esztétika finom különböztetései és elemzései, vagy a szociológiai esztétikusok kollektív-lélektani és fejlődéstörténeti vizsgálatai sokszor feleslegeseknek, esztétikán-kívülieknek tűnnek fel a más-meggyőződésűek szemében. Még szembetűnőbbé lesznek a tárgykörre vonatkozó felfogások különbségei, ha azt figyeljük meg, milyen jelentőséget tulajdonítanak az egyes esztétikai tárgy-, illetve problémacsoportoknak, és ehhez a jelentőséghez

[1] Volkelt Cohenről (System der Ästhetik.[2] III. München, 1925. 487.).
[2] Odebrecht : Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie. I. Berlin, 1927. 180.
[3] Hermann Cohen : Ästhetik des reinen Gefühls. (System der Philosophie. III.) Berlin, 1912. I. VIII—IX.

képest minő terjedelemben és sorrendben tárgyalják őket. Majdnem minden rendszer az esztétikai tárgyaknak egy-egy határozott csoportjából indul ki, annak vizsgálatából vezeti le tételeit, az így megállapított tételeket alkalmazza aztán a többi területek tárgyaira. Hamarosan kitűnik, hogy az esztétika tárgykörének körülhatárolása összefügg a módszer kérdésével — mindkettő pedig a legszorosabban a mögöttük álló filozófiával. Hiszen még sokszor azonos név alatt is egészen különnemű fogalmak húzódnak meg. Az esztétikai tárgy, vagy az esztétikai érték pl. egészen más fogalmat jelöl a realista, mást a szubjektív idealista nyelvén, — hogy ne is szóljunk az esztétikai forma fogalmának szinte mulatságosan sokféle értelmezéséről.

Az ellentmondások okai.

Mindazáltal súlyos tévedés volna azt hinni, hogy az egész esztétika egymást lerontó feltevések halmaza. Mindenekelőtt megállapítható, hogy az egymásnak ellentmondó rendszerek is bizonyos fokig egymásra építenek, az elért eredmények lassan-lassan tovább fejlődtek, és ma már nem egy nagyfontosságú kérdés véglegesen tisztázottnak, nem egy jelentős igazság a tudomány időálló birtokának tekinthető. A művészi alkotás bonyolult folyamatára vonatkozólag pl. annyi értékes anyagot halmozott már fel a kutatás, ennek a titokzatos jelenségnek a tudományos vizsgálat szerény eszközei számára hozzáférhető lélektani mozzanatait olyan éles megfigyeléssel szedte elemeire, hogy ezen a téren lényegesen újat aligha kell már várnunk. Olyan alapvető tételek, mint hogy van objektív és egyetemes esztétikai érték (ha magát ezt az értéket különbözőképen fogják is fel), hogy az esztétikai tárgyban nincs *külön* forma és *külön* tartalom (ha ennek a tételnek következményeit nem is vonják le), hogy az esztétikai magatartás a realitástól, a gyakorlati életvalóságtól való elvonatkozás nélkül nem jöhet létre (ha magát ezt az elvonatkozást más-más módon magyarázzák is): minden komoly mai esztétikai gondolkodásnak szerves alkotó részei.

Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy az egyes rendszerek ellenmondásai sokszor inkább csak látszólagosak. «Szavak, szavak, ti öltök minket el!» — mondja Vörösmarty filozófusa. A tudománybölcselet egyik legfőbb törekvése a minél szabatosabb műszó-használat; minden elmélet szükségszerűen iparkodik megteremteni a neki leginkább megfelelő nyelvet; Nadler szellemes megjegyzése szerint «mikor fogalmazunk, akkor úgy fekszünk, ahogyan magunk alá ágyaztunk az elméletben».[1] Ennek a törekvésnek megvannak az árnyoldalai is. Egyik az a veszedelem, hogy ugyanazt a műszót különböző szerzők különböző értelemben használják. Ki tudná felsorolni, mi mindent értettek már az esztétikában formán vagy stíluson! Másik: hogy ugyanazt a fogalmat az egyik ilyen, a másik amolyan műszóval illeti. Nem minden új műszó jelent új fogalmat, még a tüntetően más sem mindig. Ha kötelezővé lehetne tenni — legalább az általában egyértelműen felfogott fogalmakra — egy közös terminológiát, és a meglevő műveket lefordítanák erre a nyelvre, jelentősen csökkenne az egyes rendszerek egymástól való különbözősége. Kitűnnék, hányszor bujik meg pl. előkelő fenomenológiai műszavak kérge alatt a lenézett pszichológia, hányszor bukkan elő pszichológiai elemzések tömegében egy-egy önkéntelen metafizikai vallomás. Mindent összevéve aligha arra a belátásra nem jutnánk, hogy a nagy világnézeti rendszereknek megfelelőleg három-négy alapvetően különböző esztétikai felfogás van — és a legtöbb kérdésre (más-más fogalmazásban) azok is nagyjából hasonló feleletet adnak.

Az esztétika tárgya külön világ.

A különbségeket és ellenmondásokat pedig nagyon könnyen érthetővé teszi az a gondolat, amely minden idők nagy esztétikai gondolkozóinak közös kincse, és amely alkalmas arra, hogy óvatosságra intse az esztétika elméleti tanulmányához közeledőt: Az esztétika tárgya, legbelsőbb mivolta szerint, az «igazság világával» szemben *más*, *külön világ*, következésképen az elméleti tudomány számára csak

[1] Walzel művének (Die deutsche Dichtung von Gottsched zur Gegenwart) bírálatában, a Hovorka-féle Berichte IX. kötetében (735. l.).

részben és csak közvetve hozzáférhető. «Ha a bölcselő ebben a világban is mindenáron szokásos logikáját akarja megtalálni, nemcsak hogy meg nem érti, hanem el is torzítja ezt a világot : valódi tartalmát nem fogja fel és más, általtartalmat visz bele.»[1] Az esztétikai élmény, amely minden idevonatkozó vizsgálódás alapja, sajátos élmény, közvetlenül megtapasztalt, de nem elsősorban értelmi átélésben tapasztalható meg : lehet-e csodálni, ha ezt a végelemzésben egyéni élményt kiki a maga egyéni módján próbálja elméleti formulákba foglalni ? És csoda-e, hogy ezek az egyéni fogalmazások nem mindenben fedik egymást, mikor eleve bizonyos, hogy egyik sem fedi mindenben a valóságot sem, hiszen az a fogalmak nyelvén adaequate nem is fejezhető ki. Ha mindezt meggondoljuk, nem azon fogunk csodálkozni, hogy az esztétikai elméletek annyira különböznek, hanem inkább, hogy lényegükben olyan kevéssé különböznek.

Az esztétika feladata.

Mindezek a gondolatok elsősorban szerénységre intik az elméleti esztétikai vizsgálatokra vállalkozót. Vakmerőség volna azt hinnie, hogy merőben újat hozhat. «Das Wahre ist schon längst gefunden, Hat edle Geisterschaft verbunden» (Goethe). Nagy tisztesség, ha nem egészen méltatlanul csatlakozhatik a nagy szellemek e nemes köréhez, a régi igazságnak előkelő szolgálata : egy új szempont, szerencsésebb módszer, meggyőzőbb csoportosítás, vagy új következtetések levonása útján. Még nagyobb vakmerőség — megbocsáthatatlan elméleti iskolázatlanságnak és a művészettel való eleven kapcsolat hiányának legbiztosabb elárulója — volna : azt ígérni magunknak, hogy a vizsgálandó jelenségekről kimerítő, vagy akárcsak azok lényegét biztosan megragadó magyarázatot adhatunk. Az esztétikus helyzete tudományával szemben bizonyos fokig hasonlatos a teológuséhoz. Jaj annak a teológusnak, akinek tudománya főtárgyával szemben nem az áhítat az alapérzése. Tudnia kell, hogy ha a lélek még oly teljes odaadásával, elméleti és történeti tudás még oly gazdag felszerelésével indul is el kutató útjára, végül is mindaz, amit az Istenről megvilágíthat, csak antropomorfizmus vagy «analógia» lesz, «tükörben és rejtvényben» való szemlélet, és Kempisből tudja : «Mit használ a Szentháromságról nagy elmésen vitatkoznod, ha híjjával vagy az alázatosságnak, azért aztán nem kellesz a Szentháromságnak». Az Istent «meglátni» a földi életben csak egyes választottaknak jutott, azoknak is csak az elragadtatás perceiben. És mégis : képzelhető-e a kutató számára nagyszerűbb tudományos feladat, mint elmerülni a Végtelen Valóságba ; van-e az emberiség számára nagyobb és fontosabb érték, mint egy alig érezhető árnyalatnyi közeledés is az Isten megismeréséhez ! Az esztétikus is tudománya klasszikusainak elmélet-kincsével felszerelve, az élő műalkotásokkal való naponkénti érintkezéstől felfrissülve lép a művészet titka elé, abban az alázatos tudatban, hogy még ha a választottság és az elragadtatás ritka kegyelmeiben részesülne is, akkor is csak dadogva, a fogalmak halottasszürke nyelvén beszélhet a Kibeszélhetetlenről, — annak igazi valóját csak az élmény közvetlensége érintheti, igazi arcát csak a művésznek, nem az elmélet emberének adatott megmutatnia. De ez a már-már szinte reménytelennek igérkező munka, amelyre vállalkozik, mégis érdemes, hasznos és nagyszerű. Ha fogékony lélekkel, tiszta szándékkal és becsületes munkával dolgozik, remélheti, hogy legalább még egy szerény gyertyácskát meggyújthat az eddigiek mellé a titokzatos Szentség oltárán : azzal is többet láthatunk földöntúli szépségéből. A legnagyobb emberi cselekvés kétségtelenül az alkotás, a nagyoknak Isten teremtő tevékenységét folytató műve, amely közvetlen emberi másait teremti az Ősképnek. De mindjárt a második : szolgálni a nagyot, az embereket elvezetni az oltár elé, a másolatban megtalálni az Eredetit, az alkotásban ünnepelni az Alkotót. Ez a szent és alázatos szolgálat az esztétikus feladata.

[1] Báró Brandenstein Béla : Művészetbölcselet. Budapest, 1941. 11.

2. Az esztétika tárgya és módszerei.

Kiindulás a naiv tapasztalásból.

Mi az esztétika tárgya ? — Úgy tetszik nekem, hogy minden olyan felelet, amely — előzetes igazolás nélkül — kiragadja a tudományban és a közfelfogásban esztétikai gyanánt szereplő tárgyak közül egyiket vagy másikat, és ezt teszi meg az esztétika tárgyául, a többit pedig, vagy a többiek egy részét kirekeszti belőle — önkényes és eleve egyoldalúságra ítélt. Ilyen önkényes megszorítás pl. azt mondani, hogy a tudományos esztétikai gondolkodás számára nem a mű a probléma, hanem az esztétikai élmény ;[1] semmivel sem kevésbé önkényes, mint amilyen a fordítottja volna. Ilyen önkényes megcsonkítása a kutatási területnek minden célkitűzés, amely az esztétikában kizárólag az esztétikai érték elméletét akarja látni, de éppúgy az olyan is, amely elvszerűen csak a «tények» vizsgálatára szorítkozik, nem törődve az esztétikai értékelés problémáival. Az esztétikai tapasztalatban (és ennek megfelelőleg az esztétikai elmélkedés történetében is) *vannak* tények is, értékelések is ; művek is, élmények is. Ha tehát egy elmélet keretei közt ezeknek a tárgyaknak valamely csoportja vagy csoportjai nem férnek el, ez annak a jele, hogy az illető elmélet nem alkalmas az összes esztétikai problémák vizsgálatára — azaz rossz elmélet.

A módszeres gondolkodás kénytelen számolni az *egész* adottsággal : az elmélet és gyakorlat nyújtotta esztétikai tárgyak egész körével. A szabatos kiindulás tehát ez : Szemügyre kell vennünk mindazokat a tárgycsoportokat, amelyek valaha is, akár az elmélet, akár a közfelfogás szerint esztétikai jellegűekként szerepeltek. Első tekintetre nyilvánvaló, hogy ezek közt a tárgycsoportok közt egymástól igen távoleső jelenségek vannak, amelyek aligha férnek meg mindenestül egy tudományágon belül. Éppily nyilvánvaló az is, hogy mindegyik érdekel — mint elméleti vizsgálat anyaga — más tudományokat is : az egyik a mérnöki tudományt, a másik a néprajzot, a harmadik a műtörténetet, a negyedik a biológiát stb., — valamennyi a metafizikát és a lélektant. Meg kell tehát vizsgálni egyenként valamennyit abból a szempontból : mi az rajtuk, vagy bennük — valamennyiükben ! — ami az embereket *másfélekép* érdekli, mint az illető tudományok szempontjából ; mi kelti belőlük azt a sajátos érdeklődést, amit az emberek okoskodás nélkül, spontánul is esztétikainak éreznek. Ennek a közös jelenségnek, ennek a spontán, ösztönös *esztétikai valami*nek a kikutatása lesz az a szolíd tapasztalati alap, amelyről az esztétikai elmélkedés elindulhat. Ha sikerül megtalálni ezt az esztétikai közös nevezőt, az esztétikának ezt az első és legsajátabb tárgyát, akkor a kutatás következő feladata ennek az esztétikumnak minden oldalról való megvizsgálása, elemzése, mivoltának, jelentőségének, szerkezetének szabatos meghatározása. Csak azután kerülhet sor újra az elindító megfigyelés eredeti tárgyköreire : Most már az elméletileg megismert sajátos esztétikum világánál meg lehet vizsgálni, hogy milyen módon és mértékben részesek ebben az esztétikai jellegben ; ennyiben és ennyire lesznek tárgyai az esztétika tudományának. Csak ezeknek a tárgyaknak ilyen esztétikai szempontú vizsgálása után kerülünk abba a helyzetbe, hogy hozzáfoghatunk az egész esztétikai kozmosz értelmének, értékének, felsőbb összefüggéseinek kutatásához.

A vizsgálódásnak ebben a naiv tapasztalatból való elindulásában, úgy gondolom, a magyar hagyományt követem. A legfinomabb érzékű magyar esztétikus, Péterfy Jenő építi fel így a tragikumról szóló tanulmányát. «Nehézkes természetűek lévén, — mondja — le kell szállnunk útmutatásért a tapasztalat körébe, oda, hol a tragikum elemeit az életben, az élet jelenségei által támasztott érzésben is föllelhetjük. Már itt rá kell bukkannunk minden lényeges tulajdonságára, melyeket a költő, bár élesebben feltüntethet, de meg nem változtathat. *Mit nevez tehát a közérzés tragikainak?*»[2] Ezt az eljárást követi Böhm Károly is értékelmélete felépítésénél : «*Első dolgunk azon tárgyakat összeállítani*, melyeknél az ember az értékelést általában végzi. Ezen merőben empirikus adatgyüjtés csak a további munka alapjául szolgál . . .

[1] Odebrecht i. m. 49. l.
[2] Péterfy Jenő Összegyüjtött Munkái. III. 13.

Az értékelésnek, magának ... formái képezik a további elemzésnek tárgyát és anyagát. *Van-e ezen értékelésekben valami közös vonás?* ... nincs-e ennek az értékelésnek valami egyetemes feltétele ?»[1] Úgy tetszik nekem, hogy akár valami máshonnan (filozófiából) készen kapott szépségfogalomból, akár elméletileg megkonstruált esztétikai érték-eszméből, akár egy többé-kevésbbé önkényesen kiszakított jelenségcsoport kritikai, lélektani (esetleg kísérleti) elemzéséből indulnék ki, a magyar észjárás szerint nem kezdeném az «elején». Ha, magyarán szóiva, nyomon akarok beszélni, akkor ott kell kezdenem, ahonnan mindenki velem jöhet, ahol még nincs kétség : a primitív tapasztalaton. Kezdenem onnan kell, de el is kell jutnom onnan a legvégső előfeltételekig és következményekig, a primitív jelenség-konstatálástól a lényegszemléletig, a tényvizsgálattól a bölcseleti értelmezésig, a viszonylagostól az abszolútumig — aztán újra vissza, immár felszereltebb szemmel, újra a tapasztalati jelenségekhez, alaposabb megértésre.

Ez a felfogás megvilágítja azt a sajátos helyet, melyet az így felfogott esztétika a tudományok sorában megkíván. A nagy felfogásbeli ellentéteknek, amelyek az esztétika fejlődését kísérik, nagyrészt letompul az éle ebben a világításban. A Fechner óta annyiszor emlegetett «alulról fölfelé» és «felülről lefelé» haladó esztétika vitája itt elveszti értelmét. Itt a kutatás mindkét irányban kénytelen elindulni : fölfelé, a tényektől az elvekhez, de lefelé is : a tényekben felismert elvtől vissza a tényekhez, tüzetesebb megvilágításukra. Valójában szabatosan azt kellene mondani, hogy a kutatás *kívülről halad befelé*, a jelenség külső kérgétől értelme, és értelmében egyetemes összefüggései felé ; — mint Böhm Károly mondja : «Én ezen eljárást *lefelé való haladásnak*, kutató ásásnak nevezném, mely addig tart, míg ... a gyökeret elértük.»[2] Ugyanígy értelmetlenné válik ebben a felfogásban az objektív és szubjektív esztétika közötti ellentét is. Az ilyen széles értelemben alapul vett esztétikai tárgyak között ugyanis vitathatatlanul vannak szubjektív folyamatok is (alkotás, élvezés), objektumok is (a műalkotások). Még a legkövetkezetesebb idealisták is legalább a gyakorlatban hallgatólagosan elismerik bizonyos esztétikai jelenségek (tények, vagy értékek) valamiféle alanyfelettiségét. Ha már most az esztétika alapproblémájának és minden más probléma legfőbb magyarázójának azt tekintjük, ami valamennyi esztétikai jelenségben — tárgyiban és alanyiban — közös, akkor világos, hogy ezt a közös, egyszerre objektív és szubjektív jelenséget egyik egyoldalú előfeltevésű vizsgálat sem közelítheti meg. Hozzátehetném még — ennek bizonyságát a következő fejezetek tartalmazzák —, hogy felfogásunk az ú. n. tartalom-esztétika és formális esztétika jogosultságát is egyenlőképen tagadja. A sokszor emlegetett esztétikai közösjelleg ugyanis — mint ki fog tűnni — a tartalmi és formai elemek oly szoros egységét foglalja magában, hogy a *tartalmi esztétika* és *formális esztétika*-féle formulákban ellentmondást, helyesebben az esztétika mivoltának végzetes félreismerését kell látnunk.

Az esztétikai jelenségcsoportok.

Ha ez a meggondolás helyes, akkor mindenekelőtt szemlét kell tartanunk az elénk halmozódó tárgycsoportok, a naív tapasztalat esztétikainak érzett jelenségei felett.

A legközvetlenebb megtapasztalás tárgyául *tudatfolyamatok* kínálkoznak : a szép dolgok (műalkotások, természeti tárgyak) élvezése : az esztétikai befogadás jelenségei. Ugyancsak tudatmozzanatok állnak előttünk az alkotás folyamatában is ; ilyenekben folyik le a jelenségeknek szép, vagy nem szép gyanánt való értékelése is. Ezek a tudatfolyamatok bizonyos külső cselekvényekkel járnak, illetve : bizonyos tárgyakra és természeti tüneményekre vonatkoznak, amelyeket szintén esztétikai jellegűeknek minősít a tapasztalat. *Cselekvések:* éneklés, zenélés, táncolás, festés, mintázás, faragás, építés, szónoklás, színjátszás, nemes vagy bájos magatartás stb. *Tárgyak:* művek, állatok, növények, élettelen tárgyak vagy erők csoportjai, természeti jelenségek stb. Van egy szó — a *művészet* —, amelyet egyaránt használunk

[1] Az ember és világa. V. r. 1928. Sajtó alá rendezte Bartók György. 9—10.
[2] I. h.

tárgyak (művek) és külső-belső cselekvések (műalkotás) bizonyos csoportjainak jelölésére. Esztétikai jelleget tulajdonítunk bizonyos fajta *embereknek* is, akiket művészeknek nevezünk. Bár kétségtelen, hogy ami bennük ilyen természetű, az tudatfolyamatokban, illetve cselekvésekben (alkotás, interpretálás) nyilatkozik meg, mégis, az esztétikának foglalkoznia kell ezzel a kérdéssel is: mi az bennük, mint emberekben, ami e folyamatokon át megmutatkozik, ami más bennük, mint a nem-művész emberekben. Vannak aztán olyan esztétikainak tartott jelenségek is, amelyek egyáltalán nem tartoznak a naiv tapasztalat szerint a «létező» dolgok közé: a dolgoknak abból az *elvont világából* valók, amelyeket a bölcselet vizsgál. Ilyen mindenekelőtt az értékelés nem-szubjektív mozzanata: maga az esztétikai érték. A naiv gondolkozás természetesen nem vizsgálja az érték mivoltát, nem ébred rá az érték-probléma filozófiai jelentőségére, de odáig eljut, hogy felismeri ennek egyik oldalról relatív voltát («ízlésről nem lehet vitatkozni»), másfelől normatív, érvényt követelő jellegét is, amikor egyéni ítéletét nem a szerény *ez nekem tetszik!* hanem a követelő *ez szép!* formulában mondja ki, és többé-kevésbbé hallgatólag általános érvényűnek érzi. De a filozófia terére lép a naiv esztétikai gondolkodás akkor is, amikor a szép jelenségektől elvonatkoztatva magáról a szépről, vagy annak ú. n. fajairól (fenségesről, kellemesről, tragikusról, komikusról stb.) beszél. Végül vannak a naiv tapasztalat tényei közt olyanok is, amelyekről mindenki érzi, hogy magukban véve *nem-esztétikai* jelenségek, de bizonyos vonatkozásban mégis esztétikai jelleget kapnak. Ilyen, mikor egy emberi cselekedetet vagy egy tudományos levezetést mondunk szépnek. De idetartozik a legtöbb ember tudatában igen sokszor a természeti szép is; főkép ilyennek érződnek annak nem megszokottan, szinte konvenciósan «szép»-nek ismert jelenségei (amilyen az alkonyat, a tenger, a havasok), hanem amelyeknek «szépségét» úgyszólván maga, ad hoc fedezi fel az ember: mint egy szép bogarat, vagy egy szántóföld barázdavonalainak szépségét.

Vizsgálati lehetőségek. Lélektan.

Ha már most azt a tudományos eljárást keressük, amellyel az elmélkedés ezekhez a különféle jelenségcsoportokhoz hozzáférkőzhet, az első tekintetre nyilvánvaló, hogy a *lélektani vizsgálat* eljárásmódjai nem mellőzhetők. Az esztétikai jelenségek vagy lelki folyamatokban jelennek meg, vagy azok kíséretében, velük a legszorosabban összeforrva; sőt még ha maguknak nincs is lélektani jellegük, a *mi számunkra* mégis csak tudatfolyamatokon át válnak élménnyé. Ezeket a többé-kevésbbé esztétikai érdekű lélektani jelenségeket lélektanilag meg nem vizsgálni annyi volna, mint lemondani a vizsgálandó jelenségeknek legalább is egy nagy részére nézve a vizsgálódásnak legközelebb fekvő, legegyszerűbbnek ígérkező módjáról; annyi volna, mint a bejárandó terület egy tekintélyes részének megközelítésére kerülőutat választani az egyenes helyett. Az esztétika nem mellőzheti büntetlenül a lélektani elemzés módszerét. De nem is érheti be vele, sőt éppen a legfontosabb, legalapvetőbb kérdésekben használ sem veheti. Hiszen pusztán lélektani kutatással még azokat az esztétikai jelenségeket sem lehet megérteni, amelyek mindenestül tudatfolyamatokban folynak le, mint pl. az esztétikai befogadás. A lélektani elemzés ezeket a folyamatokat szétszedi és leírja, de nem tudja megmagyarázni, mert éppen ami bennük — a naiv tudat szerint is — a lényeg, bonyolult összefüggésekre utal, amelyek e folyamatok és velük kapcsolatos tudatonkívüli tárgyak (művek, természeti jelenségek) közt fennállanak. Akárhogyan vélekedem az esztétikai tárgy objektivitásáról, annyi bizonyos, hogy az esztétikai befogadás *valamit befogad*, valami rajta kívül valót, hiszen a tudat arról is értesít, hogy ugyanazt a tárgyat mások is befogadták, és pedig esetleg másképen fogadták be, mint én; beszélni tudunk róla, vitatkozni, esetleg egymást meggyőzni. Ilyenkor nyilván valami olyanról beszélünk, ami nem én vagyok és nem ő, amihez éppen a róla való beszélgetéssel hozzá mérjük és hozzá próbáljuk helyesbíteni a magunk tudatképét: valamiről, ami bizonyos értelemben ránk kényszeríti magát. A befogadást mindenesetre valami tudatonkívüli «tárgy»-nak a tudatba lépése indítja meg, amelyhez a befogadó élmény igazodni iparkodik. — De ugyancsak valami tudatonkívüli «tárgyi» dologhoz igazodik az alkotás is. Itt nem megindító, hanem teleológikus szerepe van annak a valaminek, ami a

tudatfolyamatot és a velejáró cselekvéseket igazgatja : a művész *valamit* alkotni akar, valami rajta kívül álló, önmagában értékes, őt túlélni hivatott és képes *művet*, és ez a mű, ez a születendő tárgyi valóság «dolgozik» benne már az alkotás első pillanatában. Mikor pedig elkészül, akkor éppúgy leszakad alkotójáról, éppoly önálló, alkotójáétól immár független életet kezd, mint az ember, mikor leszakad anyja szívéről. Mindez azt igazolja, hogy az esztétikai tudatfolyamatokban is maga a tudatfolyamat, mint ilyen, esztétikailag nem elsődleges, hiszen maga is tudatonkívüli mozzanathoz igazodik. Következésképen a lélektani vizsgálat számára már magukban a tudatfolyamatokban is éppen az esztétikailag jelentős elem csak közvetve közelíthető meg. Még kevesebbet mondhat a lélektani vizsgálódás azokról az esztétikai jelenségekről, amelyek a tapasztalat szerint transzcendensek : a művekről és természeti tárgyakról, amelyek léteznek akkor is, amikor nem látom őket ; vagy az esztétikai értékről, amely — amennyiben érték — érvényes akkor is, ha én nem eszmélek rá, sőt ha senki sem eszmélne is rá.

A lélektan szerepe tehát az esztétikában részben előkészítő, részben segítő. Előkészítő, amennyiben az esztétikai tudatfolyamatok módszeres elemzésével elvezet saját korlátjáig, és teljes határozottsággal túlmutat önmagán : rámutat az elemzett folyamatoknak arra az értelmére, amelynek vizsgálata már nem esik az ő hatáskörébe ; ez az értelem — mint a következő vizsgálatokból ki fog tűnni — azonos a nemtudatfolyamati természetű esztétikai jelenségek értelmével. Még egy másik segítő szerepe is van a lélektannak, amennyiben a művek keletkezésének és hatásának lélektani vizsgálatából bizonyos közvetett következtetések vonhatók maguknak a műveknek természetére, illetőleg az érték megvalósításának lelki folyamatából és az értékelés pszichológiai tényeiből magára az értékre.

Szociológia.

Azt hiszem, nem igényel külön behatóbb vizsgálatot a *szociológiai szempontok* jelentőségének kérdése. Kétségtelen, hogy az esztétikai jelenségek közt vannak kollektív természetűek is. Ezek a közösségi vonatkozások azonban nem lépik túl a pszichológia határait. Az esztétikai értékhez — annak természetéből kifolyólag — nem e tüneményeken keresztül jutunk. A művekhez és az esztétikai tárgyakhoz pedig csak az alkotón vagy a befogadón, azaz tudatfolyamatokon keresztül férhet hozzá a kollektív jelenség hatóereje (mint tömegízlés hatása, tömeghatás szándéka, társadalmi viszonyok befolyása eszmékre, motívumokra, formákra, értékelésre stb.). Tulajdonképeni esztétikai tömegjelenség csak a tudatfolyamatok közt található (kollektív befogadás : például színházban ; tömeges újraalkotás : bizonyos előadó művészetekben, mint a szavalókórus, az énekkar stb.). A kollektív mozzanatok tehát közvetlenül csak mint közösséglélektani, közvetve pedig mint egyéni pszichológiai jelenségek jönnek számba az esztétikában. Ez annyit jelent, hogy az ú. n. szociológiai módszer az esztétikában — sokkal szűkebb körben — olyanféle természetű eredménnyel biztat, mint a lélektani elemzés.

Művészettörténet és művészettechnika.

Hasznos, de megint csak nem döntő szolgálatokat tesz az esztétikának a *művészetek történetének és technikájának* tudománya is (művészet- és irodalomtörténet, építéstan, összhangzattan, színpadtechnika stb.). Ide tartoznak a művészeknek magukról és művészetükről tett nyilatkozatai, naplói, jegyzetei, levelei stb., valamint a rájuk és műveikre vonatkozó külső adatok is. A pszichológia az esztétikai tudatfolyamatok lefolyásának elemzésével ád előzetes anyagot a tulajdonképeni esztétikai megfigyelésnek, ezek az ismeretek viszont az esztétikai jellegű cselekvésekre és tárgyakra, elsősorban a művészekre és a művekre vonatkozólag nyujtanak rengeteg értékes tárgyi ismeretet. Közvetve pedig az által, hogy az egyes művészekről és működésükről, annak módjáról, szándékairól, az egyes művek hatásáról, a történet során felmerült értékelésekről, a kialakult, élő és elhalt formákról, motívumok életéről és egymásrahatásairól, technikák lehetőségeiről és változásairól stb. szólnak,

nem egyszer igen lényeges felvilágosításokat szolgáltatnak az esztétikai folyamatok helyesebb megértéséhez is, és szinte az áttekinthetetlenségig megnövelik azt az anyagot, amelyre az esztétikai kutatás támaszkodhatik.

Filozófia.

A kutatási anyagnak ez a roppant gazdagsága és sokfélesége egymaga is szükségessé teszi olyan vizsgálódási szempont alkalmazását, amely elvileg fordul a sokféleségtől az egység, a jelenségtől az értelem, az esetlegestől az egyetemes felé. Aki tisztában van az esztétikai jelenségek áttekinthetetlen sokféleségével, már csak ezért is lehetetlen be nem látnia, hogy az esztétika nem boldogulhat *filozófia* nélkül. Az esztétikai vizsgálódásban mindenesetre a legjelentősebb, legátfogóbb, de a legbonyolultabb is a filozófia szerepe. De már abból is, hogy az esztétikai jelenségek közt egyenesen filozófiai természetűek is szerepelnek (a «szép» fogalma, az esztétikai «érték») elutasíthatatlanul előáll a követelés, hogy a filozófiai vizsgálódás helyet kapjon az esztétikában, hiszen ezekről beszélni sem lehet értékelméleti, ill. metafizikai elmélyedés nélkül. A filozófiai gondolkodást azonban ennél átfogóbb szerep illeti az esztétikában. Olyan különböző természetű dolgok közt, aminők az esztétikai jelenségek, még eligazodni is lehetetlen másként, mint hogy megpróbáljuk tisztázni a bennük közös esztétikai mozzanatot, közös értelmet. Ilynemű vizsgálat csak úgy lehetséges, hogy e tapasztalat adta jelenségekből visszakövetkeztetünk természetükre, értelmükre. Ez pedig nem más, mint a jelenségek lényegkutató szemrevétele (fenomenológiai módszer) és előfeltételeinek visszafelé kutatása (redukció). Épp ez a kettő teszi a bölcseleti vizsgálatot. Ebből kétségtelen, hogy *az esztétika tulajdonképen filozófiai tudomány*, amely munkájában kisegítőül használja fel a lélektani elemzés, a művészettörténet és a művészettechnika nyujtotta tanulságokat.

Itt azonban elgondolkoztató *nehézségek* állnak elő. Az esztétika filozófiai helyzete t. i. lényegesen más, mint akár a vele legközelebb rokon filozófiai tudományoké. A *logika* már tárgya szerint is elsősorban kínálkozik a fogalmi gondolkodás műveletei számára. Az *etikát* is meg lehet közelíteni értelmi lendülettel, a nélkül, hogy ez szükségképen vértelen, árnyék-etikára vezetne ; hiszen az etikus bölcselő belső megtapasztalásból is ismeri az emberi cselekvést, sőt maga a cselekvés is igen gyakran — a szellemi fejlettségnek egy bizonyos fokán a legtöbbször — értelmileg felismert motívumok alapján történik ; az értelmi elem tehát semmiképen sem egészen idegen az etikában. Egészen más azonban a tényállás *az esztétikában*. Bizonyos, hogy az esztétikai jelenségekben is igen sok az értelmi természetű, vagy legalább értelmi összefüggésű elem akár a műalkotásban, akár az esztétikai befogadásban. Mégis, a tudománynak ma már komolyan kétségbe nem vont tételei közé tartozik (amelyet különben a következő fejtegetések is igazolni próbálnak), hogy az esztétika világa egész más természetű, harmadik világ, *sui generis* tüneménykör, amely elvileg különbözik a másik kettőtől. «Minél világosabban lép az öntudat elé a szép tartalmának eszmeisége, annál jobban hátravonul a bizonytalanságba annak logicitása» — mondja Ed. Hartmann.[1] Ezt a harmadik világot nem feltétlenül élte át a róla elmélkedő bölcselő, ennek megélése ugyanis egészen más szenzóriumot feltételez, mint a fogalmi megismerés. Sőt van egy területe ennek a világnak — bizonyos szempontból a legelsődlegesebb —, t. i. a művészi alkotásé, amely általában hozzáférhetetlen a nem-művész, tehát a legtöbb elméleti gondolkodó számára. De még ha ezt az átéléshiányból származó nehézséget figyelmen kívül hagyjuk is : az esztétikai világ sajátelvű világ lévén, aki csak a fogalmi megismerés eszközeivel közeledik hozzá, az legfeljebb az esztétikai jelenségek értelmi (nem-esztétikai) előkészítő vagy kísérő jelenségeit fogja felismerni, — mint ahogy az etikai oldaláról közeledő számára csak az esztétikai magatartásnak (emberileg nagyjelentőségű, de esztétikailag közömbös) erkölcstana volna hozzáférhető. Tanulságosan mutatja az ilyen vállalkozás reménytelen voltát a legkülönbözőbb ilynemű kísérletek feltűnő tehetetlensége az élő művészi jelenségek megítélésében. Hogy csak egy kiáltó példát hozzak fel : a legújabb esztétikának kétségtelenül egyik legjelesebb elméleti képviselője, Odebrecht, nem habozik másfél lapon

[1] Philosophie des Schönen. 1887. 199.

— a tudós laikus vakmerőségével — megsemmisítő kritikát mondani az egész impresszionista és expresszionista festészetről, sőt a renaissance esztétikájáról is, egyedül a német gótikus fametszés számára ejtvén el közben néhány csodáló szót.[1] Az elmélet embereinek ez a (művészet oldaláról nézve) naív merevsége szól pl. az egészen más irányú Meumannból is, aki szintén nem talál jóformán semmi értéket századunk egész művészetében.[2]

Mielőtt az esztétikai elmélkedő a maga vizsgálati anyagának filozófiai feldolgozásához hozzáfoghatna, előbb magát ezt az anyagot, az esztétikai tárgyat kell valamiképen megfognia. Ide is alkalmazhatjuk, amit Szent Anzelm a hittudományról mond: *Qui non crediderit, non experietur, et qui expertus non fuerit, non intelliget.*[3] Ez a megfogás pedig csak adaequat módon: nem-fogalmi, nem diszkurzív, nem-elvonó megismerő aktussal, egyszóval — nevezzük a legkínálkozóbb néven! — esztétikai *intuícióval* lehetséges.[4] Nem az esztétika feladata ennek a lélektani fogalomnak és logikai jelentőségének elemzését adni, esztétikai szerepét is a további fejtegetéseknek kell megvilágítaniuk. De akár Ribot[5] pszichológiai leírása alapján képzeljük el, akár Croce[6] kissé hirtelen és ellentmondást nem tűrő kijelentésein át, akár Husserl fenomenológiai, vagy Bergson metafizikai gondolatmenetén át fogjuk fel, annyi bizonyos, hogy egy ilyen nem-fogalmi megismerésmód *van*, és az esztétikai tárgy megismerésének ez a tulajdonképeni módja. Jellemzőit: közvetlenségét, szemléletességét, egyedire, egészre és lényegre irányuló voltát, érzelmi kapcsolatait, a továbbiakban behatóan kell elemeznünk, bizonyos azonban, hogy ez az intuíció — mint Maritain mondja — «a tudományos igazságelvonásnak legteljesebb ellentéte».[7]

Ez az «intuiciós» lényegszemlélet a felületes ismerő számára nagyon is egyszerűnek, a másirányú gondolkodáshoz szokott tudós előtt talán túlságosan könnyűnek és felelőtlennek látszik. Vagy tudok «intuitíven szemlélni» — vagy nem; de ha tudok, akkor nem kell hozzá semmi tudományos felszerelés: csak neki kell állni szemlélni. Már most ki biztosít róla, hogy intuícióm helyes? Hogy csakugyan azt látom, amit látni kell? Ez a módszer tág teret látszik nyitni az egyéni önkénynek, a tudományos lelkiismeretességgel szemben trónra látszik ültetni a szubjektivizmust. — A valóságban fordítva áll a dolog. A tökéletes esztétikai lényegszemlélet egyáltalán nem könnyű dolog. Már csak azért sem, mert ha biztos és termékeny akar lenni, akkor igen sokoldalú felszereltséget kíván: esztétikai fogékonyságot, a nagy alkotásokon kifinomodott ízlést, az élő művészettel való belső kapcsolatot, a roppant kiterjedésű esztétikai kozmoszban (művészetben és elméletben) való otthonosságot, végül a szellemi jelenséggel szemben való önátadás és elmélyedés akkora lendületét, amelyre igen kevés ember képes.[8] Megsejteti ezt már a legtöbb embernek (elméleti esztétikusokat is csak módjával véve ki!) szánalmas dadogása, mikor egy-egy konkrét műalkotásnak rájuk tett hatásáról akarnak — akár csak önmaguknak is — számot adni. Aztán meg: Ez az intuitív megragadás természetesen csak az első (bár nélkülözhetetlen) lépés az esztétikai tárgyak vizsgálatánál; ezt bátran és törvényesen követhetik a tudományos gondolkodás legelvontabb fogalmi műveletei is, — kell is követniök, hiszen az esztétika tudományos rendszert akart felállítani. Az intuíciónak eredményeit igazolni kell: vagy elméleti úton, vagy használhatóságuk megmutatásával. Ám e nélkül a lényegszemlélet nélkül fogni munkához, annyit jelentene, mint vértelen árnyakról készíteni fényképeket. Az efféle esztétika (jeles szerzőket említhetnék példákul) olyan, mint mikor ritmikailag botfülű ember beszél egy remek lírai költe-

[1] I. m. 212—213.
[2] A *System der Ästhetik* számos helyén.
[3] De fide Trinitatis. II. c.
[4] L. 103. köv.
[5] Essay sur l'imagination creatrice. Paris, 1926.[7] Főleg: 130—137.
[6] Noha nem tagadható egészen Volkelt súlyos kritikájának jogossága, amellyel Croce pszichológiai tisztázatlanságát illeti (Id. m. III. 378. l.), mégis azt hiszem, hogy a crocei intuíció-fogalom, ha nem is (mint ő felfogja) a műalkotásra, de az esztétikai befogadásra nézve helyes.
[7] Maritain: Art et scolastique. Paris, 1935. 40.
[8] De erős túlzásnak kell minősítenünk Odebrecht követelését, aki szerint csak annál lehet szó egy műalkotás komoly méltatásáról, aki «*abszolút szakismerettel* rendelkezik az anyagot és specifikus feldolgozásának mesterségi részét illetőleg». (I. m. 210.)

ményről: szabatosan elmondhatja mindazt, ami a tartalma *volna* (ha t. i. a költemény nem költemény volna, hanem értekezés, vagy egyéb próza), megállapíthatja a benne előforduló nyelvi mozzanatok stilisztikai és nyelvtani kategóriáit stb., még ritmikai alkatának metrikai sémáját is tudomásul veheti, sőt számviszonyokkal is kifejezheti: csak éppen a költeményről, *mint költeményről*, annak lényegéről, igazi és egyetlen értékéről, vagyis arról, *ami* ez a költemény, nem mond, mert nem is sejt semmit.

Az esztétika kétszeresen is arisztokratikus tudomány; egyszerre feltételez két ritka adományt: a *filozófiai elmélyedésre* és a *művészi odaadásra* való hajlamot.

I. RÉSZ.

AZ ESZTÉTIKUM.

1. fejezet. Az esztétikum alanyi adottsága: Az esztétikai apriori.

Rétegek az alkotásfolyamatban.

Ha az «esztétikai» jelenségeknek sokféleségében a vizsgálódás céljára legalább némi rendet akarunk teremteni, legközelebbbi szempontul kínálkozik az a tény, hogy a jelenségek két nagy csoportja, az alkotás és az esztétikai befogadás, lélektani folyamatok. Ha ezek természetét sikerül megállapítanunk, akkor már bizonyos világot vetettünk az esztétika egyik oldalára: az esztétikai alany felőlire. Első feladatunk tehát annak megállapítása, hogy az esztétikai tudatjelenségek a lelkiéletnek melyik régiójához tartoznak. Ennek a vizsgálatnak el kell igazítania bennünket valamennyire az esztétikainak mondott jelenségek ama csoportjaira nézve is, amelyek nem tudatjelenségek, hiszen ezeket is tudatjelenségek formájában veszszük tudomásul.

Az *értelem* világából valók-e az esztétikainak tapasztalt jelenségek? Az egész klasszikus művészettan igennel felel erre a kérdésre, Aristotelestől Horatiuson át Boileauig; csatlakozik hozzá — hogy csak egészen nagy jelenségeket említsünk — az egész skolasztika, amely Szent Tamással és Maritainnel «értelmi erény»-nek mondja; ugyanezt mondja a maga nyelvén Zola, aki tudománnyá akarja tenni a művészetet, Schopenhauer és annyi más modern esztétikus «tiszta szemlélete», Croce intuíciója. Száz megfigyelés is igazolni látszik őket. A *Divina Commedia*, vagy a horatiusi óda, az *Athéni Iskola* vagy Klinger *Beethoven*-szobra, Bach egy fugája, Strauss *Rózsalovag*ja bizonyára nagy részben az értelemnek, még pedig a legmagasabb fokú munkáló, sőt számító, kombináló értelemnek alkotása. De a legkisebb dalnak, a legegyszerűbb rajznak létrehozásához, vagy akár a legkönnyebb zongora-etűdnek tűrhető lejátszásához is szükséges nemcsak ész, hanem bizonyos tudás is. Értelmi munka a hangjegyek olvasása, a festékek keverése, a legkezdetlegesebb mondatfűzés. Mi maradna a műalkotások egész csodálatos világából, ha ki akarnók olvasztani belőlük az «értelmi elemet»? Ami megmaradna, semmi esetre sem volna művészet, azaz esztétikum.

De mi maradna mindebből akkor is, ha viszont azt olvasztanók ki — már persze, ha ezt el lehetne képzelni, — ami *nem* értelmi természetű! Mi maradna a *Leláncolt Prometheus*ból vagy a *Vándor esti dalá*ból, *Trisztán* II. felvonásából vagy egy Rodin-szoborból, ha eltűnnék belőlük az érzelem csodálatos zenéje? Nem is a semmi, mert a semmi, mint ilyen, nem bántó; a semminél rosszabb: értelmetlen nyerselemek bántó összevisszasága; hisz ezeknek a nyerselemeknek, ezeknek az alkotásoknak épp az érzelem adja értelmét, ez teszi «valami»-vé. És csakugyan, a modern esztétika, ha nem is egy hangon, de mindenesetre a leghangosabb, a legfélreérthetetlenebb hangon hirdeti, hogy az esztétikum lényegesen érzelmi jelenség, érzelemkifejezés, érzelmi beleélés, «érzelemre való alakítás». Kétségtelenül épp olyan erős joggal, mint aminővel a középkor vagy a naturalizmus tudománynak érzete. Egyik is, másik is igaz, sőt egyszerre mindkettő is, külön-külön egyik sem; hiszen a *Trisztán* vagy a Rodin-szobor, azért, hogy érzelem a lényege, semmivel sem kevésbbé hirdeti egy titáni értelem munkáját mint a Bach-fuga vagy a horatiusi vers; a *Divina Commedia* pedig, bár elsődleges értelmi ihletét alig lehet kétségbevonni,

nagyobb érzelmi vulkánt tart lenyügözve, mint a legviharosabb romantikus művek ; az *Athéni Iskola*, bár első tekintetre szinte hidegen kiszámított észmű benyomását kelti, a belemélyedő lélekben nem csekélyebb érzelmi hullámverést képes támasztani, mint a legnagyszerűbb modern hangulatfestmény.

Mindez arra a következtetésre látszik kényszeríteni, hogy az esztétikum értelmi *és* érzelmi jelenség egyszerre. De mintha ennél is több volna. Utitz idézett meghatározása szerint a művészet «érzelemre való *alakítás*». Alakítás : annyi, mint cselekvés, akarás, törekvés, mozgás. Ime a tudatvilág harmadik rétege. Mikor Aristoteles utánzásnak mondja a művészetet, szintén cselekvésre utal. Az esztétika történetében oly nagymultú játék-elmélet, mikor a felesleges energia felhasználását, kifejtését emlegeti, szintén a cselekvés-törekvés területén mozog. Míg az értelem létrehozta az idézett nagy alkotásokat, míg az érzelem beledolgozta magát az őt kifejező művekbe, nagy munkát, nem egyszer roppant energiakifejtést kellett végrehajtania. Hiszen még a legkezdetlegesebb «műélvezés» is munkát, akaratmegfeszítést követel. A figyelem : akaratmegfeszítés : munka. Az érzelmi beleélés : törekvés, lendület : munka. Egy kép belső szemléltető utánarajzolása, egy székesegyház idomainak lélekben való bejárása : mozgás, feszülés : munka. Elemi példával igazolja mindezt az a sokszoros tapasztalat, hogy a múzeum-járás a világ egyik legfárasztóbb élménye, — és ez a fáradság nem elsősorban az izmok kimerülése, hanem az esztétikai befogadásban megfeszülő, lendülő, dolgozó tudaté. Ha az emberi akarat és munka diadalát akarjuk szemléltetni, tudunk-e nagyobb példákra hivatkozni a Sixtusi kápolnáknál, és a kölni dómoknál, a *Divina Commediák*nál és a *Faust*oknál, a *IX. szimfóniá*knál és a Wagner-tetralógiáknál ?

Tehát : értelem is, érzelem is, akarás is ; vagyis a tudat egész világa. Ám felmerül a kérdés : kimerítettük-e ezzel is az esztétikum birodalmát ? A modern esztétika egyik legmélyebb gondolkodója, Hartmann éppen a *tudattalan*ban keresi az esztétikai jelenség forrását. Alig van jelentős gondolkodó az újabb időben, aki ilyen vagy amolyan formában helyt ne adna ennek a gondolatnak, és — legalább bizonyos értelemben és bizonyos területeken — be ne vezetné az esztétikába a tudattalant is. Nem itt van a helye a tudattalan-probléma érdemi felvetésének és megvizsgálásának ; tárgyunk szempontjából elég annyi, hogy igen komoly tudományos multja van annak; a felfogásnak, amely az esztétikai jelenségben többet lát a «tudatos» elemnél ; éppen a legnagyobbak tanuskodnak legékesszólóbban a tudatalatti elemnek a művészetben való hatalmas szerepe mellett. Olyan sokhangú és olyan félreérthetetlen ez a tanubizonyság, hogy eleve el kell némulnia vele szemben minden kételynek. De talán még ennél a hangnál is erősebben szólal fel a tudattalan esztétikai jelentősége mellett a naív közhit szava, amely, legalább is a költőkben, a legrégibb idők óta valami *váteszit* látott, valami akaratukon kívül, tudatukon túlról megszólaló erő megnyilatkozását. Platon sokszor idézett lapjai a művészi *maniá*ról az *Apologiában* és a *Phaidros*ban első, előkelő és ékesszóló fogalmazásai ennek az őshitnek.

Ez a naív őshit azonban többről is tud, mint egyszerűen tudattalanról. Ha szabad így beszélnünk : nemcsak alája, hanem föléje is mutat az emberi tudatnak. Az, ami a váteszből beszél, nem egyszerűen a tudattalan, hanem : egy felsőbb, egy *tudatfeletti* világ, az «istenek», a szellemek. A költő, a vátesz «ihlet»-ben szól, és ez az ihlet a «túlvilág» megnyilatkozása az ember számára. Lényegében nem különbözik ettől a felfogástól a Platon-féle gondolat sem, még kevésbbé az újplatonizmus misztikája. De esztétikailag ugyanilyen értékűek azok a modern gondolatrendszerek is, amelyek az esztétikumban, ill. a művészetben egy tudatfeletti «eszmé»-nek, «szellem»-nek, a «világszellem»-nek vagy egy tudatfeletti közösségnek, társadalomnak, fajnak, osztálynak megnyilatkozását látják, vagy amelyek bárminő módon a misztikus élménnyel hozzák azt rokonságba (Bremond). A lényeg mind ebben egy : az esztétikumban van egy transzcendens, tudatfeletti elem is. A naív hitnek és az elméletnek ezt a sokhangú kórusát bőséges kísérettel láthatnók el művészek nyilatkozataiból is, akik magukat felsőbb, titkos, isteni erők eszközének, vagy fajuk, népük, osztályuk hangjának érzik : magában az esztétikailag érdekelt alany tudatában számtalanszor adva van egy tudatfeletti, egy felsőbbrendű elem jelenlétének tudata, hite vagy értése. Ez elég annak megállapítására, hogy az esztétikai jelenség *valami ilyenféle* vonatkozást is magában foglal.

Az esztétikumban tehát olyan sajátságos jelenséggel állunk szemben, amely egyszerre értelmi, érzelmi és akarati, magában foglal tudatalatti, magában foglalhat, (sokszor határozottan magában foglal) tudatfeletti elemeket is.[1] Mindezek után roppantul összetett jelenségnek kellene felfognunk az esztétikai tényt. Ám azt kell látnunk, hogy csak a boncoló elmélet számára az, a gyakorlatban, a tudatban, a valóságos lefolyásban egyáltalában nem összetett, hanem a szó legteljesebb értelmében egyszerű aktusról, ill. aktus-sorozatról van itt szó. Mikor a művész alkot, akkor gondolkodik is, érez is, cselekszik is, működik tudatalatti énje is, és — amennyiben transzcendens erőknek is szerepe van az alkotásban —, tudatműködésein, ill. tudatalatti tevékenységén keresztül ezek is dolgoznak, — de ha megkérdezzük, hogy mit csinál, nem fogja azt mondani, hogy gondolkozik, vagy hogy érez, stb., hanem egyetlen szó lesz a felelete: *alkotok*. Ebben benne van valamennyi résztevékenységnek látszó elem, a nélkül, hogy mint résztevékenységek volnának elkülöníthetők. Sőt, mihelyt valamelyikük így külön, mint önálló tevékenység jelentkezik, már meg is szűnik a tulajdonképeni esztétikai folyamat. Mikor a művész gondolkozik, akkor nem alkot: a gondolkozás megelőzi az alkotást, vagy megszakítja, egy-egy új mozzanatát készíti elő, de magukban az alkotás tulajdonképeni pillanataiban nem gondolkozik, hanem «alkot», vagy, ha gondolkozik, akkor egészen sajátosan, a gondolkodás tudata nélkül, logikai folyamatláncolatok nélkül, ha szabad így mondani, *alkotásszerűen gondolkodik*. Ismeretes Ady érdekes vallomása: «Ha gondolkozni kezdek, akkor nem tudom megcsinálni a lírát». Hasonlót bőven lehetne idézni másoktól is.[2] Ugyanígy: érez is a művész alkotás közben, hiszen érzelem indítja alkotásra, érzelem tartja felfokozott, «alkotó hangulat»-ban, érzelmet fejez ki alkotásában; de magában az alkotás közben nem «érzi, hogy érez», akkor «alkot»; nem az érzelem az aktuális mozgató, hanem annak kifejezése, ill. az arra való törekvés, még szabatosabban: ennek a törekvésnek valósítása. Innen van, hogy nagyon sok művész, mint Arany János, az érzelmeket csak bizonyos távolságban, legyengült állapotban, mint már-nem-aktuális lelkiényeket szereti alakítani. Ha nagyon is erős az érzelem, ha uralkodik, ha eltölti a lelket, akkor nem lehet alkotni. Vagy alkotunk, vagy érzünk. Érzés közben nem alkothatunk, de alkotás közben érzünk, csakhogy — megint csak azt kell mondani: — *alkotásszerűen érzünk*. Az érzelem ott van az alkotásban, hiszen annak minden mozzanata hajszálfinom ereken vele függ össze, de valahogyan másként, alkotásszerűen van ott: esztétikai módon.

Ugyanilyen formán állunk az akarati elemekkel is. Hiszen az alkotás már maga is cselekvés. Ha a művész tudatát az alkotás ténye tölti ki, akkor a cselekvő akarat uralkodik rajta. Csakhogy az alkotás egészen sajátos, sui generis cselekvés. Nem szabad összetéveszteni azokkal a külső aktusokkal, amelyek szükségkép kísérőinek látszanak. Mikor a művész azt mondja: «alkotok», akkor ez a szó nem a betű- vagy kottaírás, a festék-felrakás, az épületterv-rajzolás, vagy az agyaggyúrás fizikai munkáját jelenti nála, hanem azt a másik, sokkal keményebb, fárasztóbb munkát, amelynek amazok csak külső, technikai, durva követői vagy kísérői: megvalósítói, objektiválói, de nem ők maguk az alkotás. Az alkotás maga merőben belső, szellemi tevékenység, szinte kedvem volna Cohennek másra használt termékeny szavát alkalmazni rá: tiszta intenzitás. Még mozdulat sem kell hozzá. Versek, dalok születtek és teljes bevégzettségre jutottak már úgy is, hogy alkotójuk közben mozdulatlanul hevert és csak azután, esetleg jóval később vetette papírra a kész művet. Ez a belső intenzitás bizonyára cselekvés, talán a legintenzívebb cselekvés, ami egyáltalán lehetséges, de mindenesetre egészen másfajta cselekvés, mint amit ezen a terminuson érteni szokás. Az akarat feszül és dolgozik, de úgy, hogy nem kisebb értő, mint Schopenhauer — maga is művészlélek — éppen abban láthatta lényegét, hogy megszabadít az akarás zsarnokságától és tiszta, józan, akaratmentes szemléletre segít, illetőleg ő

[1] Pszichofizikai, sőt fizikai-biológiai mozzanatok is bőven vannak benne, mint főleg a kísérleti lélektan kimutatta; ezek azonban, mint a tudattevékenységet elindító, kísérő vagy követő mozzanatok, akárhogyan fogom is fel test és lélek viszonyát — a tulajdonképeni tudatélményen kívül esnek.

[2] V. ö. az alkotásról szóló résszel (III. kötet).

maga ilyen tiszta szemlélet. Nem véletlen a naiv köztudatnak az a gyermekes tévedése, illetőleg komikus túlzása sem, amely a művészet embereit néha a cselekvés emberével szembenálló henyéknek, «kapa-kaszakerülőknek» érzi. Aki maga ezt az esztétikai cselekvést nem próbálta, soha meg nem fogja érteni, hogy ez is lehet munka, sőt a kapa-kasza-forgatásnál is fárasztóbb, kimerítőbb munka. Azzal az akaratmegfeszüléssel, amely a Sixtina freskóit vagy a Gyula pápa síremlékének elkészült töredékeit létrehozta, világbirodalmat lehetett volna hódítani. De ennek a roppant akciónak az a rettentő munka, amit például Michelangelo a freskók állványain, hátán fekve, szeme fölé ragasztott gyertyalángja mellett végzett végtelen napokon és éjszakákon át : csak elenyészően kisebb, a tulajdonképeni erőfeszítést csak szükségszerűen követő szolgaibb része volt.

Nem vezet más eredményre a tudattalan vagy a tudatfeletti elem szerepének vizsgálata sem. Hiszen világos, hogy ezek a tudatontúli elemek már éppen tudatontúli mivoltuknál fogva sem szerepelhetnek az alkotó tudatában az alkotás alatt. Hogy emlékezetében mégis tudatával bír ottvoltuknak, hogy egyáltalán tudomást vett róluk, azt bizonyítja, hogy ott voltak ; ám ha az alkotás folyamata alatt aktuálisan tudatosak lettek volna, akkor nem érezhette volna őket tudattalannak, ill. tudatonkívülinek. Ezek is megelőzhették vagy kísérhették az alkotást. De a művész csak az alkotás után ébredt rá, hogy ilyenek is dolgoztak benne. Tudatbajutásuk már ráeszmélésnek, reflexiónak vagy következtetésnek műve lehet csak. Hogy az alkotás alatt is ott voltak és működtek, kétségtelen, — de sajátosan esztétikai módon, másképen, mint az ismert tudatjelenségek.

Rétegek a befogadási folyamatban.

Ezt az összetettségében is egyszerű tiszta intenzitást megtaláljuk az esztétikai befogadás folyamataiban is. A képet, szobrot néző, verset olvasó, zenét hallgató ember sem «gondolkodik», — amikor igazán gondolkodik, akkor nem az esztétikai tárgyat «élvezi», hanem a saját gondolataival foglalkozik, ismeretei újulnak fel, elmélkedik vagy bírál : áldozatául esett a Fechner-féle asszociációs faktornak. Ez a gondolkodó tevékenység színezheti, mélyítheti, gazdagíthatja a tulajdonképeni esztétikai élményt, de ő maga nem a «befogadás». Hasznos (vagy káros) lehet az esztétikai élményre mint megelőző, kísérő, megszakító és követő tevékenység, de a tulajdonképeni esztétikai élmény nem jut szóhoz, amíg ez a hangosabb kíséret el nem hallgat. Pedig alig lehet kétségbevonni, hogy a gondolati elem ott rejlik a legsajátosabb esztétikai élmény mélyén is, — hogyan lehetne igazán «élvezni» másként nemcsak *Az ember tragédiáját* vagy a *Disputát*, de csak a *Falu végén kurta kocsmát*, vagy akár a legegyszerűbb zenei kompozíciót is ? — de megint csak a maga sajátos, másnemű, esztétikai módján. Ugyanilyen «esztétikai módon» érez is a befogadó befogadás közben. A tulajdonképeni érzelem lehetetlenné tenné az esztétikai élvezetet, hiszen aki egy zenemű hallásakor vagy regényolvasás közben feltámadó érzelmeinek adja át magát, az kéjeleghet ugyan gazdag és színes érzelmekben, de azalatt a saját érzelmeit fogja élvezni, nem a zeneművet vagy a regényt, szóval élvezete nem esztétikai jellegű. És mégis, érzelmi élmény nélkül nincs esztétikai élvezet : ha a tárgy hidegen hagyja az embert, szó sem lehet esztétikai befogadásról. Van tehát az élményben érzelmi elem, de ez is «esztétikai érzelem». Ugyanígy van benne cselekvés is ; bizonyos akarati lendület, odaadás és szellemi együttdolgozás kísérő feltételei az esztétikai befogadó élménynek. És mégis : ez a cselekvő-akaró feszülés tökéletesen hallgat az esztétikai «tiszta szemlélet» perceiben ; ez a belső csend éppúgy kísérő feltétel, mint az akarati odaadás : az akarás is esztétikai titokzatosságban része az élménynek. A tudatalatti és tudatfeletti elemnek a befogadó élményben való szerepéről ugyanezt a gondolatmenetet lehetne végigvinni.

«Alkotásszerűség.»

Hozzá kell még tennünk ezekhez a megfigyelésekhez, hogy az alkotó tudatában az alkotás tudata nemcsak a gondolkodás, érzés, akarás és tudat-transzcendencia latens tényeit foglalja magában, hanem ennél többet, illetve ettől különbözőt is

Ez a tudat : *én alkotok*, nemcsak azt jelenti, hogy gondolkozom is, érzek is, cselekszem is, tudatontúli agensek is működnek rajtam keresztül. Mindez a gondolkodás, érzés, stb. *egy bizonyos módon* megy végbe bennem : alkotok. Hogy mi ez az egybizonyos mód, azt nem tudom megmagyarázni, sőt magamnak sem tudok számot adni róla. Tudom, de nem tudom megfogalmazni ; nem «tudás», Érzem, de nem tudok számot adni róla : ez maga nem érzelem. Akarom, de hogy mi az, amit akarok, bár egészen határozottan él bennem, nem lehet másként megmutatni, mint éppen azzal, hogy megalkotom. Egyszóval : alkotok.

Nem állunk másképp a befogadó élménnyel sem. Itt persze jóval nehezebb a vizsgáló szerepe. A befogadó élményre u. i. nincs olyan határozott, egyértelmű és lényegretapintó szavunk, mint a műveket teremtő tevékenységre az *alkotás*. A művész, ha kérdezzük, mit csinál, ösztönszerűen azt feleli, hogy alkot ; az esztétikailag befogadó egyén már nem ad ilyen egyöntetű, ösztönszerű választ ugyanerre a kérdésre. A legáltalánosabb kifejezés : *élvezek* (élvezem a verset, a szimfóniát, a képet, stb.). Ez a szó azonban, mint a tüzetesebb vizsgálat megmutatja, itt egészen mást jelent, mint a közéleti vagy akár a tudományos lélektani használatban : éppen azt a keresett valamit próbálja megjelölni, azt a közelebbről eddig meg nem határozott magatartást, amelyet vizsgálunk, amely azonban egyáltalán nem élvezet. De még egy másik nehézség is van itt az alkotó élmény vizsgálatához képest. *Az alkotó* természetesnek találja, hogy nem tudja megmondani, megértetni mással a maga élményét, mert érzi, hogy az egészen egyéni, egyszeri, csak az övé. *A befogadó* azonban tudja, hogy az ő élménye nemcsak az övé, ez az adott tárgyhoz, az élvezett műhöz igazodik, és ehhez igazodik az ugyanazon tárgyat befogadó bármely élvezőnek hasonló élménye is. Itt hát közös élményről van szó, ezt meg kell értenie mindenkinek, hiszen mindenki átéli vagy átélheti, — tehát meg is kellene tudni értetni mindenkivel.

A valóságban mindkét különbség csak látszólagos, illetve viszonylagos. Az esztétikai élményről sem az alkotás, sem az élvezés fogalma nem ad igazi tájékoztatást ; mindkét szó csak célzás, rámutatás, jelzés, amely csak annak mond valamit, akit ráébreszt saját hasonló élményeire ; akinél ez a ráébresztés meg nem történik, azt egyenesen félrevezeti. Ami pedig az élmény egyéni, személyes voltát illeti, itt is csak viszonylagos különbségekkel állunk szemben : az esztétikai befogadás éppen olyan egyéni, egyszeri jelenség, mint az alkotás : mindkettő egy-egy tárgynak és egy-egy alanynak viszonyából alakul ki, tehát a befogadás élménye egy-egy tárgyra vonatkoztatva annyiféle, ahány alany befogadja, és egy-egy alanyra nézve annyiféle, ahány tárgyat befogad. Hogy *az alkotás-élményt* valójában sem leírni, sem megértetni nem lehet, minden alkotó érzi és vallja ; szívesen elhisszük neki, mert magunk is ösztönszerűen érezzük, hogy így van. *A befogadó élményről* ezt nem érezzük így ; de mindjárt belátjuk, hogy ez is közölhetetlen, mihelyt megpróbáljuk közölni mással. Csak dadogni — többnyire csak szánalmasan dadogni — tudunk ilyenkor ; indulatszavakat, felkiáltásokat, általánosságokat («ez szép», «gyönyörű !») halmozunk egymás mellé, kevésbbé kirívó esetekben jelzésekkel, intelligens kibúvókkal élünk, többé-kevésbbé szellemesen és többé-kevésbbé a szóbanforgó tárgy körül maradva, valójában másról beszélünk. Mindenki meggyőződhetik erről, ha megpróbál egyszer számot adni róla, miért is tetszik neki voltaképen egy kép vagy egy vers. Klasszikus bizonyítékát nyujtja tételünknek a zenei- és művészeti kritikai irodalom igen-igen nagy része és az irodalmi kritikának is az az egész korszaka, amelyet impresszionistának szokás nevezni. Ennek az iránynak követői, nem egyszer elsőrendű írók és művészek, elméletileg egyenesen azt a célt tűzték maguk elé, hogy az illető mű olvasása vagy szemlélete nyomán támadt benyomásaikat írják le, tehát magáról az esztétikai befogadó élményről adjanak számot. Csak el kell olvasni egy nagy írónak, mondjuk egy Anatole Francenak néhány efféle írását ; megtudjuk belőle, hogy a szerző kitűnő stiliszta, páratlan csevegő, nagy műveltségű, olvasottságú és művészi érzékű ember, megtudjuk azt is, hogy az illető művet nagyon, esetleg nem nagyon élvezte, kitűnőnek, jónak vagy legalább is érdekesnek tartja ; éppen csak arról, ami a kritika célja volna, hogy milyen voltaképen az illető mű, alig hallunk a semminél többet ; arról pedig, ami a kritikus kifejezett célja volt : hogy mi ment végbe a szerző lelkében *a befogadás élménye alatt*, tehát mielőtt a cikkében leírt szellemes, de a művel csak lazán összefüggő gondolatok eszébe ötlöttek, éppenséggel semmit. Így tehát az élmény

elemzője nem tehet egyebet, mint hogy a maga élményét vizsgálja, és eredményeinek elmondásával mindazt, aki maga is átélte már a jelenséget, ráébreszti a magáéra ; aki át nem élte, annak éppoly hiába beszél, mint aki vak embernek akar fogalmat adni a színről.

Ha mármost ilyen értelemben vizsgálom a magam befogadó élményét és felteszem az alkotó élmény vizsgálatánál feltett kérdéseket, ugyanolyan eredményre jutok, mint amott. Gondolkodom-e, mikor verset, képet, szobrot, zenét «élvezek»? Mindenesetre gondolkodom is, de *akkor* nem gondolok rá, hogy gondolkodom, és ez a gondolkodás nem maga az «élvezés». A gondolatokat már az élvezet-élmény tartalma kelti ; az «élvezet» már ezek előtt, sőt alatt is megvan, és az valami más. — Érzek-e, mikor befogadok ? Erősen érzek, jóformán egy érzelem vagyok, de másképen érzek, mint amikor azt kell mondanom, hogy ilyen vagy amolyan kellemes vagy kellemetlen érzésem van. Itt valahogyan — nem tudom jobban megmondani, — nem érzelmet érzek, hanem azt a valamit, amit befogadok. Ami egyebet is érzek (mert legtöbbször egyebet is érzek : frisseséget, vidámságot, lelkesedést, vagy ezernyi más érzés-árnyalatot), azt már az a valami keltette fel, az alatt, a mögött a befogadás ideje alatt mindig ott van az a valami, és az a valami érzés is, meg nem is : — *más*. Akarok, törekszem, cselekszem ? Hogyne. Feszülök, lendülök, sokszor el is határozom magam valamire, az egész élmény alatt dolgozom is, mint később fáradtságom mutatja, de mindez nem maga az élmény, mindez szükséges hozzá (a szellemi megmozdulás), velejár (a feszülés, a lendülés, a szellemi erőfeszítés) vagy követi (az elhatározás), de mindez nem ő maga ; ő maga, az «élvezet» ezekben és ezek alatt valami *más*. — Hogy tudaton kívüli erők résztvesznek-e élményemben, arra nem tudok felelni : tudatom természetesen nincs, mert nem is lehet róluk. Utóbb persze ráeszmélek, hogy élményem legfőbb tényezője is tudatomon kívüli : maga a mű, amelyet élveztem. De mialatt élveztem, azalatt valahogy nem volt kívül a tudatomon, az enyém is volt, mintha én alkottam volna, legalább is mintegy újra megalkottam a magam számára. És ha egy szót kellene találnom élményem jellemzésére, akkor — bár ez sem mondja meg igazán, hiszen ezt a szót csak átvitt értelemben használhatom, a fogható valóságban nem történik meg ilyesmi, — talán még ez a szó jár legközelebb ehhez a másjellegű élményhez : *újraalkotom* magamnak a művet. De jól érzem, hogy ez is csak dadogás, és aki nem próbálta, annak nem mond semmit.

Mindezek a vizsgálódások arra a belátásra vezetnek, hogy az esztétikum valami egészen sajátos, minden mástól különböző jelenség. Jelenség, amelyben gondolat is van, érzelem is, akarás is, tudatos is, tudatalatti, sőt talán tudatfeletti elem is. Ám sem ezek egyikével nem azonos, mert mindegyiktől különbözik, sem ezek összességének nem tekinthető, mert egyszerű és mert a tudatban jelentkező mivolta («én alkotok», «én újraalkotok») ezek összességében sem foglaltatik benne. Az esztétikum tehát sui generis valami, külön kategória. Minthogy pedig a tudatjelenségek közt más ehhez hasonló nem ismeretes, a tudatrétegek oldaláról elinduló vizsgálódás csak annyi felvilágosítást nyujt, hogy az, ami az esztétikainak tudott jelenségekben közös : valami sajátos, valami máshoz nem hasonlítható, *valami sui generis: esztétikum.*

Az esztétikai elméletek tanulsága. Utánzás.

Más oldalról ugyanerre az eredményre vezet, ha azokat a leguralkodóbb, legjelentősebb, leggyakrabban visszatérő gondolatokat vesszük szemügyre, amelyekkel a tudományos elmélet próbált a századokon keresztül az esztétikai jelenség mivoltához közelebb férkőzni. Úgy tetszik nekem, hogy a nagy, korszakos esztétikai rendszerek többé-kevésbbé mind megtaláltak valamit az esztétikum mivoltából. Mind igazak és helyesek, mert mindegyikben van igazság. Korlátja valamennyinek csak az, ami Lucifer történetlátásáé *Az ember tragédiájá*ban : nem adhatnak mást, mint mi lényegük ; egy szempontból nézik a vizsgált jelenséget, egyetlen ismert, — *máshonnan ismert* — szempontból. Minthogy pedig az esztétikum más, mint más jelenségek, egy ilyen máshonnan merített szempont csak a feléje fordult oldalát, a vele rokon részeit világíthatja meg, nem az egészet. Igy aztán, bár mind igazat mondanak, valamennyien együtt sem adhatják a rávonatkozó egész igazságot, ez nemcsak több, de más is, mint az ő szempontjuk.

Hogy a legelső, legrégibb esztétikai elmélettel, a görög gondolkozás *mimesis*-fogalmával kezdjük: kétségtelenül jogosult szempont a művészetben utánzást, illetve (alig lehet kétséges, hogy Aristoteles így érti) ábrázolást[1] látni. Hogy van benne ábrázolás, és hogy ez az ábrázolás, ennek tökéletessége számos művésznek egyik fő, ha nem legeslegfőbb törekvése volt és marad, a művészet és az irodalom története igazolja. A festésre, szobrászatra, az epikai és drámai költészetre és a mimikus táncra vonatkozólag ez oly kézenfekvő, hogy nem szorul bizonyításra. Nem nehéz elfogadni a tételt a lírai és gondolati költészetre nézve sem: az efféle vers is a költő érzelmi állapotát, illetve gondolatát ábrázolja, — a gondolati líra egyik oldalon éppen ott válik el a versbeszedett értekezéstől, hogy nemcsak elmondja, hanem művészien mondja el: ábrázolja is a gondolatokat. A nehézséget az építőművészet és még inkább a zene veti fel. Mit «utánoz», mit ábrázol az építőművészet? Nos, az utánzás törekvése ott áll az építőművészet bölcsőjénél. A genetikus kutatás kimutatta, hogy az építészet elemi alakjai természeti tárgyak — fa, barlang, virág és lévél (oszlopfők) stb. — utánzásából származnak. A görög templomhomlokzat bonyolult tetőzetrajzának legapróbb részleteit is megmagyarázza az egykori gerendafejekre és kiálló szögvégekre való emlékezés. A vízszintes és a függőleges vonal, de még a bonyolultabb díszítővonalak is (a barokk hullámvonalak, a rokokó kagylódíszei) a természetből vannak ellesve. A ház barlangot és sátort, a templom a házat, a színház az Akropolis hegyoldalát, az óceánjáró a csónakot, a csónak a vájt fatörzset, a repülőgép a gyermekek sárkányát, a sárkány a madarat «utánozza». Ha a mai bonyolult, egyszerre művészi és tudományos építőmesterségben feledésbe merült is már ez az utánzó-gondolat, az elemi formákban és az egész eljárás mozgató akaratában mégis ott van, ha rejtetten is, az utánzó elv. Ám hol van ugyanez a zenében? A mélyrenéző szem, illetőleg az érzékeny fül megtalálja ott is. Nem is szükséges egyenesen a programmzenére, a szöveget kísérő vagy történést, természeti hangokat utánzó, többé-kevésbbé kivételes, sőt néha kuriózum számba menő kísérletekre, virtuózkodásokra gondolnunk. Ha a fiatal Beethoven zeneileg jellemezte barátait, és azok magukra ismertek belőle, ez nyilván tiszta ábrázolás, de nem nyilvánvaló, hogy tiszta zene. Hogy Weber a *Bűvös Vadász* egyik jelenetében «egy tájat ábrázol, melyet a geroldsaui vízesés mellett látott, abban az órában, mikor a hold megezüstözi sugaraival a medencét, és ebben hullámzik, örvénylik a víz»,[2] ez lehet történeti tény, lehet az említett jelenetnek lélektani, sőt esztétikai élményszerű forrása, de aki nem tud erről, aligha fog a zenéről ráismerni a leírt tájra és pillanatra, még ha látta is ugyanazt a képet és át is élte valamikor ugyanazt a hangulatot. A zene ábrázolási, utánzási elemét nem az ilyen kuriózumok világítják meg. A zenei ábrázolás a lírai költeménynek (a művészet fajai közül vele amúgyis a legrokonabbnak) ábrázolási funkciójával azonos: zenei hangokkal objektivál, ábrázol, utánoz egy belső hangélményt. Geiger szabatos kifejezésével: a zene ábrázolásának tárgya a téma.[3] A téma, vagyis az a belső hang-élmény, hangok összhangjai és sorozatai, illetőleg ilyenekből kialakuló önértékű egységek: ezeket «utánozza» az objektív zenei alkotás. Ilyen belső élmény (tehát ábrázolandó tárgy) nélkül nem indulhatna el az alkotás folyamata.

A zenei és az építőművészeti ábrázolásnak ez az elvontabb, lazább értelmű jellege már maga is rámutat, hogy ha van is a művészetben — minden művészetben — ábrázolás, de ez a különböző művészetekben igen különböző fontosságú. A vizsgálódás hamarosan rávezet, hogy még ahol legnagyobb a fontossága, az ú. n. ábrázoló művészetekben, — még ott sem ez a legfontosabb. Vagyis: van ugyan a művészetben ábrázolás, de ez az ábrázolás még nem maga a művészet. Goethe szellemes példájával: ha sikerülne tökéletes hűséggel ábrázolnom a kedvesem pincsijét, akkor volna két pincsim, de még mindig nem volna műalkotás. A művészek, különösen a festők közt bőven akadnak és akadtak olyanok — egész iskolák és egész korszakok is —, akiknek legfőbb gondja a természethűség, a «valóság» visszaadása, de ezek is — Zola szavaival — «egy vérmérsékleten keresztül» adják a valóság darabjait; ez már egymagában is a szubjektív érzelmi, gondolati és törekvésbeli elemeknek egész

[1] V. ö. Schasler: Ästhetik. I. Lipcse, 1886.
[2] Id. Ribot: Essai sur l'imagination créatrice.[7] Páris. 1926. 180.
[3] Moritz Geiger: Zugänge zur Ästhetik, Lipcse 1928. 112.

beláthatatlan, az ábrázolás, utánzás szintjét felfelé és lefelé messze elhagyó világát jelenti, mint a behatóbb vizsgálat meg fogja mutatni. Az utánzás-elmélettel tehát még a leginkább utánzó művészetet sem tudjuk megérteni, — hogyan érthetnők meg a kevésbbé ábrázolókat ? Mit magyaráz meg az utánzás elmélete a rheimsi székesegyházból ? Hivatkozzunk-e rá, hogy Beethoven *VII. szimfóniá*jában eddig többek közt falusi lakodalomnak, mór lovagi életnek, álarcosbálnak és a tánc apoteózisának ábrázolását vélték már látni.[1] De megmaradhatunk a festőművészet keretein belül is. Ki magyarázza meg, mit ábrázol Picasso vagy Braque egyik-másik képe ? Tehát : a művészet-ábrázolás is, de nemcsak ábrázolás, és a művészet maga nem az ábrázolás.

Kifejezés.

Egy másik nagyon elterjedt elmélet a művészetet úgy fogja fel, mint *kifejezést*, mint érzelmek, hangulatok, érzelmi állapotok vagy érzelmi típusok kifejezőjét. Valóban, nehezen tudunk elképzelni művészi alkotást érzelemkifejezés nélkül. A líra jóformán tisztán annak érzik, a zenében első sorban azt élvezi a legtöbb ember, képeken, szobrokon ez fog meg legjobban ; minél gazdagabb érzelmi skálát olvasunk le egy műalkotásról, minél több érzelmi húrt pendít meg bennünk, annál értékesebbnek érezzük. Igen könnyen egy nagy érzelem kifejezéseként fogjuk fel a nagy székesegyházakat is ; közhellyé vált főleg a gótikában a «felfelé törő áhítat» kifejezését látni. Hajlandó vagyunk érzelmi egységet látni a drámában vagy akár egy realista életábrázolású regényben is. Ha azonban megkérdezett volna valaki egy korai renaissance festőt, a megragadó, bájos kifejezés e nagymestereinek egyikét, hogy mit akart kifejezni ezen vagy azon a képén, alighanem csodálkozva felelte volna, hogy eszeágában sem volt egyéb, mint hűségesen lefesteni az érdekes, gyönyörű, izgatón gazdag valóságot. Mintahogy egy modern festő felelte a maga módján hasonló kérdésre : «Fenét akartam kifejezni. Jó képet akartam festeni, semmi egyebet». A költészetben egy egész lírai korszak — a parnassusi — tiltakozik az érzelemkifejezés szentimentális programmja ellen és az »impassibilis» ábrázolásban látja a költő magasabb hivatását. Nagy modern zeneköltők és zenesztétikusok nem egyszer nyilatkoznak megvetően a zenei alkotások olcsó érzelmi felfogásáról. Bár kétségtelen, hogy a stuttgarti pályaudvar épülete kifejez valami érzelmit is, bizonyos, hogy hatását nem elsősorban ezzel a kifejezéssel éri el, — mint ahogy nyilvánvalóan nem a kifejezés elsősorban lényeges a *Háború és béké*ben, a *Toldi*ban vagy egy Boccaccio-novellában sem. Tehát : a művészetben mindig van kifejezés, de nemcsak kifejezés van benne, vagyis a művészet nem maga a kifejezés.

Eszmehirdetés.

Ha a kifejezés fogalmát kitágítjuk és nemcsak érzelmek, hanem gondolatok és törekvések kifejezését is értjük rajta, akkor egy másik elméletnek síkján mozgunk, amelyet kezdettől máig mindig igen sokan vallottak, — igaz, hogy esztétikusok csak kivételesen, inkább moralisták, teológusok, szociológusok, még inkább a gyakorlat emberei, politikusok, nevelők, de igen sokszor az iskolázatlan nagyközönség is, olykor egyes írók is ; egészen aktuális ez a felfogás korunk nagy politikai átalakulásai idején. E szerint a felfogás szerint — finomabb vagy durvább fogalmazásban — a művész feladata : *eszméket hirdetni*, a jóra, a közösség javára buzdítani, nevelni, lelkesíteni, tanítani, a rosszat, veszedelmest megutáltatni, közvetlen eszmehirdetéssel szolgálni Istent vagy a közösséget, társadalmat, nemzetet, fajt, osztályt. Alig lehet kétségbevonni, hogy a művészet erre a célra kiválóan alkalmas, hiszen az eszmét, a törekvést oly szemléletesen, hatásosan, vonzón és ezért meggyőzően tettreindítóan tudja feltüntetni, mint rajta kívül még csak az egyetlen (úgyancsak művészi jellegű !) szónoklat. Bizonyos az is, hogy minden művészi alkotásban lehet keresni és több-kevesebb leleményességgel (némi erőszakkal, mint bő példák mutatják, még zenei művekben is) találni is gondolatot, célzatot, mondanivalót. Fontosabb ennél az a tény, hogy

[1] L. Cserna Andor : Beethoven-breviárium Budapest. Év nélkül. 211.

maguk a művészek is nem egyszer nyilvánítottak efféle törekvéseket. Ám a nyilatkozatoknál is döntőbbek a művek. És itt nemcsak a tendenciózus művekre gondolunk. A *Divina Commedia* és a *Karamazov testvérek*, *Az ember tragédiája* és a *Szózat*, az *Athéni iskola* és az isenheimi oltár, az otricoli Zeus, és a *Calais-i polgárok*, az *Eroica* és a *Psalmus Hungaricus* szerzője nyilván «akart valamit mondani», mégpedig valami olyat, ami a puszta ábrázoláson és érzelemkifejezésen messze-messze túlmutat. Már pedig a művészet lényegét elsősorban ezekről a legnagyobb művekről kell leolvasnunk ; a legjobb művészek szükségképp legtisztábban mutatják, mi a művészet. Ezzel a hatalmas tanubizonysággal szemben vajmi kevéssé jelentős a kis művészi középszerűségek, inaszakadt alkotóerejű korok, tehetetlen iskolák ellenkező szava. Az esztétikai elmélet is igazolni fogja az ábrázoláson és kifejezésen túlmenő mondanivalónak a művészetben — bár persze sokkal mélyebb, illetőleg tisztább, átlényegültebb formában való — szükségszerű jelenlétét. És mégis : nem világos-e, hogy aki elsősorban gondolatokat akar közölni, az tudományos cikket ír, nem verset ; aki elsősorban eszmét akar hirdetni, az a szószékre, a pódiumra, vagy a publicisztika emelvényére lép, nem a festőállvány elé ; akinek főcélja cselekvésre bírni nemzetét, faját, osztályát, az politikussá lesz és nem zeneköltővé. Az előbb idézett nagy alkotóknak, bármennyire félreérthetetlen ugyan, hogy hirdetnek valamit, nyilván — legalább alkotás közben — elsősorban nem a hirdetett valami volt a fontos, mégcsak nem is a hirdetés «mint olyan», hanem a *maguk módján* való hirdetés. Vagyis : bár a művészetben benne van a hirdetés, de nemcsak az van benne, és a művészet maga nem ahirdetés, hanem az a *maguk-módja:* az esztétikum.

Játék és alakítás

Különben pedig igen előkelő művészek tiltakoznak a hirdetés követelése ellen, művészek és esztétikusok sokhangú kara ünnepli a csak önmagáért való művészet, a *l'art pour l'art* elvét, és nem kisebb alkotó, sőt — érdekes paradoxon ! — eminenter hirdető művész, mint Schiller vallja a művészet játék-elméletét. A művészet értelme, igazi mivolta : *játék*. A szellem előkelő, öncélú kedvtelése, az elmélet világától és a gyakorlati élettől teljesen független fényűzése, szabad energiák nemes játéka.[1] Nem szembetűnő-e első tekintetre ez a játékos elem minden művészi alkotásban ? Nem szavakkal, rímekkel, asszociációkkal való játék-e a költészet ? Nem figurákkal, fiktív eseményekkel, szeszélyesen kigondolt viszonyokkal való labdázás-e az epika és a dráma, színekkel és vonalakkal való játék a festészet, arányokkal, anyagokkal, önkény alkotta terekkel az építészet, hangokkal, hangközökkel, hangkapcsolatokkal a zene ? Főleg akkor lesz ez a játékos jelleg világossá, ha a játék fogalmát elmélyítjük és kiterjesztjük az anyaggal való kedvtelésszerű bíbelődés egész területére, a művészi munkában oly központi jelentőségű *alakítás* tevékenységére is. Nyers anyagoknak részben önkényes, szeszélyes, ösztönszerű, részben (ugyancsak ösztönszerűen) a magunk képére vagy (megint csak ösztönösen is) valami külső adottság mására való idomítása, gyúrása, alakítása, ez a kétségtelenül a játékkal is rokon tevékenység minden művészi alkotásnak lényeges eleme. Ha azonban elnézünk munka közben egy szobrászt vagy egy festőt, (ha ugyan győzzük türelemmel addig, amíg ő győzi izmokkal és idegekkel !), ha azokra a roppant erőfeszítésekre gondolunk, amelyek sorozatából egy Michelangelo, egy Beethoven, egy Kemény Zsigmond egész művészi élete áll, ha Arany végeláthatatlan töredékeire és a mögöttük álló munkára, Balzac megszámlálhatatlan korrektúrájára vagy Flaubertnek munkájáról szóló vallomásaira gondolunk, hamar ráeszmélünk, hogy a művészet nemcsak játék, hanem annak véresen ellenkező pólusa is. Tehát : benne van a játékmozzanat is, de a művészet megint csak nem játék.

Az esztétikai apriori.

Aki végigkísérte ezeket a fejtegetéseket, talán felment bennünket az alól, hogy ugyanígy mérlegre vegyük az esztétikai elmélkedés többi elméleteit is. Az eddig követett eljárással könnyen ki lehetne mutatni valamennyiről a szempont jogosult-

[1] V. ö. Huyzinga *Homo ludensét.*

ságát is, határait, illetve egyoldalúságát is. Annál is kevésbbé látszik szükségesnek a további részletezés, mert — legalább is mostani gondolatmenetünk szempontjából — többé-kevésbbé közös nevezőre hozhatók a tárgyalt négy főelmélet valamelyikével. Az újplatonizmus és a német idealista esztétika elméletei («a végtelen tükröződése a végesben», «az eszme megjelenése az anyagban», stb.) nem igen tartalmaznak olyan elemet, amely kivonná magát az ábrázolásnak, kifejezésnek és a hirdetésnek az esztétikumhoz való viszonyáról mondottak alól. Utitz elmélete[1] nyilvánvalóan a kifejezés és alakítás szintézise ; amit e kettő jogosultságáról, illetve határairól megismertünk, az érvényes erre a kétszeresen jogosult, de kétszeres igazságában sem az egész jelenséget megmagyarázó szintézisre is.

Fejtegetésünk eredménye : az esztétikum ábrázolás is, kifejezés is, hirdetés is, alakítás is, de sem az ábrázolás nem az esztétikum, sem a kifejezés, sem a hirdetés, sem az alakítás ; mindez csak akkor esztétikum, ha művészi, azaz esztétikus ábrázolás, művészi kifejezés, művészi hirdetés, művészi alakítás. Az esztétikum tehát egyszerre mind a négy, de több mint ez a négy, még mindig *más*. Ezt a mást az esztétikai elmélet sem tudta eddig egyszerűbb fogalmakra visszavezetni. Így nem marad számunkra más út, mint egy sui generis esztétikum, egy esztétikai elsődleges-valami feltételezése, egy máshonnan nem magyarázható, csak önmagából, önmagában átélhető *esztétikai apriori* felvétele.

Szóval végül is — nem az eddigi rövidlélegzetű gondolatmenetek, hanem húszesztendei esztétikai megfigyelés, elmélődés, (szinte azt merném mondani : vívódás) után — arra az eredményre jutunk, amelynek közelébe Volkelt is elérkezett : «Egy hosszú, fáradságos vándorlás végén, a művészi alakulásnak alapjaiban és indítékaiban, részletfunkcióiban, összefüggéseiben és fejlődési szakaszaiban való beható átkutatása után arra a meggyőződésre érzem magam kényszerítve, hogy a művészi alkotásban van még egy erős felderítetlen maradék, mely elutasíthatatlanul megköveteli egy *művészi normatív apriori* kikövetkeztetését.»[2] Ám a mi tételünk tovább megy Volkelténél. Ő csak az aktív művészi alkotásban találja meg ezt az apriorit,[3] — el is nevezi művészi képességnek (Anlage), — míg az itt lehozott eredmény értelmében ez az apriori *minden* esztétikai jelenségben megtalálható. Nem is nevezném képességnek, két okból. Egyrészt azért, hogy ez a név az elavult tehetséglélektan szemléletébe való visszaesés kísértését ne hozza magával. Hiszen itt nem valami egyoldalú részlet-képességről van szó : láttuk, hogy a tudattevélenység minden rétegét átfogja. Másrészt ez a kifejezés, még ha meg lehetne is okolni felvételét, a szóbanforgó jelenségnek csak egyik oldalát — az alkotó művész felől nézettet — jelölné meg. Az ilyen gazdag, sokarcú, esztétikai értelemben általános jelenség számára sokkal általánosabb terminusra van szükség. Minthogy pedig minden vizsgálódás oda vezetett, hogy magán kívül semmiféle más fogalommal azonosítani, illetve más fogalomra visszavinni nem lehet, azt hiszem, leginkább nyomon beszélünk, ha megmaradunk az apriori *esztétikum* egyszerű és szabatos, legalább is semmi elhamarkodott alácsúsztatással nem fenyegető terminusánál. A filozófiai szempontú vizsgálódás számára ez elegendő is. A művész oldaláról nézve, a dolog lényegét legjobban megközelítő *alkotás* szó látszik a legalkalmasabbnak, a befogadó részéről pedig, ugyanilyen megfontolás alapján, az *újraalkotás* kifejezése. Ha azokra az esztétikai jelenségekre vonatkoztatjuk, amelyek nem tudatfolyamatok, szóval az objektív esztétikai alakulatokra, akkor hasznosan illethetjük a *művészet*, *művészi* terminusokkal. Mindez valójában ugyanannak a dolognak különböző oldalakról való felfogását jelzi csak, és lényegében egyazon jelenséget, ill. egyazon jelenségnek különböző megnyilatkozásait, valósulásait jelenti. Valamennyi terminussal kapcsolatban pedig a legnagyobb szerénységre van szükség. Nem lehet ezt eléggé hangsúlyozni, főleg a modern, elsősorban német esztétikusok nagy többségének önérzetes, elriasztóan

[1] Emil Utitz : Grundlegung der allg. Kunstwissenschaft. Két köt. Stuttgart, 1914 és 1920.

[2] Volkelt[2] III. 275.

[3] «Az esztétikai magatartásnak mint önfolyamatnak aprioritásáról nem lehet szó» — mondja (u. o. 558) — de a következő lapon már megengedi, hogy «bizonyos mértékben» az esztétikai befogadás számára is igénybe kell venni ezt a fogalmat, — «ezzel egy *sajátosan-esztétikai általános apriorit* nyernénk».

szabatos filozófiai tájszólásával szemben. Minél határozottabb és szakszerűen, iskolázottan filozófiaibb ugyanis az esztétikai terminológia, annál naivabbul laikusnak tűnik fel az alkotó művész szemében, aki átélésből tudja, hogy mennyire tágak, mennyire lebegők, mennyire problematikusak az összes felállítható kategóriák, amelyek magukba akarják fogni azt a megfoghatatlant, amelyről itt szó van. És *ezt* a valóságot mégiscsak a művész ismeri jobban. Minél behatóbb, teljesebb és élményszerűbb az elméleti vizsgálat, annál hajlandóbb lesz a művésznek adni igazat a tudóssal szemben; annál világosabbá válik, hogy minden terminus technicus, tehát a rájuk épített minden kategória és megállapítás is csak hozzávetőleges, csak nagyjából való, nem egyszer szinte már csak átvitt értelemben megálló tétel, amely nem a sui generis esztétikai tényállást fejezi ki, csak *valami olyasfélét*. Ha a modern természettudomány már eljutott ilyen önszabályozó belátásra, mennyivel jobban rászorul erre az esztétika, amelynek tárgyát éppen az jellemzi, hogy nem lévén értelmi természetű, nem foglalható adaequat módon logikai formulákba. Ha valahol, itt egész terjedelmében érvényes Hugo a S. Victore szava: «Sumpta sunt vocabula, ut intelligi aliquatenus posset, quod comprehendi non poterat.»

Félreértések elkerülésére meg kell még jegyezni: «apriori tudvalevőleg nem azt jelenti, hogy minden tapasztalat *előtt*, hanem hogy minden tapasztalat*on*» mutatható ki.[1] Apriori az esztétikára vonatkoztatva azt jelenti, hogy mikor egy jelenséget esztétikainak mondunk vagy érzünk, mikor valakire azt mondjuk, hogy művész, mikor azt mondjuk, hogy egy képet, szobrot, drámát, zeneművet élvezünk, mikor egy templomra azt mondjuk, hogy művészi, egy tevékenység-fajtát művészetnek minősítünk: valami határozottat gondolunk, minden mástól különbözőt, valóságosat és értékeset. Az illető jelenségeket belesoroljuk egy kategóriába, amelyet meghatározni talán nem tudnánk, rávonatkozó ismereteink talán nem szabatosak, talán hiányosak, talán teljesen tévesek, de magát a dolgot mégis valamiképen ismerjük. Mikor a *művész, művészi, esztétikai*, stb. szót kimondjuk, akkor — legalább míg számot nem kell róla adni, — tudjuk, hogy mit gondolunk. Ez az esztétikai valami, amelyet gondolunk a nélkül, hogy meg tudnók mondani, mi az, ez a tudás vagy érzés (helyesebben: élmény), amely megelőz minden rávonatkozó ismeretet, mert hiszen minden ilyen ismeretről előbb fel kell ismernünk, hogy *arra* vonatkozik: ez az esztétikai apriori. Ismerjük, mielőtt még ismernők. Nem is akarhatnók megismerni, ha már valamiképen nem ismernők. Szent Ágostonnak a boldogságról írt szép sorai jutnak eszembe: «Ubi noverunt eam, quod sic volunt eam? ubi viderunt, ut amarent eam? nimirum habemus eam nescio quomodo, neque enim amaremus eam, nisi nossemus.[2]

Rá kell mutatni arra is, hogy apriori nem feltétlenül jelent minden emberben meglevőt. Csak annyit jelent okvetlenül, hogy minden emberben *meglehet*.[3] Bizonyos, hogy az esztétikumnak az a megjelenési formája, amelyet alkotásnak neveztünk, viszonylag kevesek osztályrésze. Ellenben az újraalkotás esztétikai jelensége, a művészi befogadás apriorija, ha az elmélet nem is kénytelen ezt feltételezni, úgy látszik, — legalább valamilyen kezdetleges fokon, — minden normális emberben megvan. Legalább a modern művészetpedagógia tapasztalati eredményei a felé látszanak mutatni, hogy ez a befogadó-képesség, — a rejtőző apriori — minden éplelkű és épérzékű emberben felébreszthető. Az esztétikum megjelenési formáinak két határértéke így világosan megjelölhető: legmagasabb fejlettségben, a tökéletes megvalósulás fokán, mutatják a legnagyobb művészek és a legnagyobb alkotások, elsősorban azok, akiket, ill. amelyeket mindenki legnagyobbaknak kénytelen érezni. Legalsó fokon, a megvalósulás kezdetleges stádiumában, vizsgálhatjuk a legegysze-

[1] «Apriori bedeutet bekanntlich nicht *vor* aller Erfahrung, sondern *an* aller Erfahrung. Es ist nicht die Absicht aus apriorischen Begriffen die geistige Welt herauszuspinnen, sondern der grundlegenden Sinngesetzte inne zu werden, die schon voraus gesetzt sind, wenn wir irgendein einzelnes Phänomen einem Gebiet zuordnen.» Spranger: Lebensformen[6] 1927. 32.

[2] Confessiones. X. 20.

[3] «Apriori ismeretek nem olyanok, melyek minden értelmes emberben megvannak (ezek velünk születettek lennének), hanem amelyek mindenkiben meglehetnek. A magasabb apriori ismeretek olyanok, amelyekre mindenki szert tehet, de a tapasztalat szerint nem magától, hanem felébreszthetik benne mások, magasabb képességűek». Rudolf Otto: Das Heilige.[25] München, 1936. 204.

rűbb, legfejletlenebb, esztétikailag legiskolázatlanabb emberek befogadó élményeiben. A tudományos elemzésnek, ha egyoldalúságba nem akar esni, egyformán szem előtt kell tartania mindkét területet.

Ennek a tudományos elemzésnek u. i., minthogy az alanyi esztétikum sajátnemű, másra vissza nem vihető, magán kívül mással nem magyarázható jelenségnek bizonyult, nem lehet célja a szó tudományos értelmében vett meghatározásokat állítani fel. Az ilyenek u. i. — csak analógiák, nagyjából való rámutatások lévén — vajmi kétes értékűek lehetnének. Az esztétikai elmélkedésnek nem lehet sürgősebb tudományos feladata, mint a sui generis esztétikai jelenséget — saját átélések és analógiás beleélések alapján — önmagában vizsgálva, megállapítani legjellemzőbb vonásait és ezek leírásával másokat is ráébreszteni saját ilynemű élményeikre, ill. másokban is tudatosítani az élettevékenységnek ezt a világát.

2. fejezet. Az esztétikum tárgyi adottsága: Tartalom-forma-egység.

Az esztétikai valóság problémája.

Az esztétikai apriori az esztétikai alany magatartása. Ez a magatartás, mint minden tudatfolyamat, valami irányulást jelez: a megismerés megismerhetőt, az érzelem érzelemkeltőt, az akarás kívánatost. Az esztétikai apriori, mint alanyi adottság, feltételez, megkíván vagy létrehoz egy tárgyi adottságot, amellyel szemben, vagy amelyen érvényesülhet. Ez a tárgyi adottság lesz az *esztétikai tárgy*. Miféle valóság ez a tárgy?

Szembetűnő ugyanis, hogy az esztétikai tárgy valósága nem ugyanaz, mint az élet egyéb jelenségeié. Valami egészen sajátos valósággal állunk itt szemben: egyszerre reálisnak és irreálisnak érezzük. *Oedipus király* szörnyű története, ha a valóságban folynék le szemünk előtt, csak elborzasztana, de sohasem tenne ránk semmi olynemű hatást, amelyet csak a legtávolabbról is esztétikainak nevezhetnénk. Sophokles Oedipus-tragédiájának esztétikai hatásához tehát hozzátartozik az a (legalább lappangó) tudat, hogy ez a borzalmas történet, amit látunk: «csak költemény», azaz: nem valóság. Mégis kétségtelen, hogy a színpadon reális emberek, reális környezetben, reális mozgásokat végeznek előttünk. Sőt, ha csak egy kissé tudjuk elemezni benyomásunkat, be kell látnunk, hogy ehhez az elemi erejű hatáshoz hozzátartozik az is, amit «életigazság»-nak szokás nevezni: Oedipus siralma nem ragadna meg, ha nem találnók «igaz»-nak, sorsa nem volna oly megrázó, ha mindenestül csak fikciónak, önkényesen kigondoltnak éreznők, nem embersorsot szemlélnénk benne valamikép mégis «reális» borzadállyal. Az újabb dráma-esztétikának közhelye ez a felismerés; a sorsszerűség realitása minden valódi drámai hatásnak nélkülözhetetlen mozzanata. Nem volna nehéz valami hasonlót kimutatni a regény, a líra, sőt a többi művészetek hatásáról sem: amit nem érzünk «igaz»-nak, ami csak kiagyaltnak, önkényesnek hat, bosszant és nem tetszik — akár vers, akár kép, akár zene. Nem keresem most ennek a követelésnek értelmét, jogosultságának határait, sem a szóban forgó jelenség igazi mivoltát; itt csak arról a tényről van szó, hogy *bizonyos értelmű realitás* éppúgy feltétele a mű hatásának, mint ennek a realitásnak *a «közönséges» realitástól különböző* volta.

Éppily élesen megállapítható ez a paradoxon az *alkotó művész* lelki beállítottságáról is. Érdekes vetülete ennek már a «művészi igazság» (szabatosan: az ábrázolás igazsága) jelszava körül szüntelenül megújuló örök harc. Kevés jelszó körül folyt a művészet és irodalom története során annyi és oly elkeseredett küzdelem, mint az «igazság» követelménye körül. Nem volt még művészi irány, amely ne az igazság nevében vitatta volna felfogásának jogosságát. Nem volt még komoly művész, aki ne hitte volna magáról, hogy az «igazság»-ot (vagyis a reális valót) ábrázolja alkotásaiban. Még azok a raffinált paradoxhajhászók is, akik többé-kevésbbé komoly okokból az ellenkezőt hangoztatták, voltakép már elméletükben sem az igazság ellen, hanem a maguk igazsága, a köznapitól eltérő igazság érdekében harcoltak, gyakorlatukban pedig ők sem adtak logikailag másfélét, mint az «igazság-ábrázoló» művészek. Marc

híres képéről, a *Kék lovak tornyáról*, amely a maga idejében olyan felháborodást keltett a «természeti igazság» védői és a nagyközönség részéről, a legelső német lószakértők egyike jelentette ki, hogy soha lovat jobban ábrázolva nem látott, mint ezen a képen.[1] Mindennek látszólag semmi köze a mi problémánkhoz. Hiszen e viták nem az alkotás «valóság»-ára, hanem a természetábrázolás hűségére vonatkoznak. A két probléma azonban a mélyben erősen összefügg: a művészek nyilván valami mást értenek *igazságon*, mint átlagos bírálóik. A művészek tisztában vannak vele, hogy valami másnemű, a gyakorlati élet tárgyaihoz képest irreális valóságot hozhatnak létre, mikor alkotnak, — amely az ő szemükben mérhetetlenül fölötte áll a «reális» világ jelenségeinek. Ha valóban megtörtént valaha a Myron tehenéről szóló művészettörténeti anekdota,[2] bizonyos, hogy Myron — ugyanakkor, mikor önérzettel mosolyoghatott a jámbor tehénnek képe «realitás»-áról adott tanúságtételén — mélyen lenézte azokat a polgártársait, akik csak a tehén szemével tudták nézni és értékelni az ő felsőbb valóság világából való alkotását. Ismeretes az a sokféle apró fogás, amellyel a művészek ki akarják emelni alkotásukat a reális világ síkjából. A dráma színpada, a szobor talapzata, a kép kerete, az épület elkülönített, emeltebb helyzete, vagy bekerítése, a hangversenyterem, a pódium, a könyv alakszerűségei: mind többé-kevésbbé tudatosan ezt a célt — vagy ezt a célt is — szolgálják. Minden művész azt akarja, hogy amikor műve elé lépünk, rázzuk le magunkról a «reális világ» porát és ünnepi várakozással adjuk át magunkat a felsőbbrendű valóságnak.

Kétségtelen, hogy ez az ünnepi «más valóság» hozzátartozik *a kész alkotásokhoz* is. Reális és irreális egyszerre maga az objektíven adott mű is. Reális, hiszen érzékeimmel mint ilyet fogom fel; de irreális, mert mint «mást», mint műalkotást, mint «költeményt» fogom fel: tudom, hogy valóban annak készült, az is lett. Egy ember és a róla készült portré kétségtelenül nem egyazon értelemben reális; de reális, látható, érinthető mind a kettő. Még a közönséges élet tárgyai, tehát a nem-esztétikai jelenségek is, amikor esztétikailag fogjuk fel őket — a mellett, hogy megmaradnak reális valóságukban —, a mi esztétikailag szemlélő szemünkben bizonyos fokig el is vesztik, illetőleg megváltoztatják realitásukat. Mikor a tomboló viharra azt mondom, hogy «borzasztóan szép», vagy mikor a thermopylaei hősök önfeláldozását fenségesnek találom, akkor nem gondolok sem a vihar pusztítására, sem a véres holttestekre, csak arra a belső szemléletre, amely bennem erről a két éppen nem esztétikai jelenségről él, és amely — a mellett, hogy reális: időben konkréten lefolyt eseményre vonatkoztatom — valójában mégis egészen más, a valóságos eseményhez képest irreális kép. Még világosabb a felfogás reális-irreális jellege oly esetekben, mikor emberi alakot, vagy természeti tárgyakat, tájat stb. fogok fel «kép módjára», vagyis környezetükből kiragadva, elszigetelve, mintha komponálva volnának: szóval a reális tárgyat mint irreális alkotást nézem. Még ennél is irreálisabbá lesz a természeti jelenség szememben akkor, ha érzelmeimet olvasom ki belőle, holott ugyanakkor jól tudom, hogy az efféle érzelmi tartalom csak fikció, mely a reális tárgyból teljességgel hiányzik.

Az esztétikai tárgynak ezt a tulajdonságát, úgy gondolom, nem szabatos *látszatnak* nevezni. A látszat szó ugyanis a jelenségnek csak egyik felét, az irrealitást hangsúlyozza, azért használata mellett nem lehet elkerülni tévedéseket és ellentmondásokat, vagy legalább is következetlenségeket. A «látszat-érzelem» fogalmában pl., amelyet pedig az esztétikai tárgy látszatvoltáról kiindulva logikusan fel kellene venni, Hartmann kritikusaival én is ellentmondást látok. De legfőképpen csődöt mond a látszat-fogalom az esztétikai jelenségek nem tudatfolyamatokban végbemenő nemeivel szemben. A művek és az esztétikailag felfogott nem-esztétikai jelenségek semmi esetre sem puszta «látszatok», hiszen az érzéki jelenség, a kő, a festék, a hang kétségtelenül hozzátartozik esztétikai mivoltukhoz, ezek pedig határozott — akár azt is mondhatnám: durva — érzéki valóságok. Aztán meg mindezek a tárgyak felfoghatók nem-esztétikailag is. A templom az építőmunkásnak, a szobor a bronzöntőnek, a kép a műkereskedőnek, a hegy a túristának szemében bizonyára nem

[1] Id. Ludwig Justi: Von Corinth bis Klee. Berlin, 137. l.

[2] Hasonló eseteket különben Leonardo da Vinci is feljegyez saját tapasztalatából. (L. da Vinci: Traktat von der Malerei. Ford. H. Ludwig. Jena, 1909. 17.)

látszat. De nem puszta látszatok azért sem, mert *vannak* akkor is, amikor senki sem látja őket. Már most, amikor nem gyakorlati, hanem esztétikai szemmel nézem őket, akkor valamikép mássá válnak az én szememben ; ez azonban nem azt jelenti, hogy az esztétikai tárgy látszat, hanem azt, hogy a reális tárgyról valami másféle — annak realitásától különböző természetű képzeleti szemléletem támadt : reális és irreális egyszerre.

Éppily szerencsétlen az esztétikában az *illúzió* szó bevezetése. Az illúzió olyan belső kép, amelynek nem felel meg külső ; már pedig az esztétikai belső-szemlélet mindig valami külsővel kapcsolatos, akár mint felkeltővel, akár mint létrehozandóval. Lehet, hogy Michelangelo *Mózesének* látása bennem illúziókat hoz létre, de sem maga a szobor nem illúzió, sem a benne való gyönyörködésem, rajta kelt megrendülésem, felemelkedésem nem illúzió. Ha illúziónak akarom nevezni azt az élményt, amely minden épérzékű és éplelkű emberben felkel egy bizonyos tárgy láttára, amelynek tehát az illető tárgyban valami *megfelelő* oki alapja van, ez mindenesetre az illúzió szó értelmének olyan kiterjesztése, amely nem alkalmas a fogalmak tisztázására. Lehet, hogy Michelangelónak voltak illúziói a Gyula pápa síremlékéhez kifaragandó szobor-rengetegről, de ezek az illúziók nem maradtak pusztа illúziók, hanem esztétikai jelenséggé váltak. A belső vízióknak ugyan csak egy része valósult meg, azaz vált külsőleg is szemléletessé, de a művész lelkében a többi is dinamikus életet élt : meg akart valósulni külsőleg is, csak a feladat emberfölötti nagyságán, az idő és az emberi erők korlátain múlt, ha illúziók maradtak. Esztétikai jellegüket azonban ezeknek a látomásoknak sem illúzióvoltuk adta (ilyenféle illúziók nem-művészben is támadhatnak), hanem a megvalósításra, a külső szemléletességre való törekvés ; az alkotás dinamikája, az a roppant belső akarás, mely a művész lelkét állandó feszülésben és cselekvésben tartotta, ha a megvalósulásig csak részben jutott is el, — amelynek emberfeletti lendületéről a firenzei és párisi rabszolgatorzók tanuskodnak beszédesen.

Az objektív és szubjektív esztétika ellenmondásai.

Az esztétikailag érdekelt alanyok óriási többsége (a «naiv realisták») számára ez a kérdés nem rejt problémát. Az esztétikai magatartás tárgya az, amit látok, hallok, esetleg tapintok, szóval az érzékek közvetítette tárgyi valóság. Hogy ez a valóság *van*, és úgy van, amint látom, hallom, *az*, aminek látom, hallom, ez magától értetődő dolog, hiszen azért látom ilyennek, vagy olyannak, mert ilyen, illetőleg olyan. Ha tetszik nekem, azért tetszik, mert szép ; ha nem tetszik, azért nem tetszik, mert rút. Az esztétikai magatartás tárgya a létező valóság, a realitás, illetőleg bizonyos reálisan létező szép tárgyak. Az emberek óriási többségének ezt az egybehangzó felfogását az esztétikus kénytelen a legnagyobb tiszteletben tartani. Nemcsak azért, mert ilyen nagyon széles körök egybehangzó felfogásának még akkor is kell, hogy *valami* alapja legyen, ha valójában tévedés volna, hanem azért is, mert mint látni fogjuk, az esztétikai magatartásban voltaképen *mindenki* ilyen naiv realista módjára viselkedik. Mikor képet, szobrot nézek, templomot járok be, verset olvasok, nem jut eszembe fölvetni a problémát, hogy van-e, létezik-e rajtam kívül is az a kép, templom, vers — még akkor sem, ha egyébként filozófiai meggyőződésem akár a legszélsőségesebb ismeretelméleti idealizmus is. Esztétikai élvezés, illetve alkotás közben a filozófálás alszik ; az esztétikai magatartás, ha ki nem mondottan is, ha nem is tudatosan, feltételezi, hogy valami olyat fogadok be, ami kívülem megvan, olyat alkotok, ami kívülem is lesz.

Ez a naív realizmus *ebben a formában* mégsem fogadható el. Azonnal fölébred vele szemben a kétely és a kritika szüksége, mihelyt ráeszmélünk arra a rengeteg érzéki csalódásra, amelyet éppen az esztétikai magatartás körében tapasztalunk. A templom homlokzatán álló kétszeres embernagyságú szobrot (pl. a Szent Péter székesegyház tetején) embernagyságúnak látom, a képet, amely két-dimenziójú, három-dimenziójúként fogom fel ; a színész kifestett színpadi arcát természetes színűnek, a ki nem festett, egészséges arcot, színpadi világításban természetellenesen sápadtnak látom, stb. Mindezek nem olyanok a valóságban, amilyeneknek érzékeim mutatják. Még mélyrehatóbb nehézségeket támaszt a tudományos megismerés, amely

megtanít, hogy amit én hangnak, fénynek fogok fel, az valójában nem hang és fény, hanem mozgás, és amit én látásnak, hallásnak nevezek, az valójában érzeteim és érzetösszefüggéseim kivetítése. Amikor verset olvasok, akkor nyilván nem azt érzem rajta szépnek, amit a külső, reális tárgy elém ad : a betűket és betűsorokat, amiket látok, hanem azt a zenét, amelyet belsőmben hallok a betűsorokból, de ami realiter nincs bennük ; a megragadó érzelmi, vagy gondolati tartalmat, amelyet a betűk számomra jelentenek, de ami realiter nincs bennük ; a képeket, amelyeket a szavak bennem fölvernek, de amelyek realiter nincsenek bennük. Szóval, mindaz, ami az esztétikai tetszés tárgya, *bennem van*, nem a külső tárgyban, — igaz, hogy nem lenne bennem, ha a betűsorokat nem láttam volna. De még tovább is mehetünk. Vajjon az a kép, mely bennem egy műről létrejött, hű mása-e magának a műnek? Ha így volna, akkor mindenkiben egyformán kellene tükröződnie a műnek, ami nyilván nem úgy van. Maga az a tény, hogy egy képnek, versnek, zeneműnek nemcsak értékéről, hanem még tartalmáról, sőt formáiról is különböző «felfogások» lehetségesek, sőt mindezekről vitatkozni lehet, meg kell, hogy ingasson bennünket a naiv realizmus hitében. Az esztétikai magatartás tehát szükségszerűen egy tárgyhoz kapcsolódik, de bármennyire kénytelen vagyok ezt reális tárgynak *érezni*, mégsem azonosíthatom ilyen egyszerűen a külső realitással.

Az *esztétikai szubjektivizmus* tagadja is az esztétikai tárgy tudatonkívüli realitását. Legelőkelőbb magyar képviselője, Bőhm Károly az esztétikai szemlélés tárgyát *jelenésnek*[1] nevezi. «Mindent meg tudunk magyarázni, ha a jelenést, mint lelki képet, életaktusnak fogjuk fel és az objektív szoborban csak a projiciáló aktus megállását, végleges megszakadását és megvalósulását ismerjük el... Hogyha a tudomány tárgya önálló valóság lenne is, az esztétikai szemlélés tárgya sohasem az. Mi nem az érzékekkel fogjuk fel a szépet, hanem magunkból *utánképezzük*, s ezen kép alakjában szemléljük.»[2]

Ez ellen a felfogás ellen azonban elnémíthatatlan erővel tiltakozik az élő esztétikai öntudat : «Az olvasó felejtsen el egy pillanatra minden filozófiai tan-véleményt és állítson szeme elé egy többszázéves hársfát, ágai és gallyacskái lágy hajlásával, a levelek körvonalainak nemes lendületével, arányosan nőtt lombozatával és mindezek szép összhangjával, — aztán megint egy többszázéves tölgyet egészen a levelek kicsipkézett alakjáig folytatódó dacos csomósságával ; — és kérdezze magától : vajjon az ő szelleme találta-e föl és *teremtette* meg mindegyiknél ezt az egységes kiképzést, vagy inkább ez a szellem *úgy találta maga előtt* ezt a «hársfaszerű valamit» és a «tölgyfaszerű valamit», és úgy tudta aztán megkülönböztetni egymástól, a szerint, amit legjobban föl tudott fogni rajta?... Mi oly kevéssé csináltuk ezt magunk, hogy ha meg akarjuk látni, előbb figyelmünket föl kell ébreszteni és ráfordítani... A gőgnek melyik ördöge sugallta az embernek, hogy csak ő, vagy az ő szelleme gyártja a világ alaktalan anyagából a szemléleti képeket.»[3]

Ám az esztétikának voltaképen nem is kellene foglalkoznia ezzel az ismeretelméleti problémával. Az az alapvető és valójában minden másnál lényegesebb különbség, sőt ellentét, amely a két felfogás között fennforog, *az esztétikában* elveszti jelentőségét. Az esztétikai jelenségek ugyanis, mint rámutattunk, hallgatólagosan feltételezik az objektív-realista érzelmi evidenciát. Aki tehát szubjektív alapon próbálja felépíteni az esztétika épületét, ellenkezésbe jut az elemi esztétikai tapasztalattal ; így vagy teljesen vértelen, az elvontság légmentes burája alatt mozgó gondolatmeneteket nyujt, amelyeknek az élő valósághoz nincs közük (mint valamennyi következetesen szubjektív esztétika), vagy (mint a legmélyebb idealista

[1] A német «ästhetischer Schein»-t fordítja ezzel a szép és a megszokott *látszatnál* sokkal szabatosabb magyar szóval.

[2] Böhm Károly : I. m. 46., 56., 126.

[3] Ludwig Klages : Vom Wesen des Rythmus. Kampen auf Silt. 1934. 12. — Nincs rá szükség, hogy a természetes józanésznek ezt az ösztönös szavát a kritikai realizmus filozófiájának ősi és soha komolyan meg nem cáfolt érveivel támogassuk meg, hiszen idealizmus és realizmus a filozófiában voltakép nem érvek alapján állnak szemben egymással : mindegyik mögött a világnak, az egész mindenségnek egy-egy egész-víziója áll, amely nemcsak értelmi alapokon épül fel. A realizmus érveinek tömör és szabatos összefoglalását l. : Schütz Antal : A bölcselet elemei. 2. kiadás. Bpest, 1940. 103—112.

gondolkodók teszik) kénytelen lesz valami formulát találni az ellentét áthidalására, és a szubjektív elv elméleti fönntartásával valójában realisztikus esztétikát adni. Megteszi ezt Böhm Károly is: «Mi nem az érzékekkel fogjuk fel a szépet, — mondja imént idézett tételében — hanem magunkból utánképezzük». *Után*képezni azonban csak *valami* után lehet: ez a valami, amit magunkból utánképezünk, nyilván nincsen magunkban. Egy más helyen egyenesen kimondja, hogy ha a tudósra nézve a jelenés lehet is csak látszat, «az esztétikai szemlélőre nézve a jelenés *való*.»[1] A beleérzés elméletét természetesen elveti, naivnak tartja, hiszen «minden jelenés életaktusok szövedéke» és így voltaképen nincs mibe beleérezni. «Ekként minden beleérzés felesleges, mert hiszen mi a magunk funkcióit *borítjuk reá* a tárgyra.»[2] De hát amire a magam funkcióit ráborítom, az nyilván nem a magam funkciója; ha van mire ráborítanom, akkor van egy a magam funkcióján kívül álló tárgy, sőt nem is akármilyen tárgy, hanem olyan, amelyre rá *lehet* borítani funkcióimat. De maga Kant is, a szubjektív esztétika legnagyobb képviselője kénytelen megtenni ezt az ugrást és megkeresni azt a formulát, amely az esztétikai szubjektívumot valahogy mégis csak objektívummá teszi. Haecker temperamentumos kritikája szerint: «úgyszólván mindig csak idézőjelben hozhatja természetellenes tételét, és mindig újra kénytelen visszaugrani a gondolkodás és beszéd természetes talajára, ahol a dolgok egészen egyszerűen önmaguk szépek . . . például ebben a salto mortaléban: «annak az általános meghatározottságnak szükségessége, amelyet az ízlésítéletben elgondolunk, szubjektív szükségszerűség, amelyet egy általános értelem feltételezésével (unter der Voraussetzung eines Gemeinsinns) mint objektívet képzelünk (wird als objektiv vorgestellt.)» Elmélkedjünk ezen a mondaton: *szubjektív szükségszerűség* az, amely az ízlésítéletben elgondoltatik, mint *objektív képzeltetik el*, mert egy közös értelem *tételeztetik föl*. — Valami szédítő görcs ez; ebben szenved minden transzcendentális idealista, akár az igazról, akár a jóról, akár a szépről van szó. Ha a görcs feloldódik, akkor gondolkodás és beszéd bizonyos mértékben újra funkcionál».[3]

Az esztétika feladata képtelenséggé válik, ha nem abból indul ki, hogy az esztétikailag befogadó befogad valamit, ami rajta kívül áll. Az esztétikai ítélet valaminek a felismerését mondja ki, ami más, mint az ítélő alany. Az esztétikai értékelés valamit értékel, ami az értékelő számára érték (tehát kívüle áll) és ami «érték» (tehát objektív és egyetemes). Egy szóval: az esztétikai magatartás számára «adva van» egy tényállás. Ha erről az oldalról nézzük az esztétikumot, igazat kell adnunk Paulernak: «Végül tehát az esztétikai objektívizmus álláspontjára kellett helyezkednünk, mely a tárgy szépségét ennek objektív határozmányaiban keresi. E határozmányokat a szemlélő meglátja, de nem teremti, valamint a tudós az igazságot felfedezi és megformulázza, de nem hozza létre. A tárgy akkor is szép, ha senki sem szemléli, vagy ha esztétikai értékét valamely kor nem is ismeri fel».[4]

Az esztétikai «jelenés».

Ez az objektivizmus azonban mégsem jelenti egyszerűen az esztétikai tárgynak a külső tárggyal való azonosságát. Láttuk, hogy elemi tények vannak, amelyek ezt az azonosítást lehetetlenné teszik. Hogy a kérdés tisztán álljon előttünk, vegyünk szemügyre behatóbban egy példát. Dante *Divina Commedi*ája kétségtelenül mindenkinek esztétikai élmény, aki kellő komolysággal elmélyed bele. Valamennyiük esztétikai magatartását ugyanaz a külső tárgy, az objektív költemény váltotta ki. De vajjon magának az esztétikai élménynek tulajdonképeni tárgya azonos-e mindnyájukban? Gondoljunk csak azokra, akik eredetiben olvassák, és tegyük fel, hogy valamennyien tökéletesen bírják a dantei olasz nyelvet. Nem némileg mást fog-e látni a költeményben még így is az, aki tökéletesen jártas a középkori olasz történelemben, a középkori teológiában, filozófiában és tudományokban, a mitológiában, az ókori történelemben és irodalomban, stb., mint azok, akik mindezekben, vagy mindezek

[1] I. m. 47.
[2] U. o. 59.
[3] Theodor Haecker: Schönheit. Ein Versuch. Lipcse, 1936. 36.
[4] L. Pauler Ákos: Bevezetés a filozófiába. A Pantheon ismerettára. Bpest, 1920. 155.

egyikében-másikában kevésbbé, vagy éppen nem otthonosak? Szükségképen mást mondanak a mű leglényegeseb teológiai és ezen keresztül egyéni-emberi mondanivalói is a képzett teológusnak, mást a teológia elméikedéseiben járatlan katolikusnak, mást a nem-katolikus kereszténynek és mást a nem kereszténynek. Nem teljesen azonos módon fog megjelenni a mű bonyolult szimbolikája a vizuális típusú olvasónak és a nem-vizuálisnak, az elvont gondolkodásra hajlónak, és az arra kevésbbé képesnek. Egészen másképen «adódik» a költemény egész alaphangja a ritmikai-zenei hallású olvasó számára, mint a botfülűnek, aki nem érzi benne a verset és legföljebb kuriózumnak a rímet. A különbségeket a beláthatatlanig sokszorozhatjuk, ha megfontoljuk, hogy mindezek az adottságok szükségképen más árnyalatokban jelennek meg a kortárs, a tizennegyedik század, a tizenötödik század, stb. embere előtt, mint a mai előtt, mást «adnak» az olasznak, mint a franciának, ismét mást a németnek, magyarnak, stb. Végül is azt kell mondanunk, hogy a *Divina Commedia*, mint ilyen, *objektív, reális, egyetlen valóság*, de ez a valóság *annyiféleképen «adatik»*, ahány esztétikai alany befogadja. Minden alany a maga esztétikai apriorijával közeledik az objektív tárgy felé, azon keresztül fogja azt fel, mintegy dolgozza fel a maga számára. Az esztétikai tárgy tehát objektív és reális tárgy ugyan, de nem mint ilyen esztétikai jellegű, hanem mint az esztétikai apriori megfogásának — a szokásos műszóval : intuiciójának — tárgya. Tökéletesen kifejezik ezt Szent Tamás definiciói : szép (a mi fogalmazásunkban egyelőre : esztétikum) : *cuius apprehensio placet*, — máshol : *id, quod visum placet:* aminek megragadása tetszik, ami *mint látás* tetszik. Az esztétikai apriori adottságával közeledő szemlélő : szubjektum ; a tárgy, amely magatartását adottságával megindítja : reális objektum. Az esztétikum maga ennek a kettőnek egymásbaválásából születik meg, és mint ilyen, *objektív és szubjektív egyszerre*. Az esztétikai tárgyat nem az alany teremti, ennyiben objektív. De az objektív adottságot az esztétikai apriori a maga intuíciójában feldolgozza, ennyiben szubjektív is. Ezt az objektív-szubjektív jellegét szerencsésen fejezi ki Böhm Károly szava : az *esztétikai jelenés*. A jelenés feltételezi azt a valakit, akinek megjelenik, de maga a jelenés valami más, attól különböző adottság, amely úgy jelenik meg számára. Az esztétikum nem pusztán lelki folyamat és nem pusztán tárgy, hanem tárgyi adottságtól elindított, attól függő, azt feldolgozó lelki folyamat, illetőleg a lelki folyamat aprioriájában tükröződő tárgy : jelenés.

Meg kell most már vizsgálnunk : mi az a tárgyi jelenségekben, amihez az esztétikai magatartás kapcsolódik ? Mi jelenik meg a tárgyból az esztétikai jelenésben ? Más szóval : *mi a jelenségek közös «esztétikai valami»-je?*

Az esztétikai «közös-valami».

Az általában esztétikaiaknak érzett jelenségeknek futó áttekintéséből is kitűnik, hogy nincsen olyan jelenség, amely csak-esztétikainak volna mondható ; hiszen még az eminenter esztétikaiaknak nézett tárgyak (a művészet alkotásai) is számos másnemű élménynek, tudományos szemléletnek és gyakorlati érdeknek lehetnek tárgyai. Viszont az esztétikainak érzett tudatfolyamatok és tárgyaik megfigyelése rávezet, hogy voltakép minden tárgy és jelenség lehet esztétikai élmény tárgya is. Sokszor elmondták, hogy egy szabatos matematikai levezetés, mértani szerkesztés, vagy logikai meghatározás is «szép» a hozzáértő előtt ; szép a természetbúvár szemében az átlagembert elundorító féreg; esztétikailag hathat egy gép, sőt egy piszkos rongy is, ha bizonyos körülmények között megfelelő adottságú ember nézi. Sőt, amint bizonyos esetekben a keserű kellemesebb lehet az édesnél, vannak emberek, akiknek éppen az tetszik, ami a nagy többség szemében rút, visszataszító vagy közömbös. A naturalizmus és a dekadencia művészete és irodalma özönnel kínálja a példákat.

Mindez elég annak belátására, hogy az esztétika egyéni fogódzópontját nem a tárgyi jelenségekben *mint ilyenekben* kell keresnünk, hanem csak egy részükben, egy oldalukban vagy tulajdonságukban vagy hatásukban, amellyel az esztétikai élmény alanya vonatkozásba kerül ; amelyet az egyik ember megtalál bennük, a másik nem ; amelyet az egyik ezen a ponton talál, a másik amazon, az egyik jobban kiérez, a másik kevésbbé —, de amely valahogyan mégis csak «bennük van». Ha tehát

keresni akarjuk az esztétikum tárgyi elemét, akkor elvünkhöz híven a legszélesebb, legprimitívebb esztétikai tapasztalatot kell megkérdeznünk.

Mi az a közös mozzanat az esztétikai tapasztalás tárgyainak sokféleségében, amelyre — az általános tapasztalat szerint — az esztétikai jellegű érzelmek, ítéletek, értékelések vonatkoznak ? A tárgyaknak, jelenségeknek milyen mozzanatára mondjuk közönségesen, hogy «szép», hogy «művészi», hogy «tetszik» ? Mit érzünk a tárgyban «esztétikai»-nak ?

Az esztétikai jelleg függ a tartalomtól.

Az esztétikailag képzetlen ember — tehát az esztétikai alanyok legnagyobb része — minden konkrét esetben habozás nélkül felel erre a kérdésre. Az tetszik neki, amit a mű ábrázol, mond, jelent, kifejez, bemutat ; ami «benne van» : a *tartalma*.[1] Ha egy szép nőt, vagy gyermeket ábrázoló képről teszem fel a kérdést : mi tetszik rajta, mi a szép benne, hacsak számot tud adni magának a benyomásról, habozás nélkül feleli : a szép nő, vagy gyermek, akit ábrázol. Egy költeményben a szép vagy nemes gondolatok, regényben egyszerűen a mese tetszik az átlagos olvasók többségének. A nélkül, hogy ennek az ítéletnek mélyebb értelmét keresnők, vagy a benne rejlő logikai hibát vizsgálnók, célunkra egyelőre elég megfigyelni, hogy a naiv érzék az esztétikumot *tartalmi mozzanatokban* látja. Kétségtelen, hogy ilyen általános szellemi jelenségre vonatkozólag ilyen nagytömegű tanúságtétel nem lehet közömbös. Ha az esztétikai befogadó alanyok túlnyomó része azt állítja, hogy neki az esztétikai tárgyban a tartalom tetszik, akkor hinnünk kell ennek a milliomszoros jóhiszemű vallomásnak. Lehetetlen, hogy ennyi embernek időtől, helytől, fajtól, nemtől függetlenül egybehangzó önmegfigyelése mindenestül téves legyen : legalább az igazság egy szemernyi magvát fel kell találnunk tételükben.

Minden tapasztalat meg is győz róla, hogy legalább az esztétikailag műveletlenek tömege, — igen sokszor kizárólagosan, a legtöbbször majdnem kizárólagosan, — csak könnyen szembetűnő tartalmi szépségekben tud gyönyörködni. Az ilyen ember szemében egy szép leányt ábrázoló giccses olajnyomat «szebb», mint a leghatalmasabb Velazquez-portré, egy operett-sláger több, mint a legszebb klasszikus, vagy modern műdal ; ennek vizenyős, közönséges «tartalma» azonnal megragadja, annak tisztultabb, arisztokratikusabb mondanivalója nehezebben hozzáférhető számára. Tegyünk az olajnyomat és a sláger helyébe előkelőbb és még előkelőbb neveket, föl a László Fülöpökön és Benczurokon át egészen a Murillókig, illetőleg a Lehárokon és Puccinikon át egészen a Verdiekig és Schubertekig : és könnyű lesz belátnunk, hogy a tartalmi hatás túlnyomóságának (ha nem is kizárólagosságának) ténye nemcsak a műveletlenekre szólóan állapítható meg. Különben elég végigjárni egy tucat művelt család lakását és megnézni, mi függ a falaikon, mi áll a könyvespolcaikon, kihallgatni egy héten át, milyen rádiózenét hallgatnak legszívesebben, hogy megerősödjék bennünk a tétel igazsága. De kérdezzük magunkat is : nem szívesebben látunk-e szobánkban bizonyos nekünk kedves tárgyú képeket, mint másokat ; nem gyönyörködünk-e jobban bizonyos zenei alkotásokban, — amelyek tartalmilag is «közelebb állnak» hozzánk —, mint másokban ? Még az egyetlen döntőnek látszó ellenérv sem mond semmit tételünk ellen ; a céhbeli művészek és esztétikusok elutasító szava, akik megvetik a tartalmi szempontokat, és kizárólag a formai, sőt technikai mozzanatokat nézik a műalkotásokban. Az efféle emberek sajátos beállítottsága következtében t. i. az ő szemükben épen a formai mozzanatok teszik a mű tartalmát ; ők ezeket «értik» és «érzik» benne, őket ezek érdeklik, izgatják, hozzák lázba, ejtik csodálatba, vagy keltik bosszankodásra : egyszóval az ő élményükben a laikus előtt csak formai jelenségek ugyanolyan szerepet játszanak, mint a laikus befogadó élményében a tisztán tartalmiak. Ha pedig tételünk igazsága a legbeavatottabbakra éppúgy áll, mint az egészen laikus és naiv élvezőkre, akkor alighanem egyetemes érvényűnek kell tekintenünk, legalább az esztétikai befogadásra nézve. Ez a tanubizonyság azonban (legalább az illetők szemében) nemcsak a befogadás alanyi tényére jellemző, hanem annak tárgyára, tehát a műre, a szép jelenségre, sőt «a szépségre» is.

[1] A *tartalom* és *forma* szót egyelőre, míg tüzetes vizsgálatukra sor nem kerül, abban az értelemben használjuk, amelyben az általános közhasználat.

Az esztétikai jelleg nem a tartalomban van.

Az élesebb megfigyelés azonban hamar belátja, hogy *az esztétikai jelleget még sem kereshetjük a tárgy tartalmi rétegében.* Számtalanszor megtörténik, hogy «nem szép» tartalmú műalkotás is tetszik; pl. egy csúnya arcot nagy kifejező erővel ábrázoló festmény. A tartalommal sokszor nem is vagyunk tisztában (pl. egy előttünk teljesen ismeretlen történelmi jelenetet megörökítő freskón), vagy egyenesen kellemetlen érzést, sőt ellentmondást kelthet bennünk (pl. vallásos emberben egy vallásellenes tárgyú kép, vagy regény), maga a mű mégis tetszhetik. Ellenkezőleg is: szép arc sem tetszik rossz képen, érdekes történet is bosszant ügyetlen előadásban, a legjámborabb igyekezetű Mária-szobor is — épen esztétikai hatásával — még áhítatomat is megronthatja, ha kontár kézből, vagy ízlésrontó műhelyből került ki. Az életben is: hányszor köti le esztétikai érdeklődésünket egy-egy arc, vagy termet, amelyre azt mondjuk: «tulajdonkép nem is szép, de azért mégis . . .» Viszont hány «szabályos» arc felett térünk napirendre egy legyintéssel: «üres szépség», vagy «közönséges», — amiben benne van, hogy számunkra nem szép. Hányszor mondjuk rá egy természeti jelenségre, hogy «banális», «giccses» stb. Sőt ugyanazt az arcot, vagy tájat is egyszer szépnek találjuk, máskor (pl. más oldalról, más világításban, vagy más lelkiállapotban nézve, szóval ugyanazt a «tartalmat» más viszonyok közt) nem-szépnek. Mindezek az ítéletek, illetve érzések nem az előttünk feltáruló tartalomra vonatkoznak, hanem valami más, a tartalom mögött vagy mellett, vagy körül érzett, vagy feltételezett mozzanatra, vagy vonatkozásra, amely a tartalomnál esztétikailag döntőbb, sőt sokszor egyedül döntőnek látszik. Hányszor meglepi a laikust, hogy festők — éppen a legnagyobbak — sokszor milyen «jelentéktelen», «közönséges», sőt nem egyszer éppen csúnya modelleket, vagy tájakat választanak tárgyul; nyilván valami egészen más vezeti őket, mint az általában «tartalmi»-nak nevezett érdeklődés. A költő, aki «valami szépet akart mondani», hányszor érzi, hogy a szándékolt szépet megmondta ugyan — a «tartalom» megvan —, de a mű mégsem az, aminek szánta, mégsem «művészi». Ha az esztétikum lényege a tartalomban volna, hogyan tenne művészi hatást az a sok zenei alkotás, amelyről azt szokás mondani, hogy «nincs semmi tartalmuk»!? Még a reprodukáló művészetek bonyolultabb esetében is félreérthetetlen, hogy az esztétikai élmény nem elsősorban a tartalmi elemek szülötte. Hiszen aki pl. Lohengrin megszemélyesítőjének tapsol, tisztában van vele, hogy nem a fehér Grál-lovagot, de legtöbbször még csak nem is Wagnert ünnepli, hanem az énekest, akinek produkciója valami egészen mással ragadta el, mint az ének tartalmával. Hányszor tapsolunk rossz színdarabnak, versnek, filmnek, egy-egy kitűnő művészért, — és hányszor megyünk haza egy-egy klasszikus tragédia után bosszúsan, magunkban szídva a rossz rendezést vagy előadást. Minél kevésbbé naív, esztétikailag minél képzettebb, ízlésileg minél tisztultabb valaki, annál tudatosabban és határozottabban nem-tartalmi vonatkozású az esztétikai értékelése. Az érték maga már mivoltánál fogva nem tartalmakra, hanem viszonyokra vonatkozik: egy tartalom csak a normához, az eszményhez való viszonyában értékes, vagy nem értékes.

Az esztétikai jelleg függ a formától.

Az «esztétikum» tehát nem az esztétikai tárgy tartalmában rejlik. Csakugyan, épen a legilletékesebbek, a művészek és az esztétikusok, tehát azok is, akik gyakorlatilag, azok is, akik elméletileg legtöbbet foglalkoznak az esztétikai jelenségekkel, többnyire nagyon határozottan tiltakoznak a «tartalmi esztétika» ellen. Főleg a festőművészek és a művészeti kritikusok nem győzik hangoztatni, hogy nem a kép «novellája», «irodalmi tartalma» fontos, hanem a «képi tartalom», vagyis a *formai, technikai elemek.* A zenei irodalom terén egész hadjáratok folytak le a «programmzene», a «szentimentális zene» ellen, és épen napjainkban egyre erősebb hangok emelkednek még a melódia, a «zenei tartalom» utolsó csökevénye ellen is. A nélkül, hogy ezeknek a törekvéseknek jogosultságához itt hozzá akarnánk szólni, könnyű belátni, hogy mindezek az áramlatok egy tartalom-ellenes, a művészi lényeget a formák területén kereső esztétikai meggyőződés következményei. Csakugyan, ezek a gon-

dolatok hatalmas hátvédet találhatnak a modern esztétikusok táborában, akiknek legnagyobb része a legteljesebb határozottsággal kimondja, hogy az esztétikai mozzanat a formákhoz fűződik.[1]

Az esztétikai jelleg nem a formában van.

Úgy tetszik azonban, hogy ez a felfogás ebben a kizárólagos fogalmazasban *épp olyan téves, mint az ellentéte.* Abszurd voltát megmutatja már az is, hogy az esztétikai élményt roppantul szűk területre szorítja. Kétségtelen, hogy az esztétikai befogadó alanyok óriási tömegének nagyon csekély érzéke van csak a formai elemek iránt. De a legigazibb hozzáértők közt is — leszámítva talán néhány közepes művészt és ú. n. «szakembert» — van-e, aki a műalkotásban *kizárólag* csak a formai[2] elemeket látja, és teljesen képes lenne elvonatkozni a tartalomtól ? És ha vannak ilyenek, vajjon azok is *mindig* így néznek egy-egy szép képre, arcra, tájra ? Mindez sohasem több számukra érdekes, tetszetős, jelentős formák rendszerénél ? Ha tehát minden olyan, az első tekintetre esztétikainak tetsző élményt kizárnánk az esztétika köréből, amely nem csak, vagy legalább nem túlnyomó részben formai jelenségekből táplálkozik, ez azt jelentené, hogy az esztétikai életkör csak igen kevés kiválasztottnak, ezeknek is csak igen ritkán lenne hozzáférhető kincse. Lehet, hogy ez a felfogás magasabbrendűnek tüntetné fel az esztétikai világot, de bizonyos, hogy megfosztaná igazi jelentőségétől, életérték voltától, a legsúlyosabban félreismerné emberi hivatását, tökéletesen elzárkóznék a műtörténet, a történelem, a néptudomány, a szociológia, sőt a biológia ezerszavú tanúsága elől, amelyek az esztétikai életet mind a legáltalánosabban emberi jelenségek egyikének mutatják.

De vegyük szemügyre a legelemibb esztétikai befogadó tapasztalást. Nem nehéz belátni, hogy ez a feltételezett *csak-formai élmény egyáltalán nem is létezik.* A legbennfentesebb céhbeli is, aki egy műalkotást jóformán csak műhely-szempontból vesz tudomásul, még sem szemléli a legkülsőségesebb formai-technikai adottságokat sem pusztán önmagukért, hanem valami nem-formai valósághoz való viszonyukban : *a formát hozzáméri a tartalomhoz.* Amikor pl. egy kezet vagy lábat «túlságosan hosszúnak» talál, amikor hibáztatva, (vagy akár helyeselve is) konstatálja, hogy valami «el van rajzolva», «nem természetesen» színezve : a hosszúság valami tartalmi adottsághoz képest túlságos, az elrajzolás fogalmában benne van, hogy valami tartalomjelenik meg benne nem-megfelelően ; az idomok, vagy színek nem-természetes megválasztásába való belenyugvás is csak úgy képzelhető el, hogy a «rendestől» való ennek az eltérésnek valami nyilván konstatálható értelme, jelentése van. Ez az értelem lehet ugyan tisztán formai is (vonal-ritmika, színhatások stb.), de igen sokszor tartalmi (mint a Greco- vagy Csontváry-képek) «természetellenes» arányai, amelyek csak úgy lehelik a testek átlelkesítését. De még ha tisztán formai oka van is a formák rendkívüliségének : már maga a rendkívüliség tényének felismerése is feltételezi — legalább féltudatosan — a «rendes»-hez, a «valóság»-hoz, tehát egy tartalmi mozzanathoz való viszonyítást.

Nem tisztán formai szempontok vezérlik *az alkotó művészt sem.* Legvilágosabb bizonyítéka ennek az a tény, hogy többé-kevésbbé minden műalkotásnak *de facto* van valamiféle tartalma. Igaz, hogy ez a tartalom igen sokszor nem állapítható meg első tekintetre teljes határozottsággal, még ritkábban fejezhető ki fogalmi egyértelműséggel, hisz a legtöbbször (pl. a zenében, a lírában, az építészetben) nem értelmi jellegű ; bizonyos azonban, hogy minden mű befogadásakor gondolunk, vagy érzünk valamit : — nagy általánosságban ezt a valamit nevezhetjük a mű tartalmának.

[1] Az újabb idők kiválóbb esztétikusai közül jóformán csak *Guyeau* van ezzel ellenkező álláspontun, de az ő idevágó gondolatmenete sem meggyőző. *Utitz* felfogása nem mond ellen a fenti tételnek, mert nem az «esztétikum»-ra vonatkozik, hanem csak a — nála ettől teljesen különválasztott — művészetre, és ott sem a lényegre, amely nála is az «érzelmi érték irányában való alakítás». I. m. számos helyen.

[2] A *forma* szót egyelőre abban a nagyon általános értelemben használjuk, amelyben a közélet és a mindennapi esztétika nyelvszokás : ami nem tartalom. Ennek az éppen nem szabatos felfogásnak kritikája és az esztétika e legdöntőbb fogalmának tisztázása későbbi elemzésünk egyik legfőbb célja.

Éppen ilyen bizonyos az is, hogy a művész is akart «valamit mondani» művével; egy érzelmet, egy ritmus-élményt, talán csak egy színhangulatot: de *valamit, ami a formákban kifejeződik*, — valamit, ami nem maguk a formák, hanem valami mögöttük vagy bennük rejlő mozzanat: tartalom. Nem véletlen műve, hogy a szobornak, költeménynek (a leglíraibbnak is) «tárgya» van, hogy a kép ábrázol valamit, hogy a zenei műnek szeretnek címet adni. A művész érzi, hogy a formák valamiféle «értelmet» kívánnak.[1] A dadaizmus és a közelmult többi iskolája, amelyek az értelmet száműzni akarták a művészetből, rövidéletű betegségeknek bizonyultak, amelyekből a modern művészet hamarosan kigyógyult; azok a magyarázatok, amelyekkel az egykor ez irányokban elfogódott művészek belőlük való kinövésüket megokolják, legjobb bizonyítékai tételünknek: nincs tartalom nélküli művészet. Az olyan művet, amelyből hiányzik (illetőleg, minthogy egészen nem hiányozhat: amelyben túlságosan szegény) a tartalom, rossznak, hibásnak érezzük és «üres formákat» emlegetünk vele kapcsolatban. Az olyan művészt, aki túlságosan a formákban éli ki magát (akár alkotó, akár reprodukáló művészről van szó), virtuóznak nevezzük, és a szót lekicsinylő értelemben használjuk.

Ami áll az alkotóra, áll a műre is, — hiszen az mindenestül az alkotó élmény függvénye, és ami áll a művészetre, áll a nem-esztétikai jelenségek esztétikai felfogására is: a formákat itt is tartalomra vonatkoztatva fogjuk fel. Amely arányok tetszenek pl. egy kis gyermekben, nem tetszenek a felnőttben; a törpe pl. nem hat ránk a kis gyermek bájával. A zengő bariton hang, amely a *Mesterdalnokok* Hans Sachsjának ajkán elragad, visszataszítana egy fiatal nő szájából: a formák tartalmakat fejeznek ki, és a szerint hatnak esztétikailag, amint hozzáillenek, vagy nem illenek a tartalomhoz. Egy szóval: *tiszta forma, mint ilyen, esztétikailag nem létezik.* Következésképen az esztétikai ítélet nem vonatkozhatik tisztán formákra, a filozófiai értelemben vett «szép» sem lehet tisztán formai kategória, — mint ahogy a lélektan nem ismer «tiszta érzelmet».

Úgylátszik tehát, hogy tartalomról is, formáról is *két-két sor bizonyítéka* állítható fel: az egyik sor tanusága szerint hordozója az esztétikumnak, a másiké szerint nem. Minthogy mindkét sor bizonyító erejű, sürgősen felvetődik a következő kérdés: Mennyiben hordozója a tartalom, illetve a forma az esztétikumnak, és mennyiben nem?

Csak formált tartalom esztétikai jellegű.

Mennyiben tárgya az esztétikai benyomásnak a tartalom? Vegyük fel például Michelangelónak Sixtusi kápolnabeli *Jeremiás-freskóját.* Senkisem zárkózhatik el ennek a csodálatos műnek tartalmi hatásától. Bennünk, akik ismerjük a Bibliát, tudjuk, ki volt Jeremiás, olvastuk a *Siralmak*at, ez a tartalmi hatás sokrétű, bonyolult, egy nagy sereg értelmi és érzelmi asszociációt ver fel. Még gazdagabb ez a hatás arra, aki Michelangelo életében is otthon van; aki megismerte ezt a zord titánt és az ő monumentális magánosságát, az még jobban megérzi magát a művészt is a mű mögött. Mindez azonban a képen-kívüli forrásokból fakad, nem lehet tehát alkotórésze a tulajdonképeni, elsődleges hatásnak. Aki mindezt nem tudja, aki talán még a freskó feliratát sem veszi észre, tehát még Jeremiás nevét sem kapcsolja a képhez, arra nézve mindez elesik; a mű mégis megteszi elemi erejű hatását. Mi ebből a hatásból a tartalmi jellegű? Kétségtelenül ilyen az ábrázolt emberalak, azzal a mérhetetlen érzelmi gazdagsággal, a magába mélyedt fájdalomnak, a magánynak és az emberfeletti erőnek azzal az egybeolvadt teljességével, amely színekben, vonalakban, színek és vonalak viszonyaiban, arányaiban, szóval formai elemekben a műbe bele van írva, és ami ezt a csodálatos alkotást olyan páratlanná teszi. A mű mindenki számára több-kevesebb tudatossággal biztosan megnyilatkozó esztétikumának ennyi a tartalmi része. Egy szóval: *a mű tárgyából annyi vesz részt az esztétikai hatásban, amennyi formákkal ki van benne fejezve.* A tartalom tehát annyiban válik esztétikummá, amennyiben meg van formálva. Ha Michelangelo akarta volna, kétségtelenül meg tudta volna alkotni művét úgy is, hogy a laikusra is rákényszerítse a Város

[1] Az értelem szó itt nemcsak logikai értelmet jelent!

romjain kesergő próféta képzetét: talált volna olyan vonal- és színkombinációkat, amelyek félreérthetetlenül hordozták volna magukban ezt a tartalmat is. Igy, amint van, a mű általános, elsődleges tartalma nem történeti, hanem egyetemesen érzelmi jelentőségű. Ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg, ha egy verset feloldunk prózába. Még ha ügyesen végzi is el valaki ezt a barbár feladatot — mint például Pintér Jenő teszi nagy irodalomtörténetében —, az eredmény a legtöbbször : bosszantó laposság, a legjobb esetben közönyös tudomásulvétel. Egymás után olvasva egy ilyen átírást és eredetijét, elemi erővel érezzük, hogy éppen az hiányzik belőle, ami a verset széppé teszi : a forma. *Csak a formált tartalom esztétikai érdekű.*

Az alkotó művész oldaláról nézve ugyanezt találjuk. Beszédes példa erre *Az ember tragédiája.* Abból a beláthatatlan tartalmi anyagból — Biblia, történelem, jelenkor, jövőbeli sejtelmek —, amelyet felölel : az alkotó munka tárgyává, tehát *esztétikai* természetűvé csak annyi vált, amennyi az eredeti formai víziónak idomait kitölti. Nem egyszer felvetették a kérdést, hogy miért nem szerepel a műben ez vagy az a történeti kor, vagy hogy miért mutat be egy-egy korból csak ennyit, és éppen ezt. Az első forma-vízióban azonban adva volt már csirájában a mű szerkezete (lázadás, álom, megtérés) és dinamikája, (lelkesedés, összeütközés, kiábrándulás, új lelkesedés). Az anyagból csak azok a részek, az egyes részekből csak azok a mozzanatok léteztek a költő számára, amelyek az ő víziójában adott formákhoz kapcsolódtak. Perikles vagy Sokrates bizonyára van olyan érdekes és olyan görög, mint Miltiades, Szent Ágoston, vagy akár (a magyar költő szemében) Hunyadi János képviseli annyira a kereszténységet, mint Tankréd — mindezek azonban a Tragédia költője számára, művének alkotásakor, esztétikailag teljesen közömbösek ; az ő víziójában nem voltak megformálva. A *reprodukáló* művész alkotásában a reprodukálandó mű az alkotásnak anyaga. Az ő művészete számára ebből csak az ő formáival összeférő, illetve azokban kifejeződni alkalmas mozzanatok lesznek esztétikailag létezővé. Gondoljunk arra, milyen más «tartalmi hatást» tesz két különböző nagy színészegyéniség alakításában pl. egy Hamlet, vagy egy Shylock alakja. Mennyi tartalmi mozzanat válik teljesen hatástalanná, viszont mennyi sohasem sejtett hatásúvá az egyik alakításában, mennyi és milyen mások a másikéban ! Persze, ebben az átalakulásban nemcsak formai okok játszanak közre — a művész fogékonysága, kongenialitása, tanulmányai, sőt alakja, hangja is módosítja a felfogását ; de egy bizonyos távolságból nézve a színészi produkcióban, mint művészetben, az egész színész mindenestül eszközként, tehát adott formák összeségeként tűnik fel a mű tartalmi adottságával szemben. Ugyanilyen eredményre jutunk, ha a harmadik művész, a rendező szempontjából nézzük a művészi tevékenységet. Egy formai adottság (pl. kisterjedelmű kamaraszínpad) elég ahhoz, hogy a mű egy sereg tartalmi mozzanata esztétikailag jelentéktelenné váljék (amit tehát ki is «húznak») ; egy technikai szerencsés lehetőség (pl. forgószínpad) viszont egészen új tartalmi hatásokat tesz lehetővé ugyanazon szöveg keretein belül. A tartalom csak formáltan válik esztétikummá.

Csak tartalmas forma esztétikai jellegű.

A tételt azonban meg is kell fordítanunk. *A forma is csak annyiban esztétikum, amennyiben tartalmat hordoz.* Bosszantóan érezzük ezt például, amikor valami érdekesnek ígérkező, részleteiben izgató, vagy szépen hangzó szöveget, zengő verset olvasunk, és a végén nem tudjuk, mit is akart az író mindezzel. Hiába tudjuk, hogy jeles író műve, hiába sejtjük, hogy mások, nálunk műveltebbek, talán értik, élvezik : ha *a mi számunkra* nem nyílik meg a tartalma, hiába a szép formák, nem lesz részünk esztétikai gyönyörűségben.[1] Mikor Rabindranath Tagore, a kitűnő bengál költő Buda-

[1] Természetesen megint nem pusztán értelmi tartalomra kell itt gondolni. Ignotus híres mondata Ady *Fekete zongorájáról* («Akasszanak fel, ha értem, de akasszanak fel, ha hat-hét irodalomban ... sok vers akad ilyen egész értelmű, ilyen mellet és elmét betöltően teljes kicsengésű.» Kisérletek. 1910. 208.) csak azt akarja kifejezni, hogy nem tudja prózában megmondani, miről van szó a versben (bár talán éppen ennél a versnél még ez sem volna olyan nehéz !), de a vers tartalmát első figyelmes olvasásra lehetetlen nem *érezni* teljes határozottsággal, mihelyt valaki átadja magát a verssorok árjának.

pesten járt, előadóestjén többek közt elszavalta (szinte már elénekelte) három versét az eredeti nyelven. Ezek közül kettőt előzetesen felolvastak gyenge magyar fordításban ; a harmadikat, egy induló-félét, nem. Ez az induló gyönyörű, pattogó ritmusával, zengő nyelvével, a költő pompás előadásában igen különböző hatást tett az emberekre. Voltak, akik nevették ; voltak, akik kézzel-lábbal vele skandáltak ; voltak, akiket magával ragadott, és azt mondták rá : gyönyörű, — de amennyire önmegfigyelés, a környezet tanulmányozása és egy sereg ember megkérdezése alapján megállapítható : többé-kevésbbé mindenki inkább kuriózumnak érezte. Más volt az eset a két előbbi versnél : ott már nagyjából ismertük a gondolatmenetet, tehát több volt adva számunkra a tartalomból. Általános volt a megállapítás : lehet, hogy a harmadik vers szebb, de az első kettő jobban tetszett, mert «azokból többet értettünk.» Könnyű elképzelni, hogy a bengál nyelven értő hallgatónak még jobban tetszettek volna, hiszen «még többet értene belőle.» Ime a kísérleti bizonyság, hogy a formai értékek abban a mértékben hatnak — a forma abban a mértékben lesz esztétikummá —, amekkora mértékben tartalommal vannak kitöltve. Világosan mutatja a tétel igazságát az az eset is, mikor pl. egy nagyobb képnek egy részletét nem tudjuk megérteni. Az egészet értjük, a nagyobb részt élvezzük, szeretjük, de van egy alak vagy alakcsoport, amelynek a többivel való tartalmi összefüggése nem világos előttünk : nem tudjuk, mit keres itt. Ez a kis bosszantó rész elég arra, hogy megzavarja élvezetünket : formák, amelyek nem hordoznak tartalmat, tehát esztétikailag közönyösek, itt, az esztétikailag értékes környezetben, kirívók, bántók. Greco «elrajzolásai» tetszenek, értékesek, mert tartalmat, lelket fejeznek ki : számtalan modern festő elrajzolásai, amelyeknek nincs (vagy számunkra nincs) hasonló tartalmi értelmük, bosszantanak, felháborítanak, vagy nevetésre késztetnek. Egy kiváló műveltségű, de esztétikailag képzetlen pedagógusnak gyönyörködve mutatott valaki egy oberammergaui faragott Mária-szobrot. «Hisz ez tüdővészes !» — mondta rá nevetve, gondolkozás nélkül. «De csak látja, mennyi lelkiség van benne !» — mondta a másik. «Ja, ha így megmagyarázzák ! Igy már csakugyan szép !» — volt a válasz. Megmagyarázták : ez azt jelenti, hogy a számára addig üres forma tartalommal telt meg : esztétikaivá vált. Persze, egy kis jóakarattal, illetve belemélyedéssel maga is felfedezte volna a szobor idomaiban ezt a tartalmat ; amíg azonban fel nem fedezte, ugyanazok a formák nem váltak számára esztétikai értékűvé, nem emelkedtek ki a faanyag hétköznapi valóságából az esztétikum felsőbb világába. A forma csak tartalmasan válik esztétikaivá.

Meg lehet ezt mutatni a reprodukáló művészetekben is. Rövid időközben két művésznőtől hallottam Grieg *Solvejg dalát*. A strófákat záró szövegnélküli dallamrészt az egyik annyi érzéssel, olyan odaadással énekelte, hogy ez vált az egész produkció legmegkapóbb mozzanatává, a dal lelkévé, centrumává, amely a közönség tekintélyes részét megkönnyeztette. A másik «virtuóz módra» énekelte ugyanezt : hangjának érzéki szépsége, ereje, gazdagsága messze felülmúlta a másikét. De hiányzott belőle a másik művésznő érzésbeli mélysége. A szöveges részeknél ez nem tűnt így fel : a költő gazdagsága elfedezte az énekes szegénységét. De itt, ahol magára maradt, megmutatkozott, hogy a művész a hangját akarja csillogtatni, nem Grieget közvetíteni, önmagát produkálja, nem a művet, s ez kiábrándító volt. Hangot kaptunk, azaz technikát, de lelket, tartalmat nem ; mesterséget, nem művészetet.

Talán legékesszólóbban mutatják a formáknak ezt a tartalom-igénylését *a művészek vázlatai*, feljegyzései, adatgyűjtései, a vázlatkönyvek, cédulák, kottaszeletek, kivonatok, odavetett színfoltok, metrikai jelek, mondattöredékek, grafikonok ezerféle érdekesnél érdekesebb fajtája. A laikus azt hiszi, hogy a művész ezekben «az anyagot gyüjti» munkájához.[1] Valahogy olyanformán képzeli el az alkotás születését, ahogyan a Zola-féle naturalista elmélet állította fel a regényíró ideálját : az író bizonyos körben megfigyeléseket végez, összegyüjti a «dokumentumok»-at, és mikor már egy könyvre való együtt van, akkor kellően elrendezi céduláit, aztán folyamatosan «megfogalmazza». A valóság egészen másként fest. Kétségtelen, hogy

[1] Ez a kifejezés helyes is volna, ha az anyag szót — helyesen — a formára is alkalmazva, «formai nyersanyagnak» is tekintenők ezeket a jegyzeteket. A laikus felfogás azonban mindezt tartalmi anyagnak gondolja.

az efféle anyaggyűjteményben van elég tartalmi elem is : élményekről való emlékjegyzetek, melyek egyelőre még formát nem találván, esztétika előtti állapotban érnek, — várják a formájukat, hogy vele egyesülve megszülethessenek esztétikai életre. Az ilyenfajta adatok legtöbbje azonban — megfigyelés, színvázlat, ritmikai ötlet, egy érdekes mozdulat, egy jelző, egy népszokás stb., stb. — a művész számára *formai nyersanyag*, amelyet eltesz magának (leír, lerajzol, lekottáz, egyszerűen megjegyez, vagy tudatosan meg sem jegyez, csak «elraktároz» a tudattartalomban), mint mesterségbeli materiálét, amely valami tartalom megrögzítésére, valaminek ábrázolására, vagy kifejezésére alkalmas, amelyet kellő pillanatban, mikor a megfelelő tartalom megjelenik, elő lehet venni az anyagraktárból ; illetőleg helyesebben : elő sem kell venni, mert a megfelelő tartalom mágnesként magától rántja magához a nekivaló formadarabkákat. Máskor viszont fordítva történik : Az új, jegyzetnek, vázlatnak kívánkozó forma-elem maga lesz mágnessé. Amint belép a művészi tudat félhomályban derengő beláthatatlan raktárhelyiségébe, magához ránt egyet az ott elraktározott, pihenő, várakozó élményanyag-darabkák közül, magába veszi, formát ad neki : vele együtt esztétikummá válik. Ekkor, a kétféle nyersanyag eggyéválásakor indul meg a tulajdonképeni művészi alkotás folyamata. Addig : a tartalmi és formai jegyzetek egyaránt értékes, érdekes, de művészileg meg nem született, esztétikailag közönyös anyagok ; még csak a külső élethez, illetve a mesterséghez van közük, nem a művészethez. A művészek nem is tekintik ezeket a vázlatokat és jegyzeteket «műveknek», a legtöbbször nem szívesen mutatják. De kevés olyan érdekes és tanulságos dolgot ismerek, mint ilyen vázlatokat és jegyzeteket összehasonlítani a kész művel, amelyben felhasználták őket.[1] Gyönyörűen meg lehet ilyenkor figyelni, hogyan nyer életet, jelentőséget, hogyan válik «esztétikummá» a tartalommal átívódott formai nyersanyag.

Az esztétikum tehát : *tartalom és forma egysége*. Az alkotó művészek közül nagy szabatossággal mondja ezt ki Flaubert : «Nincs szép gondolat szép forma nélkül és nincs szép forma szép gondolat nélkül . . . Valamint egy fizikai testből nem vonhatjuk el ama tulajdonságokat, amelyek ezt a testet alkotják, a színét, a kiterjedését, a halmazállapotát, mert hisz akkor üres absztrakcióvá sápad, azaz egyszóval : megsemmisül, — éppúgy nem tudjuk különválasztani a formát az eszmétől, mert az eszme csak formájában él. Lehetetlen elképzelnünk olyan eszmét, amelynek ne volna formája, s lehetetlen elképzelnünk olyan formát, amely nem fejezne ki valamilyen eszmét».[2] Az esztétikumnak ebben a felfogásában nem igen van eltérés a jelentősebb esztétikai rendszerek között sem. Legélesebben talán Croce fejezi ezt ki : «Tartalmat és formát meg kell ugyan különböztetni a művészetben, de egymástól külön nem minősíthetők művészileg, mert művészi egyedül a viszonyuk, azaz egységük . . . mint konkrét és élő egység».[3] E tétel folyományainak teljes következetességgel való levonására azonban még senki sem vállalkozott.

Az esztétikai tartalom-forma-egység.

Persze : ez a tétel első tekintetre teljesen banálisnak, sőt semmitmondónak látszik, — valójában azonban felépíthető rá az esztétika egész épülete. Semmitmondónak látszik mindenekelőtt azért, mert hiszen végül is : minden tárgy tartalom-forma egység.

Tartalom és forma együtt jár és feltételezi egymást az esztétikumon kívül is. Tartalmak forma nélkül, formák tartalom nélkül valójában nincsenek, illetőleg csak bizonyos durva értelemben és csak bizonyos fenntartással, mesterségesen hozhatók létre ; pl. a szobafestő patronjait tekinthetem tartalom nélküli formának. De az esztétikai területen kívül megszoktuk és jogosultnak érezzük a tartalmakat, mint tartalmakat, formára való tekintet nélkül, a formákat mint formákat, tartalomra

[1] Például Munkácsy Mihály nagy tablóin végigkísérni azt a két karját derékszögben széttáró fiút, akit vázlatairól ismerünk.

[2] Flaubert levelei. (Aszkéta művészet, aszkéta szerelem.) Ford. Komor Zoltán és András. Bpest é. n. 63.

[3] Benedetto Croce : Breviario di estetica.[3] Bari. 1933. 44.

való tekintet nélkül vizsgálni. A matematikus és a formális logikus, a futószíjnál dolgozó gyári munkás és a szobafestő «tiszta formákkal» foglalkozik, és közömbös számára a tartalmi vonatkozás. Az adatkutató historikus, a megfigyelő és kísérletező természettudós (már ameddig csak adatokat kutat, illetőleg megfigyel és kísérletezik) a tényeket mint puszta tartalmakat vizsgálja; a kifüggesztett ujsághíreket leső bámészkodót vagy a szomját oltó embert az események, illetőleg az ital pusztán mint tartalom érdekli. Mihelyt a legtávolabbról is feltámad a figyelem a tartalomnak formához, illetőleg a formának tartalomhoz való vonatkozására, azonnal valami esztétikait érzünk a magatartásban. Mikor a tudós törvényeket állapít meg, a filozófus rendszert alkot, vagy a historikus konstruálni kezd, azonnal az «alkotó» képzete merül fel bennünk, amelyről érezzük, hogy több a pusztán elméleti embernek, a csak tudósnak típusánál. Hányszor mondták már el a históriáról, hogy a költészetnek egy neme, hányszor a filozófiáról, hogy nem egyéb az elme költészeténél! Minden iskolázott elme tudja, hogy ez túlzás, illetőleg elméleti tévedés, de ki ne érezné, hogy valami igazság van az irónia mögött: *valami* a költészettel (illetőleg művészettel) rokon elem csakugyan rejlik ennek az alkotó tevékenységnek mélyén, amint ezt a képzeletre vonatkozó lélektani vizsgálódások igazolták. Mihelyt a munkásban felébred a közvetlen keze alatt születő formák rendeltetésének, és így a formát majd kitöltő tartalomnak képzete, és a képzettel együtt a tartalomhoz való alkalmazkodás ösztönös törekvése, akkor érdeklődése már túlemelkedett a puszta technikai munka lelketlenségén, és annak a birodalomnak kapuján kopogtat, amelyet iparművészetnek hívunk. Ha a hírleső kíváncsi az események megfogalmazásának tömörségét, találó voltát is észreveszi, ha a szomjas ember meglátja a pohárban lévő víz csillogását, akkor már bizonyos esztétikai gyönyörűség támad bennük.

Ez az egészen felületes odapillantás is jelzi, hogy *az esztétikum ott kezdődik, ahol a tartalom és forma együtt*, egymásra vonatkoztatva lépnek fel. Az esztétikán kívüli világban azonban tartalmak és formák elsősorban külön-külön, elvontan, önmagukért tárgyai a tudományos vizsgálódásnak, és a tartalom-forma-vonatkozásból eredő — mondjuk esztétikai — új-szempontok legfölebb hozzáadnak valamit a külön vizsgálat útján nyert adatokhoz. A tartalom-forma-viszonyon alapuló megfigyelések, illetve az e kapcsolatban megnyilatkozó jelenségek — nevezzük őket esztétikaiaknak — olyan természetűek, hogy ezek mivoltáról a pusztán-tartalmi vagy pusztán-formai tárgyú megfigyelések semmit sem mondanak. A kétféle szemlélet két külön síkban mozog. A kettőnek egymáshoz való bonyolult viszonyát voltaképp csak az esztétika egész területének bejárása tárja fel. Aki az esztétikai jelenséget csak a puszta tartalom, vagy csak a puszta forma oldaláról szemléli, a legjobb esetben is olyan félképet kap róla, mint aki az egyik félszemére rövidlátó, másik félszemére vak; vagy mint aki egy arcot csak az egyik profiljáról ismer. Tanuja voltam, mikor valaki egy csak profilból ismert arcot a másik profilból felvett képen pillantott meg és nem ismert rá; amikor pedig ugyanazt az arcot en face-ban tették eléje, felkiáltott: «Mennyivel több van ezen az arcon, mint amit eddig láttam rajta!» Az esztétikumban — a tartalom-forma-egységben — azonban nem egyszerűen több, hanem egészen *más* van, mint amit ugyanabból a tárgyból esztétikai szemlélet nélkül, tehát csak-tartalmi, vagy csak-formai félszemmel láthatni.

A tartalom-forma-egység tehát *mint ilyen* alkotja az esztétikai tárgyat. Más szóval: a tárgyak csak akkor esztétikai jellegűek, ha mint tartalom-forma-egységeket fogjuk fel őket. De még így sem minden tartalom-forma-egység esztétikai jellegű. Az esztétikum fogalmának a tartalom-forma-egység a *genus proximuma*. Meg kell hozzá keresnünk a *differentia specifica*-t: azokat a jegyeket, amelyek a tartalom-forma-egységet esztétikummá teszik. Hogy azonban ezeket megtalálhassuk, előbb meg kell vizsgálnunk a két esztétikai alapadottságnak, az esztétikai apriorinak és a tartalom-forma-egységnek egymáshoz való viszonyát.

Mielőtt ezt tennők, még egy kérdésre kell kitérnünk.

Az esztétikai tartalom-forma-egység megvilágítja azt a problémát is, amelyet *az esztétikai tárgy érdeknélkülisége* néven szokás emlegetni. Ismeretes a Kant-féle szép-meghatározás.[1] A szépről, mint érdektelenül tetszőről szóló meghatározás ellen annyiszor felhozott érveket felesleges volna ismételni. Hogy a meghatározás kevés, mert az *idem per idem* logikai hibájában vétkes («tetsző» — legalább is a Kant-féle fenomenális felfogás alapján — nem mond mást, mint «szép»), éppoly világos, mint hogy ugyanakkor sok ; mert az érdektelenség nem feltétlen követelménye az esztétikai tárgy, amennyiben természeténél fogva vonzó hatást tesz, szükségszerűen «érdek»-el bennünket. A kanti formula azonban csak meghatározásnak nem szabatos, de a benne foglalt gondolatmenet kétségtelenül igaz és jelentős tényre mutat rá, mikor az érdektelenséget hangsúlyozza az esztétikai magatartásban. A fentebbi felfogás megvilágítja ennek a ténynek értelmét és határait. «Érdek» annyi, minhasznossági, vagy magasabb értelemben («erkölcsi érdek») erkölcsi szempont : gyakorlati magatartás. Mint ilyen teljesen a tapasztalati lét rendjében, tehát az esztétikai magatartásétól teljesen különböző síkon mozog. Az érdek irányulhat az esztétikai jelenség tartalmául szolgáló tárgyra, vagy a formáit szolgáltató anyagra (lelkesedés. szeretet megkívánás a képben ábrázolt tárggyal szemben — kívánhatom a műtárgyat mint aranyat, mint piaci értéket stb.) : egyszóval mindenképen a külső tárgyra. Az esztétikai magatartás azonban nem vonatkozik sem a tartalomra, sem a formára, mint ilyenre, hanem csak a kettőnek az esztétikai aprioritól megragadott egységére : magára a sajátos esztétikumra. Éppen azért azonban, mivel mindkét magatartásnak más a tárgya, nem feltétlenül zárják ki egymást. Ha egy kép tárgyához pl. szerelem, vagy fiúi szeretet fűz, ezek a nagy «érdekek» még nem zárják ki, hogy a képben esztétikailag is gyönyörködjem. Viszont, ha egy műtárgy mély esztétikai hatással van rám, azért feltámadhat bennem a vágy, hogy megvásároljam, és ezzel az elhatározással nem csorbul szükségképen az esztétikai hatás.

Az érdek viszonya az esztétikai magatartáshoz ugyanolyan, mint minden egyéb nem-esztétikai (nem a tartalom-forma-egységre vonatkozó) magatartásé, pl. a logikai gondolkodásé. Hogy az esztétikai magatartást lehetetlenné ne tegyék, annak két feltétele van. Az egyik — amelyet már többször érintettünk —, hogy az *első benyomás*ban ne legyen szerepük, vagyis, hogy az egész magatartás elindítója az esztétikai szemlélet legyen, ehhez legföljebb utóbb csatlakozzék a másik. Ha a kép igazán megragadott, ezt a hatást nem rontja le a megvásárlás utólagos vágya. De ha azzal az elhatározással lépek egy festmény elé, hogy meg fogom venni, akkor már nem tudom «elfogulatlanul» nézni : az egész élményben benne fog szólni a birtoklás ösztönének nem-esztétikailag színező regisztere.

A másik feltétel : hogy az érdek nemcsak hogy túl ne harsogja az esztétikumot, de meg se közelítse erőven ; csak halkan velezengő, hogy úgy mondjam, *lappangó mellékhang* maradjon az élmény egészében. Ha egy dal átélése közben halk emlékezéseim támadnak anyámról, vagy szerelmesemről, illetve velük töltött órákról, és az emlék (érdek) most már együtt cseng bennem a dal tulajdonképeni hatásával, ez nem rontja meg a mű esztétikai hatását. De ha például egy vers, vagy regény durván támadja vallási, erkölcsi, vagy nemzeti érzésemet, szóval erkölcsi érdekeket sértvén, erős ellen-érdeket ver fel, akkor lehetetlenné válik számomra a művel szemben az esztétikai magatartás : a forma-tartalom-egység érzelmi hulláma nem oly erős, hogy ilyen nagy érdekek viharos sodra magával ne ragadná.

[1] Különben, mint Böhm Károly is utal rá, a gondolat már a Kant előtti esztétikában is ismeretes volt.

3. fejezet. Az esztétikai apriori és az esztétikai tárgy egymásbaválása: Az esztétikai intuíció.

Az esztétikai apriori és az esztétikai tárgy egymásbaválása.

Megismertük az esztétikum alapvető alanyi adottságát, az apriorit, és alapvető tárgyi adottságát, a tartalom-forma-egységét. Mindkettő megvilágítja az esztétikum egy-egy oldalát, de egyik sem maga az esztétikum. *Az esztétikum a kettőnek összeköttetéséből*, teljes egymásbaválásából jön létre. Láttuk hogy az aprioris esztétikai magatartás valamire vonatkozik : egy tárgy felel meg neki. A tárgyat az esztétikai magatartás valamiképen megragadja, magáévá teszi : megfelel a tárgynak. A kettő között megfelelés van. A kettő valamiképen egymásra van utalva, «egymásnak teremtve.» Az esztétikai magatartás nem jöhet létre tárgy nélkül. A tárgy nem lesz esztétikaivá esztétikai magatartás nélkül. Hogyan lehetséges az, hogy egy külső és egy belső valami, egy tárgyi adottság és egy lelki folyamat ilyen egymásra beállított természetű, így megfelel egymásnak ? Ennek *végső oka*, mint általában a valóság és ismeret egybevágásának oka, nehéz metafizikai kérdés ; amennyire az esztétikai elmélkedés megkívánja, és amilyen szerény formában feljogosít rá, vizsgálódásaink végén próbáljuk érinteni. Az egymásbaválás *ténye* és *módja* lélektani jelenség, tehát hozzáférhető a tapasztalatnak és a rá épülő bölcseleti redukciónak. Azt a lélektani jelenséget, melyben ez az egybeválás megvalósul, *intuíciónak* szokás nevezni.

Az intuíció fogalomnélküliségе.

Az esztétikai vizsgálódásnak nem lehet célja ennek a sokat vitatott, többféleképen magyarázott, de senkitől sem tagadott fogalomnak lélektani tisztázása. A mi feladatunk annak az *esztétikai jelenségnek* elemzése, amelyet a megszokás alapján evvel a szóval jelöltünk.[1]

Az esztétikai intuíció aktusát legszembetűnőbben a pillanatnyiság, *villanásszerűség* jellemzi, a diszkurzív elmeműveletek teljes hiánya. Ezt a lényeget jelöli meg Kant meghatározása : «Szép az, ami *fogalom nélkül* tetszik». Ugyanígy érti Maritain Szent Tamás meghatározását is : «id, quod visum placet, azaz *mint intuíció tárgya*.[2] Ha szabad ezt mondani : a megismerésnek ez a formája pontszerű, nem vonalszerű. Hogy ezt a pontszerűséget hogyan magyarázzuk, a fogalmitól egészen különböző megismerési aktusból-e, vagy a fogalmi gondolkodásnak egy észrevehetetlenségig meggyorsított és megrövidített formáját látjuk benne, az esztétika számára nem jelentős. Maga a tény kétségtelen, az esztétikai alkotás folyamata abban a pillanatban kezdődik, amikor a művész «meglátja» lelkében azt a valamit, amiből műve lesz. Legyen bár ez a valami egy «eszme», vagy külső jelenség, ebben a meglátásban már mint nagyon határozott (bár egyelőre még kifejezhetetlennek érző) egész szerepel, — a részek úgy születnek meg később az egésznek organikus fejlődéséből. A befogadó az ú. n. első benyomásban ugyancsak ilyen pillanatnyi gyorsasággal ragadja meg a művet. Gondolkozni, tehát ítélkezteket alkotni, fogalmakat kovácsolni, következtetéseket fűzni csak akkor lehet, ha már van miről és mihez : ha már közvetlen szemléletben felfogtam az esztétikumot.

Ez a fogalomnélküliség azonban *nem jelenti az értelmi gondolkodás teljes kitárását* az esztétikai intuíció-élményből. Ez t. i. lélektani lehetetlenséget kívánna. Az emberi tudat, mihelyt egy tudattárggyal vonatkozásba kerül, képtelen értelmileg teljesen passzív maradni. «A gondolkodás bizonyos formája árnyék gyanánt kíséri összes ismereteinket, még egészen ösztönszerű megnyilvánulásaiban is. Hogy tehát intuitív-e valamely ismeret, végeredményben nem az dönti el, hogy az ítélet elemeinek összehasonlításával járó bizonyos fokú gondolkozás késíri-e vag ysem, hanem az, hogy

[1] Úgy tetszik nekem, hogy talán éppen az esztétikai intuíció elemzése hasznos anyagot szolgáltathat a fogalom általános tisztázásához is.

[2] Intuíció pedig szerinte : «egy értelmes valóság megragadása közvetlenül, fogalom közbejötte nélkül». Maritain : Art et scolastique. Paris. 1935. 210. és 213.

tényleges élő-tudatos gondolkozás eredményekép lép-e fel.[1] De, «hogy ennek a gondolkozásnak törvényei nem azonosak a logikáéival, legjobban bizonyítja az a körülmény, hogy csak a kipattanás, a megértés *után* tudjuk ilyen ismereteinket sémáink révén is igazolni . . . A tomizmustól elismert intuíció tehát kizárja a tényleges gondolkozást, de feltétlenül megkívánja a habituálist, t. i. akár a természetnek, akár pedig az egyénnek a készültségben felhalmozott gondolaterejét.»[2] Amit ezek a tételek megállapítanak a megismerő élményre, ugyanolyan határozottsággal áll az érzelmi és akarati élményekre is. Nem érezhetünk úgy, hogy legalább homályosan ne gondolnánk is valamire, amihez az érzelem kapcsolódik; nem is akarhatunk úgy, hogy valamiképen ne gondolnánk is arra, amit akarunk. Bármilyen vonatkozásban azt kívánni a tudattól, hogy teljességgel ne gondolkozzék, egyértelmű volna az anekdotabeli követelménnyel amely szerint akkor teljesül a kívánságunk, ha közben nem gondolunk a vizilóra: Amit látok, amit rokon- vagy ellenszenvesnek érzek, amit kívánok, arra gondolnom is kell, és az egyik gondolat szükségképen másik gondolatot von maga után. Az esztétikai intuíció, amely látás is és (mint látni fogjuk) érzelmileg sem közömbös, nem zárhatja ki magából az értelmi elemet sem. Teljesen önkényes dolog tehát az esztétikai alanytól azt követelni — mint számos modern esztétikus teszi —, hogy befogadás vagy alkotás közben függessze fel gondolkodó tevékenységét, és teljesen képtelen dolog a befogadó élménytől megtagadni az esztétikai jelleget, ha a befogadó erre a felfüggesztésre nem képes. Ez egyet jelentene az esztétikai élmény lehetőségének tagadásával.[3]

Csak avval kell tisztában lennünk, hogy ezek a gondolkodási elemek teljesen jogszerűen ott lehetnek ugyan az esztétikai intuíciós élményben, de csak az intuíciós felvillanás *után* lépnek fel; avval nem egyek, nem is részei, csak kísérői, követői, színezői. Az esztétikai élményhez való viszonyukat az alkotó, illetve befogadó élmény elemzésének során kell szabatosan tisztáznunk.[4]

[1] Horváth Sándor O. S.: Intuíció és átélés. Bpest, 1926. 8.

[2] U. o. 15., 19.

[3] Ezt különben Odebrecht is teljes határozottsággal felismeri.

[4] Az intuíció fogalomnélküliségének elemzésénél nem lehet figyelmen kívül hagynunk még egy mozzanatot, amely élénk világot vet annak az értelmi-fogalmi világgal szemben való gyökeres más-voltára; ez azonban az ide vonatkozó ismeretek mai fokán nem állítható egy sorba elemzésünk eddigi eredményeivel. Ez az egyes gondolkodóknál más-más formában fölmerülő ama sejtés, hogy az intuíció valamiképen az *irracionális világból* fakad: a tudattalanból (Hartmann E.), az ösztönből (Bergson) stb. Lényegükben rokonok ezzel a felfogással mindazok a platonista, újplatonista és romantikus jellegű bölcselkedések, amelyek az istenségre, világszellemre, vagy ennek az ősgondolatnak bármilyen más megfogalmazására viszik vissza az intuíció végső magyarázatát. Nem állítható ez a gondolat egy sorba az előbbiekkel azért, mert amazok — a nem-fogalmi jelleg és a villanásszerűség— kétségtelen és megtapasztalható mozzanatok, amelyek az aktusnak kétségbevonhatatlan jellemzői Ez az utóbbi azonban spekulatív magyarázat, sejtés, vagy egy kész filozófiai gondolatrendszerből ide áthozott *(esztétikailag* tehát nem evidens) dogma. Nagyon érdekes és a «tudattalan» esztétikai jelenségeket igen jól magyarázó hipotézis Brandenstein tanítása a «teljes tudat»-ról. (L. Brandenstein: *A teljes tudat.* Athenaeum. 1930.) A kérdés eldöntésére nem az esztétika, hanem a lélektan és a metafizika illetékes.

A szenttamási gondolatok alapján nagy elmeéllel fejtegeti ezt a kérdést Maritain: «Le mot bien juste de saint *Thomas; id quod visum placet,* ce qui plaît étant vu, c'est-à-dire étant *l'objet d'une intuition* . . . Est-il normal, en raison de la nature de l'intelligence, que la perception du beau s'accompagne de la présence ou de l'ébauche d'un concept, si confus soit-il, et qu'elle suggère des idées, néanmoins ce n'en est pas à le constitutif formel; la splendeur elle-même ou la lumière de la forme brillant dans l'objet beau n'est pas présentée à l'esprit par un concept ou par une idée, mais bien par l'objet sensible saisi intuitivement et en qui passe, comme par une cause instrumentale, cette lumière d'une forme. Ainsi on pourrait dire, — c'est là du moins, nous semble-t-il, la seule manière possible d'interprêter le mot de saint Thomas, — que dans la perception du beau l'intelligence est, par le moyen de l'institution sensible elle-même, mise en présence d'une intelligibilité qui resplendit (et qui dérive en dernière analyse, comme toute intelligibilité, de l'intelligibilité première des Idées divines), mais qui en tant même qu'elle donne la joie du beau, n'est pas dégageable ni séparable de sa gangue sensible, et par suite ne procure pas une connaissance intellectuelle actuellement exprimable en un concept. Contemplant l'objet dans l'intuition que le sens en a, l'intelligence jouit de la présence rayonnante d'un intelligible qui ne se révèle pas lui-même à ses yeux tel qu'il est. Se détourne-t-elle du sens pour abstraire et raisonner, elle se détourne de sa joie, et perd contact

A fogalomnélküliséget más szóval úgy is mondhatjuk, hogy az intuíciós szemlélet tárgya : *kép*. Croce egyenesen abban látja lényegét, hogy nem az értelem, hanem a képzelet hozza létre és (az ő terminusával) képzet- (nem fogalom) alkotó. Az intuíciónak ez a képisége így nem látszik többet jelenteni a fogalomnélküliségnél. Valójában jóval többet jelent. Van ugyanis ennek az esztétikai képnek egy nagyon fontos paradox vonása. Az esztétikai képben *a formák is képileg* megvalósulva vannak jelen. A formák azonban, mint már rámutattunk, és mint a következőkben tüzetesebb elemzéssel fogunk meggyőződni róla, nem tapasztalati módon létező valóságok, hanem viszonyok és jelentések, azaz eszmei létezők, amelyeket a tértől és időtől való függetlenség, tehát minden képiség hiánya jellemez. Az esztétikumban pedig sajátos módon ezek nem-képi valóságok is képi módon jelennek meg : a szerkezetet — ezt a merőben relációkból álló ideális valamit — «látom» a képben, a költeményben, vagy a zenei alkotásban ; a jellemeket, mint mondani szokás, «magunk előtt látjuk», a jelentést a kép befogadásával egyszerre «látjuk meg», a mű ú. n. atmoszféráját «érezzük». Ezzel a nem-szemléletes jelentésű szóval valami szemléletfélét akarunk jelölni, mert hiszen ez a «megérzés» nem követi, kiegészíti, továbbfejleszti az első szemléletet (az alkotás csiráját, vagy az első benyomást), hanem avval egyidejűleg, ugyanabban a pillanatnyi aktusban jön létre, hozzátartozik a szemlélethez, tehát valamiképen maga is szemléleti természetű ; semmi esetre sem mondhatjuk, hogy másképen «érezzük» az atmoszférát, mint ahogyan «látjuk» a jellemet, a szerkezetet, vagy a jelentést. Egy szóval : a formákat is szemléletesen, képi módon tartalmazza az esztétikai intuíció. Ez a paradoxon az esztétikai intuíciónak talán a leglényegesebb tulajdonsága, — voltaképen az esztétikai apriorinak, az esztétikai titoknak egyik aszpektusa.[1]

Ez a paradoxon az intuíció sajátságos *totális jellegével* függ össze. A képet alkotó jegyeknek túlnyomó része u. i. csak mintegy virtuálisan foglaltatik benne. Az egészet mint egységet «fogjuk», látjuk, érezzük ; a részleteket, amelyek alkotják, egyáltalán nem látjuk magunk előtt, legfeljebb egyet-kettőt, mégis : valahogyan érzem, hogy «fogom» azokat is. Megnevezni, elsorolni nem is tudnám hirtelenében, vagy csak egyet-kettőt fővonást, mégis teljes érzelmi biztossággal tudom, hogy szellemi birtokomban vannak azok is. Benne vannak intuíciómban ; ha időt és elmélkedést szánok rá, ki is tudom olvasni belőle.[2] De érzem azt is, hogy ha ráadom magam erre az elmélkedésre, az már nem esztétikai tevékenység lesz : az esztétikai élmény addig tart, ameddig szemléletem intuitív, ameddig csak az egész-képet, mint ilyent, «fogom», a részletekről csak «tudom, hogy tudom» őket. *Bánk bán* jellemét, az *Ember Tragédiája* szerkezetét, a *Vén cigány* hangulatát, a *Mona Lisát*, Rodin *Gondolkodóját* — mint egységes, egész valamit — elevenen «érzem» : belső, intuitiv, szemléletben látom. Ha számot akarok adni élményemről, talán gondolkozás nélkül ajkamra is jön egy és más — hogy Bánk hazafi és szerelmes, hogy a *Tragédia* Ádám álmában elénk varázsolja a történelmet, hogy a *Vén cigány*ból a kétségbeesés mámora szól, hogy a *Mona Lisát*

avec ce rayonnement. — Pour entendre cela, représentons-nous que c'est l'intelligence et le sens ne faisant qu'un, ou, si l'on peut ainsi parler, *le sens intelligencié*, qui donne lieu dans le coeur à la joie esthétique. — On comprend par là que l'intelligence ne songe pas — sinon après coup et réflexivement — à abstraire du singulier sensible en la contemplation duquel elle est fixée les raisons intelligibles de sa joie, on comprend aussi que le beau soit un merveilleux tonique de l'intelligence, et pourtant ne développe point sa force d'abstraction ni de raisonnement ; et que la perception du beau s'accompagne de ce curieux sentiment de plénitude intellectuelle par lequel il nous semble être gonflés d'une connaisance supérieure de l'objet contemplé, et qui cependant nous laisse impuissants à l'exprimer et à le posséder par nos idées et à faire oeuvre de science à son sujet . . . Ainsi la contemplation artistique touche le coeur d'une joie avant tout intellectuelle . . . Cette *saisie d'une réalité intelligible immédiatement « sensible au coeur », et sans recours au concept comme moyen formel*, crée, sur un plan et par un procédé psychologique entièrement différents, une analogie lointaine entre l'émotion esthétique et les grâces mystiques ». Maritain : I. h. 210—13.

[1] Schelling voltaképen egész esztétikai rendszerét erre az alapvető gondolatra építi fel.

[2] Körülbelül ezt a jelenséget fejtegeti Volkelt több helyen *Bekanntheitsgefühl* és *Gewißheit der Möglichkeit* néven.

burkoló atmoszférában az alak titokzatossága jelentik meg, hogy a *Gondolkodó* magábagörnyedése a koncentrálódást fejezi ki, — de mikor ezeket kimondom, már is érzem, hogy félig-meddig már kiestem az «esztétikai állapot»-ból, már okoskodni, elemezni kezdtem, — és amiről beszélni akarok, az igazi, az élő szemlélet, már közben kezd is elröppenni. Pedig — és ezt is érzem — az, amit mondani tudok róla, néhány üres szó, nyomorult semmi ahhoz képest, amit érzek, amit látok : egy-két satnya fácska az őserdőből, egy-két homályosan sejtett csillag a fénymilliárdos esti mennybolt helyett. Minél többet elmélkedem, és minél többet mondok intuíciómról, annál jobban érzem —, ha őszinte vagyok magamhoz —, hogy milyen messze maradok attól, amit el akarok érni : másról beszélek. Azt vagy legalább annak sejtelmét, ami bennem él, csak úgy tudnám felélesztení másban, ha olyan szavakat találnék, amelyek benne is intuíciót keltenének a dologról fogalom helyett — képet, nem grafikont — vagyis, ha olyan formába tudnám önteni mondanivalómat, mely annak lényegét esztétikai, művészi módon foglalná magában. Ez a művész esztétikusok eljárása : Kemény Széchenyiről, Péterfy Jenő Keményről ilyen képet rajzol. Valami ilyenfélét kell látnunk egyes művészeknek más nagyobb művekről készült «áttételei»-ben. (Rubens Tiziánról, Van Gogh Rembrantról stb.)

Az esztétikai élményről való elméleti számotadás kísérletének nehézsége és legtöbbször szánalmas tehetetlensége mutatja legjobban, mennyi *fogalom-szétfeszítő gazdagság* van benne virtuálisan az intuitív képben. De ugyanez a tény kétségtelenné tesz többet is. Az intuícióban nemcsak azok a vonások vannak jelen ilyen intuitív módon, amelyek nem képi jellegűek. Az esztétikai élményben ugyanis a kétféle eredetű elem teljesen összeolvad. Az esztétikai intuíció egységes. Abban a benyomásban, amelyet egy kép, vagy vers tesz rám, amíg okoskodni nem kezdek, nem teszek különbséget egyrészt a színek és vonalak, illetve a ritmus és a szavak zeneisége okozta hatáselemek, másrészt a kép, vagy a vers szerkezete, hangulata, lélektani tartalma okozta mozzanatok közt, hanem élvezem, befogadom a képet, a verset egységesen, azaz róluk való egységes intuitív szemléletemet.

Ilyen egységes egész-képnek mutatja ezt a szemléletet a rá való *emlékezés* is. «Úgy ellenőrzöm a képemet, hogy megpróbálom mint emlékképet fölidézni; ha megy, jó ! — ha nem megy, akkor baj van az egység körül !» — hallottam egy festőművész barátomtól. Mikor a külső hatásmegszűnt, a kép nincs előttem, a vers elhangzott, róluk való képem, ha egyre halványodó erővel is, még mindig él ; bármennyire halványul is bennem ez az emlék, még mindig egységes egész marad. Egyre kevesebb határozottsággal, de virtuálisan még mindig bennem van mindaz, ami bennem volt a közvetlen, a hatás jelenlétekor támadt képben. Az egyes elemeket egyre inkább csak ráeszmélő, absztraháló logikai munkával tudom ugyan öntudatomba idézni, — de fel tudom idézni, tudatossá tudom tenni őket ; tehát ha virtuálisan is, de benne voltak az intuícióban, illetve benne vannak az intuíció emlékképében.

Ez a totális képiség jellemzi *az alkotó intuíciót* is. Az a valami, ami «készen van a művész fejében» mikor alkotáshoz fog, amit «már csak le kell írni», vagy festeni, nem más, mint egy belső intuíció.[1] Ez a művészi szemlélet létrejöttében épen annyira villanásszerű, mint a befogadó élmény szemlélete. Megegyezik azzal abban is, hogy ez is csak az egységet, a nagy egészet foglalja magában ténylegesen, a részleteket pedig csak virtualiter. A regény-, vagy drámaköltő, mikor művének alapvíziója kialakult lelkében, még nem látja a részleteket, pl. hőseinek egyes cselekedeteit, szavait, sőt valamennyi alakját sem, még nem osztotta be az egyes részek valamennyi fejezetét, a fejezetek bekezdéseit, vagy a felvonások jeleneteit, a jelenetek egyes mozzanatait. De hősének jellemét már teljes határozottsággal «fogja», a cselekvény vonalát maga előtt látja, az egészet, a «levegőjét» csalhatatlanul érzi, annyira, hogy több-kevesebb biztossággal megérzi már, ha egy felmerülő mozzanat nem illik bele cselekményébe, egy kifejezés az alak szájába, egy helyzet a mű hangulatába stb. Annyira készen van virtualiter részleteiben is pl. a jellem, hogy a költő beszélni

[1] Ez az értelme a sokszor idézett Michelangelo-féle mondatnak is : a szoborról, amely benne a márványban, csak le kell faragni róla a feleslegeset. Nem a kőben van benne a szobor, hanem a művész képzeletében, ezt a belső képet «látja bele» (később részletesen megvizsgálandó módon) az anyagba.

tud róla, ha kérdezik : már ismeri részletesen, mielőtt a részletek valójában megszülettek volna. A festő, mikor hozzáfog képéhez, talán még nem tudja pontosan, hogy pl. milyen tárgyak és alakok szerepelnek majd a képen, de biztosan «látja» már a tárgyak és alakok összességének a térhez való mennyiségi viszonyait ; még nem ismeri (pl. egy rubensi vadász-kép megfogalmazásakor) a helyet, ahol az oroszlán a lovasba fog harapni, de már teljes határozottsággal érzi a mozdulatok feszülését ; még nincs meg az áldozat modellje, de a művész lelkében már világosan él az arcán megjelenítendő iszonyat : ez a vízió tehát előre determinálja a később megválasztandó modell képét. Egy szóval : az intuícióban virtualiter benne vannak már a részletek is. Ez a totalitás teszi, hogy «a tökéletes intuíció tényezője egy tartalmilag mérhetetlenül gazdagabb és épen ezért sokkal általánosabb, értékesebb fogalom,[1] mint az, amely a következtető ismeretnél játszik szerepet.»[2]

Egyediség, lényegszerűség, szervesség.

Az intuíció másik jellegzetessége, hogy mindig egyénire, *egyedire, egyszerire* és mindig *lényegre* irányul. Az intuíció vizsgálói mind kiemelik az egyedi mozzanatot Croce *Esztétikájának* első mondata szerint az intuitív megismerés az egyénire irányul, szemben a logikainak egyetemesre irányulásával. Bergson szerint «intuíciónak hívjuk azt a bizonyos szellemi szimpátiát, amellyel valamely tárgy belsejébe visszük magunkat, hogy azonosuljunk azzal, ami benne egyetlen és következőleg kifejezhetetlen.»[3] «Az intuíció nem fogalom, nem absztrakt kép, hanem az egyedi, konkrét léttel való kapcsolódás» — mondja Prohászka.[4]

Az egyedi azonban az esztétikában egyet jelent a lényeggel. Hogy mi a lényeg és a lényeges, azt az egyes léttartományok sajátos jellege szabja meg ;[5] az esztétikában egészen határozott értelme van. Semmi okunk rá, hogy a logikai, vagy metafizika, lényegfogalom fejtegetésébe bocsátkozzunk : az esztétikai lényeg egyszerűen azi ami az egyedet minden mástól megkülönbözteti : ami azzá teszi, *ami*. Ami ő maga, ő igazán. Az intuíciónak a tudományban is van valami efféle jellege : a *heuréka-mozzanat:* az intuíció pillanata azt jelenti, hogy megvan a dolog, nem kell tovább gondolkodni rajta. Az intuíció nem keresés, mint a diszkurzív gondolkodás, hanem a megtalálás, helyesebben a megpillantás. Megpillantottam, fogom azt, amiről szó van, őt magát, az igazit, vagyis azt, ami számomra a lényeg benne.

De az esztétikai intuíció nem követeli magának, hogy az abszolút lényeget fogja : beéri azzal, amit *az esztétikai alany* érez lényegnek, ami az ő aktuális lényegigényét kielégíti. Az alkotó *azt* akarja ábrázolni, vagy kifejezni, ami alkotótevékenységét megindította, igazán azt és mindenestül azt, vagyis annak lényegét, — ami ezt a tevékenységét megindította, épen azért indította meg, mert érzése szerint «valami lényeges» volt. Intuícióját akkor érzi «igazinak», és akkor fog hozzá megvalósításához, amikor úgy érzi, hogy már *az:* a lényeget «fogja». A befogadó is akkor érzi igazinak a maga élvezőélményét, ha úgy érzi, hogy *azt* fogadta be, ami a mű a maga igazi valójában, vagyis lényegében. Amíg ilyen lényegszerűen össze nem tud olvadni a művel, vagyis amíg úgy nem érzi, hogy most igazán a művet fogadta be, szóval ha élményébe kétségek, bizonytalanságok férkőznek, akkor vagy a művészt fogja vádolni, hogy tökéletlenül alkotta meg művét, vagy a maga alkalmatlanságát, készületlenségét érzi bántón, de esztétikai magatartás nem alakul ki benne, és ezt több-kevesebb tudatossággal maga is érzi. «Esztétikai evidencia» csak a valódi, vagy vélt lényegmegragadás pillanatában jön létre.

Ugyancsak az esztétikai intuíció *egyedi voltát* is mindennél jobban megérteti

[1] A fentiek után világos, hogy ezt a tényezőt nem lehet szabatosan *fogalom*nak nevezni. H. S., aki a maga bölcseleti álláspontján nem ismer «fogalmon túli» ismeretet, itt éppen a következtető logikai folyamat «fogalmá»-val állítja szembe az intuíció eredményét.

[2] Horváth S. i. h. 6.

[3] Bergson : Bevezetés a metafizikába. Metafizikai értekezések. Ford. Dienes Valéria. Filozófiai Irók Tára. Új sorozat. Bp., é. n. 9.

[4] Prohászka : Észrevevés és intuíció. Összegyüjtött Munkái. XIV. (Az elme útjain.) 266.

[5] V. ö. Schütz : A bölcselet elemei.[2] Bp. 1940. 137.

létrejötte, ha csak a legtávolabbi általánosságban vizsgáljuk is. Hiszen minden esztétikai szemlélet egy egyéni, határozott, egyszeri élményhez fűződik, — az alkotói szemlélet is, a befogadói is. Az az élmény-mag, amely az alkotó tevékenységet megindítja, mint a későbbi elemzés meg fogja mutatni, egy határozott, vagy (ha az első pillanatban bizonytalan) egyre határozottabbá váló érzelmi irányulást teremt. Az esztétikai élménynek ez az első csírája egészen egyedi, egyszeri jellegű, mert ahhoz, hogy ez és ez a művész az őt körülvevő és benne hullámzó jelenségek végtelen számú lehetőségei közül az adott pillanatban épen ezt a jelenséget és ezt is épen erről a tartalmi, vagy formai oldaláról ragadja meg, illetőleg, hogy ez és ez a befogadó épen most épen ezt a művet és épen ilyen hangulatban, épen így hattassa magára, — ehhez annyi külső és belső, állandó és pillanatnyi, pszichológiai és biológiai, történelmi stb. körülménynek aktuális összeműködése szükséges, amely ugyanilyen összetételben kétszer el sem képzelhető. Nem léphetünk be kétszer egy folyóba, az esztétikai élmény folyójába sem. A következő mozzanat, a tartalomhoz érzelmileg rokon forma-magnak, vagy a formacsirához tartalom-csírának hozzátapadása, ezt az egyszeri alapmozzanatot kiszélesíti, gazdagabbá teszi, de az eredeti egyszeriségen nem változtat, minthogy a két elemet ugyanaz az érzelmi mozzanat fűzi egybe. Az eredeti egyszeri tartalomcsíra megkapja a maga eredeti, egyedi mivoltát magába fogadni képes egyedi formaelemet, illetve az eredeti egyszeri formaélmény megtelik a neki megfelelő egyedi, egyszeri tartalom-elemmel. Igy az esztétikai jelenség már születésekor mint egyedi tartalom-elemnek és egyedi forma-elemnek egyedi egysége jelenik meg.[1] Minthogy pedig további kifejlődése nem más, mint a csírában foglalt tartalmi és formai elemek szerves kibomlása, illetőleg növekedése, azért alakulása egész folyamán megtartja ezt a belsőleg egységes, individuális jellegét.

Az esztétikumnak ilyen értelmezéséből nyilvánvaló, hogy az esztétikai magatartás legbelsőbb mivolta szerint *individuális jelenség*. A tartalom-forma-egység intuícióban jelenik meg, intuíció mindig *egy valakinek* intuíciója. Kollektív intuíció nincs. A tartalom-forma-egységet elsősorban megteremtő intuíció egészen és kizárólag egyéni adomány. Ahol kollektív alkotásról szokás beszélni («közköltészet»-ről — Marót Károly szerencsés műszava — a népköltészettel kapcsolatban, vagy bizonyos reprodukáló művészetekben), ott is minden esetben egy ember alkotja meg magát a művet, vagy legalább annak első intuícióját, és csak a technikai kivitelben, vagy módosító, csiszoló továbbalakításban vehet részt a már individuálisan megalkotott mű alapján, egyeseinek individuális alkotó munkájával maga a tömeg. Mindezekről bővebben is lesz még szó. Itt csak az esztétikai jelenség individuális jellegét kellett hangsúlyozni ; az esztétikára vonatkozó szociológiai, etnológiai, történeti megfigyelések csak szociológiai, etnológiai, illetve történeti érdekű jelenségeket konstatálhatnak, de az esztétikum mivoltáról szóló megállapításokat nem érintik.

Az esztétikai intuíció egyedisége, illetőleg lényegszerűsége még egy újabb mozzanatot is magába foglal. Az intuíciót kiváltó tartalom-forma-egységet csak akkor foghatom fel egyedi lényegként, ha ezt a lényegszerűséget semmi sem zavarja ; ha a lényeget az egyediben teljesen megvalósulva látom. Ám ez csak úgy lehetséges, ha tartalom és forma egysége teljes : a tartalom ennek a tárgynak lényeges tartalma, a forma épen az a forma, amely ennek a tartalomnak formája. A tartalom és forma oly tökéletesen összeillenek, hogy nem érzik kettő-voltuk : az egység *szerves*. Az intuíció szerves egysége voltaképen feltétele a lényegszerűség evidenciájának. Ha akár a forma nem illik hozzá a tartalomhoz, akár a tartalom nem símul bele a formába, akkor úgy érezzük, hogy a lényeg nem valósult meg egészen, — mintegy az egyed még nem egészen kész, még nem egészen egyed, vagy legalább is nem az az egyed, aminek lennie kellene. Az ilyenen gondolkozni kell, ez megállít bennünket, nem lehet egyszerűen és magától értetődően szemlélni : nem jön létre az a felvillanás, amely az intuíció lényege.

[1] «A szép mindig csak konkrét tartalom és konkrét forma konkrét egység lehet.» (E. Hartmann, i. m. 32.)

Cselekvő jelleg.

Az esztétikai alany oldaláról vizsgálva az intuíciós aktust, ismét egy paradox jelleget fedezünk fel rajta. Már az aktus szó is, amelyet használni vagyunk kénytelenek, mutatja, hogy *cselekvő magatartás*ról van szó, holott kétségtelen, hogy a szemlélet létrejötte mindenekelőtt a tárggyal szemben való teljes odaadást feltételezi, olyan magatartást, amely minden cselekvés ellentétének, a legnagyobb mértékben passzívnak tetszik.[1] Schopenhauer az akarást kizáró kontemplációról szóló lelkes leírásának minden esetre mély igazsága van. A művelvező magatartását, de — az alkotás folyamatát elindító csíraszerű belső kép megpillantásáig (itt csak erről van szó!) — az alkotóét is nemcsak a gyakorlati cselekvéssel szemben, hanem az elméleti gondolkodás folyamatával szemben is passzívnak érezzük. Mindamellett alig szorul bizonyításra — a kétféle esztétikai folyamat későbbi elemzése bőven fog bizonyítékot szolgáltatni —, hogy ez az intuíció egyáltalán nem szenvedőleges jellegű, sőt a lelki erőkifejtésnek igen nagy mértékét követeli meg; legelemibb bizonyítéka ennek a nyomában járó elfáradás, amely sem a bekövetkezés gyorsaságában, sem a fáradságérzés intenzitásában nem marad el a legkomolyabb elméleti gondolkodó munkáé mögött sem. A paradoxon mindkét oldala tapasztalati tény; erről mindenkinek módjában van megbizonyosodni egy pár lapnyi költői szöveg odaadó elolvasásával, vagy egy művészi reprodukció belemélyedő szemléletével. Ám olyan magatartás, amely ugyanakkor és ugyanabban az értelemben egyszerre cselekvő is, szenvedő is, ellenmondás. A paradoxia megoldása az intuíció villanásszerű gyorsaságában van adva. A szemlélet megvillanása megkívánja a passzív jellegű odaadást, a minden más irányú lelki aktivitás kizárását, de a «megpillantott» kép azonnal, legtöbbször időileg meg sem különböztethető gyorsasággal, magára koncentrálja a tudat egész energiáját. Hiszen még a fáradt ember lankadt elmerengése sem tisztán passzív valami: míg az izmok pihennek, dolgozik a képzelet. Az intuíció felvillanására megindul a képzelet és a gondolkodás. A további folyamat során ez az aktív jelleg mindvégig uralkodó marad, de azért nem múlik el (legalább szubjektíve) a passzivitás érzése sem: a minden energiájával egyetlen tárgyba elmerülő tudat minden erőkifejtése mellett is úgy érzi, hogy az illető tárgy «fogja» őt, hatalmába kerítetet, eltölti. Ez az érzés annál nagyobb, minél teljesebb a tárgyba való elmerülés (vagyis paradox módon, minél intenzívebb a cselekvés) és egészen odáig mehet, hogy az ember szinte megsemmisülni érzi magát a szemlélt tárggyal szemben.

Érzelmi színezettség.

Az esztétikai intuíciónak másik, az alany oldaláról való jellemzője az *erős érzelmi színezettség*. Erre utal Bergson föntebb idézett meghatározása is, amikor a tárgy belsejébe vivő szellemi szimpátiáról beszél. Szent Tamás is az ismeret minden magasabb módját az érzelmi világra vezeti vissza, mint mozgatóra. Ezt az érzelmi mozgatást nevezi *compassiónak*.[2] Az újabb fenomenológiai vizsgálódások[3] is kétségtelenné teszik az érzelmi tényezőknek az intuícióban való bonyolult és sokrétű szerepét.[4] Bizonyos, hogy ha ezt az érzelmi tényezőt figyelmen kívül hagynók, ez az esztétikai intuíció természetének teljes félreismerésére vezetne.

Az esztétikai intuíció érzelmes voltának felismeréséhez azonban nincs szükség mélyrehatóbb vizsgálódásokra. Adva van ez két tényben, amelyeket már megállapíthatunk. Az egyik az intuíció lényegszerűsége, a másik az esztétikai magatartás szükségszerűen naív realista álláspontja. A naiv realista u. i. nem azért talál valamit lényegesnek, mert elméletileg erre az elvi álláspontra jutott, hanem mert fel sem

[1] «Az intuíció jellegzetes sajátsága az értelem passzivitása» — de ez «nem tétlenség, nem a cselekvő energiák működésének kizárása, hanem belső erőinknek az ihletségtől hordozott megnyilvánulása.» Horváth S. i. h. 19.

[2] V. ö. Horváth S. i. m. 26.

[3] V. ö. Max Scheler: Wesen u. Formen der Sympathie. Bonn. 1923.

[4] L. Somogyi József (Az intuíció. Athenaeum. 1929.) *megindító*, *közvetítő* és *irányító* szerepet tulajdonít az érzelemnek az intuíció létrejöttében.

SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

merül lelkében a probléma ; nem *tudja*, hanem úgy *érzi*, hogy amit lát, hall, tapint, az a lényeg. Szóval : a naiv szemlélet számára az érzelem közvetíti a lényeget, — már azt, amit ő érez lényegnek. Az esztétikai élményben azonban a lényeg éppen csak ennyi : én, alkotó, abban, amit alkotni akarok, ezt érzem lényegesnek ; én, szemlélő, abban, amit látok, ezt érzem lényegesnek. Az esztétikai lényegfogalom egyenlő «lényegesnek érzett»-el.

Mihelyt ugyanis csak a legtávolabbról is felmerül a tárgy lényegkifejező jellegével szemben a kétség, szóval a lényeglátás érzelmi biztosságát megzavarja egy logikai tényező, már meg is szűnik számomra a tartalom-forma-egység evidenciája, — már nincs szó esztétikumról. Az evidencia éppen abban áll, hogy «ez így van, és nem is lehet másképp», — ez pedig végeredményben érzelmi dolog. Ezt az érzelmet felidézheti egy absztrakt gondolatmenet logikai szabatossága, — ez volna a logikai evidencia ; az esztétikában nem erről van szó. Megadhatja az erkölcsileg helyes cselekvés öntudata, — ez volna az erkölcsi evidencia ; ennek az esztétikához semmi köze. De biztosíthatja az intuitív felismerő aktus, amelyet megkülönböztethetetlenül kísér az érzelmi megnyugvás. Ezt, minthogy időileg megkülönböztethető nem-érzelmi mozzanata nincs, nevezhetem érzelmi evidenciának. Az esztétikai tárggyal szemben egyszerűen fel sem merül bennünk a kérdés, hogy a lényeg van-e benne, és a lényeg megismerhető, megvalósítható-e : érzésünk megnyugszik a közvetlen benyomásban, amely valami «lényeges»-t feltétlenül magában foglal : azt, amit a művész lényegesnek érzett, illetve amit e lényegérzésből ki tudott fejezni. Ez a «lényeg» vagy első tekintetre nyilvánvaló, vagy elrejtőzik, belemélyedésre, keresésre izgat ; ebben az esetben még elevenebben átérezzük jelenlétét, hiszen éppen ez az érzés izgat a belemélyedésre : érezzük, hogy e formák mögött ott *kell* lennie a lényegesen hozzájuk tartozó tartalomnak. *A művész* lelkében még kevésbbé dolgoznak ismeretelméleti kétségek a megpillantott lényeggel szemben. A legtöbb művésznek fogalma, sőt érzéke sem volna efféle kérdések iránt : az ő világa nem az elmélet absztrakt világa, hanem a szemléletek és az érzések konkréten, színesen átélt valósága. De akinek meg volna is hozzá tudása és fogékonysága, még aki talán — máskor, esztétikailag semleges lelkiállapotban — foglalkozik is filozófiai kérdésekkel, akkor, az alkotás lázában semmi sem áll távolabb attól sem, mint az efféle. Lát valamit, ami magához vonja tárgyra-szomjas érzelmét, a látott tárgyban egy mozzanat különösképen megragadja, de minthogy ezzel az érzelemmel akkor ő maga mindenestül, egész személyiségével azonos, ebbe olvad fel, tehát az ő szempontjából ez a mozzanat *a lényeges*, — ezt így érzi ; a nélkül, hogy ráeszmélne akár a «lényegesség» fogalmára, akár arra, ami benne végbemegy. Az alkotás órájában a művész is naiv realista, aki vakon bízik a maga látása döntő értékében. Ha valaki azt találná megjegyezni előtte, hogy az illető tárgyban (akár tartalmilag, akár formailag) nem ez a lényeges : nyilván — ha ugyan egyáltalán ráfigyelne és meg tudná érteni, mit akarnak tőle — a szemébe nevetne az illetőnek. Mit bánja ő, hogy másnak mi a lényeges ; mit, hogy egyáltalán mit szól hozzá más : *neki* ez a lényeg, tehát ez *a* lényeg. Így érzi, tehát így van. Nincs művész, aki ne bíznék jobban a maga művészösztönének illetékességében, mint a laikus (akár a legtudósabb laikus !) hozzászólásában — amíg első, megindító víziójáról van szó. Ezt a biztosságot pedig az érzelem, az érzelmi evidencia adja meg, amelynek minden művész kénytelen átadni magát, hisz ez az érzés, ez a belső szó az, amit többé-kevésbbé rajta kívülálló, felsőbb sugallatnak érez. És a tapasztalat azt mutatja, hogy ennek a művészösztönnek igaza van : ez a logikailag megokolatlan, naiv érzés rendesen meg is találja a kellő szót (akár tartalmilag, akár formailag), míg az elméleti okoskodás csak tapogatózik, csak kifogásokat, követelményeket tud megállapítani, a megoldásokkal pedig vagy adós marad, vagy szánalmas eredményre jut. «Tudós urak jobban tudják, A költő jobban érzi» — mondja Arany János. — A művészetben ez a jobban-érzés az illetékes.

Az esztétikai intuíció lényege.

Az érzelemnek ez a fontos szerepe mutat rá arra, ami talán leglényegesebb az intuícióban. Az intuíció kétségtelenül a megismerésnek egy faja mint ilyen, az értelem munkája. Mégis úgy találtuk, hogy döntő szerepet (érzelmi evidencia) visz benne

az érzelem is. Az esztétikai intuíciót minden egyéb intuíciótól, azt hiszem, épen az különbözteti meg, hogy az *érzelem szerepe az uralkodó benne.* Természetes, hogy értelem, érzelem és akarás a lelki élet egységében nem különíthető el egymástól, de épolyan kétségtelen az is, hogy minden egyes tényleges lelki magatartásban a három közül az egyik uralkodó szerepet visz. Hogy az esztétikumban a három közül az érzelem a döntő, erre nézve nincs nézeteltérés az újabb esztétikában. «Megelőzi az érzés az ismerést és akarást, vagy követi őket? Meg is előzi, követi is. A lét és a szellem egységében együtt van a kettő. Ez a három állandóan és fáradhatatlanul cseréli sorrendjét, aki szerepét és hatását, folytonos és szüntelen mozgásban és gátlásban váltakoznak, és ez a mozgás a legintenzívebb élet és egymásrahatás ; tisztítják és tökéletesítik egymást a legnemesebb versengésben : a legfőbb célért és e cél eléréséért. De ami a szépet illeti, azt hiszem, hogy a tapasztalat számára, az érzés jár elől, — mint az igaznál az értelem, a jónál az akarat ; akármilyen nagy nehézségekkel jár is a részletekben ennek a tényállásnak tisztázása, ha talán századok munkáját követeli is meg : ezt a fölismerést nem fogja megingatni.»[1] Az esztétikai valóságnak ezt a talán legalapvetőbb lélektani tényét, úgy tetszik nekem, hogy H. von Stein fogalmazta meg legszabatosabban : «A művészi jelenségek komoly felfogása arra a belátásra vezet, hogy érzés és gondolkodás a belső élet valóságában nem választhatók el egymástól. Minden igazi gondolatnak megvan egy bizonyos érzelmi mélysége, és a gondolatok összessége egy bizonyos gondolkozásmódra mutat, azaz az egész szellemi világnak (des ganzen geistigen Bereichs) egy hangulatára, mint a maga megvilágosító alapjára.»[2] «Gondolat és érzelem itt tökéletesen összeolvad . . . Ami, mint emlékezés, gondolat lehetne, az itt érzés. A gondolati elem az esztétikai benyomásban csak mint érzelem és érzelmek közti kapcsolatforma jön tekintetbe. Csak mintegy vehikuluma a benyomásnak. Érzeteknek, gondolatoknak és hangulatoknak egész tömege nő itt össze egy szigorúan «konkrét» egységes benyomássá. Minden egyes-vonatkozás, amelyek az így létrejövő összbenyomásban összehalmozódnak, abban közvetlenül érzelemszerűen hatnak. Ezek adják a benyomásnak a szellemi színezetet» . . . «Az érzelem jelöli a belső tevékenység *mélységét*, a gondolatok szélességét. De hogy az érzelem nincs gondolat nélkül, hanem érzelem és gondolkodás kölcsönhatásban állanak, ezen nyugszik «a közvetlenül szemlélő» esztétikai gondolkodás.»[3]

Ezek a mélyreható megállapítások három lényeges mozzanatban foglalhatók össze :

1. Az esztétikai intuícióban tökéletesen egybefonódik értelem, érzelem (hozzátehetjük : és akarás). Az esztétikumban tehát az *egész tudattevékenység* érdekelve van.
2. A magatartás alapszínét, egész jellegét az *érzelem* uralkodó szerepe adja meg.
3. Ez az érzelem nem egyszerűen az élményben adott egyszeri aktuális érzelmi hullám, hanem mélyen *összefügg az ember egész valójával* (das ganze geistige Bereich) valami egész jellegű. Ezt az egészet, amelyről nagyon behatóan kell még tárgyalnunk, *élethangulat*nak fogjuk nevezni[4] és ebben fogjuk fölismerni az esztétikai tartalom legmélyebb gyökerét.

A művészi látomás.

Az esztétikai intuíció elemzése után most már felvetődik a kérdés : elégségesek-e ezek a megismert vonások az *alkotóművész intuíciójá*nak jellemzésére is? A művész személyiségének vizsgálata az esztétikai problémakör egyik legfontosabb tárgya, amellyel behatóan kell foglalkoznunk. Az ott mondandók elővételezése nélkül is meg lehet azonban állapítanunk a dolog természete és a rendelkezésre álló dokumentumok alapján még három olyan mozzanatot, amelyek az eddig megállapítottakon fölül az alkotói intuícióra jellemzők.

Ilyen mindenekelőtt az a fontos plusz, hogy a művészi intuíció tárgya *tisztán*

[1] Theodor Haecker : Schönheit. Ein Versuch. Lipcse. 1936. 37—8.
[2] K. Heinrich von Stein : Ästhetik der deutschen Klassiker, Reclam 116.
[3] K. Heinrich von Stein : Vorlesungen über Ästhetik. Stuttgart. 1897. 13.
[4] Odebrecht, aki különben szintén Steinre hivatkozik, hangulatnak nevezi és jóformán egész esztétikáját erre a felismerésre építi.

belső kép is lehet. A művészi intuíció abban a pillanatban jön létre, mikor lelkében egy tartalom lényegszerűen formához kapcsolódik - mikor a kőben meglátja a szobrot, vagy mikor a lelkében bizonytalanul — még nem szemléletesen — ébredező mondanivalóhoz «meglátja» a nekivaló anyagot. Ennek a képnek az intuíció kiváltó tárgyához való viszonya is kétféle lehet. Külső szemlélet hozza létre, mikor az alkotás tárgya már maga is szemléletes, magában is formált jelenség, tehát mikor ábrázolásról, minta, modell után való munkáról, megtörtént esemény elbeszéléséről van szó. Nem kapcsolódik eredetében külső szemlélethez — legfeljebb később az alkotás munkája kapcsolja ilyenhez — a művész belső szemlélete oly esetekben, mikor mint mondani szokás, a «semmiből», «fejből» alkot, vagyis, mikor az alkotás tárgya önmagában még formátlan, csak-szellemi : elvont gondolat, ú. n. tárgytalan érzelem, hangulat, vágy stb., stb., vagy mindenestül csak képzelt alak. A kész *Zalán futásá*ban minden alaknak megvan a maga bizonyos mértékű szemléletessége, amely az alkotáskor Vörösmarty képzeletében élő belső szemléletességből származik. Ez a belső szemléletesség Árpád, vagy Lehel alakját illetőleg bizonyos külső szemlélethez kapcsolódott : ezekről Vörösmartynak kétségtelenül volt előzetesen is valami konvencionális, az iskolából, Horváth Mihály előadásaiból, olvasmányaiból és az irodalmi köztudatból készen kapott szemlélete ; az alkotáskor ehhez a külső képhez kapcsolódott az ossiáni-lírai hangulat, amely az eposz tartalmi lényege, és ez a tartalom-forma-egység vált lelkében új, a külsőtől különböző, annál lényegesen gazdagabb immár esztétikai jellegű képzeleti szemléletté, amely a műben csapódott le. Már sokkal kevesebb ilyen szemléleti alapja volt a többi történeti nevű hős alakjához, alig több, mint a név, illetőleg az ahhoz fűződő egészen általános, halvány konvenció: a «honfoglaló hős» alakjáról ; még ennél is kevesebb (csak az utóbbi mozzanat) a költött szereplőkhöz, mint Ete ; még ennél is kevesebb, csak a «szerelmében csalódott ifjú hős» szentimentális árnyképe Laborcán alakjához, végül épen semmi Ármány megalkotásához, akit a «gonosz isten» elvont fogalmának megszemélyesítésére egészen képzeletéből kellett megteremtenie.

Az intuíciónak ez az elvontsághoz, vagy külső tárgyhoz fűződő eredete esztétikailag igen fontos. Ezen a kettősségen alapszik t. i. az esztétikai tartalom két fő elemének, az ábrázolásnak és a kifejezésnek megkülönböztetése. Az ábrázolás : külsőleg is szemléleti jelenségről támadt belső szemléletnek, a kifejezés pedig nem-szemléleti tartalmat hordozó belső szemléletnek anyagba formálása. A kétféle szemléleti mód egyikének uralkodó volta szerint lehet megkülönböztetni kétféle művészi-tehetséget is : az egyiket (amelyhez pl. Fra Angelico, Michelangelo, Puvis de Chavannes, Berzsenyi, Ady, Schiller, Dosztojevszkij tartoznak) az elvont mondanivaló elsődlegessége jellemzi ; ezek inkább kifejeznek, a kimondhatatlant mondják ki. A másik (a Rembrandt, Courbet, Rodin, Cézanne, Arany, Petőfi, Goethe, Shakespeare, Tolsztoj típusa) a látott jelenségekbe önti bele mondanivalóját. Ezek inkább ábrázolnak, az ú. n. valóságot alakítják. A tartalom-forma-egység szemléletességének létrejötte a két típusnál ellentétes irányú. Az első típus a maga kifejezendő belső tartalmának keres szemléletes formát, amely azt ábrázolja : tehát a kifejezésbe visz bele ábrázolást. A második típus az ábrázolandó külső szemléletet tölti meg belső tartalommal, amelyet az kifejezzen : az ábrázolásba visz bele kifejezést.

Az alkotói intuíció másik sajátos vonása annak *alkotás-tendenciája.* Az esztétikai aprioriról szóló vizsgálódásunk megmutatta, hogy az esztétikai magatartásnak minden mozzanata sajátszerű, másra vissza nem vezethető magatartásra utal, amelyet nem tudtunk más névvel illetni, mint az alkotás-szerűség kifejezésével. Ez alól a megállapítás alól nem kivétel az intuíció sem. Az alkotó művész szemléletében létrejöttének első pillanatától benne van az a tudatos, vagy tudattalan mozzanat, hogy abból alkotás, «mű» lesz ; amennyiben ez nem volna benne, ő maga sem érezné szemléletét esztétikai jellegűnek.[1] Ez a műre vonatkoztatottság feltétlenül hozzátartozik az alkotói intuíció mivoltához és ez annak legsajátosabb megkülönböztető jellege. Ha ezt a jelleget is hozzáadjuk az intuíció föntebb megállapított jellemvonásai-

[1] A befogadó is nagyon jól tudja az ő esztétikai szemléletéről, hogy az a műre vonatkozik, — még akkor is, ha ez a tudata csalódás, mert nem esztétikai asszociáció következtében fölmerült és a műben magában nem adott mozzanatok vegyülnek bele.

hoz, akkor áll előttünk az alkotót jellemző intuíció valódi természete. Hogy ezt a sajátszerű jelleget kiemeljük, célszerűnek látszik, hogy mással össze nem téveszthető terminust alkalmazzunk rá, azért a továbbiakban *látomás*nak fogjuk nevezni.

Ennek az alkotói látomásnak van azonban még egy harmadik vonása is, amelyet talán *exisztenciális jelleg*nek kell neveznünk. A művész számára az intuíció : sors. Neki az esztétikai magatartás — alkotó intuícióban élni át külső és belső világot — az élet értelme és tartalma. Az intuíció neki nem ünnepi perceket, vagy órákat jelent, egyéb élettevékenységek közben, hanem magát az életet. Az intuíciótól üres időszakok az ő szemében átmeneti mozzanatok, az igazi élet szünetei, pihenői, fáradt vagy betegállapotai. A látomás távollétében nem érzi életnek az életet. Hogy mással is kell foglalkozni — «élni» —, az az ő érzése szerint elkerülhetetlen rossz, vagy kellemes önelhagyás, esetleg rossz lelkiismerettel járó szellemi elcsavargás, de semmi esetre sem az igazi élet. És hogy igazi élete hogyan alakul, az is elsősorban a látomásoktól függ. Ő nem keresi a látomást : az keresi őt. Nem is mindig tud úrrá lenni látomásain, sokszor azok lesznek zsarnokaivá. Babits két Vörösmarty-tanulmányában nagyszerűen megérezteti a «képek» tragikus-végzetes hatalmát. Művész-sorsa : a Látomás.

Akárhogyan fogja azonban fel valaki az intuíció mivoltát, bizonyos, hogy más dolog, mint a fogalmi ismeret, és ezért *kifejezésre voltaképen más nyelvre volna szükség*, mint a tudomány megszokott terminológiája. Ez a tény szinte leküzdhetetlen nehézség elé állítja az esztétikust, mert hiszen végelemzésben mégsem tehet mást, minthogy a rendelkezésre álló tudományos terminológiával próbálja megfogalmazni az abba beleilleszkedni ugyancsak nem akaró «meglátást». Persze ha becsületes akar lenni, sohasem szabad elfelejtenie — és az olvasóval sem szabad elfelejtetnie —, hogy voltaképen a tudományosan hangzó tételek is csak analógiák, hasonlatok, hozzátevések a szóbanforgó mondanivaló szemléletes adottságaival szemben. «Az intuíció az a megismerésforma, mely félve mondja ki a kész gondolat-szerkesztmények lekopott fogalmi bélyegét hordozó szókat, s ha már arra a sohasem látottra, amiről beszél, nem alkothat csupa sohasem hallott és soha semmibe bele nem szerkesztett szókat, a meglevő emberi gondolatkincset mégis oly élő mintázásnak veti alá, hogy az így megelevenedett és nem szépségkereső, hanem valóságkereső metaforáktól átjárt beszéd elhozzon valamit ebből a bennünklakó égből a földre, megmutatván bennünket önmagunknak.»[1]

4. fejezet. Az esztétikai tárgy jellemzői. I. Szerves egység.

A szervesség fogalma. Példák.

Az esztétikai apriori az intuícióban megragad egy tartalom-forma-egységet. Minthogy ismerjük már az intuíció természetét, meg tudjuk határozni azokat a mozzanatokat, amelyek az esztétikai intuícióban megjelenő tartalom-forma-egységet minden mástól megkülönböztetik és esztétikai jellegűvé teszik. Az esztétikai tárgynak ezek lesznek a jellemzői. Az esztétikai irodalom esztétikai határozmányok, esztétikai normák, művészi kategóriák néven tárgyalja őket. Az esztétikai intuíció természetéből négy ilyen határozmány következik : a *szerves egység, a lényegkifejezőség, a szemléletesség és az érzelmesség.*

A forma és tartalom esztétikai kapcsolatának legelemibb jellemzője épen az, hogy egységük nem akármilyen, nem önkényes, hanem hogy *szükségszerűnek, szervesnek* érzik. Szervesnek : ez a tartalom mintegy ebből a formából nőtt ki, nem úgy öntötték beléje ; *ez* a forma ebből a tartalomból mintegy magától virágzott ki, nem úgy alkalmazták hozzá. Szükségszerűnek : a tartalom és e forma között ez nem *egy* lehetséges a sok egyéb mellett, hanem ezek közt ez *a* kapcsolat. Ehhez a tartalomhoz csak ez a forma, ehhez a formához csak ez a tartalom való. Ez a szerves, szükségszerű egység legjobban abban a tényben mutatkozik meg, hogy az intuícióban, a spontán, elsődleges benyomásban : nem is veszünk észre külön formát és külön

[1] Dienes Valéria, Bergson *Teremtő fejlődés*ének fordításához írt előszavában. Az Akadémia Filoz. Ktára. 2. Bpest. 1930. XII.

tartalmat, annyira fedik egymást. Ha az első benyomásban — az elmélkedés beavatkozása előtt — már külön tartalmat és formát érzünk, akkor már nem zavartalan a benyomásunk, hija van az esztétikumnak : a két elem nem illik össze mindenestül.

Legvilágosabb példákkal a költészet kínálkozik. Ha egy regényben, vagy drámában pl. egy szereplő olyan nyelven beszél, amely nem illik hozzá, akár korához (kis gyerek felnőttesen, felnőtt kis gyerek módjára), akár helyzetéhez (vidám hangulatban melankólikusan), akár műveltségéhez (parasztember tudományos kifejezésekkel), azonnal bosszankodunk, vagy nevetünk az írón : a forma nem illik a tartalomhoz.[1] Bántónak találjuk, mikor Eötvös József népies tárgyú novelláiban a parasztmenyecskét *párhölgy*nek nevezi, de bánt nem egyszer Adynál is a *hős, nagy, szent* szavaknak kirívó modoros alkalmazása. Kölcsey megrója Berzsenyit, mert epikai tárgyú költeményt *(A remete)* dalformában (asklepiadesi sorokban) írt ; ezt nem mindenki érzi meg ; de például Garay János érdemes *Szent László*-eposzát nem hiszem, hogy különös önlegyőzés nélkül végig tudná olvasni valaki, olyan kirívó az ellentét — egy egész könyvön keresztül — a folytonosan egyformán csilingelő tizenegyes népdalforma és a komoly, változatos tartalom közt.

A képzőművészet köréből legvilágosabb példákkal a szobrászat szolgál. Sok modern monumentális szobor végzete a tárgyhoz nem illő konvencionális forma : antik ruha, mitológiai alakok, patetikus szimbólumok stb. Fadrusz kolozsvári Mátyás-szobrához nagyszerűen illik a lóháton ülő győzelmes hadvezér alakja ; de már a pesti Andrássy-szobor láttára önkéntelenül is azt kérdezi az ember : miért kellett ezt a diplomatát lóra ültetni? Kossuth neve a magyar lélekben elválaszthatatlanul összeforrt a szabadság képzetével és a negyvennyolcas szabadságharc dicsőségének emlékével ; Horvay szoborcsoportjának csüggeteg, megtört hangulata annyira szervetlen formája ennek a tartalomnak, hogy eleve lehetetlenné teszi a mű zavartalan hatását. — Leonardo da Vinci *Trattato di pitturá*-jának 405. kérdése így hangzik : Hogy kell fölismerni a jó képet és milyennek kell lenni a képnek, hogy jó legyen ; íme a felelet, amely elejétől végig a szervesség követelményének részletezése : «Amit legelőször meg kell vizsgálni, hogy fölismerhessük róla a jó képet : hogy a mozgás hozzáillik-e a mozgó alakok lelkiállapotához. A második (aminek ki kell tűnnie), hogy a beárnyékozott tárgyak erősebb, vagy csekélyebb kidomborodása a távolságnak megfelelően van-e kimérve ; a harmadik, hogy a tagok (vagy részek) viszonyai megfelelnek-e az egész összes viszonyaiból kialakuló karakternek (vagy a viszonyok ritmusának). A negyedik legyen, hogy a helyzetnek (helyiség, környezet, elhelyezkedés) méltósága összhangban álljon a cselekvés méltóságával ; és az ötödik, hogy az alakok egyes tagjai hozzáillők legyenek, ahhoz a testi alkathoz, amelynek részei, vagyis, hogy a karcsú emberek karcsú, a kövérek kövér és a pocakosak épenolyan pocakos testrészeket kapjanak».[2]

A tartalom és forma egységének szervessége ellen vétett — és nem büntetlenül — az a magyar zeneszerző, aki a *Szeptember végén* leheletfinom soraira indulószerű fortissimókkal harsogó fúvós-zenét komponált. Ezért nevetünk ki egy daliás termetű férfiút, ha nőies piperében, törékeny, finom alakot, ha marciális fegyverzetben jelenik meg, holott hozzáillő öltözetben mindkettőt szépnek találnók. Szellemesen írja Guyau : «Az olyan vers, melyben a gondolat elégtelen és banális, önmagának ellentmondó és felháborító jelleggel jelenik meg, mert rendeltetése lévén, hogy ritmikus formájával emóciót keltsen, ezt az emóciót lerontja az értelmével : ez pedig szörnyűség. A jól skandált szonórus vers, mely remegni látszik, az emóciótól zengeni kész, s a szívünkben mégsem zendít fel semmit, olyan, mint a kalitkába zárt csalogány, mely szárnyaival együtt hangját is elvesztette. Arra gondolunk, mi mindent hallhatnánk tőle, ha hirtelen szárnya nőne, ha visszatérne belé a szabad levegő érzete, s így állván előtte, elszomorodunk és szánalommal telünk el».[3]

A művészek műhelynyilatkozatai is félreismerhetetlen határozottsággal mutat-

[1] Nevezetes szerepe van ennek a ténynek a komikumban, ahol ez az ellenmondás az esztétikai hatás szolgálatában áll. Itt nem a szerző, hanem az alak rovására nevetünk.

[2] I. h. 192.

[3] Guyau : A modern esztétika problémái. Ford. Adorján Sándor, bev. dr. Wildner Ödön. Világkönyvtár. Révai. É. n. 232.

ják, milyen fontos szerepe van a művészi alkotásban a szerves, az éppen odavaló, a szükségszerű forma keresésének. Az idevágó adatok ennek a folyamatnak kétféle módját, illetve helyesebben két határ-esetét mutatják. Az egyiket nevezhetnők a naiv alkotási módnak, ha kétségtelen nem volna, hogy gyakran előfordul nemnaiv, sőt nagyon tudatos művészeknél is. Ez az az eset, mikor az első tartalom-forma-egység, vagyis az alkotás csírája már az első pillanatban világosan magábanfoglalja a forma lényeges mozzanatait; pl. egy dal-sor vagy versszak, amely ritmikusan, kész ritmikai-séma alakjában jelenik meg a költő lelkében, szavaiban magábanfoglalja hangulatát, levegőjét, színét, sőt utolsó szavaival esetleg már a rímelés mikéntjét is preformálja. Ilyenkor a művésznek nem kell keresnie a szerves formát, úgy bukkan rá; itt nem is lehet kérdéses a forma szervessége, hiszen még ki sem kell nőnie a tartalomból: együtt születtek, együtt nőnek, bontakoznak ki; a művész mintegy csak kibontani segíti a virágot zártan is kész teljességéből. Ez az eset a naiv művészet genezisének rendes módja. Uralkodik azoknál a művészeknél, akik a naiv típushoz állnak közel: a Petőfieknél, Raffaeleknél, Schuberteknél. A dolog természeténél fogva gyakoribb a kisterjedelmű alkotásoknál, ahol az első vízió viszonylag kevéssel tartalmaz kevesebbet a teljes formáltságnál. — Tanulságosabb számunkra a másik eset: mikor az első vízió, amely már egységben mutat tartalmat és formát és már magábanfoglalja az egész művet, még elmosódott, sziluettszerű, vagy oly nagy alkotás körvonalait rejti magában, hogy az egyes részletek csak nagyon halványak, csak nagyon is csiraszerűen lehetnek benne jelezve. Ilyenkor a művész, aki alkotás közben úgyszólván ujja hegyében érzi, *milyen* formaelemet kíván a mű szervessége, nem látja meg rögtön, talán sokáig nem is találja azt a szót, amire szüksége van, gyötrelmes belső feszültséggel várja, de tudatos, körültekintő, értelmi, érzelmi, sőt erkölcsi munkával keresi is azt a — *épen azt a* — formaelemet, amelyet az esztétikai szervesség, ennek a tartalomnak ez a mozzanata megkíván. «Annak az abszolút hitnek megszállottságában, mely szerint valamely dolgot csak egyféleképen lehet kifejezni: egyetlen szóval nevezni néven, egyetlen jelzővel színezni, egyetlen igével megeleveníteni, Flaubert emberfölötti fáradtsággal törte magát, hogy ezt a szót, ezt a jelzőt és igét minden mondata számára megtalálja. Hitt a kifejezések misztikus harmóniájában ... Az írás tehát valami rettenetes dolog volt az ő számára, gyötrelmek, veszélyek, kimerülések teljessége ... Lassan, szüntelenül megmegállva írt, újrakezdve, törölve, a sorok fölé új szókat iktatva, a margókat is teleróva, keresztben is átírva a szövegen, húsz lapot is elrontva, míg egyen végigjutott, s úgy nyögve a gondolat kínos nekifeszülése alatt, mint a favágó, mikor deszkát fűrészel ki a tönkből ... Nekidagadt arccal, vértolulástól izzó nyakkal, kipirult homlokkal, a birkózó atlétákéhoz hasonlóan megfeszített izmokkal, így verekedett kétségbeesett harcra szállva az eszmék, a szó ellen, megragadva és húzódozásuk ellenére is összekényszerítve őket, emberfeletti fáradtsággal és erőkifejtéssel.»[1] Igazi művész nem alkuszik, nem tud megnyugodni, míg meg nem találja az épen odaillőt, a szerveset. Vázlatok, töredékek, torzók, újradolgozások, törlések, ráfestések, megsemmisített vásznak, kották, kéziratok tömegei tanúskodnak a formaszervesség zsarnoki hatalmáról a művészlélek felett. Az egész világirodalomban párját ritkító példája ennek Arany János pályája. Talán nincs is még egy költő, akinek olyan csalhatatlan és minden más költői adottságánál erősebb érzéke lett volna a forma szervessége iránt; elsősorban ezt érti «belső formán». «Az én érdemem ama ... törekvés: formát és tárgyat összhangzásba hozni: egészet alkotni ... Minél jobban tágult látköröm, minél több műremekkel ismerkedtem meg a világirodalomban: annál jobban meggyőződtem, mi hiányzik a költészetünkben. Forma: nem jambus és trochaeus, hanem ama benső forma, mely a tárggyal csaknem azonos. Ezt a *valamit* megfogni ... vala törekvésem.»[2] Amit itt oly világosan mond el az elmélet nyelvén, arra a legmegragadóbb példát nyujtja *Toldi-trilógiá*jának egész genezise, legfőképen a háromszor (mindháromszor formaszervességi okokból) újrakezdett középső rész. Levelezéseinek azokat a lapjait olvasva, amelyekben a *Daliás Idők*, majd a *Toldi Szerelme* egyes fejlődési fázisairól, kétségeiről, töprengéseiről és ezek eredményeiről

[1] Maupassant: Flaubert. (Kultúra Könyvtár.) Ford. Tóth Árpád. Budapest, é. n. 76—79.
[2] Lev. Csengery Antalhoz. Hátrahagyott ír. IV. 156.

számol be, ámuló sejtelmünk támad róla, hogy a forma szervessége az igazi művész számára nemcsak esztétikai, hanem valósággal erkölcsi, lelkiismereti követelmény. Szinte Poe Edgarnak a *Költői alkotásról* szóló zseniális tréfájára kell itt gondolnunk, amelyben *Hollójának* megírását hideg matematikai számítás eredményeként tünteti fel. Igen, van itt valami matematikára emlékeztető jelenség : a szabatosság, a feltétlen egybevágóság, a mozzanatok törésnélküli egymásból-következése ; ész-munka is van, okoskodás is lehet — csak épen hidegség nincsen, csak ép segítségül hívható képletek, szabályok, biztosan eredményre vezető módszerek nincsenek, csak egy titokzatos, értelmi és mégsem elvont, egyszerre tudatos és tudattalan, egyszerre aktív és passzív szellemi folyamat van, amelyről még bőven kell szólanunk, amelynek a tartalom és forma szükségszerű egymásbaillése, szervessége, illetőleg ennek ösztöne, vágya, lelkiismereti parancsa egyik legfőbb mozgatója.

Ez a parancs «kategórikus imperativus» : értelmetlennek látszik feltenni vele szemben a *miért?* kérdését. Miért szerves formája ennek a tartalomnak épen ez a forma? Miért tartozik ehhez a formához épen ez a tartalom? Mert ez «illik hozzá», ez «való hozzá», ezt «kívánja», — amaz nem illik hozzá, nem való hozzá, tiltakozik ellene, «üti», elhomályosítja, megöli. Nem tudom, de látom, «érzem», — mégis csak úgy érzem, hogy «tudom». Ha «tudatos» művész vagyok, akkor «látom» és valahogyan talán magyarázni is próbálom ; ha műkritikus vagyok, talán úgy mondom, hogy tudom is, talán elméletileg is megokolom ; ha egyszerű, naiv befogadó vagyok, akkor csak azt merem mondani, hogy «érzem», és érzésemet megokolni nem tudom. Valójában ez a három szó ugyanazt jelenti ; a befogadó érző hallgatása, a művész meggyőződéses dadogása és a «szakember» elméleti fejtegetése lényegében ugyanazt ugynaazt az élményt fejezi ki : «esztétikai élményemben ez így van.» Egy tízéves kis leány a *Madonna della Sedia* képére azt mondta előttem, hogy «ez az igazi Szűz Mária» ; mikor megkérdeztem, hogy miért az igazi, azt felelte : «mert a Szűz Mária igazánból ilyen.» Lényegesen mást mond-e Wölfflin, mikor ezt írja : «Az anyai bensőség és gyermeki báj, az ünnepélyes méltóság és kivételes természetfölöttiség, ami benne van, oly erővel szól hozzánk, hogy nem is keresünk benne egyéb művészi szándékokat.»[1] Egy tehetséges fiatal festő barátom apokaliptikus mennyország-képére szokatlanul (bár épen nem bántón), alul a középen fejjel lefelé festette oda a látomást látó Szent Jánost. Mikor ennek magyarázatát kérdeztem, azt felelte, hogy többszöri kísérlet után csak így érezte megfelelőnek : ez valósítja meg azt, hogy az egész kép egészében az ő víziója, — egyszóval ezt felelte, amit a kis leány : ez az «igazi».

Szervesség és egység.

Ebben az «*így van*»-ban az is benne van, hogy «*így kell lennie*». Mikor az egyes műalkotás szervességét ítéletemmel megállapítom (vagy hiányolom), akkor hallgatólagosan azt is kimondottam, hogy az esztétikumnak szervesnek kell lennie ; ha nem az, akkor nem szép, vagy kevésbbé szép : nem esztétikum, vagy nem jó esztétikum. Ha azonban azt kérdezem magamtól, miért kell az esztétikumnak szervesnek lennie, nem kínálkozik más felelet — mint az előbbi : mert csak így tetszik, csak így jó, csak így értékes. Pedig erre a miértre felfogásunk alapján könnyű a felelet : Az esztétikum tartalom-forma-egység ; ehhez azonban a tartalmon és a formán kívül hozzátartozik az egység is ; *a szervesség voltaképen ennek az egységnek kifejeződése.* Szervesség nélkül nincs egység : esztétikai szempontból ez a két szó voltakép egyet jelent. A tartalomnak, amíg formálva nincs, amíg puszta matéria, addig a sokság határozatlanság, elmosódottság a jellemzője ; ebből a sokságból és bizonytalanságból a forma fölvétele ragadja ki. A forma ád neki tartalmi egységet, amikor a nyersanyag tömegéből annak egy részét kiragadva egy-bizonyos tartalommá, egyedi valamivé teszi. A formák hasonlóképen, a tartalommal való egyesülés előtt, ha nem is határozatlanul (hiszen a formák önmagukban igen is határozott viszonyok), de csak elvont, tértől és időtől független fennállásban élik a maguk eszmei létét : egy-bizonyos formává, tehát létezésbeli egységgé csak akkor lesznek, amikor tartalomhoz járulva

[1] H. Wölfflin : Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance⁷. Bearbeitet von Konrad Escher. München, 1924. 86.

azon keresztül belépnek a létezés rendjébe : egy-bizonyos, minden mástól különböző forma-rendszerré, az összes többi ugyanakkor ugyanazon tartalomhoz járuló forma-elemekkel együttesen. *A tartalomnak tehát a forma, a formának a tartalom adja meg az egységet.* Egységes tartalom nem képzelhető egységes forma nélkül, mert hiszen épen a benne és általa egységessé váló forma-rendszer adja meg számára az egységet. Ugyanígy : egységes forma nem képzelhető egységes tartalom nélkül, hiszen épen a benne egységessé váló tartalom, amelyben megvalósul, adja meg számára is az egységet. Szóval az egységet nem kell az esztétikumba «belevinni», az már benne van, amennyiben esztétikum egyáltalán van : e nélkül az egység nélkül létre sem jönne. Ez az egység tehát a tartalom és forma mellett nem valami harmadik elem, hanem a tartalom és forma megvalósulásának módja. A szervesség határozmánya pedig ennek az egységnek meglétét mondja ki.

Ez az egység fogalmának esztétikai értelme. Az a sokféle fogalmazás, amellyel az esztétikai elméletekben találkozunk («egység a sokaságban», összefüggés, harmónia, rend stb.) : mind ezt az elemi tényt akarja konstatálni ; mihelyt azonban másképen akarjuk felfogni az esztétikai egységet, mint az itt kifejtett módon, leküzdhetetlen bonyodalmakba és ellenmondásokba ütközünk a bonyolultabb esztétikai alakulatok (mondjuk pl. egy Faust-féle kompozíció, egy nyüzsgő sokaságú Breughel-féle kép vagy Beethoven utolsó szonátái) egységének magyarázata körül ; kénytelenek leszünk nyilvánvalóan nem-egységes kompozíciókat «bizonyos szempontból» mégiscsak egységeseknek minősíteni és fordítva. Az olyan kifejezések, mint «atmoszférikus egység» «hangulati egység», «viszonylagos egység» stb. mutatják a kényszerű kibúvó-keresést. Az esztétikai egységnek nincs más értelme, mint az esztétikum mivoltából folyó szervesség : formának és tartalomnak szerves egymáshoztartozósága, — az esztétikum létrejöttének «lényegéből organikusan folyó egységek intuitív felfogása . . . Ez az egész fölött álló teremtő egység a legkisebb harmonikus, ritmikus, melódikus egységben épen úgy megnyilvánul, mint az egész művészi alkotásban» — mondja a zenére vonatkoztatva, de mindennemű esztétikumra érvényesen Prahács Margit.[1] Szabatosan fejti ki az egységnek ezt az alapvető esztétikai fogalmát Pauler *Bevezetése:* «Az esztétikai tárgynak sajátos egységgel kell bírnia, mely élesen megkülönböztetendő mind a logikai, mind a praktikus egységtől. Logikai egysége annak a tartalomnak van, amely valamely egységes logikai alapból igazolható . . . a logikai egységet tehát csak hosszabb logikai gondolatsor végrehajtása útján ismerhetjük fel : ez oly vonás, mely az esztétikai megismerés szemléleti jellegével éles ellentétben áll. Praktikus egységnek valamely tartalomnak olynemű egységét nevezzük, melynek alapja egyazon megvalósítandó célra való irányozottságában van . . . Az esztétikai egység nem ily természetű : az esztétikai egység immanens jellegű, vagyis a nélkül, hogy a tárgy köréből kilépnénk, közvetlenül felismerjük. Tudjuk, hogy ennek az egységnek alapja az a lelki tartalom, melyet az alkotó az esztétikai tárgyban kifejez : e tartalmat utánaéljük . . . s ennek nyomán ismerjük fel az esztétikai tartalom sajátos egységét.»[2] A maga rendszerének keretein belül és a maga terminológiájával ugyanezt mondja Croce, mikor azt írja, hogy «minden, ami az intuíciónak összefüggést és egységet ád, érzelem».[3] Szervesnek ezt az egységet a természeti organizmus szinte kínálkozó analógiájára nevezzük. «Organizmuson, azt lehetne mondani, egy belülről kifelé nőtt test sokféle részeinek egységét értjük, egy lélek uralma alatt, amely mint az egésznek foglalata (Aristoteles szerint) meghatározza a formát is, azaz a változatosság kiterjedését is és a tagoknak egymáshoz való helyzetét is . . . Az organizmus jellegzetes megkülönböztető jegye nyilván belső célszerűség létrehozta önfenntartásában volna keresendő, minek következtében tagjai között olyan összefüggés uralkodik, hogy egyiknek fönnmaradása a másiknak fönnmaradásától függ.»[4]

Az egység végső gyökerét csak az esztétikai tartalom elemzése során a tartalom lényegében : a *jelentés* mozzanatában fogjuk megtalálni.

[1] A zeneesztétika alapproblémái. Forma és kifejezés a zenében, 1935. 28.

[2] Bevezetés a filozófiába. Budapest, 1920. Pantheon, 153.

[3] B. Croce : Az esztétika alapelemei. Ford. Farkas Zoltán. Budapest, 1917. Franklin, Kultúra és Tudomány, 38.

[4] S. Schmarsov : Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Lipcse és Berlin, 1905. 80.

II. Lényegkifejezés.

Az esztétikai lényeg fogalma.

A szervesség alapos átgondolása az intuíció természetében megalapozott másik esztétikai határozmány megállapításra vezet el. A szervesség követelményét u. i. más oldalról is megfogalmazhatjuk. Ha tudniillik tovább kérdezünk: mikor találjuk a tartalom-forma összeolvadását szervesnek, szükségszerűnek, azt is felelhetjük rá, hogy ha az *igazi* tartalom az *igazi* formával kapcsolódik. Az esztétikai tárgytól megkívánjuk, hogy tartalma is, formája is, az legyen, *ami*, hogy a tartalom is igazán, a maga igazi mivoltában legyen benne, a forma is: ne más, hanem az, *az* egészen. Egy szóval: a jelenség lényege legyen kifejezve a formált tartalomban.[1] Az írói tehetség La Bruyère szava szerint nem egyéb, mint a dolgok lényegének helyes festése és helyes meghatározása.[2] Még frappánsabb Van Grogh mondása: «Az én szememben a dolgok csodálatraméltók, ha *olyanok, amilyenek*.»[3] A lényegszerűség az első pillanatra talán nem is látszik többet mondani a szervesség követelményénél, ám valójában jóval többet foglal magában.

A lényeg szó itt természetesen csak a műre magára vonatkoztatva értjük objektíven; az esztétikai folyamatokra nézve szubjektív értelme van: az legyen benne a műben, amit én alkotóművész, művem tartalmi és formai matériájában lényegesnek látok; az esztétikai szemlélet azt mutatja meg a mű tárgyából (anyagából is), amit én, a mű befogadója, a szemlélt jelenség lényegének érzek. A művészt és műélvezőt, — legalább alkotás, illetőleg élvezés közben — nem érdekli a filozófia nagy problémája: megismerheti-e és mennyiben ismerheti meg az emberi szellem a dolgok lényegét: az esztétikum nem kívánja meg a lényegszerűséget a szó teljes metafizikai értelmében; a tárgy esztétikai jellegét megadja már az is, hogy a formák *valami lényegest*, a számunkra lényegesnek egy mozzanatát foglalják magukban. A lényegszerűségnek ez a követelménye rámutat az esztétikai magatartás értékjellegére: olyan követelménnyel állunk itt szemben, amelynek eleget kell tenni, de amelyhez vég nélkül lehet ugyan közeledni, egész tökéletességgel megvalósítani azonban nem lehet. Nem valósíthatja meg tökéletesen a művész, aki — minden emberinek relatív voltánál fogva —, amint Valéry mondja, sohasem mondja azt, amit akar, mindig vagy többet, vagy kevesebbet; és nem valósíthatja meg tökéletesen a befogadó, mert sem az igazán értékes művekben, sem a természetben nem mélyedhet el annyira, hogy még több, még nagyobb belemélyedéssel még többet meg ne érezhetne a lényegéből. Bizonyos értelemben teljes és objektív lényegmegvalósítás csak magukban a művekben lehetséges: az ilyen műveket nevezzük remekműveknek, vagy klasszikus műveknek.[4] A művekben t. i. a tartalmat is ugyanaz a szellem teremti, aki a formát, és kezdettől fogva egymásnakvalóan teremti őket. Minthogy pedig amit az ember maga alkotott, annak — legalább amennyiben maga alkotta — ismeri a lényegét, hiszen tudja vagy legalább érzi, mit akart alkotni, azért csak formáló képességének kongenialitásán múlik, hogy a megismert lényeget ki is tudja fejezni.

A lényegszerűség szempontjából különbséget kell tenni az alkotásnak, a befogadásnak és a műnek tartalma között. Raffael *Athéni Iskolájá*nak, mint az én esztétikai élményem tárgyának, tartalma az, amit én a formába való belemélyedéssel meg tudok közelíteni a bennük kifejezett tartalomból. Mint Raffael alkotó élményének, tartalma volt az az élmény, amely lelkében e tárggyal kapcsolatban az egész alkotási folyamat alatt ott hullámzott, illetve amelyet abból formai eszközeivel a freskón meg tudott

[1] A lényeg szót az esztétikában a közhasználatnak megfelelő értelemben használjuk (= «igazi mivolt»), ami a gyakorlatban fedi a szó logikai fogalmát is, — a hozzáfűződő metafizikai problémák az esztétikát nem érintik.

[2] Természetesen a lényegkifejezés követelménye a másik oldalról nézve is fennáll: a tartalom a forma lényegéhez illő legyen; erről azonban később lesz szó.

[3] Vincent v. Gogh levelei. Ford. és bevezetéssel ellátta Éber László. Amicus kiadás. 1924. 46.

[4] A tökéletes műveknek természetesen még egyéb tulajdonságaik is vannak; ezekről később lesz szó.

valósítani. Ez a megvalósítás csodálatosan sikerült, a mi érzésünk szerint tökéletes. Bizonyos azonban, hogy azt, ami a művész lelkében élt, amit megvalósítani szeretett volna, még mindig csak viszonylagosan közelítette meg. Mindkettőtől különbözik a műnek mint kész, önálló életű tárgynak tartalma, amely független immár alkotójától, és független attól is, nézi-e, érti-e, értékeli-e valaki, vagy sem. Ennek az önálló esztétikai tárgynak is megvan a maga tartalma: ami Raffael tartalom-élményéből csakugyan belejutott a műbe, ami tehát valósággal bennavan, és aminek lényege egészen megvalósult, mert hiszen a képben a Raffael-féle lényegből annyi van benne, amennyit Raffael meg tudott fogni és formákkal ki tudott fejezni. Minthogy azonban alkotó tehetsége — a maga lényeglátó képességének határain belül — nem ismert nehézséget, *ezt* a lényeget (amit az alkotási tartalom lényegéből elérhetett) tökéletesen ki tudta fejezni. A műnek ez a teljesen megformált tartalom a tartalma, ez a megvalósult lényeg a lényege, azért ebben az esetben már nem szubjektív és nemcsak viszonylagos, hanem objektív és tökéletes lényegmegvalósulással állunk szemben.

A lényegkifejezés «magától értetődik»

Hogy azonban legalább is szubjektív, viszonylagos lényegkifejezés nélkül nincs esztétikum, azt az esztétikai jelenségek bármely csoportján megfigyelhetjük. A lényegkifejezést az esztétikumban mint magától*értetődő* dolgot fogjuk fel, amelyet nem lehet, de nem is kell magyarázni: természetes, hogy benne van, hiszen minden dolog lényegében az, ami. Talán legszembetűnőbben a nem-esztétikai tárgyak esztétikai felfogása mutatja ezt a magától*értetődést*. A gyermeki formák a gyermeken tetszenek, mert a «gyermekmivoltot», a gyermek lényegét valósítják meg; ugyanazok a formák felnőtt emberen is tetszetősek mindaddig, míg annak, akinek formái, belsejében, jellemében — «lényegében» — is megvannak (vagy azt hisszük, illetve feltételezzük, hogy megvannak) a kedves gyermekiesség bizonyos, felnőtt voltával nem összeférhetetlen elemei, pl. gyermekies ártatlanság, kedvesség, naivitás. Mihelyt azonban az illető annyira észrevehetően koros, vagy megismert (illetve feltételezett) jelleme oly szembetűnően nem-gyermekies, hogy az illető «lényegét» nem jutna eszünkbe gyermekinek mondani: a gyermeki formák azonnal kellemetlenül hatnak rajta: nem a lényeget hordozzák. Az erényes cselekedet szépségéhez elkerülhetetlenül hozzátartozik, hogy erényes lelkület kifejezését érezzük benne; ellenkező esetben (még ha valójában — pl. önlegyőzésbe kerülvén — csak annál nagyobb is az erkölcsi értéke) leggyakrabban azonnal képmutatásra gondolunk. De még ha ennyire nem megyünk is, szépnek semmi esetre sem fogjuk találni az ilyen cselekedetet — kivéve, ha éppen az önlegyőzést vesszük észre benne, mikor persze megint csak «erényes lényeg» jelenik meg szemünk előtt a cselekvés formájában. Seregestül lehetne hivatkozni a művészettel kapcsolatos példákra is. A megszokott templomi épületformák nem tetszenek, ha egy pályaudvar, vagy egy bérház külsején találkozunk velük; viszont bizonyos modern templomok azért nem tudják megnyerni a hívők széles körének tetszését, mert a modern élet más vonatkozásaiból ismert formáikat profánnak érzik: a formák nem fejezik ki számukra lényegét annak a tartalomnak, amelyet kifejezni hivatásuk.[1] A művészlélek egyik legjellemzőbb tulajdonságának, az «örök művészi elégedetlenség»-nek is itt rejlik egyik legkiapadhatatlanabb forrása. Nem művész az, akit nem gyötör a szenvedélyes vágy, hogy azt, *éppen azt* és *egészen azt* fejezze ki, ami lelkében, víziójában él: tartalmi élményének lényegét. A rendelkezésre álló idézetek százai közül álljanak itt Baudelaire panaszos szavai: «Mihelyt elkezdtem munkámat, rögtön észrevettem, hogy nemcsak nagyon messze mögötte maradtam titokzatos és tündöklő mintaképemnek, hanem attól egész sajátságosan eltérő valamit írtam (ha ugyan ez nevezhető *valaminek)* oly véletlen, amelyre kétségtelenül rajtam kívül mindenki más büszke lenne, amely azonban csak mélyen meg tud alázni egy olyan szellemet, mely a költő legnagyobb dicsőségének azt tekinti, ha

[1] Természetesen mindez csak annyiban áll, amennyiben a befogadó csakugyan észreveszi az illető formának más lényegét formázó voltát. Bizonyos késői barokk-templomoknak, illetve kápolnáknak inkább profán ünnepi csarnokot kifejező pompáját például annyira megszoktuk, hogy a legkevesebb ember veszi észre bennük a lényegszerűség hiányát.

pontosan azt valósítja meg, amit tervezett».[1] — Azzal a művésszel, akiben túlságosan erős ez a lényeg-kifejező szenvedély, olykor az is megtörténik, hogy éppen a túlságos buzgalom árt meg művének. Főleg portréfestőkkel esik ez meg gyakran. Még tanulságosabbak e szempontból pl. Szabó Lőrinc utóbb «átjavított» ifjúkori versei, vagy Kölcsey népdalkísérletei: addig csiszolta őket, hogy a népdal lényegét fejezzék ki, míg egyáltalán minden népdalszerűség elillant belőlük. A művész addig-addig «simítja», tökéletesíti, egészíti-geti művét, amelyről úgy érzi, hogy «még nem az», aminek szeretné, míg egyszer csak azt veszi (v. vesszük) észre, hogy a mű «*már* nem» egészen az, aminek szánta: már többet mond a lényegnél, amint az előbb kevesebbet. Valamire-való művészt még a dícséret is bánt, amely nem a «lényeget» veszi észre, hanem valami mellékes mozzanatot emel ki, még ha ennek a mellékes mozzanatnak megvan is a maga viszonylagos értéke, amelyre talán még büszke is. Semmi sem olyan gyakori a műalkotások külső sorsában, és semmi sem olyan fájó a művészlélek számára, mint ha félreértik: ha mást éreznek a műben lényegesnek, mint amit ő annak szánt. Akár a mű esztétikai fogyatékossága oka ennek a félreértésnek (a lényeg nincs benne eléggé kifejezve, vagy nem a lényeg van benne kifejezve), akár a befogadó kellő esztétikai felszereltségének, illetve belemélyedésének hiánya, melynek következtében képtelen megragadni a mű lényegét is: maga az a tény, hogy félreértés létrejöhet, és hogy a művész e félreértést meg tudja állapítani, vagy érezni, mutatja, hogy az esztétikai jelenségben a tartalom-forma megjelenésétől mindenképen annak lényegét követeljük.

III. Szemléletesség.

«Esztétikai érzékek.»

Az esztétikai tartalom és forma egységét eddig inkább a tartalom felől vizsgáltuk. A forma oldaláról tekintve a tartalom-forma-egység esztétikai jellegének legszembetűnőbb vonása a szemléletesség. A tartalom önmagában, formálás előtti ősállapotában lehet elvont (mint Schiller vagy Komjáthy Jenő lírája); a formák — mint látni fogjuk — maguk eszmei viszonyok (pl. a szerkezet: részek és egész viszonya), de a tartalom és forma egységéből létrejött, helyesebben ilyen egységként született alakulat valami anyagban, tehát megtapasztalható módon jelenik meg az alkotó, vagy befogadó szellem előtt: szemléletesen. A szemléletesség nem a forma követelménye, hanem a tartalom-forma-egységé, — mint ahogy a lényegkifejezést sem úgy értettük, hogy az esztétikai tartalmak, mint ilyenek, «lényegek» legyenek, hanem hogy a tartalom-forma-egységben a tartalom (és anyag) lényege (illetve abból valami lényeges) jelenik meg formálva. Az esztétikum határozmányai mindig magára az esztétikai tárgyra — a tartalom-forma-egységre — nem annak esztétikailag nem létező elemeire (külön tartalomra, vagy külön formára) vonatkoznak.

Hogy a szemléletesség minden esztétikai jelenségnek szembetűnő jellemzője, alig szorul bizonyításra. Az esztétikai vizsgálódás nem talál olyan esztétikumot, amely ne valami tapasztalati jelenséghez, érzékileg vagy képzeletileg szemléletes mozzanathoz kapcsolódnék. Látok, hallok, olvasok, vagy elképzelek valamit, ami tetszik, amit szépnek találok, amit esztétikailag értékelek, — de esztétikai magatartásom minden esetben valami *kép*-félével, valami konkrét valóságmozzanattal van kapcsolatban.[2] A műalkotások «tárgyak», tehát tapasztalati valóságok is; a természe-

[1] *Charles Baudelaire: Petits poèmes en prose.* Paris, é. n. Arsène Houssay-hoz intézett előszavából.

[2] E tétel alól kivételnek látszik a merőben szellemi dolgok, pl. matematikai, filozófiai jelenségek esztétikai felfogása. Ám ha ezeket az élményeket alaposabban megvizsgáljuk, rájövünk, hogy ennek mélyén is valami szemléletféle rejlik. A matematika és esztétika érintkezésének egyik legtekintélyesebb vizsgálója így ír: «A modern matematika problémái rendkívül nehezen hozzáférhetők ugyan, mégis ennek a tudománynak érettsége, eredményeinek szenzációja, megkívánja a kifejezésnek bizonyos emelkedettségét is. Azért a jelentős matematikusoknál mindig megtaláljuk a hajlamot arra a matematikai eleganciára, amely egy matematikai bizonyítás-menet olvasását egyenesen esztétikai dologgá teszi és igazolja a nem rég meghalt matematikus, Study, készítette fogalmat a «matematikai írót». Poincaré, a nagyérdemű francia matematikus, aki sokat gondolkozott ezeken a dolgokon, így írta le egyszer a matematikai elegancia lényegét: «A matematika módszereiben és

jelenségei és minden esztétikai módon felfogott nem-esztétikai jelenség az érzékeken keresztül tetszik, vagy nem tetszik. A művészek «anyagban» dolgoznak : alkotó tevékenységük külsőleg nem is áll másban, mint hogy látható, hallható, tapintható megjelenést adnak a bennük élő tartalmaknak és formáknak. A művészet a köztudat szerint is alakítás, azaz alak (szemléleti megjelenés) teremtése. Az esztétikai elméletek közt sincs eltérés a szemléletesség követelményének kérsésében. A felfogások különbözősége ott kezdődik, ahol ennek mivoltát, miként jét tesszük kérdésessé. A főprobléma ez : egyenesen érzéki megjelenés-e ez az esztétikai szemléletesség, vagy más, nem-érzéki formája is — vagy talán egyedül ez utóbbi — lehetséges ? A másik, sokat vitatott kérdés : alkalmas-e minden érzékszerv esztétikai magatartás közvetítésére, vagy csak az ú. n. magasabb érzékeknek, a hallásnak és látásnak kiváltsága ez ?

Az utóbbira, az egyes érzékszervek esztétikai jellegének problémájára a mondottak alapján könnyű megfelelni. Legtermészetesebben onnan indulhatnánk ki, hogy a konkrétumok az érzékszervek útján jutván el a tudatba, az esztétikai tartalom-forma-egység is leghatásosabban érzékelhető alakban léphet fel. Semmi elvi lehetetlenség nem lévén abban, hogy *bármely* érzékünk olyan benyomásokat közvetítsen, amelyeket tartalmak lényegkifejezésének érzünk, elvileg — annyi jeles esztétikus ellenkező fejtegetései ellenére is — egyetlen érzéket sem zárhatunk ki az esztétika területéről. A tapasztalat is azt mutatja, hogy a látáson és halláson kívül is beszélünk esztétikai benyomásokról. Ismeretes, hogy a szobrászok[1] és a vakok gazdag esztétikai életet élnek tapintásuk segítségével. Az az esztétikai élmény, amelyet egy rózsaszál látásán élek át (ha pl. kirakatban látom, ahol csak a szemem fér hozzá), elvileg semmiben sem más jellegű, mint aminőt pusztán az illata hoz létre bennem akkor, ha nem látom magát a virágot. Mindkét benyomásban magát a rózsát, mint ilyent érzem (a «rózsa lényegét», lelkét, mint mondani szeretjük), mégpedig konkréten, egy így vagy amúgy érzékelt róusának, «ennek a rózsának» színében, vagy illatában. Vannak, akik nem minden ügyesség nélkül érvelnek bizonyos ízlés-érzetek esztétikai jellegének megengedése mellett is. Az elméleti megfontolás semmit sem hozhat fel az olyan elképzelések ellen, aminőket egyes modern íróknál olvashatunk, akik illat-szimfóniákról,[2] sőt (mint legújabban, igaz, hogy szatirikus céllal, Huxley teszi) bizonyos tapintási műalkotásokról álmodoznak. Illatszimfónia : ez pontosan ugyanolyan értékű jelentésátvitel, mint mikor bizonyos festményeket szín-szimfóniának mondunk, ami pedig eléggé közkeletű. Hogy megvalósult-e a kultúra fejlődésében, vagy meg fog-e valósulni a jövőben csakugyan egy ilyen szagló, vagy tapintó-jellegű művészet, az tisztán történeti, illetve technikai kérdés ; hogy az egyes érzékszervek milyen fokban képesek tartalmi lényegkifejezéseket közvetíteni, ezt nem az esztétika hivatott megállapítani. Az esztétikai elmélet szempontjából itt nincs szükség megszorításra, annál is kevésbbé, mert az esztétikai tartalom-forma-egységhez — legalább a befogadás szempontjából — nem is szükséges, hogy a szóban forgó tartalom valósággal benne legyen a kérdéses konkrét benyomásban, elég, ha a befogadó szubjektíve érzi az illető (mondjuk szaglási) érzéketét egy kapcsolódó tartalom kifejezésének. Minthogy azonban az esztétikai tapasztalatban legalább eddig, a két «szellemi érzék» mellett a többi legfölebb alárendelt kísérő-szerepet játszik, az esztétikai elmélkedés számára ez az egész probléma nem fontos. A szemléletesség tehát a továbbiakban látási és hallási szemléletességet jelent.

eredményeiben szereti az eleganciát ; ez egyáltalán nem dilettantizmus. Mi kelti bennünk az elagancia érzését egy megoldással, vagy egy bizonyítással kapcsolatban? Az egyes részek harmóniája, szimmetriája, szép egyensúlya ; egyszóval : mindaz, ami rendet teremt, mindaz, ami a részeket egységbe fűzi, mindaz, ami megengedi, hogy a dolgokat *világosan lássuk, és áttekinthessük egyszerre és egyidejűleg* az egészet is és a részleteket is. Azért az esztétikai kielégülés szorosan össze van kötve a gondolkodás ökonomiájával». (Max Bense : Geist der Mathematik. München és Berlin. 1939. 62.)

[1] Ismeretes, hogy Herder a szobrászatot jogosulatlan túlzással egyenesen a tapintási és nem a látó érzék művészetének tartja és a tapintó érzéket a szép «harmadik főkapujának».

[2] Babits egyenesen *illatműfajok*ról beszél (Szagokról, illatokról. Gondolat és írás. 1922. 138.)

A történetileg adott művészetek körén belül is világos azonban, hogy *az esztétikai szemléletesség nem egyértelmű az érzékivel.* Érzéki formákról voltaképpen csak a képző-művészetekben és a táncművészetekben beszélhetünk, és — amint látni fogjuk — még a kép, szobor, vagy a táncoló test formai értékei sem merülnek ki a látható mozzanatokban. Első tekintetre kétségtelen a szemléletességnek egy más, szellemibb neme *a költészetben.* Egy regény szemléletessége nem a leírt betűkben áll, amelyek a szemnek, nem is az esetleg hangosan olvasott szavakban, amelyek a fülnek «foghatók.» Azok a képek, amelyekben a regény tartalmi és formai gazdagsága konkréten megvalósul, a mű létrejöttekor az író, befogadó-átélésekor az olvasó képzeletébe jönnek létre, és nem érzékiek. Itt tehát egy másnemű, egy belső szemléletességről van szó, amely tisztán pszichikai, hiszen nem felel meg neki, külső kép, bár az indító érzéki jelenséghez kapcsolódik. Mégis szemléletes — legfeljebb intenzitásában, a szemléletesség erősségi fokában halványabb —, mint azok a képek, amelyeket a látási érzetek közvetítenek. Az a kép, amelyet egy festmény szemléletekor látok, éppúgy a tudatban jelenik meg, mint amelyet az olvasott szöveg idéz fel bennem, de az első esetben külső, érzéki szemlélet hozta létre, a második esetben nem járt vele ilyen érzéki külső szemlélet, csak bizonyos jelek (szavak, betűk) idézték fel őket, amelyek külső szemléletekre bizonyos konvencionális, tudatossá nem váló kapcsolat alapján csak emlékeztetnek. Esztétikailag mindkét esetben a belső szemléletesség a lényeges, amelyet *képzeleti*[1] *szemléletesség*nek szokás mondani.

Ami a költészetre nézve szinte kézzelfoghatóan világos, nem nehéz belátni a *zenére* vonatkozólag sem. A zene szemléletessége sem a kottákban van, — ezek éppúgy konvencionális jelek, mint a költői mű betűi, és akik ebben a jelrendszerben annyira otthon vannak, mint az átlagos művelt ember az ábécében, azok a kották olvastára belsőleg *hallják* a zenét («belső hallás»), mint ahogyan az olvasott szöveget valamikép füllel is tudomásul vesszük, ha hangtalanul olvasunk. De amint a költői műben nemcsak szavakat és szócsoportokat veszünk szemléletileg tudomásul, hanem alakokat, helyzeteket stb., szóval képzeleti képeket, úgy a zenében sem egyszerűen hangokat és akkordokat élvezünk, hanem a belőlük zenei képzeletünkben kialakuló nagyobb szemléleti egységeket, — amelyeket persze nagyon nehéz leírni, mert a lélektan a szemléletességre vonatkozó műszavakat jóformán kizárólag a látás területéről veszi. Bizonyos azonban, hogy az igazi zenei élmény sem azonosítható a befogadott zenei formák üres sémáinak összességével, sem a hozzájuk fűződő akármiféle érzelmi, vagy egyéb tartalommal, hanem a kettő egységében valósul meg, és ez a komplex egység jelenik meg a tudatban, valami konkrét hallgatósággal, amelyben a hangoknak és hangcsoportoknak — a zeneiség lényegét tevő — egymáshoz való viszonyai is hallhatók : szellemien, de mégis valahogy akusztikailag szemléletesek. Minthogy pedig ilyen *viszonyok*, amelyek csak szellemi módon, belsőleg szemlélhetők (pl. a szerkezet viszonyai), minden művészetben vannak, sőt minden esztétikai jelenség formáltságához hozzátartoznak, a külső, érzéki szemléletesség viszont nem mindig van meg : nyilvánvaló, hogy az esztétikai tartalom-forma-egységet jellemző szemléletesség csak kapcsolódik az érzéki jelenséghez, de nem egyértelmű azzal, — természetét alaposabban meg kell vizsgálnunk.

Ez a belső szemléletesség elevenségre nem marad el szükségképen a külső szemlélet mögött. Művészek hányszor panaszkodnak, hogy a kész mű halványabb, élettelenebb annál, amit lelkükben maguk előtt láttak : annál a belső szemléletnél, amely a műnek causa exemplarisa. De nem-művészektől is hányszor halljuk, hogy pl. egy Shakespeare-darabot «sokkal jobban el tudnak képzelni olvasva», mint ahogyan a színház megvalósítja. A művésznél, azt hiszem, ez az eset nem kivételes, hanem a rendes : az az ünnepi, a szokatlan, a nagy eset, amikor sikerül az alkotásban tökéletesen elérni a belső víziót. A laikusnál, úgy gondolom, a legtöbb esetben többé-kevésbbé jóhiszemű öncsalás rejlik az efféle kijelentések mögött, hiszen az igazi drámaíró maga is színpadra, színpadi alakban képzelte el művét ; ugyancsak erős képzelete és még hozzá színpadi képzelete legyen annak (amit csak a színpaddal való gyakori érintkezés

[1] A képzelet fogalmának tisztázását későbbre hagyjuk.

ad meg), aki a közepes színpadi megelevenítést is meg tudja közelíteni «otthon». Mindazonáltal kétségtelen, hogy az ilyen «képzelő» fantázia sem kivételes, sőt a vizuális képzeletű egyéneknél a belső szemléletesség elevensége egyenesen felülmúlhatja a külsőét, és igen sokszor valósággal túlzásba megy : fegyelmezetlen és felelőtlen képzeletük akárhányszor többet is (és így természetesen mást is) lát, mint kellene, mint amennyit a mű kíván, mint amennyi az igazi művészi hatáshoz kívánatos. Az egyes művészetek természete szerint is igen különböző lehet — caeteris paribus — a keltett képzeleti szemlélet viszonya a keltő külső hatás szemléleti elemeihez. Az alkotó művészeteket e szempontból sorba lehetne foglalni : A képzeleti szemlélet minimumával éri be, mert külső szemléletességben legtöbbet nyujt a festészet ; legtöbb képzeletet kíván, de mozgat is meg, viszont legkevesebb külső szemléletességet ad a zene.

A szemléletesség tehát már maga is *két különböző valóságréteget* jelent : egy érzékit és egy képzeletit. Ha az előbbit a «közönséges» tárgyi valóság rétegének mondjuk, akkor az utóbbit szubjektív, belső, *lélektani* valóságnak kell mondanunk. Az esztétikum lélektani valósága azonban nem merül ki a képzeleti szemléletben. A költészet esztétikai jellegének vizsgálatánál meg fogunk bizonyosodni róla, hogy a nyelvi esztétikum lényegében független a szemlélettől : a szó hatásának főfunkciója gondolati-fogalmi értékű, a képzeleti kép csak másodlagos, esetleges, nem szükségszerű kísérője a gondolatnak. De ide, a nem-szemléleti rétegbe tartoznak a többi művészetekben is az esztétikai benyomás keltette, azzal együttjáró, azt színező, gazdagító, továbbfejlesztő gondolati és érzelmi, esetleg akarati mozzanatok, az «indirekt faktor» egész világa. A tudatfolyamat egysége és dinamikus volta természetszerűen hozza magával, hogy a szemléleti benyomás nem marad benne elszigetelt mozzanat, hanem az asszociációk, érzelmi koefficiensek, esetleg akarati megmozdulások egész sorát veri fel, indítja el, olvasztja magába, illetőleg olvad beléjük. Már most ezek hozzátartoznak ugyan az esztétikai élmény valóságához, de az elméleti megfontolás könnyen megtanít rá, hogy ezek szubjektív hozzáadások, — ha nem is tárgyilag adott indítás, tehát tárgyi vonatkozás nélkül. Még ha «beleérezzük» is őket az esztétikai tárgy objektív adottságaiba, valójában nem az érzéki jelenség, csak annak képzeleti vetülete tartalmazza őket. Igy ezek a kapcsolódó szubjektív mozzanatok : a képzeleti szemlélettel együtt a lélektani valóságréteghez tartoznak.

Nem szemléletes elemek szemléletessége.

Ha azonban az esztétikum belső szemléletességét nem a keltő (befogadónál), vagy megvalósult (alkotónál) esztétikai tárgynak külsőleg szemléletes elemeivel vetjük össze, hanem egész mivoltában vizsgáljuk, egy sajátos újabb tulajdonságára jövünk rá, amely az intuíció totális jellegében leli magyarázatát. Minden esztétikai tárgynak van egy sereg formai mozzanata, amelyek nem szemléletesek (szerkezet, jellemek, hangulat stb.) : azok, amelyek összességét *belső formának* szokás nevezni. Ezek nem tapasztalati jelenségek, hanem viszonyok, csak hatásukban vehetők észre, magukban nem, mert mint ilyenek, voltaképp nincsenek is. Ezeket az elemeket tehát sem érzékileg, sem képzeletileg nem lehet szemlélni, csak elvonni, kikövetkeztetni. Mégis : abban a belső szemléletben, amely lelkemben él, mikor alkotok, vagy amikor alkotást befogadok, ezek a nem-szemléletes elemek is bizonyos szemléletiséggel vannak jelen. Abban a szemléletben, amely pl. *Oedipus király* előadása vagy olvasása közben, illetve után jön létre bennem, kétségtelenül benne van a tragédia szerkezeti «képe», benne az egészen elömlő tragikus hangulat, a szerencsétlen hős alakja, emberi mivolta, szóval «jelleme» is : mindezt valahogy látom, érzem, elképzelem, — pedig igazában a színpadon sem láttam : csak testeket és mozgásokat láttam, mondatokat és ritmusokat hallottam. Hogy lehetséges ez ? Analógiául kínálkoznék a mértani grafikon példája, amely szintén elvont viszonyokat érzékeltet. Csakhogy amivel itt szemben állunk, több is, kevesebb is a grafikonnál. Kevesebb, mert itt a szerkezet nincs «megjelölve»,[1] mégis többet látunk, mint grafikonszerű jelzéseket. Itt igazi

[1] A grafikonra legfeljebb olyanféle jelenségek emlékeztetnek, mint a kar szerepének szabályossága, amely szerkezeti jelentőségű is ; vagy a modern dráma felvonásvégi, illetve kép-végi

szemléletességgel van dolgunk, mert a vers hangulatát valamikép «érzem», a dráma szerkezetét «magam előtt látom», az alak jellemét életszerű elevenséggel szemlélem, «mintha életbeli ismerősöm volna.» Ugyanígy: a festett cselekmény időbeliségét is szemlélem. Mindez semmivel sem kevesebb «foghatóság»-gal van jelen benyomásomban (illetve alkotási víziómban), mint akár az alakok külső megjelenése, amely a falon lógó képen vagy a színpadon is szemléletesen áll előttünk.

Külső és belső szemléletesség viszonya.

Ha ezeket a nem-szemléletes elemeket a képzeleti elemekkel együttesen belső szemléletességnek nevezzük, akkor az esztétikumban kétféle szemléletességről beszélhetünk. Ez a két szemléletesség a legszorosabb vonatkozásban állegymással. Ez a vonatkozás háromféle.

Legegyszerűbb eset *a befogadó* szemléletének külső vonatkozása. Itt a képzeleti szemlélet genetikus kapcsolatban áll a tárggyal: a mű, illetve az esztétikailag felfogott tárgy indítja el a képzeletfolyamatot. A képzeleti szemlélet tehát függési viszonyban van a külsővel szemben. Száz befogadónak a külső és belső adottságokhoz képest százféle szemlélete lehet ugyanarról a képről, vagy versről, de mind a száz ugyanazt a képet tükrözi a maga (többé-kevésbbé tökéletes) módján. Valamennyiben megvannak bizonyos, a képet tükröző elemek: egyik sem független a tárgyi képtől, egyik sem jött volna létre a nélkül. És a maga képzeleti szemléletét a legtöbb — sőt amíg okoskodni nem kezd, vagyis az esztétikai magatartásból ki nem bontakozik, addig valamennyi — egyenesen külső, tárgyi valóságként fogja fel. Senki sem fog fel egy festményt azzal a gondolattal: «én ezt látom rajta», — hanem csak úgy, hogy: «ez van rajta».

Más jellege van *az alkotó művész* képzeleti szemlélete tárgyi vonatkozásának. Az előbbi eset meg lehet — sokszor meg is van — ebben is. Főleg az ábrázoló művész víziói rendszerint külső tárgyakhoz fűződnek, ilyenektől bizonyos mértékig függenek. Megtörténhetik — sokszor meg is történik —, hogy a művész is tárgyinak, külsőleg adottnak tartja a maga látomását: a képet, melyet pl. egy tárgy látása kelt fantáziájában, nem mint saját látását, hanem mint a táj objektív képét akarja lelkiismeretes gonddal visszaadni. Az alkotó víziójában azonban nem ez a vonatkozás az esztétikailag jelentős. Az esztétikai befogadó képzeleti szemlélete abban különbözik a puszta ábrándozástól, hogy műből indul ki, művet tükröz; az alkotóé abban, hogy *műre irányul*, művé akar válni. A művész nem a képzelődésért «képzelődik», hanem az alkotásért. Minden alkotó-hangulatban támadt szemléletében benne mozog a megszületni akarás ösztöne. A befogadó képzeleti képeit legszabadabb, sőt legfektelenebb elkalandozásaiban is bizonyos fokig a mű irányítja; amely percben attól teljesen elszakad a képzelődés folyama, már maga is tudja, hogy most már nem képet néz, nem verset élvez, hanem ábrándozik. Így irányítja a művész képzeletfolyamatát a születendő mű, a külsőleg is szemléletessé-válás akarása. Ez az irányítás a művész képzeletére sokkal kényszerítőbb erejű, mint a befogadóéra a műé.

Ismét más természetű ez a vonatkozás *a kész műben*, illetve az esztétikailag felfogott egyéb jelenségekben. Első pillantásra azt kérdezné az ember: hogyan lehetséges képzeleti szemléletességről beszélni egy szoborral, vagy kastéllyal kapcsolatban? Képzeleti szemléletesség csak képzeletben támadhat, az élettelen műnek pedig nincs képzelete. A műre nézve csak a külső szemléletesség követelménye látszik alkalmazhatónak. A műben azonban, minthogy képzeleti szemléletből született, ilyent valósít meg, ez a szemlélet van objektiválva: a művész képzeleti szemlélete a külső szemléletesség mögött *benne van* a műben, ezért alkalmas arra, hogy ne akármilyen szemléletet keltsen a befogadóban sem, hanem annak mását — ha tökéletlen mását is, — amelynek önmaga is mása, megvalósulása. A befogadóban képzeleti szemlélet jön létre, amely genetikusan függ egy külső szemléleti tárgytól; az alkotóban képzeleti szemlélet

szűnetei, regényben a fejezet-végek, bizonyos képekben (főleg a virágzó-renaissance korából) szimmetrikus beosztottsága stb. Ám ezek is csak a külső szerkezetnek bizonyos foghatóbb mozzanatait hangsúlyozzák: magát a szerkezetet éppoly kevéssé szemléltetik, mint a jellemet vagy a hangulatot.

munkál, amely teleológikusan függ a létrejövendő, megszületni akaró külső szemléleti tárgytól. A műben egyesülten, de megfordítva áll előttünk ez a kettős viszony: Itt a külső szemléleti tárgy áll előttünk, amely képzeleti szemléletből jött létre, azt hordoz magában, és ezt a képzeleti képet kényszeríti rá mindenkire, aki szemlélő viszonyba lép vele. A befogadóban a külső szemléletesség hozza létre a képzeletit, az alkotóban a képzeleti a külsőt, az alkotásban: a külsőben megvalósulva jelenik meg a képzeleti.

A szemléletfölötti többlet.

Magában a műben azonban mindig van valami *szemléletfölötti* többlet. Az esztétikai mű genezisének útja egy képzeleti szemlélettől vezet a külső, érzéki szemléleti megvalósuláshoz. Az érzéki jelenség azonban a maga anyaghoz, térhez, időhöz kötött nehézkességében sohasem lehet tökéletesen adequat megvalósulása a belső szemléletnek, amelyet a képzelet anyagtalan könnyűségében, tértől és időtől való viszonylagos függetlenségében tetszésszerinti szabadsággal, sőt önkényes, követhetetlen gazdagsággal és gyorsasággal alakíthat. Az anyag a nem-anyagit csak jelezni, árnyszerűen tükrözni, távolról követni, tökéletlenül utánozni tudja, de sohasem képes a maga igazi mivoltában visszaadni. Ebből a kétféle szemléletesség közt meg-nem-felelés áll elő, amely a műben is nyomot hagy. Elsősorban természetesen maga *az alkotó művész* érzi ezt az űrt «az elgondolt és a megvalósult mű között». Az igazi művész azonban épen azt akarja megvalósítani, ami még soha sem volt: ami egyszeri, egyedi, egészen az övé. Azért legalább árnyalatilag új formamozzanatokat kénytelen teremteni új víziójának megvalósítására; amint mondani szokás: új formanyelvet kénytelen alkotni a maga számára. Ám minden formai anyag tele van alig lerázhatóan hozzátapadó, konvenciós (tehát az új számára alkalmatlan) tartalom-elemekkel. Másrészt mint anyagi, érzéki valami, a szellemiséget amúgyis csak tökéletlenül képes magába fogadni. Azért a művész előbb-utóbb elér addig a határig, ameddig az anyag, hogy úgy mondjam, természete szerint követni tudja az alakító szenvedélyt. Minél nagyobb művészről van szó, annál hamarabb eljut erre a határvonalra. És itt kezdődik az alakító belső küzdelem legizgalmasabb része, mikor a művész a kifejezhetetlent akarja kifejezni: a belső képnek a külső szemléleti eszközök számára hozzáférhetetlennek látszó többletét. Ez a többlet azonban az igazi művésznél valamiképen mégis belejut a műbe. A művész lelkét, tehát alkotó munkáját is t. i. épen ez hozza a legnagyobb mértékben izgalomba, alkotó, formaalakító érzelmét épen ez színezi legsajátosabban. Ez a nem-érzékelhető érzelmi plusz benne rezeg az alkotó tevékenység minden hullámában, mintázó keze minden alig érezhető mozdulatában, hogyne jutna hát bele magába a tevékenység eredményébe, a műbe is. Minthogy azonban ez a többlet épen az, ami már nem válhatott szemléletessé, a műben is valami más, nem-szemléletes, nem-érzékelhető, nem-anyagi módon van benne, — valami egészen szellemi, csak sejthető, csak megérezhető alakban. De benne van, hiszen a fogékony lelkű befogadó belső szemléletébe is átmegy a műből, amelynek külső szemléletességében pedig nem található meg.

Hogyan van benne a műben, hogyan fogja fel a befogadó, ezekhez a kérdésekhez még meg kell próbálnunk közelebb férkőzni; ez voltaképen az esztétika legnehezebb kérdése: a művészi forma problémája. De előre is megállapíthatjuk, hogy teljesen kielégítő feleletet nem fogunk tudni adni rá: itt az «esztétikai titkot» érinti a vizsgáló értelem, amely legbelsőbb mivoltában a kutató ész tekintetének nem, csak a kongeniális beleélésnek nyílik meg. Ennek a plusznak voltaképen nincsenek elvont, általános szabályai: ez a *hogyan* minden egyes alkotásban másként, egyedileg oldódik meg. Az esztétikum mivoltának meghatározásához elég, hogy ez a szemléletfeletti többlet is hozzátartozik. Amint nincs esztétikai jelenség szemléletesség, még pedig külső, érzéki szemléletességgel kapcsolatos képzeleti szemlélet nélkül, nincs olyan plusz nélkül sem, amely a művész látomásából a szemléleti tárgyba nem-érzéki, tisztán szellemi mozzanatok útján megy át.

Ez a többlet, amely így az alkotóból átömlik az alkotásba, új életre kél *a befogadóban*. Ki ne konstatálná magán egy-egy műalkotással szemben, hogy többet érez benne, mint amit lát, illetve hall. Az egész beleérzés-elmélet, a maga óriási

irodalmával, de már a Fechner-féle indirekt faktor tana is: lényegében nem mond egyebet, mint hogy az esztétikai tárgy hatásához hozzátartoznak olyan mozzanatok is, amelyeknek szemléleti megfelelője a tárgyban magában nem mutatható ki, de a hatáshoz mégis szükségszerűen hozzátartoznak. A beleérzés-elmélet kritikusai, akik annyi szellemes érvet hoztak már fel az elmélet gyengítésére, semmit sem mondtak, ami magát *ezt* az alapvető elemi megfigyelést meggyengítené.[1]

A befogadás szempontjából nem is lehet kétséges a szemléletfeletti többlet jelenléte. Az alkotás és a mű szempontjából azonban van egy látszólagos kivétel. Az ú. n. *klasszikus aklotásokat* ugyanis mintha épen az jellemezné, hogy tökéletesen sikerült bennük megvalósítani a művész alkotó akaratát: a kész, a külső alak, az érzékivé valósult jelenség tökéletesen fedi az alkotó víziót. Azt hiszem, nem így áll a dolog. Ezeket a műveket rendszerint az alkotó tehetség roppant művészi ereje, tehát az anyag felett való legteljesebb uralma hozta létre; tartalmuk pedig többnyire ú. n. általános emberi, tehát viszonylag közel áll ahhoz, ami az emberek legtöbbje számára hozzáférhető. Vagyis: ezeknél relative könnyen megvalósítható tartalom relative sokat magába fogadni képes formában jelenik meg. Ez a felületes szemlélőben azt a benyomást kelti, hogy itt minden tökéletes, kész, végleges: minden ki van fejezve, a szellem egészen feloldódott az anyagban, az anyag egészen szellemivé lett: semmi sincs mögötte. Minél fogékonyabb lélekkel és minél teljesebb belemélyedéssel adja azonban át magát az ember az ilyen tökéletes alkotás szemléletének, annál jobban megleheli az esztétikai titok szele. Az «esztétikai többlet» mint melancholikus meg illetődés, mint «a szépség szomorúsága», fog rászállni lelkére. Épen ez a tökéletesség válik titokzatossá, épen ez a teljes nyugalom izgatóvá; épen ez a mindenoldalú zártság sejtet kimondhatatlan gazdagságot, ez a diadalmas bevégzettség szuggerálja a végtelenség leheletét. A legnagyobb, a végső, Strich szerencsés formulája szerint kétféleképpen jelenik meg az emberi szellemben: mint tökéletesség vagy mint végtelenség. Ha valaki fenntartás nélkül odaadja magát az alkotásnak, meg fogja érezni, hogy a dór templom, a *Sixtusi Madonna*, egy Schubert-dal, vagy az *Anyám tyúkja* valójában semmivel sem kevésbbé titokzatos, mint egy *Faust*, vagy *Trisztán*, vagy egy modern ú. n. spirituális festmény. Többlet nélkül — bizonyos értelemben titok nélkül — nincs esztétikai élmény. Ha a tartalom nagyon gazdag, és a forma nem tudja mindenestül kifejezni, ez a többlet genezisének csak egyik esete. Ha a forma oly tökéletes, hogy a tartalomnál többet sejtet, ez a másik eset. De ha a roppant erejű tartalommal hasonlóan roppant erejű forma egyesül: akkor lesz legerősebb a többletnek, a titoknak szuggesztiója is.

IV. Érzelmesség.

Érzelem és alkotás.

Az esztétikai tartalom-forma-egységnek az esztétikai intuícióban adott negyedik lényeges jegye *az érzelmes jelleg*. Hogy az érzelemnek az esztétikai jelenségben uralkodó szerepe van, meglehetősen általános tétele a modern esztétikának, e szerep mivolta azonban nincs egyértelműen tisztázva. Hogy csak a legújabbak közül hivatkozunk néhány tekintélyre: Utitz szerint a művészet «érzelmi érték irányában való alakítás».[2] Odebrecht szerint a művészi tevékenység által «hangulati átélésünk zónanoématikus beteljesülése valósul meg».[3] Brandenstein szerint is a művészet alapja, «varázsá»-nak forrása a «sajátnemű érzelem».[4] Láttuk, hogy Maritain szerint is érze-

[1] Még Bőhm Károly is, aki a maga idealisztikus álláspontján, tagadván az esztétikai tárgy realitását, természetesen tagadja a beleérzést is, kénytelen a maga magyarázatát így fogalmazni: «Minden beleérzés felesleges, mert hiszen már a magunk funkcióit borítjuk reá a tárgyra.» A mi mondanivalónk szempontjából nem lényeges sem a név *(beleérzés* v. *ráborítás)* sem a magyarázat: a tény világos.

[2] I. m., több helyen.

[3] I. m. 92. l.

[4] I. m. 73–5. l.

lem (compassio) mozgatja az esztétikai intuíciót; sőt az irodalomelméletíró Elster szerint az egész esztétikai felfogás csak abban különbözik egyéb felfogásoktól, hogy «az élet érzelmi értékeit hangsúlyozza».[1] Hogy a kérdésben tisztán lássunk, szemügyre kell vennünk az érzelem szerepét az esztétikai tapasztalatban.

Mindenekelőtt kétségbevonhatatlan, hogy ahol esztétikai jelenséggel találkozunk, mindenütt találunk vele kapcsolatban érzelmi mozzanatokat. Érzelmi indíték nélkül nincs alkotás. «Amor mi mosse, che mi fa parlare» — mondja Dante. Gárdonyi szerint a műalkotás «hévben fogant». «Erfindung ist Empfindung» — írja Liebermann,[2] és a másik német festő, Runge, kijelenti, hogy «az érzelemnek a tárgy előtt kell járnia».[3] Cohen a szeretetet tekinti a művészet alapjának. Kornis a self-feelingben, az önérzelemben találja meg ugyanezt.[4] Hogy az esztétikai befogadást is érzelmi jelenségek kísérik, semmi sem tanusítja hangosabban, mint a közkeletű szóhasználat, amely ezt a folyamatot rendesen *élvezés*nek mondja, tehát a pozitív érzelmi hatást az esztétikai élmény lényegéhez tartozónak jelzi. Az előadó művésztől azt kívánjuk, hogy «érzéssel» játsszék, énekeljen, szavaljon; ha ezt az «érzést» megkapjuk, esztétikai hatást tesz ránk sokszor közömbös, vagy önmagában épen nem tetszetős jelenség is. Jellemző erre Garrick híres produkciója, aki az ábécét olyan érzéssel szavalta el, hogy megríkatta színházi közönségét. Amit és akit szeretünk, szépnek találjuk, és akit szépnek találunk, megszeretjük. A természetet akkor élvezzük, ha érzelmeket kelt bennünk, vagy ha összhangban van érzelmeinkkel.

Ez az általános esztétikai vonatkozású «érzés» azonban igen sokféle és bonyolult jelenséget takar. Ha tisztába akarunk jönni szerepével, meg kell figyelnünk első jelentkezésekor és nyomon kell kísérnünk egész belső fejlődését. Legtanulságosabbnak ígérkezik itt az alkotás érzelmi jelenségeinek megfigyelése.

Az alkotás érzelmi bevezetője.

Ismeretes dolog, hogy az alkotás tulajdonképpeni folyamatát egy *előzetes hangulat*, a szellemi felajzottságnak egy állapota előzi meg, amely érzelmi jellegű, de még tárgytalan és formátlan: nem kapcsolódott még sem tartalomhoz, sem formához, amelyet, illetve amelyen keresztül megragadjon. Az érzelem egyelőre nem lép ki az én centrumából. Arról a pszichológiai állapotról van itt szó, amelyet a pszichologusok és az esztétikusok *művészi hangulat*nak szeretnek nevezni. A művész a nélkül, hogy még valami határozott «eszméje» vagy akár kifejezni való határozott «érzelme» volna, a rendesnél felfokozottabban «érzi magát». Ez a felajzott állapot az alkotásnak előfeltétele, de maga még nem esztétikai jellegű, minthogy — nem lévén tárgya, amelyre vonatkozzék, — nincs tartalom-forma-egység jellege sem.

Az esztétikai folyamat érzelmi vonalának második hullámát legtalálóbban Goethe szavával, a *megragadottság*gal jelölhetjük. A két mozzanatot az köti össze, amit — egyelőre még nem esztétikai, csak általános lélektani értelemben — *élmény*nek nevezünk. A felfokozott létérzés lelkiállapotában levő szellem él: átéli a «világ»-nak vele aktuálisan érintkező darabját, tudomásul veszi a szellemi látókörébe eső környezetet, embereket, tárgyakat, természetet, eseményeket. Ezekből az esztétikailag még közönyös élményekből egyelőre szabadon lebegő, de tárgyra szomjas érzelme («hangulata») hozzátapad egy mozzanathoz; úgy is mondhatnám, hogy az élménykomplexum egy mozzanata — valami titokzatos szellemi vegyrokonság alapján — magához rántja az érzelmileg felfokozottan érzékeny szellemet. Az eddig általános, határozatlan érzelem ebben a pillanatban határozott tárgyat kap. Ez a tárgy lehet egy «tartalom»: egy arc, egy embercsoport, egy esemény, egy fa vagy facsoport, egy ház, egy tájrészlet, egy hang vagy hangcsoport, egy szó vagy mondat, egy olvasmány, egy emlék, egy gondolat, egy elhatározás, amelyet valamely élménymozzanat felidéz, a külső és belső élet végtelen változatosságú mozzanatai közül bármelyik és bármi-

[1] Prinzipien der Literaturwissenschaft. 1897. 13. köv.
[2] Id. Moos i. m. 273. l.
[3] Id. Odebrecht, i. m. 146.
[4] A lelki élet. II. k. 430—431. l.

féle, ami érzelmileg jelentőssé lesz : «megragadja» a lelket. De lehet egy «forma» is: amelyben nem tárgyat, hanem kifejezőjét fedezi fel az érzelem. Egy szo, egy dallam, egy vonal, egy szín, egy mozdulat, egy szó-, dallam-, vonal-, szín- vagy mozdulatcsoport, kombináció, viszony, amely összhangzik a felajzott lelkiállapottal. Ha efféle képes kifejezések valamit mondanának, úgy is mondhatnók, hogy az előbbi estben a tartalomra mint egy ráömlik, az utóbbi esetben a formába mintegy beleömlik a felajzott érzelem-energia. Arany János ilyen felajzott létérzés állapotában — a tárgytalan ambíció, az *Elveszett alkotmány* ki nem elégítő sikere és a Kisfaludy-Társaság egy pályatétele fokozta fel — olvassa Ilosvai históriáját, és egyszerre csak azt mondja benne valami : ez az ! — felderengett *Toldi* tartalmi sziluettje. Wagner a Riga—London-i átkelő úton a vihartól felzaklatott érzelmi állapotban hallgatja a szél és zápor zúgását, a hajórészek recsegését, és a tenger hangzavarát, és egyszerre úgy érzi : Ez az ! — elkezdődött a *Bolygó hollandi* zenei tartalmának kialakulása. Leonardo ilyen érzelemmel pillantja meg a firenzei Francesco del Giocondo feleségét és felsejlik lelkében a *Mona Lisa* mosolyának titka. — Viszont Balassa Bálint legtöbb költeménye nyilvánvalóan a dallamból született, vagyis a költő alkotó érzelmi állapotában egy ritmikai-zenei formát ragadott meg : ebből nőtt ki aztán a dal. Michelangelo *Szent Családja* és Raffael *Madonna della Sediája* egy formai probléma megoldásának szenvedélyéből keletkeztek : hogyan lehet egy körben három alakot tökéletesen összekomponálni ? A két művészt ez a formai séma «ragadta meg» : ehhez választották hozzá a konvencióban szinte magától adódó témát. A zene területén leghatalmasabb példája a formaprobléma ilyen szerepének Bach *Kunst der Fugé*-ja és *Musikalisches Opfer*-je.

Ez a megragadottság azonban még mindig nem igazán esztétikai jellegű. Tudósok, feltalálók, felfedezők, hadvezérek, politikusok, sőt nagystílű pénzemberek életéből is annyi példája ismeretes, hogy még ezt is általános lélektani jelenségnek kell mondanunk, ha szükségképpen meg is előzi az esztétikai magatartást. A politikus, illetve a hadvezér, vagy spekuláns, aki a döntő összecsapás pillanatában felhevülten, a siker gondolatától mindenestül eltöltve fog hozzá hadműveleteihez, a tudós, aki megpillantotta a problémát és többé másra még gondolni sem tudva siet a laboratóriumba, abban a pillanatban válik el igazán a leendő műve tárgyától megragadott művésztől, amikor mindketten az első lépést teszik a kivitel felé : a *mi*-től a *hogyan*-hoz, a tartalomtól a forma felé. Az elmélet és a gyakorlat embere, ha még úgy lelkesedik is tárgyáért, vállalkozásáért, ha még úgy, sőt minél jobban ég is a siker vágyától, annál inkább az elmélet, illetve gyakorlati «józan ész», a tudományos elmélet, a tapasztalat, a gyakorlati számítás elvei szerint mérlegeli, válogatja és alkalmazza a maga «formáit». Viszont a művésznek, ha még olyan tudatosan alkot is, ha még olyan intellektuális típusú, még olyan nagyműveltségű is : a tartalomtól a formához, illetve a formától a tartalomhoz értelmét, illetve akaratát is az érzelem vezeti el. Az alkotó tevékenységnek ez az aktív mozdulat a harmadik, immár specifikusan esztétikai jellegű érzelmi hulláma : ez az esztétikai tartalom-forma-egység létrejöttének szubjektív feltétele.

A művész lelkében ugyanis a megragadott (vagy megragadó) tartalmi, illetve formai «tárgy» egy pillanatig sem marad meg passzív nyugalomban. A művészethetségnek éppen az a legjellemzőbb vonása, hogy — legalább az alkotó lelkiállapotában — a megragadott tartalom nem tud csak-tartalom maradni benne, hanem követeli a neki megfelelő formát, és a megragadott forma nem tud csak-forma maradni, hanem hozzáillő tartalom után kiált. A művészlélekben minden — akár formai, akár tartalmi — élmény, amely esztétikailag életképes pillanatban (tehát a felajzott létérzés állapotában) lépett a tudatba, *meg akar születni;* a megszületés első mozzanata pedig a hozzáillő másik élménynek — tartalomhoz formának, formához tartalomnak — megtalálása, megragadása, illetve azzal való eggyéolvadása. Ezt a megtalálást, illetve megragadást pedig ugyanaz az érzelem vezeti, amely az első mozzanatot megragadta : az egység megkötője, a kapcsolat hídja, az egymásnak-valóság felismerésének lehetővé tevője, garanciája, ellenőrzője : az azonos érzelem, amely mindkettőben magát találja fel, illetve valósítja meg.

Az érzelmeknek, a «hangulati velejárónak» a képzeletkapcsolásra való lappangó hatása közismert. Az esztétikai lelkifolyamat ezt a fajta «asszociációs» kapcsolatot

létesíti a tartalmi és formai mozzanat között. Természetes, hogy itt képzetfolyamatról, velejében nem-érzelmi aktusról van szó, de ezt az aktust az érzelem irányítja: a kapcsolódás elve az érzelem. «A képzetek az esztétikában — mondja Volkelt[1] — nem logikailag rendezettek, hanem lazák, *érzelmi hasonlóságot* mutatnak». Gentile is megállapítja, hogy a művészet lényegét tevő érzelem «benne lüktet a gondolkodás minden elemében».[2] Hogy az esztétikában ez az érzelmi kapcsolás az uralkodó, arra felesleges szót vesztegetni. Nincs azonban tisztázva ennek a tételnek érvényességi köre. Az érzelem uralkodó képzetkapcsoló szerepéről szóló tételt magára az esztétikumot létrehozó mozzanatra, a tartalom-forma-egység megszületésére kell korlátoznunk.

Az esztétikum születése.

Az érzelem az, amely az alkotás fogantató pillanatában ösztönös biztossággal vezet el a tartalomhoz szervesen hozzáillő formáig, illetőleg a formába beleváló tartalomig. Természetes, hogy nem a kész mű gazdag, részletes tartalmáról, kifejlett, végigkomponált formarendszeréről van itt szó. Tartalom ebben a vonatkozásban a *tartalom csiráját* jelenti: az alapvető mondanivalót, amely még nem lévén kifejezve, a sejtelem bizonytalanságában lebeg, — de már *van:* megragadott. Forma ezen a fokon *körvonalat*, dallamsejtelmet, színsugallatot jelent: valami csiraszerű, lebegő, egyszerű alaki sémát, amely azonban már megjelent a tudat mélyén, már alkalmas magába fogadni valami határozattá tevő tartalmat. Ezt a két bizonytalan árnyat — amely úgy lebeg a többi, még meg nem született tartalom- és formalehetőségek árny-tömegében, a tudattalanság, vagy féltudatosság homályában, mint az alvilágra szállt Aeneas körül a születendő lelkek árnyai — egyszerre egy hatalmas hullám ragadja fel: a művész felajzott érzelem-áradatának egy épen aktuális hullámverése, és egymáshoz sodorja, egymásba öleli őket. A két árnyék ölelkezéséből határozott, hús-vér ivadék pattan ki: valami, amiből mű lesz, egy esztétikai csira; egy tartalom-forma-egység. Itt megtörténik a páratlan csoda: két alvilági árnyék nászából élő gyermek születik, — persze azért, mert öleltetőjük élő szenvedély, emberi érzelem volt.

Hogy ez *miképen* történik: ez a kérdés két részre bontható. Az egyikre nem tudunk felelni, a másikra könnyű a felelet. Nem tudjuk megmondani, mitől függ az, hogy a művész alkotó hangulata épen ezt a tárgyat — tartalmat, vagy formát — ragadta meg, és nem egy másikat. A teremtésnek épen olyan titka ez, mint amely a szerves lények testi születéséhez fűződik. A természetnek ugyanazt a hallatlan pazarlását észleljük itt is, amely a létrejött magvak és peték miriádjait szórja el megfigyelésünk szerint céltalanul, és előttünk ismeretlen okokból választ ki a rengetegből aránylag keveseket arra a kiváltságra, hogy egymást megtalálván, megvalósíthassák létcéjukat. A művészi alkotás csirái is olyan tartalom-petéből és forma-magból születnek, amelyeket millió és millió, egyelőre legalább meg nem valósuló hasonló közül előttünk ismeretlen okokból választ ki és hoz össze a művész szuverén érzelme. Egyes esetekben meg lehet kísérelni a találgatást. Többé-kevésbbé meg tudjuk mondani, mért épen Toldi alakja ragadta meg Aranyt, és nem Kinizsi, Mátyás király, vagy más mondai hős, — mért épen a *Bolsenai csodát* festette meg Raffael és nem mást, — mért a zenedráma új formája ihlette Wagnert a megszokott formák helyett, — mért a horatiusi metrum és nem pl. Csokonai rokokó formavilága Berzsenyit, — mindez azonban irodalom, illetve zene- és művészettörténet, illetőleg lélektani tapogatózás, — és ki mondhatja meg, hány és milyen döntő apróság kerüli el a figyelmünket? Tolsztoj filozófiájában van valamelyes igazság: csakugyan nem lehetetlen, hogy az okok szövedékén keresztül egy közkatona elszakadt bakancsszíja majdnem olyan döntő a borodinói csata sorsára, mint Napoleon tervei. Az esztétika nem tud többet mondani erre nézve, mint hogy a gondolatfolyamatok ismert lélektani törvényei működnek itt, az adott pillanatban éppen aktuális érzelem irányítása szerint.

Sokkal határozottabb feleletet adhatunk a kérdés másik felére, tulajdonképeni problémánkra vonatkozólag: *hogyan kapcsolódik az aktuális érzelem hatása alatt a megragadott tartalomhoz a megfelelő forma, és viszont.* Az érzelem-lélektannak egyik

[1] I. 179. l.
[2] Gentile: La filosofia dell'arte. 1931. 146. köv. l.

legegyszerűbb ténye áll itt előttünk: «az érzelemnek ugyanazt a húrját üti meg».[1] Minthogy itt már adva van egy bizonyos érzelem, amely a megragadott tárggyal való kapcsolatán keresztül már nagy általánosságban meg van határozva, könnyen megértjük, hogy ugyanaz az érzelem, amely kapcsolatot talált egy tárgyhoz, ugyanazt a kapcsolatot megtalálja egy formához is, — annál is inkább, mert ennek a folyamatnak analógiáját gyakran átéljük a közönséges életben is. Az érzelem, mint ilyen, magában hírja a kifejeződés tendenciáját. Mikor haragszunk, ha szabad folyást engedünk az érzelemnek és a kifejezési ösztönnek, minden nehézség nélkül, mintegy magától megtaláljuk a szükséges szavakat, mozdulatokat: a megfelelő formát. Ilyenféleképen magától találja meg a tárgyas érzelem a megfelelő formát a művészi alkotás csirájában is.

Azt lehetne erre mondani: Mindez világos arra az esetre, mikor a tartalom az elsődleges. A tartalom, amennyiben érzelmi, megtalálja a formát. De *hogyan talál tartalmat a forma?* A felelet kézenfekvő: Az alkotó művész számára ez a két eset nem kettő: a két folyamat teljesen azonos. Tartalom és forma: a művész számára igen relatív fogalmak. A művész tudatában a formai tárgyra vonatkozó élmény semmiben sem különbözik a tartalmi tárgyra vonatkozótól. Ez a két kifejezés csak magában a műben válik objektív valósággá. Az a művész, akinek érzését egy formai jelenség ragadta meg, ezt az élményét akarja megvalósítani; ehhez tartalom kell, amelyben a forma létet öltsön. Az ő élményének ez a formai valami a «tartalma», ehhez kell egy tartalmi mozzanat, amelyben megvalósulhat, amely tehát — a megvalósulandó mozzanat oldaláról nézve — tulajdonkép formai elem: ebben jut szemléletes alakhoz az elsődleges élménymozzanat. Annak a görög szobrásznak, aki a «lebegő alak» formaproblémáját élte át, ez a forma-probléma volt a megalkotandó szobor tartalma és e tartalom megvalósítására formául használta fel a Nike mitológiai képzetét. Az előttünk álló szobornak immár a győzelem-istennő alakja a tartalma, és a lebegés számunkra formai jelenség; Paionios számára, a szobor első lelki képének létrejöttekor, fordítva lehetett.

Egy másik példa talán még jobban megvilágítja a dolgot. Hogyan jöhetett létre a *Zalán futásának* első víziója? A kész mű nem enged kétséget annak az érzelmi állapotnak természetére nézve, amely Vörösmarty alkotó hangulatát kitöltötte. Az eposz csiráztató érzelmi talaja az ossziáni emelkedett borongás. Igen valószínű, hogy a költőt egy hexameteres magyar eposzi műnek (legvalószínűbben Baróti Szabó Dávid *Komáromi földindulásának*, esetleg Aranyosrákosi Székely Sándor *Székelyek Erdélyben* című kis eposzának) olvasása «ragadta meg», mint amelyben megtalálta a hangulatának kifejezésére alkalmas formát: a patetikusan zengő hexametert. Az így «irányult» érzelem aztán automatikus biztossággal ragadta ki emlékeinek, elraktározott élményeinek gazdag kincstárából a neki legmegfelelőbb tárgyat: Árpádot és a honfoglalást, amely — ebben az érzelmi állapotban úgy kellett éreznie — egyenesen ezt a hangulatot leheli. Ez a folyamat azonban fordítva is történhetett. Az sem valószínűtlen, hogy Anonymus olvasása volt az időrendben elsődleges mozzanat, hogy Árpád alakja vagy az alpári csata olvasása ragadta meg először ossziáni hangulatban borongó lelkét, és ehhez az élményhez találta meg ösztönös biztossággal a lelkében visszacsengő patetikus hexameter-muzsikát. Nem viszonylagos értelme van-e ebben a kétféle élménysorban annak, hogy a két mozzanat közül melyiket nevezzük formainak, melyiket tartalminak?

Az érzelmi tényező a műben.

Ennyi elégségesnek látszik annak belátására, hogy az alkotás tudatfolyamatának első, döntő mozzanatában, mikor a tartalom és forma eggyéválik, az egységet az érzelem közvetíti. Minthogy pedig maga a mű nem egyéb, mint ennek a szubjektív tartalom-forma-egységnek többé-kevésbbé adaequat objektiválása, azért magára a kész, az objektív műre is áll a tétel: a tartalmi és formai elemet abban is érzelmi kapcsok tartják össze. Azonban az érzelmi tényező szerepe ebben az objektív alakulatban már nem olyan kizárólagos, mint az alkotó folyamat elindulásakor. Szerepét két tény korlátozza. Egyrészt — mint már rámutattunk — magában az alkotó el-

[1] Kornis: A lelki élet. III. 432. l.

járásban is, mihelyt az első, a döntő tartalom-forma-egység, az esztétikai mag készen van, a továbbiakban már csökkenhet, sőt bizonyos fajú alkotásban szükségképen, nagy mértékben is csökken az érzelem munkája, és helyet adhat a mellette egyre nagyobb lendülettel munkába lépő egyéb (értelmi és gyakorlati) tényezőknek. Másrészt a művész csak a legritkább esetben tudja megvalósítani teljesen azt és úgy, amit és amint lelkében, az első esztétikai vízióban látott. Az a mínusz, amellyel a mű elmarad a lelkében élő «ideál»-tól, nem ugyan feltétlenül, de a legtöbbször az érzelmi tartalomnak, a tartalmat és formát eggyé ölelő érzelmi légkörnek halványabb, gyengébb, elmosódottabb megvalósulásában is megmutatkozik. Viszont az a plusz, amelyet az első, érzelmes egység a később fellépő nem-érzelmi alakító elemek beavatkozásával nyer, a maga gazdag újmozzanataival szintén csökkentheti, sőt egészen el is halványíthatja az eredeti érzelmi magot. Az alkotó munkába beavatkozó értelmi hullám például új tartalmi mozzanatot ragad meg az érzelem felragadta tárgyban, amely már nincs oly közvetlen kapcsolatban az eredetileg mozgató érzelemmel; ez az új intellektuális eredetű tartalmi mozzanat már most intellektuális úton, tehát nem érzelmi asszociációval is találhat magának formát. Így egész sereg új tartalom-forma-egység jöhet létre, amelyek részek módjára beleilleszkednek ugyan az elindító érzelmes vízióba, de ha nagyszámúak (pl. nagyobb terjedelmű alkotásban), valósággal eltakarhatják az eredeti érzelmi alapréteget, új keményebb színeket vihetnek az eredeti érzelmesebb alaphangba. Ugyanez az eset következik be akkor is, ha a technikai eljárás során vetődik fel egy váratlan formai mozzanat (pl. az anyagnak valamely előre nem látott tulajdonsága: a márvány erezete, egy rímelő szónak váratlanul másfelé mutató jelentése); ez nem függvén össze bensőleg az alakulatban munkáló érzelemmel, nem érzelmi úton vonz magához betöltő tartalmi mozzanatot: a szoborarc kifejezése új árnyalatot kap, a vers tartalma új irányú gondolatsorral bővül. Mindez nem szükségképen árt az eredeti víziónak, mert az igazi művész az ilyen esetlegességeket a maga céljai szolgálatába tudja kényszeríteni; de az érzelmi alapszínt sokszor egészen sűrű, igaz, hogy az értő számára annál izgatóbb, fátyol alá rejtheti. Elrejtheti, de el nem tünteti. Azért azt kell mondanunk, hogy az eredeti szubjektív érzelmi mag, a tartalom-forma-egység alkotásra indító első víziója objektíven benne van a kész műben is, és igazi, esztétikai hatásának mégis ez a forrása. Az ilyen nem-érzelmi eredetű tartalom-forma-alakulatok ugyanis csak addig tesznek esztétikai hatást, amíg az eredeti (esetleg már csak láthatatlanul ható) alakulatba «szervesen» bele tudnak illeszkedni, szóval legalább közvetve annak hatását szolgálják. Mihelyt ettől függetlenül kezdenek hatni, megszűnik a tartalom-forma-egység «szervességének» alapvető feltétele. Ezek a mozzanatok t. i. csak viszonylag, részletvoltukban tartalom-forma-egységek, az egészhez viszonyítva nem azok: «kiesnek» — a festők szava szerint; «kilógnak» — mint köznyelv mondja. Ezen az alapon mutatható ki egyebek közt nagy mesterek képeinek későbbi illetéktelen kiegészítése, pl. Fra Bartolommeo Pitti-beli *Pietà*-ján az elhagyott két apostol-alak helyett szervetlenül beletoldott keresztfa hamissága.[1] Hiába van logikailag kitűnően felépítve egy elmélkedés, amely a dráma tartalmi mondanivalójába (az eredeti érzelmileg formált vízióba) nem illik bele, a helyzethez nem alkalmazkodik, a hős szájából kiri: a dráma egésze szempontjából nincs formája; csak okoskodás, formátlan tartalom. Hiába tölti ki a váratlanul felmerült rím maga után vonta strófát vagy strófarészt érdekes, frappáns ötlet: ha ez az ötlet nem illeszkedik bele a vers érzelmi hullámvonalába, bántónak, kirívónak, feleslegesnek érezzük: csak mint strófának van tartalma, a költemény szempontjából üres forma. Egyszóval: ha rejtve is, ha nem is mindig önmagának tökéletességében, de a műben magában is benne van, objektíve megvalósultan a tartalom-forma-egység eredeti érzelmi kincse, — és ez a mű esztétikai jellegének elmaradhatatlan feltétele.

Az érzelmi tényező a befogadásban.

Meg kell még vizsgálnunk a befogadó folyamatot: megtaláljuk-e ott is a tartalom-formakapcsolat érzelmi tényezőjét. Az eddigiek épen elég utalást foglaltak magukban, amely feleslegessé teszi a bővebb fejtegetést. Már maga az esztétikai

[1] V. ö. Wölfflin: Die klassische Kunst. 159.

befogadás «élvezet» jellege, amelyet a naiv tapasztalat is ismer, bizonysága a tétel helyességének, ha meggondoljuk, — aminek felismeréséből fejtegetésünk kezdetén kiindultunk — hogy az igazi esztétikai befogadó aktus sem nem a tartalommal, sem nem a formával, hanem a kettőnek egységével, illetve az egységükből létrejött alakulattal van vonatkozásban. Igy vizsgálandóul mindössze ennyi marad : magát a két elem közötti kapcsolatot a befogadóban is az érzelem, illetve érzelmi kapcsolódás közvetíti-e? Itt t. i. egy új, szubjektív esztétikumról, egy új, szubjektív belső-szemléleti forma-tartalom-egységről van szó, amelyet a műben rejlő objektív esztétikum és a benne objektíven megvalósult érzelmi egység hatása alatt a befogadóban új szubjektiv lelki folyamatnak kell létrehoznia. A kérdés : *ez az új tudatfolyamat is érzelmi asszociációval indul-e meg?* Megindulásról szólunk, nem lefolyásról, mert mint az alkotó tevékenységénél, itt is csak a folyamat indító, döntő kezdő-mozzanatára vonatkoztatjuk a tételt, az ú. n. «első benyomás»-ra, amelynek a közfelfogás bizonyos értelemben nem ok nélkül tulajdonítja esztétikai dolgokban a legfőbb illetékességet. A befogadó folyamat további fázisaiban ugyanis éppúgy felléphet, és legtöbbször éppoly szükségszerűen fel is lép a logikai gondolkodás, sőt idegen, az esztétikai területen egyenesen jogosulatlan szempontok is beleavatkozhatnak, mint ahogyan hasonlót kellett észlelnünk az alkotás előrehaladottabb stádiumában is.

Ha már most ezt az «első benyomást» elemezzük, meglepően analógnak fogjuk találni az alkotó tevékenységgel. Megtaláljuk itt is azt az esztétika-előtti «tárgytalan», helyesebben határozott tárgy nélküli érzelmi állapotot, amely a «teremtőhangulat»-tal állítható párhuzamba. Arra a várakozó, figyelő, de még nem egy határozott tárgyra figyelő felajzottságra gondolok, mely pl. színházban, vagy hangversenyteremben fogja el az embert az előadás kezdete előtt. «Most hallunk, látunk valamit !» — «Kíváncsi vagyok, mit kapunk !» — «Hát lássuk csak !» — ilyenféle szavakba lehetne foglalni ezt a hangulatot. Hasonló ehhez az a lelkiállapot, amellyel egy könyvet veszünk kezünkbe, vagy amellyel pl. egy képtárba lépünk. Ez az *önbeállító érzelmi gesztus* megvan valójában minden tudatos esztétikai élmény kezdetén. Ha másban nem, ha határozottabban nem, legalább abban a pillanatnyi szellemi «átkapcsolás»-ban, amellyel elfordítjuk figyelmünket a reális élettől és odafordítjuk a műhöz, illetve az esztétikailag felfogandó tárgyhoz. Ezt az odafordulást mindig kíséri a várakozásnak, a kíváncsiságnak legalább egy pillanatnyi felvillanása : «Most valami más következik : lássuk !» A még tárgytalan érzelmi irányításnak gesztusa nélkül csak egészen öntudatlanul induló esztétikai élmény képzelhető ; az ilyennél a beállító gesztust a meglepetésnek egy felvillanása helyettesíti abban a pillanatban, amikor a befogadó rászmél élményének «más», nem a reális életbe tartozó voltára. Itt ez a pillanatnyi meglepetés a tartalmilag még meg nem határozott, csak általánosan átirányuló érzelmi állapot, amely átmenetet alkot a reális életfolyamat és az esztétikai tárgy megragadása közt.

Ezt a «*beállító hangulatot*» követi a «megragadottság» állapota a befogadóban is, mint az alkotóban. Az előző stádiumban felébredt érzelmiség hozzátapad a szemléletileg adott esztétikai tárgyhoz. Ez a megragadás — a tapasztalat szerint kétféle. A befogadó alanyok túlnyomó részét egy-egy mozzanat ragadja meg első pillantásra ; mégpedig leginkább tartalmi mozzanat, csak ritka esetben formai jelenség. Az így tartalmassá lett érzelem önkifejező tendenciája most körülbelül ugyanolyan érzelmi kapcsolódással ragadtatja ki az adott szemléleti anyagból a tartalmi képzeteivel «azonos érzelmi húrokat megpendítő» formai elemeket, aminőt az alkotó tevékenység hasonló stádiumában figyeltünk meg. Csakhogy a befogadóban ez a folyamat gyorsan, könnyen, magától értetődően és előre meghatározott irányban folyik le, hiszen a szemléleti tárgyban az útja mintegy ki van már taposva : A műben objektíve adva van a két elem szükségszerű kapcsolata, melyet már eredetileg is belső érzelmi rokonság fűzött egybe. A befogadó csak mintegy utána-rajzolja az alig láthatóan, de mégis szuggesztiv erővel már előrajzolt vonalat. Ennek a folyamatnak lényegén nem változtat az sem, hogy a befogadó a legtöbb esetben csak tökéletlenül tudja megérezni és utánaérezni a művész vízióját megteremtő, tehát a műven valósággal objektivált érzelmek színét és gazdagságát, még ritkábban az azt kifejező formák értékeit, sőt az egészet — érzelmi anyagában is — át-meg-átjárja saját — a műtől nem preformált érzelmi mozzanataival. Bármennyire különbözik is a befogadó

érzelmi élménye a művészétől, mégis csak a mű objektív tartalom-formakapcsolata keltette fel és parancsolja rá a maga érzelmi és szemléleti energiájával a maga asszociációs-irányát. Ha nem is azt és nem is *úgy*, de valami *olyanfélét* kénytelen érezni a befogadó, mint ami a műben le van fektetve ; ha nem is úgy fejezné ki magától, mint ott látja, ha nem is érti, miért, de valahogy *olyanformán* érzi kifejezettnek érzelmét, mint a műben ki van fejezve. Egyszóval : ha a két összekötendő elem — a tartalom és a forma — nem is azonos mindenestül az alkotóban és a befogadóban, de a kettőt összekötő vonal útja azonos — persze megfordított irányban. Az érzelem tartalma eltolódhatik, formái tökéletlenül fotografálódhatnak a befogadó szemléletében, de a kettőt összekötő érzelmi kapocs mégis megmarad : a befogadó-élmény esztétikai lényege — az analóg érzelem kapcsolta tartalom-forma-egység — ugyanaz marad a befogadóban is, mint ami a műben objektíve benne van.

Még egyszerűbb és adaequatabb az érzelmi kapcsolat létrejötte annál a relatíve csekélyszámú befogadó típusnál, amely már az első benyomásban is az egész tartalom-forma-egységet ragadja meg. Hiszen ennyi és oly különböző elemek egységét nem foghatná fel ilyen egyszerre, ha intuitíve, villanásszerűen át nem élné belsőleg az egység kapcsoló elemét : a létrehozó érzelmet, — ugyanazt, vagy «olyanfélét». Lélektani szempontból voltaképen nincs is különbség a két típus közt másban, mint a folyamat tempójában. Azt lehetne mondani, hogy az első típus tudatában lassítva pereg le a film, annyira lassítva, hogy az egyes képegyedek külön-külön is megkülönböztethetők, és csak bizonyos idő mulva, megérlelődéskor olvadnak eggyé. A másodiknál — a pergető nagy gyakorlottsága és ügyessége, vagy a film nagyon is könnyen pergethető volta miatt — oly gyors a pergés tempója, hogy a szemben rögtön és teljesen az életbeli benyomás hatását kelti.

Nem szorul külön bizonyításra, hogy a nem esztétikai jelenségek esztétikai felfogásának alapja is érzelmi kapcsolatú tartalom-forma-egység. Nem-esztétikai jelenségeket két esetben fogunk fel esztétikailag. Vagy *a művészet analógiájára:* mintha műalkotás volna, vagy bizonyos műalkotáshoz volna hasonló. Ez esetben csak a már megrajzolt esztétikai befogadás egy esetével állunk szemben, avval a különbséggel, hogy a műben objektíve adott érzelmi komplexumot itt magunk «látjuk bele» a jelenségbe. Vagy *magunkhoz való viszonyában* fogjuk fel a jelenséget. Ez ismét kétféle lehet. Az egyik esetben a jelenséget (pl. tájat) egyenesen a magunk érzelme kifejezőjének érezzük, a másikban az illető jelenség kelt bennünk bizonyos érzelmet, amelynek kifejezőjéül érezzük, és amelyet (megint csak a művek befogadásának mintájára) mi is utánaérzünk. Mindhárom esetben világosan érzelmi asszociáció teremti az esztétikumot jelentő tartalom-forma-egységet. Ezzel, úgy tetszik, az esztétikai jelenségek egész területére igazolva van a tétel : az esztétikai tartalom-forma-egység genetikus kapcsa az érzelem.

Az «esztétikai érzelmek» problémája.

Ezek után világosan láthatunk az esztétikai elméletnek egyik legtöbbet vitatott és legkevésbbé megnyugtatóan tisztázott problémája, az ú. n. «esztétikai érzelem» kérdésében is.

Hogy vannak «esztétikai érzelmek», nem lehet kétséges,[1] mihelyt az érzelemnek helyet adtunk az esztétikai élményben. Ha pedig mi is, mint a modern esztétika általában, lényeges, uralkodó vagy épen elsődleges szerepet tulajdonítunk neki, nyilvánvaló, hogy kell lenni ebben a szereplésben valami specifikus esztétikumnak is. Az esztétikai érzelmekről szóló fejtegetések azonban sokszor még tán a művészi képzeletről szólóknál is jobban látszanak nélkülözni az elvi tisztaságot és a kérdésfeltevés határozottságát. A pszichológiai esztétika, amely pedig látszólag leghivatottabb volna tisztázni a kérdést, szembetűnően tapogatózónak mutatkozik e téren.

A sokféle esztétikai «érzelem» köteteket megtöltő leírásai, osztályozásai közt, a sok tágabb, szűkebb és legszűkebb értelemben vett, a sok esztétikán-kívüli és mégis-esztétikai érzelem közt bukdácsolva,[2] azt hiszem, igazat kell adnunk Meumann

[1] Bár egyesek, pl. Odebrecht egyenesen tagadják ezt.

[2] A. Bain pl. odáig megy, hogy a népünk hatalmán érzett örömet, az osztályöntudatot, sőt a családi büszkeséget is esztétikai érzelmeknek tekinti. Id. Dessoir 113.

szigorú kritikájának (főleg Wundtra és Lippsre vonatkozólag), melyet az indokolatlanul felvett sokféle esztétikai érzelemről mond,[1] és Utitz kemény megállapításának, hogy «a specifikus, csak-esztétikai érzelmek feltalálását célzó, nagy buzgósággal és kitartással űzött vadászat nem járt fogható eredménnyel.[2]

A tulajdonképeni esztétikai érzelem: A látomási érzelem.

Felfogásunk értelmében *voltaképen esztétikai érzelemnek csak a látomási érzelmet nevezhetjük, amely az esztétikai tartalom-forma-egység létrejöttének volt döntő tényezője.* Igy tehát minden esztétikumnak megvan a saját — genuin — «esztétikai érzelme». Esztétikai az az érzelem, amely bennem, alkotóban, egy tartalmi élményelemhez a neki «megfelelő» formai elemet, vagy egy formai élményhez a «hozzá tartozó» tartalmi elemet «megéreztette», illetve intuitive megpillantotta és ezzel résztvett a születendő alkotás ősesjtjének, csirájának létrejöttében. Esztétikai az az érzelem, amely bennem, befogadóban egy esztétikai tárgy hatására támad, abban a pillanatban, amikor felismerem, illetve megérzem annak formált tartalmát és ezáltal létrejön bennem az újjáalkotó esztétikum ősesjtje : az első benyomás. Esztétikai az az érzelem, amely objektiválva «benne van» egy esztétikai műben : amelyet az alkotó — a maga látomási érzelmét kifejezve — abba beledolgozott, s amely a tartalmas formából kisugározva a befogadóban elindítja a maga esztétikai élményének érzelmi folyamatát. Ilyen funkcióra bármilyen tartalmú érzelem alkalmas, minden érzelem válhatik tehát esztétikaivá, de azzá *csak ebben a funkcióban* válik.

A tágabb értelemben vett esztétikai érzelmek.

Az esztétikai élményben azonban szerepelnek egyéb érzelmek is. A látomási érzelem mellett a kísérő, színező, továbbalakító és belőle fakadó érzelmek egész világa tartozhatik s legtöbbször tartozik is hozzá. Az esztétikum ősesjtje, az esztétikai érzelem lehelletére megszületett tartalom-forma-egység, létrejöttének pillanatától kezdve mintegy delejes körben vonzza magához a legváltozatosabb és leggazdagabb érzelmi és érzelmes-képi, sőt utóbb már fogalmi asszociációkat, és ezekhez ismét újabb és újabb érzelmi mozzanatok kapcsolódnak. Ebben a folyamatban áll voltaképen az esztétikai csíra érlelődése, a tulajdonképeni esztétikai valóság létrejötte. Ez a sokféle érzelem és a vele kapcsolatos képi (sőt a háttérben meghúzódó fogalmi) tudatelem együtt alkotja azt az egységes élményegészet, amelyet esztétikai élménynek nevezünk. Ezek az újabb, kísérő, tovább alakító és származékos érzelmi elemek szintén esztétikainak tekintendők, de a tulajdonképeni esztétikai érzelemhez a látomásihoz viszonyítva persze egészen más, sokkal tágabb értelemben.

Az érzelem esztétikai szerepének vizsgálatánál elemeztük azt a fenségespatetikus-elégikus borongást, amelyből a *Zalán futása* született. Ennek a műnek kétségtelenül ez az eredendő, látomási érzelme ; ez volt a költő alkotásra-indítója és ezt érzi ki, éli át belőle az olvasó, ha átadja magát az omló hexameterek hatásának; bizonyos, hogy a művet csak az «fogadta be» esztétikailag, aki ezt átéli. A költő azonban ezen az alapérzelmen kívül alkotás közben egy egész érzelmi kozmoszt élt át és dolgozott bele, fejezett ki, ábrázolt az eposzban : a mulandóság érzését, az első szerelem üde báját, a fiatalság szépségének és törékenységének érzését, az Istenség nagyságával szemben való leborulást és felemelkedést, a Rossz félelmét és rettegő útálatát, nemzeti büszkeséget és nemzeti szomorúságot, a sorssal szembenéző ember borongását, a Völgység varázsának emlékét, stb. Alig vonható kétségbe, hogy ezek is esztétikai érzelmek voltak benne. És ha azok voltak a költőben, akkor nem tekinthetjük másoknak az olvasóban kelt visszhangjukat sem. Ám amint Vörösmartyban Ete alakja és sorsa felkeltette a sors-érzés borzongását, úgy kelti fel ez a versekbe beleformált sors-érzés az olvasóban *a sors* érzésén át a *maga* sorsán érzett borongást ; amint Vörösmarty sors-érzése színezte, alakította a munka során Ete sorsának szövését, illetőleg azt az alapérzelmet, amely Ete történetét szövi az eposzon át,

[1] Ästhetik der Gegenwart². Lipcse, 1912. 50—51.
[2] Emil Utitz : Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Stuttgart. 1914. I. 102.

úgy alakítja, színezi a magunk sorsának ez a lappangó érzése a mi befogadó élményünket. Abban a «műben», amelyet odaadó olvasás közben alkotunk magunknak, ez az érzelem éppúgy ott van kísérő-alakító funkciójával, mint Vörösmartyéban ott voltak a maga kísérő-alakító érzelmei; és hogy ott van, annak ha nem is szükségszerűen (mert nem mindenki kénytelen Etével kapcsolatban a maga sorsára gondolni), de mégiscsak a mű formált tartalmában van az elindító oka. Szóval: ennek az érzelemnek is az esztétikumban van a gyökere. Ezért tágabb értelemben joggal tekinthető esztétikainak.

Az esztétikusok egy igen nagy és számottevő része ezektől a nem mindenestül a műben fundálódó érzelmektől megtagadja az esztétikai jelleget. Ez az *esztétikai rigorizmus* azonban végzetes következményekre vezet. Tagadhatatlan ugyanis, hogy a valóságban minden esztétikai befogadó élményében ott vannak ezek az érzelmek, sőt minden kísérlet arra mutat, hogy az emberek óriásilag túlnyomó részének legtöbb esztétikai élménye elsősorban ilyenekkel van tele. A mű a legtöbb embernek azért tetszik, mert a maga sorsára, életére, érzelmére ismer benne. Az esztétikailag iskolázatlan (és a legtöbb ember ilyen, még a tudományosan és morális tekintetben legmagasabban állók legnagyobb része is) nem tud különbséget tenni a maga élményében a közt, ami a műben van adva, és a közt, amit ő maga érez hozzá; ha igazán élvez egy műalkotást, akkor legalább annyira élvezi az ahhoz fűződő maga-érzelmeit (sőt gondolatait) — mint a műben «objektíve» megtalálhatókat. Ezeknek az érzelmeknek esztétikai jellegét megtagadni tehát nem kevesebbet jelentene, mint az esztétikai befogadás lehetőségét viszonylag elenyészően szűk körre korlátozni, vagyis beismerni azt, hogy magyarázatunk a magyarázandó tényeknek túlnyomó részére nem illik rá. De még ennél is rosszabbat; mert hiszen ilyen érzelmek *minden* esztétikai befogadó élményben kimutathatók, még az esztétikailag legiskolázottabb és legfegyelmezettebb élvezőében is, mint erről a becsületes önmegfigyelés mindenkit meggyőzhet. Magától értetődik ez: az *omne quod recipitur, in modum recipientis recipitur* elemi principiuma alól miért lenne kivétel épen az esztétikai recepció? De még tovább is mehetünk. Mindenki érzi, hogy ha egy esztétikai mű nagyon sok érzelmet, gondolatot tud felkelteni, «sugallni», ez épen értékének bizonyítéka. Ha viszont ennek a ténynek bizonyító ereje alatt kénytelen valaki elismerni, hogy az esztétikai befogadó élmények általában mégiscsak esztétikai tények, belebonyolódik abba a lehetetlen paradoxonba, amelyet Odebrecht az esztétikai felfogások legkritikusabb pontjának érez: hogyan lehetnek bizonyos jelenségek nem-esztétikaiak, de ugyanakkor mégis esztétikaiak.[1] Úgy gondolom, ha az esztétikai elmélkedés során olyan tényekkel kerülünk szembe, amelyek nyilvánvalóan esztétikai jellegűek, — és hogy az esztétikai élvezet ilyen, senki sem tagadja — és ezek a tények nem illenek bele az elméletbe, ebből logikusan csak azt a következtetést lehet levonni, hogy az elmélet hibás, vagy legalább is szűk, és újra kell fogalmazni.

Fogyatékos esztétikai érzelmek.

Az esztétikai érzelmek e tágabb körének felvétele azonban természetesen nem jelenti azt, hogy az esztétikai tárgyban asszociálódó *minden* érzelem esztétikai jellegű. A kétféle érzelem közti különbség elméletileg félreismerhetetlen. Esztétikainak még ebben a tágabb értelemben is csak olyan érzelem tekinthető, amely az esztétikumhoz, tehát a *tartalom-forma-egységhez* kapcsolódik.

Eszerint nem tekinthető esztétikainak sem az olyan érzelem, amely egy esztétikai alkotásnak tisztán tartalmi elemével, sem az olyan, amely tisztán formai elemmel áll vonatkozásban.[2] Nem állítjuk sem azt, hogy az ilyen érzések nem jogosultak,

[1] Utitzot ez az ellentmondás indította az esztétikának és a művészettannak elvi különválasztására, azon az alapon, hogy a művészet nem tisztán esztétikai jelenség, ebben tehát helye van olyan elemeknek is, amelyek az esztétika területén kívül esnek. Hogy ez a megokolás nem kielégítő, mindennél szebben bizonyítja az a tény, hogy kitűnő *Kunstlehré*jében semmi olyant nem tárgyal, ami nézetünk szerint az esztétika keretén belül el ne férne.

[2] Ez utóbbi tétel ellenkezni látszik a közkeletű lélektani felfogással, amely elsősorban a forma-érzelmeket tekinti esztétikaiaknak. Ez az ellenmondás azonban csak látszólagos; a rendesen formai néven tárgyalt érzelmek u. i. legnagyobbrészt nem tisztán formákkal, hanem tartalmas formákkal, azaz esztétikummal kapcsolatosak.

sem azt, hogy nem lehetnek magukban értékesek, még azt sem, hogy nincsenek összefüggésben, sőt bizonyos fokig szükségszerű összefüggésben az esztétikai tárggyal, — csupán annyit, hogy ezek *maguk* nem esztétikai érzelmek. Ilyen tisztán-tartalmi kapcsolatú, tehát nem-esztétikai érzelem volt azé a filozófusé, aki a *Parsival* megváltás-gondolatán, és azé a hölgyé, aki Fadrusz farkassal birkózó Toldi-szobrának ruhátlanságán bosszankodott, azé a tanáré, aki a *Merengőhöz* «bölcs polgári életfilozófiáján» lelkesedett, és azé a munkásé, aki egy Meunier-féle munkás-szobor előtt a kizsákmányoló kapitalisták elleni gyülöletének adott kifejezést. Viszont tisztán formákhoz kapcsolódott, tehát megint csak nem esztétikai volt annak az olvasónak felháborodása, aki nem győzött szidni egy George-verset, mert nem voltak benne írásjelek, sem azoké a szerzeteseké, akik nem fogadták el a megrendelt Jézus-képet, mert nem a megszokott piros palástban és szőke parókával ábrázolta a Megváltót; nem volt esztétikai annak a kis fiúnak a lelkesedése sem, aki értelmetlen szótagokat (amint kiderült, egy meg nem értett német dal elferdített szavait) dúdolva exercírozott az udvaron; és kérdésemre, hogy mit szeret rajta, azt felelte, hogy «olyan jól lehet lépni rá», — sem azé a cselédleányé, aki egy súlyos, klasszikus regényt, amelyből aligha érthetett meg valami lényegest, könnyek közt olvasott végig, és hasonló kérdésre azt felelte: «mert a hősnőt épen úgy hívják, mint engem.»

A példák egy része, főleg az utóbbiak, kissé keresettnek tűnhetik fel; és ez nem véletlen. Amilyen könnyű t. i. belátni, hogy csak-formai vagy csak-tartalmi kapcsolatú érzelem nem lehet esztétikai jellegű, ép oly nehéz ilyen érzelmeket tetten kapni. Az esztétikai tárgyban u. i. egyáltalán nincsen sem tartalomnélküli forma, sem formátlan tartalom; ilyeneket tehát csak mesterséges, szinte erőszakosan egyoldalú szemlélettel lehet bennük találni. Azért nehéz az egységes élményben különválasztani azokat az érzelmeket, amelyeket a formált tartalom valamely mozzanata keltett, azoktól, amelyek ilyen egyoldalú szemléletből fakadtak, amelyeknek tehát az esztétikai tárgyban voltaképen valóságos alapjuk nincs. Sőt nemcsak elválasztani nehéz őket egymástól, de még megkülönböztetni is. A befogadó egyéniség sokféle, tehát az adott esztétikai tárggyal létrejöhető érzelmi viszony is sokféle, és nem mindig lehet megállapítani, hogy egy érzelmi reakció a tulajdonképeni esztétikai adottsághoz fűződik-e, vagy pedig egy esztétikailag jogosulatlanul külön-szemlélt, voltakép a tárgytól belsőleg függetlenül megalkotott, abba önkényesen beleerőszakolt tartalmi vagy formai valamihez. Ebből a nehézségből ered igazában a fentebb említett esztétikai probléma is. Az elméleti megoldás nem kétséges: ami a tartalom-forma egységgel kapcsolatos, az esztétikai jellegű, ami nem, az nem-esztétikai. Adott esetekben azonban a határok elmosódnak. Épen azért jogosultnak látszik egy közbülső, *átmeneti réteg* felvétele is. Úgy tetszik, fel szabad állítani a *fogyatékos esztétikum* kategóriáját.

Ha ugyanis meggondoljuk azt, hogy az esztétikai tárgyban alakítatlan tartalom és tartalmatlan forma egyáltalán nincs, eleve valószínűtlennek látszik, hogy valaki annyira önkényesen szemlélhesse, hogy *teljesen és tökéletesen* külön tudjon befogadni egy abban valójában meg sem lévő tartalmi vagy formai valamit. Hogy ez mégsem lehetetlen, mutatják a felhozott példák. De még e példák sem egyforma értékűek az esztétikummal való kapcsolat szempontjából. Nyilván nem lehet pl. azt mondani, hogy a Vörösmarty *Merengőjéhez* kapcsolódó érzelemről vett példában semmi nyoma sincs az esztétikumnak: az állítólag benne lévő polgári bölcseség iránti lelkesedés mégsem támadhatott minden formai elemtől teljességgel függetlenül. Bizonyos, hogy ez a nyárspolgári bölcseség, amelyet az illető csodál, így nincs benne a műben (a költő egészen mást akar mondani), az illető művelt és intelligens befogadó nem is lelkesednék ezért a banális okoskodásért, ha csak tartalmilag nézné, ha szürke prózában hallaná. De hogy ezek a gondolatok — ha nem is Vörösmarty szándéka szerint, de legalább felületi tartalmukkal — megragadták, ezt a pompás, tömör, képi és szuggesztív fogalmazás is tette, vagyis nem «tiszta», hanem formált tartalom. Szóval, ha nem is a mű esztétikuma az oka érzelmének (az egészen más, és egészen más érzelmet kelt), de mégiscsak *valami esztétikum*. És még valamiben különbözik ez az eset pl. a Jézus-képet elvető szerzetesekétől. Az a «tartalom», amely a vizsgált érzelmet felkeltette, bár a formálásban elváltozottan, ellenkező előjelűre alakítva, de *benne van* a költeményben, — annyira benne van, hogy a legtöbb ember ezt véli tartalmának — köztük nem kisebb értő, mint Gyulai Pál. Tehát nem volt *egészen* képtelenség ezt így külön

szemlélni benne, vagyis a mi befogadónk érzelme esztétikailag nem teljesen jogosulatlan. Itt a műben adott esztétikumnak téves, helyesebben tökéletlen felfogásáról van szó, nem attól teljesen idegen gondolat önkényes beleviteléről (mint pl. a szerzetesek, a Toldi-szobor, a *Parsival* vagy a regényolvasó cselédleány példájában). Az érzelem itt a tartalom-forma-egység felfogásából fakad, de ebben a felfogásban a forma a kelleténél jobban a háttérbe szorul, a tartalom pedig a kelleténél jobban érvényesül. Ez a kelleténél jobban való érvényesülés azonban igen szerencsés funkciót tölt be: azt, amit az esztétikum törvényeinek elemzésénél *esztétikai kárpótlás*nak fogunk nevezni: feledteti a formának hiányát és létrehoz egy más, az igazihoz képest másféle tartalom-forma-vegyületet, amely azonban mégiscsak tartalom-forma-egység, tehát magában véve esztétikum, — csak épen az igazihoz, a teljes értékűhöz képest nem-teljes, alacsonyabb rendű: fogyatékos esztétikum. Az ilyen fogyatékosan felfogott esztétikumhoz kapcsolódó érzelmet nevezném *fogyatékosan esztétikai érzelemnek*. Fel kell ezt a kategóriát venni azért, hogy igazságot szolgáltassunk az esztétikailag iskolázatlan befogadók óriási tömegének, akiket e nélkül ki kellene zárnunk az esztétika birodalmából; és hogy eleget tegyünk az esztétika feladatának, amelynek meg kell magyaráznia nemcsak az esztétikai professzionizmust, hanem a dilettánsok összehasonlíthatatlanul fontosabb élményét is, hiszen a műalkotások végelemzésben ezek számára készülnek.

Ugyanilyen eredményre jutunk, ha az értelmetlen szöveget dúdoló fiú példáját vesszük tüzetesebben szemügyre. Hogy az ő öröme nem esztétikai élmény abban az értelemben, amelyben az *Aidát* élvező zeneértőé, nem szorul bizonyításra. De hiján van-e mégis minden esztétikumnak? Az a valami, ami neki tetszik, amire «olyan jól lehet lépni», nem más, mint a dal ritmusa; ez a ritmus pedig egyrészt csakugyan benne van a dalban, a maga igazi, jól felfogott alakjában is, másrészt nem tekinthető teljességgel tartalomtól üresnek sem. Hiszen mikor a dal megszületett, akkor ez a ritmus tartalmat fejezett ki, azért lett épen *ilyen;* mikor a fiú előadni hallotta, amikor felfedezte, hogy jól lehet rá lépni, nyilván olyan valakitől hallotta, aki értette a szövegét is, és az előadásában ez az értés, az eredeti egész-esztétikum érvényesült. A fiúnak *ez az esztetikum* tetszett meg, ezt jegyezte meg magának, csak az ő németülnem-értése miatt fogyatékos emlékezetében maradt meg ilyen fogyatékosan, a tartalom ilyen szegényes megnyomorodásával, — de érzésében mégsem egészen tartalmatlanul.

A többi vizsgált példában ilyen fogyatékos esztétikumról sem lehet beszélni. A Toldi-szoborban a «ruhanélküliség», a Jézus-képben a piros palástnak és szőke parókának hiánya, a George-versben az írásjelek hiánya semmiképen sincs benne: ezek elvont, teorétikus, erkölcsi vagy gyakorlati gondolatok, amelyek egészen csak a szemlélőből valók és fel sem merülhetnek — a két előbbi példával ellentétben — addig, míg a szemlélő benne van a mű áramkörében. Hiszen ezek a hiányok csak úgy állapíthatók meg, hogy a meglevőt, a művet, hozzámérjük valami olyanhoz, aminek — az illető szerint — csak kellene lennie, ami tehát de facto a műben nincs benne. Mivel pedig a vizsgált érzelmet felkeltő tartalmi illetve formai valami nincsen benne a műben, nem is lehet semmi köze annak tartalmat formáló, illetve formát betöltő elemeihez, tehát az ilyen ítéletben nincs meg az esztétikumnak még töredéke sem. A *Merengőhöz* egy félreértett, vékonyka tartalmi rétegének még mindig van köze annak tartalmával, tehát formált tartalommal, — az értelmetlen szövegre dúdolt ritmusban még mindig benne van valami az eredeti dal muzsikájából, ezek tehát — ha fogyatékosan is — de még mindig tartalmaznak esztétikumot. De a ruhának, a piros palástnak és az írásjeleknek hiánya semmiféle, még legeslegtávolabbi összefüggésben sincs az illető műnek formált tartalmával, tehát az esztétikumnak leghalványabb nyoma sem fedezhető fel bennük. Ugyanígy nincs benne Meunier munkás-szobraiban sem a kizsákmányoló kapitalisták gonoszsága: ez a gondolat csak a szemlélőben támadhat, ha a szobron látottakat hozzáméri valami benne élő más lelki tartalomhoz.[1]

[1] Nem egészen ez volna az eset, ha nem a kizsákmányolók elleni harag, hanem a maga kizsákmányoltságának szomorúsága asszociálódik benne: ez nem lenne idegen a szobortól, mert ez valamiképen benne van annak formált érzelmi tartalmában; ezt a tartalmat t. i. többek közt úgy is megpróbálhatnánk szavakba foglalni, hogy: a nehezen dolgozó szegény ember sorsával való együttérzés.

Ez már nem esztétikai érzelem, még csak fogyatékos értelemben sem, ez egyszerűen: az esztétikai élményhez asszociálódó — ennyiben tehát jogosult — etikai érzelem.

Az esztétikai vonatkozású érzelmek négy rétege.

A Meunier-szobor példája alkalmas arra, hogy az esztétikai élménnyel összefüggő érzelmek négy rétegét szemléltessük rajta.

1. *Az esztétikai érzelem* (genuin látomási érzelem): a munka nagyszerűségének, az emberi erőnek, az emberi méltóságnak és az emberi nyomorúságnak átérzése, megrendülése, együttérzés, mint egységes, egyhullámú megragadottság. (Mindez persze csak dadogó, tehetetlen, megközelítő, szükségből-megpróbált szóbafoglalás; a befogadó, ha igazán *ezt* érti meg, egyszerűen azt mondja: *Jaj de szép! Jaj de nagyszerű!*)
2. *Tágabb értelemben vett esztétikai érzelmek* (kísérő, színező, továbbalakító, érzelmek): a magam erejének, emberi méltóságomnak érzéséből folyó öröm, — az emberi nagyság csodálata, — egyetemes emberszeretetre buzdulás, — «milyen nagyszerű, hogy a rongyokban és agyondolgozott testekben is ilyen nagy szépség van!» — A szobor egyes technikai részletszépségeinek csodálata stb.
3. *Részben-esztétikai érzelmek* (fogyatékos-esztétikai érzelmek: a mű esztétikumának fogyatékos felfogásához kapcsolódók): a magam sorsának, kizsákmányoltságának, igazságtalanságának érzése, — munkás osztályöntudat, — a munkásosztállyal való együttérzés. — Professzionista szemmel észrevett, a mondanivalóval láthatóan össze nem függő apró műhelyfogások csodálata stb.
4. *Nem-esztétikai érzelmek* (asszociált logikai, etikai, gyakorlati érzelmek): a kizsákmányoló kapitalizmus elleni harag, — a «politikai tárgyat» választó művész elleni bosszúság, — a politikánknak megfelelő érzelmeket erősítő műalkotás, művész vagy művészet iránti rokonszenv, — Meunier életrajzi adatainak, a mű létrejöttének, vonatkozásainak ismeretén érzett elégedettség, — professzionista szemmel felfedezett apró hibákon vagy nem egészen szerencsésnek talált mozzanatokon érzett káröröm, — a magunk jobban-tudásán vagy éles szemén érzett öröm stb.

II. RÉSZ.

A SZÉP.

1. fejezet. A szép és fajai.

Az esztétikum és a szép.

Fejtegetéseink eredményeként azt mondhatjuk, hogy az esztétikum nem más, mint tartalomnak és formának lényegkifejező szemléletességben megvalósuló szerves és érzelmes egysége. Az esztétikai jelenségek közös elemének megjelölésére, félreértések elkerülése végett, mindeddig az általános esztétikum szót használtuk. A fogalom meghatározása után most már tisztázhatjuk a használatos szinonimák pontos jelentését is.

Szervesség, lényegszerűség, szemléletesség, érzelmesség: ezt a négy posztulátumot találtuk jellemzőnek az esztétikai tartalom-forma-egységre. Úgy tetszik nekem, hogy ez a formula nem jár messze attól a meghatározástól, amelyet, egészen más alapokból kiindulva és egészen más gondolatmenetek után, Aquinói Szent Tamás állít fel az esztétikumról — az ő terminológiája szerint a *szép*ről:[1] «A szépséghez három dolog kívántatik. Először is a teljesség, azaz a tökéletesség (integritas sive perfectio): ami ugyanis csonka (quae enim diminuta sunt), már csak ezért is rút. Azután a helyes arányosság, azaz összhang (debita proportio sive consonantia.) Végül a világosság (claritas). — Hogy a *debita proportio sive consonantia* lényegileg azt jelenti, amit mi szervességnek mondtunk, a *claritas* pedig a szemléletességgel függ össze, alig szorul bizonyításra. Az *integritas sive perfectio* mindenekelőtt azzal rokon, amit az esztétikai intuíció totalitásának neveztünk;[2] azonban a tökéletesség, mint önmagának tökéletessége, entelechiájának megvalósítása, azt is magában foglalja, amit lényegszerűség címén tárgyaltunk. A negyedik posztulátum (az érzelmességé) ebben a meghatározásban nincsen benne. Az intuíció tomista felfogásáról szólva azonban idéztük Szent Tamás tételét az intuíció érzelmi mozgatójáról: ez lényegében ugyanazt a felfogást tükrözi, amelyet az érzelmeknek az esztétikai tartalom-forma-egység látomási kapcsolódásában való szerepéről kifejtettünk.

Úgy látszik tehát, mintha a tomista *szépségfogalmat* azonosíthatnók az esztétikummal. A széptől, mint esztétikai műszótól meglehetősen húzódoznak az újabb esztétika elmélkedői. Volkelt, Utitz, Dessoir, Odebrecht sok mással együtt elvetik az esztétikának ezt az oly sokáig központi fogalmát; úgy találják, hogy nem mond eleget, hogy ellenmondásokba kever, hogy kétértelmű, — és csakugyan: akik használják, rendesen kénytelenek szorosabb és tágabb értelmet tulajdonítani neki.[3] Eddigi fejtegetéseink után nem lehet kétséges előttünk a szó értelme, és nincs okunk húzódozni használatától.

E szerint nyilvánvaló, hogy a *szép nem más, mint az objektív oldaláról felfogott esztétikum.* Amikor köznapi módon az esztétikai befogadó azt mondja valamire, hogy szép, ennek kétféle értelme lehet. Vagy úgy érti, hogy az így minősített dolog neki tetszik: ebben az esetben relatív érvényű szubjektív ítéletet mondott ki: ennek az

[1] Summ. theol. I. q. 39, a. 8.

[2] És azzal, amit alább a *teljesség törvénye* címen fogunk tárgyalni.

[3] A szépet teljesen az esztétikummal azonosítja Lipps. (Grundlegung der Ästhetik.[3] Lipcse és Hamburg, 1914. I. kötet. 6.)

ítéletnek tárgya nem a szép, hanem *a tetsző*. Vagy úgy érti, hogy a minősített jelenség önmagában szép ; ez esetben abszolút érvényű objektív ítéletet mondott ki, amely az objektív esztétikumra vonatkozik : ez a szép. A sokszor idézett meghatározás : szép az, ami tetszik, szabatosabban megfordítva használandó : *ami szép, az tetszik.*

Hasonlóképen : amikor azt mondjuk, hogy a művész «szépet» alkot, ezt is kétféleképen érthetjük. Ha azt értjük rajta, amit a művész alkot — pontosabban, amit megalkotni képes, ami kikerül a keze alól — akkor szubjektív cselekvést és relatív eredményt gondolunk : a művet, amely van, illetőleg létrejön, amely azonban ahhoz képest, amit a művész akar, és aminek ehhez az akaráshoz képest létre kellene jönnie, csak relatív megvalósulás, — a művész szubjektív adottságai szerint. Ha azonban arra gondolunk, amit a művész akart, ami látomásában megjelent előtte, aminek meg kellene valósulnia, akkor objektív és abszolút valóságra gondolunk. *Ez* a szép ; az előbbi esetben szabatosabban *művészit*, műalkotást kellene mondanunk.

A szép mint valóság.

A szép tehát az objektív, illetőleg abszolút értelemben vett esztétikum. Ehhez képest kétféleképen foghatjuk fel. Ez a kettő azonban nem kettő abban az értelemben, ahogyan kettő volna a «tágabb» és «szorosabb» jelentésben vett szép. Ugyanannak a valaminek — a szépnek — két aszpektusa ez. Az egyikben objektív voltának gondolata az uralkodó, a másikban abszolút jellegéé. Egyik a *szép, mint valóság*, másik a *szép, mint érték.*[1]

A szép, mint valóság, egybeesik magával a szép tárggyal. Semmi esetre sem mondhatom, hogy valami külső járulék. A szép tárgyról elhagyhatom mindazt, ami járulékos, színeket, vonalakat, illatot (ha virágról van szó), stb., változtathatom mennyiségi viszonyait, elhelyezését, stb. — de a szépségét nem hagyhatom el a nélkül, hogy lényegét meg ne változtatnám. Ha elhagyom a szépségét, nem marad a tárgyból sem semmi. Ha elhagyhatnám, maga is mássá lenne mindenestül ! A tárgy *maga* szép, mindenestül. Hiszen tartalom és forma szerves egysége a szép benne, és ebben az egységben lényege jut kifejezésre, vagy legalább az van érintve. Az ilyen, mindent átfogó határozmányokat, amelyek bizonyos szempontból nézve magával a tárggyal enyenlők, a skolasztikus terminológia *transzcendentáléknak* nevezi, és Szent Tamás közéjük számítja az igazat és a jót is.[2] Fejtegetéseink után nyilvánvaló, hogy ugyanabban az értelemben, amelyben az igazat és a jót, közéjük kell számítanunk a szépet is. Ha a *jó* a tárgynak a kívánó képesség számára való megfelelőségét fejezi ki, az *igaz* pedig az értelem számára való megfelelőséget, akkor a *szép* annak a harmadik képességnek vagy igénynek felel meg, amelyet esztétikai apriorinak neveztünk, és amelyben, mint láttuk, az egész ember nyilatkozik meg.

A szép szellemisége.

Hogy a szép — éppenúgy, mint az igaz és a jó — mégsem azonosítható egészen avval a tárggyal, amelynek szépsége, kitűnik abból, hogy a szépség *szellemi valóság.* A szép tárgyak pedig, mint ilyenek, nem mindenestül szellemiek. Az esztétikai szemléletesség tárgyalásánál megállapítottak alapján könnyű felismerni, hogy az esztétikai tárgy voltaképen *négyféle valóságrétegheż* tartozik. De ezek közül kettő nem tisztán szellemi jellegű. Ez a kettő : a *külső szemléletesség*, és az ehhez (a befogadónál) oki, vagy (az alkotónál) célos értelemben hozzákapcsolódó *képzeleti szemléletesség.* Az esztétikumban azonban van szemléletfeletti többlet is. Az intuició képi jellegének tárgyalásánál kiderült, hogy az esztétikai szemlélet totalitásában a formai mozzanatok (összefüggés, jellem, jelentőség, atmoszféra, stb.) is benne vannak, holott ezek eszmedolgok, amelyek nem léteznek reálisan. Ezek nincsenek benne, mert természetükné fogva nem is lehetnek benne a külső szemléletben, tehát a vele kapcsolatos képzeleti

[1] Hogy ez a kettő mennyiben mégis egy, erről könnvünk befejező fejezetében kell elmélkednünk.

[2] Szent Tamás azért nem említi a transzcendentálék közt a szépet (mint Maritain kifejti), mert szerinte a *szép* és a (metafizikai) *jó* a valóságban ugyanaz a dolog, csak a megismerésben különbözik pulchrum et bonum sunt idem subjecto, sola ratione differunt). V. ö. Maritain i. m. 224.

szemléletben sem, — ám valamiképen mégis benne vannak. Vannak, bár nem léteznek. Az esztétikai valóságban valamiképen mégis megvalósulnak, s így a külső szemlélet és a képzeleti szemlélet valóságrétegéhez képest *a realitásnak egy harmadik rétegét képviselik*, amely azonban éppúgy benne van az esztétikumban, mint a két előbbi réteg. Ezek az elemek valamiképen mégis belejátszanak magába a szemléletbe, azt alakítják: beleviszik a jelentés, a szerkezet és a ritmus mozzanatait.

Az esztétikai valóságnak azonban van még egy *negyedik rétege* is, amely már semmiképen nincsen benne a szemléleti képben, és mégis hozzátartozik. Ez az *értékmozzanat*. Nem tudjuk a nélkül szemlélni az esztétikumot, hogy a szemlélettel egyidejűleg föl ne támadjon bennünk — kifejezetten vagy ki sem mondva, tudatosan vagy tudattalanul — az értékítélet is: szép vagy nem szép, tetszik vagy nem tetszik, «jó mű» vagy rossz mű, «igazi» vagy nem igazi, stb. Ezt az esztétikai értéket általában úgy fogjuk föl, mint ami magában a műben van benne. Még aki valami előzetes elméleti állásfoglalás alapján úgy gondolná is, hogy ezt az értékmozzanatot csak ő maga visz bele a szemléletbe és ettől a (nem esztétikai, hanem elméleti) magatartásától a tulajdonképeni esztétikai szemléleti aktusban sem tudna szabadulni, az is érzi, hogy ítélete nem független magától a szemléleti tárgytól: még ha ő maga adja is hozzá az érték gondolatát, akkor is kell lennie a tárgyban valaminek, amihez hozzáadhatja, és ez a valami nem közömbös arra nézve, hogy az értékelés pozitív vagy negatív jellegű lesz-e. Egyszóval még az érték is, amely pedig, mint érvényesség, semmiképen sem létező valami, valamiképen még ez is benne van az esztétikumban. Ezt a bennelételt úgy szoktuk kifejezni, hogy a szemléleti esztétikai tárgy «hordozza», «megvalósítja» az értéket. Akárhogyan értelmezem is metafizikailag az értékelés objektív és szubjektív elemének viszonyát, bizonyos, hogy az értékesség a maga tértől és időtől független érvényességével, és mégis térben és időben való egyedi megvalósultságával, egy új, immár negyedik realitási réteget visz bele az esztétikai tárgyba.

Az esztétikai valóság: szellemi-érzéki valóság.

Az esztétikai valóság tehát négyrétegű: Az első réteg a *külső szemlélet* elemeit foglalja magában: térben (képzőművészetek), időben (zene, költészet), vagy mindkettőben egyszerre (összetett és reproduktív művészetek) létező elemeket. — Második a *pszichológiai realitás* rétege, amely a képzeleti szemléletben adott és ahhoz kapcsolódó alanyi mozzanatok világa; ez is térben és időben mozog, de ez a tér és idő nem azonos a külső szemléletben mérhető idővel és térrel; belső, pszichológiai tér és idő ez, amelynek egészen más törvényei vannak. Ez a belső idő a Bergson «tartam»-a, amely a külső valóság «térszerű» idejétől tökéletesen független. De ez a belső tér is más, mint az érzéki jelenségek tere, sokkal rugalmasabb, szabadabb és bonyolultabb annál. Ez a Spranger-féle *imaginatív tárgyi zóna*, amelyet legjobban jellemez, hogy a tér és idő jelentősége megváltozik benne. Mikor történik a Wallenstein-tragédia? — kérdezi Spranger. A XVII. században? Ma este 8-tól 11-ig? Nem; egész más időben: költői időben. Egy festménynek megvan a maga hossza, szélessége, stb., — de amit ábrázol, az nem azonos a vászonnal, nem a színfelülettel, hanem a képzeleti térben létezik.[1] A harmadik valóság-réteg a *szemléletfeletti elemeknek*, a tértől és időtől független formáknak szellemi léte. Végül a negyedik az *értékrendnek* az esztétikumban való szemléleti megvalósulása.

Nem nehéz belátni, hogy a négy valóságrétegnek két elseje a tulajdonképpeni esztétikumnak csak feltétele, közvetítője: közegei. Az esztétikum a tartalom és forma egysége; ami ezen az egységen innen van, az még nem igazán esztétikum. Már pedig az érzéki jelenség, ha el lehetne választani a többi valóságrétegtől, csak forma (ill. formai anyag) volna, amely — a tartalomtól elválasztva — még nem esztétikum. A lélektani mozzanatok, ha önmagukban néznők, még csak tartalmi elemek (ill. tartalmi anyag) lennének, — forma nélkül még nem esztétikum. Ellenben a szellemi formamozzanatok (jelentés, ritmus, szerkezet) magukban nem is vizsgálhatók, mert magukban nem is léteznek: csak megvalósultan, megvalósulásuk pedig épen a tartalom-forma-egységben jön létre. Hasonló a helyzet az értékmozza-

[1] Spranger i. m. 104.

nattal is. Az érték is csak megvalósultan létezik, és megvalósulása az esztétikumban épen a tartalom és forma egységében jön létre. Igy voltaképpen az igazán esztétikai valóság csak a szellemi és érzéki réteg egységében él. Az esztétikai valóság igazi hazája a szellem, — az érzéki és képzeleti világ csak feltételek, előkészítő állomások, amelyeket az esztétikai élmény átszellemesít.

Mindez azonban, noha elméletileg világosan megkülönböztethető egymástól, az esztétikai szemléletben mégsem jelent négyféle mozzanatot. Nem mondhatjuk azt, hogy az esztétikai szemlélet négy rétegből van «összetéve»: ez a szemlélet egységes és spontán, pillanatnyi megvalósulásában is mind a négy rétege egységesen van adva. Hogy ez hogyan lehetséges, nem tudjuk megmagyarázni: ez a kérdés megint elvezet bennünket ahhoz a végső *nem-tudom*-hoz, amelyet az esztétikai titok nevével illettünk.

Az esztétikai «felsőbb valóság».

Az esztétikai tapasztalatban mindebből csak annyi látszik meg, hogy az alkotó is, a befogadó is ösztönösen érzi: az esztétikai valóság *más*, mint a «közönséges» valóság. Lehet, hogy a gyakorlati ember, esetleg a naiv lélek is ezt a másvoltot kevesebbnek érzi, hiszen az esztétikai tárgy önmagában nem része (vagy csak mellékesen része) annak az «igazi valóság»-nak, amely szerinte, ösztöne vagy meggyőződése szerint, az egyedüli «komoly» életvalóság. A belemélyedő, az esztétikai odaadásra képes és a tényállást elméletileg végiggondolni tudó ember számára *ez a valóság több, értékesebb* a gyakorlati élet realitásánál. Azzá teszi három mozzanat — voltaképpen az esztétikai érték három aszpektusa. Az egyik az, amit Arany János «önmagánál szebb, dicsőbb természetnek», a «való égi másának» nevez, Aristoteles pedig úgy fejez ki, hogy a költészet «*filozófikusabb*» a történelemnél: az ember érzi, hogy a műben a valóság az adottság esetlegességeitől menten, igazi, valahogyan önmagánál igazibb mivoltában jelenik meg: úgy, amint lennie kellene. Az esztétikai valóság második fensőbbsége, hogy benne az *objektív valóság mindenestül alanyivá válik, és a belső valóság mindenestül tárgyivá*. Az alkotásban magamat tudom tárgyivá tenni, kifejezni, megvalósítani; a befogadásban egészen sajátommá tudom tenni, énemmé élni a külső valóságot, olyan teljességben, amely a «közönséges» realitás tárgyaival szemben nem képzelhető. Végül harmadik többlete az esztétikai valóságnak, hogy önmagában is, függetlenül a szemlélőtől, sőt az alkotást megindító tárgytól is, úgy, amint van, *önérték*, amely — mint azt több, vagy kevesebb tudatossággal, ilyen vagy amolyan értelmezéssel, de valamiképen mindenki érzi — egy felsőbb, tapasztalatfeletti, abszolút értékvilágra utal.

A szép mint érték.

Teljesen félreismernők azonban a szépet, ha csak mint létező valóságot fognók fel. Épen úgy és épen olyan értelemben, mint az igaz és a jó: a szép az értékek, mégpedig *a tiszta értékek világából* való. Kétségtelenné teszi ezt a legelemibb megfontolás, — ha ugyan egyáltalán szükség van bizonyításra olyan dologgal szemben, amely önmagában nyilvánvaló, és amelyet soha senkisem tagadott. Bizonyos, hogy az esztétikai élmény értékélmény. Az emberi természethez tartozó egyetemes igényt elégít ki, azt, amelyet az esztétikai aprioriban találtunk meg. Avval a kielégüléssel jár, amely minden értékélményt jellemez. Az értékelés félreérthetetlen értékítélet formájában — kimondottan, vagy latensen — szükségképen vele jár az élménnyel. Ez az élmény és ez az érték, mint az apriori tanulmányozása megmutatta, egészen sajátos, semmi más értékterületre vissza nem vihető érték és élmény. Ez az érték abszolút magasságban lebeg az élménymegvalósulás fölött. Szólít és követel, közeledni lehet és kell is hozzá, de elérhetetlen. Alapvető vizsgálódásunk során megbizonyosodtunk róla, hogy az esztétikai befogadó élmény szükségképen relatív és tökéletlen. Mindenki per modum recipientis, a maga adottságainak megfelelő módon fogadja be az esztétikai tárgyat, és minden befogadó élmény más; közelebb vagy távolabb járhat magától a műtől, de a művet *in se*, úgy amint van, csak maga alkotója láthatja. Ám éppen az alkotó érzi mindenki másnál jobban, mennyire elmarad a mű attól, aminek lennie kellene, aminek akarta is. Ugyanazt a jelenséget látjuk itt, amelyet megtalálunk a logikai és etikai területen is. A *docta ignorantiára* gondolunk: minél

többet tud valaki, annál jobban érzi tudásának korlátait és hiányait ; csak a nagyon tudatlan hiszi magáról, hogy nagyon sokat tud. Hasonlókép az erkölcsi világban : minél fejlettebb valakinek erkölcsisége, annál finomabb az erkölcsi érzéke, érzékenyebb a lelkiismerete, tehát annál inkább észreveszi magában és annál jobban fájlalja az apró erkölcsi hiányokat is : a legnagyobb szentek bűntudata és önvádolása a legőszintébb és leghevesebb. Csak a nyárspolgár van megelégedve magával. Igy a művészetben és mindennemű alkotásban is : csak a kontár és a dilettáns van mindig megelégedve avval, amit csinál, az igazi művésznél az ilyen megelégedés csak ritka, ünnepi esemény,; ő azt vallja Tiziánnal, hogy egy képet sohasem lehet befejezni, csak abbahagyni : egészen sohasem éri el azt, amit szeretne. A kontár és a dilettáns a maga érzése szerint tökéleteset alkot, mert a maga szánalmas vízióját konvencionális sablónok vagy a mesterektől tanult külsőségek segítségével a maga ízlése szerint teljesen meg tudja valósítani, hiszen ezek a konvenciók és külsőségek még giccsé kopott szürkeségükben is megőriztek egykori kifejező értékükből annyit, amennyi az ilyen konvencionális élmények formai megvalósítására szükséges.

Az igazi művész többé-kevésbbé mindig Kölcseyvel érez :

Fel ! Felfelé
Int a genius.
Zavar s homály
Borul el itt
A hold alatt fölöttünk ;
Sejdítve zeng az énekes
Jobb sorsot és hazát,
De keble titkokkal teljes . . .
Ah, mert erőnk önérzetében
Gyöngék vagyunk,
S ha mérkőzünk az istenekkel,
S ha a szférák zengzetébe
Vegyítjük hangjainkat,
Mint álom lészen énekünk,
S mint lengő felleg árnya,
Mely zöld mezők felett
Fut szélnek szárnyain.

(Küzdés.)

Ime egy-két dokumentum a legnagyobbakból. Wagner írja Lisztnek a következőket,[1] és szavainak bizonysága annál súlyosabb, mert épen akkor írja, mikor egyik legnagyobb remekét, a *Trisztánt* fejezi be : «Soha el nem mondhatom neked, milyen siralmas muzsikus vagyok. Szívem mélyén tökéletes dilettánsnak, kontárnak tartom magamat. Látnod kellene, mikor azt mondom magamnak : mégis csak tovább kell haladni, — s mikor zongorához ülök, és összekavarok holmi nyomorúságos szemetet, hogy tüstént félredobjam megint mint egy hülye ! Mennyire meg vagyok győződve a magam zenei hitványságáról . . . hidd el nekem, tőlem már nem sokat lehet várni !» Ugyanezt a hangot halljuk Michelangelo leveléből : a sixtusi kápolna festése közben ! «Nagy aggodalomban vagyok. Egy esztendő óta semmit sem merek kérni a pápától, mert munkám nem halad eléggé, és véleményem szerint nem érdemel jutalmat. A mű túlságosan nehéz, . . . haszontalanul vesztegettem az időmet. Isten legyen segítségemre.»[2] Condivi írja róla, hogy sohasem volt megelégedve munkáival és mindig leszólta őket, mert úgy tetszett neki, hogy «a kéz nem érte el azt az eszmét, amelyet belsejében megalkotott[3]» és azért irigyelte Bugiardinit, mert mindig úgy meg volt elégedve munkájával.

[1] Id. Romain Rolland : Zenei miniatűrök. Wagner. Ford. Benedek Marcell. Bpest, é. n. 28.
[2] U. o. 29.
[3] Condivi : Michelangelo élete. Ford. gr. Zichy Rafaelné. Budapest, 1926. 107.

A szép fajai.

A szépnek voltaképen annyiféle faja lehet, ahányféle mozzanat az esztétikum egészéből kiemelkedhetik és így a benyomásban uralkodó szerepre tehet szert. Azt az ítéletet, amellyel megállapítom élményem tárgyáról, hogy esztétikum, a *szépen* kívül annyiféle szóba foglalhatom, ahányféle árnyalata e benyomásnak csak elképzelhető. A *szépnek ezek a fajai* voltaképen nem mások, mint többé-kevésbbé rokonértelmű szinonimák, amelyeket árnyalatokul alkalmazunk a szép szó helyett. Ahány ilyen árnyalatadó aszpektus elképzelhető, annyi lehet a szinonima. Élnek is vele bőven az emberek, éspedig nemcsak a naiv élvezők, hanem az esztétikai elmélkedők is. A legnagyobb veszedelem, ami itt az elméletet fenyegeti, hogy nem egynemű szempontok alapján próbáljuk «osztályozni» a szépet. Csakugyan a szép úgynevezett «modifikációi» között rendesen a legkülönfélébb szempontokat, lélektani, történeti és normatív szempontokat találjuk összekeverve. Amikor például fenség és kellem, tragikum és komikum, «érzelmi és képzeleti típusok», szép és jellemzetes stb. szerepelnek együtt e kategóriák között, nyilvánvaló, hogy elméletileg nincs eléggé szabatosan tisztázva az osztályozás alapja. Ez a tisztázatlanság abban is ki szokott ütni, hogy a *szép* szót rendesen többféle értelemben kénytelenek használni: egy általános értelemben (körülbelül úgy, mint mi) és mint «egyet a sok esztétikai kategória közül»,[1] legfeljebb megkülönböztetésekkel: «tiszta-szépet», «ideál-szépet», «szorosabb értelemben vett szépet»[2].

Felfogásunk értelmében a szép az *objektív esztétikum* neve, tehát szerves, szemléletes, lényegkifejező, érzelmes tartalom-forma-egységet jelent. Ha már most ennek fajait, vagyis az egységes szép-jelenség megnyilatkozási aszpektusait keresem, azonnal nyilvánvaló, hogy a szép-árnyalatok természetük szerint csak a tartalom-forma-egység szerkezetének, illetve hatásának árnyalatai szerint, tehát vagy a tartalom és forma egymáshoz való illeszkedésének, vagy a tartalom-forma-egység egyes határozmányainak többé vagy kevésbbé uralkodó jellege alapján különbözhetnek egymástól. Így azonnal elesnek, mint esztétikailag jelentéktelenek, illetőleg *nem-esztétikai* fogalmak mindazok, amelyeknek csak a tartalomhoz van vonatkozásuk. Azért nem esztétikai ítélet, tehát nem a szépnek egy faja az *igaz, mély, tartalmas, jó, érdekes, megható, emberi, szomorú, lelkesítő, vallásos, hazafias, erkölcsös, hasznos*, stb. Mindezek nem az esztétikumra, hanem csak a benne feldolgozott tartalmi nyersanyagra vonatkoznak: nem az esztétikai másvalóságra, hanem annak az érdekvalóságba való áttételére. Hasonlóképen nem a szép fajai, mert nem esztétikai vonatkozásúak a csakformai vonatkozású ítéletek sem, így ha azt mondjuk: *ügyes, virtuóz, jó-technikájú* stb. Persze, itt már nem olyan egyszerű a helyzet, mint a csak-tartalmi minősítéseknél. Ezeket a hasonlókat ugyanis úgy is lehet érteni, hogy «ügyesen tudta megalkotni az esztétikumot», «ügyesen formálta a tartalmat», «ügyes tartalmat adott a formáknak» stb. Ebben az esetben már több-kevesebb határozottsággal magáról az esztétikumról van szó; ezek a minősítések olyan aszpektust jelölnek meg amelynek megvan a maga esztétikai jogosultsága, helyesebben azonban az alább következő kifejezések valamelyikével lehetne illetni. Meg aztán ilyen csak-formai ítéletet nem is igen lehet a szó teljes értelmében felállítani: a formákat tudniillik még annyira sem lehet tartalomtól elválasztottan szemlélni, mint a tartalmat forma nélkül. A tartalomról mondhatok egyoldalú, nem esztétikai ítéletet, mert ha önkényesen is, de nézhetem csak tárgyi oldalról; a formával szemben ez csak kivételesen képzelhető el: külön erre kiélezett szakemberi, mesteremberi szem vagy egészen felületes figyelő részéről.

Minőségi kategóriák: jellemzetes, hangulatos, festői, plasztikus.

A szép fajai elsősorban *a tartalom-forma-egység határozmányainak egymáshoz való viszonyából alakulnak*. Itt is bízvást elhagyhatjuk a négy közül a szervesség határozmányát. A szervesség tudniillik nem alkalmas megkülönböztető szempontul, mert természetéhez tartozik, hogy nem lehet uralkodó. Minél erősebben érvényesül

[1] Így még Volkelt és Dessoir is.
[2] Croce idevonatkozó gúnyolódása nem is egészen jogosulatlan.

ugyanis, annál kevésbbé tűnik fel, hiszen épen a (feltűnő) össze-nem-illés hiányában áll. Mikor észre lehet venni, akkor már hija van, tehát nem szépséget, hanem annak az ellenkezőjét jelenti. Igy a szépnek voltaképen *három főfaját* lehet megkülönböztetni : amelyben a lényegkifejezés erősebben szembetűnik, mint a szemléletesség és az érzelmi tartalom, — amelyben a szemléletesség uralkodik, — és amelyben az érzelmi elem a legerősebb. Természetesen csak arról van szó, hogy a három elem közül az egyik *jobban* érvényesül az elemi hatásban (mert itt főleg az első benyomásról van szó : később az intenzitás-különbségek kiegyenlítődhetnek), és nem arról, hogy az egyik tényező egészen vagy részben hiányoznék ; ebben az esetben ugyanis már fogyatékos esztétikumról, vagyis a szépségnek alacsonyabb fokáról volna szó.

A szépnek egyik faja tehát az olyan esztétikum, amelyben az első és legerősebb benyomást a lényegkifejeződés adja. Ezt a benyomást többnyire úgy szokás fogalmazni, hogy a mű *jellemzetes*, vagy a mű *él*. Gyakran használnak rá olyan szót is, amely voltaképen mást jelent, és azért ennek a jelenségnek megjelölésére szabatosan nem is alkalmazható. Igy gyakran mondják rá, hogy *igaz*, értvén rajta, hogy találó, hű, valódi stb. képe annak, amit ábrázolni, kifejezni, mondani akar. Mindez egyet jelent : ábrázolási, kifejezési, vagy jelentési tartalmának annyira megragadta és oly tökéletesen megérzékítette «a lényegét», hogy ez az érték azonnal megkapja a szemlélőt, és csak később, ezeken keresztül engedi ráeszmélni az esztétikum többi értékeire.

A másik szép-árnyalatot az érzelmi elemek minden másnál erősebb érvényesülése jellemzi. Ezt rendesen úgy mondjuk, hogy a mű *hangulatos*, *meleg*, esetleg *érzelmes*, «*friss*», néha azt a szót is használjuk, — főleg nem a költészet köréből való alkotásokra, — hogy *költői*. Ez utóbbin azonban valamivel többet értünk, mint erős érzelmi értéket : a képzeleti tényező erősebb szerepét is, szemben a szürkébb «rendes» («nem-költői») dolgokkal. Amit mondani akarunk, minden egyes esetben ez : a mű érzelmi tartalma annyira megragadott bennünket, hogy többi értékeit csak utóbb és már ettől az első benyomástól befolyásolva, mintegy ezen keresztül fogjuk fel.

A szép harmadik faja a szemléletességi tényező elsődleges hatásán alapul. Az érzéki vagy a vele összefüggő képzeleti jelenség, amelyben a mű megvalósul, olyan tökéletes és erős, hogy az első pillanatban mindent elnyomó erővel, a továbbiakban pedig a többi értékeket is színezve uralkodik benyomásunkon. Érdekes, hogy ennek a jelenségnek megjelölésére is, mint az előbbi esetben a *költői* szó használatánál, szívesen veszünk műszót annak a másik művészetnek köréből, amelynek ez a jelenség elsődleges jellegzetessége. Igy a szemléletességével megragadó szép megjelölésére rendszerint két szót használunk, e szépségfaj kétféle megjelenési formája szerint : *festői* és *plasztikus*. A festői szó azt akarja jelenteni, hogy a mű látható értékei fognak meg bennünket legjobban, és pedig elsősorban a szín- és fény-mozzanatok : az, ami az igazán «képszerű» képeken van legjobban otthon. Valami olyan láthatósági értékről van itt szó, amely a sikkal, többé-kevésbbé bizonytalan határú foltokkal, bizonyos lágy érzéshangulatokkal van összefüggésben. A plasztikus viszont a szoborra emlékeztető láthatóságot, határozott vonalakat és idomokat, testiséget és térszerűséget akarja kifejezni.

Mennyiségi kategóriák :

a) *Fenség és kellem.*

Jellegzetes, *hangulatos*, *festői*, illetve *plasztikus:* ez a négy főfaja különböztethető meg a szépnek a tartalom-forma-egység jellemzői szempontjából. Ezek a kategóriák tehát mintegy minőségi kategóriái a szépnek. Ezek mellett felállithatunk *mennyiségi* jellegű kategóriacsoportot is, mégpedig kettőt is. Elképzelhető t. i. az is, hogy valamely okból maga az egész tartalmi oldal — a nélkül, hogy a formától akárcsak gondolatban is elvonatkoztatnók —, ránkvaló hatásában erősebben érvényesül a formai elemeknél, és ez az érvényesülés annyira erős, hogy indittatva érezzük magunkat külön nevet adni neki. Ehhez két feltétel szükséges : az egyik, hogy a ránk ható tartalomban legyen valami ilyen erősen feltűnő mozzanat, a másik, hogy ez a mozzanat a maga (nem-esztétikai) természetének megfelelően érvényesüljön is. Ilyen elem az esztétikai tapasztalat szerint a tartalomnak egy mennyiségi mozzanata szokott lenni : feltűnően nagy vagy kicsi méretei. Igy jön létre a szépnek az a két tartalmi, illetőleg hatásbeli árnyalata, amelyet fenségnek és kellemnek szokás nevezni.

Fenségesnek nevezzük azt a szépet, amelyben a tartalmi nagyság annyira érvényesül, hogy az esztétikai hatást, mint ilyen, más szempontoknál erősebben színezi. Az ilyen szépségben tehát a hatás tárgyi oka valami olyan, ami akár alakra, akár arányokra, akár erőre a «rendesnél» nagyobb. Ez a nagyság épen nagyságánál (tehát egy nem-esztétikai tulajdonságnál) fogva arra kényszerít, hogy bizonyos értelemben fölfelé nézzünk rá, és ugyanakkor, amikor befogadjuk, magunkat kisebbnek érezzük nála. Ez bizonyos *félelemmel*, vagy félő tisztelettel jár. Sokféle árnyalata lehetséges ennek a fenségi hatásnak, amelyet sokféle szóval fejezhetünk ki *(méltóságos, ünnepélyes, pompás, csodálatos, patetikus, nagyszerű, határtalan, rombolón* vagy *jótékonyan, vadul*, vagy *borzalmasan fenséges* stb.), de lényege valamennyinek: a nagyság és egy velejáró nem-esztétikai érzelem-árnyalat (félelem-, kicsiség-érzet). Mégis, az egész hatás esztétikai jellegű. A nem-esztétikai mozzanat ugyanis a tökéletes megformáltság következtében elveszti nyerseségét, belesímul az esztétikai másvalóságba, és csak mint gazdagító, még értékesebbé alakító mozzanat színezi benyomásunkat. Az óda magas zenéje, az éposz és a tragédia óriási emberei, egy Bach-oratórium vagy a Verdi-féle *Dies irae* égretörő hangjai, Pheidias *Zeus*-szobra, Michelangelo prófétái, egy nagyszerű templom, a zúgó vihar, vagy a csillagos ég: mindez példája ennek a különös, bonyolult és mégis egyszerű szépségnek. Egyfelől a nagyot, a legnagyobbat érzem benne («alkalmazott végtelen», mint Jean Paul mondja), másfelől a magam kicsiségét, — félek is, vonzódom is, és mindez mégis csak: szép; — ezt fejezem ki ezzel az egy szóval: *fenséges.*

*Kellem*nek azt a szépséget mondom, amelyben valami a «rendesnél» kisebb jelenség hat rám, és nem tudom meg nem látni (minden másnál előbb meg nem látni), épen ezt a kicsi voltát. Ez a kicsiség, amellyel szemben magamat nagyobbnak kell éreznem, önkéntelenül is magához vonz, arra késztet, hogy mintegy lehajoljak hozzá és magamhoz vonjam: a *szimpátiának* bizonyos érzésárnyalata támad bennem. Egy kis virág, egy madárka, egy őzike, egy szép nyári lak, egy Robbia-dombormű, egy kis Tanagra-szobor, vagy Izsó táncoló figurái, Murillo gyermekei és Fra Angelico angyalai, egy kis dal, vagy egy egyszerű idill, Nausikaa és Gárdonyi leányalakjai, egy menüett-dallam, vagy egy finom kis chanson: mind ezt a vonzó és hozzámkívánkozó hatást teszik rám. Mondom ezt *báj*nak, vagy *kedvesség*nek, *csinosság*nak, vagy *érzelmesség*nek, *naiv*nak, vagy *takaros*nak, fanyar, lágy, szelíd bájnak stb.: valamennyivel ugyanazt a szépségfajt, illetve annak egy árnyalatát akarom kifejezni.

Nincs-e a fenség és a kellem mellett egy *harmadik eset* is, amikor sem nem nagy, sem nem kicsi, hanem «rendes» nagyság gyakorol rám tartalmi hatást, amely sem meg nem félemlít, sem szimpátiát nem kelt, csak amúgy egyszerűen megragad és érdekel? Számtalan ilyen képzelhető el. Ezeknél azonban hiányzik épen az a mennyiségbeli feltűnő-mozzanat, amely a tartalmi hatást erősebbé tenné a formainál. Ezekre tehát nem jut eszembe külön szót alkalmazni a szépség helyett. Fenség és kellem mellett nincs szükség még egy harmadik kategóriára, mert hiszen nem állítjuk azt, hogy a szép jelenségek *vagy* fenségesek, *vagy* kellemesek, hanem csak azt, hogy a szép jelenségek között vannak bizonyos olyanok *is*, amelyeket *nemcsak* szépnek, hanem fenségesnek, illetőleg kellemesnek *is* mondhatunk. Arról, hogy a fenség[1] lényege szerint több volna, mint a szépségnek egy faja, hogy tehát a széppel egyenrangú kategória volna, nem sikerül meggyőznie bennünket az óriási idevonatkozó irodalomnak.

b) *Architektonikus és zenei.*

Amint a tartalom bizonyos körülmények között a formával való teljes összeolvadottságában is hathat ránk uralkodó erővel, lehetséges ugyanez a jelenség *a forma oldaláról* is. A forma, helyesebben a formáltság, akkor szökik ilyen minden másnál erősebben szemünkbe, amikor épen az elvont formai mozzanatok, a viszonyok, tehát a *rend* lesz rajta különösen feltűnővé, vagyis — mint a fenség és a kellem esetében —, itt is bizonyos *mértékbeli* viszonyok vonják rá a figyelmet a szokottnál erősebben. Ilyen hatás is két esetben lehetséges. Az egyik a térbeli, a másik az időbeli rendezettség nagy erején alapszik. Ezekre a hatásokra attól a két művészettől vesszük

[1] A kellemről kevesebb szó esik az esztétikai irodalomban.

kölcsön a kifejezést, amelyek elsősorban a térbeli, illetőleg időbeli alakításnak, rendteremtésnek képviselői. *Zenei*, mondjuk a szép-jelenségre, amikor azt akarjuk jelezni, hogy nagyon feltűnő benne a ritmus, vagy időelemek (hangok, mozdulatok) kombinációinak szabályossága. *Architektonikus*, mondjuk, ha a térbeli fölépítés ereje, a térviszonyok összefüggései hatnak olyan erővel, hogy előbb vesszük észre minden másnál. A formáknak, ezeknek az elvont, csak szellemi létezőknek megvalósulása sehol sem olyan kézzelfogható, mint az ilyen erősen megszerkesztett (architektonikus, vagy zenei) alkotásokban. Természetesen számtalan olyan szép jelenség van, amelyek nem tesznek ilyen uralkodó benyomást, tehát, noha zeneileg vagy architektonikusan kitűnően meg lehetnek építve, ez az elem nem ugrik szemünkbe egyéb értékeik *előtt*, nem jut tehát eszünkbe mást mondani rá, mint egyszerűen hogy szép. Architektonikus és zenei tehát szintén nem két különös lehetősége, hanem csak *egyebek közt* két faja a szépnek.

A szép fokozatai.

A szép fajai után foglalkoznunk kell azokkal a kifejezésekkel is, amelyeket mintegy a szép-minősítés *fokozatainak* nevezhetünk.[1] A szép igen magas fokát ezekkel a szavakkal szokás kifejezni: *remek, klasszikus,*[2] *felséges,*[3] *tökéletes, gyönyörű.* Mindezek egyszerűen azt jelentik, hogy az így minősített esztétikumot nagyon, rendkívül értékesnek találjuk.

A rút.

Nem ilyen egyszerű az ellenkező véglet kérdése: a *rút problémája.* A rútat közönségesen, mint a szép ellentétét szokás felfogni. Ez azonban nem szabatos. A szépnek ellentéte a *nem-szép.* A nem-szépet ellenben még nem nevezzük szükségképen rútnak. Hányszor mondjuk egy arcról: nem szép, de nem is rút. Még az sem dönt a rútság kérdésében — mint könnyen gondolnók —, hogy visszataszító, ellenszenves hatást tegyen: beszélünk rokonszenves rútságról is. Rútnak akkor nevezzük a nem-szépet, amikor *hozzámérjük a széphez:*[4] amikor valamilyen okból úgy találjuk, hogy szépnek kellene lennie, és mégsem az; tehát a rút a szépnek sem nem ellentéte, sem nem nem-léte, hanem hiánya. Metafizikai mivolta így pontos megfelelője a Szent Ágoston-féle rossz-fogalomnak: épenúgy a szépnek hiánya, mint a rossz a jónak hiánya. Egyik sem olyan valami, ami *van*, hanem valami, ami nincs, holott lennie kellene. Ami van, az már puszta léténél fogva: amint nem lehet tökéletesen rossz, éppenúgy nem lehet tökéletesen rút sem, mert éppen annál fogva, hogy van, van már valami benne (legalább a puszta létezés), ami nem hiány.[5] A teisztikus gondolkozás számára ennél sokkal több is kézzelfogható. Ami van, Istentől van, tehát feltétlenül megfelel céljának, vagyis jó. Ugyanígy: ami van, Istentől van, tehát alkotásszerű, tehát esztétikum, ennyiben tehát szép. De még egy más szempontból is fel kell állítanunk a tételt, hogy teljes rútság önmagában való ellenmondás. Ha ugyanis rútról csak ott beszélhetünk, ahol szépséget igényelnénk, akkor nyilvánvaló, hogy rútságról csak az esztétikum világában lehet szó. A rút mint állítmány csak oly alanyra alkalmazható, amelyre *valami* esztétikait is alkalmazni lehet; ha semmi része nem volna az esztétikumban, akkor nem volna okunk vele szemben esztétikai igényre, tehát nem volna jogunk rútnak mondani sem.

[1] Nem a szépnek, mint értéknek fajairól, tehát az esztétikai értékek rangfokozatairól van itt szó, — erről könyvünk végén kell tárgyalnunk. Itt csak a szép szó szinonimáinak fokozati árnyalatait érintjük.

[2] Ezt a szót itt természetesen egészen más értelemben használjuk, mint amikor a romantikus ellentéteképen egy életérzés jellemzésére, vagy amikor az ókori népek jelzőjéül alkalmazzuk.

[3] Nem tévesztendő össze a fenségnek imént jellemzett fogalmával.

[4] «A majmot az emberi alak szatírájának tekintjük.» (J. Jungmann: A szépség és a szépművészet. Ford. a Győri Nagyobb Papnevelde Szent Imre Egyletének tagjai. 1874. 157.) Érdekesen elemzi ugyanezt a kérdést Sully Prudhomme: L'expression dans les beaux-arts. Paris. 1898. 104.

[5] «Nihil est ordinatum, quod non sit pulchrum, et sicut ait Apostolus: «omnis ordo a Deo est... Quidquid recte vituperatur, in melioris comparatione respuitur. Omnis autem natura, quamvis extrema, quamvis infima, in comparatione nihili iure laudatur.» (Augustinus: De vera religione, 47. cap. 77. és 78.)

A rút szabatos meghatározása tehát : *a szépnek viszonylag teljes hiánya. Teljes* hiányt kell mondanunk, mert hacsak részleges hiányról van szó, akkor azzal a jelenséggel állunk szemben, amelyet fogyatékos esztétikumnak minősítettünk, és ez, mint látni fogjuk, az esztétikai kárpótlás törvényénél fogva teljes szépség hatását is teheti. De csak *viszonylag* teljes szépséghiányról beszélhetünk, mert ha semmi szépséget nem fedezhetünk föl a szóbanforgó jelenségben, akkor nincs jelen esztétikum, nem lehet tehát szó esztétikai ítéletről sem.

Minthogy tehát a rút nem más, mint az esztétikumnak, vagyis a tartalom-forma-egységnek viszonylag teljes hiánya, azért voltaképen háromféle értelme van a rút szónak : Rút a tartalom nélküli forma (a mondottak alapján : viszonylag tartalom nélküli forma) ; ezt nevezzük *üresség*nek, *tartalmatlanság*nak, olykor manírnak.[1] Rút a forma nélküli (viszonylag formanélküli) tartalom : *formátlanság*. Rút a teljességgel össze nem illő tartalom és forma : *disharmónia*. Ehhez a háromhoz voltakép még egy negyedik rútság-fajt is hozzácsatolhatunk : az érzelem teljes hiányát.[2] Minthogy ugyanis a tartalom és forma egyesülését érzelem, vagy közvetíti, vagy jelzi, azért ahol az érzelmi elem teljességgel hiányzik, nem lehet szó igazi esztétikumról. Rút tehát a teljes érzelemhiány : *hidegség, unalmasság, érdektelenség*.

A szép és a rút között, a teljes esztétikum és az esztétikumnak viszonylag teljes hiánya között terül el *a fogyatékos szépség* beláthatatlan eshetőségeinek birodalma. Fogyatékos szépség : a szép részleges hiánya. Ez ismét igen sokféle lehet. A főtípusok :

A tartalom fogyatékos, vagyis hiányos a lényegkifejezés. A mű *semmitmondó, felszínes, banális*.

A forma fogyatékos, vagyis nem teljes a szemléletesség, a megformáltság, a mű *élettelen, elmosódó, zavaros* stb.

A tartalom nincs egészen megformálva : *nyers, befejezetlen*.

A forma nincs egészen kitöltve : felesleges, holt részek vannak benne.

Tartalom és forma nem egészen összeillő : *aránytalanság, esetlenség, idomtalanság*.

Mindezeket a rútság-irányokat szinte a beláthatatlanig lehetne részletezni. A szépség területére is áll a skolasztika erkölcsi elve : «bonum ex integra causa malum ex quovis defectu».

2. fejezet. A természeti szép.

A természeti szép problémája.

Az esztétikumról szólván mindeddig nem tettünk különbséget az ember alkotta esztétikum és az embertől függetlenül létező esztétikum, más szóval a művészi és a *természeti szép* között. Minthogy a szépnek az a felfogása, amely vizsgálódásaink alapja, az esztétikainak érzett jelenségek egész körének (tehát a természeti esztétikumnak is) figyelembevételével alakult ki, nem is tehetünk ezen az alapon elvi különbséget a szépségnek e két birodalma között. Minthogy azonban nyilvánvalóan mégis más jellege van egy szép természeti jelenségnek, például egy tájképnek, mint a róla készült festménynek meg kell vizsgálnunk, hogy a közös esztétikum-jellegen belül miben van a különbség a kettő között. Mindaz, amit az esztétikumról mondani tudunk, közelebbről és világosabban, tehát teljesebben is adódik a művészi alkotás területén ; azért legtanulságosabbnak látszik a kérdést így tenni fel : *mi kell ahhoz, hogy a természeti jelenségeket épen olyan értelemben szépnek foghassuk fel*, amilyenben a művészi alkotásokat. Mivel pedig a nem-művészi szép nem elsősorban esztétikum, hanem csak esztétikailag *is* felfogható, még egyszerűbben így fogalmazhatjuk a kérdést : mi módon foghatjuk fel esztétikumként a nem-művészi jelenséget? Ezek közül a jelenségek közül legjelentősebbek azok a jelenségcsoportok, amelyeket a *természet* nevével szokás összefoglalni. A következőkben egyszerűség kedvéért csak

[1] Manír ebben az értelemben tartalom nélkül átvett kész formáknak (viszonylag) tartalom nélküli alkalmazása.

[2] Természetesen itt a szó teljes értelmében kell vennünk a hiányt ; ha lefojtott vagy eltakart érzelem járja át a tartalom-forma-egységet, akkor már nem lehet szó ilyen értelemben rútságról.

ezeket fogjuk szemmel tartani. Amit a természeti szépre meg lehet állapítani, az többé-kevésbbé áll a természeti szép körén kívül eső nem-művészi esztétikum többi fajaira is (emberi cselekedetek stb.)

Az idevágó esetek két nagy csoportba oszthatók. Az egyik csoport objektív jellegű : a természetnek a művészet képére való felfogása. A másik szubjektív jellegű : a természet hangulatszimbolikus felfogása.

Objektív természetfelfogás. A természet mint mű.

A természet művészet módjára való felfogásának három esetét különböztethetjük meg. Az első, amikor a természetet *egy bizonyos művésznek*, vagy egy határozott művészi iskolának szemével nézem. Ennek a nézési módnak úgynevezett természet-élményeinkben sokkal nagyobb szerepe van, mint általában gondolják. A művészek tanítanak meg bennünket nézni. A költők is, hát még a festők. Az Alföldet nagyon nehéz úgy néznünk, mint ha sohasem láttuk volna Petőfi szemén keresztül. Ha az Alpokban járok, minduntalan Segantini-képek, a napsugaras mezőn Szinyei-Merse *Majálisa*, vagy Van Gogh arlesi tájai lebegnek előttem. És ez nemcsak olyanoknál fordul elő, akik sok művészi képet néztek és hordanak emlékezetükben, sőt nem is mindig tudatos. Többé-kevésbbé mindnyájunkban benne vannak bizonyos képek és költői leírásemlékek, és nem tudjuk magunkat függetleníteni tőlük.

A másik mód nem indul ki egy meghatározott művészi látásból, hanem általában fogja föl úgy a természetet, *mintha* műalkotás volna. Nem egy művész szemével, hanem általában *művész*-szemmel nézzük a természetet. Itt nem «találjuk meg» valamilyen művész formáit a természetben, hanem mi magunk viszünk bele művészi formát azzal, ahogyan nézzük. Tanuja voltam egyszer egy beszélgetésnek Nagy Sándor, a festő és Harsányi Kálmán, a költő között. Gödöllőn álltunk egy dombon, és a messze elterülő koratavaszi szántóföldeket néztük. Amíg csendben álltunk, nem találtam semmi különösebben szépet ezeken a hosszú, domborodó, barna, barnább és még barnább négyszögeken. Mikor a két művész elkezdett beszélni, majd egy félóráig áradozott belőlük a gyönyörűség az előttünk elterülő panoráma vonalainak és «szerkezetének» szépségeiről. Pontosan ugyanolyan szavakkal és ugyanolyan szuggesztív érzelmi kísérettel beszéltek ezekről a földekről, mintha a műteremben egy kép szerkezetét fejtegették volna. Itt sem szabad azonban azt hinnünk, hogy efféle látásra csak művészek képesek. A naiv felfogás lényegében ugyanerre hajlandó, ha nem is tudja, miről van szó. Egyszer egy nyári este egy kis szomszéd fiú, hat-hét éves, hívott magával, hogy «nézzem csak, milyen szép !» — egy bokorhoz vitt és a lombokon keresztül a teli holdra mutatott. A látvány, amelyet ez a kis fiú fölfedezett, a legtökéletesebb művészi kompozíció képét nyujtotta. Mikor aztán fölegyenesedtünk a bokor alól, és azt kérdeztem tőle, hogy hát így, csak magában az égen nem találja-e szépnek a holdat, teljes komolysággal felelte, hogy «nem, csak úgy szép, a levelek közt.»

Tág tere nyílik a természet objektíven művészi felfogásának mindazok számára, akik a világot teremtettnek hiszik. Ebben az értelemben a világ az *Isten műalkotása*, lényegileg ugyanabban az értelemben, amelyben egy kép, vagy egy vers a maga művészéé. Már a pythagoreusok is jól rendezett, harmonikus műremekként fogták fel a világot. «Az Isten a világok rendjét mint egy gyönyörű költeményt azzal tisztelte meg, hogy bizonyos ellentétekből alkotta össze» — mondja Szent Ágoston.[1] Hajlik erre a látásmódra a panteizmus is : az «eszme» kifejlődése (Hegel), vagy kinyilatkozása (Schopenhauer, Hartmann) is esztétikai jelleget ad a mindenségnek.[2] «Műalkotásokat végtelen számban hoz létre naponként a pazar bőséggel adakozó természet öntudatlanul alkotó ereje... Az alkotásnak terén nem lehet azt a kettőt, a természetet és az embert egymással szembeállítani» — írja Bartók György *A természet mint műalkotás* c. tanulmányában.[3] Művészek gyakran hajlanak erre a felfogásra. Igy Rodin : «Az érzelmektől túlcsorduló művész csakis maga módjára képzelheti el a dolgokat. Az egész *természetben* egy az övéhez hasonló nagy öntudatot sejt meg. Nincs olyan élő szerve-

[1] De civitate Dei, XI. könyv, XVIII.
[2] Még Haeckel is «Natur als Künstlerin»-ről beszél.
[3] Budapesti Szemle, 1936. 262.

zet, nincs olyan holt tárgy, nincs felhő az égen, nincs olyan zöldellő bimbója a mezőnek, amely nem a minden dolog mögött rejtőző végtelen titokról beszélne neki.»[1]

Leggazdagabb termőtalaja ennek a természetlátásnak a személyes Isten hite. A zsoltárok szinte ittasak Isten teremtőművészi dicsőségétől, és az egész keresztény költészeten végig, Assisi Szent Ferenc *Naphimnuszáig* és Prohászka áradó naplójegyzeteiig ezerszer és ezerszer felhangzik a keresztény hitvallás, amelyet Strindberg így fogalmaz: «Isteni játék szabadságban, jóságban, szépségben, célszerűségben, tökéletességben. Ez a teremtés műve. Ez a keresztény embernek gyermeki hite az Atyában.[2]

Szubjektív természetfelfogás. A természet mint szimbólum.

A természet esztétikai látásának másik útja a *hangulatszimbolika*. Az előbbi eljárás mintegy formát adott a természet formátlan tartalmának, és így alkotta esztétikummá. A hangulat-szimbolika útja fordított: itt én viszek tartalmat a természet nyers formáiba, amikor megtöltöm lelkem tartalmával.[3] Ennek is két módja lehetséges. Az egyik — naivnak nevezhetnénk — mintegy a természetből irányul én felém, a másik — a szentimentális jellegű — belőlem a természet felé. Az egyik: a magam hangulatát olvasom ki a természetből, mintegy tárgyilag adva találom benne. Az estét bánatosnak érzem, a reggelt frissnek, az őszt fonnyadónak, a tavaszt fakadónak: mindezt nem gondolom, hogy magam vinném bele, hanem benne találom. Nem keressük most ennek a beleérzésnek sem lélektani módját, sem lelki, vagy fiziológiai okait; bizonyos, hogy bonyolult lelki mechanizmusok és hosszú megszokás, rengeteg régi emlékkép lerakódása rejlik e mögött a «magától értetődő» természethangulat mögött. Mindnyájan tudjuk, hogy alig vonhatja ki magát ilyen hangulatok alól az ember, még a kevésbbé művelt, még a falusi is, aki pedig sokkal jobban összeszokott a természettel és azért kevesebb «rendkívülit» mond neki. Bizonyos, hogy az ő természet-hangulataiba erősen beleszövődnek az érdekvilág kapcsolatai, a termés igényei stb. Mégis, ha a falusi embert a virágról, földről, egy szép nyári délután csendes szemlélődése közben beszélni halljuk, lehetetlen ki nem hallanunk — ha egyszerűbben is, ha kevéssé öntudatosan is — a természetből kiérzett érzelmi élet örömét. A naiv ember nem kérdezi magától Goethével (Wilhelm Meister) a természet láttán: «a tárgy-e az, vagy te magad, aki itt beszél magáról?» — hanem mondja és hallja a szót és megtalálja benne a tárgyat is, magát is, — és ennek az ábrázolás-kifejezésnek már maga az is jelentést ád, hogy nem érzi kettőnek, hanem egynek.

A hangulat-szimbolikus természetfelfogás másik módja a *szentimentális természetérzés*, amikor egyenesen és tudatosan magam viszem bele érzéseimet a természetbe. Vidám vagyok, és úgy érzem, hogy az egész természet mosolyog; szomorú vagyok, és «amerre én járok, még a fák is sírnak.» A természet együttérez velem. Senki olyan elemi erővel át nem élte ezt a természet-élményt és élményének bélyegét senki úgy rá nem nyomta a világra, mint a modern európai természetérzés atyja, Rousseau. «Erdő, nincsen fád, mocsár, nincsen vized, rekettyék, nádak, szomorú ködök, ti érzéketlen és holt lények, ez a báj nincsen bennetek, nem is lehetne bennetek; az én szívemben van ez, és ő mindent magára akar vonatkoztatni.»[4] De Rousseau mindezt oda is adta a természetnek: ma már mindnyájan rokonnak érezzük magunkkal. «Jean-Jacques mindörökre lelket adott a természetnek. Ihletőnkké és bizalmasunkká tette; a természet immár nem csak tartózkodó hely vagy díszlet körülöttünk: egy reszkető lelkiismeretet támasztott belőle, amely egyszer tanulékonyan símul hozzánk, máskor urunkként viselkedik.»[5] Nem szabad azonban azt hinni, hogy ez az érzésmód az újkor felfedezése. Megtaláljuk már Sappho töredékeiben, sőt, Kr. e. 3000 évvel az egyiptomi leány dalában: «Mily szelíden hajlongsz virág a szélben! Igy hajlong az én szívem is».[6]

[1] Rodin. Beszélgetések a művészetről. Összegyűjt. P. Gsell, ford. Farkas Zoltán. Budapest 1917. 52—3.

[2] A második Kék Könyvben.

[3] Hellpach *besugárzás*nak (Irradiation) nevezi. (W. Hellpach: Geopsyche.[5] Lipcse, 1939. 236.)

[4] Id. Mornet: Le romantisme en France au XVIIIe siècle.[3] Paris, Hachette. é. n. 164.

[5] U. o. 269.

[6] Id. A. Biese: Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Lipcse, 1926. 3.

Ha a természeti és a művészeti szépet összehasonlítjuk, azt kell mondanunk, hogy minden látszat ellenére a kettő közül *a művészi szép felfogása a könnyebb*. Akármilyen paradoxul hangzik Wilde Oszkár bizarr mondata, van benne valami igazság: Nem a művészet tanul a természettől, hanem a természet a művészettől. Túl vagyunk ugyan már azon a balhiten, hogy a természet szépségét csak az újkori Európa fedezte fel, de azért mégis úgylátszik, hogy az emberiség fiatalabb korában kevesebb tere volt a természet esztétikai felfogásának és sokkal ritkább volt a művészetélvezetnél. Ennek okát könnyen belátjuk, ha végiggondoljuk a természet esztétikai élvezésének föntebb elemzett módjait. Az egyik — a művészetként való felfogás — legalább valamelyes művészi érzéket kíván, ha nem is épen művészi képzettséget. A másik, a szentimentális természetélvezet, nem csekély érzelmi fínomságot feltételez; mindkettő többé-kevésbbé fejlett szellemiséget kíván, ez pedig annál ritkább, minél hátrább megyünk az onto- és phylogenesis során. Hozzájárul ehhez még egy további nehézség. A természet jelenségei önmagukban beletartozván a legszélesebb értelemben vett érdekszférába, nagyon nehéz az embernek ezektől az érdekkapcsoktól annyira függetleníteni magát, hogy az esztétika másvalóságába emelkedjék. A primitív ember erre a legtöbbször egyáltalán nem is képes. Egyszer egy igen okos és jólelkű falusi öregasszonynak figyelmét felhívtam a szebbnél szebb bíborszínekben játszó naplementi égre. «Igen, — felelte, — szél lesz holnap.» — «Igen, tudom, hogy ez azt jelenti; de nézze csak, hogy milyen szépek ezek a felhők!» — «Igen, — felelte, — bizony szél lesz.» — «De mondja, néni, nem látja maga, hogy ez milyen szép?» — «Dehogy nem, — felelte, — nagy szél lesz». Ez a kis párbeszéd megmagyarázza, miért ritkább a tiszta természetélvezet, mint goldolnók.

Még mindig megmarad azonban a naiv természetérzék esete. Ez pedig, úgy látszik, egyidős az emberi szellemmel. A legrégibb barlangrajzok jóréSze is magán viseli a tárgyban való gyönyörködés jeleit, ez pedig esztétikai magatartást feltételez Ha pedig arra gondolunk, hogy a primitív állat- és emberrajzokat valószínűleg sokszor nem «művészi» szándék hozta létre, hanem mágikus törekvés (a lerajzolással a rajzoló hatalmába keríti a tárgyat), akkor utalnunk kell arra a tényre, hogy a legrégibb emlékek közt is kétféle irányt találunk. A naturalista természetutánzás mellett geometriai-ornamentikus formákat is; ezek pedig nem szolgálhattak efféle célokra, hanem feltétlenül esztétikai magatartásról tanuskodnak.[1] Ám ha ezek miatt meg kell engednünk az esztétikai magatartást, akkor nincs okunk kétségbevonni ennek meglétét a másik irányú — az esztétikai gyönyörűség mellett egyéb célokat *is* szolgáló alkotó tevékenységtől sem. Megtaláljuk ezt a naiv természetélvezetet a legrégibb költészeti nyomokban is, minden népköltészetben. A *Kalevala* elején olvassuk:

Varázs-szó vagyon még más is,
Több tanultam bűvmondás is,
Téptem őket útmentiben,
Szakítottam hangás helyen,
Tördeltem a törpe fákról,
Gyüjtöttem a gyönge ágról,
Fűszálakról leszemeltem,
Falunk útján fölemeltem,
Bojtárkodva ahogy hajtám
Fiúcska, füvellő falkám
A méztermő dombok mentén,
Az aranyos halmok hátán,
Barna Bojtosunk nyomában,
Mi cifra Cibók üszőnkkel.
Dalt nékem a fagy is mondott,
Éneket az eső ontott,
Más dalaim szél terelé,
Tenger habja hozta elé,
A madár is szókat szerzett,
Fák teteje varázsverset.

Ugyanígy a *Kanteletár*ban:

Csak a sötét fenyvek hallják,
Zöld fenyőfák koronái,
Csak a nyírfa hálás hozzám,
Csak az éger dícsér engem.

[1] A. V. Scheltema kimutatta a neolitikus és bronzkori művészetről, hogy nem érthetők meg ha fel nem tesszük, hogy «bizonyos lelki törvényszerűségből fakadó alakító akarat» áll mögöttük. (Scheltema: Die altnordische Kunst.[2] Berlin. 1924.)

Ugyanaz az intím természetközösség szól ezekből a sorokból, amely a népdalok virág- és illatképeiből, a homerosi hasonlatokból, az ószövetségi zsoltárokból, a régi kínai vázák növényi ornamentikájából, az indián ősi dalok állatmotívumaiból stb. Lehet-e ezt az élményt esztétikainak nevezni. Kétségtelenül. Az esztétikai *tartalomra* már fentebb rámutattunk. A *formálás* ősmozzanata is megvan benne. Aki a természeti jelenséget ábrázolja vagy vonalait bármely okból és módon utánozni próbálja, aki a természetből «kihall» valamit, az formát ad vagy formát lát (azaz adott). Nem azért lesz esztétikai képem egy természeti tárgyról, mert utánzom, hanem azért utánzom, mert esztétikai képem van róla. Aki ábrázol, az ábrázolása tárgyát épen azért választja ki, mert azt a valamit érzi benne, ami miatt számára jelentőssé lett, vagyis : esztétikailag már — legalább csíraszerűen — feldolgozta magában. Aki természetet másol, annak már van legalább érzésszerű biztossága, intuitív képe alkotásról. Szóval az esztétikum él már benne a másolás előtt is. Aki egy bivalyt lerajzol, arról azt talán még nem tudjuk biztosan, hogy szépnek tartotta-e a bivalyt, de alig képzelhetjük el, hogy szépnek ne tartaná róla megalkotott képét.

Mi az alapja e naiv természetelvezés lehetőségének ? Az a titokzatos megfelelés, amely ember és természet között elemi tapasztalatként fennáll, és amelynek nem lehet más gyökere, mint hogy a lét mélyén az ember maga is beletartozik a természetbe. A nélkül, hogy ennek a jelenségnek metafizikai magyarázatát keresnők — ez nem az esztétika feladata —, maga a tény elég hozzá, hogy megmagyarázza, miért találhat az ember «emberi» tartalmakat és formákat a természetben. Goethe idézi a görög gondolatot : ha a szem nem volna nap-szerű, nem láthatná a napot. Fordítva éppúgy elmondhatjuk : ha a nap nem volna valamiképen «szemszerű», a szem nem láthatná. Hogy történetileg a kétféle szépségélmény közül melyik előzte meg a másikat : a természet szépsége csábította-e utánzásra az embert, vagy az alkotás adta örömét fedezte fel a természetben is, arra az ősművészeti emlékek nem adnak egyértelmű választ. A naturalista és geometriai jellegű ősrajzoknak egyidejű és helyű előfordulása[1] arra látszik vallani, hogy nem állíthatunk fel köztük elsőbbségi sorrendet.

Esztétikai jellegű-e a természeti szép?

A régi esztétika sokat és nagy részletességgel vizsgálta a természeti szépet, az újabb esztétikai gondolkozás azonban meglehetős mostoha elbánásban részesíti. Egyesek, köztük nem egy épen a legkomolyabbak közül, egyenesen megtagadja a természettől az esztétikai jelleget. Igy, hogy a két legjelentősebbet említsük, Odebrecht és Laló. *Odebrecht szerint* a természetben való gyönyörködésnek semmi köze az esztétikai élményhez. Nem tekinthető esztétikai jellegűnek, mert a természetélmény szerinte csak akkor jöhet létre, ha énünk már előzetesen hangolva van valamilyen érzelmi irányban a befogadásra ; ehhez az előzetes, tehát a természettől független hangulati élményhez a természetszemlélet nem ad hozzá semmi lényegest, főkép nem egyértelmű hangulati irányulást (tehát «jelentőségváltozás» sem jöhet létre, ami az ő felfogása szerint az esztétikai élmény leglényegesebb mozzanata). De nem tekinthető esztétikainak a természetélmény azért sem, mert a bennünk végbemenő érzelmi élményt esztétikai tökéletességre csak a mű formai-technikai mozzanatai emelhetik, már pedig a természetbenyomásban ilyenről nem lehet szó. Ezért a természetélmény nem jut túl az élvezésnek esztétika előtti fokán : esztétikai «egész-élményről, tehát vele kapcsolatban nem lehet szó.

A mondottak után nem nehéz belátni ennek a felfogásnak *tévedéseit.* Már az sem feltétlenül helytálló, hogy a természetélmény létrejöttéhez előzetes hangulati beállítás szükséges, — legalább is nem több, mint bármilyen esztétikai befogadáshoz. Nem több, de nem is kevesebb ! hiszen a művészi alkotásokhoz is nem egyszer határozott előzetes hangulati beállítottsággal közeledünk, és ez nem teszi lehetetlenné az esztétikai élményt. Legalább is abban a természeti szépélményben, amely a művészet módjára fogja fel a természetet, semmi jelentős különbséget nem találhatunk a művészi élménnyel szemben. De teljesen ellenkezik a tapasztalattal Odebrecht másik

[1] V. ö. M. Hoernes : Geschichte der bildenden Kunst in Europa[2]. Wien. 1915.

és legjelentősebb érve is : hogy a természet szemlélete nem adna egyértelmű hangulati irányítást. Bizonyos, hogy olyan értelemben vett egyértelműséget, aminőt egy kép, szobor vagy költői mű ránk kényszerít, a természetélmény nem sugall ; különböző emberek különböző árnyalatú érzelmi reflexekkel felelnek a természeti képre. De ez a határozatlanság pontosan olyan, amilyen a zenei élménnyel kapcsolatban megállapítható : Nem maga az érzés határozatlan, csak a kifejezés, amelybe öltöztetni próbáljuk, ha számot akarunk adni róla. Számos kísérletet tettem ebben az irányban és mindannyiszor bebizonyult ez a tétel : majdnem minden ember más szóval adott számot érzelmi élményéről, de lényegében minden beszámoló ugyanannak az élménynek volt szinonim kifejezése. A horizonon felmagasló hegyet pl. mind *felséges*nek, *komoly*nak, *ünnepélyes*nek, *nagyságos*nak, *méltóságos*nak, az egész *lelket fölemelőnek*, *imponáló*nak találták ; volt aki a nagyságnak reá tett hatását emelte ki, volt aki a maga kicsiségének az érzését, és volt, aki a kettőnek a különbségéből fakadó megrendülést stb. Mikor én próbáltam szavakba foglalni érzelmemet, mind kijelentették, hogy ugyanezt akarták mondani. De hiszen mindennap meggyőződhetünk róla, hogy a holdfényes nyári este, vagy a vidám korareggeli napfény minden aktuális egyéni különbözőség mellett is lényegében mindenkire hasonlóan hat, és nem képzelhető el, hogy a reggeli napfény élettagadó pesszimista érzéseket, vagy a dombok fölött úszó telihold harcias érzéseket kelthetne valakiben.[1] Igaza van Odebrechtnek abban, hogy a természetélmény nem «technikájával» éri el az egységes érzelmi hatást ; de még ez az állítás is csak a hangulat-szimbolikus természetélményre áll.[2] Ám mikor a természetet a művészet analógiájára fogjuk fel, akkor még a technikai mozzanat is megvan, hiszen a természeti kép egyes vonásait egy tudatosan, vagy implicite felvett alkotó művének formai mozzanataiként értelmezzük, — mintahogy a például felhozott képből (a szánföldek vonalairól) is kitűnt. Nem igaz, legalább is nem mindig, az sem, hogy a természetélmény szükségképen csak élvezés marad és nem jut el az egész-élmény fokára. Ha csakugyan megmarad az élmény az élvezési mozzanatnál, akkor természetesen nem tekinthető esztétikai élménynek, — mintahogy nem esztétikai annak az embernek zenei, vagy regényolvasási élménye sem, aki csak a maga érzelmeiben való édelgésig jut el. Ebben sincs tehát különbség művészi szép és természeti szép között. Ám ez a csökevényesség nem jár vele szükségképen a természetélvezettel, sőt minden igazi természeti szépélmény mélyén — ha csakugyan odaadtuk magunkat az intuíciónak — ott rejlik a «tiszta én, vagy a tiszta szubjektivitás átélése : az egyszeri jelenség és a continuum totalitása közti összefüggés érzése».[3]

Még világosabban és határozottabban foglal állást a természeti élmény esztétikai jellege ellen Lalo. Kétféle természetélményt különböztet meg : a természetérzést és a «természet szépségének» érzését ; az első szerinte *aneszlétikus*, azaz esztétikailag közömbös, a másik *pseudoeszlétikus*, nem igaz esztétikum. «A természet *aneszlétikus* szépsége nem más, mint az intenzív vitalitás átérzése, amely megragadja az embert, legalább bizonyos műveltségű embert, vagy bizonyos művészi iskolák avatottjait, amikor elfogja őket a civilizációjuknak vagy művészetüknek kényszereiből való kiszabadulás tudata ; általános szimpátia ez az élettel és mindennemű léttel szemben. A minden dolgok alapvető szolidaritásának panteisztikus intuíciója, vagy ha úgy tetszik : természetérzés ; az egész természetnek — legalább elvben — válogatás nélkül és nem a «szép» természetnek átérzése.»[4] Mindenesetre igaza van Lalónak abban, hogy nem minden «természetérzés» esztétikai jellegű. Amikor egyszerűen jól érezzük magunkat a szabadban, és azért «szimpatizálunk» a természettel, a nélkül, hogy a szó esztétikai igényességével szépnek találnók, ez mindenesetre a vitális élet szférájába tartozik, és nincs köze az esztétikai másvalósággal, még akkor sem, ha kifejezésére a *kellemes* szó helyett (ami érzelmünknek megfelelő kifejezője volna) a *szép* szót használnók. «Szimpatizálni annyi, mint együtt rezegni egy mechanikai folyamattal : az az ember, ki többé-kevésbbé szimbolikusan, vagy valóságosan szimpatizál egy lénnyel, éppoly kevéssé ítél arról esztétikailag, mintahogy a zengő húr, amely egy

[1] Hellpach elemzései megerősítik ezt a felfogást (i. m. 218. köv.).
[2] Erről alább szólunk Lalo rokon felfogásának vizsgálatánál.
[3] Odebrecht : Grundlegung. 117.
[4] Ch. Lalo : Introduction à l'esthétique. Paris, 1935. 146.

másiknak hatása alatt azzal együtt rezeg, nem mondja amazt szépnek.»[1] Ez a mondat a beleérzés-elmélet kritikája akar lenni, és mint ilyenhez semmi okunk ezen a helyen hozzászólni. Lalo azonban ezzel az érvvel a természetélménynek azt a faját is találni akarja, amelyet hangulatszimbolikus természetfelfogásnak neveztünk, és ez már nyilvánvalóan jogosulatlan kritika. Amikor ugyanis a magam érzését találom meg a természeti intuícióban, akkor ezzel a ténnyel szerves egységbe kapcsoltam össze az elémtáruló külső szemléleti formákat a mögöttük érzett tartalommal (amelyet belevittem), és amelyet épen ez az érzelmi evidencia lényegesnek éreztet velem. Szóval az esztétikum minden alkotó elemét leolvashatjuk erről az élményről, és azért joggal illetjük intuíciónk tárgyát esztétikai értékítélettel. Nincs tehát igaza Lalónak, sem abban, hogy a természetélmény szükségszerűen *válogatás nélkül* az egész természetre irányulna, és ne a «szép természetre», hiszen épen ez a beleérzés adta meg (ebben az esetben !) élményünknek az esztétikai határozmányokat ; sem abban nincs igaza — ez másik érve az élmény esztétikai jellege ellen —, hogy ezzel az élménnyel kapcsolatban nem lehet szó értékítéletről ; hiszen az értéket a szimbolikus élményben, még ha magam vittem is bele a tárgyba, de bennevalónak élem át, joggal mondhatom tehát rá, hogy szép, vagy nem szép.

*Álesztétikai*nak nevezi Lalo a természetnek «artializálását» (Montaigne), vagyis azt a természetélményt, amelyet objektív természet-esztétikai felfogásnak neveztünk. Elutasító ítéletének támogatására egyetlen nyomós érve az, amelyet Odebrechtnél is megtaláltunk : hogy a természetben nem lehet szó művészi technikáról ; márpedig a művészet lényege szerinte is a szó legtágabb és legnemesebb értelmében felfogott technika.[2] A fentebb mondottak után nincs szükség újabb bizonyításra, hogy belássuk ennek az állításnak ingyenes voltát. Hogy valaki két teljesen különböző fogalomnak tartja-e a természeti szépet és a művészi szépet, és csak az egyiket nevezi-e esztétikumnak, vagy mind a kettőt, az természetesen tisztán azon fordul, hogy mit nevez az illető esztétikumnak. Felfogásunk szerint eleve elhibázottnak kell tartanunk az olyan esztétikai rendszert, amelyben nincs hely a legáltalánosabb esztétikai tapasztalatnak legalább is egyik fele számára. Ebben az értelemben igazat kell adnunk Leonardo Da Vincinek : «A szem ugyanazt az örömet kapja a festett szépségtől, mint a valóságos szépségtől.»

Természeti és művészeti szép viszonya.

Ha a magunk elgondolása szerint a szépségnek mindkét objektív birodalmát, a természetit is, a művészit is, az esztétikum koronája alá tartozónak valljuk, tisztáznunk kell már most ennek a kétféle szépségnek *egymáshoz való viszonyát*, méghozzá elvileg is, gyakorlatilag is. Elvileg itt is szembenáll egymással a két merev szélsőség. A régi esztétika a természet elsőbbségét vallotta, már Leibniz kimondotta : «Semmi sincs a szépségben, ami meg ne volna már a természetben, — ha ugyan a természet nem maga a szépség».[3] Leghatározottabban az elmélet emberei közül Kant fogalmazta meg : «A szépművészetek abban a mértékben művészetek, amennyiben ugyanakkor természetnek is látszanak».[4] Mellettük és mögöttük fölhangzik a művészek, főleg a festők beláthatatlan seregének kórusa. A másik oldalon a szélsőséget Wilde Oszkár imént idézett mondata jelzi, amely szerint nem a művészet követi a természetet, hanem a természet a művészetet. Ezt a paradoxont tudományos formába önti, egyenesen mintegy Kant mondatát fordítva visszájára, Lalo : «Nem szabad azt mondani, hogy a művészet azért szép, mert utánozza a természetet ; ellenkezőleg : a természet abban a mértékben szép (a szó esztétikai értelmében), amennyiben művészetet tartalmaz».[5] Eddigi fejtegetéseink alapján azt kell mondanunk, hogy bármilyen paradoxul hangzik ez az állítás, mégis ez jár közelebb az igazsághoz. A termé-

[1] Ch. Lalo : Introduction a l'esthétique. Paris, 1935. 146.

[2] Lalo esztétikai elmélete voltaképen a szociológiai esztétikának egyik legmodernebb képviselője. Ezzel a nyilván tartalmi művészetszemlélettel sajátságos szintézisben egyesül nála az egyetlen sajátosan művészi mozzanatot képező technikáról való (nyilvánvalóan formális) felfogás.

[3] Id. Lalo : I. m. 153.

[4] Kritik der Urteilskrach. I. 45. §.

[5] Lalo : I. m. 153.

szet esztétikai felfogása, mint láttuk, csakugyan vagy egyenesen a művészet analógiáját követi (az objektív természetfelfogás), vagy olyan lelki aktust föltételez (a hangulatszimbolikus fölfogás), amely nem sajátlagosan művészi jellegű ugyan, de lényeges része a művészi szép-élménynek is. Ez a magatartás a művészi széppel szemben könnyebben és biztosabban jön létre, mint a természettel szemben. A művészi szép ugyanis, adva lévén az alkotóélményből a műbe belekerült érzelmi és jelentési tartalom, a hangulati beleélés számára megkönnyíti, sőt mintegy előírja a pályát, míg a természeti adottságokban magunknak kell azt fölfedeznünk. Olyan lelki tevékenységet föltételez ez, amely nem mindenki számára van adva ; Ruskin szerint ezer ember közül csak egy az, aki igazán «látni» tud. De még annak is, akiben megvan rá a képesség, gyakorolnia kell ezt, hogy könnyen és hatékonyan működjék. Erre a gyakorlásra sokkal könnyebb és biztosabb módot ad a művészi alkotás ; ennek alkotójában útmutatót, mintegy tanítómestert talál az ember a látás, érzés és megelevenítés tudományára.[1] Igy ebből a szempontból is van némi jogosultsága annak a tételnek, hogy a természet követi a művészetet. Joggal mondhatjuk tehát, hogy legalább is elvileg a művészeti szép elsődleges a természetivel szemben.

Természetesen megvan a maga mély igaza Leibniz és Kant tételének is. A művészi alkotás, mint a tartalom elemzésénél láttuk, szükségképpen magában foglalja az ábrázolás mozzanatát. Ennek elemeit pedig a művésznek a természetből kell ellesnie. *Gyakorlatilag* tehát joggal mondjuk, hogy a művész — és így a művészet — követi a természetet, — nem abban az értelemben, mintha kénytelen volna utánozni, akár magát a természetet, akár a «természeti szépséget» de attól kölcsönzi (mint minden emberi tevékenység) minden anyagi elemét és minden indító benyomását A művész tanul ; nem a természettől, mint mondani szokás, hanem — (Christiansen szabatos fogalmazása szerint) — a természet*en*. «Nem az empirikus természet tanítja a művészt, hanem a természet esztétikai szemléletében és spontán átalakításában tanulja meg saját erőinek használatát . . . A természet fogékony lévén az esztétikai tartalom befogadására és szüntelenül esztétikai kiképzésre, már a szemléletben is átformálásra csábítván, a művész számára állandó gyakorlatot szolgáltat a formáló szemléletre, tehát az eredeti alkotásra.»[2] Van Gogh tanulságosan írja le azt az utat, amelyen keresztül a művész a természet tanulmányától mintegy önmagáig jut el : «Nem akarom vita tárgyává tenni a természet tanulmányozását, a valósággal való küzdelmet. Jómagam is éveken át, majdnem sikertelenül és mindenféle szomorú eredménnyel, így fogtam meg a dolgot. Nem szeretném, ha nem lett volna meg ez a hibám . . . Azzal kezdjük, hogy sikertelenül kínlódunk a természet utánzásával, és minden fonákul megy, — azzal végezzük, hogy csöndeskén palettánkból merítünk, — és íme a természet megegyezik vele, belőle következik. Ez a két ellentét azonban nem áll meg egymás nélkül. A vesződség, még ha látszólag hiábavaló is, bevezet a természetbe, a dolgok alapos ismeretébe».[3]

[1] Ennek a gyakorlatnak különben óriási előnyei mellett megvannak a hátrányai is. Chrisitansen rámutat, hogy a műalkotásoknak, elsősorban a tájképfestészetnek, ez a nevelő hatása némileg egyoldalú. Aki hozzászokott, hogy a természetet mindig a festők szemével nézze, annak természetérzéke bizonyos tekintetben el is szegényedhetik. A festők tudniillik képszerűen nézik a természetet, és ez a látás sokat elejt a természet gazdagságából. Mindaz, ami a természetben a hangok világába tartozik, madárdal, lombzizegés, szélzúgás, hullámmoraj, virágillat, továbbá a változatos mozgási élmények, a járás, hegymászás öröme, a mély lélegzés gyönyörűsége, stb., stb., többé-kevésbbé kimarad, vagy átértékelve, életszerű intenzitásában megcsökkenve jut csak bele a kép látásba. (Broder Christiansen : Philosophie der Kunst. Hanau, 1909. 255.)

[2] Broder Christiansen : i. m. 259, 257.

[3] Vincent Van Gogh. i. m. 78.

III. RÉSZ.

AZ ESZTÉTIKAI TÖRVÉNYEK.

1. fejezet. Az esztétikai törvény problémája.

Vannak-e esztétikai törvények?

Az esztétikai törvények kérdése ennek a tudománynak kétségtelenül egyik legkényesebb problémája. Ez az a pont, ahol a művészek félelemmel és gyanakvással, a laikusok kétkedéssel és lenézéssel kezdenek tekinteni rá. A művész alkotó erejének és intuíciójának érzetében szabadságát félti az elmélet nevében rádiktált szabályoktól, és nem könnyen hajlandó elismerni az ő szemében laikus esztétikusnak diktátori jogát. Az egyszerű ember pedig, aki sem nem művész, sem nem esztétikus, tapasztalta, hogy az ú. n. hozzáértők sok esetben magasztalnak olyan alkotásokat, melyek az ő számára csak unalmasak, és sokszor fölényesen lenézik azt, ami neki tetszik, azért kényelmetlenül érzi magát a hozzáértők fölényével szemben. Az egyiket megfélemlíti ez a felsőbbség, és iparkodik elhitetni magával, hogy ő is úgy lát, mint amazok; másik ráeszmél elmaradottságára, és önképzéssel iparkodik kiegyenlíteni azt a feszélyező űrt, amelyi tételét a hozzáértőkétől elválasztja. A harmadik azonban, akiben sem az önismeret alázatossága, sem a sznobság hiúsága nincsen meg, azt kérdezi magától: mi címen akarja rákényszeríteni ez vagy az a maga más:véleményét? Az ízlésről nem lehet vitatkozni — mondták már a régiek. Napjainkban tanúi vagyunk az óráról órára fel- és letünedező művészi irányok körül lezajló szenvedélyes harcoknak; látjuk, hogy egyesek nem tudnak elég magasztaló szót találni bizonyos művek szépségére, mások elég erős kifejezéseket ugyanazon művek ócsárlására. Könnyen hajlamossá leszünk hát arra a gondolatra, hogy a szépségnek, a művészetnek talán nincs is objektív normája, hanem tetszés, ízlés, szépség, művészi érték: tisztára egyéni, relatív dolgok.

Amíg az antik irodalom és művészet tekintélye feltétlenül uralkodott a műveltek gondolkodásában, ilyen kétségek nem merülhettek fel. A szépség normája, az érték netovábbja adva volt a nagy görög, a hozzájuk igazodó latin és a kettejüket követő újabb klasszikusokban; az új alkotás annyiban volt értékes vagy értéktelen, amennyiben közeledett, vagy távolodott ettől a mintától. Mióta azonban nyilvánvalóan más belső törvényekhez igazodó nagy művek hatása alatt az antik kánon egyedülvaló tekintélye megszűnt, hiányzik a senkitől kétségbe nem vont érvényű esztétikai norma is. A filozófiai alapon megindúló újkori esztétika «felülről-lefelé» próbált segíteni a hiányon: metafizikai elmélyedéssel, a filozófus felépített rendszerének alapján konstruálta meg a «szép» eszméjét és ebből az elvont eszméből vezette le a szépnek és a művészetnek — amely a felfogás szerint nem más, mint a szép megvalósítása — elvont törvényeit. A művészek és laikusok idegenkedése a tudományos esztétikával szemben voltakép innen magyarázható. Az esztéikai törvényeknek ilyetén felfogása ugyanis a művész és a laikus értelmezésében ilyenformán hangzik: Művész, ha értékest akarsz alkotni, ezeket a törvényeket kell szemmel tartanod! — Néző, olvasó, élvező, ha azt akarod, hogy helyes esztétikai benyomásaid legyenek, e törvények szemmeltartásával kell nézned és ítélned. Az esztétikai törvények filozófiai rendszere a mellett, hogy igen sok érdekes, szellemes, mélyreható és többé nem mellőzhető gondolatot termelt, magában hordta végzetét: az esztétikai jelenségek mindenkitől elfogadható és a gya-

korlatban is hasznavehető törvénykönyvét nem állapíthatta meg. Nemcsak azért, mert a legszorosabb összefüggésben állván felállítójának filozófiai rendszerével, minden filozófus többé-kevésbbé más-más esztétikai kódexet állított össze, hanem azért is, mert a tudósok legnagyobb része elméleti gondolkodó volt és távol állt a művészettől, így gondolatmenete, hogy úgy mondjuk, esztétikailag légüres térben mozgott.

Dilthey kiindulása. Belső törvények.

Diltheyé az érdem, hogy rámutatott új kiindulási alap keresésének szükségességére, és hogy mindjárt meg is találta az egyedül lehetségesnek látszó kiindulást: az esztétikai törvények *az esztétikai magatartás természetéből* vonandók le.[1] Magát a munkát, az alapvető esztétikai törvények összeállítását Dilthey nem végezte el; korszakalkotó tanulmányában csak indításokat, és néhány töredékes gondolatmenetet ad, azokat is csak az alkotó tevékenység és csak egy művészet — a költészet — vizsgálata alapján. Alapgondolatát sokan próbálták megvalósítani, de az eredmény sohasem lehetett teljes, mert mindig az esztétikai jelenségeknek csak egy-egy körére, vagy az alkotásra, vagy a befogadásra korlátozták vizsgálódásaikat.

Alapgondolatunk értelmében az esztétikum mivoltát a valamennyi esztétikai jelenségben közös mozzanatok alapján kell megállapítani, az esztétikai jelenségek törvényeit tehát az így megkonstruált esztétikum természetéből kell levonni, illetőleg mint önként adódót, kiolvasni. Az így nyerendő törvényeket belső, *alkati törvények*nek nevezem, amivel jelezni akarom, hogy egyelőre leíró törvényekről, nem normákról, nem értékekről van szó. Már Schleiermacher megkülönböztette a «tárgyiasított törvény kánonától» az *immanens törvényszerűséget*, amely az esztétikai törvényt jellemzi.[2] A szépnek, mint értéknek vizsgálata munkánk befejező részébe tartozik, ahol más kiindulás és másnemű gondolatmenet lesz helyén. Az esztétikum természetéből nyert törvényeknek megvan az az előnyük, hogy senki, még a szabadságára legféltékenyebb művész, az egyéni véleményéhez legjobban ragaszkodó laikus sem érezheti kívülről való beavatkozásnak, idegen kényszernek, hiszen akarva nem akarva ő is ezek értelmében dolgozik, illetve ítél. «Törvények» ezek, körülbelül abban az értelemben, amelyben ma a fizikai törvényeket is felfogják, «a leggyakoribb esetek törvénybefoglalása»; tendenciák, amelyek a dolog természetéből folynak és többékevésbbé megvalósulnak, de amelyeket nem lehet büntetlenül elhanyagolni. Az itt következő «törvények» természetesen nem is újak, alig van közöttük olyan, amelyet valamilyen formában — legtöbbet teljes határozottsággal — már meg nem állapítottak volna. Ami ezekben a fejtegetésekben új, az talán ezeknek a törvényeknek *rendszere:* az összeállítás és a megalapozás; megmutatása annak, hogy az esztétika, irodalomban törvény néven szereplő tételek közül melyek az általános érvényűeki és miért épen ezek: az egész rendszernek egy alapgondolatból való leszármaztatása. Alig szükséges hangsúlyozni, hogy ez a «rendszer» semmiféle tekintetben sem tekinthető lezártnak. Az az alapgondolat, amelyből származnak, annyira termékenynek látszik, hogy élesebb szem többet is kiolvashat belőle, alaposabb vizsgálódás az itt megállapítottakat szabatosabban, találóbban formulázhatja, esetleg korrigálhatja is. A következő fejtegetések épen egy ilyen esztétikai «lényeglátáshoz» és széles alapokon épülő kutatáshoz óhajtanának szerény kiindulásul szolgálni.

2. fejezet. A szervességből folyó törvények.

A belső egység törvénye.

Egész eddigi gondolatmenetünk kiindulása az a tétel, hogy az esztétikai tárgy: forma és tartalom elválaszthatatlan kapcsolata. E kapcsolat első jellemzőjét szervességnek neveztük és azonosnak találtuk a forma és tartalom tökéletes egységével.

[1] Alapvető műve idevonatkozólag: Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik. 1887. Gesammelte Schriften. VI. 103 köv.

[2] Vorlesungen über Ästhetik. Lommatsch-féle kiad. 1842. VII. 25 köv.

Ennek a tételnek az esztétikai jelenségben való érvényesülését, mint az esztétikum alkati törvényét, a *belső egység* törvényének nevezem.

Belsőnek mondom ezt az egységet azért, hogy már a név is jelezze: többről van itt szó, mint amit a közönséges nyelvhasználat egységen ért. Ez a törvény ugyanis nem elsősorban egységes tartalmat és egységes formát követel, hanem a *kettőnek egymással való egységét:* a tartalom töltse ki a formát egészen, a forma pedig simuljon rá a tartalomra egészen, úgy hogy e kettő ne legyen észrevehető külön-külön a műben, ne tegyen külön hatást a befogadásban, ne legyen külön-külön tudattevékenység tárgya az alkotásban. Egy kép, amelynek kétharmada mozgó alakokkal teli jelenetet ábrázolna, egyharmada pedig csak színeket és vonalakat, amelyeknek nincs értelmük, vagy halvány és szegényes vázlatvonalakat, a nagyobb részben szereplő jelenet nyilvánvaló, de vázlatban maradt folytatását: egészen durva, a szemléletesség kedvéért túlzott példája volna e követelmény hiányának. De ez ellen a törvény ellen vét minden olyan mű, amely külön tartalmi (formától függetlenül érvényesülő), vagy külön formai (tartalomtól függetlenített) hatást kényszerít ránk. Vét az olyan értelemben «gondolati» költemény, «irodalmi» kép, «programm»-zene, amely úgy elfoglal bennünket súlyos, hangos, erőszakos tartalmával, hogy akarva, nem akarva gondolkodni kezdünk érzés helyett. Vét a csak-virtuóz alkotás, amely indiszkrét, tolakodó formai bravúrjaival foglalja le figyelmünket annyira, hogy csak utóbb jut eszünkbe kérdezni: mit is akar a művész mindezzel; vagy még rosszabb esetben: fel sem tesszük a kérdést, hiszen kézzelfogható, hogy nem is akar egyebet, mint elkápráztatni ügyességével, — nem művészi, hanem technikai ügyességével. Az ilyen műből — illetőleg az ilyent vagy így létrehozó művészi tevékenységből, valamint az ilyen vagy így reagáló befogadóélményből — hiányzik a belső egység: a tartalom és forma esztétikaivá, művészivé, széppé nemesítő összeolvadása.

Erre azonban azt mondhatja a naiv élvező: «Mindegy, ha nem is felel meg az esztétikai törvénynek ez a vers, vagy regény, vagy muzsika, mégis szép: ezek a gondolatok maguk is szépek, ha a formájukra nem gondolok is; ez a bravúros verselés, ez a pompás hangszerelés maga is élvezet, ha a benne foglalt tartalom jelentéktelen is. — Itt az első esetben a forma, illetőleg a másodikban a tartalom másodrendű, nem érdekel; a szép tartalom, illetve a szép forma magában is tetsző, szép, «értékes».— Szembe kell néznünk ennek az állításnak, mert ha ez helyes, akkor egész felfogásunk rombadől; ez t. i. nem kevesebbet jelentene, mint hogy az esztétikumhoz nem feltétlenül szükséges a tartalom-forma-egység, van csak-tartalmi és csak-formai szépség is.

«Tartalmi szépség» és «formai szépség».

Csakhogy nem így van. A «tartalmi szépség» és a «formai szépség» ítéletei maguk is egy-egy tartalom-forma-kapcsolatra vonatkoznak. Világos ez először is onnan, hogy «tartalom», mint ilyen, forma-kapcsolat nélkül, «forma», mint ilyen, tartalom-kapcsolat nélkül a műben — és az alkotásban és a befogadásban — egyszerűen nem létezik. Az a tartalom, amely — mint az illető hiszi — formáltságra való tekintet nélkül tetszik, valójában mégis csak formáltan áll előtte. Az a szép arc, amely a rossz festményen megragadja a szemet, mégsem a «szép arc, mint ilyen», hanem az a képen látható szép arc, vagyis a kép tartalma úgy, mint itt, formáltan, jelenik meg. Bármennyire próbálok elvonatkozni a — gyenge — formai elemektől, már ez az elvonatkozás is egy formált tartalom kedvéért történik. Ugyanígy áll a dolog a «formai szépség» esetében is. Az az akkord, az a ritmus, az a két hangból álló motívumtöredék, amely a tartalomtól függetlenül is tetszik, nem független a tartalomtól, mert ha még oly kevés ügyet vetek is rá, tartalmat hordoz, hiszen legalább is hangulati színezete a legegyszerűbb ritmikai vagy melódiai kombinációnak is van, és a hangulat már «tartalom». Tartalom önmagában, mint érzelmi mozzanat, és még inkább azzá válik az esetleg tudattalanul, de mégis elutasíthatatlanul hozzáfűződő emóciók következtében. Egyszóval, erre a látszólag ellentmondó esetre is áll az alaptétel: az esztétikai jelenségben nincsen tartalom és forma, csak formált tartalom és tartalmas forma. Volkelt illúziónak mondja a forma és tartalom egységét.[1] Ellenkezőleg áll: a «puszta

[1] I. m. I. 394.

forma» és a «puszta tartalom» illúzió : a műalkotásban valójában csak a kettő egysége van meg.

De ha jobban szemügyre vesszük az ilyen formai, illetve tartalmi szépségeket, könnyű belátni, hogy a formainak, illetve tartalminak látszó szépség nem is volna szép, nem is tenné ezt a hatást, ha puszta forma, illetve puszta tartalom volna. Gondoljunk például egy költeményre — mondjuk az *Őzikék* egy darabjára, vagy egy George-versre — amelyben a nyelvi és ritmikai bravúr annyira megragadó, hogy eszünkbe sem jut a tartalomra gondolni. Vajjon azért a «puszta forma» tetszetti? Próbáljuk gondolatban — (hiszen a valóságban ez lehetetlen : «puszta forma» nincs !) a ritmikai sémát és az akusztikai vázat levetkőztetni, leválasztani róla a jelentést, szóhangulatot, szóval mindezt, ami az üresen elképzelt forma-részben benne van : vajjon elképzelhető-e, hogy a maradék esztétikai hatást tegyen ránk, hogy érzelmi élményt adjon? És ha mégis elképzelhető volna, akkor ez a hatás bizonyára nem azonos az Arany, vagy Georg-költemény «formai szépségé»-vel, — és még ebben a hatásban is benne volna az a hangulati (tehát tartalmi) mozzanat, amelyet a még ilyen szegényes hangbenyomásokkal is velejáró (illetve hozzájuk asszociált) hangulati koefficiens vert fel. Egy szóval : az ú. n. formai hatás sem egyéb, mint a tartalomtól többé-kevésbbé elvonatkozva felfogott, de mégis tartalmas formák hatása. — Hasonlóképp elemezhetjük az ú. n. tartalmi szépséget is. Vegyünk fel egy regényt, amelyről megállapíthatjuk, hogy a jellemzés, szerkezet, stílus, minden rossz benne, de a «tartalma» (helyesen : a meséje) mégis szép. Mit jelent itt a tartalom szó? Nem *ezeknek* az (így jellemzett, így formált) alakoknak *ezt az* (így megszerkesztett, így elbeszélt, így formált) történetét? Ha gondolatban megpróbálunk elvonatkozni minden formai elemtől, mi marad? Egy színtelen, közömbös általánosság, a cselekménynek egy-két szürke mondatban összefoglalt kivonata ; hiszen a részletek, a fordulatok az alakok határozott körvonalai stb. már mind szerkesztés (formálás) eredményei. Tetszhetik-e ez a sivár formula? Aki csak ezt hallaná, arra lehetetlen, hogy esztétikailag hasson. Esztétikai hatást ez csak arra tehetne, aki magát a kész művet is ismeri ; arra sem önmagában hatna, hanem a hozzáfűződő asszociációk révén : az eredeti műnek, tehát a tudattalanul is működő formáló mozzanatoknak emlékével.

De még tovább is mehetünk az elemzésben. Még a másik tényezőtől tudatosan elvonatkoztatott csak-tartalmi, illetve csak-formai szépség mögött is egy-egy tartalom-forma-kapcsolat befogadása rejlik, — csakhogy ennek a kapcsolatnak (illetve a kapcsolat befogadásának) esztétikai jellege hiányos. A kapcsolat megvan, de vagy szervessége, vagy lényegkifejező volta, vagy szemléletisége, vagy az érzelmi kapocs fogyatékos. Ha alaposabban szemügyre vesszük egy ilyen «tartalmi» szépségítélet értelmét, azt fogjuk találni, hogy többféle hatást fejezhet ki, de valamennyinek lényege ilyen egy vagy több ponton hiányos tartalom-forma-egység. «Ez a kép vagy vers formailag gyenge, de *amit ábrázol, az szép*»: ez az ítélet a következő esztétikai élmények kifejezője lehet :

1. Amit a kép ábrázol (azaz az itt előttem formában megjelenő tartalom), szemléletes, az ábrázolt tárgyat jellegzetesen fejezi ki, fel is kelti bennem azt az érzelmi állapotot, amelyhez hasonló vezethette a művészt, — de ezt a tartalmat jobban kellene formába önteni (azaz : a tartalomból nem szervesen nő a forma), — ezért tetszik ugyan, de még jobban tetszenék, ha a tartalom és a forma szervesen illenék össze. Ilyennek érzem általában a beuroni egyházművészeti iskola képeit és a maiidő-felforgató regényeket (Virginia Woolf, Huxley).

2. Szerves az egység, lényeget fejez ki, megvan az érzelmi hatás, de nem egészen világos, mit is akar, vagy elmosódottak az egyes részek, vagy túlsokat kell hozzágképzelnem (= hiányos a szemléletiség), — szép, de a hiány nélkül még szebb volna. Ilyenek a legjobb kubista képek. Komjáthy Jenő legtöbb verse.

3. A mű tartalma tetszik, — helyesebben : az tetszik, amit ki akarna fejezni, mert a formálás nem találja el a lényeget ; — azért így is szép, mert szemléletes, szerves (amit meglát, azt iparkodik visszaadni), és érzelmet kelt, de persze amúgy még szebb lenne. Ilyenek Jósika történeti regényei, a legtöbb mai «szentkép».

4. Tetszik a tartalom, mert szemléletes, szerves, lényegkifejező a formálása, de nem melegít fel, mert érzem, hogy a művész úgy okoskodta ki az egészet ; ha meg-

érezném rajta az érzés melegét is, még sokkal szebb volna. (Az akadémikus történeti tablók és az ú. n. tanköltemények legnagyobb része.)

Ezt a négyféle lehetőséget még jócskán tovább lehetne kombinálni, mert az esztétikum nemcsak egy mozzanatában lehet hiányos. Ha a lényegét tevő mozzanatok közül csak egy van is meg teljesen — csak tökéletes szemléletesség, csak frappáns lényegmegfogás, tartalom és forma szerves összesimulása, megragadó érzelmi elevenség — ez már bizonyos csonka esztétikai hatást válthat ki akkor is, ha a többi tényező fogyatékosan valósul meg. Az ilyen csonka esztétikum lehetőségeinek számát megsokszorozza az a megfontolás is, hogy a csonkaság objektíven adva lehet már magában a *műben* is, de gyakori eset az is, hogy az esztétikailag tökéletes művet *a befogadó* fogja fel csonkán, a kellő adottságok hiján. Például nincs érzéke a műben kifejezett lényeg meglátására, vagy nem teljesen fogékony a bennerezgő érzelmi hullámmal való együttrezgése. Viszont a műben fogyatékosabb lehet az esztétikum, mint a *művészben;* a vízióban esetleg tökéletesen megadott esztétikumot tehetségének, vagy eszközeinek fogyatékossága miatt talán csak fogyatékosan tudta megvalósítani művében.

Ugyane négy alapvető fogyatékosság egyike, illetőleg ezek egymással és a három esztétikai főjelenséggel (alkotás, mű, befogadás) való sokféle kombinációjának egyik esete rejtőzik a «csak-*formai szépség*»-re vonatkozó ítéletek mögött is. «Ez a vers vagy kép tartalmilag semmitmondó, de formailag szép» — ez jelentheti szabatosan kifejezve a következőket:

1. A tartalom *(ez* a tartalom, az itt megformált tartalom, ehhez a formához képest), jelentéktelen, vagyis nem szerves tartalma ennek a formának. De minthogy a formáltsága szemléletes, van benne valami jellegzetesség, és érzelmi hatást kelt, a jelenség tetszik; jobban tetszenék, ha hozzávaló tartalma is volna. Ilyennek érzem például Babits némely versét *(Ballada Irisz fátyoláról, Cigánydal),* vagy az ú. n. manirista iskola sok képét.

2. A tartalom elmosódó, bizonytalan, nem ragad meg (fogyatékos a szemléletesség). Minthogy ép ez a bizonytalanság fejeződik ki (szervesség, lényegszerűség) megkapóan (érzelmi kapcsolat) a formában, azért tetszik, de csak a formát érzem szépnek. (Degas egyes ballerinái, Kosztolányi *Őszi koncert*jének számos részlete.)

3. A tartalmi rész gyenge, mert lényegesebb mozzanatai hiányoznak a műből (a lényegkifejezés fogyatékos), de ami van, az szemléletes, amit mondani tud, megfelel (szerves) és érzelmileg megkap, tehát formailag (még ha a lényegileg kifejezett tartalmat nem veszem is tekintetbe) szép (Pinturicchio sok képe, Herczeg Rerenc *Hid*ja).

4. Az alkotás tetszik, minden szabálynak eleget látszik tenni, esetleg bravurosan játszik a formával, de a bennefoglalt tartalomelemeket jóformán észre se veszem, csak utólag kiagyaltnak, csak «épen hogy legyen», mesterségesen hozzáalkalmazottnak érzem, mert a tartalmat nem fűzi a formához erős érzelmi egység. Ilyen a legtöbb modern táj- és városkép, vagy Victor Hugo némely verse, *(Les Djinnes).*

Nincs rá szükség, hogy tovább részletezzük a négy alapvető hiányosság kombinációit. Amit világosan kell látnunk, ennyi: az esztétikum mindig tartalom-forma-egység, még pedig szerves, szemléletes, lényegkifejező és érzelmes egység. Ezt az esztétikai teljességet azonban sem a mű, sem az alkotó tevékenység, sem a befogadó élmény nem valósítja meg minden esetben tökéletesen. Ha egy a négy jellemző mozzanat közül tökéletesen érvényesül, a többi pedig fogyatékosan bár, de mégis megvan, akkor még mindig esztétikai jelenségről kell ugyan szólnunk, de — a teljesen megvalósult esztétikummal szemben — relatíve fogyatékos, másodrendű esztétikumról. Ez a fogyatékos esztétikum kétféleképpen jelentkezik. A tökéletlenül megvalósult mozzanat ugyanis — a művész, az alkotó, illetve a befogadó természete, illetve az esztétikai folyamat aktuális körülményei szerint — vagy a tartalom formáltságát vagy a forma tartalmasságát nem engedi *teljes* valójában érvényesülni, és a figyelmet olyan erővel tereli a jobban érvényesülő oldalra, hogy az puszta tartalom, illetve puszta forma hatásának illúzióját kelti. Azért ezt a fogyatékos esztétikumot tartalmi, illetőleg formai szépségnek szokás nevezni. Mivel pedig az esztétikai élmény fogyatékosságának szubjektív okai is lehetnek, adva van annak lehetősége, hogy a magában tökéletes alkotás is különböző befogadókban három, egymástól jellegre és értékre nagyon különböző esztétikai élményt és ítéletet hozhat létre: egy elsőrendű, teljes-

esztétikait, amely a forma-tartalom-egység csorbítatlan hatását tükrözi, és kétféle másodrendű, fogyatékosan esztétikait : egy úgynevezett tartalmi és egy úgynevezett formai hatást, illetve ítéletet.

Minthogy azonban az esztétikai tárgy — mint az előbbi részben kitűnt — egyedi, egyszeri jellegű, mert egy egyedi tartalom-elemnek egy egyedi forma-elemmel való egyesüléséből származik és ennek az egységnek szerves kibontakozásában valósul meg, ez az egységes jelleg e valósulás mindenegyes fázisában, tehát a kész műben és annak hatásában is megnyilatkozik. Ez más szóval annyit jelent, hogy a tartalom és forma belső egysége a műben és hatásában külsőleg is megjelenik. Ezt a külső egységet a teljes esztétikai élményben, mint a tartalom és forma hatásának egységét, voltakép nem is vesszük észre ; tökéletes megvalósulásában olyan zajtalan, csendes, magától értetődő valami ez. Valójában csak akkor eszmélünk rá igazi jelentőségére, amikor nem egészen teljes. Kinek jutna eszébe a *Sixtusi Madonnának*, vagy Verlaine *Őszi dalának* élvezése közben konstatálni, hogy tartalom és forma egységesen hat bennük ? A teljes összhangot is észrevesszük azonban, illetőleg jobban észrevesszük, a másodrendű, a fogyatékos esztétikai élményben, amikor figyelmünk — akár alanyi, akár tárgyi okból — hangsúlyozottan, kizárólag, vagy túlnyomó részben csak a formára, illetve csak a tartalomra irányul. A belső egységet ilyenkor mint tartalmi, illetve formai egységet fogjuk fel.

Teljesség, tartalmi egység, formai egység.

Tartalmi egységről épen azért beszélhetünk joggal, mert a tartalom a műben nem puszta tartalomként, hanem formáltan áll előttünk. A formáltság már maga biztosítja a tartalom egységét ; ha képes beszéddel akarnánk élni, azt lehetne mondani, hogy a forma, mint egy üres keret, a magába fogadott tartalom-anyagot mint egy kiszakítja az anyag formátlan egyszerű tömegéből, ezáltal elhatárolja és mint meghatározott, formás egyvalamit állítja szembe a határozatlan, egyediség nélküli, formát nem kapott masszával. Egy tégla az anyagmasszával szemben, amelytől kikerült, már egyedi és egység. Ha már most olyan formával szakították volna, amely minden más formától különbözik, és egyetlen tégla kiszakítása után ezt a formát megsemmisítenék, akkor ez a tégla egyszersmindenkorra egyetlen, egyedi egység volna. Valami ilyesféle történik az alkotás és a befogadás esetében. A tartalmi élmény-anyagból az aktuális formaélmény egyetlen, egyszeri tartalomegységet szakít ki és tesz az esztétikai élmény tárgyává.

Ugyanígy kell felfognunk a *formai egység* értelmét is. A formának tartalmassága ad egységet. A formai anyag nyers tömegéből egy-egy formaelem, vagy formaelemek bizonyos csoportja az által válik meghatározottá, egyedivé és egységessé, hogy tartalmat — egy bizonyos tartalmat — fogad magába. A formátlan és tartalmatlan agyagmasszából, ha a művész szobrot gyúr belőle, annyi lesz egyedivé, meghatározottá, amennyi rákerül a szoborra, amennyi tartalmassá válik. Ez a forma-tömeg már egység, mert egy bizonyos aktuális élmény-tartalom fejeződik ki benne.

A belső egység törvényét tehát különböző szempontokból tekintve kifejezhetjük úgy is, mint a *teljesség* törvényét,
a *tartalmi egység* törvényét és
a *formai egység* törvényét.

Az anyagszerűség és tárgyszerűség törvénye: az alkotásban.

A tartalom-forma-kapcsolat szervessége legszembetűnőbben negatívumokban nyilatkozik meg : a két elem szerves összeillőségét mint a köztük való ellentmondás hiányát konstatálhatjuk. Ezt konkréten két törvény alakjában fogalmazhatjuk meg. Ha a tartalom oldaláról tekintjük, akkor azt kell mondanunk, hogy a tartalom az anyagnak megfelelően érvényesül : ez az *anyagszerűség törvénye;* ha a forma oldaláról, azt kell mondanunk, hogy az anyag kezelése felel meg a tartalomnak : ez a tartalomszerűség, közkeletű szóval *tárgyszerűség törvénye.*

Az *anyagszerűség* törvényének formájában az alkotó művésszel szemben akkor lép fel az esztétikai szervesség követelménye, mikor a művészi alkotás formai mozzanattal indul és ehhez kapcsolódik hozzá a tartalmi elem. A két elem érzelmi rokonság

útján találkozik össze, de egységük esztétikai jellegéhez a szervesség is hozzátartozik : hogy mindegyikük természete megfeleljen a másikénak ; az itt másodlagos tartalom tehát feleljen meg az elsődleges formai adottságnak. Michelangelo és Raffael már említett körbe-komponált bibliai képeinek tartalma anyagszerű : három emberalaknak ilyen szoros összesürítéséhez ilyen tartalmilag is intimen összekomponált három alak, a család hármasegysége a legmegfelelőbb. Az *Utolsó ítélet*, vagy az *Athéni Iskola* tartalmi gazdagsága ezt a formát szétrobbantaná. Az anyagszerűség azonban nemcsak a tárgy megválasztásában, hanem annak mindvégig való kezelésében, egész feldolgozásában is érvényesül. Ha a választott három alak egyike vagy másika úgy volna megrajzolva, hogy testének valamelyik — a tartalom szempontjából jelentős — része már nem, vagy csak csonkán férne rá a képre, vagy kénytelen volna áttörni annak körvonalát, ez nyilván erősen rontaná a mű esztétikai jellegének[1] teljességét. A *Szigeti Veszedelem* tárgya egy magábanvéve másodrendű várostrom, de ezt a költő nagyszerű felfogásával eposzilag kezeli, vagyis a tárgy anyagszerűen igazodik az eposzi formához. Viszont Czuczor az *Augsburgi Ütközet* tárgyát nem tudja eposzivá emelni : a tartalom nem anyagszerű.

A *tárgyszerűség* alakját ölti a szervesség követelménye az ellenkező irányú alkotásnál : mikor a tartalmi mozzanat az elsődleges és ez kíván magához megfelelő, — tárgyszerű — formát : formai anyagot és alakítást. A tárgyszerű formálás ösztöne, vagy tudatos törekvése készteti az igazi művészeket arra, hogy egyre újabb és újabb anyagokkal kísérletezzenek, a régi anyagokból új, sohasem ismert formai lehetőségeket csikarjanak ki. Egy-egy új tartalom számára nem akármilyen, hanem szervesen megfelelő, tárgyszerű formát kell teremteniök. A közönséges beszédben nem szokás régies, vagy ritkahasználatú népies kifejezéseket alkalmazni, de a költő bizonyos tartalmi árnyalatok számára szuverénül felhasználja az ilyen félreesőbb formaanyagot is. *Buda Halálának* patinás régisége, a *Vén Cigány* szédítő képzuhataga : ott, a maga helyén, tárgyszerű, minden más alkalmazásban bántó és tárgyszerűtlen volna. Tárgyszerűtlen a Baksay-féle, egyébként zamatos és érdekes Ilias-fordítás is : a *Toldi* versét utánzó tizenkettős népies-régies íze nem illik hozzá a homerosi hexameterek klasszikus hangulatához.

A műben magában leghangosabban elárulja magát az anyagszerűség elleni vétség olyan esetekben, mikor a tartalom szervetlen volta a formai anyagot kényszeríti természetével ellenkező alakulásra. Ezért hatnak pl. olyan bántóan azok az újabb templomok, amelyek a legmodernebb építőanyagokból akarnak gótikus misztikával telített interieuröket kikényszeríteni (mint a bécsi Votivkirche), vagy a görög bronz-szobrok római márványutánzatai. (Vékonyabb formák, pl. ujjak közt a kőfaragó márványpálcikát hagy, hogy le ne törjenek ; a bronznál erre nem volt szükség.)

Viszont kiáltóan tárgyszerűtlenek pl. a lovagvár formájára épült nyaralók, vagy a külsőleg székesegyházat sejtető pályaudvarok. Anyagszerűtlen pl. egy *a capella* mű szólamainak instrumentális módon való vezetése ; a költészetben ilyen minden anakronizmus : a mű formájához tartozó időnek, vagy helynek ellentmondó tartalmak :[2] a lélekvándorlásról szóló fejtegetés a *Láthatatlan ember* táltosának, az egyházellenes tirádák Czakó *Szent László*jának ajkán, vagy Móricz *Fáklyá*ja hősének éppen nem magyar gondolkodásra való teológiai skrupulusai. Tárgyszerűtlen formálás, mikor egyházi éneket ír valaki táncritmusban ; mikor egy életábrázolást ígérő regényben, vagy drámában minden szereplő ugyanegy stílusban beszél, mint pl. a *Karthausi*-ban mindenki érzelmes pátosszal vagy egy Wilde-vígjátékban mindenki egyformán szellemesen.

[1] Ez természetesen nem akarja azt jelenteni, hogy a képkeret áttörése minden esetben hiba : a barokk ízlés korában pl. éppen az ilyen keret-törés tartozik hozzá a formai kompozícióhoz ; ami a két tárgyalt képnél a tökéletes körvonal, ugyanez pl. Andrea Pozzo tetőfreskóin az áttört keret. (S. Ignazio Rómában.)

[2] Felesleges mondani, hogy a szándékosan — tehát éppen a szervesség kedvéért alkalmazott— anakronizmus (mint az *Obsitosé)* nem tartozik ide.

A *befogadó-élmény* esztétikai szervessége nem szükségképpen igazodik a mű (illetőleg az alkotás) szervességéhez. Az alkotó művész, alkotásbeli tudatosságának foka szerint (az egészen naivul alkotó művész, ha igazán művész, mindig szervesen alkot) többé-kevésbbé tisztában van vele, vagy legalább is homályosan érzi, ha tárgyszerűtlenül, vagy anyagszerűtlenül dolgozik. Az objektív mű szervessége észrevétlenül is feltétlenül megteszi hatását, a szervetlenséget pedig a hozzáértő szem előbb-utóbb felfedezi. De nem minden befogadó hozzáértő, és nem mind egyformán fogékony a tartalmi fínomságok iránt sem, hát még a formaiak iránt. Míg tehát a szervesség jelenléte feltétlenül pozitíven hat, addig a tárgyszerűségnek, illetve az anyagszerűségnek hiánya a befogadók nagy része előtt gyakran rejtve marad. Az anakronizmus nem zavarja annak élvezetét, aki nem veszi észre benne az anakronizmust. A lovagvárszerű postacsarnok nem bántó annak, aki nem tudja, hogy a bástyaszerű falpárkányzat lovagvár-tulajdonság, vagy akinek nem jut eszébe a kérdés, hogy minek a postaépületnek őrtorony, sem azt meg nem látja, hogy mennyi kihasználhatatlan helyiséget jelent az ilyen építkezés a posta számára. Így megtörténhetik (aminthogy igen gyakran meg is történik), hogy objektíve fogyatékos szervességű mű a befogadóban szubjektíve teljes esztétikai élménynek lesz megindítója. Ez az egyik magyarázata annak is, hogy a közönség nagy része nem tud különbséget tenni első-, másod- és harmadrendű esztétikai értékek közt. A másodrendű nem tetszik kevésbbé az elsőrendűnél, mert a köztük objektíven meglevő különbséget szubjektíve nem fogják fel : Az objektíve fogyatékos esztétikumnak ilyen szubjektíve fogyatéknélküli befogadása szubjektív oldaláról nézve persze teljes esztétikum, tehát éppen olyan, esetleg intenzívebb «élvezetet» nyujthat az illető befogadónak, mint bármely objektíve is teljes esztétikai tárgy. Van azonban a tárgyszerűtlenségnek, illetve az anyagszerűtlenségnek egy határa, amelyen túl minden épérzékű és normális intelligenciájú ember észreveszi a szervetlenséget, és ha nem tudja is, mi az oka nemtetszésének, negatíven reagál a benyomásra : mikor t. i. a szervetlenség *«érzésbe» ütközik*. Ez akkor történik, mikor a tartalom és forma egységéből az érzelmi kapcsolat is hiányzik ; mikor tehát az egyiket a másikhoz hideg és egyszersmind fogyatékos számítás kötötte. Legvilágosabb példákkal itt a színpadi művészetek szolgálnak. A «frakkos Hamlet» például nem kell a közönségnek, a kevésbbé műveltnek sem, pedig akadémikusan eléggé tetszetős érveléssel lehet igazolni, hiszen Shakespeare is a maga társadalmának köntösében, tehát mai kifejezéssel «nem-kosztümösen» képzelte el és játszotta alakjait. A frakkba bujt dán királyfi mégis tárgyszerűtlen, és ezt meg*érzi* minden elfogulatlan néző, az is, aki nem *tudja*, hogy az Erzsébet-kori angol renaissance külsőségei és Shakespeare tragédiája egyazon életstílusból fakadtak, az akkori «szalónöltözet» tehát ép annyira szervesen illett a tragédiához, mint amily szervetlen és tárgyszerűtlen hozzáképest a mai, amely egészen más életérzésből fakad. Hasonlóképen senki sem fojthat el legalább egy elnéző mosolyt — a zenei élményt megzavaró komikus hatás félreérthetetlen jelét —, mikor az ifjú szerelmes hőst nagy, kövér, láthatóan idősebb énekes alakítja. Ha még olyan gyönyörűen és a zenei tartalomnak megfelelően énekel is, ha még olyan energikusan akarja is valaki figyelmét csak az énekre összpontosítani, — a külső jelenség kiáltó anyagszerűtlenségét lehetetlen kizárni az élményből.

3. fejezet. A lényegszerűségből folyó törvények.

Az esztétikai jelenség lényegszerűségének értelme, hogy a benne megvalósuló tartalomnak és anyagnak valamely objektíve vagy szubjektíve lényeges mozzanatát tartalmazza. Az ilyen lényeges vonást, amely valamire *mint ilyenre* jellemző, az esztétikai nyelvhasználat *jellemzetes*nek nevezi. Azért a lényegszerűség határozmányát, mint követelményt, mindenestül kifejezné a jellemzetesség törvényének formulája. Ha azonban a jellemzetesség posztulátumát részletes vizsgálat alá vetjük, négy különböző szempontból nézve, négy esztétikai törvényt olvashatunk le róla.

Jellemzetes: ami egy bizonyos dologra, mint ilyenre jellemző, ami minden mástól megkülönbözteti. Még mielőtt megvizsgálnók, hogy mi is tulajdonképen, ami az esztétikai élményben jellemzetesen jelenik meg, már maga az a körülmény, hogy valami olyan valósul meg benne, ami *így* minden mástól különbözik, megadja az esztétikai jelenségnek az egyszeriség, a minden mástól való megkülönböztethetőség jellegét. Minden egyes esztétikai jelenség többé-kevésbbé élesen minden mástól megkülönböztethető. Ez a megkülönböztethetőség nem egy az esztétikumban megjelenő tartalomnak, mint ilyennek, világos vagy homályos voltával, formájának, mint ilyennek, határozottságával, vagy elmosódottságával. A világosságnak, illetve határozottságnak hiánya, helyesebben csekélyebb foka már maga is hozzátartozhatik az illető tartalomnak vagy formának jellemzetességéhez: egy bizonytalan érzésnek jellemzetes kifejezése természetszerűen bizonytalan tartalmat és ennek megfelelően remegő, vagy lebegő, bizonyos fokig elmosódó formákat kívánhat. Ebben az esetben éppen ez a határozatlanság adja meg az esztétikum élesen megkülönböztethető, egyéni arcát: *ez* a bizonytalan tartalom, *ezek* az elmosódott formaelemek, *ebben* az egységben csak itt, csak egyszer fordulnak elő, minthogy olyan élményt fejeznek ki lényegszerűen, amely egyszeri volt. Például szolgálhatnak erre Giorgione vagy Rembrandt sok képe és majd az egész modern szimbolikus líra.

Az esztétikai jelenség *határozottsága háromféle* értelmű lehet; a határozottság, mint állítmány, három különféle alanyra vonatkoztatható. Más a tartalom határozottsága, és más a formáé, a kettő pedig nem jár szükségképen együtt. Vannak Petőfiek és Raffaelek, akik a leghatározottabb tartalmakat a leghatározottabb formákban fejezik ki; vannak impresszionista zeneművek (Debussy), szobrok (Rodin) és Maeterlinck-drámák és Rippl-Rónai-pasztellek, amelyek elmosódó formákba lehelnek sejtelmes, határozatlan tartalmakat. Bőven van azonban másféle példa is. Tökéletes határozottságú, kristályos formában, sejtelmes elmosódott líra: Tóth Árpád költészete; ugyanilyen határozott formákban titokzatos, megfoghatatlan életérzés; Tizian híres képe az *Égi és földi szerelem*, Giorgione *Koncertja*, a szürrealista képek. A forma határozatlan lebegésében fejez ki teljes határozottságú tartalmat egy Rembrandt-féle *Önarckép* vagy Carrière-kép; szinte banálisan világos mondanivalót a legtöbb romantikus dráma. E kétféle határozottsági jelenségtől különbözik magának az egész esztétikai jelenségnek, mint ilyennek hatása, amely már mindkét alkotórészének elmosódottsága mellett sem lehet határozatlan, mert még határozatlan mozzanataival és lényegszerűt, tehát határozottan és élesen egyedit valósít meg.

A *saját arc* törvényének erejét semmi sem mutatja annyira, mint az az érdekes tény, hogy ha egy igazi műalkotásra hosszabb idő mulva gondolunk vissza, mikor már sem a címére nem emlékszünk, sem a részleteire, mikor tartalma már annyira elmosódott bennünk, hogy számot sem tudunk róla adni, formájára pedig csak elmosódó körvonalakban, vagy bizonytalan foltokban emlékezünk: a műről magáról még mindig valami olyan emlék él bennünk, amely minden más műtől, sőt minden más hasonló elmosódott esztétikai emlékképtől is megkülönbözteti. Egy mű esztétikai fogyatékosságának, vagy — ha remekműről van szó — befogadó élményünk tökéletlenségének egyik legbiztosabb jele, ha nem marad róla bennünk ilyen saját arc. Az a «szép vers», amely olyan, mint más szép versek; az olyan «szép kép», amelyre csak úgy emlékezünk, hogy több hasonló szép kép között azt is láttuk a tárlaton; az a «szép muzsika», amely másnap már csak úgy él bennünk, hogy: «már nem emlékszem rá, de nagyon szép volt»: egészen biztosan banális munka, dilettáns mű, tökéletlen alkotás volt — vagy, ha a mű értékes, a mi befogadó élményünk volt felületes, készületlen, vagy fogyatékos, mindenesetre innen maradt az esztétikai élmény küszöbén. A művész nagyon jól ismeri és érzi a saját arc törvényének kényszerítő erejét és semmit sem talál megalázóbbnak, mint ha azt kell éreznie, vagy azt vetik szemére hogy olyant alkotott, amilyent már mások is csináltak, vagy tudnak csinálni. Egy mű, amely valamely lényeges részében nagyon erősen emlékeztet másra, a hozzáértő előtt könnyen gyanússá lesz, mert utánzást, eredetiség-hiányt, tehát a művészi tehetség fogyatékosságát sejteti. Az olyan vers, regény, kép, épület, zeneművű, amelyből

«tizenkettő épen egy tucat», lehet mesterség eredménye, üzletember számítása, dilettáns ügyeskedése, vagy egy gyenge művész sikertelen műve, de nem igazi művészi alkotás.

A jellemzetesség törvénye.

A jellemzetes szót a közhasználat elsősorban a tartalomra vonatkoztatja, azért jellemzetesség törvényének nevezném szűkebb értelemben a formában jelentkező *tartalom* lényegkifejezővoltának következményét. A befogadók nagy tömege számára csakugyan a jellemzetes tartalom adja meg elsősorban a mű saját arcát.

A tartalom jellemzetessége azt jelenti, hogy az esztétikai jelenség egységében jelentkező tartalmi mozzanat úgy van formálva, hogy az alkotó vagy a befogadó érzése szerint lényege, vagy legalább egy, vagy több lényeges vonása jut kifejezésre, tehát az esztétikai jelenség jellemzi a maga tartalmát.

Minthogy egy tartalom vonásai igen sokfélék, a szemlélő szempontja szerint igen különböző vonások lehetnek ránézve jellemzők. Azért egy tárgyat, személyt, vagy jelenséget annyiféleképen lehet jellemezni, ahány ember és ahány alkalommal szemléli. A jellemzésnek e rengeteg lehetősége közül elmélet és gyakorlat számára legfontosabbnak látszik annak a négyféle jellemzési lehetőségnek kiemelése, amely az egyes jelenségnek önmagában, vagy a jelenségeknek egy nagyobb köréhez való viszonya szerinti látásából következik. Ez a látásmód a maga négy fokozatában a jellemző vonásoknak mintegy négy rétegét és így a jellemzésnek négy különböző típusát mutatja. Ez a négy réteg az *egyéni*, a *tipikus*, az *általános emberi* és a *kozmikus látásmód* adta jellemző vonásokból áll elő.

Az *egyéni* jellemzés azokat a vonásokat érezteti lényegeseknek, amelyek az illető jelenségre mint egyedi, minden mástól különböző valóságra vonatkoznak. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az ilyen látásmódú művész, illetőleg befogadó a másik három réteg vonásait ne érezné fontosnak, sőt több-kevesebb gazdagsággal alkotásában föl ne tüntetné, illetőleg abból ki ne érezné. Mindezek a vonások azonban érzése szerint másodrendűek a jelenség lényegét hordozó egyéni vonások mellett.

A *tipikus* jellemzetesség azokat a vonásokat emeli ki, mint lényegszerűeket, amelyek a jelenségre nem mint egyedre, hanem mint a hozzá bizonyos — a szemlélő előtt leglényegesebbnek tetsző — szempontból hasonló egyedeknek egész csoportjára jellemzők. A típusalkotó szempont az esztétikai tapasztalat bizonysága szerint végtelenül különböző lehet. Hogy mi egy ábrázolandó tartalomban a legfőbb típusérték, amelynek megléte, vagy hiánya tehát a lényeget fejezi ki, az annyiféleképen fogható fel, ahányféle világfelfogásbeli, tudományos, érzelmi, vagy törekvésbeli típuslehetőség egyáltalán létezik. Az egyik szerint például az embert világnézeti, vallási, vagy kulturális típusa, a másik szerint faji, vagy osztálytípusa, a harmadik szerint foglalkozása, a negyedik szerint vérmérséklete stb. határozza meg lényegszerűen. A szentimentális XVIII. századi emberek előtt például két csoportra oszlott az emberiség: a szentimentális széplelkekre és a nem szentimetális, hideg és korlátolt rossz emberekre. Ugyanilyen egyszerű dualista tipizálás a naív lelkek «jó ember — rossz ember»-látása, vagy az aufklärizmus célzatos regényeié, ahol az emberek szintén két csoportra oszlanak lényegük szerint: derék felvilágosodottakra és gonosz, vagy ostoba korlátoltakra; vagy az ortodox marxista irodalomé, amelynek alakjai proletár vagy nemproletár-voltuk szerint jók vagy gonoszak. A típusok beláthatatlan sokaságából az esztétikai elmélet számára legjelentősebbek a világnézeti, a nemzeti, illetve faji és a kortípusok, mint amelyek az irodalom- és művészettörténelem tanúsága szerint elsősorban stílus-alakító tényezők.

A jellemzetességi rétegek harmadika az emberiség egész körére jellemző, ú. n. *általános emberi* vonásokat foglalja magában. Aki az emberben azt érzi leglényegesebbnek, ami rá elsősorban mint emberre jellemző, ami benne minden emberrel közös, az az egyéni és tipikus vonások esetlegességein keresztül ezt az általános és örök emberit keresi és fejezi ki jellemzetesen, ezt iparkodik feltüntetni a természetesen nem mellőzhető egyéniség és típus-jellegzetesség változataiban is.

Már sokkal ritkább az előző háromfélénél a *kozmikus* látású ember, aki a jelenségekben azokat a vonásokat is érzi, amelyek az ember-kívüli és -feletti világgal való vonatkozásra jellemzők; az ilyen ember azonban ezekben a vonásokban látja a

jelenségek lényegét, azért kutató szeme minden egyéb megnyilatkozásokban ezeket keresi és művészi feladatának is több-kevesebb tudatossággal ennek a kozmikus jellemzetességnek feltüntetését érzi.

A négyféle jellemzetesség, mint a mondottakból is világos, sem egy műben, sem egy művészben, vagy befogadóban nem zárja ki egymást ; a négy közül valamelyik azonban feltétlenül uralkodik a másik három felett. Az egyéni jellemzetesség uralkodik Arany költészetében, Donatello szobraiban, Franz Hals arcképeiben, Chopin zenéjében ; a tipikus a francia drámában, a nagy görög szobrászatban, Perugino és Raffael képeiben, a népdalban ; az általános emberi az *Ember tragédiájá*ban, Tizian művészetében és Schubert dalaiban ; a kozmikus Dantében és Vörösmartyban, Michelangelóban és Rembrandtban, Beethovenben, — persze ezek az óriások azt is megmutatják, hogy a lángelme egy bizonyos magasán túl minden «emberi és isteni» egyszerre és egyenlő erősen is benne lehet a művész lelkében és víziójában.

A tartalmi jellemzetesség már az esztétikai élmény keletkezésekor, az első pillanattól kezdve benne van az esztétikai látásban, hiszen az esztétikum akkor jön létre, mikor egy tartalom lényegkifejezően kapcsolódik a formával. Minthogy ez a lényegkifejező kapcsolat érzelmi egybevágóság segítségével jön létre, kétségtelennek látszik, hogy azt a lényegi pontot is érzelmes intuició fedezi fel, illetőleg teremti meg a tartalom anyagában, amelyhez a formai anyagból hozzákapcsolja az e lényeget kifejező elemeket. A tartalmi jellemzetességet tehát bizonyos értelemben az érzelem veszi észre, illetve ez viszi bele a nyersanyagba. Jellemzetes a dolgokban — esztétikai értelemben — amit lényegszerűnek *érzünk*. A jellemzetesség érzelmi eredetében azonban két mozzanatot figyelhetünk meg. Hogy ebben és ebben a jelenségben itt és most mit találok lényegesnek, azt épen aktuális érzelmi állapotom szabja meg. Az érzelemnek ez az ítélete azonban nem egészen önkényes ; ha nem is független az aktuális pillanat külső és belső adottságaitól, nagyjából mégis bizonyos állandó törvényszerűséget, ha szabad így mondani : *egyéni konvenciót* követ. A dolgok tulajdonságainak lényegesül vagy nem-lényegesül való felfogására vonatkozólag van bennünk valami állandó érzés. Hogy ki mit lát jellemzetesnek, az al átásnak egy benne kialakult meglehetősen állandó, többé-kevésbbé öntudatlanul ható beállítottságától függ : attól a szélesebb, elsődlegesebb, állandó jellegű magatartástól, amely az egyént a mindenséggel szemben jellemzi. *Élethangulat*nak nevezem ezt a magatartást. A *hangulat* szóval arra akarok rámutatni, hogy ez az állásfoglalás, ez a viszony elsősorban nem értelmi, hanem érzelmi jellegű : a világfelfogásban a hangulat, mint látni fogjuk, esztétikai szempontból elsődlegesebb, mint a világkép : színezetében, formakereső és esztétikum-teremtő tevékenységében ez amahhoz igazodik. Ez az élethangulat — az énnek a mindenséggel szemben való állandó jellegű érzelmi magatartása — a végső lélektani forrása minden tartalmi jellemzetességnek.

Az anyagi igazság törvénye.

Az esztétikai jelenség lényegszerűségéből folyó jellemzetességnek másik törvénye a *formai anyagra* vonatkozik. Amint a tartalmi jellemzetességben a tartalmi anyag lényege jut kifejezésre, a formának is úgy kell belejutnia a tartalom-forma-egységbe, hogy a maga anyagának lényegét mutassa meg. Ez az *anyagi igazság* törvénye. A márványszobor, amely egy történelmi hőst ábrázol, tartalmi anyagát úgy kezelje, hogy kifejezze ennek a hősnek, egyéniségének, történeti szerepének lényegét, formai anyagát pedig úgy, hogy *a márványnak, mint ilyennek* lényege mutatkozzék meg benne. Aki Árpádot úgy ábrázolná, hogy nem érezné benne a «honalapítót», épen úgy vétene a jellemzetesség törvénye ellen, mint aki a szobor anyagát szolgálattó márványt úgy kezelné, hogy hatásában elveszítse keménységét, csillogását, finomságát, s valami puha, hajlékony, idomítható anyag (pl. fa, vagy bronz) benyomását tegye.

Mint a tartalmi jellemzetességnek megvoltak a maga rétegei, az anyagi igazság szempontjából is megállapítható *három fokozati réteg*. Ezek azonban egy dologban jelentősen különböznek amazoktól. A négy jellemzetességi szempont közül az egyik mindig uralkodó, vele szemben a másik három alárendelt helyzetbe kerül, sőt egyikmásik el is maradhat, az uralkodó szempont azonban bármelyik lehet a négy közül. Az anyagi igazságnak három rétege más viszonyban van egymással. Ez a három

réteg is differenciáltság szerint halad az általánostól az egyes felé, minden következő fokozat többet kíván az előbbinél, de itt a magasabb fok magában is foglalja, illetve feltételezi az előbbit; végelemzésben tehát az alkotásban, illetve a műben (és az értő befogadásban) többé-kevésbbé mind a három érvényesül.

Az első réteg a *legáltalánosabb anyagi meghatározottság* tényéből folyik. A szobrász és az építész formai anyagát térben elhelyezkedő tömegek, illetve testek, a festőét síkra rávitt tömegrészecskék, a zenészét és a költőét időben lefolyó zenei, illetve értelmes hangok alkotják. Már ebből az egyszerű tényből a szobrász számára a plasztikának, az építő számára a térhatásnak, a festő számára a síkhatásnak, a költő és a muzsikus számára az akusztikai hatásnak egész sereg törvénye következik, amelyeknek részletezése a részletes művészettudományok feladata. Lessing *Laokoonja* a költészet és a festészet határait kutatván, legnagyobbrészt az anyagi igazság törvényének ezt a legelső rétegét vizsgálja.

Az anyagi igazság második és harmadik rétege a formai nyersanyagnak ezen az általános meghatározottságon belül való *nemi*, illetőleg *faji differenciálódásából* folyik. A szobrász másképen kezeli a kemény követ, mint a könnyen faragható puhafát, vagy a tetszés szerint önthető bronzot; a festővel szemben más követelményeket támaszt a színes festék, és másokat az egyszerű vonal, amely a rajzoló anyaga. Az anyag tulajdonságainak e második rétegével szemben még specifikusabb tulajdonságokat mutat, tehát még messzebb menő követelményeket állít, az anyagnemnek az a faja, amelyet ténylegesen felhasznál: más természete van a márványnak (még továbbmenőleg még a márványok közt is, pl. a carrarai márványnak), mint a homokkőnek, más az olajfestéknek, mint a vízfestéknek, vagy a színes üvegnek. Ugyanilyen nemi, illetőleg faji újvonások, tehát új jellemzetességi követelmények folynak a költő számára abból, hogy nem egyszerűen hangokkal, hanem emberi hanggal, és ismét újak abból, hogy nem akármilyen emberi hanggal, hanem beszédhangokkal, tehát értelmes szavakkal dolgozik.

Ezt a három réteget könnyű volna megmutatni minden művészet formai anyagában. Az anyagnak ez a meghatározottsága nemcsak a művésszel szemben érvényesíti a maga természetét, — a tartalmi jellemzetesség analogiájára azt is lehetne mondani: a maga általános, tipikus és egyéni természetét — hanem magában a műben, illetőleg az azt visszatükröző esztétikai élményben is benne van, és a maga anyagi igazságával vagy hamisságával biztosítja, vagy megsemmisíti, illetőleg erősíti, vagy gyengíti a jellemzetességet. A futurista vers, amely értelmetlen szótagok, illetve hangcsoportok halmozásával akar «dinamikus hatást» elérni, elsősorban nem tartalmi különcködése és üressége miatt nevetséges, hanem azért, mert teljesen félreérti művészi anyagának természetét, amikor az emberi hangnak épen leglényegesebb tulajdonságát: az értelmességet akarja kiküszöbölni. Az anyagi igazság hiányzik a műből, amely épen ezért nemcsak hazugul, mesterkélten hat, hanem jellemzetes hatást sem tud tenni, nincsen saját arca. Tíz-tizenkét ilyen vers elolvasása után csak egy zavaros tömkeleg, egy értelmetlen hangzavar emléke marad meg bennünk, esetleg — kuriózumként — egy-egy különösen furcsa hangcsoport emléke, de határozott esztétikai benyomásunk, esztétikai sajátarc-emlékünk nem marad róla.

Ha már most feltesszük a kérdést — mint ahogy feltettük a tartalmi jellemzetességre vonatkozólag — mi az anyagi igazságnak tulajdonképeni forrása: *mitől függ* az, hogy bizonyos anyagot lényegszerűen, természetének megfelelően kezeltnek találunk-e, vagy nem, a tartalmi lényegszerűség analogiájaként itt is *egy érzésre* kell hivatkoznunk. Az érzelem, amely az esztétikai tartalom-forma-kapcsolatot közvetíti, amint a tartalmi nyersanyagból egy lényeget ragadott ki az esztétikum számára, a formai nyersanyagok tömegéből is azokat a mozzanatokat ragadja meg, amelyeket természetüknél fogva alkalmasnak talál az illető tartalmi lényeg befogadására. A formai anyagnak ezt a természetét — terminológiánkat alkalmazva: lényegét —, tehát megint nem valami elméleti belátás ismeri fel, hanem a spontán, «magától működő» érzelem. Ez az érzelem, épen úgy, mint a tartalmi lényegérzés, nem ötletszerűen működik az egyes esztétikai élményekben. A formai anyagokkal (más szóval: a fizikai anyagokkal) szemben is él bennünk egy állandó jellegű érzelmi magatartás, amelyet *anyag-érzelemnek* neveznék. A követ általában keménynek, az agyagot puhának, az olajfesték színét melegnek, az üveg színét hidegnek, a harcsona hangját

ünnepélyesnek, a tilinkóét naívnak, a szaxofonét groteszknek érezzük. Ha nem tudjuk is szavakba foglalni, de határozott, és más-más színezetű érzelmi hatást kelt bennünk a basszus és a szopránhang, a kék, vagy a sárga-színű fal, a hexameter és a népdal-ritmus. A költészet formai hatásában a nyelv anyagi hangulati velejárója is változik az értelmi tartalom szerint : a *darázs* és a *varázs*, a *tűz* és *bűz* szó zeneileg is más és más, és pedig határozott hatással bír.

Mindez elsősorban a pszichológust érdekli. Az esztétikai elmélet számára az a felismerés a fontos, hogy egy *ilyen anyagérzés*, a formai anyagok lényegszerűségének állandó jellegű érzelmi felismerése *létezik* és többé-kevésbbé tudatosan közreműködik az esztétikai élményben. Ez az anyagérzés két lényeges pontban eltér a tartalmi lényegszerűséget felismerő életérzéstől. Egyrészt sokkal általánosabb, egyöntetűbb, kevésbbé önkényes annál. Hogy a dolgok tartalmi vonásai közül mit érzünk lényegesnek, az sokkal jobban változik egyéni és tipikus szubjektív adottságaink és a tárgyi körülmények szerint, mint anyagérzésünk. Több-kevesebb egyéni változat, az anyag aktuális megjelenési módja következtében beálló módosulás itt is szerepel (a piros szín megjelenési módja szerint hol az öröm, hol a vér-érzését kelti stb.), de általában az anyagérzés mégis sokkal általánosabb, egyöntetűbb, állandóbb jellegű. A követ többé-kevésbbé mindenki és mindig keménynek, az orgonahangot mindig mindenki ünnepélyesnek érzi. Viszont az anyagérzés érzékenysége nem mindenkiben és nem minden téren egyformán fejlett. A jelenségek tartalmi felfogásában többé-kevésbbé tudatosan, de teljes határozottsággal mindenki, még a maga módján teljesen naív, a műveletlen, a fejletlen intelligenciájú, csak ösztönéletet élő is lényegesnek érez egyes tulajdonságokat és ezzel szemben kevésbbé lényegeseknek másokat. Az anyagérzés azonban igen *különböző fokban* van meg bennünk. Nem csak fejletlen, vagy hibás érzékszervű emberekre kell itt gondolni, akiknél a fogyatékos érzékszerv területének anyagérzése természetszerűleg gyengébb, viszont más területen annál fejlettebb lehet bennük ez az érzés (a vakok ismeretes tapintási érzékenysége !). Az ú. n. normális érzékű emberek is igen különböző fokban érzik a fizikai anyagok jellemzetességét. Nagy szerepe van itt az érzékek fejlettségi fokán kívül a velünkszületett fogékonyságnak vagy érzéketlenségnek, a műveltség, nevelés, önnevelés kifejlesztette általános szellemi fogékonyságnak, az egyes érzékszervek gyakorlottságának, és végül — nem utolsó sorban — a műalkotásokkal való odaadó foglalkozásnak. De érdekes változatokat mutat ezen a téren is a szellemtörténeti szemlélet is : más-más korok és más-más népfajok, úgy látszik, más-más árnyalatú anyagérzéssel bírtak egyes jelenségekkel szemben. A XVIII. századig a nagy hegyeket borzalmasoknak találták ; az afrikai és polynéziai törzsek primitív hangszerei nyilván egészen más anyagérzéseket keltenek bennük mint bennünk. Művészek, művészcsaládok gyermekei, esztétikusok, művelt dilettánsok egészen másként éreznek a nekik otthonos művészet anyagával szemben, mint a laikus. Nagyműveltségű embereknek sokszor igen finomult zenei, vagy képzőművészeti anyagérzéseik vannak, ha teljesen laikusok is az illető művészetben. A cselkély műveltségű viszont sokszor meg sem tudja különböztetni — érzésileg sem — a márványt a homokkőtől, sőt a gipsztől, vagy akár az olajfestményt az olajnyomattól. Ez a magyarázata annak, hogy az anyagi igazság hiányát kevesebben és kevésbbé veszik észre a művekben, mint a tartalmi jellemzetesség fogyatékosságát. A nagyközönségből hányan tudják pl. megkülönböztetni az üvegmozaikot a silány festettüvegtől, az aranyat vagy az aranyozást az aranyszínűre mázolt fától, a nemes márványoszlopot a márványutánzattól stb.

Lényegszerűség és jellemzetesség.

Az esztétikai tartalom-forma-kapcsolat lényegszerűsége a tartalom oldaláról nézve mint tartalmi jellemzetesség, a forma oldaláról mint anyagi igazság jelenik meg, az esztétikum tulajdonképeni jellemzetessége azonban valójában egyikkel sem azonos. A szobornak, mint műnek, «saját arca» más, mint az ábrázolt emberé, és más, mint a feldolgozott márványé. Ábrázolhat egy kép fotografia-szerű hűséggel olyan arcot, amelyet a természetben látva jellemzetesnek mondanánk, és az, ami bennünket erre az ítéletre indít, benne lehet a képben is, a képből mégis hiányozhat a jellemzetesség. Visszaemlékezve rá, azt fogjuk mondani, hogy egy érdekes arcot

láttunk : a kép tartalmi anyaga jellemzetes, nem maga a kép. És lehet a feldolgozás korrekt és igaz technikájú : még ez sem biztosítja a jellemzetességet. Hatása : egy becsületes kép a sok hasonló közt, amely nem hagy maga után egyedi emléket. Viszont ábrázolhat a mű még olyan semmitmondó tárgyat, önmagában minden jelentőség-nélküli arcot, banális jelenetet, mégis lehet jellemzetes, megragadó és felejthetetlen. Franz Hals portrei, a «virágos» Brueghel csendéletei, Petőfi életképei, Schubert dalai bőséges példát kínálnak erre, mint ahogy az ellenkezőre ezrével kínálkozik a nagyvárosi utcák szobrainak, a mindenfajta ünnepi ódáknak, a nagyok nyomain felburjánzó programmzeneműveknek hangos és üres tömege. Még a hozzátapadó anyagérzéssel ellentétesen kezelt formai nyersanyag sem teszi lehetetlenné az egész mű jellemzetességét abban az esetben, amikor épen az anyag «természetének» ez a szuverén megváltoztatása hordozza a mű jellemzetességét, a lényeget, mint a már említett görög Niké szobor példája, vagy a barokk művészet számos zseniális merészsége mutatja. *Az esztétikai lényegszerűség* ugyanis nem azt jelenti, hogy lényeges tartalom egyesül lényeges formával, hanem hogy *a művet létrehozó esztétikai élménynek, annak a titokzatos, új egységnek lényege* fejeződik ki benne, amely sem nem tartalom, sem nem forma, hanem a kettőnek elválaszthatatlan kapcsolata. Nem az arcnak, mint ilyennek, adja lényegét a kép, hanem azt a lényeget, amit a művész látott ebben az arcban. Nem a rifógütty lényege szólal meg a *Mesterdalnokok* II. felvonásában, hanem azé a szentiváneji hangulaté, amelyet Wagner a rigófüttyből hallott ki. Petőfi verseiben nem a puszta, az *Aranyember* ismeretes lapjain vagy Csók István balatoni képsorozatában nem a Balaton jellemzetes képe tárul elénk elsősorban, hanem Petőfi pusztaélményéé, Jókai és Csók balatoni álmáé. Hogy ez a kettő olyan gyakran (a legtöbb emberben majdnem mindig) összeolvad, annak három oka is van.

Az egyik, hogy a művész is olyan ember, mint mi vagyunk, a tulajdonképeni művészi tehetségen kívül minden másban hasonló lehet mindenki máshoz ; élményeinek tartalma azonos lehet a legáltalánosabb, legátlagabb emberi élményekkel, életérzése akármelyikünk életérzésével ; tehát igen sok dologban, akár mindenben, ugyanazt érezheti lényegesnek, amit a befogadó, vagyis amit a közéleti nyelvhasználat realizmusával úgy mondunk, hogy a dolgok «igazi lényege». De ott is — és ez a második ok —, ahol a művész látása, lényegérzése a mienktől különbözik, ez a különbség a művész intenzívebb szellemi élete következtében elsősorban abban nyilvánul meg, hogy jobban, mélyebben, többet lát és érez az átlagosnál ; tehát megérez és megéreztet a dolgokban olyan jellemzetességeket is, amelyeket a legtöbb ember nem vett volna észre. Mikor azonban a művész megmutatja őket, művével mintegy megerősítvén a mi látó és érző szerveink fölvevő képességét, mi is meglátjuk, megérezzük az új lényegeket, és pedig úgy, mintha eddig is láttuk volna őket, csak nem vetettünk volna rájuk különösebb figyelmet. Vagyis érzésünk szerint ezek eddig is hozzátartoztak az illető jelenség lényegéhez, addig is ezek voltak a jellemzetes tulajdonságai, csak mi nem vetettünk rájuk ügyet. A művészi élmény lényegét tehát akkor is a «valóság» lényegével azonosítjuk. — A harmadik ok az esztétikai hatás szuggesztív voltában, a nagy művészet magávalragadó erejében rejlik. A nagy művész a maga teremtő erejével ránk kényszeríti a maga látás- és érzésmódját akkor is, ha az a mienktől, vagy akár a megállapítható objektív valóságtól élesen különbözik. A jelenség jellemző vonásai az alakítás később tárgyalandó törvényei szerint határozottabban, rendezettebben, meggyőzőbben állnak előttünk a művben, mint a tárgyául szolgáló valóságban. A művészet tükrében igazabban hat a jelenség, mint a mi szürke valóságérzésünkben. Azért a magunk látás-, illetve érzésmódját szívesen helyesbítjük a művészé szerint. Megtesszük ezt igen sok esetben akkor is, ha tudatunk bizonyos fokig védekezik is ellene. A legtöbb ember azonban a művészi szuggesztió hatása alatt nem is gondol védekező kritikára. A pusztát többé-kevésbbé mindenki Petőfin keresztül nézi és fogja nézni. Bánk bánról, Tell Vilmosról bármit írhat a kritikai történelem, sohasem tudja megsemmisíteni a Katona-, illetve Schiller-alkotta képet. A Biblia alakjait az emberek milliói a nagy renaissance mesterek életérzése szerint képzelik el.

A stilizálás törvénye.

Az esztétikum szükségszerűen lényegkifejező voltából még egy igen fontos törvény következik : a stilizálás törvénye. Aki a lényeget látja maga előtt, természetszerűleg kevesebb ügyet vet arra, ami lényegtelennek tetszik előtte. A művész, aki látomásában «fogja a lényeget», annyira erre az egyetlen fontosra fordítja figyelmét, ennek megalkotása annyira igénybe veszi energiáit, hogy szinte lehetetlenné válik számára, — de fölöslegesnek, sőt sokszor zavarónak, a lényeget veszélyeztetőnek is érezné — a mondanivalójával csak lazán, vagy közvetve összefüggő részletekre pazarolni időt és energiát. Akár külső tárgyat akar ábrázolni, akár lelkifolymatot kifejezni, iparkodik lerázni magáról a «semmitmondó részletek» nyűgét és a lényegre szorítkozni. A részletekből csak annyit tart meg, amennyit a lényeg szempontjából szükségesnek érez. Ezeket a megtartott mozzanatokat aztán iparkodik szorosabban a lényeg köré fűzni és elrendezni, úgy, hogy annál jobban kiemeljék a lényeget. Ez az elhagyó, rendező, kiemelő eljárás a *stilizálás*. — Ugyanez a magatartás, illetőleg ennek egy megfelelője megy végbe az esztétikum befogadójában is. Az első benyomás pillanatában megragadja a szemléletileg adott esztétikumot, és azt, amit ez az első benyomás «mond neki», érzi a mű lényegének. Ezzel a lényeggel szemben csak több-kevesebb elmosódottsággal, mintegy sommásan veszi tudomásul ebben az első pillanatban az ezzel a lényeggel nem közvetlenül összefüggő (vagy legalább is az első pillanatban nem «lényegesen» összefüggőnek látszó) részleteket. A befogadó folyamat további állomásain sorra éli át ezeket az eleinte elhanyagolt részleteket is ; de most már nem «önmagukban» látja őket, hanem az első benyomásban befogadott, illetve benne kialakult «lényeg»-hez való viszonyukban : rendezve, a lényeget kiemelve. Egy szóval bizonyos értelemben utána csinálja a művésznek az alkotó eljárás egyes mozzanatait : ő is stilizálja a befogadáskor a maga élményének tárgyát. A stilizálásnak elhagyási mozzanata ebben az utánstilizálásban kétféleképen is érvényesül. Érvényesül időileg, amennyiben az első benyomásban a részleteknek csak igen kis részét fogadja be, azt is kevéssé határozottan, a többieket pedig csak lassan és fokozatosan (ami már megint válogatást, rendezést, bizonyos rangszerinti megvalósulást jelent). De érvényesül az elhagyás a szó teljes értelmében is, hiszen a befogadó, aki nem művész — vagy ha maga művész is, de nem *ennek* a műnek és *ennek* az élménynek művésze — sohasem képes minden részletét meglátni, amit a művész alkotásába beledolgozott, hanem fogékonyságának és felkészültségének mértéke szerint abból csak többet, vagy kevesebbet. A naív és érzéketlen néző vagy hallgató primitív, elnagyolt élménytől az avatott és kongeniális hozzáértő gazdag élményéig igen nagy a skála, de abban valamennyi megegyezik, hogy bizonyos fokig a maga képére stilizálva fogja fel a művet, — abban az értelemben is, hogy sok minden «bennemarad» számára a műben, és abban az értelemben is, hogy a maga lényegérzése rendezi újra a maga számára a mű egyes mozzanatait. Ez az utóbbi újrarendezés egy más törvényre, az eszményítés törvényére utal, erről azonban a következő fejezetben lesz bővebben szó.

4. fejezet. A szemléletességből folyó törvények.

«Érzéki szépség», «szellemi szépség».

Az esztétikai tartalom-forma-kapcsolat szemléletességére vonatkozó megfigyeléseinkből mindenekelőtt az tűnt ki, hogy az esztétikum képzeleti vagy gondolati szemléletességben valósul, amely külső szemléleti jelenséghez kapcsolódik. Ez azt jelenti, hogy bár, mint láttuk, a szépség voltaképen szellemi valóság, *még sincsen tisztán szellemi esztétikum.* Az érzéki (vagy érzékileg elképzelt) alak fogja össze, mint egységet, a tartalmi nyersanyag-lehetőségeknek és a formai nyersanyag-tömegnek azt az egy-egy darabját, amelynek aktuális egyesüléséből egy-egy esztétikum létrejő. Az alkotó belső víziója már az első pillanattól érzéki tendenciájú. Ez az elképzelés az alkotás munkájában külsőleg is érzékelhetővé lesz, a befogadóban pedig az érzékelés indítására újból belsősleg szemléletessé. Amíg ez a belső szemlélet érzéki jelleget

nem kap, amíg képzeletivé nem válik, addig nem esztétikum. És ha egy esztétika alkotás ilyen elvont, testetlen, bizonytalan mozzanattal indul — mert ez is elképzelhető — az élmény az elvont fogalmi vagy bizonytalan emocionális rétegből csak abban a pillanatban szökken fel az esztétikai szférába, amikor a gondolat vagy törekvés keltette érzelmi hullám valami szemléleti mozzanatot (képet, ritmust) sodor össze az elvont gondolattal. Ez az első, érzékiség nélküli gondolatfolyamat még esztétika-előtti, legföllebb esztétikumra előkészítő jelenségnek tekinthető.[1] Annyira hozzátartozik az esztétikumhoz ez az érzéki megjelenés, hogy mikor tisztán belső szemléletben keltjük fel magunkban, közvetítő külső szemlélet nélkül — például visszaemlékezünk egy hallott zenei előadásra, vagy múzeumban látott képre — akkor is egész külső érzéki valóságában (pl. a képkerettel, megvilágítással, környezettel stb.) jelenik meg képzeletünkben, — ha a valónál halványabban is. Ám ez az érzéki emlékezés nem egyértékű a helyi és idői együttesség kapcsán vele asszociálódó egyéb emlékképekkel. Mikor a képet magam elé idézem, ott látom vele talán a fal egy darabját, talán a mellette levő kép szélét, talán a velem együtt szemlélő társamat is stb., de teljesen tisztában vagyok vele, hogy ezek közül az emlékképek közül mi magának a műnek a képe, s mik csak véletlenül kísérő elemek. Sőt, ha nagyon belemélyedtem a mű szemléletébe, és gyakorlatom van az önmegfigyelésben, akkor még a műről való belső szemléletem alakulásának egyes stádiumait is vissza tudom idézni. Emlékszem arra az első benyomásra, amely még alig volt több, mint a külső szemléleti kép tükrözése, és emlékszem a tobvábbi belemélyedésre, melynek során egyre többet láttam meg — részleteket, finomságokat — az érzéki jelenségben is, de egyre többet «sejtettem» is meg benne olyat, ami benne volt ugyan, de már nem érzékileg, és ami belém is átáradt, de bennem sem képzeleti alakban jelent meg, hanem mint érzelem, hangulat, sejtelem, gondolat, megragadottság. Az esztétikumhoz ez a szellemi világ is hozzátartozik. Minthogy pedig az esztétikai forma mozzanatai — amelyek a nyers esztétika-előtti anyagot esztétikaivá idomítják, — tisztán szellemi természetűek; világos, hogy *a tisztán érzéki szépség fogalma képtelenség.*

Nincsen tehát tisztán érzéki szépség, és nincsen, mint láttuk, tisztán szellemi szépség sem:[2] az esztétikum szellemi valóság, de valamiképen mindig érzéki (ill. képzeleti) szemlélethez kapcsolódik.[3] Mi hát az értelme az olyan kifejezéseknek, mint *érzéki szépség, szellemi szépség?* Aki az első kifejezést használja, nyilvánvalóan azt akarja mondani, hogy az illető jelenség külsőleg szemléletes elemei oly erős hatásúak, hogy szemléletfeletti többlet *a hatásban* nem, vagy csak alig szerepel. Ez valójában annyit jelent, hogy a szemléletfeletti többlet a műben kevésbbé erős. A szellemi szépség viszont az érzékivel szembeállítva, csak azt jelentheti, hogy az érzelmi, vagy értelmi tartalom, a jelentés, illetve a szerkesztettség a műben oly erős, hogy ezzel szemben a szemléleti jelenség hatása háttérbe szorul, — vagyis hogy a külső szemléletiség gyengébb. Mindkét egyoldalú hatás elsősorban a befogadó élményére lehet jellemző, amely a művet ilyen egyoldalúan fogja fel. Ha magában a műben is alapja van, az a mű szemléletiségének fogyatékosságát, esztétikai másodrendűségét tételezi fel.

A teljes esztétikai hatásban külső szemléletesség és szemléletfeletti többlet, érzéki alak és szellemiség egyformán hat. Itt is lehetséges azonban az egyik vagy

[1] Bár minden szemléletesség nélkül — legalább is a legtöbb embernél, az esztétikai típusú egyéneknél bizonyosan — még ez a stádium sincsen. Nihil est in intellectu, quod non fuit prius in sensu: ennek a primitív érzékiségnek halvány nyomai legelvontabb eszméinken is rajta vannak; aki nem képekben és ritmusokban mint a művész, a gyermek, a naiv ember, az — legalább is rendesen — szavakban gondolkodik, és ez már maga is az akusztikai szemléletesség egy neme. Ez az elvont, elmosódott, tudattalan szemléletesség persze még nem az, amit esztétikai értelemben érzékinek lehet mondani, de mindenesetre alkalmas arra, hogy az érzelem hozzáragadta képi elem megtapadjon rajta.

[2] Egészen más síkon mozog az ítélet, mikor pl. Rubens művészetéről használják az «érzéki» jelzőt szemben pl. Greco «szellemi» szépségével. Itt az «érzéki» szó nem érzékelhetőt, hanem *testit*, a «szellem» *lelkit* jelent (rendesen erkölcsi árnyalattal). Ez az ítélet nyilvánvalóan nem az esztétikumra, hanem a kép tartalmára vonatkozik, — Rubenst illetőleg különben igazságtalan általánosítással.

[3] A tisztán szellemi lényeg esztétikai felfogásának lehetőségéről még szólnunk kell.

másik elem túlsúlya. Hogy melyik tényező a súlyosabb az alkotásban és a műben, az a tárgyi és formai nyersanyagtól, a művész emberi és művészi típusától függ; hogy melyik lép jobban előtérbe a befogadásban, még a befogadó egyéni adottságain is fordul. Egy Rubens- és egy Rembrandt-kép egymással szembeállítva, félreérthetetlen világossággal mutatja a kétféle irányú művészi típust. De ép ez a példa gyönyörűen megmutatja azt is, hogy az igazán nagy művésznél még az egyik mozzanatnak szembetűnőbb, hangosabb, elemibb erejű szerepe mellett is: nem kevesebb mélységgel és igazsággal érvényesül az érzéki és érzékfeletti együttességének törvénye. Még a felületes szemlélő is belátja ezt, ha Rembrandtnak egy vidám Saskia-képére, vagy Rubensnek olyan lenyügözően «szellemi» alkotásaira gondol, mint pl. a brüsszeli *Szent Ferenc utolsó áldozása*. De alig van Rembrandtnak olyan «szellemi», Rubensnek olyan (egészében tőle származó!) «érzéki» képe, amelyik alaposabb szemlélet, teljesebb odaadás mellett az ellenkező elemet is az esztétikai hatás maximális fokán ne mutatná meg. Egyszóval: szellemi, illetve érzéki szépség: vagy (objektíve, illetve szubjektíve) fogyatékos esztétikumot jelent, vagy egyszerűen csak egy-egy mű, vagy művész hatásának egyik irányban szembetűnőbb voltát. A szellemi többlet és az érzéki alak törvénye az esztétikum egész területén egyformán érvényes.

A világosság törvénye.

Abból a tényből, hogy az esztétikai szemlélet érzéki jelenséghez kapcsolódik, következik egy törvény, amelyet az esztétika minden vizsgálója a legelsők között emel ki: a *világosság törvénye*. Az esztétikai befogadó mindenekelőtt a mű érzéki megjelenését fogja fel, minden további folyamat ehhez fűződik. A felfogó intuíció azonban — mint láttuk — villanásszerű gyorsasággal magában foglalja a nem-érzéki, sőt a szemléletesség-fölötti elemeket is. Az egyes elemek kapcsolódásában nem mindig tudunk ugyan megkülönböztetni időileg egymásután következő mozzanatokat, de a megindító mégis csak az érzéki jelenség, és ahhoz, hogy a további mozzanatok könnyen és természetesen, észrevehetetlen gyorsasággal egybeolvadhassanak vele, szükséges, hogy ezt az összeolvadást az érzéki benyomásban semmi se nehezítse meg. Ha már most az érzéki szemléleti kép önmagában nem világos, ez zavarólag hat a befogadóra, bizonytalanságot, habozást, esetleg bosszúságot, de mindenesetre időzést és kellemetlen érzelmi kíséretet hoz létre, amely megakadályozza a látomásos képzelet magától értetődő kialakulását, az esztétikai evidenciát. Ez az értelme a világosságnak, mint esztétikai követelménynek.

Ez megmagyarázza azt is, hogy *a világosság viszonylagos fogalom*, mert az evidencia kettőn múlik: a befogadandó jelenség minőségén és a befogadó fölkészültségén. Akik számára a bulvár-regények, «magyar nóták» és olajnyomatok látomásos szemléletességet adnak, azok előtt nem föltétlenül világos egy Vörösmarty-vers, egy Liszt-rapszódia, vagy egy Ghirlandaio-kép; viszont akik ezeket evidens szemléletben tudják magukba fogadni, azoknak még mindig nem szükségképen lesz «világos» szemléletük egy Valéry-versről, egy Bartók-kompozícióról, vagy egy Munk-képről.

Viszonylagos a világosság abban az értelemben is, hogy egyazon műre vonatkozólag mást érezhet világosnak megalkotója és mást befogadója. Az érzéki jelenség ú. i. amely az esztétikai folyamatot elindítja, csak a befogadó számára áll a maga teljességében az élmény kezdőpontján; az alkotó számára ez, mint a folyamat befejezője, eredménye a jövőben lebeg és megindulásakor csak csíraszerű összevontságban, többé-kevésbbé elmosódó körvonalakban rejlik benne az alkotói vízióban. Így sokkal több benne a még ki nem bontakozott, lappangó, virtuális elem (az összes részletek), mint a befogadó szemléletében. Ezek a még meg nem valósult részletek sokkal engedékenyebben simulnak a látomásban az egész alá, mint mikor a megvalósulás során, a makacs anyaggal való küzdelemben talán megkopva, vagy megfogyva lépnek a valóságba. Az alkotó munkáját célos visszafelé-hatásban az a szemléleti kép irányítja, amely utóbb a befogadó elé kerül, és munka közben nem is tudja magát teljesen függetleníteni annak elgondolásától, hogy a kész mű mennyire lesz világos a néző számára; a kész mű mégis különbözni fog nemcsak az első víziótól, hanem annak az alkotó tevékenység közben egyre világosabbá alakuló fejlődési fokaitól is. Az egyre

szaporodó, egyre szemléletesebbé váló részletek u. i. új és új részletkövetelményeket hoznak magukkal, melyek nem mindig láthatók előre, és épen ezért küzdelembe kerülhetnek az egésznek előre adott követelményeivel, ennek a küzdelemnek az eredményét pedig nem lehet előre kiszámítani.

Látnivaló, hogy az esztétikai világosság fogalma meglehetősen bonyolult és dinamikus fogalom. Semmi esetre sem jelenti a szó köznapi értelemében vett egyszerűséget. Hiszen ha valaki bonyolult mondanivalóról akarna egyszerű szemléletet adni, ezt vagy csak semmitmondó, értéktelen módon tehetné, vagy pedig épen ez az egyszerűségre való törekvés akadályozná legerősebben a kifejezés világosságát: a világosság a találó kifejezést jelenti, a bonyolultat pedig nem lehet eltalálni egyszerű szóval. Nem jelenti a világosság törvénye azt sem, hogy az esztétikai jelenségnek minden esetben minden ember számára az első pillantásra felfoghatónak kell lenni. Ahol a mondanivaló bonyolult, ott világos megjelenése sem lesz bonyolultabb összefüggések nélkül; ahol a kifejeznivaló nehéz, ott világosan sem fejezhető ki könnyen, sőt ha szabad paradoxont használni: ahol a kifejeznivaló nem világos (ami például a modern lírában és majdnem minden szorosabban vett filozófiai tartalmú műnél igen gyakori), ott épen a világos kifejezés kívánja meg, hogy a mondanivalót jellemző sejtelmesség, borongás, esetleg kaotikusság (ha nem is épen egyenesen homály) benne legyen a kifejezésben. Egy szóval az esztétikai világosság törvénye sem többet, sem kevesebbet nem foglal magában, mint hogy a befogadó folyamatot elindító külső szemléletesség alkalmas legyen arra, hogy a befogadóban (hacsak benne ennek alanyi akadályai nincsenek) létrehozhassa a teljes értékű intuíciót.

A gazdagság törvénye.

Az érzéki jelenség feladata az esztétikumban a képzeleti szemlélet kialakulásának biztosítása. Ezt a feladatát annál jobban teljesíti, minél lendületesebb tevékenységre indítja az esztétikai alany képzeletét. Ebből az elemi tényből két belső törvényt vonhatunk le, amelyek bizonyos fokig egymásnak ellentmondani látszanak, mégis kiegészítik egymást: *a gazdagság törvénye és a kooperáció törvénye*. Bizonyos, hogy a kettő közt van némi ellentétes korreláció: Amelyik művész világképében nagy a gazdagság, az kevésbbé hajlik a kiegészítést kívánó elhallgatásra. Amelyik viszont a részletek sokaságánál erősebben a nagy összefüggéseket ragadja meg, az kevesebb jelentőséget fog tulajdonítani a részletgazdagságnak. Ugyanez a különbség többékevésbbé megvan a kétféle adottságú befogadó között is. Egyiknek a képzeletét inkább az áradó gazdagság, a másikét inkább az együttműködést ingerlő szűkszavúság hozza mozgásba. Mégis bizonyos, hogy mindkét alakítási módnak van hatóereje mindenféle képzeletre.

A gazdagság törvénye azt jelenti, hogy minél több van a külső esztétikai jelenségben, annál többet ad a képzeletnek, tehát annál alkalmasabb arra, hogy az erősen fölizgatott képzeletet tevékenységre indítsa. Áll ez mindenekelőtt abban az értelemben, hogy minél több van a műben, annál többféle ember képzeletét tudja megragadni. «Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen, Und jeder geht zufrieden aus dem Haus» — mondja a Faust előjátékának színházigazgatója. A gazdagságot azonban természetesen nemcsak ilyen primitív, — mondjuk: szélességi — értelemben kell érteni, hanem a mélység és magasság dimenzióiban is. Nagyon kevés, sőt egyetlenegy mondanivaló is tartalmazhat kimeríthetetlen gazdagságot, ha meg tudja éreztetni a maga belső sokrétűségét, vagy összefüggéseinek bonyolultságát. Egy *Hamlet*-monológ nem kevésbbé gazdag, mint a *Szentiván-éji Álom* tarka színés mozgásforgataga; egy rembrandti képmás gazdagabb, mint egy Téniers-féle életkép; nehéz volna megmondani, hogy például két Kodály-kompozíció közül melyik a gazdagabb: a *Galántai Táncok*-e, vagy egy szinte már egyhangúnak mondható *Tantum ergo*. A gazdagság nemcsak azzal ragadja meg a képzeletet, hogy vonzó és érdekes anyagot nyujt neki, így érdeklődését kelti fel, és érzelmi ösztönzést nyujt neki tevékenységre, tehát nemcsak minőségi elemeinek sokaságával, — hanem már mennyiségileg is. Minél többet ád u. i. a szemlélet, annál nehezebb egy aktussal áttekinteni, ám annál jobban csábítja is a képzeletet erre az átfogó, birtokbavevő aktusra. A képzeletet ingerli a kedv, hogy úrrá legyen a nagy anyagon és — ha a

világosság hiánya el nem veszi kedvét, vagy meg nem bénítja törekvését, — minél nagyobb erőfeszítést kíván ez az átfogó birtokbavétel, annál nagyobb lendülettel veti bele magát.

Az esztétikai kooperáció törvénye.

Ugyanezt a lendületet azonban az ellentétes alakítás is eléri. Minden esztétikai magatartás megkívánja a *befogadónak öntevékenységét*. A képzelet cselekvő részvétele nélkül nem jön létre az érzéki benyomásból képzeleti szemléletesség. Ha azonban a befogadóban nincsen akarat is együtt dolgozni a mű spontán hatásával, akkor ez a cselekvő részvétel csekélyebb mértékű marad, és a két tényező összeműködéséből kialakuló eredmény, a belső szemlélet, halványabb, élettelenebb lesz, mintha az együttműködés lendületes, energikus, izgalmas módon megy végbe. Minél nagyobb együttműködést tud kicsiholni a befogadó képzeletből a mű, annál erősebb, mélyebb és tartósabb lesz a hatása. Legbiztosabb módja a befogadó munkája kikényszerítésének, ha a képzeletet, miután erősen megragadtuk és mozgásba hoztuk, mintegy magára hagyjuk és az egész további munkát mintegy egyedül kényszerítjük elvégezni. Ez történik akkor, ha az alkotó nem végzi el az utolsó mozzanatig az alakítás munkáját, hanem egy bizonyos ponton megáll és kikényszeríti, hogy a befogadó képzelete folytassa a munkát. Ugyanez megtörténhetik nemcsak a mű befejező részén, hanem közben is: a művész bizonyos tárgyakat elhágy, egyik pontról mintegy a következő kihagyásával ugrik át az azután következőre és az így támadt ür kitöltését a befogadóra bízza. Ez viszont — már a puszta érzékelés területéről is ismert spontán lelki aktussal — «magától» végzi el a kiegészítést, legtöbbször a nélkül, hogy észrevenné. Ebben áll mindenekelőtt *az elhallgatás művészete*. Mikor már biztosítva van, hogy a befogadó fantáziája működésbe lép és meg van adva működése számára az irány, az alkotó elhallgathat: a befogadó elvégzi helyette a hátralévőt. Így a szorosan vett esztétikai élvezethez hozzájárul az élénken érzett öntevékenység keltette öröm, amely összeolvad amazzal és csak annál jobban fokozza a hatást. A kiegészítésnek ez a törvénye érvényesül mindabban, amit egy író úgy tud elmondani, hogy nem mondja ki, hanem «a sorok közé» rejti. Ez az értelme Carlyle sokszor idézett mondásának: az igazi írót az mutatja meg, amit *nem* mond el. Ez érvényesül a modern festészetnek azokban az alkotásaiban, amelyek nincsenek tökéletesen kidolgozva, hanem a nézőt bizonyos távolságból, bizonyos módon való szemlélésre kényszerítik és ezáltal mintegy munkatárssá teszik.[1] A barokk szobor azt kívánja tőlem, hogy bizonyos pontról nézzem, a görög szelíden rávesz, hogy körüljárjam, sőt alighanem arra is kedvet önt belém, hogy megsimogassam nemes anyagát. A kooperáció törvénye talán legerősebben abban a két művészetben érvényesül, amelyeknek nincsen a szó köznapi értelmében vett tartalmuk. Egy épület teljesértékű szemléleti felfogásához nem elég a szem munkája: jóformán valósággal kikényszeríti belőlünk, hogy bejárjuk és mintegy «mozgási szemléletességgel» vegyük föl magunkba képét. A zenei alkotás szemléletisége is csak úgy valósul meg teljes mértékben, ha cselekvőleg végigéljük vele (legalább képzeletben, de még inkább ha valóságosan is) a zenei, vagy énekbeli mozgásfolyamatot.

Az eszményítés törvénye.

Mindezek a törvények az érzéki megjelenés és a vele kapcsolatos képzeleti szemléletesség tényéből következnek. Az esztétikai valóság elemzésénél kitűnt azonban, hogy az esztétikumnak más létrendből való mozzanatai is szemléletesen jelennek meg: a formák, amelyek nem létező valóságok, mégis «benne vannak» a műben. Ezek az eszmei valóságok a tapasztalatban nincsenek adva. Ezeket tehát az alkotó a maga eszmei világából úgy viszi bele a tapasztalati valóságnak abba a darabjába, amely alkotásának anyagául szolgál. Ezekkel a nemtapasztalati mozzanatokkal az alkotás számára megdolgozza, átformálja a valóságot, — akár a külsőt, akár a belsőt. Ezt az eszmék szerinti átalakítást nevezzük *eszményítés*nek. Az eszményítés folyamata a maga módja szerint a befogadó élményében is végbemegy. Ő is a maga eszmei formáival dolgozza meg a maga számára az esztétikai szemléletben kapott

[1] Ezért van, hogy finom esztétalelkek néha jobban szeretik a vázlatokat a kész műveknél.

tapasztalati valóságot. A befogadó eszményítése nem független ugyan azoktól a formáktól, amelyek az élmény tárgyában adva vannak, de minthogy nem tapasztalatilag vannak adva, azért csak elindítják, befolyásolják, többé-kevésbbé kötik, de nem determinálják mindenestől az ő befogadó-formáló tevékenységét. A műben eszmeileg adott formák nincsenek egyértelműleg adva a befogadó élményben, hanem csak szabad, a maga eszmei világának megfelelő utána-alkotásban : a befogadó eszményítve veszi fel magába a szemléletileg adott esztétikai valóságot.

Az eszményítés törvénye, amely az esztétikai valóság más-voltából következik, így egyetemes érvénnyel uralkodik mindennemű esztétikai tevékenységben. «Nem a való hát, annak égi mása»: ettől nemcsak az ének varázsa függ, hanem már az ének létrejötte is. Nem adhatjuk a valót eszmék nélkül, mert eszmékkel fogjuk föl, dolgozzuk föl már legprimitívebb élményeinkben is, hát még az olyan magasrendűekben, aminő az esztétikai tevékenység. Az eszmének ez a bevitele a tapasztalati valóságba a gyakorlatban összeolvad avval az elhagyó, rendező és kiemelő tevékenységgel, amelyet *stilizálás*nak neveztünk. A stilizálás a lényegszerűség követelményéből következik. Hogy azonban mit tartunk lényegesnek általában, és mi látszik előttünk lényegesnek egy adott jelenségben, az tapasztalatilag nincs adva, hanem a tapasztalatot feldolgozó és értelmező szellemi tényezők szabják meg. Hogy mit tartok lényegtelennek, tehát mit hagyok el, — hogy mit tartok lényegesnek, tehát mit emelek ki, és mihez viszonyítva rendezem el az egyes megmaradt mozzanatokat : ezt mind az «eszme» szabja meg, amelyet ábrázolni, vagy kifejezni akarok, illetve ábrázolva, vagy kifejezve érzek az esztétikai jelenségben. Az eszményítésnek és a stilizálásnak ezt a valójában egységes tevékenységét sokszor együttesen is az egyiknek, vagy másiknak nevével illetik.[1]

A teljesség törvénye.

Az esztétikai valóságban még egy harmadik réteget is megkülönböztettünk : az értékréteget. Az esztétika tárgyait nemcsak befogadjuk, hanem ugyanakkor tudatosan, vagy tudattalanul értékeljük is. Ez az értékelés csak logikailag különböztethető meg a befogadás, vagy az alkotás többi mozzanataitól, az élményben ez éppúgy hozzátartozik az esztétikai jelenség egységes valóságához, mint bármely más mozzanata. Mikor esztétikai magatartásunkban valamit értékesnek, vagy értéktelennek (szépnek, tökéletesnek, jónak, megfelelőnek, elragadónak stb., vagy mindezek ellenkezőjének) minősítünk, akkor voltaképen az adott jelenséget *hozzámérjük* valamihez. Mi ez a valami? Elméletileg azt kell rá felelni, hogy a norma, az elvont «esztétikai érték». A gyakorlatban azonban ez a norma azt jelenti, hogy az «ő normája» : az adott esztétikai jelenség saját törvénye, immanens eszménye. A művet értékeléskor ahhoz mérjük hozzá, aminek lennie kell, vagy kellene ; az értékítélettel arra a kérdésre felelünk, hogy a mű *megvalósítja-e teljesen* azt, amit érzésünk szerint meg akar, vagy meg kellene valósítania (és : *azt* valósítja-e meg teljesen, amit érzésünk szerint akarnia kell megvalósítani). A «teljes megvalósítás»-nak ezt az ösztönös követelését, amely az esztétikai valóság értékrétegében adva van, nevezem a *teljesség törvényének*.

Ennek a törvénynek kettős arca van, egy tartalmi és egy formai. *Tartalmilag:* benne van-e az esztétikumban teljességgel minden, aminek ebben az esztétikumban benne kell, vagy kellene lenni? *Formailag:* «meg van-e csinálva» teljesen ; vagyis az az anyag, amelyet ez az esztétikum igényel, meg van-e dolgozva úgy, amint ez az esztétikum igényli? Mindezt akár a tartalom, akár a forma oldaláról nézem, így is fogalmazhatom : a mű se többet, se kevesebbet ne adjon, mint amennyit adnia kell. A teljességnek ez a követelése és az egész értékelő magatartás természetesen nemcsak a befogadóban érvényesül, hanem magában az alkotóban is. A művész alkotás közben állandóan értékeli munkáját, illetőleg annak eredményét. A legkisebb részletnél is folytonos tudatos, vagy öntudatlan (legtöbbször talán félig tudatos) éberséggel állapítja meg : az-e, vagy nem az, — az-e már, vagy még nem az, az illető részlet, aminek lennie kell, aminek akarja? — benne van-e már minden az egészben, vagy egy-egy részletben, aminek benne kell lennie? vagy nincs-e már több

[1] Mindkettőről bőven szólunk a formával kapcsolatban.

is, fölösleges benne? Hogy a teljesség törvényét mennyire nem önkény szabja meg, hanem az alkotás legbelsőbb mivoltából következik, a ránkmaradt művészi vázlatok írói fogalmazások, átdolgozások és variánsok tengere bizonyítja.

A teljesség törvényének ellene látszik mondani az a megfigyelés, amelyet az esztétikai kooperáció nevével illettünk. Lehet-e teljességről beszélni, ha egyenesen kívánatos az esztétikai hatás szempontjából, hogy a művész bizonyos részeket — lényeges részeket — elhagyjon, csak azért, hogy befogadóját együttműködésre késztesse? Az ellentmondás csak látszólagos. Az így elhagyott mozzanatok ugyanis nem maradnak ki az esztétikai tárgy egészéből, *csak más módon* kerülnek bele, mint a teljesen kidolgozott mozzanatok. A befogadó együttműködése a tárgy teljessége szempontjából tökéletesen kitölti az ilyen művészi réseket: a befogadó a legtöbbször maga sem tudja, hogy bizonyos mozzanatokat mintegy ő alkotott meg. Élményének egészében ezek tökéletesen belesímulnak a művész megalkotta részek közé. Az értékelő ítélet az esztétikai tárgy egészére szól, és ezekre a mozzanatokra semmivel sem vonatkozik másként, mint a többiekre. Egyszóval az esztétikai kooperáció létrehozta mozzanatok elvileg benne vannak az esztétikai teljességben.

Már ez a látszólagos ellenmondás is rámutat azonban, hogy *az esztétikai teljesség viszonylagos fogalom*. Mindenekelőtt tisztán kell látni, hogy a teljesség nem egy a gazdagsággal. *A gazdagság mennyiségi fogalom, a teljesség minőségi:* nem azt kívánja, hogy annyi legyen a műben, amennyi kell, hanem, hogy amennyi kell, az *úgy* legyen benne, hogy *teljes* legyen. Ha pl. a mondanivaló lényege szerint egy (mint pl. egy kis epigrammnál, vagy dalnál), akkor a teljesség épen azt követeli, hogy ne legyen benne sem tartalmilag, sem formailag több annál az egynél, amit meg kell valósítani. Ha a formai mondanivaló akármilyen oknál fogva valami érdességet, befejezetlenséget, vagy nyerseséget kíván, akkor a teljesség törvényét épen a teljes kidolgozottság sértené meg: a törvény ellen vétkezni lehet a kellőn innen is, túl is.

Az izoláció törvénye. L'art pour l'art.

Végül magából abból a tényből, hogy az esztétikai realitás más, mint a közönséges «hétköznapi valóság», és ennek a másvalóságnak szemléletesen kell megjelennie, két nagyfontosságú törvényt lehet levonni. Az egyik *az izoláció törvénye*. Ha az esztétikum mivoltához hozzátartozik ez a más-valóság, akkor biztosítani kell ennek a más-voltnak a közönséges valósággal szemben való érvényesülését: el kell azt választani a «közönséges», a gyakorlati realitás világától. Ha a kettő határai összefolynak, akkor az esztétikai hatás bizonytalanná válik. Ha a kettőt össze lehet téveszteni, akkor nem is jöhet létre igazi esztétikai hatás. Az «esztétikai illúzió» tárgyalásánál felhozott példák fölöslegessé teszik ennek a követelésnek részletezését. Aki az ú. n. esztétikai látszatot mindenestül valóságnak hiszi, az nem emelkedhetik föl az esztétikai élmény szférájába. A *Peleskei nótárius* ismert jelenete pompás példája ennek. A színpad, a képkeret, a szobor fülkéje stb. elemi eszközei az esztétikai másvalóság nélkülözhetetlen elkülönítésének. Voltaképen az izoláció törvénye adja meg igazi értelmét a *l'art pour l'art* sokszor emlegetett jelszavának is. A «művészet a művészetért», ez valójában azt jelenti, hogy a művészet csak addig művészet, amíg megmarad a maga valóságában; amint kilép belőle, megszűnik művészet lenni, azaz az esztétikai magatartás lehetetlenné válik. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a művészi alkotásban nem foglalhatna helyet a nem-művészi valóság bármely eleme is. A művészetnek elvileg *minden* tárgya lehet, de minden *csak művészileg* lehet tárgya. Elfér hát benne a tapasztalati világ, el akár az érdek világa, a gyakorlati hasznosság, a politikai, erkölcsi, vallási érdekek minden lehető fajtája is, — de mindez csak *esztétikai módon*, vagyis az esztétikai realitás síkjára emelve. Mindez jogosult és művészi, ha mindenestül meg van formálva, bele van dolgozva az esztétikai valóság szférájába, de megsemmisíti az esztétikai magatartás lehetőségét, ha szervetlenül — tanulság, izgató tendencia, stb. formájában — csak úgy nyersen van hozzáadva.

Hogy mit jelent a kétféle valóság-szféra összezavarása, vaskos kézzelfoghatósággal mutatja Tolsztoj híres beszámolója Wagner *Siegfried*jének előadásáról. Ime a kezdete: «Mikor megérkeztem a színházba, egy trikóruhába öltözött színész valami tárgy előtt ült, amely üllőt akart ábrázolni; paróka volt rajta és álszakáll, ápolt,

fehér keze egyáltalán nem vallott munkásra ; fesztelen arckifejezése, gömbölyödő potroha és az izmok hiánya világosan elárulta a színészt. Egy valószínűtlen alakú kalapáccsal soha nem látott módon egy nem kevésbbé fantasztikus kardot ütögetett. Járásközben összehúzta a térdét ; erről kellett kitalálni, hogy törpe. Furcsán kitátott szájjal, sokáig kiabált. A zenekar is bizarr hangokat adott, csupa kezdetet, folytatás nélkül. Aztán megjelent egy másik színész, vállán kürt lógott, és egy négy lábon járó medvebőrbe bújt embert vezetett magával. A medvét ráuszította a törpére, az megszaladt, közben elfelejtette összehúzni a lábát. Az emberképű színész a hős Siegfriedet ábrázolta. Hosszasan kiáltozott és a törpe ugyancsak hosszasan felelgetett neki. Most bejött egy zarándok, ez volt Wotan isten. Rajta is paróka volt, a kezében lándzsa ; bárgyú pózba helyezkedett és elmondta Mimének azt, amit az nagyon jól tudott, de amit meg kellett mondani a közönségnek. Aztán Siegfried fölkapta azokat a vasdarabokat, amik az eltört kard maradványait akarták jelenteni, összekovácsolta őket és közben énekelt : Heaho, heaho, hoho ! hoho ! hoho ! hoeo, hahó, haeo, hoho ! Ezzel vége is volt az első felvonásnak. Mindez olyan hamis és buta dolog volt, hogy csak nagy kínnal tudtam felvonás végéig megmaradni helyemen».[1] Ime egy leírás egy esztétikai jelenségről, amelynek egyetlen szava sem vonatkozik annak esztétikai valóságára ! Persze az ilyen szándékosan esztétika-ellenes magatartással szemben semmi sem védheti meg a művet. Aki nem *akarja* elhagyni a közönséges realitás területét, és nem engedi át magát az esztétikai másvalóság hatásának, abban nem is jöhet létre esztétikai élmény. Ilyen erőszakos ellenszegülés nélkül azonban szinte magától és észrevétlenül ragad át bennünket az esztétikai valóság szférájába a mű stilizált és eszményített valóság-ábrázolása. Hiszen a benne ábrázolt «valóság» már alkotójának látomásos szemléletében is formált volt, azaz egyenesen más-valóságként született.

Lehetséges azonban, hogy *maga a mű teszi lehetetlenné* az esztétikai szférába való átlépést : ha t. i. szándékosan mossa el a kétféle valóság határait, ha a mű maga akarja az «igazi» valóság hatását tenni. Ez az eset pl. az életnagyságú emberi viaszfigurák esetében, amilyeneket a panoptikumban mutogatnak. Kérdés : tehetnének-e ilyen életnagyságú viaszfigurák esztétikai hatást? A felelet elvi szempontból alig lehet más, mint igenlő. Elvileg u. i. az ilyen figura sem eshetik más megítélés alá, mint a márványból, bronzból, agyagból, vagy gipszből készült hasonló életnagyságú képmások. Az elválasztó mozzanat ott van, hogy *művészi* élménynek kifejezése, művészi tevékenység eredménye-e a kész figura, vagy nem. El lehet képzelni, hogy egy művész valamilyen okból viaszban alkot esztétikumot, vagyis viaszba formálja bele — természetesen stilizálva és eszményítve — a maga látomását. Ebben az esetben azonban a viaszszobor éppúgy más-valóság jellegével fog bírni, mint akármilyen más szobor — hiszen ilyen más-valóságtól született, ilyet akart megvalósítani és a művész tehetségének fokához képest ilyet is valósított meg. A gyakorlatban persze nem ez az eset. A viasz egynél több oknál fogva nem alkalmas a művészi formálásra, és a panoptikum alakjai egyenesen arra pályáznak, hogy az «igazi valóság» benyomását keltsék. Ezt a célt többé-kevésbbé el is érhetik, de az élmény, amelyet fölkeltenek, nem lesz esztétikai élmény ; senkinek sem jut eszébe a panoptikum alakjaira azt mondani, hogy szépek, legfeljebb hogy érdekesek. Ám az érdeklődés, amelyet kielégítenek, nem az esztétikai élvezőnek, hanem az ujságolvasónak, esetleg a detektívregény olvasónak, legjobb esetben a történeti kíváncsiságnak érdeklődése.

Az izoláció szempontjából egyetlen komoly probléma a *nem-esztétikai jelenségek* esztétikai felfogása. Egy tájat valójában nem tudok elkülöníteni környezetétől, hogy így kivegyem a nem-esztétikai valóságból. Egy emberi cselekedet, akármennyire iparkodom is tisztán esztétikailag nézni : úgy, amint van, része marad az «érdekszférának». A probléma megoldása azonban nem nehéz. Hiszen abban a pillanatban, amikor az igazi valóságnak egy darabját esztétikai módon fogtam fel, már ezzel az aktussal «eszmét» vittem bele, vagyis már stilizálva és eszményítve szemléltem. Esztétikai szemléletem tartamára tehát «más valóság»-ként fogtam fel, és ezzel a felfogással a magam számára cselekvőleg elkülönítettem nem-esztétikai környezetétől : mintegy kivettem a köznapi valóságból.

[1] *Mi a művészet?* c. iratának elején.

Az egyértelmű reallítás törvénye.

Az esztétikai izoláció törvényéből következik még egy szemléletességi követelmény, amelyet az *egyértelmű realitás törvényének* lehetne nevezni. Az esztétikai jelenség megakadályozza az esztétikai folyamat létrejöttét, ha szándékosan azt a benyomást akarja kelteni, hogy a gyakorlati valóság szférájába tartozik. Ám ha nem is teszi lehetetlenné az esztétikai élményt, mégis zavarhatja, sőt utóbb meg is szüntetheti az esztétikai magatartást azzal, *ha közben a részletekben* zavarja meg a másvalóság átélését. Ez történik akkor, ha az izoláció egy ponton megszakad és az esztétikai valóság másnemű valóságelemeket vesz át magába: Ha stilizálatlan és eszményitetlen valóságmozzanatokat kever bele a nagyjában és egészében esztétikai valóságba. Ezt látjuk egész bántó mesterkéltségben a panorámánál.[1] A művészetben «egyetlen realitássíkot vagyunk képesek csupán elfogadni; zavaró, ha a műben más, többféle realitássíkhoz tartozó elemek vannak; pl. zavaró, ha észrevesszük, hogy fonálon eresztik le a színpadra a galambot, de a művészi illuziót biztosító a díszlet fáinak stilizáltsága, amely megakadályozza, hogy a képet valódi tájnak fogadjuk el».[2] A színpadon ellenállhatatlanul komikus hatást tesz pl. ha egy ló, vagy bármilyen állat megjelenik. Ugyanilyen menthetetlenül nevettető és minden esztétikai magatartást eleve kizáró hatást kelt pl. a közelmult egyik-másik festői irányzatának (pl. Picasso egyik korszakának) az az eljárása, hogy képeikbe valóságos használati tárgyakat, újságpapírdarabot, skatulyafödelet, stb. ragasztottak bele. Ez a nevetés t. i. nem esztétikai természetű, illetőleg épen azon az ellentéten alapszik, amely az esztétikai és nem-esztétikai jelenség durva összevegyítéséből áll elő, ennek kétségtelenül érdek-jellege van, — ez bizonyos kiábrándulás-féle vagy kárörömszerű érzésben nyilatkozik meg. Az ilyen szemlélő valami effélét érez: «No lám, hisz itten lovat, vagy ujságpapírt látok, holott művet vártam, — milyen érdekes!» (vagy: «milyen bosszantó!», vagy: «milyen ostoba dolog!»).

Van azonban egy fajtája az esztétikai hatásnak, amely épen a kétféle valóság határainak elmosásával, illetőleg a kettőnek bizonyos szándékos játékával akar hatást tenni. Ilyen az ú. n. *romantikus irónia*. Az irónikus költő, mialatt a maga esztétikai valóságát elénk adja, nem engedi elfelejteni, hogy ő most csak «játszik», és minduntalan rá-ráébreszt bennünket ennek a játéknak tudatára: látszólag átátlök bennünket az esztétikum világából egy fölényesen nézett valóságszférába. Valójában ez az eljárás nem ellenkezik az izoláció, sőt az egyértelmű realitás törvényével sem, mert az ilyen művek más-valósága *épen ez a kétarcú, bizonytalan, vibráló levegő*. Mind a kétféle hang, mind a kétféle világítás hozzátartozik ahhoz az egységes, egyedi élményhez, amelyet a mű ki akar fejezni. Az a fölényes hidegséggel vagy erőszakos kiábrándultsággal elő-előrántott «valóság», amellyel az író megszakítja művé-

[1] Hildebrand érdekes (bár lélektanilag nem szabatos) kritikája: «A panoráma, mely részben tisztán festői, vagyis felületi eszközökkel, részben valóságos téri perspektívával és plasztikus ábrázolással építi fel a jelenség egészét, úgy akarja a valóságba vinni a szemlélőt, hogy különböző accomodatióra indítja a szemét, akárcsak a természetben, annak a térnek tényleges mélyítése által, melyet a panoráma egész építménye foglal el. Amellett megpróbál csalódásba ejteni minket azon tényleges távolságok felől, melyek a szem különböző alkalmazkodását szükségessé teszik. Festői eszközök segítségével egészen más, a háttér felé fokozódó téri jelntőséget juttat nekik. A brutális dolog ezen eszközöknél abban áll, hogy a finomabb szem az accomodatio módját a nyert látó benyomásokkal ellentmondónak érzi. Az accomodatio szerint méternyi távolságot lát, a látó-benyomás szerint mértfölönyit. Ez az ellentmondás kényelmetlenséget, szédülést okoz a tiszta téri benyomás kellemes nyugalma helyett. Minél jobb a panoráma, azaz: minél nagyobbfokú a csalódás, annál kínzóbb az az érzés a szemben, mert mind kevésbbé vagyunk képesek különválasztani ezt a vegyes benyomást. Minél rosszabb a panoráma, annál jobban érezzük magunkat, éppen mert megszűnik a csalódás. A realitás érzése, melyet a panoráma előhívni akar, feltételezi a látás érzéketlenségét és durvaságát, a funkció finomabb megérzésének teljes hiányát a látás közben. A régi módi panoráma, az egyszerű körbefutó kép, ártatlan szórakozás gyermekek számára, minden rejtett elem nélkül. A raffináltabb új azonban támogatja a szem durvaságát valami perverz szenzáció és meghamisított valóságérzés által, egészen olyan módon, mint a viaszfigurák által történik». (A. Hildebrand: A forma problémája a képzőművészetben. 26.)

[2] Baránszky-Jób László: Az esztétika látszat-valóság problémája. 1932. 22.

nek egységes hatását, épen nem azonos a «közönséges valósággal»: ez már maga is erősen stilizált és eszményített, filozófiával és egyéni érzelmekkel átjárt valóság, amely szerves része a mű egészében kifejezett bonyolult életérzésnek, s a minduntalan alá-aláhúzott játékvalósággal együttesen teszi ki az egész élmény esztétikai valóságát.

Egészen más jellege van a valóságrétegek keverésének az olyan jelenségekben, amilyenek pl. Bernard Shaw darabjai. Shaw akárhányszor félreérthetetlen célzásokat tesz aktuális eseményekre, véleményt mondat színpadi alakjaival sajátmagáról, a cselekménnyel egészen laza összefüggésben álló vitatkozásokat és prédikációkat, sőt értekezéseket told bele a darabba, egy szóval tudatosan nem engedi a darabot izolálódni az érdekszférától. Azt lehetne gondolni, hogy ennek az eljárásnak esztétikai jellege azonos az előbbivel, hiszen itt is mind a kétféle valóság-síkon azonos mondanivalója, tehát egységes élménye van az írónak, és ez a kettős valóság az ő «esztétikai realitása». Csakhogy a romantikus költő a kettős valóság játékával esztétikai élményt akar kifejezni, és ha ez többé-kevésbbé sikerült neki, akkor a látszólagos érdekvalóság-elemeket is esztétizálni tudta, Shawnál fordítva áll a helyzet. Az ő mondanivalója nem elsődlegesen esztétikai, hanem világnézeti, erkölcsi, sőt politikai, vagyis az érdekszférából való, és ennek állítja szolgálatába az esztétikai kifejezésmód adta eszközöket. Szóval ő a romantikus iróniával ellentétben, az esztétikai valóságot teszi meg az érdekvalóság részének. Minthogy nem közönséges írói tehetség, és a szociális lelkiismeret mellett, sőt nem egyszer annál erősebben megszólal benne (talán akaratlanul is) a művészi lelkiismeret is, akárhányszor megtörténik, hogy be tudja vonni mondanivalójának érdekmozzanatait is az esztétikai valóság magávalragadó hullámába. Ilyenkor *(Szent Johanna, Brassbound kapitány megtérése, Cézár és Kleopatra, Az orvos dilemmája)* az esztétikai hatás nem veszít teljességéből. Máskor azonban a bosszúság, vagy a megbotránkozás — esetleg szenvedélyes helyeslés — indulatai derékban törik ketté az esztétikai élményt — az agitátor írónak épen ez a szándéka.

5. fejezet. Az érzelmességből folyó törvények.

Az érzelem esztétikai primátusának törvénye.

Mint az első rész fejtegetéseiből kitűnt, a tartalmi és formai elemeknek az a kapcsolata, amelyet esztétikumnak nevezünk, eredetében érzelmes jellegű. Ezt a megfigyelést mint *az érzelem esztétikai primátusának* törvényét lehetne tételbe foglalni. A primátus szó azt a megszorítást akarja hangsúlyozni, hogy a két elem kapcsolata *nem kizárólag* érzelmi jellegű, de esztétikummá csak akkor lesz, ha érzelmi teltséget kap. «A szépséget az ember primér módon ragadja meg, egy sajátszerű érzéssel, egy *frui*-val, mely kezdetben nehezen hozzáférhető a racionális gondolkodásnak, de a gondolkodást beragyoghatja és megvilágíthatja. Persze, semmiképen sem pótolható a gondolkodással. Maga az érzés van ott, a kezdetnél és a végnél, a gondolkodás előtt és a gondolkodás után: egy percre sem szűnik meg.»[1] Ez az érzelmi élmény megtűri az utólagosan hozzákapcsolódó nem-érzelmi élmény-elemeket is és — mint látni fogjuk — azokat is beolvasztja a maga egységébe. Sőt gyakori eset az is, hogy a két elem kapcsolata elsődlegesen észrevehető érzelmi koefficiens nélkül, logikai, vagy akaratbeli aktussal indul, és csak utóbb, a meglevő kapcsolat ébreszti fel az alanyban az érzelmi mozdulást. Az így létrejött kapcsolat azonban mindaddig nem tekinthető esztétikai jellegűnek, míg az érzelmi élmény fel nem lép, és alakítóan birtokba nem veszi. Tipikus példája ennek a megrendelésre készült remekművek esete. Csajkovszkij írja: «Munkáimat két csoportba osztom: olyan művekre, amelyeket önként, közvetlen hajlamból, valamely ellenállhatatlan vágyból írok, és olyanokra, amelyek rendelésre készülnek, baráti felkérésre, hivatalos felszólításra, kiadóim megbízására. Tapasztaltam, hogy egy mű értéke nem függ attól, melyikbe tartozik a két csoport közül. Gyakran előfordul, hogy egy mű, amelyik külső ösztönzésre íródott, jobban sikerül, mint az önként kínálkozó alkotás... *Az ilyen művek megírása előtt önmagunkat kell a szükséges hangulatba izgatni.* Ilyenkor az előretolakodó lustaságot és kedvet-

[1] Haecker: Die Schönheit. Lipcse, 1936. 48.

lenséget vissza kell űzni barlangjába . . . Kényszeríteni kell magunkat, bármily nehéz is ez, mert máskép a dilettantizmus áldozatai lehetünk . . . Néha könnyű a győzelem».[1] Ha tisztán értelmi érdeklődéssel fordulok egy régi festmény felé, ha vele kapcsolatban pl. csak művészettörténeti, vagy technikai kérdések foglalkoztatnak, akkor élményem lélektani szempontból semmi lényeges ponton nem különbözik bármely más tudományos foglalkozástól. Még akkor sem, ha ehhez a tartalmi érdeklődéshez (ugyanolyan értelmi munkával) formai elemeket keresek, amelyekben akár a magam számára, akár a mások számára számot adhassak gondolataimról és megfigyeléseimről. Esztétikaivá akkor válik az élmény, amikor már nincs szó tartalomról, amely kifejezést, vagy formáról, amely tartalmat keres, hanem spontánul adott egységről, amelynek két eleme már nemcsak megtalálta egymást, hanem annyira eggyé is olvadt, hogy nem érzik kettőnek. Ezt az egységet — legalább alapvető mozzanatában, csírájában, vagy megsejtett körvonalaiban — nem keresem, nem én alkotom, hanem csak felfedezem, rábukkanok: megérzem. Önmagában evidens szemléletről van itt szó, amelyet esztétikai evidenciának neveztünk.

Ez az esztétikai evidencia pedig érzelmes intuició útján jött létre. Az esztétikai élmény megszületésének pillanatában mindnyájan úgy állunk szemben az élmény tárgyával, mint a naív ember a valósággal. Az, amit «esztétikai kétely»-nek nevezhetnénk, eleve lehetetlenné teszi az esztétikai magatartást. Ha nem adom oda magamat a benyomásnak, hanem fenntartásokkal élek, ha eleve feltételezem, hogy amit látok, hallok, nem szép, vagy nem művészi, akkor közém és a tárgy közé olyan választófalat húzok, amelyen nem lehet egykönnyen áthatolni. Ezt az elválasztó falat csak egy erélyes csapás zúzhatja szét. Kiindulhat ez a csapás magából a műből, illetőleg a tárgyból, ha t. i. annak esztétikai jellege, szépsége olyan hatalmas, hogy a logikai akadályokon keresztül is lebilincsel, annyira lefoglal, hogy a köztünk levő akadályokról teljesen elfelejtkezem, azok mintegy elolvadnak. Hányszor megesik a szakemberrel, hogy tisztán tudományos-gyakorlati foglalkozás közben azon veszi észre magát, hogy már rég nem gondol arra, amiért a képet, vagy verset tanulmányozza, hanem csak élvezi a remekművet, és egy idő mulva külön szellemi gesztussal kénytelen kiragadni magát az igézet alól, visszatéríteni munkájához. — A logikai és praktikus akadályok legyőzésének energikus gesztusa kiindulhat azonban magából a szemlélő alanyból is, ha bármely okból tudatosan «kapcsolja ki» az akadályozó tényezőket, és nyitja ki lelkét fenntartás nélkül a benyomásnak.

Még egy más megszorítást is kell tennünk az érzelem primátusára nézve. Érzelmi koefficiense ugyanis többé-kevésbbé minden élménynek van. Ha értelmileg mélyedek bele az esztétikai tárgyba, még ha tudatom szerint csak-értelmileg érdekel is, akkor is *érzem magamat* e gondolatfolyamat közben; szóval ennek a logikai élménynek is van érzelmi kísérője. Az esztétikai élményben azonban az érzelmi aktus *nem egyszerűen kísérő, hanem konstitutív mozzanat;* ennek az élménynek egész színezetét és épen esztétikai lényegét maga ez az érzelem adja meg, és ezt az érzelmi tudatot kísérik több-kevesebb tudatossággal, mint másodrendű mozzanatok, azok az értelmi, vagy gyakorlati tartalmak, amelyekkel az érzelem vonatkozásban van. Spontán, magától értetődő, magától-támadó érzelmi hullámról van itt szó, amely az alkotót alkotásának tárgyával, a befogadót a szemlélt művel összeköti. Ez a hullám, legalább az első esztétikum-teremtő lendületben, szuverén hatalommal jár át meg át a tudatban minden logikai-praktikus elemet.

E törvény érvényességét csak egy jelenség látszik veszélyeztetni. Könnyen elképzelhető, és nyilván gyakran elő is forduló eset t. i., amelyre előbbi példánk is rámutat, hogy az esztétikailag befogadni akaró alany valami okból már előbb, *mielőtt* érzelmi kapcsolatra kerülhetne sor, logikai, vagy praktikus viszonyba lép a befogadandó művel. Ugyanez az eset az esztétikai alkotás területén is elképzelhető. A művész is fordulhat tisztán értelmi érdeklődéssel, vagy praktikus céllal bizonyos tartalmak, vagy formai-technikai anyagelemek felé, és ezekből a nem-esztétikai érdeklődéssel megragadott anyagokból is előállhat esztétikai alkotás. Van-e, és mi az érzelem szerepe ilyenkor? Úgy tetszik nekem, hogy ilyen esetben az érzelmi hullám

[1] Levele Mecknéhez. Id.: Csajkovszkij különös élete. Bárczy Gusztáv közreműködésével írta Falk Géza. Bpest. 1940. 101—2.

megjelenésével egészen új, az előbbitől, vagy előbbiektől egész mivoltában különböző élményekről kell beszélni. Amíg egy író pl. logikai érdeklődéssel tanulmányoz egy történelmi alakot, még ha teljes határozottsággal benne van is ebben az érdeklődésben az az elhatározás, hogy tanulmánya tárgyáról történeti regényt fog írni, vagy míg egy festő teljes odaadással tanulmányoz bizonyos szín- és vonalproblémákat, ha azzal az elhatározással is, hogy alkotásban alkalmazni fogja: mindennek még semmi köze a tulajdonképen való alkotáshoz. Ezek még csak előtanulmányok, esztétikum előtti élmények. Alkotás mindebből csak akkor lesz, ha a tanulmány során fellép az érzelmi élmény. A költő egyszer csak «megragadtatik» az alaktól, vagy eseménytől, vagy tanulmányának bármely, azzal esetleg csak egész távoli kapcsolatban álló mozzanatától. Ebben a pillanatban azonban már fel is sejlik lelkében homályos körvonalaiban, vagy esetleg teljes határozottsággal is a forma csírája. Már nemcsak történelmet tanulmányoz, hanem cselekményt lát maga előtt; nemcsak alakot, hanem jellemet; nem eseményeket, hanem sorsokat stb. A festő a színek és vonalak zűrzavarában egyszer csak értelmet pillant meg, amely a formába bizonyos tartalmat visz, jelentést, kompozíciót, vagy hangulatot stb., de mindenesetre valami szóban valószínűleg ki sem fejezhető *érzelmi értéket*. A mesterségbeli érdeklődést és a gondolatfolyamatot ez az egyelőre még talán bizonytalan, de kétségtelenül fellépett érzelmi érdekeltség teszi egészen új jelentőségűvé: esztétikaivá. Ha ez az érzelmi érdekeltség fel nem lép, akkor az illető tárgyi, vagy formai anyagokkal való foglalkozás megmarad a tanulmány, az elméleti, vagy gyakorlati, mesterségbeli foglalkozás síkján, de nem lesz belőle mű. Az alkotás, a művészi tevékenység a megragadottsággal kezdődik: az érzelem fellépésével. És ami itt elkezdődik, az már új élmény, voltaképen nem egyszerű folytatása az előbbieknek, hanem *új kiindulás*. Az érzelem és az érzelemátjárta tartalom-forma-kapcsolat csírája most már egész új értelmet ád az előtte járt értelmi-praktikus gondolateredményeknek is. Megmaradnak mindezek a további élményfolyamatban is, de most már nem magukért vannak, hanem igazodnak az érzelemnek, illetőleg az érzelem-teremtette esztétikai új-valóságnak parancsaihoz. Árpád most már nem Anonymusnak és Horváth Istvánnak objektív, történeti alakja, hanem Vörösmarty patetikus-bensőséges érzelmi víziójának hordozója. Amit mond és cselekszik, azt most már ez a vízió irányítja, nem a történelem; a történelem anyagából az és úgy alakítva, árnyalva, változtatva kerül belé, hogy ezt a víziót kifejezhesse.

Ugyanezt mutatja az idevágó *befogadó* élmények megfigyelése is. Megfigyeltem egyszer egy képtárban egy festőművészt, aki egy társaságnak magyarázott; egy modern kép előtt érdekesen, a szakember biztos fogásával és a gyakorlott előadó világosságával mutogatta a kép formai-technikai tulajdonságait. Célja félreérthetetlenül az volt, hogy hallgatóságát bevezesse a legmodernebb festés elméletébe. Bár a kép és szerzője — szavaiból kivehetőleg — meglehetősen közönyös volt számára, szavait egyre jobban áthevítette bizonyos apologetikus törekvés; látszott, hogy elmaradt ízlésű hallgatóit szeretné megnyerni a modern művészetszemléletnek; az ő számára a kép most igazán nem önmagáért, nem esztétikai valójában élt. Aztán elkövetkezett egy pillanat: az esztétikai élmény megszületésének pillanata. Az előadásban néhány perces szünet állt be, mely alatt némán nézte a képet, aztán megszólalt újra és elkezdett beszélni, egészen más hangon, mint odáig. Szavai tüzet fogtak, mondatai plasztikát nyertek, pedig sokkal kevésbbé voltak kerekek és világosak, mint előbb, néha szinte a dadogáshoz közeledett. Előbb a tanár és a céhbeli beszélt belőle: értelem és akarat. Most mindez elhallgatott, a lélek odaadta magát a műnek: fellobogott benne az esztétikumalkotó érzelem. Mindazt, amit előbb mondott, megismételte. De mindaz egészen másként hangzott, új életet nyert, és szemmel láthatólag életet is közvetített. A hallgatók az előbbi előadásból tanultak, új eszméket fogadtak el (vagy küzdöttek ellenük), most pedig a belőle kiáradó érzelem hatása alatt bennük is felébredt az ő érzelmének mása: esztétikailag élni kezdtek. Élő kapcsolatba léptek a képpel. A primátusra jutott érzelem megteremtette az esztétikai élményt.

Mindezekből világos, hogy az érzelemnek az esztétikai élményben való szerepe a nem-érzelmi mozzanatokétól különbözik, de ugyanakkor ilyenekkel többé-kevésbbé bonyolultan össze is fonódik. Ha ennek az összefonódottságnak figyelembevételével akarjuk tételbe foglalni ezt a szerepet, akkor két oldalról tekinthetjük, és két törvénybe foglalhatjuk.

Az érzelmes tárgyiasság törvénye.

Az egyik tételt az *érzelmes tárgyiasság törvényé*nek nevezhetnők. Minthogy az érzelem, pszichológiailag tekintve, kisérő jelenség, amely mindig valamire vonatkozik, visszahat, vagy valamiből folyik, azért az esztétikailag alkotó érzelem sem vonatkoztatható el (még elméletben sem mindenestül) a maga tárgyától. Sőt az esztétikai jelenségben — mint eddigi vizsgálataink megmutatták — pontosabban is megjelölhetjük az érzelemnek két ilyen tárgyi mozzanatát, t. i. a tartalmi és formai anyagelemet, amelyeket összekapcsol. A tartalom-forma-egység, amely (mint láttuk), egyszerre érzéki és érzékfeletti, olyan tárgyiságot képvisel, amely külső és belső tárgy egyformán. A külső-belső tárgyiság hozzátartozik az esztétikai jelenség mivoltához. *Nincs tehát tárgytalan szépség.* Amikor — főleg a zenével összefüggésben, vagy bizonyos modern képzőművészeti törekvésekkel kapcsolatban — ilyenről beszélnek, ez csak átvitt értelemben érthető. Szabatosan azt kell mondani, hogy a zeneműnek, vagy képnek nincs szükségképp *határozottan megnevezhető*, a tapasztalat megszokott tárgyaival azonosítható, ilyenek nevével jelölhető tárgya. De tulajdonképeni tárgya, — még pedig a szorosan vett érzelemtől megkülönböztethető tárgya — mindenesetre van: az, amivel a benne kifejezett érzelem kapcsolatos. Ez a tárgya talán nem alak, nem természeti tárgy, nem gondolat, nem határozott törekvés, talán csak érzelmet hordozó, keltő, kifejező szín, vonal, hang, vagy ilyenek kombinációja, de mindenesetre tárgy, és ped g pszichológiai is, érzéki is, mert a lényegét tevő érzelem csak ilyen tárgyi mozzanatokkal összefonódva létezik. Ebből következik az is, hogy nincs egészen elvontan képzelhető, önmagában vehető szépség: csak *valaminek* szépsége. Az érzelem, amely az esztétikumot, a szépet létrehozza, mindig valakinek érzelme. A tartalom, amely érzelemtől formáltan esztétikummá válik, valaminek a tartalma; a forma, amely érzelemtől tartalmassá válva esztétikummá lesz, valaminek a formája. A szépségről tehát csak tudatos elvonással beszélhetünk a tudományos vizsgálódás céljára, de ennek az esztétikai életkörhöz nincsen köze. Egyetemes, abszolút szépről csak egy egyetemes, abszolút esztétikai alanyra való vonatkozással lehet beszélni.[1]

Az érzelmi kisugárzás törvénye.

Az érzelem primátusának követelményét a másik oldalról nézve, viszont azt kell mondanunk, hogy az esztétikában *nincsen érzelemtől át nem alakított tárgy.* Ha a tartalmi, illetőleg formai anyagot a kettőnek érzelmi kapcsolata teszi esztétikummá, akkor ez a kapcsolat csak annyiban esztétikum, amennyiben ez az érzelmi teremtő kapcsolat érvényesül benne, következésképen nincs olyan esztétikum, amelynek ne volna érzelmi tartalma. Ha az esztétikai tartalom az első tekintetre nem látszik érzelminek, hanem pl. gondolatinak, akaratinak, vagy akár érzékinek, akkor az érzelmi primátus törvényének értelmében ez csak látszat lehet, és a gondolati, akarati, vagy érzéki felszín alatt is érzelmi tartalomnak kell rejlenie. Más szóval: a gondolat, akarás, vagy érzéki jelenség csak annyiban lehet esztétikai tartalom, amennyiben érzelmet hordoz, érzelemnek tárgya, keltője, vagy kifejezője: az esztétikai jelenségben (a műben, az alkotásban, vagy a befogadásban) az érzelmi koefficiens az esztétikai alany számára fontosabb magánál a gondolati, akarati, vagy érzéki jelenségnél. A gondolati, akarati, vagy érzéki valóság mindaddig megmarad a logikai, praktikus, erkölcsi, vagy érzéki életsíkon, amíg olyan érzelmi élménynek tárgyává nem válik, amely a maga nagy intenzitásával annyira átjárja, hogy egész tartalmát érzelmi jelentőségűvé teszi. Az esztétikában tehát a szó teljes értelmében *nincs értelmi szépség*, aminthogy *nincs erkölcsi, praktikus, vagy érzéki szépség* sem. Mindezeknek a kifejezéseknek esztétikai értelme csak az lehet, hogy az esztétikumot alkotó érzelmi élmény logikai, etikai, praktikus, vagy érzéki valóságelemekkel kapcsolatos, ilyenekre reagál, vagy ilyenekben fejeződik ki. Az értelmi szépség tárgya nem az igazság *in se*, hanem *csak az átérzett igazság* — az erkölcsi szépségé, nem az erkölcs, hanem az erkölcsi érzelem, — nem a gyakorlati élet, hanem a hozzá fűződő érzelem, nem az érzéki jelenség, hanem a tőle keltett érzelmi reakció. Az érzelem mint hangulati kisugárzás

[1] L. e könyv utolsó fejezetét.

árad ki az életnek vele kapcsolatos minden mozzanatára és az esztétikai élményben a maga tartalom-forma-egységének belső törvényei szerint alakít át mindent a maga képére. Az érzelem esztétikai primátusának törvényét erről az oldalról nézve az *érzelmi kisugárzás törvényének* lehetne nevezni.

Az esztétikai öröm törvénye.

Az érzelmi kapcsolat tényéből következik az esztétikumnak legtöbbet emlegetett és legismertebb vonása, hogy bizonyos élvezet-jellege is van. Ezt a tényt mint az *esztétikai öröm törvényét* szeretném fogalmazni. Sem az *élvezet*, sem a rendesen használt *gyönyör* szó nem alkalmas az itt tárgyalt fogalom kifejezésére, mert mind a kettőnek a nyelvhasználatban hozzátapadt hangulati velejárója olyan képzeteket idéz, amelyek a szóbanforgó esztékai jelenségtől lényegükben különböznek. Sokszor és igen behatóan elemezték az esztétikai élménnyel, elsősorban a befogadással járó ú. n. gyönyörérzetet; a jelenség pszichológiai, sőt pszichofizikai-biológiai vonatkozásai is ma már meglehetősen tisztázva vannak. Mindezek az érdekes megfigyelések és elemzések azonban, bármilyen jelentősek is az illető szaktudományokban, az esztétika számára csak annyiban bírnak fontossággal, amennyiben más oldalról és más módszerekkel igazolják a vizsgálódásunk alapgondolatából természetszerűen következő egyszerű tételt, hogy az érzelmeknek közkeletű *minőségi* felosztásában az esztétikumteremtő érzelmi élmény szükségszerűen *pozitív jellegű*.

Legközvetlenebbül az esztétikai kooperáció címén vizsgált jelenségből következik ez. Az érzelem, amely az esztétikai tartalom-forma-egységet létrehozza, cselekvésben érvényesül és alkotásban nyugszik el. A cselekvésnek és a kielégülésnek elemi velejárója az önérzésnek az a kellemes felfokozása, amely mint pozitív érzelmi színezet kíséri az élményt. Az esztétikai öröm egyéb motívumait a kifejezésről szóló részben világítjuk meg. (II. rész.) Az esztétikai öröm törvényével nem ellenkezik az a tény sem, hogy tapasztalat szerint tartalmilag kellemetlen, tehát önmagukban negatív érzelmi hatást keltő tárgyak is tehetnek művészi feldolgozásban esztétikai hatást: rút arcot ábrázoló kép, kínos jelenet a regényben, diszharmonikus zenei gondolat stb. Sőt vannak esztétikai élményfajok, amelyeknek lényeges alkotó részük az ilyen érzelmileg negatív elem (tragikum, groteszk stb.). Mindezek a negatívumok azonban a tartalom síkján mozognak, az esztétikai élmény pedig nem a tartalmat, hanem a tartalom-forma-egységet éli át, amelyben a tartalomnak (épen úgy, mint a formának) nincsen *külön* hatása. Ebben az esztétikai élményben a negatív elem megkülönböztethetetlenül (illetőleg csak az elvonó elmélet számára megkülönböztethetően) feloldódik, és az egésznek hatása mégis csak pozitív.

Van azonban az esztétikai örömnek egy olyan oldala is, amelyet, mint legfőbb ismertető jelét, feltétlenül ki kell emelnünk, mert ez az, ami elsősorban teszi szükségessé, hogy kerüljük vele kapcsolatban a gyönyör szót és szinonimáit. Az esztétikai örömnek t. i. lényeges jegye a *mélységi vonatkozás*. Az a kellemes érzelmi hullám, amely az alkotót alkotás közben, a befogadót «élvezés» közben betölti, nemcsak az élmény aktuális tárgyával van kapcsolatban, hanem mélyen összefügg az esztétikai alany egész lényével, érzelmi világának azzal a relatíve állandó jellegű egészével, amelyet az intuició érzelmi mozzanatainak vizsgálatánál élethangulatnak neveztünk. Az aktuális esztétikai magatartás érzelmi színezete egyformán függ mind a két tényezőtől: az egyszeri, az épen jelenlévő tárgytól, és az élethangulatnak egész lényünk érzelmi oldalát jelentő valóságától. Hogy a két tényező közül egy-egy adott pillanatban melyik az erősebb, számos külső és belső tényezőn fordul, amelyek közt legfontosabb az esztétikai tárgynak, illetőleg a műnek művészi jellege és értéke, valamint az alany életérzésének intenzitási foka. De akárhogy viszonylik is egymáshoz a két tényező befolyása, mindenegyes esztétikai élményben ott dolgozik mind a kettő.

Legkézzelfoghatóbban az esztétikai befogadás egyes eseteinek összehasonlítása mutatja ezt. Egy idilli jelenetet ábrázoló festményt vagy novellát egészen más érzelemmel él át az olyan ember, akinek élethangulata amúgyis hajlik az idillire, mint az, akiben öröklött vérmérséklet, vagy döntő életesemények, tragikus életérzést vagy pesszimista, cinikus érzésmódot fejlesztettek ki. Az *Eroica*-t más lélekkel, tehát más színezetű érzelmi élménnyel fogadja magába a heroikus élethangulatú hangversenylátogató, mint a mellette ülő nyárspolgár, — még akkor is, ha egyenlő zenei

felkészültséggel, egyenlő külső körülmények közt és egyformán teljes odaadással nyílnak meg számára. Egy sivár tárgyú Maupassant-, vagy Csehov-novella olvasása a megírás legmagasabbrendű művészete és az olvasás közben kétségtelenül konstatálható élvezet mellett is nem egy emberre lehangolólag hat, míg másokban ugyanaz a novella esetleg a felháborodásnak, az emberi életviszonyokat megjavítani akaró lendületnek, vagy a morális együttérzésnek energia-felfokozó érzelmi hullámait kelti.

Ugyanilyen különbségeket figyelhetünk meg a műveken keresztül *az alkotó-művész* érzelmi élményében is. Vörösmarty *Merengő*-jét kétségtelenül az az aktuális érzelmi élmény sugallta, amely az élete delén túllevő költőben merengő ifjú menyasszonyának megpillantásakor végbement. Ez az érzelmi élmény és a belőle fakadó bölcs életirányító tanácsok azonban a költeménynek csak egészen külsőséges burkát teszik. Minden mondatán, főképen szuggesztív-irreális képeinek során, átüt a sokkal mélyebb és sokkal döntőbb belső érzelmi réteg: a nagy romantikusnak, a *Vén cigány* és a *Csongor és Tünde* költőjének legbelsőbb életérzése, aki a meleg polgári boldogság felvillanó utolsó lehetőségének biztatására, mintegy a saját lelkében lakozó szertelenségek, ábrándok és bírhatatlanért sóvárgó álmok gyönyörű, de végzetes szörnyei ellen védekezik, mikor az egész lényével ellentétes életbölcseséget prédikálja. A látszólag józan, polgári tartalmú versnek ez a láthatatlan elem adja legcsodálatosabb, páratlan varázsát. Ennek a megfigyelésnek mintegy ellenpróbáját végezhetjük el Gyulai Pálnak egyik ismert szerelmi költeményén, ahol a költő teljes érzelmi ellágyulásán, emberi és lírai odaadásán keresztül is mindjárt az első mondatokon átérzik a józan kritikus-lélek hűvösebb életérzése. («Nem vagy te legszebb a világon, — Tán oly szép sem, mint képzelem.») Igy hallja ki az ember Liszt Ferenc legliraibb dalaiból is az elfojthatatlan heroikus-patetikus életérzést; így ragad meg bennünket Michelangelo nő- és gyermekalakjaiban, vagy legsimább szonettjeiben is a nagyságnak, a végtelenségnek, a szomorú magánynak és az Isten-közelségnek az a sajátságos alapérzelme, mely erre a nagy lángelmére olyan jellemző.

Az esztétikai szuverénitás törvénye.

Az érzelem esztétikai szerepéből még egy általános következmény is folyik, amelyet az *esztétikai szuverénitás törvényének* lehetne nevezni. Ennek a törvénynek lényege az, hogy az esztétikai élményt a szó külső értelmében voltakép semmiféle törvény nem köti; még azok a törvények sem, amelyeket itt az esztétikum alkati törvényeinek neveztünk. Ezek a törvények is csak annyiban érvényesek, amennyiben az esztétikum belső természetéből következnek, az esztétikai magatartással szükségszerűen velejárnak. Teljesen értelmetlenné válnak azonban, mihelyt úgy fogná fel valaki, hogy akár a művésznek, akár a befogadónak ezekhez a törvényekhez igazodnia *kell*, ezeket valamilyen formában tudatosan, vagy akár féltudatosan szem előtt kell tartania. Az érzelem esztétikai primátusáról mondottakból következik, hogy mihelyt egy ilyen tudatos törvényhez való alkalmazkodás irányítaná az élményt, ez parancsolna az érzelemnek, megszűnnék annak elsődleges teremtő szerepe, ami fejtegetéseink értelmében megölné az esztétikumot. Természetesen nem mondja ez a tétel azt, hogy ilyen törvénykövetés az esztétikai élményben nem lehetséges, vagy akár nem jogosult, — de csak addig, amíg ez a törekvés, ez a tudatosság, mint másodrendű tényező, alárendeli magát az érzelmi lendületnek. A törvény követése, érzelmi aktus (mégpedig nálánál erősebb érzelmi aktus) nélkül: nem alkot esztétikumot. Érzelmi aktus tudatos törvénykövetés nélkül is esztétikumot alkot, ha tartalom-forma-kapcsolatot létesít, mert ez az esztétikai aktus *magától, spontánul követi a maga természetéből folyó alkati törvényeit.*

De ilyen külső törvények nem is köthetik az esztétikai alanyt, mert hiszen minden törvény mivolta szerint általános, tipikus tételt tartalmaz, az érzelem pedig az alkotóban is, a befogadóban is mindenegyes esztétikai élményben, *egyszeri, minden hasonlótól különböző jelenség.* A törvény tehát mindenegyes alkotó, vagy utánaalkotó esztétikai aktusban egyedi módon, egyszerien érvényesül, és érvényesülésének miként je korlátozhatatlanul függ az esztétikai alanynak nemcsak aktuális, hanem — mint az imént láttuk — az aktuális tárgytól független, állandó jellegű egyéniségétől is. Ha mármost én, mint alkotó, vagy utánaalkotó, a törvényt úgy alkalmazom, ahogy

az én egyéniségemnek megfelel, akkor nem beszélhetek a törvénynek külső értelemben vett kötelező erejéről. Hiszen az én látás- és érzésmódom szerint egyik vagy másik ilyen törvény helytelen, értelmetlen, akár az igazsággal ellenkező is lehet. Elképzelhető (és a művészetek története bőségesen szolgál is rá példákkal), hogy egy művész elveti elméletében az eszményítés törvényét, egy másik az anyagszerűség, vagy az anyagi igazság törvényét stb. Nincs olyan elméleti gondolatmenet, amellyel az ilyen művészt rá lehetne kényszeríteni, hogy meggyőződése ellenére kövessen egy ilyen törvényt. Ha azonban igaz az, hogy az itt felállított törvények az esztétikumnak belső, alkati törvényei, akkor nyilvánvaló, hogy az igazi alkotásban *a művész* (illetve az utánaalkotásban a befogadó) *még akkor is ezekhez a törvényekhez fog igazodni, ha ennek nincs tudatában, sőt ha tudatosan az ellenkezőt akarja* is. Sokszor kimutatta ezt az irodalomtörténet a Zola-féla naturalizmus művészi gyakorlatáról. Leonardo a természetutánzást tartotta mértéknek s milyen mérhetetlenül többet adott! Volt már alkalmunk (a Marc-féle *Kék lovak tornyá*val kapcsolatban) az antirealista modern festészet rejtett valószerűségére is rámutatni. Egyszóval: a művésznek joga van esztétikai törvényekhez igazodni, de éppúgy joga van minden esztétikai törvényt elvetni, vagy akár megtagadni is. Mindez — feltéve, hogy igazi művészről van szó — alkotásának nem árthat, mert az esztétikumteremtő érzelem, mikor tartalmat formával egyesít, még a művész akarata ellenére is, gondoskodik róla, hogy az esztétikum elfojthatatlan alkati törvényei érvényesüljenek. «A művészet törvényei oly igazságok, amelyek *az emberi természeten*, emberi szíven, a különböző művészetek és műfajok sajátságain és céljain alapulnak.» (Gyulai Pál.)[1]

Esztétikai fogyatékosság és kárpótlás.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy mindenegyes alkotásban, illetőleg műalkotásban ezek az alkati törvények csakugyan valamennyien, *teljes mértékben* érvényesülnek is. A teljes érvényesülés ideális eset, amelynek megvalósulása a remekmű, illetőleg a tökéletes művészi utánaalkotás. Fejtegetéseinkben bevezettük már a *fogyatékos esztétikum* fogalmát. Evvel a névvel jelöltük az olyan tartalom-forma-egységet, amelyben a szervesség, szemléletesség, lényegkifejezés és az érzelmes kapcsolat lényeges tulajdonságai közül egyik vagy másik nem, vagy nem-teljesen érvényesül. Minden emberi dolog relativitásából következik, hogy a teljesen tökéletes esztétikum a nagy, bizonyos értelemben kivételes dolgok közé tartozik, és az esztétikai tárgyak óriási többsége csak az esztétikai tökéletesség felé való törekvés különböző fokozatú megvalósulásait képviseli. A legtöbb esztétikum többé vagy kevésbbé fogyatékos, de — mint fentebb láttuk — mégsem szűnik meg esztétikumnak lenni mindaddig, míg a meglevő esztétikumteremtő tulajdonságok pótolni tudják a hiányzó, illetve hiányos tulajdonság okozta fogyatékosságot.

Ennek a pótlásnak természetét is az érzelem esztétikai szerepe világítja meg. Az esztétikum így értelmezett fogyatékossága t. i. az érzelemnek a tartalom-forma-kapcsolat létrehozásában való tevékenységi módjában leli okát. Ha t. i. az érzelmi folyamatot elindító tartalmi vagy formai mozzanat úgy ragadja meg az alany érzelmi világát, hogy egy bizonyos mozzanat különös erővel köti le érdeklődését, akkor megtörténhetik, hogy az esztétikumteremtő többi mozzanatok valamelyike az alkotás lázában több-kevesebb szándékossággal elhanyagolódik. Egy gondolat költői megformálásánál pl. közeli a veszély, hogy a lényegkifejezés túlságosan igénybe veszi a költő energiáját, és nem marad elég figyelme a tartalom-forma-kapcsolat szemléletességére. Viszont a festő, akit egy lefestendő táj számos apró részletjelenségei különkülön megragadnak, esetleg annyi energiát pazarol a részletek szemléleti valószerűségére, hogy az egésznek lényegkifejező lendülete nem tud lépést tartani a részletek kivitelével. A befogadó élményben is gyakran megtörténik, hogy egy zenei alkotás érzelmi gazdagsága, vagy egy költemény gondolati tartalma annyira megragadja a hallgatót, hogy semmi vagy csak csekély energiatöredéke jut a mű érzéki szemléletességének átélésére. Az érzelem azonban, amely a maga szuverénitásában, hatalmas túláradó lendületével, ezt a fogyatékosságot létrehozta, ugyanevvel a lendülettel

[1] Budapesti Szemle. IX. 415.

pótolni is tudja. Ha t. i. a négy esztétikum-jellemző mozzanat közül az egyik hiányzik, vagy fogyatékos, egy másik azonban nagy erővel érvényesül, akkor ennek az egy mozzanatnak az érzelem túláradó gazdagságából folyó sodra oly hatalmas lehet, hogy (mindaddig, amíg logikai-kritikai szemmel nem vizsgáljuk az esztétikai tárgyat — tehát amíg a tulajdonképpeni esztétikai magatartás uralkodik bennünk) észre sem vesszük a benne rejlő fogyatékosságot. Nagy írók és művészek nem-mindenestül-tökéletes alkotásai ezért tesznek sokszor nem kisebb, sőt akárhányszor még nagyobb esztétikai hatást, mint akárhány klasszikus remekmű. Kinek jut eszébe, amíg a *Faust*ot olvassa, szerkezeti fogyatékosságaira gondolni ; ki venné észre, amíg olvassa, vagy látja, amíg tehát utólagosan el nem kezd róla elmélkedni, az *Ember Tragédiája* szemléletességi gyöngéit? Kit bántanak a nagyszerű primitívek elrajzolásai vagy Raffael freskójának hibás lovai, és kinek élvezetét rontanák a nagy renaissance-mesterek képein térdelő donátor-alakok, akiket pedig csak a konvenció, illetve a megrendelő akarata, nem érzelmi evidencia kényszerít rá a képre?

«Wagner *Trisztán*ja távolról sem tökéletes mű» — írja Romain Rolland, — ilyen művek megteremtése sokkal hatalmasabb erőfeszítést követel, semhogy állandóan bírni lehetne ; márpedig esztendőkön át kell bírni. Az egész dráma folyamán paroxizmusig feszített szenvedélyeket a zenész nem rögzítheti meg hirtelen rögtönzésekben, amiket fogantatásuk után tüstént megvalósít. Dühös és hosszantartó munkára van szükség. Ezek a michelangelói kolosszusok, ezek a heroikus erejű, dekadens bonyolultságú, viharos lelkek nincsenek mozdulatlanná rögzítve cselekvésüknek egy pillanatában, mint a szobrász, vagy a festő műve ; az erőfeszítésnek ily hosszú tartama, ekkora mennyisége úgyszólván nem is emberi. A lángész közel járhat az istenihez, felidézheti és megpillanthatja az Anyákat, de huzamosan nem tartózkodhatik ebben a világban, — itt nem lehet lélekzeni. Olyankor az akarat pótolja az ihletet ; de az akarat egyetlen, és meggörnyed a tehet alatt. Ezért vannak zökkenők és elütő részek a legnagyobb művekben is : jelei az emberi gyarlóságnak. . . . *Trisztán*ban talán kevesebb akad, mint Wagner más drámáiban, s különösen, mint az *Istenek Alkonyá*ban . . . A lángész erőfeszítése sehol sem hevesebb, szárnyalása sehol sem széditőbb.»[1]

[1] R. Rolland : Zenei miniatürök. Ford. Benedek Marcell. Budapest, é. n. 27.

II.

A MŰ ÉS A MŰVÉSZ

IV. RÉSZ.

AZ ESZTÉTIKAI TARTALOM.

1. fejezet. Az esztétikai tartalom három rétege.

Az esztétikai tartalom fogalma.

A tartalom és forma szót mindeddig abban a nagy általánosságban használtuk, amelyben a laikus közbeszéd alkalmazza őket, az ilyen műszó-használatnak magától-értetődőségével és határozatlanságával. Ideje már most az eddigi eredmények világánál alaposabban szemügyre venni ezt a két fogalmat és szabatosan meghatározni esztétikai értelmüket. Minthogy fejtegetéseink alapját az a gondolat teszi, hogy az esztétikai jelenségben nincs sem külön tartalom, sem külön forma, sürgetősen szükségesnek látszik megállapítani, mennyiben jogosult mégis — minthogy az elméleti megfontolás számára elkerülhetetlen — a *tartalom* és *forma* műszavak használata. A probléma szabatosabban így hangzik: Mit kell érteni *esztétikai értelemben* tartalmon, illetőleg formán?

Alapgondolatunk értelmében az esztétikában tartalomról csak annyiban lehet szó, amennyiben ez a tartalom formálva, formával való szerves egységben jelentkezik. Ebből következik a módszeres vizsgálat egyetlen szabatos útja: Mindennemű — a szó legtágabb értelmében vehető — tartalmi elemet a formával való összefüggésnek, illetőleg e kapcsolat megállapított határozmányainak oldaláról kell megvizsgálnunk, hogy esztétikai értelmüket megállapíthassuk. Ugyanez a módszer — fordított irányban — fog elvezetni a forma esztétikai értelméhez.

Ebben a felfogásban esztétikai tartalom mindaz, ami az esztétikai jelenségben, érzelmileg szervesen hozzákapcsolódó formai mozzanatokban lényegszerűen és szemléletesen jelentkezik. Akármelyik határozmány szempontjából vesszük már most vizsgálat alá a tartalmi mozzanatokat, úgy látszik, háromféle szempont alá foglalhatók, ami azt jelenti, hogy az esztétikában *a tartalom szónak háromféle értelme*, az esztétikai tartalomnak három — éspedig egyre mélyülő — rétege állapítható meg.

A tartalom az érzelmesség oldaláról.

Induljunk ki a genetikusan elsődleges mozzanatból, a kapcsoló *érzelem oldaláról*. Az érzelem kísérő jelenség; nem magában, hanem valamivel kapcsolatban, valamire irányultan jelentkezik. Mint a művészi alkotásnak és befogadásnak felületes áttekintéséből is láttuk, az esztétikai élményt elindító, tárgytalannak látszó hangulat is csak akkor válik esztétikai jellegűvé, mikor már tárgyhoz kapcsolódott. Az esztétikai érzelemnek ez a kapcsolódása elmélet és tapasztalat szerint egyaránt háromféle lehet. Az egyik eset, mikor az érzelem valamely tárgyat ragad meg, annak külső megjelenésében, a szó köznapi értelmében vett valóságában: amikor egy külső jelenséghez (emberhez, tárgyhoz, természeti jelenséghez, eseményhez) kapcsolódik, illetőleg amikor ilyen külső jelenség ébreszti fel az érzelmet. Ezt a külső jelenséget, helyesebben: annak az esztétikumban megformált, azaz ábrázolt képét nevezzük az esztétikai jelenség tárgyának. Az esztétikai tartalom egyik értelme a *tárgy*.

Hogy kézzelfogható példát hozzunk fel: Raffael *Madonna della sediá*-jában a legtöbb ember számára kétségtelenül maga az érzéki szemléletességben megjelenő

tárgy, a gyermekével intim egységben ábrázolt édesanya képe a legmegkapóbb, az esztétikai élményt elindító érzelemhullám okozója. Az *Ember tragédiájá*-nak naiv nézőjét a színpadon látott érzéki képsorozat ragadja meg mindenekelőtt: az alakok, mozgások, történések eleven jelenségsorozata, ez a tárgyi benyomás közvetíti az esztétikai élmény minden más mozzanatát. Többé-kevésbbé ugyanezt állapíthatjuk meg — az érzéki jelenséget a képzelet síkjára átvetítve — a Tragédia olvasóinak legnagyobb részéről is. De még Kodály *Jézus és a kufárok* c. kórusa is a legtöbb ember lelkét azon a legelső érzelmi hullámon át ragadja meg, amelyet akár a cím, akár a szöveg első szavai, akár (a címet nem ismerő és a szöveget nem értő, de fogékonyan és odaadással figyelő hallgatóban) az első expresszív akkordok keltenek fel.[1]

Az érzelem esztétikai kapcsolódásának másik esete, amellyel legtöbbet foglalkozott a lélektani esztétika, a *beleérzés*. Az a titokzatos, annyi vizsgálat után még lélektanilag sem mindenestül, legalább is nem egyértelműen tisztázott folyamat, mellyel a magunk szubjektív érzelemállapotát tudatosan vagy tudattalanul belevisszük az esztétikai jelenségbe, és ezzel a jelenségnek bizonyos érzelmi színezetű jelentőséget, hangulatot adunk. Az érzelem ilyenkor önmagának a tárgyba belevitt, abban objektivált vetületére irányul, a tárgyban ez az érzelmi elem ragad meg bennünket, illetőleg a tárgynak ez az érzelmi eleme közvetíti számunkra a vele összefüggő esztétikai élményt. Ez a beleérzett érzelmi elem kétségtelenül tartalmi jelenség, de nem egy magával a tárggyal, amely annak csak hordozója. Ez az aktuális érzelmi élmény, amint az esztétikumban megformáltan, azaz *kifejezve* hat ránk, a tartalom szó második esztétikai értelme.

Raffael *Madonná*-ja az emberek tekintélyes részére nem elsősorban az érzékileg ábrázolt három alak tárgyi tartalmával, hanem a bennük kifejeződő meleg családiasság érzelmi mozzanataival, a bensőség, a tisztaság, az anyai és gyermeki szeretet megkapó érzelmi gazdagságával tesz felejthetetlen hatást, ez hívja fel őket olyan belemélyedésre, amely aztán közvetíti számukra a remekmű nem-érzelmi esztétikumát is. Az *Ember tragédiája* képei során még a műveletlen befogadót is előbb-utóbb lenyügözi az ember érzelmi tragédiájának, lázadásának, belső küzdelmének, letörésének és újra-felemelkedésének az a megragadó érzelmi hullámverése, amely más felkészültségű, vagy más mentalitású befogadó számára már az első színben uralkodó benyomásként hat. Kodály kórusa azt is lebilincseli a maga monumentális érzelmi viharával, a felháborodásnak, küzdelemnek és diadalnak heroikus hangulatdrámájával, aki mindvégig nem tudná a remekmű bibliai tartalmát.

Az érzelem esztétikai irányulásának egy harmadik esete, mikor nem maga a tárgy, nem is vele kapcsolatos hangulati elemek ragadják meg elsődlegesen, hanem valami olyan, amit a tárgy első megpillantásakor mond, vagy sejtet, ami azonban magában a tárgyban, legalább annak érzéki szemléletanyagában nincs benne: a jelenség *értelme*. Ez az a nagyobb, általánosabb valami, aminek az ábrázolt tárgy valahogyan csak megjelenési formája, — amit a mű kiváltotta érzelemben megérzünk, — amiről mindkettő mintegy hírt ad.

A *Madonna della sedia* nem akármilyen festmény, hanem «szentkép»: a hivő ember számára a gyermekalakba öltözött istenségnek és az Istenanya alakjában felmagasztalt emberi természetnek mindennél szentebb, nagyobb és termékenyebb szimboluma. De szentkép a nem-keresztény számára is, mert lehetetlen meg nem éreznie benne az «örök nőiségnek», az emberiség lelkében megszentelt ideálok egyik legnagyobbikának képét, amely senkit sem hagy hidegen. A műnek ez a jelentése, akár (mint igen sok jámbor szemlélőnél) ez indítja meg az esztétikai folyamatot, akár csak hozzákapcsolódik a tárgyi vagy a hangulati indító mozzanatokhoz, mindenképpen szerves része a képhez fűződő esztétikai élmény egészének. Az *Ember tragédiájá*val foglalkozó irodalmat semmi sem izgatja annyira, mint a tragédia értelmének, mondanivalójának bogozása: mit akar mondani? Optimista vagy pesszimista? Félreérthetetlen jele ez annak, hogy a tragédia keltette élményben az érzéki jelenségen és a hozzá fűződő hangulati elemeken túlmenő tartalmi mozzanatok, amelyek a mű értelmét alkotják, az egész élményben uralkodó, vagy legalább is egyik uralkodó

[1] A művészetekről szóló fejezet feladata lesz megmutatni, hogy ugyanez a jelenség a két «tárgytalan» művészetnek: az építészetnek és a «tiszta» zenének körében is megállapítható.

helyet foglalják el. Ki ne érezné a *Jézus és a kufárok* hallgatása alatt is, hogy a műben több, más is van, mint a bibliai tárgy és a zenei folyamat felverte érzelmi förgeteg; hogy a mű mond, jelent, szuggerál is valamit, amit szóval kimondani nem lehet. Ha úgy próbálnám ezt a jelentést körülírni, hogy a nagyságnak, az eszménynek, a szépnek, jónak, igaznak, az isteninek győzelmét érzékelteti, illetőleg az embernek ezzel a diadalmas valamivel való felséges együttérzését hirdeti, ez bizonyára csak silány dadogás volna ahhoz képest, ami a műből hozzánk szól, de mégis ráutalna valami kifejezhetetlenül (de megérezhetően), kétségtelenül meglevőre, ami több, mint szemlélhető tárgy és érezhető hangulat.

Ez a harmadik réteg tehát több, mint a szemlélhető ad hoc tárgy: annak mintegy mögötte van. És több, mint az érezhető aktuális hangulat: annak is mögötte van. Mindkettővel szemben valami nagyobb, általánosabb, egészebb jellegű. A Madonna-kép és a Kodály-zene mögött valahogyan ott van az egész (már akár keresztény, akár egyszerűen humanisztikus értelemben vett) vallásos világkép, amelyet felidéz, — és ott van az alkotónak, illetve befogadónak egész vallásos érzelemvilága, amelyből fakadt, illetve amelyet megmozgat. Az *Ember Tragédiáját* lehetetlen úgy befogadni, hogy Isten és ember, élet és halál egészére vonatkozó filozófiai-vallási gondolatvilágunkat és legbelsőbb, legsajátabb, egész lényünket eltöltő életérzésünket meg ne érintse, mozgásba ne hozza, ne gazdagítsa. Ez a harmadik réteg, ez a jelentés tárgyilag is, alanyilag is egyetemes és egész-jellegű.

A szemléletesség oldaláról.

Az esztétikai tartalomnak ugyanezt a három rétegét állapíthatjuk meg akkor is, ha a tartalom-forma-kapcsolat másik határozmánya, a *szemléletesség szempontjából* vesszük vizsgálat alá az elképzelhető tartalmi mozzanatokat. Amit a szemléletesség tárgyalásánál érzéki jelenségnek mondhatunk, nyilvánvalóan egy azzal, amit iménti fejtegetéseinkben az esztétikai jelenség *tárgyának* neveztünk. Amit az intuíció vizsgálatánál mint érzelmi színezettséget ismertünk fel, az esztétikai alanynak az az érzelmi állapota, amely benne van ugyan a műben, de nem érzéki alakban — nem mint ábrázolás, hanem mint kifejezés —: ez a mű *érzelmi* tartalma. Amit az esztétikai intuíció totális jellege és a mű titokzatossága elemzésénél megállapítottunk, mindaz félreérthetetlenül utal az esztétikumban nem-érzékileg adott jelentőségre, amely tehát a műben csak mint jelentés van jelen, és a mű *értelmét*, a tartalom harmadik elemét adja.

A lényegszerűség oldaláról.

Ha az esztétikai tartalom-forma-kapcsolat harmadik határozmányát, a *lényegszerűség*et vesszük vizsgálódásunk alapjául, ugyancsak ezt a három tartalmi réteget kapjuk eredményül. Mi lehet «lényege» egy formálandó tartalmi anyagnak? Mindennemű empirista látásmód számára az a lényeges, ami a szó köznapi értelmében benne «van»; az érzéki megjelenés, a tapasztalati *tárgy*, amint megjelenik: ami az ábrázolásnak tárgya lehet. A relativista, a romantikus, a szentimentális stb. szemlélő a lényegszerűséget maga viszi bele a tárgyba; az a lényeges benne, ami számomra jelentőssé teszi. Ez a jelentőség pedig a jelenséghez való érzelmi viszonyom vetülete: *a hangulat*, amit számomra a tárgy kifejez — vagy: amennyiben én magamat benne ki tudom fejezni. Az elmélkedő, a filozófiai, vagy vallásos szemléletre hajló szemében a jelenség lényege a léttel, a mindenséggel, a természettel, vagy a természetfeletti világgal való összefüggéséből ismerhető meg, tartalmának abból a mozzanatából, amellyel túlmutat magán; nem az, ami benne van, hanem ami mögötte rejlik; nem amit ábrázol, amit kifejez, hanem amit jelent: *az értelme*. Ez a három látási, illetőleg felfogási és eljárásmód: az *ábrázolás*, *a kifejezés és a jelentés* a művészi élmény lefolyásának, — az őket indító, illetőleg eredményüket kitevő művészi *tárgy*, *hangulat és értelem* pedig az esztétikai tartalomnak három rétege.[1]

[1] A negyedik esztétikai határozmány, a *szervesség*, a tartalom oldaláról nézve a lényegszerűséggel, a forma oldaláról pedig a szemléletességgel esvén egybe, nem nyujt új szempontokat a kérdés vizsgálatának.

2. fejezet. A tartalom mint ábrázolás.

Az esztétikai «valóság» tartalmi paradoxona.

Az esztétikai tartalom legkézzelfoghatóbb, legkülsőségesebb rétege a tárgy, az esztétikai tevékenység legkönnyebben hozzáférhető oldala az ábrázolás. Az ábrázolás e felfogás szerint nem más, mint az esztétikai élmény tárgyi tartalmának érzéki szemléletességbe való öltöztetése. A tárgy tehát a külső «valóság» esztétikai képe.[1] Mindenekelőtt azt kell szabatosan körülírni, hogy mi ennek a *valóság* szónak esztétikai értelme.

Első tekintetre világos, hogy a valóság szót itt nem ismeretkritikai vagy metafizikai értelemben használjuk. Mindennek a magas elméleti szempontnak semmi köze az esztétikai élményhez. Ha efféle szempontok az esztétikai élményben felmerülnének, azonnal megszünnék az élménynek elsődlegesen érzelmes esztétikai jellege. De nem használható a valóság szó fenntartás nélkül abban az egészen hétköznapi értelemben sem, amelyben a naiv realizmus használja, amikor a valóságot késznek, adottnak, egynek és állandónak, tehát bizonyos értelemben abszolútnak és mint ilyent, kötelezőnek fogja fel. A valóságnak ez a felfogása u. i. tulajdonképpen annyit jelentene: valóság az, amit én ebben a pillanatban valóságnak érzek; hiszen a naiv ember a maga valóságát *a* valóságnak tartja. Ezen az alapon jogosult volna a nyárspolgár megbélyegző ítélete, amely szerint valamely nagy művész, aki nálánál élesebb szemmel látván, az ő szemében tükröződőtől eltérő képét adja egy arcnak, vagy tájnak, «meghamisítja a valóságot». Ez a megfontolás azonban egymaga is erőteljesen rámutat arra a tényre, hogy a művészeti valóság bizonyos értelemben relatív, hiszen ebben a példában ugyanazon mű valósága mást jelent az alkotó, és mást a befogadó oldaláról nézve. Ugyanez a példa megmutatja azt is, hogy ennek a viszonylagosságnak oka, iránya és mértéke nem az ábrázolásban megjelenő képnek az ábrázolt jelenséghez, hanem az *esztétikai tárgynak az esztétikai alany állandó jellegű valóságérzéséhez való viszonyában* rejlik. A kép igazsága, valósághatása nem attól függ, milyen híven adja vissza eredetijét *in se*, hanem: mennyire közelíti meg, vagy mennyire sérti az alkotó művésznek, illetőleg a befogadónak általában működő, élettapasztalatokból automatikusan és öntudatlanul kialakult valóságérzését. Ebből világos, hogy egy mű valóságáról különböző valóság-érzésű szemlélők különbözőképpen ítélhetnek. Az esztétikai valóság-fogalomnak ez a relativitása az esztétikát, de magát a művészt is, nem egyszer súlyos probléma elé állítja. A művész, aki bizonyos irányban többnyire élesebb valóság-érzékkel bír az átlagembernél, számos esetben kénytelen másként ábrázolni a valóságot, mint ahogyan az átlag-befogadó látja, — hacsak tudatosan hazudni nem akar, — márpedig ez ellen épen művészi lelkiismerete tiltakozik. Minden művészet története bőséges példákkal szolgál ennek a problémának súlyosságára. Minden új művészi irány új valóságlátást hozott, és többé-kevésbbé élesen beleütközött az előző korszak valóságlátásán és művészetén iskolázott közízlésbe. A román korszak végének embere barbárnak és hazugnak találta a gótikát, a renaissance-é a barokkot, a naturalizmusé az expresszionizmust, stb.

Hogy a paradoxon mégsem megoldhatatlan, és a valóság-érzés relativitásából származó ingadozás nem hozza magával egyszersmind az objektív művészi értékelés lehetetlenségét, azt három megfontolás teszi érthetővé:

Az emberek valóság-érzéke, épen mert relatív, nem szükségképpen változhatatlan, hanem *nevelhető*, tökéletesíthető, sőt bizonyos fokig épen a művészi alkotások hatása alatt öntudatlanul is nevelődik, változik, fejlődik. Az emberek általános szellemi fogékonyságuk mértéke szerint fogékonyak új valóság-felfogási szempontok felvételére. Mint ahogy a zenei hallás, vagy a ritmusérzék nevelhető, nevelhető a valóságlátás is. Neveli többé-kevésbbé mindenkiben a környezet, az iskola, és neveli mindenegyes esztétikai élmény is. Minél több szemlélete (tehát minél gazdagabb környezete) és minél több esztétikai szemlélete, (tehát minél több és gazdagabb esztétikai élménye) van valakinek, annál jobban megközelíti a műveltebbek és a művészek viszonylag

[1] «Tárgy: ami az esztétikailag jelentős alakulaton az éntől függetlenül van adva». Spranger Lebensformen.[6] Halle. 1927. 44.

fejlettebb valóság-érzékét. Beláthatatlan lehetőségei nyílnak itt a direkt és tudatos művészi nevelésnek, és a szociológiai értelemben vett egész ú. n. esztétikai kultúrának.

De van ezen a téren egy *önkéntelen*, tudattalan és egyetemes *fejlődés* is. Ha szabad beszélni általános értelemben a szellem fejlődéséről, kétségtelen, hogy mindenegyes szellemfejlődési hullámmal velejár a valóságlátásnak egy mozzanata is, mint azt nagy meggyőző erővel mutatta ki az újabb német műtörténet, elsősorban Wölfflin. Ebben a fejlődésben döntő szerepük van épen a művészeknek és a műalkotásoknak. A művészek, rendszerint fejlettebb valóságérzékük következtében, ezen a téren élén járnak a fejlődésnek; az átlagember a művészektől tanul látni. Az új művészet új látásmódhoz, a valóságnak új szempontok szerinti felfogásához szoktatja az embereket a felháborodás, amely az új irányt a természet meghamisítása miatt fogadja, lassankint elül: az új látás általánossá válik. De még mielőtt általánossá válnék is, a művészek, a műértők és fogékony műveltek, akik az átlagközönség előtt járnak az új látásmód elsajátításában, a maguk bátrabb és hangosabb ítéletével sok embert szemét kinyitják az új valóságlátás számára, sok hibás ítéletet kiigazítanak, és az elmaradt látásmódból származó ítéletek hangosságát letompítják. Így a probléma tárgyát tevő kétféle felfogás között állandó közeledés mutatkozik, amely maga is bizonyítja, hogy az ellentmondás nem kiegyenlíthetetlen.

A valóságban mégis végzetessé válhatnék a valóságlátás relativitásából fakadó különbség legalább az erősebben ábrázoló művészetekre nézve, ha a művészetnek egyetlen vagy akár legfőbb tartalma az ábrázolás volna. Minthogy azonban felfogásunk szerint az esztétikai élménynek a tartalmi elem *csak egyik oldala*, amely még hozzá nem is önmagában, hanem csak formai elemeken keresztül jelentős, és még ennek a tartalomnak is három rétege közül az ábrázolás csak egy, éspedig nem szükségképen a legfontosabb, nyilvánvaló, hogy a valóságérzésnek az alkotóban és befogadóban mutatkozó esetleges különbsége, ha befolyásolja is a befogadó élményét és ítéletét, az ebből fakadó meg-nem-felelés a legtöbb esetben nem döntő, legalább is nem szükségszerűen az. Győzelmesen érvényesül ezen a ponton az esztétikai kárpótlás törvénye. Ha egy mű nagy kifejező erejével, súlyos értelmével vagy imponáló felépítettségével megragad, nagyon könnyen megbocsátjuk, de legtöbbször észre sem vesszük, ha valóságábrázolása nem egészen fedi valóságérzésünket. (Pl. Greco képein vagy Jókai regényeiben.) Érezzük, hogy más, sokkal több van benne, mint valóságábrázolás, és ezért a többért könnyen tesszük túl magunkat a kevesebben: az esetleg felfedezhető, de az esztétikai élmény lendületében legtöbbször észre sem vett apró hiányokon.

A valóságábrázolás határai.

Ez a megfontolás egyszersmind kijelöli az esztétikai *valóság határait* is. Ezek a határok: ahol az ábrázolás megszűnik valóság lenni, és ahol a valóság megszűnik ábrázolás lenni. Az egyik határ tehát maga a «puszta valóság» (a Goethe-féle «das simple Factum»): ahol a művet annyira csak-valóságnak érezzük, hogy már nem hat ábrázolásként. A valóság magában nem művészet; nem tartalom, csak matériája a tartalomnak; formálás előtti, esztétika előtti massza. A másik határ, ahol az ábrázolás megszűnik valóság lenni, vagyis ahol a mű valóságát valóságérzésünktől nemcsak eltérőnek, hanem azzal ellentétesnek, *természetellenesnek* érezzük. Egy szóval: a valóságérzésünktől való eltérés még nem rontja le szükségszerűen esztétikai élményünket, de igen a vele szemben való ellentmondás. Ez sem azért, mert «meghamisítja a természetet», hiszen a művészetnek és az esztétikumnak nem a «meg nem hamisított», hanem a kifejezéssel, értelemmel, formaakarattal eszményítve ábrázolt természet a tárgya. Hanem egyszerűen azért, mert az ellentmondás bánt bennünket, és az ezen kelt bosszúság erős esztétikán-kívüli, sőt esztétika-ellenes érdekmagatartást ébreszt bennünk, ami lehetetlenné teszi az esztétikai élményt. Nagy szabatossággal fejezi ezt ki Gyulai Pál egyik bírálatában: «A költő mindent merhet, de a természethez és az emberi szívhez, amelyet rajzolnia kell, nem lehet hűtelen, s a célt, amelyet maga elébe tűzött, csak oly eszközökkel érheti el, amelyek ezzel *nincsenek ellenkezésben*».[1]

[1] Gyulai Pál: Bírálatok, 1861—1903. 177.

A valóságábrázolás fajai.

A művészi «valóság»-nak ez a felfogása élét veszi annak az ellentétnek is, amely az ábrátolás esztétikai jelentőségére vonatkozólag végighúzódik az esztétika, de még inkább a művészetek történetén. A görög felfogás, amely szerint a művészetnek lényege az utánzás, minden idők festőinek és szobrászainak jórészében sűrű visszhangra talált. Ezek az elsősorban-ábrázoló művészek mindig hajlottak arra a felfogásra, hogy a művészet (legalább is a festészet) nem is egyéb, mint természetutánzás, végelemzésben — mint Liebermann mondja[1] — minden festő csak portraitfestő, és minden «eszme» ellene van a művészet lényegének. A mai nagyközönség jórésze, amely még mindig a mult századi naturalista művészet ízlésében nevelkedett, hallgatólagosan maga is hajlandó erre a felfogásra. Ezzel szemben az esztétikusok és a művészek egy másik tekintélyes része csak lenézéssel tudja emlegetni a valóságutánzást. E. Hartmann szerint[2] a természetutánzás csak mankó, amelyre a korlátolt tehetség szorul rá, amelyet azonban a zseni előbb-utóbb elhajít magától. Még az éppen nem «eszmei» esztétikus Guyau szerint is minden utánzás bizonyos tehetetlenség jele, a természetutánzás is.[3] Odebrecht szerint a «természeti tárgyak utánzása egyenesen a művészet ellentéte. Maga az abszolút lélektelenség».[4]

Művészek is nem egyszer energikusan tiltakoznak a puszta természetutánzás korlátoltsága ellen. Gauguin szerint «az a leggyászosabb gondolat, hogy a művészet valaminek utánzata . . . Utánozni, azaz pontosan másolni a dolgokat, annyi, mint megrontani a művészet értelmét».[5] Delacroix okát is adja ennek a felfogásnak: «Omelyik festő kínosan arra korlátozza magát, hogy csak azt adja, ami a természetben van, munkájában mindig hidegebben fog hatni, mint a természet, amelyet utánozni vél . . . Csak azok dolgozhatnak igazán hasznosan modell után, akik modell nélkül is képesek valami hatásosat alkotni».[6] A mondottak alapján a valóságábrázolásnak imént megállapított határain belül mindkettőnek igazsága szemeötlő.

A szerint, hogy a művész elméleti felfogása, egyéni ízlése, gyakorlati célkitűzése alapján hogyan helyezkedik el a két határ között, a *művészi ábrázolásnak három iránya* képzelhető el: a minél teljesebb valóságutánzás (másolás), — a valóságelemektől a lehetőségig való függetlenség (jelzés) — és a kettő közt: a valóságelemek hű, de szabadon rendezett visszaadása (sűrítés). Ez a három irány csakugyan végighúzódik a művészeteknek, elsősorban az eminenter ábrázoló művészeteknek, de az irodalomnak történetén is. Ez azonban már a művészi formálás problémája, azért közelebbről a formáról szóló részben kell megvizsgálnunk.

Az ábrázolás feltételezi a kifejezést.

Persze, a kiemelés és rendezés tényével az ábrázolás már túlmutat önmagán. A kiemeléshez, illetőleg rendezéshez t. i., sőt bizonyos értelemben már az elhagyáshoz is valami *szempontra* van szükség. Kihagyom azt, ami nem fontos; meghagyom azt, ami fontos; rendezem a meghagyottakat úgy, hogy fontosságuk minél jobban kitűnjék; kiemelem közülök a még fontosabbakat, legjobban a legfontosabbat, háttérben hagyom a relatíve kevésbbé fontosakat. De hogy mi a fontos, és mi nem, ez nincs adva magában a tárgyban. Ezt már én viszem bele. Fontos az, amit fontosnak érzek, vagy amit fontosnak tudok, látok. Az előbbi már az ábrázolásban felfedezett, vagy abba belevitt érzelmi tartalomra, vagyis a kifejezésre utal. Christiansen is rámutat, hogy az ábrázolt tárgyat nem látjuk, hanem érezzük.[7] Ugyanezt mondja pl. Van Gogh is: «Mondd meg neki, hogy nagyszerűeknek tartom Michelangelo alakjait, ha lábszáraik föltétlenül túlhosszúak, csípőik és ülepeik túlszélesek is.

[1] Die Phantasie in der Malerei. 1916. Id. Moss i. m. 271.
[2] I. m. 28. 9.
[3] I. m. 31.
[4] Grundlegung. 151.
[5] Id. Maritain i. m. 280.
[6] Delacroix. I. h. 132, 133.
[7] Broder Christiansen i. m. 327.

Mondd meg neki, hogy az én szememben Millet és l'Hermite azért az igazi festők, mert nem festik az alakokat szárazon analizálva olyanoknak, amilyenek, hanem úgy, ahogy ők, Millet, l'Hermite és Michelangelo *érzik* azokat. Legfőbb vágyam, — mondd meg neki —, hogy megtanuljak oly hibásan festeni, a valóságnak olyan átalakításával, módosításával, hogy hazugság legyen belőle, amely azonban igazabb a szószerinti valóságnál».[1] A «fontosnak tudás» — minthogy fontosnak azt látom, ami felfogásom szerint lényeges, — a jelentést feltételezi. «A szemlélő ábrázolva látja a tárgyakat, mintha csakugyan maga előtt volnának, és ugyanakkor *az értelem, amely a jelenetekben rejlik, szellemével szól* és elragadja. Az alakok, a tárgyak, amelyek magának a dolognak látszanak, csak olyanok, mint egy szilárd híd, amely a képzeletnek lehetővé teszi, hogy behatoljon a titokzatos és mélységes érzelemig, melynek számára a formák bizonyos mértékig a hieroglifák. Csakhogy ez a hieroglifa egészen másként beszél, mint egy hideg visszaadás, amelynek csak nyomtatott betű jellege van.»[2] Egyszóval: *a stilizálás nem egyéb, mint a kifejezésnek, illetőleg jelentésnek belejátszása az ábrázolásba.* A második — az ábrázolásnál mélyebb — tartalmi réteg: a kifejezés.

3. fejezet. A tartalom mint kifejezés.

Ábrázolás és kifejezés.

A minden esztétikai jelenségben érvényesülő eszményítés érthetővé teszi, hogy *nincs művészi ábrázolás kifejezés nélkül.* A valóság önmagában, «mint ilyen» nem érdekel bennünket, illetőleg az ilyen tisztán objektív érdeklődés nem esztétikai élményt hoz létre, ez a tudomány világát teremti meg. Esztétikai élmény csak olyan valósághoz fűződik, amelyhez valamiképen *közöm van.* A valóságot esztétikailag ezen a közösségen keresztül fogom fel. Ez a közösség pedig érzelmi jelenség. Ezt az érzelmet sem az alkotásban, sem a befogadásban el nem tudom választani az élménynek az ábrázolásban megjelenő tárgyától. A kifejezés semmi más, mint *az ábrázolásban megjelenő aktuális érzelmi tartalom.* Egy viszony jut ebben kifejezésre: az esztétikai alanynak az ábrázolt tárgyhoz való érzelmi viszonya. E nélkül a kifejezésbeli tartalom nélkül ízlésünk ösztönszerűen visszautasítja a leghívebben ábrázolt képet is. «Jól el van találva, de nincs benne élet» — «semmitmondó» — «üres», «kifejezéstelen», «hideg» — mondja az ilyen alkotásra a laikus is. Persze, a megalkotott objektív mű és a befogadóban létrejövő szubjektív esztétikai kép két dolog, és az esztétikailag fogékony naiv befogadó is mindig kész arra, hogy a maga gazdagságából pótolja a művész szegénységét. Az érzelmileg kedvezően hangolt befogadó a legüresebb, legélettelenebb, sőt legsilányabb képeket is gazdag kifejezéstartalommal képes magába fogadni. A legkontárabb szentkép, a leggyatrább gyáripari Lourdesi-szobor a leggazdagabb áhítatnak, és vele együtt színes, eleven esztétikai élménynek lehet elindítója. A kisgyerek a legszárazabban elmondott mesevázat is teljes életelevenséggel éli át, és közismert, hogy a kislányok szívesebben dédelgetik a primitív rongybábut, mint a művésziesen kidolgozott karakterbabát. Ezekben az esetekben az érzelem a képzelettel végezteti el a munka nagyobb részét: az újraalkotó maga viszi bele a kifejezést az ábrázolásba.

Az ábrázolásnak ez az érzelmi tartalommal való megelevenítése bizonyos mértékig minden egyes esetben megtörténik, akár a befogadásban, akár az alkotásban, akár a naiv élvezőnél, akár az esztétikailag legműveltebbnél. Hiszen vannak bizonyos kifejezésbeli sablonok, amelyek a megszokás következtében jóformán automatikusan kapcsolódnak bizonyos tárgyakhoz. Ilyen megszokott hangulatszimbolikus kapcsolat áll fenn pl. a tavaszi táj és a vidámság, az ősz és a melancholia között Az orgonaszó mindenkiben ünnepélyes hangulatot kelt; ha az Árpád, Hunyadi Rákóczi neveket halljuk vagy olvassuk, lehetetlen, hogy meg ne mozduljon bennünk a hazához tartozás érzelme. A művészettörténeti tapasztalat is arra tanít, hogy a művészi ábrázolás első kezdetleges kísérletei egyszersmind az érzelemkife-

[1] Van Gogh: I. h. 67.
[2] Delacroix: I. h. 140.

jezés első művészi emlékei is. A primitív barlangrajzok félreérthetetlenül elárulják azt az örömet, amelyet az őskor művészetében az állat látása, a vadászat gyönyörűsége keltett ; máskor meghatóan érzik a rajzon a művészi kielégülés boldogsága ; öröm azon, hogy sikerült a rajz, hogy rá lehet ismerni a tárgyra, hogy a művész ügyesnek bizonyította magát.[1] Különben az esztétikai elemzés kimutatja,[2] hogy az esztétikai aktusban egyáltalán nem lehet egymástól elkülöníteni a szemléletet a «meglelkesítéstől». A művész lelkében már az esztétikai élmény legelső, alig észrevehető megrezzenésekor, a legapróbb kis szemléleti mozzanat is mint hangulatok, törekvések, vagy homályos gondolatsejtelmek hordozója jelenik meg. «Nem az egyszerű tárgyat adja vissza a művészet, hanem mindig a már esztétikailag felfogott tárgyat. Paradox módon azt lehetne mondani, hogy a művészet nem a dolgoknak utánzása, hanem esztétikai élmények utánzása, azaz önkényes alkotás.»[3] És fordítva is : a hangulatok, törekvések, eszmei szikrácskák legelső jelentkezése már egy mozdulattal, a kifejezés első primitív gesztusával jelentkezik, és ebben már adva van az ábrázolásnak csírája is. Hiszen a kifejezés ösztöne magában foglalja a közlésnek legalább homályos vágyát is. A közlés pedig bizonyos értelemben már ábrázolást jelent : amit mással közölni akarok, azt valahogyan meg kell mutatnom, képet kell adnom róla. Az utánzás ösztöne, amely az esztétikai ábrázolás gyökere, és a kifejező ösztön, amelyből a művészi érzelemkifejezés fakad, két különböző pszichológiai mozzanat, az esztétikai élményben azonban a kettő elválaszthatatlanul összefolyik.

A kifejezés szó ötféle esztétikai értelme.

Az esztétikai tartalom kifejezésbeli oldalának ez után az általános vizsgálata után elemeznünk kell már most ennek a kifejezés-fogalomnak pontos értelmét. Úgy tetszik nekem, hogy a kifejezés szót az esztétikai élménnyel kapcsolatban öt, egymástól jól megkülönböztethető érzelmi viszony jelölésére használjuk.

1. A kifejezésbeli tartalom első és legegyszerűbb faja, amikor az ábrázolás tárgyát képező jelenségben *a magam érzelme kifejezését* találom. Ilyenkor az érzelmi kapcsolat teljesen összeolvasztja az esztétikai jelenség alanyi és tárgyi mozzanatát. Az esztétikai tárgyban a művész vagy a befogadó önmagát éli. Igy fejezi ki magát az esztétikai élményben az író : dalban éli át a tavasz hangulatát, vagy egy regényhősnek a tapasztalatból merített sorsában panaszolja el a maga csalódását ; a festő a maga tájhangulatát testesíti meg a vásznon, a muzsikus hangcsoportokban sírja el fájdalmát, a színész mindenestül beleéli magát az «épen rá szabott» szerepbe, az olvasó vagy néző a versben, a regényalakban, a kép hangulatában, a színpadi alakításban «magára ismer», és úgy találja, hogy «mintha csak neki vagy róla írták volna».

2. Csak látszólag egyezik ezzel a másik eset, amelyet úgy szoktunk kifejezni, hogy «*belevisszük magunkat*» az esztétikai élménybe. Az előbbi esetben t. i. az érzelem mintegy magától olvad össze a szemlélettel ; az ábrázolás, mint ulyen, itt már kifejezésként is hat. Ezzel a spontán kifejezéssel, helyesebben talán *kifejeződés*sel szemben a második eset aktív jellegü. Az esztétikai alany itt több-kevesebb tudatossággal megkülönbözteti magától, másnak, vele szembenállónak fogja fel a tárgyat, de talál benne egy mozzanatot, amely mintegy felhivja, hogy kapcsolatba lépjen vele : alkalmasnak érzi arra, hogy kifejezze benne magát. Az előbbi esetben tárgy és érzelem együtt születik. Az utóbbiban az érzelem úgy kapcsolódik hozzá a tárgyhoz, a kifejezést az esztétikai alany viszi bele az ábrázolásba. Az elsőben a tárgy és érzelem, ábrázolás és kifejezés egysége mintegy adódik ; a másodikban az én aktusom teremti meg. Az előbbi esetben a regény úgy keletkezett, hogy az író egy alakban vagy egy eseménysorban magát, a maga sorsát érezte meg ; a tájkép úgy, hogy a festő egy tájhangulatot a maga lelke képének érzett. Az utóbbi esetben a kifejező

[1] L. pl. a spanyolországi Caballos-barlang őskori rajzait, amelyek szarvasvadászatot ábrázolnak ; közölve : Obermaier : Urgeschichte der Menschheit. 220. l.

[2] V. ö. Fr. Vischer : Kritische Gänge, Neue Folge, VI. füz. 7. köv. l.

[3] E. Spranger : i. m. 75. l. jegyzet.

ösztön talál magának — esetleg nem is könnyen, nem is hosszabb keresés nélkül — szemléleti anyagot, amelynek ábrázolásában ki tud fejeződni. A színész «beleéli magát» a szerepbe, komoly elmélyedéssel, talán fáradságos munkával, tanulmánynyal, elmélkedéssel, megfigyeléssel. Az imádkozó ember a zsoltárt vagy himnuszt, a szerelmes fiatal lélek a Petőfi-verset, a szentimentális az érzelmes regény ömlengéseit fel tudja használni a maga érzéseinek kifejezésére. A képet (amely az előbbi esetben közvetlenül ragadta meg a szemlélőt) ebben az esetben nem rézem rögtön mindenestül a magaménak, csak rokonnak. Van benne valami, ami vonz és arra késztet, hogy átadjam magam neki. Csak így, amint lassanként beleélem magam, fokozatosan uralkodik el rajtam az az érzelmi tartalom, amelyet most már a kép tartalmának, de a magaménak is érzek.[1]

Az esztétikai kifejezésnek, illetőleg kifejeződésnek ez a két esete megegyezik abban, hogy mindkettőben az érzelem az elsődleges, a legfőbb. Az érzelemkifejezés mindkét esetben mintegy önmagáért van, ez teszi az esztétikai élmény tulajdonképeni tartalmát. Az ábrázolás, a szemléleti anyag, amely hozzákapcsolódik, csak közegként szerepel, amely az érzelem hordozására, kifejezésére, közlésére való. Ezzel szemben a kifejezés másik három esete objektívebb jellegű. A kifejezés tulajdonképpeni tárgya ezekben is az érzelem, de itt az érzelem mintegy centrifugális jellegű nem önmaga a fontos, hanem az az objektív tartalmi mozzanat, amelyhez hozzákapcsolódik. A kifejezésnek itt a nem-kifejezési tartalom-mozzanatokhoz, az ábrázoláshoz, a jelentéshez, illetőleg az alakításhoz kapcsolódó érzelem lesz a tárgya.

3. Az olasz quattrocento vagy a németalföldi renaissance festői alkotásaiban azonnal rabul ejt az a friss, szinte gyermekes derű, amely belőlük árad : az öröm, amely a fiatal művészet mestereit az alig fölfedezett valóság szemléletén eltöltötte. Szinte érezzük azt a gyönyörűséget, amellyel pl. egy Ghirlandajo, vagy egy Breughel megfesti a sok apró részletecskét : nem tudja megtagadni magától az örömet, hogy még egy fát, még egy virágot, még egy állatkát, még egy távoli falucskát, folyót, embercsoportot stb. bele ne fessen a képbe. Minden érdekes, mert minden új, friss : nagyszerű a valóság gazdagsága ! Ugyanígy ki ne érezné meg a XIX. század naturalista íróinál, festőinél (Courbet) azt a nagy komolyságot, azt a szinte áhítatos örömet, amely ezeket az írókat eltölti, mikor az «élet»-nek eddig elhanyagolt, lenézett rétegeit hódítják meg a művészi kifejezés számára. Az élet és a természet valóságán érzett öröm, *az ábrázolt tárgyak szeretete*, ez az objektív érzelem itt a mű kifejezésbeli tartalma. Az esztétikailag iskolázatlan embernek, — primitív művésznek és naiv élvezőnek egyaránt — esztétikai élménybéen elsősorban ez a kifejezési tartalom ad színt, elevenséget a puszta ábrázolásnak. A barlangi rajzok művésze és a kisgyermek számára izgalmas öröm már maga az is, amit lát : az állat, a fa, az ember. A műveletlen múzeumjáró számára, aki a képnek csak a tárgyát veszi észre, érzelmi élménnyé lesz az ábrázolt valóság is : örül, ha érdekeset lát, és bosszankodik, hogy «a régi festők mindig csak Madonnákat festettek», vagy hogy termek hosszú során át «mindig ugyanazt a tájat» vagy csendéletet kell végignéznie. — Esztétikai szempontból ettől az érzelemtől semmiben sem különbözik a valóság-örömnek az a másik esete, amely az alkotás formai nyersanyagához, *a matériához* fűzi a művészt vagy a műélvezőt. Egy Terboch selymei, egy Kosztolányi rímjátékai, egy Bach kontrapunktikus fugaépítményei a mesterségbeli anyag mámoros szerelméről beszélnek és a fogékony szemlélőt játszva ragadják magukkal a műhely spirituálisan anyagi világába.

4. Az objektív érzelmi tartalomnak másik esete *az esztétikai tárgy lényegkifejező voltához* kapcsolódik, a tartalomnak avval a mozzanatával rokon, amelyet következő fejtegetéseinkben mint jelentést fogunk vizsgálni. Az érzelemnek ez a faja szintén az ábrázolt tárgyra irányul, de nem annak érzéki megjelenésére, hanem arra, amit ebben az érzéki alakban a lényeg megjelenésének érez. A nagy portrait-festő

[1] Természetesen nem akarom azt mondani, hogy ez a fajta érzelem — vagy akármelyik is az itt elemzett ötféle érzelem közül — feltétlenül esztétikai élmény ; ezt az esztétikai érzelmekről szóló részben, azt hiszem, sikerült tisztázni. Itt csak arról van szó, hogy az esztétikumban elvontan megkülönböztethető tartalmi oldalnak egyik mozzanata, a kifejezés, ilyen lélektani gyökerekre vezethető vissza.

akkor nyúl ecsetjéhez, amikor az ábrázolandó egyén legbelsőbb mivoltát, «lényegét» ragadta meg; amikor úgy érzi, hogy már nem a pillanatnyi, változó, felületi én-t látja benne, hanem azt, ami ebben a személyiségben állandó, és csak-rá-jellemző: mintegy az ideát. A lírikus a pillanatnyi impresszióban, a zenész a gyorsan elhangzó dallamban is az egyetemest és örökköst akarja megragadni. És ha ez felvillant előtte, akkor eltölti a megpillantott lényeg öröme, valami felsőbbrendű, semmi mással össze nem hasonlítható öröm, — és ez a lényeg-öröm ellenállhatatlan erővel keríti hatalmába a befogadót is, aki egy Velazquez-, vagy Rembrandt-portrait-t néz, egy Palestrina-kórust vagy egy Mozart-szimfóniát hall, egy horatiusi ódát vagy egy Arany-balladát olvas.

5. Végül az érzelemnek még egy ötödik faja is kifejeződik a műalkotások egy részében, az objektív örömnek egy még aktívabb neme: a magát *a művészi munkát kísérő öröm*. Ez a funkció-érzelem a művészi magatartásnak ahhoz a mozzanatához fűződik, amelyet anyagidomítás neve alatt fogunk tárgyalni. A művész, aki a meglátott valóságot ábrázolni, a lelkében élő érzelmet kifejezni, a jelenségek értelmét érvényre hozni törekszik, és mindezt bele akarja kényszeríteni a rendelkezésére álló nyersanyagba, munka közben, amint a mű körvonalai kibontakoznak, a tartalom formát kezd ölteni, a forma lassan magába fogadja a tartalmat: egyre jobban érzi a megvalósítás örömét, a munka lendületét, a nehézségek legyőzésének lélekdagasztó önérzetét. Ez a mesterségbeli öröm szintén rajta csillog munkájának eredményén. A barlangrajzok állatábrázolójának öntudatlanul is diadalmas megelégedésétől Dante, Wagner vagy Rubens beteljesedés-ujjongásáig ennek az érzelmi zenének óriási skálája olvasható le a nagy műalkotások arcáról. És amit Goethe érezhetett a *Faust* befejező sorainak írásakor, vagy Raffael, mikor *Az athéni iskola* utolsó ecsetvonásait húzta, belelopódzott a mű színeibe, ritmusaiba, legbelsőbb redőibe, és kimondhatatlan gazdagságot, kimeríthetetlen mélységet kölcsönöz az alkotás érzelmi tartalmának, még a mi gyámoltalan újraélésünk homályos, szegényes és sokszor bizonyára torz tükrében is.

4. fejezet. A tartalom mint jelentés.

A kifejezés jelentésre utal.

Amint az esztétikai ábrázolás vizsgálata elvezetett bennünket a tartalom kifejezés-elemének felismerésére, ugyanígy vezet el a kifejezés vizsgálata, mint a kifejezés előfeltételéhez, *egy újabb tartalmi mozzanathoz*, amelyet legcélszerűbbnek látszik a *jelentés* nevével jelölni. A tárgyi tartalom — a stilizálás és eszményítés jelenségében — az ábrázolást színező érzelmi elemre mutat rá; ugyanígy mutat túl magán a kifejezés érzelmi tartalma, ha ennek az érzelemnek eredetét, okát kezdjük mélyebben kutatni. A tárgyas alkotás ábrázol valamit —, ez az ábrázolás kifejez valami érzelmit —, de ez a kifejezés mond valamit még azon fölül is, hogy aktuális érzelmet fejez ki. «A jó festő, a jó író, az igaz művész úgy fest meg egy csukott-zsalus ablakot — írja Márai —, hogy az ablaktáblák mögött az élet teljes, tragikus és boldogító emberi végzetét érezzük. Egy utcát látunk, melynek ez a neve: «Körtefa-utca». S mintha a pokolba látnánk.»[1]

Az esztétikai jelenséggel kapcsolatos érzelmi tartalom közvetlen, aktuális kiváltóját az előbbi fejezetben tárgyalt ötféle irányulásban ismertük meg. Ez az ötféle ok azonban az érzelem létrejöttének csak legközvetlenebb előfeltétele. Már arról, hogy valakit egy tárgy objektív valósága, vagy annak értelme, az alkotás anyagi mozzanatai, vagy egyenesen a tárgynak szubjektív vonatkozásai fognak-e meg elsősorban érzelmileg: erről az illető esztétikai alanynak valami általánosabb, állandóbb, mélyrehatóbb tulajdonsága határoz, mintsem maga a pillanatnyi benyomás. Kétségtelen, hogy az aktuális benyomás is részes ennek az érzelmi irányulásnak kiváltásában, a tartalom egyik vagy másik elemének objektíve is erősebb, hatásosabb, figyelem-magáravonóbb kiemelésével, mégis ez a közvetlen hatás csak másodrendű a mellett a döntőbb mozzanat mellett, amely ezt a pillanatnyi benyomást

[1] Ég és föld. Révai, é. n. 135.

az esztétikai alany egész személyiségében fogadja. Az esztétikai élmény egy ponton, az aktuális élmény pontján hatol belém, de hatása nem áll meg ezen a ponton, hanem valóban *belém* hatol, egész valómat átjárja, és amennyiben ez az élmény igazán mély és értékes, énem mindenestül magába szívja, magához hasonítja. Ettől kezdve maga az esztétikai egyedi élmény is, ha szabad ezt a kifejezést használni, már ezzel az én-anyaggal átjártan foglal helyet tudatomban. Durva hasonlattal élve, olyasmiről van itt szó, mintha egy nagy kád forró vízbe egy vödör más hőfokú vizet öntenének. Bizonyos, hogy aki a beömlés helyén a maga bőrén érzi az új benyomást, az konstatálhatja, esetleg nagyon erősen érezheti a vödör aktuális hőfokát is. De csak percekre van szükség, hogy az új víz elvegyüljön a régi tömegébe, és felvegye, legfölebb egy árnyalattal megváltoztatva, a nagyobb mennyiségű, döntőbb hatású egésznek a hőfokát. A hasonlatot azonban tovább is folytathatjuk. Hogy milyennek érzi a kádban ülő a hirtelen ráömlő új víztömeg hőfokát, az függ a kádat már eleve betöltő, és így az ő testének melegét meghatározó víz-egész hőfokától is. Magasabb hőfokú test hidegebbnek érzi a hideget, mint ha alacsonyabb hőfok mellett ömlik rá. Az esztétikai benyomás pillanatnyi érzelmi tartalma, hőfok és minőségi árnyalat tekintetében egyaránt, erősen függ a befogadó alany nagyobb és állandóbb érzelmi tartalmának egészétől. Mikor azonban ezt a banális, de nagyjelentőségű igazságot megállapítjuk, akkor sokkal többet mondtunk, mint azt az elemi megfigyelést, hogy a szomorúságra hajló művészben egy bizonyos táj látása, vagy a melankólikus természetű múzeumlátogatóban ugyanannak a tájképe szomorú érzelem kifejezéseként fog megjelenni, míg a vidámságra, optimizmusra hajlóban talán egyáltalán nem kelt szomorú benyomást. Az érzelem ugyanis nem önálló jelenség, hanem kísérő; így nem önálló, tehát hatásában sem érthető meg csak önmagától az az állandó jellegű egész sem, amely az esztétikai kifejezéstartalom legdöntőbb tényezője. Minthogy az egyes aktuális érzelmek az érzéki életnek, az értelmi tevékenységnek, vagy a törekvésnek valamilyen mozzanatához kapcsolódnak, illetőleg annak érzésszerű kifejezői: ez az állandó jellegű érzelmiség is egy még nagyobb és bonyolultabb egésznek kísérője, illetve érzelmi oldala, amelynek megvannak az ugyancsak állandó jellegű érzéki, értelmi és törekvésbeli összefüggései is. «Egy műalkotásnak akkor van hangulata» — írja H. v. Stein —, «ha *a lelkiéletnek egy bizonyos egészét* juttatja kifejezésre.»[1]

Az érzelmi állandó.

Kétségtelen, hogy minden ember több-kevesebb határozottsággal beosztható bizonyos állandó jellegű érzelmi típusba. Az újabb karakterológiának idevágó eredményei bőséges anyagot szolgáltatnak a lélektannak az esztétikai érzelmekről szóló fejezete számára. Az elméleti esztétikát ezek a részletek közvetlenül nem érdeklik. Nem érdekel bennünket még ennek az érzelmi állandónak, hogy úgy mondjam, állandósági foka sem: az egész életet jellemző érzelmi típusról van-e szó, vagy csak bizonyos relatív állandóságú, néhány évre, vagy egy életszakaszra (pl. öregkor), esetleg az életnek külső körülményekkel összefüggő bizonyos hosszabb-rövidebb fázisára vonatkozó kisebb egészről. A jelenség esztétikai jelentőségének megállapítására ezen a ponton elég az olyan durva általánosságok megkülönböztetése, mint szomorú és vidám, izgékony és nyugodt, lelkes és cinikus stb. És elég annak megállapítása, hogy ilyen többé-kevésbbé határozott minőségű érzelmi típusok *vannak*, és többé-kevésbbé állandó jellegűek. Állandóságukat a mi szempontunkból meghatározza az aktuális élményhez viszonyítva tartós jellegük: az a tény, hogy a pillanatnyi benyomás érzelmi színezete nagy mértékben függ tőlük, viszont az ő színezetük csak fölületesen, árnyalatilag és csak átmenetileg változik az egyes érzelmi élmény hatása alatt. Ennek az érzelmi állandónak tartalmi adottságához hozzátartozik t. i. az egészrevonatkozásnak többé-kevésbbé világos tudata is. Ezzel az egészvonatkozással szemben nemcsak a pillanatnyi érzelem-élmény, hanem a vele kapcsolatos tárgyi mozzanat is csak részecske ahhoz a tárgyi egészhez képest, amelyre több-kevesebb tudatossággal az érzelmi állandó vonatkozik. Az ember nem azért «mélabús általá-

[1] H. v. Stein: Vorlesungen über Ästhetik. Stuttgart. 1897. 54.

ban», vagy «világfájdalmas», vagy «kiábrándult» stb., mert ez vagy az az egyes élmény szomorúságra indította, hanem azért, mert úgy érzi, hogy «*az élet*» általában szomorú, vagy sivár, vagy céltalan, hogy: «el van hibázva az egész világ» (Vajda János). Az érzelmi állandó az embernek a rajta kívül álló egész valósággal szemben elfoglalt érzelmi helyzetét jelenti: érzelmi állásfoglalásunkat a *világgal:* a léttel, a mindenséggel, egy szóval az egész nem-énnel szemben. Az én-nek a nem-énnel szemben való ezt a többé-kevésbbé állandó érzelmi állásfoglalását *érzelmi állandó*nak vagy *egyéni élethangulat*nak nevezhetjük.[1] Az esztétikai élmény kifejezésbeli tartalma nemcsak az aktuális élmény érzelmi oldalától függ, hanem ennek az egyedi érzelmi élménynek egy érzelmi egészhez, az élethangulathoz való viszonyától is. Egy szóval: az egyedi esztétikai élmény nincs mindenestül bezárva önmagába, hanem, mint rész, egy egész-vonatkozást is magában hord.[2]

A gondolati állandó.

Ez az egész-vonatkozás azonban nem tisztán érzelmi jellegű. Az érzelem ugyanis, mint az imént rámutattunk, az élethangulat egész-dimenziójában is elválaszthatatlanul érzéki, értelmi és törekvésmozzanatokkal kapcsolódik. «Az érzelem története az egész szellem története» — mondja Gentile.[3] Ezek közül az új mozzanatok közül az esztétikában nem igényel tárgyalást az érzéki rész. Azok a fiziológiai és pszichofizikai tényezők ugyanis, amelyek az érzelmi állandóval összefüggnek, sőt azt igen erősen befolyásolják is, az esztétikai megfigyelés szempontjából csak az érzelmi jelenségen keresztül éreztetik hatásukat. Annak, hogy valaki sötéten, vagy derűsen látja-e a világot, hogy könnyen lelkesedik-e, vagy nehezen mozdul meg érdeklődése, lehetnek, bizonyára vannak is fiziológiai és biológiai gyökerei is. Az aktuális esztétikai élményben azonban ezek nem jelentkeznek a tudatban másként, mint hogy az általuk is befolyásolt érzelmi állandón keresztül hatnak színezőleg az élmény érzelmi tartalmára. Sokkal bonyolultabb, de összefüggéseikben világosabban megfigyelhető *az élethangulatnak az értelmi élettel való kapcsolódása.* Már maga az is félreérthetetlenné teszi ezt az összefüggést, hogy életérzésünknek értelmi ítélet alakjában adunk kifejezést. Mikor azt mondom, hogy «szomorú az élet», vagy hogy «a világ el van hibázva», vagy ha Petőfivel úgy találom, hogy «oly édes az élet, oly szép a világ!»: nemcsak érzelmemet jellemeztem, hanem ítéletet mondtam ki, amiben ezzel a «világ»-gal szemben értelmi állásfoglalás rejlik. Az egyéni hangulat, mint ilyen, valami ítéleti állásfoglalással kapcsolódik, amelyet jobb híján kénytelen vagyok *világkép*nek nevezni. Az esztétika szempontjából ismét merőben közömbös, hogy a világképet tekintem-e az egyéni hangulat forrásának, vagy az egyéni hangulatot származtatom a világképből vagy akár fiziológiai és biológiai tényezőkből, sőt még az is közömbös, ha az ortodox történelmi materializmus követőiként akár mindkettőt az énen kívül álló gazdasági tényezők függelékének tekintem. A mi szempontunkból csak annyi a lényeges, hogy az egyéni hangulat és világkép egymással sokszorosan és szorosan, a legtöbb esetben szétválaszthatatlanul összebonyolódva járnak együtt, egyik a másikat szüntelenül táplálja, és az esztétikai élményben mindkettő döntően alakítja az egységes esztétikai érzelemtartalmat. Alig szorul bővebb fejtegésre, hogy az eszté-

[1] Efféléről beszél Lotze is: «Dauernde Färbungen des Gemütszustandes».

[2] Ez az egész-vonatkozás, melyet ő *Stimmung*nak nevez, Odebrecht elméletének legfontosabb fogalma, — az egyszerű érzelemtől szigorúan meg kell különböztetni: «Érzelem és hangulat (a mi terminológiánkkal: aktuális érzelem és élethangulat) azt lehetne mondani, egészen különböző dimenziókhoz tartoznak. Míg a hangulat a jelen-tudatot egész teljességében eltölti, az érzelem iránya egysugarú». (I. m. 149.) — «Ez a tárgyi érzelmen túlmenő valami az aktuális érzelmi maghoz sajátos viszonyban áll. Ez maga már nem szomorúság, borzadály, vágy, hanem éntudatunk különleges állapotát kifejező *totális érzelem*, mely a belőle kinövő egyes érzelmeknek különleges színezetet kölcsönöz, de maga nem fogható fel úgy, mint ezeknek az egyes érzelmeknek foglalata. Ez a totális érzelem bizonytalanul esztétikán-kívüli állapotban is jelentkezik, egyes érzelmek átélésekor; teremtő szintézisbe kialakítani: ez a művészet feladata.» (U. o. 91—2.) Kb. ugyanígy Croce: «Az érzelem, vagy a lelkiállapot nem részleges tartalom, hanem *az egész mindenség*, sub specie intuitionis tekintve». (Breviario de Esthetica. Bari. 1913. 53.)

[3] La filosofia dell' arte. Firenze 1937. 209.

tikai érzelemélménynek ebben a gondolati vonatkozásában is: a világkép, mint többé-kevésbbé állandó jellegű adottság, *egészként* alakítja az aktuális élmény részjelenségét. Az esztétikai élmény tárgyát a művész, magát a művet a befogadó, nemcsak önmagában fogja fel, hanem több-kevesebb tudatossággal annak az egésznek részeként, amely az ő állandó jellegű világképének tárgya. Tehát viszonyítja valamihez, ami nincs benne magában a műben ábrázolva, ami «mögötte van», ami Diltheyvel szólva, «a részek viszonya ahhoz az egészhez, amely az élet lényege», — már az illető esztétikai alany világképe szerint.

Az erkölcsi állandó.

Az esztétikai jelenség kifejezéstartalmát azonban a befogadó «állandó»-jának még egy harmadik mozzanata is meghatározza. Az az állandó magatartás t. i., amelynek két oldalát mint egyéni hangulatot és világképet különböztettük meg, nem mindig passzív jellegű. Az én nemcsak szemléli a nem-ént, a «világ»-ot, az «élet»-et, és nemcsak érzelmileg vesz róla tudomást, hanem több-kevesebb határozottsággal *állást is foglal* vele szemben. Azonkívül, hogy igaznak vagy nem igaznak, kellemesnek vagy kellemetlennek találja a jelenségek egészét, még egy harmadikfajta ítéletet is mond róluk: jónak vagy rossznak is minősíti őket. Elfogadja, vagy ellenük mond, megnyugszik bennük, vagy meg akarja őket változtatni. Az én — a szó legtágabb értelmében — erkölcsileg is állást foglal a nem-énnel szemben. Ezt az aktív, helyeslő, vagy nem-helyeslő magatartást, amely több-kevesebb tudatossággal szintén állandó jellegű, *erkölcsi állandó*nak, egyéni morálnak nevezem és értem rajta az én-nek többékevésbbé állandó jellegű törekvésbeli vizsonyát a nem-énhez.

Az egyéni állandó.

Ez a hármas állásfoglalás — az egyéni világkép, az egyéni hangulat és az egyéni morál — sokszorosan összefonódva bonyolult, de mégis határozott egységben hozza létre azt az «*egyéni állandó*»-t, amely az aktuális esztétikai élményt magába fogadja, és annak tárgyi tartalmát az egész-vonatkozással gazdagítja, illetve mélyíti el. Ezt az egységes *egyéni állandót esztétikai világnézetnek* kell neveznünk. Ennek a szónak mindennemű tudományos és közéleti (oly sokszor kompromittált!) alkalmazásával szemben itt, mint az eddigiekből kitűnik, egészen határozott lélektani értelme van, amennyiben értjük rajta az egyéni *világképnek, hangulatnak és morálnak egységét*, vagyis *az énnek a nem-énnel szemben való, viszonylag állandó jellegű, értelmi, érzelmi és törekvésbeli állásfoglalását.* «Mint az ember hangjának csengése változatlanul ugyanaz marad — mondja Simmel —, akármilyen változó dolgokat beszél, ugyanilyen maradandó *egy alapszínezet, egy alapritmus, egy alapviszony* mindahhoz, amit az ember az életben valaha átélt; mintegy cselekvő és szenvedő magatartásának apriori formatörvénye ez, amely minden egyes tartalom elmúlását túléli és mint az egésznek egyénisége megy át a következőbe.»[1] Hogy azonban nemcsak lélektani érdekű jelenségről van itt szó — mint meg fogjuk mutatni —, arra erőteljesen figyelmeztet Paul Valéry: «Nem az egyes mű a fontos, hanem aki megalkotta; s nem is a művész külsőleges, lírai vagy romantikus énje, hanem az a meztelen, *mintegy metafizikai én*, amely nem hús, nem érzékenység, nem ideg és nem «személyiség», hanem ismeret, egyszerűség, tudat és mély állandóság, — magának a létnek hangja, amely hogyha figyelünk rá, átüt minden zürzavaron és szenvedélyen.»[2] Ez az egyéni világnézet állandó, mikor az esztétikai élményt magába fogadja, mintegy horizont vetít az esztétikai jelenség mögé, amely így mint rész helyeződik el a nem-én egészében, és ettől a viszonytól önmagán túlmutató jelentőséget kap. Az esztétikai tárgy ennek következtében már nemcsak ábrázol és kifejez, hanem a «mögötte levő» egészre utalva: jelent is. A tartalomnak ezt a harmadik rétegét nevezem jelentésnek. «A tartalom a tárgyak átélt jelentősége» — mondja Volkelt.[3]

[1] Id. Fr. Burger: Einführung in die moderne Kunst. 46. ezer. Wildpark—Potsdam., Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion, 1928. 24. l.
[2] Valéry: I. h. XX—XXI.
[3] I. 392.

Ezek után megpróbálhatjuk szabatosabban meghatározni a jelentést, az esztétikának ezt az egyik legnehezebb, de ugyanakkor egyik legfontosabb fogalmát.

Minthogy a jelentés genetikus értelemben nem más, mint a személyi állandónak az alkotásban, a műben, illetve a befogadásban való érvényesülése, első és legszembetűnőbb mozzanata a *totális jelleg*. Az egész emberből fakad, az egész embert érdekli, az egész embert tükrözi. Az alkotónak nemcsak egy szemlélete, egy élménye, egy aktuális érzelme van benne a műben, hanem valamiképen ő maga, egészen, — sőt nemcsak pillanatnyi énje, az élménnyel érintkező felülete, hanem az egész ember, — sőt ennél is több : Mivel minden egyes ember az ember mivoltának megvalósulása, azért az alkotóban — mint reprezentációs szimbolumban[1] valamiképen *az* ember is benne van : minden ember, — én is.

De benne vagyok mindenestül az újraalkotó élményben *befogadáskor* is. Akarva, nem akarva, egész élethangulatommal fogom meg az élmény tárgyát, mert befogadó érzelmem ennek az egésznek felvillanása ; egész világképembe illesztem bele, mert megismerő aktusom abból születik és abba kapcsolódik ; egész morálomat megérinti, mert erkölcsi énemet sem tudom kikapcsolni magamból az esztétikai élmény idejére. A mű jelentése az, amit erről az egész emberről, ennek az egész embernek, ehhez az egész emberhez szólót mond. Amely műnek vagy művésznek ilyen egész-mondanivalója nincsen, amelyik *csak* ábrázolni vagy csak kifejezni akar, vagy képes, vagy akár mindkettőt is, de nem többet — az fogyatékos esztétikum : gyönge alkotás, gyönge művész. Ebben az értelemben a jelentés nem más, mint a *totálissá nőtt kifejezés*.

De *totálissá növeli a jelentés az ábrázolást is*. Az egyéni állandó az aktuális élménytárgyat, az élmény külső jelenség-elemét sem fogja fel elszigetelten. Rembrandt híres három fája sem neki nem volt egyszerűen három fa, sem nekem nemcsak az, ha kellőképen átadom magam a műnek, — sokkal több, szinte minden : az egész természet, az egész mindenség. A *Szeptember végén* nemcsak Petőfi zsenge boldogságának egy mélabús percét vetíti elém, hanem minden ember minden érzelmének törékenységét, minden szépnek-jónak, minden emberinek mulandóságát, — minden nagy érzésnek, minden igazán és mélyen emberinek sírontúl is diadalmas örökkévalóságát. Rodin írja : «Ha egy jó szobrász egy emberi törzset mintáz, nem csupán az izmokat ábrázolja, hanem a bennük lüktető életet is, sőt többet is, mint az életet : azt a hatalmat, mely megteremtette őket és bájt, erőt, szerelmes lágyságot, vagy fékezhetetlen indulatot kölcsönzött nekik. Michelangelo minden élő testben a teremtő erőt zúgatja, Luca della Robbia pedig isteni mosolyt fakaszt belőlük. Vérmérsékletének megfelelőleg tehát minden szobrász haragvó vagy szelíd lelket ruház a természetre. A tájképfestő talán még messzebb is mehet. Nemcsak a lélek mozgatta lényeken ismeri fel az egyetemes szellem visszfényét, hanem a fákon, cserjéken, dombokon is. Ami a többi embereknek csak erdő és föld, a nagy tájképfestőnek egy végtelen lény ábrázata. Corot fáinak koronáiban, rétjeinek füvén, tavainak tükrében mindenütt jóságot látott, Millet szenvedést és lemondást. A nagy művész szellemének mindenfelől szellem válaszol. Hol találhatna nálánál vallásosabb embert ? Hát a szobrász szintén nem imádkozik-e, midőn meglátja tanulmánya tárgyának nagyszerű jellemét, midőn elfutó vonalak közül bontja ki minden lénynek örök típusát, midőn még az istenség kebelében is meg tudja különböztetni azokat a változatlan mintákat, melyek szerint minden lény alkottatott.»[2]

Egyszóval : a jelentés a mű egész-vonatkozása. De mert ilyen totális, azért egyszersmind *időtől és tértől független* is. A rembrandti három fa a valóságos térnek egy bizonyos pontján áll, a *Szeptember végén* életélménye Erdődön, 1847 szeptemberének valamelyik utolsó napján szállta meg a költő lelkét ; egyszóval, ami bennük *ábrázolás*, ami «valóságos», «érzéki», az a maga érdekvalóságával tér és idő egy bizonyos pontjához van kapcsolva. — A kép három fája, mint a mű *megvalósult* tárgya, a Petőfi-vers *belső* aktuális élménye : már csak a lélekben, azaz egy más, nem-reális

[1] L. alább.

[2] Rodin : I. h. 99—100.

időben-térben valósul ; vagyis : ami *kifejezés* (aktuális érzelem), az már csak a belső valóság dimenzióiban él. — A *jelentés* még ettől a szellemi tértől-időtől is független, mert immár nincsen köze aktualitáshoz. Ami minden ember minden érzelmét tükrözi, ami a mindenségről mond valamit, az — ennyiben — minden időben és minden helyen érvényes és — kellő feltételek mellett — érvényesül is. Ime az igazi alkotások elévülhetetlenségének titka. Amely műnek esztétikai átélése mindenestül időhöz vagy helyhez van kötve, amelyet tehát időben vagy térben eltávolodva tőle — persze *kellő felkészültség mellett* — nem lehet utána-alkotni, az fogyatékos mű.

Mindezek a megfigyelések magukban foglalják az esztétikai jelentés harmadik jellemzőjét is : *szubjektív és objektív egyszerre.* Szubjektív, mert az esztétikai alany egésze tükröződik benne ; objektíve, mert az esztétikai tárgy egész-vonatkozása jelenik meg benne. Szubjektív, mert totális kifejezés ; objektív, mert totális ábrázolás. Egy esetleges élménytárgyon át a tárgyi világ egészéről mond valamit ; egy aktuális érzelmi élményben az esztétikai alany egyéni állandóját, azaz egész emberi mivoltát hordozza. «Csak ha a költő felvette magába a mindenséget, adhatja vissza alkotásában» — mondja Hebbel.[1] *Felveszi* magába : vagyis ami előbb objektív egész volt, szubjektívvá válik benne. *Visszaadja* alkotásában ; vagyis a szubjektív egészből objektív egészet teremt. A tárgyi világ egészét csak belső világunk egészében élhetjük át, — ez a dolog egyik oldala, a nem-tisztán esztétikai ; ez a tudományos-filozófiai élményben is megtörténik. De a belső világ egészét is csak a tárgyi világon át élhetjük meg, annak egész-jellegű alakításában. Az emberi szellem önmaga előtt is csak megtestesülve tud igazán megnyilatkozni : a nem-szellemi valóság szellemi alakításában. Az ember számára az *egész* élménye (nem szólva a misztika rendkívüli jelenségeiről) csak az alakításban, vagyis az esztétikumban valósul meg. «Ami bennünk maradandó, azt akkor éljük meg, amikor a változót áthatjuk, és formális lényünk állandó mivolta kinyilatkoztatja magát nekünk a valóságnak megragadásában és betöltésében.»[2]

A jelentés objektív és szubjektív elemének ez az egysége persze — épen mert ami szubjektív, mindig viszonylagos is — nem mindig tökéletes. A két elem egymáshoz való viszonya többféleképpen alakulhat, helyesebben : az egységnek egyik vagy másik oldala erősebben érvényesülhet — már akár a műben is, akár csak a befogadó élményben. *A jelentés fogalmának tehát háromféle értelme* lehet, a szerint, hogy az esztétikumban az objektív vagy a szubjektív egész-vonatkozás érvényesül-e jobban, vagy mindekettő egyenlő erővel.

Igy jelentésnek nevezem a műben azt,

amivel az alkotó ill. befogadó *alany egésze* reagál a világra (az aktuális külső élményre) ;

amiben a *világ egésze* türöződik az alanyban (az aktuális belső élményben) ;

ami az *egész alany* vizsonyát mutatja a *világ egészéhez.*

Az első esetben csak a kifejezés érzik totálisnak, és ebben jelentkezik a jelentés, — az ábrázolás totalitása mintegy lappang ; az érzelmi totalitás olyan erős, annyira igénybe veszi figyelmünket, hogy az ábrázolásbeli egészvonatkozásra esetleg rá sem eszmélünk. Ilyenféle a *Szeptemben végén,* egy Grieg-dal vagy egy Van Gogh-kép jelentése.

A második eset elsősorban az ábrázolást érezteti totálisnak és a kifejezési tartalomnak az aktuális érzelem mögötti mélységét többé-kevésbbé csak sejteti. Az ilyenféle jelentés példájául szolgálhat a legtöbb nagy realista regény, Velazquez portréi vagy (viszonyítva pl. *Trisztán*hoz vagy a tetralogiához) a *Mesterdalnokok.*

A harmadik jelentési tipus egyforma erősen hat tárgyi és alanyi elemével : ábrázolás és kifejezés egyaránt totális. Ezt az előbbi totális ábrázolással és totális kifejezéssel szemben totális jelentésnek lehetne nevezni, ha ez a kifejezés azt a félreértést nem szuggerálná, mintha az előbbi két esetben a jelentésnek, (tehát az esztétikumnak is) valami fogyatékossága volna. Mindenesetre azonban ez az a típus, amely legfélreérthetetlenebbül érezteti a jelentésnek jelentés- (tehát kifejezésen és ábrázo-

[1] Tagebuch. I. 166.
[2] Odebrecht i. m. 131.

láson túlmenő, attól különböző) voltát. *Csongor és Tünde*, egy Rembradt-féle bibliai kép, egy Michelangelo-szobor vagy Bach *Máté-passiója* klasszikus példái ennek a jelentés-típusnak.

A jelentés érték-jellege.

A jelentés e formáinak vizsgálata meggyőz arról is, hogy a jelentésmozzanat nemcsak más, hanem valamiképpen *több is*, mint az ábrázolás és a kifejezés. Helyesebben: a jelentés valamiképpen magában foglalja az ábrázolást és kifejezést is. Láttuk, hogy ha az ábrázolás totális jellegű, ez már jelentést visz bele. Ezt úgy is mondhatnám, hogy az ábrázolás megszűnt puszta ábrázolás lenni és kifejezés-elemet vett magába. Totálisnak u. i. csak akkor hathat az ábrázolás, ha az ábrázoló annak érezte; az egész-hatást ez az érzelem viszi bele. — A jelentést tehát a kifejezés vitte bele az ábrázolásba. Fordítva is: a totális kifejezés jelentésként hat. De a kifejezés csak akkor hathat totálisan, ha ráismerek benne az aktuálisnál többre, a kifejezett érzelmi mozzanatnak reprezentációs-szimbolikus jellegére, — a szimbolum pedig képi, vagyis ábrázoló jelenség. A reprezentációs érzelem képviseli, tükrözi, tehát megjeleníti valamiképpen azt az egész-valóságot, aminek szimboluma — azaz ábrázol. A jelentés úgy jött létre, hogy a kifejezés ábrázolás-mozzanatot fogadott magába.

A jelentést tehát felfoghatjuk úgy is, mint ábrázolás és kifejezés egymáshoz való viszonyát, egymásra-vonatkozását, vagy szintézisét. Hiszen ez a formula valójában nem mond mást, mint a külső és belső világnak, a valóságnak és a léleknek, a tárgyi létnek és a tudatnak egy (alkotó vagy befogadó) alanyban való viszonyát, egymásra-vonatkozását, illetőleg szintézisét. Ez a viszony, vonatkozás illetőleg szintézis pedig, mint ilyen, formai jellegű és állandó, aktualitástól független — épen ezt neveztük egyéni állandónak és épen ennek az esztétikumban való vetületét jelentésnek. A jelentést tehát mégsem tekinthetjük a két másik tartalmi elem puszta összetételének; az egész itt is több, mint részeinek összege. Hiszen itt ténylegesen jelen van egy harmadik, tiszta formai-szellemi jellegében emezektől lényegileg különböző tényező: a kettőnek *viszonya*. A jelentés tehát az ábrázolástól és a kifejezéstől éppúgy el nem választható mozzanat, mint ahogyan ez a kettő egymástól sem választható el, de mégis más, azoknál elvileg magasabbrendű valami. Azoknak teremtő elve (hiszen az aktuális élményt egyéni állandó határozza meg) és célja (hiszen az ábrázolásnak és kifejezésnek immanens célja) azt az egészlátomást és egész érzést ábrázolni, illetőleg kifejezni, amely az alkotási tevékenység mozgató elve.

Így a jelentés szükségszerűen benne van minden igazi esztétikumban, mert a stilizálás törvénye értelmében *minden* ábrázolás kifejezést feltételez és *minden* kifejezés az érzelmi állandó mélyéből buzog fel. A jelentés tehát — azaz az egész-vonatkozás is — abban az esetben sem hiányzik az esztétikumból, ha sem az ábrázolás, sem a kifejezés nem totális jellegű. A nem-totális jellegű kifejezés (akár alkotóé, akár befogadóé) egy nem-totális lelkiségű, tehát alacsonyabbrendű alany totalitását fejezi ki: ha az ember nem is egész-ember, azért egészen benne van alkotásában vagy újraalkotásában. Nemcsak a tenger egész, hanem — genere suo — a kis halastó, sőt egy vízcsepp is. Nemcsak Beethoven, Petőfi és Michelangelo van benne egészen művében, hanem Dankó Pista, Lisznyay Kálmán, László Fülöp is: csak amazok «totalitása» óriási, objektíve is totális, ezeké kicsi, szegényes vagy szánalmas, de szubjektíve éppúgy egész, mint amazoké. Ugyanígy, a nem-totális jellegű ábrázolás: egy nem-totális, — tehát szegényes, csonka, banális — világkép totalitását tükrözi; a nem-egész világkép is egészen benne van az esztétikai élményben. A Vörösmartyak, Rubensek, Sibeliusok világképe óriási, objektíve is totális, a kis realista regényírók, materialista tucat-festők, népszerű komponisták «világa» nyomorék, köznapi, beteg, zagyva, — de ez a nyomorék, köznapi, beteg és zagyva világ is egészen benne van alkotásukban. A jelentés itt silány és szánalmas, de mégis csak jelentés.

Ez a megfontolás azonban már értékelést is tartalmaz: megsejteti velünk, hogy a jelentésmozzanatban rejlik az az archimedesi pont, amelyre támaszkodva az esztétikai értékelés természetét is meghatározhatjuk. Ennek vizsgálata egy későbbi fejezetünk feladata lesz. Itt is hangsúlyozni kell azonban egy fontos figyelmeztetést. Mikor a szubjektív lelkivilág, azaz a világkép totalitásáról, illetőleg gazdag vagy

szegény voltáról szólunk, akkor természetesen nem arról van szó, hogy egy alkotó mit és mennyit *mond el* a világról illetve magáról, hanem arról, hogy mit és mennyit ábrázol, illetőleg fejez ki *művészileg*. Tehát nem a tartalmi matériáról, amelyet feldolgozásra kiválaszt, hanem arról, ami ebből *esztetikailag megvalósult*. Egy néhánysoros népdalban, Goethe- vagy Petőfi-versben, egy Dürer- vagy Rembrandt-vázlattöredékben mérhetetlenül több ábrázolásbeli és kifejezésbeli totalitás van, mint akárhány «világnézeti» drámai költeményben, sokkötetes regényben, életábrázoló és önboncoló naplókban, vagy önéletrajzban, programmzenében vagy allegórikus freskó-sorozatban. Az esztétikai érték nem a «gondolati» vagy «érzelmi» tartalomtól függ, hanem az esztétikai tartalomtól, vagyis a formailag megvalósult ábrázolás-kifejezés-jelentéstől.

5. fejezet. Az esztétikai jelentés főtípusai. I. Világkép.

Esztétikai tipológia.

Az esztétikai elmélkedésnek alig van termékenyebb, izgatóbb és jelentősebb problémaköre, mint azoknak a nagy «*egyéni állandók*»-nak vizsgálata, meghatározása, egymáshoz való viszonyuknak és esztétikai szerepüknek tisztázása, amelyek felismerésünk szerint az esztétikai élmény jelentési tartalmát adják. Az elméleti esztétika művelői, Aristoteles szűkszavú és sokféleképpen magyarázott tragikum-elmélete óta mindmáig, talán semmivel sem foglalkoztak olyan sokat, mint azokkal a termékeny kategóriákkal, amelyek nyilvánvalóan főtárgyaiul kínálkoznak az idevonatkozó kutatásnak (tragikus, komikus, fenséges, romantikus, idillikus stb.), azonban sem ezeknek a kifejezéseknek szabatos fogalmát egyértelműen meghatározni, sem egymáshoz és az esztétikai élményhez való viszonyukat véglegesen tisztázni, annál kevésbbé ezek evidens rendszerét megállapítani még nem sikerült. Az egyik elmélet mint objektív tartalmi kategóriákat, a másik mint érzelemfajokat, a harmadik mint a szépnek modifikációit, a negyedik mint esztétikailag különösen jelentős alakulatokat, mások mint relatív tartalmú, történetileg adott kategóriákat stb. tárgyalják őket. Még többet és még bizonytalanabbul, tisztázatlanabbul használják ezeket a műszavakat a gyakorlati esztétika emberei, irodalom- és művészettörténészek és kritikusok. Ezeknek frazeológiájában a tragikus, romantikus stb. kifejezések a leggyakrabban használt patronok közé tartoznak, de a legtöbbször nemcsak hogy szabatosan meghatározott tartalom nélkül, hanem akárhányszor ugyanazt a műszót a legkülönbözőbb jelenségekre alkalmazzák.

Az elméleti esztétikának nem lehet elsődleges feladata ezeknek a kategóriáknak részleges és kimerítő vizsgálata. Be kell érnünk a legfőbb, elméletileg és történetileg legnagyobb jelentőségű típusok vizsgálatával, feladatunk elsősorban ezeknek a kategóriáknak esztétikai értelmére, és az esztétika rendszerében elfoglalandó helyére mutatni rá. Annak az esztétikai alapgondolatnak világánál, amelyre egész gondolatmenetünk épült, nem kétséges, hogy ezek a kategóriák valójában elsősorban nem esztétikai, hanem *lélektani fogalmakat* fednek, az *egyéni állandó*nak bizonyos típusait. Csak azáltal lesznek esztétikai jelentőségűvé, hogy mint világképek, egyéni hangulatok és erkölcsi magatartások, a szorosan vett esztétikai élménynek egész-vonatkozását, azaz esztétikai jelentés-tartalmát adják meg. Az egyéni állandónak már fogalmában benne van, hogy minden embernél más. Mikor tehát az egyéni különbözőségek beláthatatlan sokfélesége helyett annak típusait vizsgáljuk, eleve tisztában kell vele lennünk, hogy a feladat, amelyet meg kellene oldanunk, valójában megoldhatatlan. Minél jobban meg akarjuk közelíteni az egyéni állandó legsajátosabb mozzanatát, épen az egyénit, annál reménytelenebb ez a feladat. Ez t. i. a típusok minél nagyobb számának fölvételét követelné meg. Ez az eljárás azonban a mellett, hogy az egyéni kombinációk kimeríthetetlen gazdagságát a legjobb esetben sem tudná megközelíteni, a leírandó típusokat, mint típusokat is értéktelenné tenné, mert szükségszerűen a mozzanatoknak áttekinthetetlen sokaságát kívánná meg, és vagy kaoszra, vagy a valósággal kirívóan ellenkező, erőszakosan elméleti rendezésre vezetne. Azért inkább kevés, de átfogó és áttekinthetően felépített típusokra kell törekednünk. Ennek megint az a veszélye, hogy túlságosan általánosságban találnak

maradni és így keveset magyaráznak a valóságból. Az ismert tipológiák rendszerint két, vagy három alaptípusra szokták visszavezetni a vizsgált jelenségeket. Az ismert — s napjainkban immár szinte beláthatatlanra nőtt — tipológiai anyag[1] áttanulmányozása és a jelenségekkel való összevetése arra a belátásra bírja az embert, hogy a két alaptípusra való osztás ritkán ment a rendszer kedvéért való erőszakos leegyszerűsítéstől. A jelenségek a legritkább esetben foglalhatók egymást kizáró két fogalom alá. A trichotomia, a hármas szembeállítás több helyet enged a tényekkel szemben épen ezen a téren olyan nagyon szükséges alázatosságnak.[2] De még oly nagyfokú ténytisztelet mellett sem mellőzhetjük az esztétikában sem a típus fogalmát, a törvény egyszerűsége és az egyedi valóság gazdagsága közti szakadék áthidalásának ezt az egyetlen lehetőségét.

Hogy a tipizálással állandóan velejáró legfőbb veszedelmet, az elméletiesség légüres terébe való fellendülést elkerüljük, a tipológiának az esztétikába való bevezetése előtt *három óvást* kell tennünk. Először is sohasem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a típusok minden irányban *nyílt kategóriák*. Tiszta típusok nincsenek. A típusok folytonos átmenetet, egymásba való áthullámzást mutatnak. A típus tehát sohasem jelent osztályfogalmat, amely a más osztály tagjaitól mereven elkülönül,[3] hanem csak nagyjából való irányt, tendenciát. De *nincs lezárva a típus időben sem* az egyes egyén világán belül. Amint tárgyilag nem zárt adottság, alanyilag sem az. Nem születünk bele egy típusba változhatatlan determináltsággal. Mindenesetre a típus adottságait is magunkkal hozzuk az öröklésben, de környezet, nevelés, külső és belső események a legnagyobb típusformáló erőn, az élmény erején keresztül módosítják, sőt meg is változtathatják típusformánkat. Végül — és erre épen Mátrai László mutat rá igen meggyőző erővel imént idézett munkájában — az *egyén és műve között* típus szempontjából *nem feltétlenül egyértelmű a viszony*. Különböző — természetesen nem önkényes — hatóerők következtében megtörténhetik, hogy egy alkotó, aki bizonyos típushoz tartozik, olyan művet alkot, amely másféle típus vonásait mutatja.[4] Mindezeknek éber szemmeltartásával azonban az ilyen viszonylagosan értelmezett és óvatosan kezelt egyéni állandók hasznos eligazodásul szolgálnak az esztétikai valóság őserdejében.

Az érzelem esztétikai primátusa megmagyarázza, hogy az egyéni állandó gondolati oldala, a világkép az esztétika szempontjából egy fokkal kevésbbé jelentős, mint a hangulat. Az egyéni állandó gondolati elemei t. i. az esztétikai élményben rendszerint csak közvetve, a velük kapcsolatos érzelmi elemeken keresztül hatnak alakítólag. Fentebb idéztük v. Stein felismerését. «Minden igazi gondolat alatt van egy bizonyos — hogy úgy mondjuk — érzelmi mélység, és a gondolatok összessége, mint a maga magyarázó alapjára, egy gondolkodásmódra utal, azaz az egész szellemi világnak hangulatára.»[5] Ugyanezt a filozófus szabatosságával és a költő szemléletes egyszerűségével Kölcsey: «Az én lelkem minden ideái összeolvadva vagynak egymással, és a szív húrain rezegnek keresztül».[6] Minthogy azonban az egyéni hangulat többkevesebb tudatossággal mindig össze van fonódva világkép-elemekkel is, tisztába

[1] Talán legjobb áttekintésük E. Schreider munkájában: *Les Types humains*. Paris. 1937; nálunk kitűnő rövid összeállításuk Mátrai László *Élmény és mű* c. könyvében. Budapest, 1940.

[2] Persze semmi sem könnyebb, mint a hármas típuscsoportokat elméletileg kettőre visszavezetni, — mit az alább megkülönböztetendő *naiv-romantikus-klasszikus* hármasságban a naivot és a klasszikust szokás összefoglalni a hagyományosan használt klasszikus terminus alá; a legtöbbször minden nagyobb nehézség nélkül ki lehet mutatni, hogy a három közül egyik a másik kettőnek összekötője, középarányosa vagy szintézise. Úgy tetszik azonban, hogy az ilyenféle leegyszerűsítések inkább az elméleti elvonó-igényt elégítik ki, és sem a tények tiszteletének, sem az alaposabb magyarázat lehetőségének nem kedveznek.

[3] «A típus nem merev fogalmi szkéma, változatlan osztályfogalom, amelybe valamely személy vagy tárgy tulajdonságai alapján vagy beltetartozik, vagy nem, hanem rugalmas háló, amellyel a többé-kevésbbé hasonló tulajdonságokat vagy tényeket megfogjuk. A típus az az állandóbb jelleg, amelyet az egyén bizonyos tulajdonságainak túlnyomósága, lelki hajlamainak vagy működésének prevalenciája alkot. (Kornis Gyula: Az államférfi. 1933. II. 6.)

[4] Érdekesen mutatja ki ezt Mátrai Flaubert és Victor Hugó példáján.

[5] I. h.

[6] A Kazinczy-emlékbeszédben. K. F. Minden Munkái. III. kiad. II. k. 188.

kell jönnünk a világkép-típusok esztétikai jelentőségével is. Természetesen nem lehet feladatunk a filozófiai értelemben vett világszemléletek elemezése, vagy akár csak felsorolása sem. Az épen napjainkban immár valóságos világnézettanná fejlődött idevágó kutatások igen érdekes és gazdag anyaggal szolgálnak az esztétikai elmélkedés számára is. Az esztétikai elmélet alapvető kérdéseinek tisztázására azonban elég, ha csak egy szempontból vesszük vizsgálat alá a különböző világnézet-típusokat; ez a szempont: az esztétikai élmény jelentésbeli tartalmának alakulásában való szerepük. A kérdés tehát, amelyet fel kell tennünk az egyes világnézetekkel szemben, így hangzik: *Mi az a jelentés*, vagyis az az egész-vonatkozás, *amelyet az illető világnézet a művész, vagy a befogadó lelkében hozzáad a szemléleti jelenséghez?* Az a tipológia, amelyet ebből a szempontból fel kell állítani, nem tarthat igényt sem filozófiai, sem lélektani, de még csak történeti teljességre sem; tisztán az esztétikai tapasztalat, illetőleg az irodalom- és művészettörténeti indukció lehet számunkra irányadó.

Az alább következő három főtípus nagyjából egybeesik azzal a világnézeti tipológiával, amelyet Dilthey állított fel (naturalizmus, objektív idealizmus, a szabadság idealizmusa); első két tagja körülbelül fedi Schiller *naiv-szentimentális* és Mátrai *közvetlen-közvetett* típuspárját. Gyakorlatilag a mi esztétikai kérdésfeltevésünk megfelel a tipológia legáltalánosabb alapkérdésére, az én és a világ alapviszonyának minőségéről: *mi az elsődleges az én számára*, az alany-e vagy a tárgy, vagy (a mi hármas szempontunk szerint) valami, amit mindkettőtől különbözőnek fog fel?

Objektív típusok.

Az első csoportot legegyszerűbben *objektív típus*nak nevezhetjük. Lényege: a tárgyi világ elsődlegesen adottnak, önmagában érdekesnek, önértéknek érzik. A szerint, hogy a művész, illetőleg műélvező érdeklődése tisztán a tapasztalati külső valóságra, vagy a benne megnyilatkozó — az *én*nel szemben ugyancsak tárgyilag adott — lelki-tartalomra irányul elsősorban, két altípusát különböztethetjük meg.

a) *Empirikus típus.*

Esztétikailag legigénytelenebbnek a tisztán *empirikus világképeket* kell mondanunk. Szempontunkból közönyös ennek az empirizmusnak akár eredete, akár filozófiai értelme. Akár a kiskorú embernek fejletlen szemlélete, akár a nyárspolgár gondolati igénytelensége, akár a zseni naivitása, akár elméleti, filozófiai álláspont hozza is létre ezt a szemléletet, amely szerint «*az van, ami látszik*», és «a dolgok mögött» nincs semmi, az esztétikai élmény számára egy a tartalmi következmény. Ebből a világszemléletből egy bizonyos *Sachlichkeit* származik, amely lehet színes vagy vérszegény, derűs vagy sivár, de lényege mindenesetre az, hogy az esztétikumot a többé-kevésbbé öncélú ábrázolás értékében látja. Az ilyen lelkiségből fakadó műtől távol áll a jelentés tartalmi mozzanata, a kifejezési taratlom is elsősorban az objektív valóságon érzett örömből táplálkozik. Hogyha az ilynemű alkotás mégsem mutat fogyatékos esztétikumot, ez onnan ered, mert a jelentésnek legalább egy mozzanata mégis csak benne rejlik az ilyenirányú ábrázolásban is. Amint t. i. a filozófia tagadása már maga is filozófia, és ha negatív módon is, a bűn is állítása az erkölcsi törvénynek: *a jelentésnek ez a teljes kizárása már maga is jelentés.* Az empirián túli valóság tagadása már értelmezése az életnek és a valóságnak, és ennek az értelmezésnek a műben való jelentkezése már maga is ad egy szellemi halk mellékzöngét a szemléleti tartalomnak. A XV. század naivul mámoros festői naturalizmusa, Zola iskolájának harcias eszmény-tagadása, vagy a «neue Sachlichkeit»-nek a metafizikai pluszról való tudatos lemondása egyformán megerősiti ezt a tételt. Az ilyen világszemléletű ember az esztétikai élmény tárgyául jelentkező szemléleti tárgyat úgy fogja fel, «amint van», és nem gondol «hozzá», «mögéje» semmit; az ő számára a tárgy jelentési tartalma mindössze annyi, hogy «önmagában hordja jelentését.» Benne van ebben az élményben egy meg nem fogalmazott, sőt legtöbbször nem is tudatos metafizikai velejáró, amelynek mélyén valami ítéletféle rejlik a létnek egyszerűségéről, átlátszóságáról, gazdagsága és kimeríthetetlensége mellett is «megfogható» voltáról. Ki ne érezné ezt a tisztán empirikus világszemléletet pl. egy Boccaccio-, vagy Mikszáth-novella,

egy Brouwer-féle parasztkép, egy Courbet-kép, vagy egy modern német Bauhaus mögött ? Courbet különben igen határozott mondatokban meg is fogalmazta számtalan régi és újabb festőtársáéval közös ebbeli meggyőződését : «Azt állíthatom, hogy a festészet lényegében konkrét és nem állhat egyébből, mint reális és létező dolgok megjelenítéséből. Teljesen fizikai beszéd, melynek szavai, az összes látható tárgyakból állanak. *Elvont dolog, a nem látható, nem létező, kívül esik a festészet birodalmán.* A művészi képzelet abból áll, hogy megtaláljuk egy létező dolog legtökéletesebb kifejezését, de sohasem abból, hogy helyettesítsük, vagy megteremtsük a dolgot. A szépséget a természet adja, és az a legkülönbözőbb alakban rejtezik a valóságban. A szép azzal, hogy reális és látható már önmagában hordja művészeti kifejezését. De a művésznek nincs joga ahhoz, hogy túlozza ezt a kifejezést. Nem szabad hozzányúlnia, nehogy kivetkőztesse természetéből és ezáltal gyöngítse ; a természet kínálta szépség fölötte áll minden művészi megszokásnak».[1]

b) *Pszichologista típus.*

A világképeknek egy másik csoportját esztétikai jelentés szempontjából a *pszichologista szemlélet* nevével foglalhatnók össze. Értek ezen minden olyan felfogásmódot, amely a jelenség mögött a lelket, az egyént, a cselekvés mögött az embert, a pillanatnyi megnyilatkozás mögött az állandó lelki magatartást keresi. Az ilyen szemlélőt a mesében nem a kaland, az esemény, a fordulat érdekli, hanem annak a szereplőkre tett hatása ; a tájképben nem a természeti jelenség, hanem az a lelkiállapot, amelyet tükröz, illetve az a hangulat, amely ezt a tájat, — éppen *ezt* a tájat, és éppen *így* — a festővel megláttatta és kiválasztatta. A nagy emberábrázolók jórésze ilyen szemmel (vagy ilyen szemmel is) nézi a világot. Homerost és az ő hallgatóközönségét a mitoszban az esemény, az érdekes történet izgatta ; Sophoklest már a cselekvő és szenvedő ember, annak szenvedélyei és sorsa. Ennek a pszichológiai valóságszemléletnek a legnagyobb klasszikusa kétségtelenül Shakespeare, akinek a legképtelenebb, sőt a legbanálisabb mese is elég jó, hogy az emberi lélek új és új vonásaira világítson rá. Ez a szemlélet élesíti meg a Balzacok és Stendhalok, a Thackerayk és Hamsunok tekintetét, ez lelkesíti a nagy portrait-festőket, ez a japán vonalművészt és Rodint, és ezt hallja ki a fogékony fül pl. Berlioz zenéjéből is. Persze nem szabad elfelejtenünk, hogy a művész élménye, amelyből a mű származott, és a befogadóé, aki azt élvezéskor újraalkotja, két különböző dolog. Azért igen sokszor megtörténik, hogy a befogadó más világszemléletű lévén, mint a mű alkotója, más jelentéstartalmat visz bele a maga élményébe, mint ami objektíven benne van. Megtörténhetik tehát, hogy valaki pszichológiailag fog fel empírikus világszemléletből fakadó alkotást, és a mese, vagy a kép, vagy a dallam mögött lelki rugókat lát, lelki vonatkozásokat érez meg ott is, ahol maga a művész ilyenekre egyáltalán nem gondolt. Sokkal gyakoribb természetesen a fordított eset, hogy a naiv befogadó észrevétlenül megy el a mű pszichológiai tartalma mellett és csak annak külső cselekmény-, szín-, alak- vagy dallamköntösét, szóval az ábrázolási tartalmat veszi észre.

Szubjektív típus.

Ezeket a típusokat objektív típusoknak neveztem, mert a tárgyi valóság önmagában, az éntől és minden «mögötte rejlő» mozzanattól függetlenül érdekli őket. Nevezhetném impresszionistának is, mert az ilyen típusú alkotásnak tárgya, célja, büszkesége a tárgyi világnak a művészre tett benyomását visszaadni. Ezzel szemben *szubjektiv*nek, vagy expresszionistának kell neveznünk az ellentétes típust : azt az embert, akiben — érdeklődésben és alakításban — az én erősebb a nem-énnél. Az ilyen embert minden annyiban érdekli, amennyiben énjével vonatkozásban van ; annyiban érzi létezőnek is, de mindenesetre csak annyiban jelentősnek, amennyiben megtalálja benne magát. Egocentrikusnak is nevezhetném ezt a látást, vagy (Stendhal szavával) egotizmusnak. Az ennek megfelelő szélső filozófiai álláspontot az alkotás síkjára vetítve szabatosan fejezi ki Babits verse, a *Lírikus epilógja:*

[1] Farkas Zoltán : Courbert. Nemzeti Ujság, 1942 júl. 22. 9.

Csak én tudok versemnek tárgya lenni,
Első s utolsó mindenik dalomban.
A mindenséget vágyom versbe venni,
De még tovább magamnál nem jutottam.

S már azt hiszem, nincs rajtam kívül semmi,
De hogyha van is, Isten tudja, hogy van.

Amit Babits itt elméletileg fogalmaz meg (ami különben költészetére csak nagyon kevéssé illik), azt a világirodalomban párját ritkító tökéletességgel valósítja meg Ady Endre élete és költészete. Egyik vizsgálója egész költészetét ebből a szempontból értelmezi. «Ady a legönzőbb, legegocentrikusabb lírikusunk. Magát szereti a szerelemben, magáról mintázza fajának képét, s hitetlen Tamásként vergődik Istenhitéért. Költészete megdöbbentő, brutálisan őszinte önvallomás. Csak élménye van, semmi más. S minden élmény, legyen az nő, haza, Isten, ha még oly közös emberi is, nála mindenkor az első személy, szinte profán közvetlenségével fejeződik ki. Ady szerelmi lírája ? Mily furcsán hangzik ez. Inkább azt írjuk : *Én és a nő.* Ady hazafias versei ! Inkább azt írjuk : *Én és a hazám.* És Isten-versei. Valóban ez a helyes elnevezés, ha «vallásos» költészetéről beszélünk : *Én és az Isten.* Mindenütt a tüntető *Én.*»[1] Másik klasszikus példája az ilyen típusú írónak Proust, aki egyenesen kimondja, hogy «a dolgokban — amelyek ezáltal válnak értékessé — *lelkünk rájuk hullt visszfényét* szeretnők újra megtalálni.»[2] A képzőművészetben talán legjellemzőbb példák rá az expresszionisták, a zenében talán Chopin.

Transzcendens típusok.

Mindkét típus-csoporttól lényegesen különbözik az a harmadik «állandó», amely a dolgokat sem nem magukért, sem nem önnönmagáért értékeli, hanem valami másért, ami «*mögöttük*» van : aminek megvalósulásai, kifejezői, szimbolumai. Az idetartozó típusokat mindkét előbbivel szemben *transzcendens*nek kell neveznünk, mert a lényeg ezek szemében túl van mind a külső, mind a belső tapasztalat világán : a tapasztalat csak halvány tükrözése az «igazi» valóságnak.

a) *Kollektivista típusok.*

Külön csoportba kell soroznunk ezek közt azokat a világszemléleti típusokat, amelyek a jelenséget elsősorban nem mint egyedi tényt, hanem mint valamely *kollektiv, vagy objektivált szellem* megnyilatkozását fogják fel. Ide tartozik mindenekelőtt a *történeti* szemléletnek sokféle változata. A rideg történelmi materializmustól és a Taine-féle elmélettől a legmodernebb és legdifferenciálódottabb szellemtörténeti felfogásokig szinte beláthatatlan gazdagsága tárul elénk az idevonatkozó világszemléleteknek, amelyek azonban mind megegyeznek egyben : az egyes alkotás attól kapja igazi értelmét és jelentőségét, hogy egy magasabbrendű kollektív valóságnak függvénye, terméke, képviselője, vagy megvalósítója. Az esztétikai jelenség — a mű is, a művész is — az ilyen szemben elsősorban a kort, a fajt, az osztályt, a stílust, a kultúrát stb. képviseli, amelyből kinőtt. Az ilyen látásmód alig jöhet létre bizonyos tudományos iskolázottság, tehát elméleti beállítottság, vagy — a rosszabbik esetben — politikai magamegkötés nélkül ; az alkotó művészek pedig mindkettőre aránylag kevéssé hajlamosak. A dolog természetéből következik tehát, hogy ezek a világszemléletek sokkal nagyobb szerepet játszanak az esztétikai befogadás, semmint az alkotás terén. Nagyon sokszor megtörténik, hogy a nagyközönség, vagyis a szakkritika elsősorban (sőt nem egyszer kizárólag) pl. a faji, vagy nemzeti érzés, vagy a korstílus szempontjából fog fel olyan műveket, amelyeknek alkotója effélékre nem is gondolt. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy mindezek a szempontok akár az ilyen alkotásokkal szemben is jogosulatlanok. Hiszen az esztétikai alkotás csakugyan kifejezi korát, képviseli annak stílusát, megvalósítja az alkotóján keresztül dolgozó

[1] Vajthó László : Én, Ady Endre, Széphalom-Könyvtár, 12. sz. Szeged, 1929. 7.
[2] Proust : Az eltűnt idő nyomában, ford. Gyergyai Albert, 1937. I. (Swann I.) 143.

objektív szellemet akkor is, ha ez az alkotó erről semmit sem tudott, vagy akár ez ellen tiltakozott is. Az ilyen felfogás egyoldalúsága, és azért esztétikailag fogyatékos volta abból következik, hogy a tartalomnak egy — többé-kevésbbé alárendelt — elemét, a jelentési tartalmat, az egész tartalommal azonosítja, illetőleg ábrázolást, kifejezést, sőt esetleg még a mesterségi tartalmat is — erről alább lesz szó ! — jogosulatlanul *csak* a jelentés szempontjából nézi. Mindenesetre vannak azonban, ha a két előbbi világszemléletűekhez képest csekélyebb számban is, alkotóművészek is, akikre jellemző az ilyen világszemlélet. A népiességnek az a felfogása pl., amelyet Petőfi képvisel, és amelyet pályája elején Arany is átvett lángelméjű barátjától kétségtelenül lényegesen befolyásolta számos alkotásuk tartalmát. Az a népi vonatkozás, amelyet tudatosan vittek bele költői munkájukba, ezeknek egészen sajátos jelentési tartalmat ad. «Költő az legyen, mi népe» — vallja Arany még sokkal későbbi éveiben is. Mikor ezt is kiérezzük alkotásaiból, akkor azoknak olyan tartalmi mozzanatára reagálunk, amelyet az író tudatosan visz beléjük. Mai magyar irodalmunk legfontosabb mozgalmát, az ú. n. népi írók egész pályáját, művészi és írói sorsukat ez a világnézeti elhatározottság irányítja. Jellemző a kollektivista felfogás minden ortodox marxista vagy nemzetiszocialista művészre. Megtaláljuk ezt a valóságlátást Kodolányi történeti költészetében, sokszor a Kodály-féle zenében, Meunier szobraiban, Gallén-Kallela képeiben és egyáltalán a legtöbb mai programmszerű művészeti irány képviselőiben.

b) *Bölcselő típus.*

Még ritkább az alkotóművészek között a *filozófiai világszemléleti* típus. Kevesen vannak Csokonaiak, akiknek szemén állandóan ott van a Rousseauval melegített racionalizmus enyhén hűvös pápaszeme, Madách Imrék, akiknek szemében az egész világtörténelem elvont eszmék színpada, Anatole France-ok, akik számára az egész mindenség egy szelíd cinikus beszélgetési témája, — épen olyan kevesen, mint azok a «spirituális» festők és szobrászok, akiknek művészi munkája elsősorban a legkülönbözőbb filozófiai elméletekhez igazodó programmok készítésében merül ki ; a programmot rendesen csak nagyon halványan megvalósító műveik inkább a kuriózum, mint az esztétikai jelenség hatását keltik. Mindazáltal minden művészet területén akadnak nagy lángelmék, akiket többé-kevésbbé filozófiai világszemlélet jellemez. Wagner alapos ismerője aligha fog meglepődni Péterfy Jenő tanácsán, aki úgy találja, hogy a *Walkür* tökéletes megértéséhez filozófiai kommentárra van szükség, és Schopenhauernek *Die Welt, als Wille und Vorstellung*-ját ajánlja színházlátogató társának ; ott találhatja meg mindazt az akarat szétválásáról, objektiválásáról, az öntudatlannak a tudatosba emeléséről, amit Wagner szövege és zenéje magában rejt.[1] Hogy a filozófiai jelleg a képzőművészet terén sem egészen ismeretlen, bőséges példával bizonyítja Fritz Burgernak az utolsó század képzőművészetéről írt munkája.[2] De elég Flaubert *Szent Antal megkísértetésére*, Pirandello színműveire, Komjáthy Jenő lírájára gondolni : ki tagadhatná, hogy mindezeknek az alkotásoknak ez a filozófiai elem olyan szerves tartalmi rétege, amelynek lehetőleg kongeniális felfogása nélkül azok esztétikuma — még legkülsőségesebb formai része is — a maga igazi mivoltában zárva marad a befogadni akaró előtt.

c) *Misztikus típusok.*

Az esztétikai alkotások jelentéstartalmát adó világszemléleti típusok közt talán leggazdagabbak és legnagyobb változatosságot tárnak elénk azok, amelyeket a *misztikus szemlélet* nevével kell egybefoglalnunk. Misztikusnak nevezek ebben a vonatkozásban minden olyan szemléletet, amely az empírikus valóság mögött egy semmivel sem kevésbbé reális nem-érzékelhető «magasabb» valóság világát látja. Az esztétikai elmélet szempontjából közömbös, hogy ez az érzékfeletti világ valóságáról való meggyőződés metafizikai elméleten, vallásos tudáson, naiv hiten, vagy akár babonán alapszik-e. Az esztétikai élmény jelentéstartalma szempontjából csak az a

[1] Péterfy Jenő munkái, II. 459. l.
[2] Fr. Burger : Einführung in die moderne Kunst. 46. ezer. Wildpark-Potsdam. 1928.

lényeges, hogy az ilyen alkotó és újraalkotó felfogásában az ábrázolható érzéki jelenségek bele vannak ágyazva egy érzékfölötti valóságba, és végső értelmüket ehhez a tapasztalatontúli világhoz való viszonyuk határozza meg. Első tekintetre világos lehet, hogy ez a látásmód mennyire kedvez az esztétikai élmény gazdagságának, hatásosságának, mélységének. Minden tapasztalható jelenség kettős rétegűvé válik ebben az élményben, és a második, a belső réteg, minthogy a térhez és időhöz korlátozott tapasztalás nem von neki határokat, kimeríthetetlen. A legkisebb dolog is mérhetetlen jelentőségűvé válhatik annak a titokzatos, megfoghatatlan, megmérhetetlen valóságnak erejétől, amelybe belekapcsolódik. Az érzékfeletti világ az érzéki tapasztaláshoz kötött gondolkodási formák számára szemléletesen meghatározható nem lévén, természetes, hogy a misztikus szemlélet jóformán annyiféle árnyalatban jelenik meg a történelemben, ahány misztikus látású szellem élményeiről beszámolni tud. Az esetek beláthatatlan gazdagsága nagyjából mégis három alapvető típusba foglalható, amelyeket az *animista, panteista és teista misztikum* nevével lehetne meghatározni. Természetes, hogy a három csoport határai, bármilyen egymást kizáró alapon lehet is őket elkülöníteni, a valóságos életben elmosódnak, és az egyes típusok szinte észrevétlenül olvadnak át egyes képviselőiknél a másik kettő valamelyikébe

Animizmus.

*Animizmus*nak nevezem a primitív kultúrájú embernek (ősrégi kultúráknak, gyermekeknek, jelenben is itt-ott az érintetlenebb falusi népnek) azt a magától értetődően kifejlődő és továbbhagyományozódó felfogását, amely minden jelenség mögött életet, a «lélek»-nek egy nemét látja, akinek számára épen azért a látható és nemlátható világ dualizmusa nem létezik. A kis gyermek gondolkodásától, aki megüti büntetésül az őt megsértő széklábat, a babonás falusi emberen át, aki elégeti ellenségének a hajfürtjét, hogy így megölje magát az ellenséget is, egészen a görög mitológia csodálatos világáig, amely anthrópomorf istenek gazdag képzeletből született világával eleveníti meg az egész természetet, és amely ennek a szemléletmódnak kétségtelenül legfejlettebb és legművészibb alkotása : a legegyszerűbb és a legbonyolultabb megszemélyesítéseknek, babonáknak és áhítatos hiedelmeknek kimeríthetetlen gazdagsága húzódik meg az animizmus szürke műszava mögött.

Nem szabad azonban az animista világszemléletet kizárólag a primitív ember sajátjának gondolni. Bizonyos fejlett, elfinomult formái végignyúlnak a természetfilozófián egészen napjainkig, Leibnizen át egészen Brandenstein Béla metafizikájáig. A művészet és az irodalom történetén pedig szintén végighúzódik a legkifinomultabb, bonyolultabb és egyénibb formákban az érzékfeletti világ jelenlétének tudata, és nem egyszer az őskori ember babonás szellemhitének megrázó elevenségével és tisztaságával jelenik meg remekművekben is ; példa rá Ady Endre költészete, Whistler és Klee képei, Bartók Béla *Cantata Profanája.*

Panteizmus.

Nem mindig különböztethető meg az animista világfelfogástól a *panteizmusé,* amelynek ismertetője az esztétikai elmélet szempontjából a következő : Az én valóságos, bár nem érzékelhető összefüggést érez egyrészt maga és a jelenségek, másrészt az egyes jelenségek közt, és magát is, a jelenségeket is : egy nagyobb, de többékevésbbé szellemi jellegű egész részeinek érzi. Ennek a három mozzanatnak nem mindegyike tudatos e világszemlélet minden képviselőjében ; a hangsúly, és főleg az átérzés, hol az egyik, hol a másik mozzanaton van. Egyszer csak a dolgok titokzatos egységén, másszor az énnek és a természetnek belső rokonságán, legritkábban a *minden-egy = Isten* elméleti elgondolásán. De hiszen mikor az esztétikában világképről szólunk, nem is gondolunk tiszta és szabatos logikai gondolatrendszerre : a hit, a sejtés, amelyben mint élményben nagy, sőt túlnyomó szerepe lehet érzelmi motívumoknak, az esztétikai életkörön belül sokkal gyakoribb jelenség mint a szorosan vett logikai-metafizikai gondolatrendszer. Ahhoz, hogy a hangulati állandótól megkülönböztetve világképnek nevezzük a világfelfogásnak ezt az érzelmekkel vegyült másik oldalát, csak az szükséges, hogy az az elvi, elméleti álláspont legyen megismerési természetű, amely a világnak egy ilyen nem megkonstruált, hanem

átérzett képe *mögött* rejlik ; szóval az az elméletileg megkonstruál*ható* formula, amelynek tartalmára az érzési elemek vonatkoznak. Így fogva fel a dolgot, az előbb említett három mozzanat valamelyikéből fakadó szemléleti módok mögött, többékevésbbé határozottan fel lehet ismerni annak a világképletnek körvonalait, amely tudatosságra hozva és elméletileg megfogalmazva a panteizmus formuláját adná. Hogy ez így van, legjobban mutatja az a kritikátlan és túlzó általánosítás, amellyel a művészet, főleg az irodalomtörténet egyes képviselői a panteizmus fogalmát sokszor alkalmazzák, kiterjesztve azt teljesen jogosulatlanul mindazokra a műalkotásokra és művészekre (pl. nálunk Madáchra), akik bensőséges kifejezést tudnak adni a természettel való lelki összeolvadásnak, még akkor is, ha e mögött egyáltalán nincs ott a panteizmust jellemző két fő mozzanat : minden egy, és ez a minden az Isten.

A világirodalom nagy példái közül, amelyekre a panteizmussal kapcsolatban hivatkozni szokás, kétségtelenül Goethe példája a legékesszólóbb, akinél (az ő hosszú pályáján és gazdag munkásságában nem egyszer feltűnő más-jellegű, pl. teista és keresztény dokumentumok mellett is) Spinoza hatása alatt egyenesen elméleti formában is megjelenik a panteista gondolat. Hogy azonban még az elvileg egyértékű panteista világképek között is mekkorák az egyéni különbségek, arra nézve elég pl. a Goethéével összehasonlítva egy Maeterlincknek, vagy másfelől egy Szabó Dezsőnek panteizmusára hivatkozni. A képzőművészetben panteista világképet sugároznak Böcklin képei, a zenében pl. Debussy *Tengere*.

Teocentrizmus.

A természetbe való ez a beleolvadás természetesen tökéletesen megfér a harmadik, a *teista* világszemlélettel is ; legklasszikusabb szellemtörténeti példája ennek Assisi Szent Ferenc, akinél egyformán elemi erővel és félreérthetetlen határozottsággal jelentkezik a természettel való rokonérzés is, de a természettel szembenálló, kívüle és fölötte álló Isten hite is. Ez a teocentrikus világszemlélet, amely a keresztény dogmán és a Biblián alapszik, talán legvilágosabban mutatja, hogy a misztikus világfelfogás egyes jelenségei mennyire hasonló színekben jelenhetnek meg, teljes elvi különbözőség, sőt ellentétesség mellett is.

Assisi Szent Ferenc példája — amely mellé a nagy keresztény misztikusoknak egész sorát lehetne felsorakoztatni — világosan megmutatja a misztika harmadik uralkodó típusának lényegét. A teocentrikus világszemlélet misztikuma ez, amely tömör és szabatos kifejezést talál Szent Pál formulájában, aki az Istenre vonatkozólag mondja, hogy «őbenne élünk, mozgunk és vagyunk».[1] Minden rokon és testvér, természet és élő lények, látható világ és szellemvilág, én és nem-én, mert mindennek közös atyja és teremtője az Isten, és minden Istenben van, és Isten benne van mindenben, de ugyanakkor nem azonos ezzel a «mindennel», hanem kívüle és felette is áll, mindennek ura, teremtője, mozgatója, oka és célja. Semmi sincs, aminek ne volna vonatkozása, oki és célbeli viszonya a mindenek Okával és Céljával, és semmi sincs, aminek ne ez a vonatkozás volna a legfőbb, legdöntőbb, szükségszerűen mindent befolyásoló vonatkozása. Ez az Istenség, ez a személyes szellemi valóság, amely mindennek középpontja, amely egyszerre immanens és transcendens, ez határozza meg minden jelenségnek, tehát minden esztétikai élménytárgynak is igazi jelentőségét. Semmi sincs, ami mögött ott ne örvénylene az örökkévalóság, és ott ne hullámzana a végtelenség. Az életnek, az örök élet, a történelemnek az utolsó dolgok, a természetnek a kegyelem, az emberinek az isteni : elválaszthatatlan kiegészítője a teocentrikusan néző ember szemében. A mindenség középpontja pedig az emberinek és az isteninek egyesülése az istenember Krisztus személyében, — teszi hozzá a minden teocentrikus misztika közös szemléletvilágához a keresztény világfelfogás. Ez a világszemlélet adja meg a végtelenség és az örökkévalóság rezonanciáját, mint jelentéstartalmat, Szent Ágoston, Pascal és Prohászka prózájának, Dante, Milton és Claudel költészetének, a katakombarajzoknak, Michelangelónak és Rembrandtnak, a régi zsoltárzenének, Liszt muzsikájának és a Parsifalnak, ezernyi változatban és mégis egyformán. Aki ezt a jelentéstartalmat, mint «nem-esztétikai»-t, el akarná távolítani az esztétikum egészéből (amire a modern esztétikusok egy jórésze elvi hajlandóságot

[1] Ap. Csel. 17. 28.

mutat), az olyan elemi értetlenséget mutatna pl. a Sixtusi kápolna mennyezetfreskóival szemben, mint aki úgy akarná élvezni a *Szeptember végén*-t, hogy előzőleg eltávolítaná belőle mindazt, ami a szerelemmel és a mulandósággal van vonatkozásban.

6. fejezet. Az esztétikai jelentés főtípusai. II. Életérzés.

Az ide tartozó típusok roppant gazdagságából két csoportot ragadunk ki vizsgálat céljából, azt a kettőt, amely az irodalom és művészettörténet tanusága szerint legjelentősebbnek és legátfogóbbnak mutatkozik: azt a kettőt, amelyek mint *romantikus-klasszikus* és mint *tragikus-komikus* kategóriapárok foglalkoztatták legtöbbet az esztétikai elmélkedőket. A kettő nem egyenrangú: az első típus-pár olyan alapvető viszonyt fejez ki, amely mindenkiben megvan: az én viszonyát «az élet»-hez. A másodiknak alapja az én és «a sors» viszonya; ez a «sorsérzés» nincs meg minden emberben. A legtöbb nagy művész azonban e típusok egyikébe is besorozható. Vizsgálódásunk eredményeképen azonban itt sem érhetjük be a kategóriák kettősségével.

A három alaptípus.

Mit érzünk, *mit mondunk romantikusnak?* Az emberek beszélnek romantikus eseményekről, és nyilván váratlant, meglepőt, érdekest, kalandost értenek rajta. Beszélnek romantikus szerelemről, romantikus barátságról, ha olyan érzelemmel állanak szemben, amely kiszökik a hétköznapi megszokás kereteiből, amelyet túlságosnak, szabálytalannak, de mindenesetre rendkivülinek éreznek. Romantikus vállalkozás, amely nem számol a gyakorlati élet lehetőségeivel, romantikus ember, akiben az érzelem, vagy a képzelet, vagy a pillanatnyi hangulat úr a józan belátás felett. Az ilyen emberről mondják azt is, hogy romantikus hajlamai, tervei, gondolatai vannak. Romantikusnak mondjuk azt a tájat, amely erősen megragadja érzelmeinket, mozgásba hozza képzeletünket, szóval azt, amely különbözik a megszokott, egyhangú képtől. Könnyű volna folytatni ezt a sort. De azt hiszem, valamennyi példa megegyeznék abban, ami a felsoroltakban közös. Közösnek látszik pedig mindezekben két mozzanat. Egyrészt a *nem-rendes*, nem-köznapi, nem általános, excentrikus, — másrészt a nem egészen-józan, *exaltált* jelleg. A különböző emberek különböző lelkületük szerint más-más érzéssel állnak szemben a romantikus jelenséggel. Az egyik lenézi, mint alacsonyabb rendű, gyerekes, vagy beteges dolgot; a másik lenézésébe belevegyül a gyermeki kedvességnek kijáró jóakaratú mosoly is; a harmadik többékevésbbé bevallottan irigykedik reá, mint számára elérhetetlen, de szebbnek, magasabbrendűnek érzett világra; a negyedik megborzong tőle, mert veszedelmesnek, félelmesnek, a dolgok jóleső, megszokott rendjére fenyegetőnek érzi. Valamennyi érzés mélyén ott van ez a két mozzanat: a jelenségnek «nem-rendes» és «nem-józan» minősítése.

A *nem-rendes* kifejezés és mindazok a szinonimák, amelyekkel a közéletben ugyanezt az alapérzést szokták kifejezni, nyilván egy lelki alkatot jelölnek meg: a *«problématikus» embert*. Az emberek nagy része számára a dolgoknak az a rendje, amelyben él, többé-kevésbbé magától értetődik. Születés, nevelés, társadalmi osztály, környezet, foglalkozás stb. keretet alkotnak körülötte, és ő természetesnek találja, hogy ezek között a keretek között él. Megelégedett, vagy zúgolódik ellene, esetleg nagyobbra is iparkodik, de az adott kereteken, lehetőségeken belül; hogy az adott körülmények egésze — a «világ» — mint ilyen, jogosult-e, vagy nem, az fel sem vetődik lelkében; vagy ha felvetődik, legfeljebb, mint elvont, tisztán elméleti kérdés, nem mint egész életalapja megingásának, vagy megváltozásának lehetősége. Ez a világ az ő számára ha nem is a «legjobb világ», de mindenesetre a létező, az egyedül létező világ. Ezzel szemben a problématikus ember számára semmi sem magától értetődő; mindenben, egészben és részletekben, problémák rejlenek; kérdések merednek feléje, amelyekre felelnie kell, és pedig nem azért, hogy elméleti választ kapjon elméleti kérkésekre, hanem azért, hogy élni tudjon: hogy megtalálja helyét a világban. A problématikus ember lelkileg egyensúlytalan, aki állandóan keresi az elvesztett, vagy még meg sem ismert egyensúlyt. Az egyensúlytalanságnak számos oka lehet.

Van, aki azért nem tud elhelyezkedni a «rendes» világban, mert alatta állónak érzi magát. Pl. azért, mert társadalmi osztályhelyzete következtében idegen benne, mint valamikor a jobbágy író a nemesi társadalomban, vagy később a proletárművész a polgárság világában. Könnyen érthető, hogy az ilyen lélekben az egyensúlytalanság érzése mint forradalmi nyugtalanság, esetleg harciasság jelentkezik, és megformálja belőle a romantikus forradalmár típusát.[1] Viszont van olyan ember is, aki azért idegen a «rendes» világban, mert felette áll; akár azért, mert a nem-érzékelhető, a természetfeletti világgal való érintkezés teremt számára felsőbb életkört, mint a romantikus *misztikus*nál; akár azért, mert logikai-metafizikai gondolkodásának élessége következtében a jelenségek esetleges világa mögött a fogalmak, az általánosságok: a principiumok hálózatát látja, egy felsőbb rendet, amelyhez képest az élet tapasztalati világa alacsonyabbrendűnek, tökéletlennek tűnik fel (a *filozófus* romantikus); akár azért, mert az átlagosnál sokkal fejlettebb érzékenysége következtében minduntalan beleütközik a valóság szögleteibe, és a sűrűn megismétlődő fájdalmas tapasztalás kialakítja benne az «érzéketlen» világ alacsonyabbrendű, megvetendő voltának érzését (a *szentimentális ember)*. Akármilyen okból származik azonban a problématikus életérzés — és az esetek számát könnyű volna még szaporítani — az az ember, akin ez uralkodik, nem találja helyét a világban, és minden szellemi megnyilvánulása mélyén megérzik az *egyensúlykeresés* többé-kevésbbé tudatos, de mindent sajátosan színező alapélménye.

Amilyen sokféle embertípus fér el a romantikus életérzés mögött, olyan sokféle és olyan különböző színezetű és értékű típusokat különböztethetünk meg a vele szembenálló csoportban, az egyensúlyos ember csoportjában is. A világ egyensúlyos, mert magától értetődő, mindenekelőtt a *nyárspolgár* szemében, akinek lelkében fel sem merül a más világrend lehetőségének sejtelme, egyszerűen a fogékonyság hiánya miatt. De létrejöhet alapjában véve ugyanilyen jellegű világkép nagy szellemekben, *lángelmékben* is, ha lelki alkatukban meg tudták őrizni a gyermeki pszichének művészileg legértékesebb jellemvonását, a naiv világszemlélet frissességét. Ennek a típusnak legcsodálatosabb képviselője Petőfi, aki a maga bámulatosan gazdag belső életében — mint Riedl Frigyes egyetemi előadásában érdekesen kimutatta — egyáltalán nem ismeri a lelki harcot. De ide tartozik Jókai is. Ez a két típus (a nyárspolgár és a naiv zseni), bár egymástól egy világ választja el, emberi és művészi érték dolgában megegyezik abban, hogy mind a kettő mintegy innen marad a problémákon, meg sem látja, fel sem veti őket. Ezek világérzését nevezném *naivnak*.

A nagy alkotóknak egy másik, kivételesen szerencsés csoportja jól látja ugyan a problémákat és a problémák okozta drámai harcot a mindenségben, de ezt az egész nyugtalan, feszülő drámaiságot *mintegy kívülről*, objektíven nézi, mert saját lelkében, akár öröklött diszpozició, akár korán kivívott egyéni harmónia következtében nyugalom és egyensúly honol. Gyönyörűen jellemzi ezt a típust *Mozart lelke* c. tanulmányában Pauler Ákos; Mozarton kívül Leibnizet, Kantot és Goethét említi ennek a típusnak példáiként. «Azok a lángelmék találják meg életformájukat a kispolgári élet nyugodt kereteiben, akik a mindenség nagy harmoniájának új szempontokból való felfedezői és boldog meglátói.»[2] Nyilván ebbe a csoportba tartoznak a Raffaelek és Fra Angelicók is. Goethe azonban, úgy tetszik nekem, nem ebbe a csoportba tartozik, hanem abba a negyedikbe, amelyet talán a problémákon *felül* állónak foghatunk fel. Ide azokat a kivételes lángelméket sorolnám, akik a nagy problémákat — talán minden nagy problémát — felvették magukba és bensőleg a legintenzívebben átélték, de állandó nagy belső harcok közepett kivívták magukban egy nagy szintétikus világnézet, vagy világérzés keretében a diszharmóniák felsőbb harmoniáját; akár úgy, hogy a harcok után jutnak el a harmónia győzelméhez (Szent Ágoston, Pascal), akár úgy, hogy soha nem szűnő belső küzdelem közt a kialakított egyéni világnézet és a folyton megújuló, mindig eleven élmények harcában jóformán pillanatról-pillanatra, de diadalmas biztossággal (mintegy drámai plasztikával) teremtik

[1] Romantikus forradalmárt mondtam, mert van másféle forradalmár is, akit éppen problémátlansága tesz forradalmárrá: pl. aki számára osztályhelyzetéből kifolyólag éppen a forradalmiság a «magától értetődő» rend.

[2] Napkelet, 1933. 3.

meg a belső egyensúlyt (Michelangelo, Dürer, Goethe, Prohászka). Szemléletesen jellemzi ezt a harmadik típust Bachról írva Hammerschlag János: «Mint jelenség, Bach János Sebestyén első tekintetre úgy hat, mint valami imponáló, nagyszerű emberfölöttiség. Fékentartott erő hatalmas áramlása — temérdekség és rend. «Mintha csak az örök harmónia önmagával társalogna» — Goethe szavaival élve — tehát mindenekelőtt harmónia az, ami itt előtérbe lép, a forma hatalmának meghódoló képesség. Az első benyomás tehát az, hogy itt egy férfi, felülemelkedvén a földi zűrzavarokon, egészen elmerült a mennyei hatalom imádatában. De ha közelebbről megnézzük, akkor rádöbbenünk, hogy ez a nagy ember a földhözragadtság tudatában napról-napra, óráról-órára harcol és epekedik a megváltásért. Száz meg száz áriájából és kórusából újra meg újra kihangzik a vágy: Bűneim bilincseiből kiszabadulni. Hol fájdalmas kétségbeeséssel, hol reménykedve a biztos győzelemben, hol szeretetet koldulva, világtól elfordult átszellemültségben, hol megint keményen és fegyvercsörtetve, a hitharcos vértezetében, aki síkraszállt, hogy legyűrje a leghatalmasabb ellenséget: önönmagát. «Pokol sárkánya, megszületett a győző, ki fejedet széttaposa.» Vagy: «Végre, végre lerázom a jármot . . .» Minden művében újra meg újra, állomásról-állomásra bejárja a megváltás kálváriás útját.[1] A két utóbbi csoportnak (a problémákon kívülállóknak és rajtuk túlemelkedetteknek) életérzését nevezem *klasszikus*nak.

Érzelem, gondolat és törekvés e típusokban.

Mikor ezeket a típusokat, mint az élet*érzés* típusait elemezzük, bizonyos értelemben egyoldalúan és nem egészen szabatosan járunk el. Akár a naivság, akár a romantika, akár a klasszikus lélekalkat nemcsak érzelemben nyilatkozik meg, hanem a gondolat és a cselekvés síkján is. Egyszóval ezek a típusok voltaképen annak az általánosabb értelmű valaminek formái, amelyet egyéni állandónak neveztünk. Azzal, hogy élet-*érzés*-típusoknak mondtuk őket, még csak azt sem akarjuk állítani, hogy abban a magatartásban, amelyet naivnak, illetve romantikusnak, vagy klasszikusnak minősítünk, az érzelmi mozzanat az elsődleges, akár történeti, akár logikai értelemben. Az esztétika számára merőben elméleti (és nem esztétikai-elméleti) probléma, hogy az egyes lélekalkatokban a három elem közül melyik determinálja jobban a másik kettőt és melyik függ jobban egyiktől, vagy másiktól. Épen ilyen «zárójelbe tehető» kérdés az esztétika számára, melynek megoldása kívül esik az ő feladatkörén, hogy hogyan magyarázzuk az egyes típusok kialakulását. Akár az endocrin mirigyek működéséből eredezteti valaki ezeket a lélekalkatokat, akár más természettudományos elgondolású, szociológiai vagy történeti alapokból, vagy magasabb metafizikai hatókból vezeti le őket, ez közömbös az esztétikai meggondolás számára. Az esztétikum megértéséhez csak annyi szükséges, hogy ilyen típusok *vannak*, és hogy az esztétikai élmény a jelentésbeli tartalmon keresztül a legszorosabban összefügg ezzel a lélekalkati típussal. Minthogy pedig az esztétikum szükségképen érzelmes tartalom-forma-egység, azért ezeknek a típusoknak is az esztétikai élmény szempontjából elsősorban érzelmi tartalmuk döntő, még akkor is, ha ez az «életérzés» beállítottságnak egy értelmi-világnézeti, vagy akarati-morális állandó másodlagos kísérője csak. Ezért jogosult és hasznos elsősorban mint érzelmi állandókkal jönni tisztába velük; az esztétikai formálás szempontjából elsősorban ez a mozzanat az irányadó.

Ha azonban behatóbban akarjuk vizsgálni ezeket a típusokat — mint ahogy az esztétikum szempontjából ezt meg is kell tennünk — a lelkiéletnek mindhárom területén szemügyre kell vennünk a típus jelentkezését. Legtanulságosabbnak látszik mindenekelőtt a romantikus típust venni vizsgálat alá, mint amely, mintegy középen állván a másik kettő között, az ellentét megvilágosító erejénél fogva a másik két típust is könnyebben megismerhetővé teszi.

A romantikus.

Ha azt kérdezzük, mi az az *érzelmi* alapmozzanat, amely az imént jellemzett *romantikus* lényeg természetes velejárója, azt kell mondanunk, hogy mindenekelőtt *a nyugtalanság*. A «nem-rendes» ember állandóan kénytelen érezni ezt az ő nem-rendes

[1] Hammerschlag János: Bach Sebestyén. 48—49.

voltát. A problémák, amelyek a romantikus lélekalkat mivoltához tartoznak, természetszerűleg nyugtalanítják az embert, mindaddig, amíg megnyugtató megoldást nem talál rájuk. A nem-rendes ember a rendesség, a problémákkal vívódó ember a megoldás után szükségszerűen vágyakozik. Ez a *vágy* — a «romantikus vágyódás» — a nyugtalanság másik oldala : a kettő együtt a par excellence romantikus érzelem. Ez a nyugtalan vágyódás, amely a romantikus lélek természete szerint valójában kielégíthetetlen, — mert hiszen ha megnyugtató végső megoldást találna a problémákra, akkor már nem volna problématikus ember — a melankóliának, a szomorúságnak finom felhőjével borítja be a romantikus ember érzelmi világát. Ez a szomorúság időnkint lázas hánykolódássá, vonaglássá, gyötrelmes szenvedéssé is válhatik, sőt egyenesen kétségbeeséssé ; máskor meg, a kifáradás pillanataiban, fásultsággá, fagyos nyugalommá, vagy dacos önmagába-zárkózássá. Ha pedig olykor szerencsés pillanatokban föltetszik a lélek mélyén, vagy a messzeségben a megoldás halvány sugara, sejtelemszerű derengése vagy vakító villámlobbanása, akkor pillanatnyi feljujongássá, boldog fellélekzéssé, elragadtatássá, sőt — inkább rövidebb, mint hosszabb időre — ideiglenes megnyugvássá is változhat, de bizonyos melankólia, — a megtalált kincs elvesztésétől való félelemnek, a bizonytalanságtól való rettegésnek, a harmónia és az embermivolt törékenysége, mulandósága tudatának felhője — akkor is ott borong rajta.

Ezzel az érzelmi világgal — már akár ebből kifolyólag, akár ezt meghatározólag — a *gondolat síkján* is velejár az egyensúlytalanság, akár mint *kétely, hitetlenség*, az értelemmel szemben való leküzdhetetlen bizalmatlanságú, akár mint *tagadás*, akár mint *egyensúly-keresés*, esetleg szenvedélyes *igazságkutatás*. Minthogy pedig az ember nem tud megnyugodni a nyugtalanságban, a romantikus lélek a gondolat világában állandóan küzködik ; valami eszmei létalapot kutat, vagy teremt magának, hacsak azért is, hogy a megtalálás pillanatában csalódottan ott hagyja, vagy szenvedélyesen felboncolja és úgy veszítse el, esetleg újabb és újabb hasonlók kedvéért. Ilyen «létalap» a romantikus ember számára pl. *a filozófia*. Innen minden idők romantikusainak örök nosztalgiája valamiféle filozófia után. Persze ez a filozófia nála mindenestül «exisztenciális» bölcselkedés : arra való (és ehhez a célhoz is igazodik), hogy elviselhetővé tegye létének belső harmóniátlanságát, ébrentartsa egy eljövendő, megszerezhető harmónia reményét. Az érzelmi élet hullámzásának megfelelőleg, ez a filozofálás az ujjongó igazság-megpillantástól, lázas boncoláson át, a fáradt szkepszisig és a keserű gondolat-, sőt valóságtagadásig mindenféle árnyalatot felölthet. Ugyanilyen széles skálája lehet a *romantikus vallásosságnak* is. Csak két határérték van zárva előtte : a naiv gyermeki hit egyfelől, és az akármilyen módon adott, vagy kiharcolt felsőbbséges egyensúly nyugalma másfelől. E kettőn belül a hitnek és hitetlenségnek, a lázadásnak és a szenvedélyes önmegalázásnak, a vallásos élmény gondolati, erkölcsi és esztétikai megragadása és átgyúrása minden fajtájának drámai és — rendesen rövid — idilljei, ujjongásai és jajgatásai, bűnei és bűnbánatai, bukásai és megtérései, nagy változatosságban, olykor megrázó forgatagban tölthetik be lelkét. Másféle adottságú romantikusok az emberi *közösség* felé fordulnak és onnan várják az egyensúlyt. Az emberekért, hazáért, fajáért, osztályért, az emberiségért vívandó küzdelemben akarnak felolvadni. Mások belső egyensúlytalanságuk, kizökkentségük okát a társadalom hibás berendezkedésben keresik, és *forradalmárrá* lesznek, egy óriási külső kerülővel keresvén belső nyugalmukat. Ismét mások nem találván megnyugvást a szellem világában, lázas gyakorlati tevékenységre adják magukat, vagy az érzékek mámorától, lázas *hédonizmus*tól, «mesterséges paradicsomoktól» várnak kielégüést. A «valóság» tűrhetetlen lévén, a *képzelet* világába, a mese, az exotikum, a történelem kecsegtető más-valóságába menekülnek.

Ez a *menekülés* jellemzi a romantikus ember *akarati életé*nek egyik ütemét. Másik üteme ennek az életnek a *harc*. Az ember nem képes huzamosan megmaradni az egyensúlytalanság állapotában. A lelkileg megbillent ember tehát vagy megkísérli helyreállítani az egyensúlyt, és harcol érte, vagy belefárad a harcba és lemond róla : menekül magától a valóságtól. A lázadás és lemondás, a kifelé és másféle fordulás jellemzett érzelmi és gondolati gesztusai, a legtöbb romantikusnál cselekvéssé, életprogrammá, teljesítménnyé válnak. A Széchenyi-féle óriások, akikben a romantika történelemalakító erővé lesz, a Rimbaudok és Gauguinek, akiket belső

nyugtalanságuk exotikus világokba űz, épen olyan nagy példái a romantikus cselekvésnek, mint a börtönig, csatatérig, öngyilkosságig romantikus Verlainek, Byronok, Teleki Lászlók.

A naiv.

A romantikus ember bonyolult belső életével szemben sokkal egyszerűbb, áttekinthetőbb, bár épen nem szükségszerűen szegényebb világot tár elénk a *naiv* lélektípus *érzelmi* élete. Van ennek az érzelmi életnek nem egy vonása, amely meglepő rokonságot is mutat a romantikuséval; így mind a kettő hajlik a szubjektivizmusra, a dolgoknak, az egész világnak *egocentrikus* felfogására. Csakhogy míg a romantikus számára az énnek ez a zsarnoki ereje probléma és gyötrelmek forrása, a naiv ember rá sem eszmél arra, hogy ő szubjektív: ez az egocentrikus világ az ő számára magátólértetődően *a* világ, és a mindennek magára vonatkoztatása: magátólértetődően a «rendes» magatartás. A naiv ember számára a gyümölcsnek az az értelme, hogy ő megeheti, és magától értetődik, hogy ha a kezeügyébe esik, bele is harap; ha édes, örül neki és tovább megy, másik gyümölcs után nézni; ha savanyú, kiköpi, és épen olyan természetesen néz másik után. A romantikus számára már az is probléma, hogy honnan van a gyümölcs, és miért olyan, amilyen. Ha könnyű leszakítani, akkor nem érdekes számára; ha nagyon magasan van, akkor vágyódik utána, erőlködik érte, és ha elérte, csalódik, mert különbet várt: vagy nem volt elég édes, vagy túlságosan édes volt: mindkét esetben csalódás, fájdalom, filozofálás forrása lesz. A másik hasonlóság a naiv és a romantikus lélekalkat között az *érzelmi hangulatok gyors váltakozása*. A romantikusnál a belső nyugtalanság ennek a váltakozásnak oka: semmiben sem találja meg kielégülését, azért semminél sem tud soká időzni, és amiben csalódott, annak természetes reakcióval hajlandó az ellentétét keresni. A naiv embernél ellenkezőleg: az élet természetes hullámveréséhez való könnyebb alkalmazkodás hozza magával ezt a változatosságot. Amint a természetben váltogatja egymást a nap és éj és az évszakok körforgása, olyan természetes síma hullámzással váltakoznak az ő hangulatai is. Kellemes benyomás éri: örül neki; fájdalom éri: bánkódik és sír; de egyik hangulatából sem jut eszébe akár világtörvényt csinálni, akár felelősségre vonni érte a természetet, vagy Istent, vagy akárcsak önmagát is. Úgy veszi a dolgokat, amint vannak és amint jönnek, és minthogy változatosan jönnek, friss és kellemes változatosság tölti be az ő érzelmi életét is. Alapérzelme a romantikus sóvárgó nyugtalanságával szemben, egy az érzéki benyomásokhoz szorosan hozzátapadó, inkább derűs, mint borús színezetű, *ösztönös életigenlés*. Ezt az alapvető egyszerű életörömet nem rontja le a szenvedés sem (már amennyiben nem válik elviselhetetlenné, vagy állandóvá), mert ha még olyan keserűen és lázadó daccal fogadja is, alapjában ott él benne az érzelmi meggyőződés, hogy a borúra előbb-utóbb derű következik, és főleg lehetetlen, hogy *neki* ki ne derüljön.

A *gondolati síkon* ez a lélekalkat *naiv realizmust* jelent és a dolgok *szubjektív értékelését*. A naiv embernek föl sem merül lelkében az a gondolat, hogy valami másként is lehet, mint ahogy ő látja. Ha más másképen lát valamit, akkor természetes, hogy ez a más rosszul lát, és az ő látása az igazi. Az ő szeme viszont nemcsak jól lát, de szeret is nézni: friss kíváncsisággal, csillapíthatatlan érdeklődéssel sétál végig természeten és embereken. Bizonyos értelemben kielégíthetetlen megismerési ösztön él benne is, de ez a kielégíthetetlenség nem gyötrő, mert hiszen az ő érzése szerint már az is elég, sőt nagyon is sok, amit tud, és csak érdekessé teszi az életet, hogy még sokkal többet is fog tudni. Világképe kerek és zárt, minden benne van és minden beleférhet ezután is, — de a kör középpontjában magától értetődik, hogy ő van. Amennyire hajlik a «józan ész» szempontjából fogni fel a dolgokat — ez a józan ész természetesen az ő esze, illetőleg azoké, akikét ő józan észnek minősíti — annyira nem hajlamos a szó elméleti értelmében filozofálásra. Ha elméleti hajlamai vannak, akkor szilárd és meggyőződéses *dogmatikus*. Az egyszer igaznak megismert tételek rendíthetetlen sarkköveivé lesznek gondolatvilágának. Ezek a dogmák megváltozhatnak, de csak úgy, ha újabb dogmák győzik meg az előzők elégtelenségéről, és elfoglalják azok helyét. Szóval: a fejlődés épolyan korlátlanul lehetséges a naiv lélekalkat keretein belül is, mint bármelyik másiknál, de ennek a fejlődésnek megvan a maga saját ritmusa.

A cselekvés síkján vagy a *friss lendület*, aggálytalan magától értetődő «nekifogás» jellemzi a naiv embert, vagy az ugyancsak magától értetődő, önmaga előtt jól megokolt *bohém-ízű passzivitás*. Mindenképen jellemző azonban, hogy elérhető célokat tűz maga elé és nem harcol felhőkakukvárakért. Ezzel nem ellenkezik, hogy a naiv lángelme néha naivul nagyot akar és meg akarja valósítani a lehetetlent. Petőfi kétségtelenül sokkal nagyobb szerepet szánt magának a nemzet vezetésében, mint amely az adott viszonyok között elérhető volt; csakhogy a lángelme nem a külső adottságokhoz méri a maga céljait (hacsak nem «gyakorlati lángelme»), hanem a belsőkhöz, és minthogy a *maga területén* csakugyan nincsen korlát alkotóereje előtt: csak egy, hogy úgy mondjuk, optikai csalódás érvényesül ebben a romantikusnak látszó szertelenségben, — ami pedig épen naivitására jellemző.

A klasszikus.

A *klasszikus* lélekalkat *érzelmi* világa a lehetőségeknek olyan sokféleségét foglalja magában, amely mindakét másik alkattal bőven tartalmaz rokon mozzanatokat és mégis mindekettőtől eltér, sőt bizonyos értelemben mindkettővel ellentétes. A naiv lélekalkattal általában megegyezik abban, hogy ha nem is zárja ki, sőt ugyancsak mélyen és állandóan magában hordozhatja a nyugtalanságot, az egyensúly uralkodik rajta. Ez az egyensúly azonban más, mint a naiv emberé: a közéleti szóhasználat szerencsés fordulatával inkább a *kiegyensúlyozottság* terminusa illik rá. A romantikus alkattal megegyezik abban, hogy bár ez a kiegyensúlyozottság a harmónia félreismerhetetlen és minden másnál szembetűnőbb és döntőbb jellegét adja meg neki, belső *feszültség* lehet benne. Azok az erők, amelyeknek egyensúlya ezt a harmóniát hozza létre, állandóan harcban állhatnak egymással; klasszikussá azonban épen az minősíti ezt az alkatot, hogy az egyensúly a harc ellenére is megvan. Ez a két egymással ellentétes tulajdonság jelöli ki a klasszikus lélektípuson belül megférő két ellentétes tendenciát. A klasszikus típusok egy része a naivhoz áll közelebb: akiknek adottságai, szerencsés elosztásuk és egymást kiegészítő erejük következtében, mintegy predesztinálják az egyensúlyt. Ezek abban különböznek a naiv lélekalkatúaktól, hogy látják és érzik a problémákat, a dolgok egyáltalán nem maguktól-értetődők számukra, harcolhatnak is a dolgokkal, gondolatokkal és önmagukkal, és szenvedhetnek is ennek a harcnak egyes fázisaitól, de mindez nem rontja meg mindenestül lelkük szerencsés harmóniáját, mert valahogyan legbelülről és legmélyebbről mindig «érzik» a harmóniát, — amelybe végül is mindig újra beletorkollik minden belső mozgásuk. A másik fajta klasszikus lélek nem is mindig, és főleg nem életének minden fázisában különböztethető meg a romantikustól, mert semmivel sem kevésbbé érzi náluk *minden emberinek* mély és elnémithatatlan *problématikusságát*, és nem is szükségképen szenved alatta amazoknál kevésbbé. A különböség kettejük közt ott van, hogy a klasszikus lélek nem képes addig abbahagyni a harmóniáért való harcot, amíg csakugyan el nem jut arra. És ha ez a harc még oly nehéz is, és mégoly soká — néha egy egész életen át — tart is, sem a harmóniátlansággal megalkudni, sem akár a harctól, akár a valóságtól, akár önmagától menekülni tartósan nem hajlandó. Az ilyen ember életében így egész korszakok, sőt hosszú korszakok lehetségesek, amelyekben épenúgy vívódik, nyugtalankodik, szenved, sőt esetleg lázad is, mint a romantikus. Belefér tehát a romantikus belső életének minden gazdagsága és mélysége. Amiben különbözik tőle: az a harmóniának végső, egészen soha el nem homályosodó hite és előbb-utóbb végleges érvényesülése. Ez a véglegesség persze nem úgy értendő, hogy az egyszer megtalált harmónia kizárná további harcok, új problémák, új nyugtalanságok és új szenvedések fölmerülését. De ez a megtalált, kiküzdött harmónia, — hogy úgy mondjam, — *formailag* immár egyszersmindenkorra adva van: a lélek, amely egyszer meglátta az ellentétek egységét és megízlelte ennek a felsőbb harmóniának emberfölötti édességét, többé nem tud nem-hinni benne, és a leggyötrőbb küzdelmek között is tudja, érzi, hogy a harmónia biztosítéka immár benne van. Ez mindenesetre más színt és jelentőséget ad az élménynek — és épen ezért az esztétikai formálásnak is — de sem gazdagságban, sem mélységben, sem izgalmasságban és drámaiságban nem jelent kevesebbet a romantikusénál. Ezt értem a klasszikus érzelmi világ feszültségén.

Ennek az érzelmi világnak *gondolati megfelelője* egy nem adott, hanem meg-

szerzett, külső és belső elemekből kidolgozott — sokszor kikínlódott — *világnézet*. Ez a világnézet lehet első tekintetre egészen egyéni, minden hagyományostól különbözőnek látszó, és lehet olyan is, amely felületes szemlélő előtt egyszerűen összeesik egy történetileg alakult hagyományos világnézettel, vallással, filozófiával, bizonyos emberi közösségek «kollektív mentalitásával». Az első esetben a behatóbb vizsgálat rendszerint hamar rájön, hogy bizonyos fogalmazások, tételes terminusok alatt nem egyszer az emberi eligazodásnak jól ismert és más világnézetekben más név alatt szereplő alapfogalmai rejlenek. Az utóbbi esetben az elmélyedő átélés szintén hamar megbizonyosodik róla, hogy a klasszikus típusú ember a nagy alapvető emberi magatartások valamelyikét, amelyek a vallásban és a filozófiai rendszerekben nagy vonalakban megvalósultak, teljesen egyéni módon élte át, dolgozta meg és fejezte ki műben és életben. A tételek, szimbolumok és cselekmények, amelyekben a világnézetek kollektív kifejezésre jutnak, nagy általános irányok, amelyeket mindenki egyéni módon valósít meg. A klasszikus lélekalkat nagy plaszticitása és termékenysége épen abban mutatkozik meg, hogy a tárgyilag adottat úgy fogja teljesen egyénivé tenni, hogy nem szűnik meg tárgyiassága sem. Azért ezt a világképet egyik oldalról nézve gazdagság, másik oldalról nézve egyszerűség látszik jellemezni.

Mi felel meg ennek a lélekalkatnak a *cselekvés síkján?* Passzivitásra hajló természet mellett : a világnak és az életnek többé-kevésbbé *nyugodt szemlélete* és tárgyias tükrözése. Az ilyen ember szemlélődésre hajlik, a dolgokat inkább konstatálni, elemezni és egységbe foglalni szereti. Filozófiára hajlik, nem idegen tőle a világtól való aszkétikus visszavonulás, de csak azért, hogy a magábavonulás távlatából, a bölcselő gondolat, vagy a vallásos elmélyedés sugarainál, annál jobban és bensőségesebben lássa, megismerje és rendezze magában a külső valóságot is. Ha művész a klasszikus alkatú ember, akkor a külső és belső valóságnak minél sokoldalúbb, gazdagabb képét szeretné adni : mindenre rá akarja vetíteni a maga gazdag és mégis egységes formarendszerének hálóját. Ha cselekvő hajlamú, akkor a valóságnak az értékek hierarchiájába való beledolgozása lelkesíti ; akarja, hogy az igazság érvényesüljön, hogy az emberek jók legyenek, az élet szép legyen, és mindent megtesz, hogy a maga hatókörében érvényt szerezzen ennek a törekvésnek. A valóság gazdagsága éppoly izgató munkaterület számára, mint amilyen ösztönző cél *a rend és a törvény érvényesítése*, — de a törvény az ő szemében mindig belső törvényt, a dolgok mivoltában rejlő entelechia érvényesülését jelenti, amelynek az isteni törvény az alapja és az emberi törvény az alkalmazása. Épen azért művészi tevékenységében különös jelentőséget nyer az esztétikai *formák* törvénye éppenúgy, mint a *humánum* erkölcsi követelései.

7. fejezet. Az esztétikai jelentés főtípusai. III. Sorsérzés.

A sorsérzés.

Az érzelmi állandóknak egy másik, esztétikailag nagyjelentőségű csoportja abból az alapérzésből táplálkozik, amellyel az ember a maga «sorsát», általában az emberi sorsot kíséri.[1] Már rámutattunk, hogy ez a típus-csoport nem egészen egyenrangú az előbbivel. Naivnak, romantikusnak, vagy klasszikusnak többékevésbbé születik az ember, és ez a típusjelleg csak ritkán és csak korlátolt mértékben változik. Ebben az értelemben vett életérzése mindenkinek van. A *sorsérzés* azonban nem mindenkiben fejlődött ki, nem is annyira állandó, hogy ne változhatnék, sőt egy emberben is többféle lehet ; ha nem is éppen egyidejűleg, de majdnem egyidejűleg is : bizonyos élmények tragikus, mások komikus sorsérzést válthatnak ki, sőt a humor formájában a kettő egyesülhet is. Mégis, egy-egy emberben, legalább is fejlődésének egy-egy korszakában, általában egyik vagy másik sorsérzés uralkodik, úgy hogy nemcsak esztétikai, hanem lélektani szempontból is joggal beszélhetünk ezen a téren is egyéni állandóról.

[1] A sors szót itt a szónak legáltalánosabb, a közéletben is használt értelmében vesszük. Erre vonatkozó érzésünk minden tárgyi meghatározatlansága mellett is érzelmileg annyira határozott, hogy minden elméleti meghatározási kísérlet csak elhomályosíthatná a szóban forgó problémát.

Nyugvó sorsérzések.

A sorsérzés lényege: *hogyan áll szemben érzésem szerint az ember az ő sorsával?* Az idevonatkozó típusok közül nyugvónak nevezem mindazokat, amelyekben az embernek és sorsának kettőssége nem jut határozott kifejezésre. Aki előtt a «sors» mint probléma, vagy élmény, vagy sejtelem, de mindenesetre mint valami rajta kívülálló erőnek megsejtése, föl nem ébred, annál sorsérzésről tulajdonképen nem beszélhetünk, nem jöhet tehát szóba ilyen élmény, mint esztétikai tartalom sem. Megvan azonban esztétikai vetülete az ellenkező határérzésnek, annak, amely szerint a sors mindenható. Az ilyen abszolút szükségszerűséggel szemben minden más semmivé válik. Az ember csak mint egy öntudatos féreg néz föl a szörnyeteg talpra, amely előbb vagy utóbb eltiporja és megsemmisíti. Ez az érzés — *fátumérzés*nek nevezném — már ismeri a kettősséget, mert az egyén, ha semmi is a fátum ellenében, de öntudatánál fogva mégis csak *van* ha létének egyetlen érzelmi kifejezésformája a rettegés is. Ez a sorsérzés szólal meg primitív fokon a mítoszokban, bizonyos babonákban, balladás népköltészeti emlékekben, mesterkélt számítással a mult-század-eleji ú. n. sorstragédiákban, magas művészettel Maeterlinck balladás drámáiban, vagy Maupassant egyes novelláiban. Voltaképen ez az érzés a háttere minden következetesen determinista regénynek, vagy drámának is (tehát pl. a naturalizmus műveinek). Legtöbbször azonban ezt a fatalizmust megenyhíti az emberi életigények és az egészséges művészi ösztönnek ereje, amikor — elméleti következetlenséggel — az abszolút hatalomnak feltüntetett társadalmi, öröklési stb. erőkkel szemben is ellenszegülést, felszabadító cselekvést szuggerál (forradalmat, egyéni lázadást, felszabadító tudományhitet stb.).

Valójában nincsen szó ember és sors kettősségéről akkor sem, ha az egyén tudatos lelki aktussal mintegy fölveszi magába a sorsot, azonosul vele. Az ilyen életérzés típusa *a bölcs*, aki látja a nagy sorsintéző erőket, de értelmi belátással azonosul velük, mintegy megsemmisíti magában énjének azt a részét, amely a sorssal szemben áll és így megszünteti a kettősséget. Ugyanennek a típusnak egy másik megjelenési formája *a szent*, aki a sorsot Isten akaratával azonosítja és misztikus odaadással, vagy kegyelmi akarati aktussal egyesíti a maga akaratát ezzel a szent akarattal. Mindkét esetben megszűnik a sorsérzést jellemző kettőség: e típusok esztétikai megnyilatkozása lényegében egybeesik azzal, amit a klasszikus lélektípus tartalmi megjelenésének ismertünk fel. Ezt a két típust *egyensúlyos sorsérzésnek* lehetne nevezni.

Dinamikus sorsérzések.

A sorsérzés esztétikai alakító szerepe ott jelentős igazán, ahol az én és a sors érzelmi viszonya nemcsak kettősséget, hanem feszülést mutat, ahol az ember *szembekerül* sorsával. Az ilyen *dinamikus sorsérzések*nek három esztétikailag legjelentősebb típusa a tragikum, a komikum és a humor.

A tragikum.

Kritikai szempontok.

Kevés fejezete van az esztétikának, amelyről annyit, olyan érdekeset és értékeset hordtak össze a vizsgálók, mint a tragikum elméletről. Talán sehol annyira meg nem mutatkozik egyrészről a metafizikai elmélyedés ereje, másrészről a szerzőnek az élő művészettel, elsősorban az irodalommal való eleven kapcsolata, mint a tragikumról szóló elmélkedésben. Úgy tetszik nekem, hogy az idevonatkozó elméleteknek majdnem mindegyikét előre determinálja bizonyos irányban valami nemesztétikai, vagy legalább is nem tisztán esztétikai előfeltevés. Főleg három ilyen, ha nem is hibaforrást, de egyoldalúság-forrást lehetetlen észre nem venni. Az egyik: *Aristoteles*nek a tragikumról szóló néhány mondata, amelyek kétségtelenül alapvető fontosságúak, bizonyos oldalról a lényegre mutatnak rá, és legnagyobbrészt minden irányú kutatás színe előtt helyt állnak. Minthogy azonban töredékesek, csak kimondják, de ki nem fejtik a bennük rejlő gondolatokat, és nem mondhatók egészen világosaknak: eleve megnehezítik a kérdésnek alapjából való újravizsgálatát, mindazok számára — és

ettől a törekvéstől alig valaki függetleníti magát a tragikum-kutatók közül — akik tudatosan, vagy tudattalanul feladatuknak érzik az aristotelesi tételek igazolását. Nem kedvez a kérdés alapos újravizsgálásának az a kétségtelen tény sem, hogy a nagy görög gondolkodó természetesen *csak a görög tragédiát* látta maga előtt, mikor elméletét fölépítette, és így eleve kérdés, hogy az aristotelesi tragikum-elmélet nem csak a görög tragédia elméletének fölépítésére alkalmas-e inkább, mint egy minden idevonatkozó művészi jelenséget egyetemesen magyarázó elmélet alapjául.

Mások, a felülről induló esztétika jelesei, elsősorban a német idealista gondolkozók, az esztétikum magyarázatában is, mint egész esztétikai elmélkedésükben, egy elméletileg kiépített *bölcseleti rendszerből* szállnak le a tragikum mélyrétegeibe; a vizsgálandó probléma számukra valójában már eredetileg sem úgy hangzik, hogy mi a tragikum, hanem: milyen helyet foglal el a tragikusnak nevezett jelenség az ő adott filozófiai gondolatépítményük egészében? A mi épen nem megvetendő tragikum-irodalmunkban ennek a felfogásnak képviselője Beöthy Zsolt hatalmas műve *(A tragikum)*, amely finom érzékkel elemezett példák rengetegén keresztül — mégis voltaképen a Vischer-féle metafizikai tragikum-elmélet egyetlen tétele alapján magyarázza a tragikum mivoltát.

Célravezetőbbnek látszik a harmadik kiindulási mód: az elémletnek az elfogulatlanul átvizsgált esztétikai tények, a *tragikus művek* tanulságain való felépítése. Csakugyan, legtöbbet azoknak az esztétikusoknak köszönhetünk — köztük a nagy magyaroknak, Aranynak, Keménynek, Gyulainak, Péterfynek és nem utolsó sorban (a *Tragikum* részleteiben és másutt is) épen Beöthynek, — akik az egyes tragikus remekműveket elemzeték kongeniális belemélyedéssel. Ezek azonban kitűnő részletmegfigyeléseikből nem igen építettek fel általános elméletet. Másrészt alig akad köztük olyan, akinek vizsgálódásai az idevonatkozó óriási anyagnak minden, legalább fő típusára — tehát pl. a drámán-kívüli tragikus művekre is kiterjeszkedtek volna. Így eleve nem látszik valószínűnek, hogy a vizsgált, többé-kevésbbé önkényesen kiválasztott részletjelenségek alapján egyetemesen érvényes formulára lehessen jutni.

Mindhárom irányú kutatásnak közös hiánya, hogy a megtalált tragikum-elmélet kifejtése és illusztrálása után nem adnak választ arra a kérdésre, *miért épen ezek* és csak ezek a jegyek jellemzők a tragikumra? Az utóbbi csoport gondolkodói t. i. megmondják, hogy az általuk vizsgált irodalmi jelenségekben melyek azok a közös elemek, amelyeket tragikusnak éreznek; de nem felelnek arra, miért *kell* ennek így is lennie. A két előbbi gondolatmenet követői megmutatják, hogyan érvényesül bizonyos művekben az aristotelesi formula, vagy az ő metafizikájuk, de adósok maradnak a felelettel arra a kérdésre, miért kell ezeknek a tételeknek érvényesülniük egyes művekben, miért ellenkeznek velük mások? Sokszor pedig azokat a műveket, amelyekben formulájuk nem mindenestül érvényesül, egyszerűen figyelmen kívül hagyják, vagy szuverénül kizárják a tragikum, legalább is a teljes értékű tragikum köréből.[1]

Mindeme hiányok mellett is kétségtelen, hogy ez a sok értékes és szellemes elmélkedés jórészt kimerítette a problémát, és a megoldásnak legtöbb, — ha talán nem is minden — elemét összehordta. Az eredmények értékét legjobban mutatja, hogy az eredmény mindháromféle kiindulás alapján nagyjából azonos. Vannak ugyan az egyes elméletekben vitás pontok, a legtöbb dologban azonban többékevésbbé egyetértenek. Nem is marad számunkra más feladat, mint hogy az esztétikai irodalomnak a tragikumra vonatkozó ezt a közkincsét próbáljuk összhangba hozni a magunk eddigi gondolatmenetével, illetőleg annak világánál keressük meg az egyes tételek igazságát, összefüggését és az egésznek a magunk felfogása szerinti értelmét. Ennek az elmélkedésnek során mintegy maguktól kell kitűnniök az egyes vitás kérdésekre kínálkozó megoldásoknak.

A tragikus sorsérzés.

Elgondolásunk értelmében a tragikum az esztétikai jelenség tartalmát meghatározó egyéni állandók egyik típusa; azok közé az érzelmi formák közé tartozik, melyeket sorsérzéseknek neveztünk. Ennek az érzésnek kell tehát először is fenomeno-

[1] Még Volkelt is kijelenti pl. hogy az olyan alakok, mint III. Richárd, Jago vagy Klytaemnestra «nem teljes értékű» példái a tragikumnak. (I. m. II. 357.)

lógiai vizsgálatát adnunk, és ha ez a vizsgálat helyes lesz, ennek kell a legtágabb értelemben vett *tragikum* esztétikai jelenségeknek egységes magyarázatát szolgáltatnia.

Tragikusnak nevezzük azt az élethangulatot, amelyben *ember és sors dinamikus ellentétben áll.* Az ember e szerint az érzés szerint sem nem egy a sorsával (mint a bölcs, vagy a szent érzésében), sem nem féreg a sors talpa alatt (mint a fátumhívő érzi), hanem szemben áll a maga sorsával, és ez a szembenállás, mint feszülés, küzdelem jut kifejezésre.[1] Úgy tetszik nekem, hogy ebből az egyetlen gondolatból szervesen levezethető a tragikum minden lényeges ismertetőjegye.

A tragikus sorsérzés szerint az ember élete *harc*, feszülés, nyugtalanság. Az ember: harcos. Ez a harc mindig valami nagy dologért, végelemzésben a legnagyobbért folyik, minden kockán forog: sorsáról van szó. Ilyen harcra természetesen nem mindenki képes, azért nem is mindenki lehet *tragikus ember*, — csak az igazi *ember*, aki mindig akar valamit, éspedig egészen akar, és ebben az akaratban föl tud olvadni mindenestül; aki nem ilyen, az voltaképen csak másodrendű ember, csak arra való, hogy a tragikus ember életében és harcában mint jelentéktelen figura szerepeljen. Az ember értékét, nemességét az adja meg, hogy szembeszáll a sorssal. A sors pedig természetesen erősebb nála, azért a küzdelem csak az *ő bukásával* végződhetik. Ez a bukás *nagyszerű*, hiszen nagyszerű küzdelmet fejez be. *Megrendítő* és megdöbbentő, mert hirtelen és viharszerű, hiszen két ilyen óriási erőnek — az emberi nagyságnak és az emberfölöttinek — küzdelme nem tarthat sokáig: a legnagyobb emberi erőt is elnyeli az a végtelen erő, amely a sorsérzésben érezteti magát velünk. Ez a bukás *végzetszerű*, mert ez volt a hős sorsa — ez az ember sorsa — így kellett lennie: ez az ember-élet. És *szükségszerű* is: ez az ő sorsa; avval amit tett, amit kihívott maga ellen, amivel szemben a végsőkig kitartott, mindebből előre tudhatta, hogy mi vár rá, és vállalta, nem tért ki előle, hiszen jól tudta, hogy nem is térhet ki: maga idézte fel sorsát, nem is tehetett másként. És ez a sors nemcsak az ő sorsa, ez a *sors*, az emberi sors, a mi sorsunk is: «ez az élet» ,— sóhajtjuk láttára, ilyen nagyszerű és ilyen szomorú. És mégis, ez a bukás nemcsak szomorú; bármilyen megdöbbentő is, azért van benne valami megnyugtató. Érezzük, hogy nemcsak így van, és így kell lennie, de valamiképen mégis jó is, hogy így van. Évvel az *engesztelő mozzanat*tal lezárul azoknak az érzelmi mozzanatoknak a köre, amelyekből a tragikum sorsérzése fakad, helyesebben: amelyek mind együtt, egységesen adják ezt az érzést, és színezik rajta keresztül az életlátást.

Tragikum, világnézet, etika.

Nyilvánvaló, hogy a tragikus életérzés a legszorosabban összefügg az egyén állandó értelmi összetevőjével, a *világképpel.* Nem minden világnézet mellett lehetséges tragikus élethangulat. Ahhoz, hogy sorsról egyáltalán érzésem lehessen, kell, hogy valamilyen formában higgyek *a szükségszerűségben:* valamiben, ami valamiképen előre meg van határozva, amit nem lehet kikerülni. Ahhoz pedig, hogy a sorssal való szembeszállás gondolata egyáltalán fölmerülhessen bennem, valamilyen formában hinnem kell *az emberi szabadságban*, mert szabadság nélkül nincsen küzdelem. Már most attól, hogy e kettő hogyan fér össze bennem, hogyan viszonylik világnézetemben egymáshoz szabadság és szükségszerűség, ettől függ, hogy milyen formában érzem tragikusnak az életet, ettől függ tehát, hogyan alakítom mint művész a tragikus anyagot. Egészen másként alakul a tragikus sors olyan művész kezén, aki hisz a túlvilági életben, mint aki nem, — aki hisz egy jutalmazó és egy büntető Istenben, mint aki nem, — aki a sorsintéző Istenségnek emberi indulatokat tulajdonít, mint aki az abszolút személytelen és időtlen igazság törvényét látja benne, — aki a természet és a történelem törvényeinek abszolút determináltságában hisz és ezzel szemben csak illuziónak látja a szabadságot, mint aki más törvényszerűséget lát a humánum világában, semmint a fizikai világban stb. Jóformán annyiféle tragikum lehetséges tehát, ahányféle világnézet, — a szabadságnak, illetve a szükségszerűségnek abszolút tagadásán, mint két szélső határon belül. Ezek részletes jellemzése azonban épen

[1] Ebben az értelemben jól látta meg Volkelt, hogy a tragikum alapja az ember és sorsa közötti ellentét érzése.

azért, mert voltaképen tisztán világnézeti kérdések, nem tartozik az általános esztétikába ;[1] foglalkoznunk kell azonban a problémával bizonyos mértékig az esztétikai forma tárgyalásánál, mert a tragikus tárgyak művészi alakítása természetesen szintén számos ponton összefügg a mögötte álló világnézettel.

Amint a világnézettel, époly szorosan összefügg a tragikus sorsérzés *erkölcsi* mozzanatokkal is, vagyis a világfelfogásnak azokkal a tételeivel, amelyek az akarati állandót, az egyén morálját szabályozzák. Elutasíthatatlanul rámutat erre a *tragikus vétség* fogalma, amely a tragikumról szóló minden elmélkedésben szerepel. Mi a tragikus vétség? A föntebbiek értelmében nem lehet más, mint *az a cselekedet, amelyben a tragikus embernek sorsával való összecsapása legerősebben megmutatkozik*, amely fejére vonja a végzetet, amely a végső ponton bukását idézi elő. Ez a tett *nem szükségképen erkölcsileg rossz;* az ember kihívhatja a sorsot közönyös, jóhiszemű, sőt hősiesen erényes cselekedettel is, mint ahogy életben és irodalomban számos ilyen tragikus hőst ismerünk is. Mi az értelme annak, hogy a tragikus tett megnevezésére a vétség szó, noha épen nem szerencsés kifejezés, mégis kipusztíthatatlanul tovább él? Nem lehet ezt másképen érteni, mint hogy a sorsnak, illetőleg annak a nagyobb erőnek szempontjából, amely egy tragikus eseménysorban a sors képviselője, vagy eszköze volt : az a tett, amiért lesújtott a tragikus egyénre, vétségnek tűnik fel. A győző szemében a legyőzött mindig «megérdemelte sorsát». A sors nem kérdezi, jó volt-e vagy rossz, jóhiszeműen tett-e rosszat, vagy rosszhiszeműen az, akit leterített. A sors szemében az áldozat bűnös, már pedig — és itt van a vétség-fogalom kitéphetetlen gyökere ! — *utólag*, a tragikus harcra visszanézve, (többé-kevésbbé tudatosan) valamennyire mégis csak a sorssal is azonosítjuk magunkat. A sors nem tudja elviselni, hogy vele szembeszálljanak, és mi — bármennyire egyek vagyunk küzdelme folytán a tragikus hőssel, bármennyire a magunkénak érezzük sorsát, — egy kicsit mégis úgy is érezzük : nem üdvös szembeszállni a sorssal. Ebben az értelemben mély igazságot fejez ki Rákosi Jenő tragikumfelfogása (különben lényegében Schopenhaueré) : a világ, a sors (végeredményben : az emberek, tehát valamiképen mi is) nem bírja el a sorsostromló nagyságot. Buknia kell, és szomorú, hogy bukik (hiszen mi bukunk benne), — de talán inkább értünk és *helyettünk* bukik. Végül is buknia kellett, és legvégül azért mégis csak : valamiképen így jó.

Katharsis.

Ime a tragikum paradoxona : a sorsot nem lehet kikerülni, «meg van írva előre» — és mégis : az ember szembe tud szállni vele ; a tragikus hős kivételes ember, nagyobb nálam, félelemmel nézek rá, — és mégis : az én sorsomat viseli, valamiképen egy vagyok vele. Őrülök a lázadásnak, amely szemem előtt kelt föl a sors ellen, voltaképen én is lázadtam benne, — és mégis : megnyugszom benne, hogy meghiúsult, és így érzem jónak. Míg végignéztem a tragikus harcot, vihar folyt le bennem is, és örülök ennek a viharnak, holott féltem tőle, — most, hogy lefolyt : örülök, hogy vége van és megnyughatom, — és mégis : szép volt, és újra elkezdeném.

Azt hiszem, ez az a *katharsis*, az a tisztító hatás, amelyet Aristoteles emleget, és amelyet a *félelem és részvét* odavetett, de meg nem magyarázott, a századok folytán annyiféleképen értelmezett szavaival fejezett ki. Úgy tetszik nekem, hogy ez a két ellentétes fogalom a lényegre mutat rá, a tragikus katharsis-érzés belső ellentétére, a fönt jellemzett paradoxonra. Félelem és részvét ugyanazt a két összetevőt látszik jellemezni, mint a lázadás és megnyugvás, vagy akár a szabadság és a szükségszerűség. A félelem magában foglalja mindazt, ami a sorssal, a világnézettel, az etikával, a nagy és egyetemes dolgokkal függ össze, amelyeket a tragikum érint. A részvét itt : azoknak a mozzanatoknak gyüjtőneve, amelyek a hőshöz, mint egyénhez, mint előttem szenvedő és elbukó emberhez, mint hozzám hasonlóhoz, végeredményben az én sorsom hordozójához fűződnek. A katharsis ennek a kettőnek az egységében áll. Találóan irja Hevesi Sándor : «Ami a hősben általános, az bennünk részvétet, ami a hősben különös, az bennünk félelmet ébreszt. A tragikai hős szemvedélye részvétre hangol bennünket, mert közös emberi szenvedélynek tudjuk. A szerelmessel, a nagyravágyó-

[1] Annál inkább helyük volna a poétikában és a dramaturgiában. Ezt a részletes vizsgálatot viszi keresztül nálunk — persze igen egyoldalú álláspontról — Beöthy *Tragikuma*.

val, az igazságszeretővel együttérzünk, mert mind e vágyak a mi szívünkben is megvannak. De a szenvedély nagysága, a rendes korlátokon való túlcsapongása, mely a mi lelkünktől idegen», — itt hozzátenném : valójában mégsem idegen, mert érezzük, hogy valamikor talán mi is képesek tudnánk lenni effélére — «félelemmel tölt el bennünket. Mennél nagyobb a félelem, annál kisebb a részvét, s mennél nagyobb a részvét, annál csekélyebb a félelem. Hamlet és Antigone inkább részvétet, Machbet és Richárd inkább félelmet költenek bennünk ; mindamellett Antigone merészsége s érzésének hatalmas volta megfélemlít, és Machbet háborgó lelke s rémlátásai részvétre lágyítanak bennünket. Részvét és félelem folyton kísérik egymást, egymástól el nem maradhatnak, egymás nélkül meg nem állhatnak : noha majd a részvét, majd a félelem van túlsúlyban».[1] Miben áll a félelem és részvét Aristoteles követelte *megtisztulása* a tragikus cselekmény és bukás hatása alatt? Abban, hogy a tragikus katasztrófa magaslatáról visszatekintve, a bennünk rejlő ellentmondás felolvad egy felsőbb egységbe ; a világnézeti és etikai hullámok, amelyeket a tragikus vihar fölvert, immár elsímulnak : belesímulnak a sorsérzésbe, az egyéni állandó tengerébe, és azt egy fokkal mélyebbé, mégis átlátszóbbá teszik. «Félelem és részvét nem tűnik el, haenm «megtisztulnak, miközben egy komplexebb érzelemnek lesznek elemivé», — mondja Höffding.[2]

A komikum.

A komikum egységes meghatározásának nehézsége.

A komikum mivoltát sokkal nehezebb meghatározni, mint a tragikumét. Ennek az az oka, hogy míg a tragikumot nagyjából első tekintetre rokon jelenségekre alkalmazzuk csak, azt a hatást, amelyet mindenki komikusnak érez, igen különféle jelenségek, egymástól meglehetősen távolállók is kiváltják. Komikus egy molière-i felsőbb vígjáték, mint a *Mizantróp*, vagy a *Tartuffe*, és komikus hatást tesz az emberek igen jelentős részére egy alantas utcai verekedés ; komikumot találunk Vörösmarty *Petikéjének* alakjában, de komikus voltával hat ránk egy közönséges szójáték is. Innen van, hogy a komikummal foglalkozó elméleti irodalomnak nem sikerült még olyan meghatározást adnia, amely egyformán állana ennek a nagy területnek valamennyi jelenségére. Elkezdve Aristoteles meghatározásától — aki különben csak mellékesen vet oda egy-két szót erről a tárgyról : a Poétikának a vígjátékkal foglalkozó része nem készült el, vagy elveszett — a jelesebb gondolkodók meghatározásai rendesen igen találóan és szellemesen értelmezik a komikus jelenségek egy-egy — néha számos — körét, de nem igen van közöttük olyan, amelyet erőszakosság nélkül lehetne alkalmazni valamennyire. Az aristotelesi *ártalmatlan hiba*, a Volkelt-féle *értéktelennek bizonyuló álérték*, amelynek látása felsőbbséges érzést kelt, Schopenhauer *«tévés aláfoglalása»*, a Bergson-féle *«az életre rámerevülő mechanizmus»*, vagy a minduntalan visszatérő *kontraszt*-elmélet, mind meglepően, szinte Kolumbus-tojásaszerű magátólértetődéssel fejt meg egész sereg ismert komikus jelenséget, — de egyik sem illik rá valamennyire.

A komikus sorsérzés.

Pedig régen észrevették, hogy van egy nagyon egyszerű, és nagyon szembetűnő jelenség, amely nemcsak szinte kézzelfoghatóan elkülöníti a komikus jelenségeket a nem-komikusoktól, hanem arra is rávilágít, ami valamennyiükben közös. Ez *a nevetés*.Minthogy azonban a nevetés nemcsak esztétikai jelenségeket kísér, mindenekelőtt el kell különítenünk a nevetés sokféle faja közül a félreérthetetlenül esztétikai jellegűeket, és ezekben kell keresnünk a komikai jelenségek «közös nevezőjét». A nevetésnek ez a vizsgálata így mintegy elvégzi helyettünk a módszertani elvünk szerint elsődleges munkát, és kiválasztja részünkre az elemi tapasztalat idevonatkozó anyagát. Igy nem-esztétikai érdekű, tehát nem jöhet számba a komikum

[1] Hevesi Sándor : Tragédia és vígjáték. Dráma és színpad. Tanulmányok, Bp. 1896. 30.
[2] H. Höffding : Humor als Lebensgefühl (Der große Humor). Eine psychologische Studie. Ford. H. Goebel. Lipcse. 1918. 118.

magyarázatánál az olyan nevetés, amely tisztán fizikai jellegű : a csiklandozott embernek, az idegességnek és a félelemnek nevetése, vagy az a nevetés, amely egyszerűen csak a fizikai «magát-jólérzésnek» kifejezője. Idetartozik a fiatalságnak, az az «oknélküli» kacagása is, amely egyszerűen a fejlődő, duzzadó életerőnek hangja és nem szorul külső kiváltó okra. Nem jön számba szempontunkból az olyan nevetés sem, amely az élet érdekszférájával van belső összefüggésben : a károrömnek, a bosszúnak, a kivívott győzelemnek, a sikerült vállalkozásnak önelégült, vagy szenvedélyes nevetése.

Ha gondolatmenetünknek kiindulása helyes, és a komikum csakugyan a sorsérzés függvénye, akkor kell lenni egy nevetésnek, amely valamilyen sorsérzés természetes kísérője. Ha azt kérdezzük, milyen élethangulatot fejez ki az a nevetés, amely érdektől és fiziológiai folyamatoktól okilag függetlennek érzik, csak egyértelmű választ adhatunk : a nevetésben valamiféle *felszabadulás* érzése tör fel belőlünk. Ha szóba akarnám foglalni azt az érzést, amelyet nevetéssel fejezek ki, ilyesfélét kellene mondanom : «Jaj de jó, ezt nem kell komolyan venni !» E mögött az aktuális érzelem mögött pedig több-kevesebb határozottsággal egy élethangulat, egy relativ «érzelmi állandó» húzódik meg : «a dolgokat nem szükséges komolyan venni». Ezt az élethangulatot a *sorsérzés* egy fajának nevezem, mert ha burkoltan is, általában az embersorsra vonatkozó érzelmi ítélet, éspedig állandó természetű ítélet jut benne kifejezésre. Persze, ez a sorsérzés, a tragikumbelivel összehasonlítva, *negatív jellegű:* ott a sors teljes, végzetes komolyan-vevése az alapmotívum, itt ennek ellenkezője, az embernek a reá nehezedő, vagy fenyegető sorssal szemben való felszabadulása, mégpedig belső felszabadulása azáltal, hogy «nem veszi komolyan». A *«nem-komoly»* valami és a belső felszabadulás, amely a komikum lényege, ugyanannak a dolognak kétféle szempontból kiinduló kifejezése.

Ez a felszabadító «nem-komoly» érzés szintén egy *sorshelyzet*ben találja meg szimbolikus esztétikai képét. Ez a sorshelyzet azonban nem olyan egyértelmű, mint a tragikumot kifejező. A tragikum u. i. mindig mint egy ember, egy tragikus jellem sorsviszonya jelenik meg, és ez a viszony nagyon világos helyzetben, egy egyénnek a sorssal való szembeszállásában objektiválódik. A komikum azonban többféle formában jelenhetik meg, ezek közül az «egy ember» komikuma csak egyik. Ebben az esetben a sorshelyzet a tragikus sorshelyzethez hasonló : egy ember szembekerül sorsával, — ám ezt a szembekerülést nem kell komolyan venni. Komikus jelenségek vannak azonban az egyén életkörén kívül is. Komikus lehet egy személytelen jelenség, például egy élc vagy egy szójáték is. Ebben az esetben nem lehet szó az előbbivel egyértelmű sorshelyzetről, de a felszabadító «nem-komoly» jelleg ezekben is megvan. Itt a nem-komoly jelenség általában a komolysággal, a komoly dolgokkal áll szemben, — végelemzésben a komoly dolgoknak avval az összességével, amelyek együtt véve mégiscsak azt a valamit teszik ki, vagy attól kapják értelmüket, illetve komolyságukat, amit a szónak a tragikumnál is használt legáltalánosabb értelmében «emberi sorsnak» érzünk. A szembenállás lényege itt is valami nem-komoly szembekerülés a komolysággal. Igy jogosult azt mondani, hogy minden komikumban egy *ellentét* rejlik, bár ez az ellentét maga még nem a komikum. Sőt ez az ellentét több is, mint egyszerű ellentét, valóságos paradoxia : valami lehetne komoly (ennyiben tehát magában hordozza a sorsszerűség árnyékát), de mégsem komoly. A komoly és a nem-komoly között egy pillanatra összeütközés, *feszültség* látszik létrejönni, de az ellentét ugyanakkor el is símul, a feszültség feloldódik, a *felszabadulás* érzésében.

A komikus «Sors» két alakja.

Az eddigiekből kitűnik, hogy a sorsnak szerepe a komikum világában egészen más természetű, mint a tragikumében. Sokkal kevésbbé központi jellegű, hiszen a komikus jelenségek egy részében, a nem-személyes komikumban nincs is világosan benne, csak lappang, mint «a komoly dolgok rendje», amellyel szemben az ellenemondó nem-komoly jelenség a felszabadulást jelenti. De még a személyes komikumban is kisebb a jelentősége, mint a tragikus sorshelyzetben, hiszen a komikus sorsérzést épen az teszi komikussá, hogy ezt a sorsot nem vesszük komolyan. Ott kell tehát lennie a komikus jelenség mélyén, vagy hátterében, de szerepe nem olyan

döntő, mint a tragikumban. Egy *gyengébb vagy tehetetlenebb sorsképlet* húzódik meg a komikus jelenségek mögött. Ha keressük ennek a komikus sorsnak a természetét, a különböző komikus jelenségekben nagyjából kétféle megjelenési formáját találjuk. Az egyik a *véletlen* Sors ez is, hiszen «ki vagyunk neki szolgáltatva», de nem az a végzetes, egyértelmű, szükségszerűen érvényesülő, félelmes törvényszerűséggel működő hatalom, amelynek a tragikus sorsot érezzük, hanem valami ad hoc működő, szeszélyes, végül is minden neki való kiszolgáltatottságunk ellenére nem-komolyan is vehető hatalom. Mindenesetre van két olyan tulajdonsága, amelyek felszabadítanak bennünket erre a nem-komolyan-vevésre. Az egyik ennek a sorshatalomnak játszi, *játékos volta*, váratlansága, kiszámíthatatlansága, amely olyasfélét éreztet, mintha «maga sem venné komolyan magát». A másik tulajdonsága, hogy *hiányzik belőle a rosszakarat*. Míg a tragikus sors mintegy leskelődik az emberre, mikor kerül olyan helyzetbe, hogy lesujthasson rá, ez inkább csak tréfál az emberrel és nem jut eszébe, hogy «komolyan ártson neki» : hiszen ha ennek a lehetősége megvolna, mindjárt kénytelenek volnánk komolyan venni.

Míg a véletlenben, mint komikus sorsfogalomban a játszíság az uralkodó jelleg, és ez a nem-ártalmas vonás csak másodsorban, mintegy passzíve («nem bánt komolyan») érvényesül, addig a másik komikus sorsfogalom elsősorban ennek a nem-ártó jellegnek megtestesülése, mégpedig cselekvő módon. Ebben a sorsérzésben a sors mint valami szelíd és mosolygó hatalom, valami *jóságos atyuska-féle* jelenik meg, amelynek szerepe abban merül ki, hogy végül is «elintézi a dolgokat», mégpedig «szívünk szerint» intézi el : a jókat végül is hozzájuttatja a megérdemelt jóhoz, a rosszakat, ostobákat, méltatlanokat, az ártó erőket pedig végül is leleplezi, megbénítja, megcsúfolja és (bár nem veszedelmesen) megbünteti. Ez a sorsérzés bizonyos naiv és primitív istenfogalmak emlékét őrzi és a népmesék sorsérzésével tart belső rokonságot. Ez az atyuska-szerű sorsfogalom minden jóságossága mellett is tartalmaz *valami maliciát:* mintha ő maga is szeretne nevetni a rosszak és tökéletlenek felsülésén : kedvét leli a felpuffadt hólyagok megpukkasztásában.

A humor.

A tragikomikum.

A humor elméletírói általában két úton járnak. Vagy a komikum egy nemeként fogják fel (így Volkelt is), vagy a tragikum és a komikum szintézisét látják benne (mint Pauler Ákos). Azt hiszem mindkét felfogás hiányos. A humorban mindenesetre van komikus elem, de sokkal több is van benne ; ezt mutatja az is (ezt e felfogás követői is érzik), hogy a humoros nevetés egészen más jellegű, mint a komikum kiváltotta nevetés. Kétségtelen az is, hogy van benne valami belső rokonság a tragikummal is, de ennek az érzésnek bonyolult gazdagságát ez sem meríti ki. Ha a humor nem volna több, mint a tragikum és a komikum egysége, akkor nem volna igazi elvi alap a humornak attól a jelenségtől való megkülönböztetésére, amelyet tragikomikumnak nevezünk. A *tragikomikum* csakugyan nem más, mint a tragikum és a komikum valamilyen egysége. Akik megkülönböztetik a humortól, rendesen abban látják a kettő különbségét, hogy a tragikomikum nem egyesíti a két elemet, csak egymás mellé állítja : tragikus jelenség átmegy komikusba, vagy fordítva. Azt hiszem azonban, hogy ez a különbségtétel tisztára elméleti, és a gyakorlatban alig áll meg ; bizonyítja ezt a felhozott példák ingadozó és ritkán meggyőző magyarázata. De elméletileg sem áll meg ez a különbség, mert az esztétikai egység elvénél fogva egy esztétikai élmény csak egyetlen, egységes jelentést tartalmazhat, azaz egyetlen sorsérzésből születhetik. Ha ezen az egységen belül tragikum is, komikum is mutatkozik, az azt árulja el, hogy az esztétikumot inspiráló sorsérzésben is teljes egységben vegyült el a kettő. A tragikomikum tehát azt jelenti, hogy az illető esztétikai jelenségben tragikus és komikus mozzanatok (tárgyak, helyzetek, formák) állhatnak egymás mellett, vagy egymás után, de ezek együttesen fejeznek ki egy sorsérzést.

Ennek a sorsérzésnek tartalma körülbelül ez volna : Az ember szemben áll sorsával és nem térhet ki előle ; ez szomorú, dehát így van, — azért mégis jó volna mindezt nem venni egészen komolyan, — tegyük is meg (bár úgysem sikerülhet!).

Ilyen tragikomikumot találunk pl. Ibsen *Népgyülölő*jében: Stockmann doktor a tragikus hős minden vonásával rendelkezik, sorshelyzete is tökéletesen magában hordja a nagy tragédiák minden vonását; az igazi tragikumhoz semmi sem hiányzik belőle, csak a katasztrófa tragikus jellege. A katasztrófa bekövetkezik, de mégsem tragikus: a hős tovább folytatja a harcot, bár a néző jól érzi, hogy reménytelenül: *ennek* az embernek ebben a harcban csak buknia lehet. A néző tagadhatatlan megrendülésébe mégis belevegyül valami a felszabadító felsőbbség érzéséből: a doktor jelleme úgy van megalkotva, hogy valamiképen mégis «nem rendes» ember: végül is még bukásában is «muszáj egy kicsit mosolyogni rajta». Ugyanezt látjuk pl. Alceste alakjában, csak hogy úgy mondjuk, fordított sorrendben. (Ha nagyon szabatosakarunk lenni, ezt a jelenséget az elméletírók egy részével nevezhetjük *komikotragikum*nak is.) Alceste, úgy amint a költő a *Mizantrop*ban elénk vezeti, kétségtelenül komikus alak, helyzete is kicsinyes; semmi esetre sem komoly összeütközéseivel, szabályos felsülésével a komikum egész körét kimeríti: kénytelenek vagyunk nevetni rajta. És mégis, nevetésünkbe megilletődés, sőt megrendülés árnyalatai vegyülnek, felsőbbség-érzésünk, ha megvan is felszabadító jellege, mégis valami félelmes, önkéntelenül is magunkba néző, saját gyengeségünket is érző bonyolultságot ölt. Azért mégis úgy érezzük, hogy valamiképen a sors nyilatkozott meg előttünk, bizonyos értelemben a magunk sorsa is. Alceste jelleme úgy van megalkotva, hogy nevetnünk kell ugyan rajta, mert nem-rendes, de azért mégis fölfelé kell rá néznünk, nem lehet többnek nem éreznünk az átlagosnál (ugyanakkor, amikor a másik oldalról a maga tökéletlenségében kevesebb is), mert a maga módján mégis csak a sorsot hívja ki maga ellen. Íme a tragikum és komikum egysége.

A humoros sorsérzés három eleme.

A humor azonban több ennél. Van benne tragikus elem, van benne komikus elem, de van még egy harmadik mozzanat is. Vegyük vizsgálóra ennek a bonyolult sorsérzésnek egyes elemeit.

Nem tekinthetjük véletlennek, hogy a közérzés, sőt nem egy komoly elmélkedő is a humort a *komikum körébe* sorozza. Legközelebb talán csakugyan a komikumhoz áll; első látásra mindenesetre ez tűnik föl rajta. Nevetünk, helyesebben mosolygunk mikor észrevesszük, hiszen nevetnivaló embert vagy nevetnivaló helyzetet látunk magunk előtt: Kampós uramat *(Az új földesúr)*, Micawberéket *(Copperfield Dávid)*, Manzoni Don Abbondióját *(A jegyesek)*, az öreg Bencét, amint *Toldi szerelmé*ben urának nagy keserű dorbézolása után a maga gyámoltalan nagy, kamasz fiát veri agyba-főbe a somnyelű ostorral:

«Te, te, részeg! korhely! ki vagy te? mi vagy te?
Jó nemzetes úrnak elrontója vagy te? . . .
Hogy áll a szemed? he? — ne elől! ne hátul! —
Ezt tanultad a te vén, józan apádtul? . . .»

Mégis, nem úgy nevetünk, mint a komikum hatása alatt. Magunk előtt látjuk a komikusnak mutatkozó tárgyat vagy helyzetet,[1] nem is vesszük komolyan, — de azért nagyon jól tudjuk, hogy mégis csak komoly dolog. Felsőbbséget érzünk a benne megnyilatkozó tökéletlenséggel, álértékkel, vagy kicsiséggel szemben, de ugyanakkor azt is érezzük, hogy mégiscsak közünk van hozzá: valamiképen mégis minket is jelent. Valójában ezt a nevetséges valamit nem is érezzük igazán komikusnak, csak *mintha* komikus volna. Ezt a mintha alattomban odaértjük, el is fogadjuk, túl is tesszük rajta magunkat: mosolygunk, mintha csak nevetséges volna, amit látunk.

Ugyanakkor azonban érezzük a komikus felszín alatt a *tragikus elem*et is. Ez a jelenség, amely olyan, mintha nem volna komoly — jól érezzük —, nagyon is komoly. Kampós uramon nevetni kell, olyan félszeg, de ugyanúgy sírni is lehetne

[1] A humorban az *élc*nek csak annyiban lehet része, amennyiben a játékos forma jellemet, vagy helyzetet fejez ki: tisztán formai humor (tehát pl. humoros szójáték) nincs.

rajta, hiszen valójában nagyon szomorú, hogy így kell viselkednie : e mögött a viselkedés mögött az ország szomorú helyzete érzik ; a szegény gyámoltalan ember úgy száll szembe a végzetes hatalommal (amely persze megint csak olyan «mintha-komikus» alakokban érintkezik vele, mint Maxenpfutsch úr), ahogyan tud. Ez a hatalom az ő számára, — aminthogy az egész Bachkorszakbeli Magyarország számára — maga a leküzdhetetlen Sors : végelemzésben a mi számunkra is a sors szimboluma. A tökéletlen kasznár külseje különben is olyan szívet takar, amely maga a hűség, a becsületesség, a hősies odaadás : ha az író úgy akarná, bízvást lehetne igazi tragikus összeütközés hőse is. Ugyanígy vagyunk Don Abbondióval. A gyenge, félszeg, emberi hibákkal megrakott kis plébános viselkedésében az elnyomott kisember kerül szembe a mindenható zsarnoksággal, annak mindent letipró, komoly ellenállást lehetetlenné tevő sorsszerű hatalmával. Ő maga különben, ha nem is esnék rá, mint papi emberre, az egyházi állás kiemelő fénye, valójában minden hibája mellett is jó ember, akitől minden felsőbbségi érzésünk mellett sem érezhetjük magunkat annyira idegennek, hogy sorsában ne kellene a magunk sorsának lehetőségeit is látni. Ugyanilyen tragikus elemeket lehetne kimutatni minden humoros példán. A lényeg : a sorshelyzet, amely mintha nem volna komoly, valójában mégis egészen komoly ; amikor nevetünk rajta, ugyanolyan joggal sírhatnánk is (Eötvös sokat idézett meghatározása : a humor «mosoly könnyek között»).

Ez azonban idáig nem különböztetné meg a humort a tragikomikumtól. A két elem a humorban nemcsak úgy olvad egybe, hogy egyszerre tragikum is, komikum is, hanem a kettőnek egy felsőbb egysége jön létre. Ezt a felsőbb egységet azonban egy *harmadik elem* hozza létre. Itt van az a mozzanat, amely a humornak talán legsajátosabb mozzanata, mindenesetre az a mozzanat, amely megkülönbözteti a tragikumtól is, a komikumtól is. A tragikumot és a komikumot dinamikus sorsérzéseknek neveztük, amelyeknek lényege a feszülés, az ellentét. A humorban már nincsen ilyen felületi feszülés, az ellentétek már elsimultak, a problémák meg vannak oldva : a humor nem olyan értelemben dinamikus sorsérzés, mint a másik kettő : a humorban már egyensúly van. Ezt az egyensúlyt az a mozzanat hozza létre, amelyet egyensúlyos sorsérzés néven tárgyaltunk és kétféle formáját különböztettük meg, a *bölcs* és a *szent* típusában. A humorista az, aki «mindent megért és mindent megbocsát». Mindent megért, vagyis úgy viselkedik, mint a bölcs ; mindent megbocsát, vagyis úgy viselkedik, mint a jóság bölcse, akit esztétikai értelemben szentnek neveztünk. Mindent megért, tehát a sorsot is, a tragikumot is, a «vég semmiséget» is. Megérti, tehát látja értelmét, elfogadja, magáévá teszi, egyesül vele. Így megmarad a tragikum minden eleme, csak épen a remegő feszülés szűnik meg : *létrejött az egyensúly*. Valójában a sorshelyzet dinamikus volta nem szűnik meg azért : a feszülés nem múlik el, csak mélyebbre vonul. A humorista is átéli sors és lélek viharait, de belül, a mélyben ; a felszínre nem engedi ; ezen már túlvan, mint aki hullámzó tengeren a hajó orrában áll és a messzeségbe néz : érzi a hajó hánykódását, de a betegségtől mentve marad. A humorista mindent ért és mindent megbocsát, a tökéletlenséget is, az álértéket is, hiszen minden ember tökéletlen, az eszménnyel szemben mindenki álérték ; megbocsátó szeretettel nézi a kicsit is (milyen kicsi az ember!), természetesnek találja a felsülést is, és komolyan veszi (mi komolyabb az emberi gyengeségnél?), hiszen ebben is a sorsot látja. De végelemzésben a sors is, meg a gyengeség is emberi dolgok : mindez nagy és komoly és jelentős és szomorú, hiszen nincs ennél fontosabb az emberre nézve, — de csak emberi dolog mindez, ami mindig nevetséges apróság is, hiszen mi ez — mi az egész emberi ! — a végtelenséghez, az örökkévalósághoz képest.

Ez a humor harmadik, talán leglényegesebb mozzanata : megérteni az embert és «megbocsátani a sorsnak» (Dosztojevszkij). A tragikum és a komikum a humorban egy megértő szeretetnek, egy jóságos bölcseségnek felsőbb egységébe nyugszik el.

A tragikus sorsérzés két hullámából itt megmarad a részvét, de a félelem elsimul és szelíd megilletődéssé lesz. A komikum kettős érzelmi hullámából is megmarad az együttérzés, de a felszabadulás érzése kétféleképen is átalakul. Ami benne fensőbbségmozzanat volt, nagyon-nagyon meggyöngül : inkább az emberi törékenység érzésének ad helyet : mindnyájan gyarlók, tökéletlenek, kicsik vagyunk. A tulajdonképeni fölszabadulás azonban még erősebbé, szinte uralkodóvá válik : a humoros «állandójú» ember nemcsak az adott esetben érzi át a felszabadulás megváltó hangu-

latát, és nemcsak egy gyöngeséggel, nem is általában *a* gyöngeséggel, hanem a szó legteljesebb értelmében az egész sorssal szemben. Ezt adja meg neki a bölcs és a szent egyensúly-érzése. A bölcsé, aki érzi a mindent átfogó rendet, amely mindennek értelmet ad, és a szenté, aki érzi a mindent átfogó szeretetet, amely mindennek értéket és célt ad. Ime a humor bonyolult, végelemzésben mégis egyszerű érzésvilága. Helye van benne mindenfajta, egymással ellentétes érzelmi hullámnak, de mindegyiknek megvan benne a maga sajátos, nekivaló, jól kijelölt helye. Végül pedig a belső szabadság és szeretet kétarcú, de valójában egységes sorsérzésében egyszerűvé válik. Így lesz a «nagy humor» igazán mindent lezáró «önérzéssé», mint Höffding értelmezi.[1] «A nagy humor csúcspontja annak, amit tisztán emberi úton el lehet érni, kozmikus életérzés, mely a világban való szenvedés mellett sem veszti el egységét a szűntelen előre hullámzó világfolyamattal.» (Kierkegaard.)

8. fejezet. Az esztétikai jelentés főtípusai. IV. Egyéni morál.

Az akarati állandó három iránya.

Az egyéni állandó harmadik oldala az *akarati elem*, amelyet *morál*nak is nevezhetünk: az én viszonylag állandó törekvésbeli magatartása a világgal szemben. Ez a magatartás természetesen elválaszthatatlanul összefügg az értelmi és érzelmi állandóval, hiszen voltaképen nem más dolog: mind a három ugyanannak az egységes személyiségnek három különböző oldalról megfigyelhető nyilvánulása. Ez az akarati állandó az esztétikum jelentésbeli tartalma szempontjából három irányú lehet: közömbös, negatív, vagy pozitív.

*Közömbös*nek nevezem azt a magatartást, amelynek, hogy úgy mondjam, nincs követelése a világgal szemben. Veszi a világot úgy, amint van; nem mondja sem jónak, sem rossznak; nem jut eszébe, vagy nem akar változtatni rajta: él és alkalmazkodik. Ez a morális *laissez faire, laissez passer* származhatik egyszerűen erkölcsi érzéketlenségből, vagy akarathiányból, fizikai, vagy lélektani ernyedtségből, esetleg beteg, megviselt szervezetből. Mint esztétikai tartalom: fáradt világtükrözés, bágyadt és langyos érzelemkifejezés felel meg neki. A közelmult tárlatainak anyaga, a századeleji dekadens líra termésének jó átlaga ezt a szellemet lehelte. Legmagasabb fokon nálunk talán Kosztolányi ifjúkori lírájában *(A szegény kisgyermek panaszai, Őszi koncert)* találjuk meg. Ez a morális indifferentizmus tudatos esztétikai elvvé is lehet. Ez az elv rejtőzik minden *l'art pour l'art*, minden parnasszusi programm, az egykor annyit emlegetett «elefántcsont torony» stb. jelszava mögött. Etikai szempontból két nagyon különböző életstílus öltheti magára ezt az elvet. Az egyik az *esztétikai hédonizmus*. Jelszava, hogy az élet csak mint élményanyag jelent valamit a művész számára, ami azon túl van, ahhoz nincs köze. Használjon tehát, keressen, csikarjon ki az élettől bármi áron minél gazdagabb és intenzívebb élménylehetőségeket; nem önmagukért, hanem a belőlük leszűrendő művészi alkotásért. Az ilyen művész egyetlen morálja: jól alkotni. Ennek szolgálatában átgázolhat mindenen, ezenkívül nincs joga komolyan venni semmit: minden jó, ami előmozdítja művészetét, minden rossz, ami azt hátráltatja. Ennek a művésztípusnak kátéját nemcsak a nyárspolgári, hanem a morális embert is elképesztő szavakkal lehetne összeállítani például Théophile Gautier vagy Oscar Wilde írásaiból.

A másik típus, a Flaubert-féle *művészaszkéta* típusa. Ez az élettel szemben való morális közönyből: egész életre szóló, szinte a szerzetesek kemény életére emlékeztető életmódot jelentő művészetikát kovácsol. Semmi sem fontos, csak a mű, azért semminek sem szabad élni, csak a műnek. Ha az előbbi típus «élte világát», hogy alkothasson, ez utóbbi szinte nem is él, csakhogy alkothasson; éjjele-nappala, minden gondolata és minden energiája a műé. Ha az előbbi típus nem ismert kötelességet, ez mást sem ismer, csak kötelességet. Csonka és egyoldalú etika ez, de mindenesetre etika, kemény, kegyetlen és termékeny. Mint művészi tartalom, férfias impasszibilitás, — mint formatörekvés, a legnagyobb tökéletesség elérésének szenvedélye

[1] Höffding: Humor als Lebensgefühl. 82. köv.

jár vele. Nem egyszer egyenesen harcias formában jelenik meg : ekkor természetesen már nem nevezném közömbösségnek. «Az erkölcsi hajlandóság a művészben megbocsáthatatlan modorossága a stílusnak» — mondja ki a harcias elvet Wilde.[1] Nálunk ugyancsak már-már harcias hangon képviselte ezt a felfogást pályája második felében Kosztolányi Dezső.

A *negatív morál* csoportjába az élettagadók kisszámú alakját kell soroznunk. Két főtípus tartozik ebbe a csoportba, az *élet- és ember-megvetők*, élükön a legnagyobb mizantróppal, Swifttel, és a *cinikusok*, amilyen egy ideig Anatole France volt. Nem sorozom közéjük az elvileg erkölcstelen művészeket, az erkölcstelenség ugyanis abban az értelemben, amelyben itt használjuk a szót : nem negatív morál. Ez akar valamit, csakhogy rosszat ; vannak elvei és változtatni akar a világon, de rossz elvekkel és rossz irányban. Ez pozitív morál, de rossz pozitív morál. Az erkölcstan szempontjából negatívnak kell mondanunk, de az esztétikai tartalom alakító szempontjából nem mondhatjuk annak. — Komorak ezek a csak-tagadók, és ugyancsak nagy művészek legyenek, ha komor igéiket meg akarják hallgattatni ; az emberi természet nem tud napfény nélkül élni, és ha hite nincs, akkor illúziókba, a legrosszabb esetben élethazugságokba kapaszkodik. Nem szívesen néz hát bele abba a sötét örvénybe, amelyet ezek a művészek tárnak föl előtte. Ha bele néz is, szíve mélyén Konovalov szavával felel :[2] «Maxim, engedd látnom az eget !» Épen azért gyéren is vannak : a művész is ember, ő is ritkán bírja sokáig a megszakítás nélküli sötétséget.

Tágabb horizon, gazdagabb élet, frissebb lendület bontakozik ki előttünk a *pozitív morál*, az életigenlés oldalán. A pozitív egyéni állandónak két fő formája van. Az egyik úgy igenli az életet, *amint van*, a másik úgy, *amint lennie kellene*. Az előbbihez tartoznak a nagy lendület, a nagy kitárulás, a mindentölelés emberei, a nagy igenmondók, az optimisták, az élet szerelmesei. Vannak, akik önmagáért akarják és szeretik az életet (Goethe, Leonardo, Rubens, Ady), mások azért, ami *mögötte* van (Bach, Beethoven, Mozart, Prohászka, Van Gogh, Rembrandt, Rodin). Kisebb arányú lelkekben mint az élet egyes jelenségeinek, a valóság részleteinek szerelme, szívós valósághoztapadás, détail-mámor jelentkezik ez. Ez utóbbiakból kerülnek ki a nagyszerű specialisták, a szenvedélyes naturalisták, ezekből a jó átlag-realista regények, a jó átlag-portrék alkotói. Néha egész korszak mámorosodik meg a valóság részleteitől, mint a quattrocento, vagy az impresszionizmus idején.

Egészen más típusokat állít a valóságba a pozitív morál másik faja, azoké, akik úgy szeretik az életet és a világot, amint lennie kellene, amilyennek ők akarják, vagy álmodják. Ezek a nagy irányzatosok : a *vátesz*, aki felsőbb küldetés tudatával szól az emberekhez, a *próféta*, aki tudja, hogy Isten szavát hirdeti, az *agitátor*, aki egy közösség szavait hordozza szájában, és a *moralista*, aki a saját nevében érez hivatást, hogy olyanná tegye a világot, amilyennek lennie kellene.

Művészet és erköles.

A pozitív morálnak e művésztípusaival kapcsolatban felvetődik a kérdés, mennyiben jogosult és *jogosult-e egyáltalán a művészetben az irányzatosság?* Fejtegetéseink menete nem enged más feleletet erre a kérdésre, mint igenlőt. Az esztétikai tartalmat az ábrázoláson és kifejezésen keresztül is az egyéni állandó szabja meg, és az egyéni állandónak egyik oldala a morál. Nem zárhatjuk ki az esztétikum birodalmából ennek a morálnak oly jellegzetes és történetileg is sok és nagyfontosságú képviselőit.

Az első kérdés, ami itt fölmerül, *mennyiben beszélhetünk a művészettel kapcsolatban erkölcsről*. Más értelemben kell-e itt használnunk ezt a fogalmat, mint a «közönséges» életben ? Egészséges erkölcsi érzékű ember éppúgy nem felelhet mást erre a kérdésre, mint a legelemibb erkölcstani meggondolás : lényegében véve nincs kétféle erkölcs. Az erkölcs az embert köti, *az egész embert*, és a művész is ember : nem vonhatja tehát ki magát az erkölcs uralma alól. Aki azt állítja, hogy a művészt, mint embert, nem köti az erkölcs, hogy szabadabban szegheti meg az etikai törvényt,

[1] Wilde Oszkár : A szép filozófiája. Ford. Hevesi Sándor. Budapest, é. n. 14.
[2] Gorkij hasonló című novellájában.

mint más ember, az nincsen tisztában az etika alapvető fogalmaival, de nincs tisztában a művész igazi mivoltával sem. Az erkölcs az ember-mivolt lényegéből fakad : aki ezt ki akarná metszeni magából, megcsonkítaná magát, és megcsonkított emberségből nem fakadhat egész művészet. A félszemű ember nem lát plasztikusan, félelkű ember — ilyen volna az erkölcs-nélküli — nem él emberien, tehát nem alkothat emberien. Gondoljunk egymás mellé egy úgynevezett slágert és a *Trisztán* második felvonásának nagy szerelmi kettősét, egy háború előtti átlagszonettet és egy önmarcangoló Ady-verset (szándékosan választok olyan példákat, amelyeknek első pillanatra mintha nem sok közük volna az erkölcshöz !) : a szellem iránt fogékony ember nemcsak a művészet és álművészet különbségét fogja megérezni belőlük, hanem azt a szakadékot is, amely a talán bűnös, talán tévelygő, talán bukott, de mégis erkölcsi embert elválasztja a léhától, az erkölcsnélküli félembertől, az emberit az ember-alattitól.

De fölmerülhet ez a probléma más formában is : A művészt, mint embert, természetesen köti az erkölcs, de köti-e úgy is, *mint művészt?* Köti-e akkor, amikor alkot, amíg és amennyiben alkot ? Igen : az erkölcsi törvény — úgy is mondhatnám : az ember-mivolt — nem tűr fenntartást. A művész mint művész sem lehet független az erkölcstől, mert akkor is ember. A művészt, mint művészt is köti az erkölcsi törvény, — de természetesen a maga módján. Az erkölcsi törvény egy és abszolút ; de a gyakorlatban, a megvalósulásban ez az egy törvény különböző embertípusok számára nem jelenti mindig teljesen ugyanazokat a kötelességeket. A törvény szelleme egy, de ez a szellem többféleképen ölthet testet. A vegyésznek szabad mérgekkel dolgozni, a sebésznek sokszor kötelessége embert csonkítani ; de azért a törvény rájuk is áll : a vegyésznek sem szabad embert mérgeznie, a sebész is csak az arra szoruló beteget vághatja. A művészt is köti az egész erkölcsi törvény, de amikor alkot, akkor *művész módjára* tartozik megvalósítani ezt a törvényt. Művészi erkölcsének főtörvénye pedig azt parancsolja, hogy mondja, amit Isten mondania adott, — tükrözze, amit a valóságból lát, — fejezze ki, amit érez és gondol, — adjon életet a látomásnak, amely életének értelme : alkossa meg a maga művét, megalkuvás, színlelés, könnyelműség nélkül a tőle telhető legtökéletesebben.

De meg szabad-e tennie ezt akkor is, ha az, amit lát, szennyes ? ha, amit érez, bűnös ? amit gondol, tévedés ? Akkor is : a vallomás azt parancsolja, hogy valljon ; minden műalkotás gyónás, és senki sem fog csodálkozni, ha a gyónó bűnökről beszél. Az ábrázolás valóságot akar tükrözni ; minden alkotás ábrázolás is, és az ábrázolás hazudik, ha meghamisítja azt, amit lát. Az alkotás kutatás és fölfedezés ; a forma és az egyedi kép : a látomás hatalmával akar megragadni valami olyan igazságot, amely az értelemnek még nem hozzáférhető ; az alkotás igazságkeresés és megismerés, és az igazságkeresés szükségképen magában foglalja a tévedés lehetőségét. A művésznek mindent szabad látnia, meg is kell látnia, amit meg tud látni ; mindent meg szabad mondania, meg is kell mondania, amiről van mondanivalója : a művészi erkölcs nem a *min*, hanem a *hogyanon* fordul. A sebekhez és fekélyekhez sokféleképen lehet hozzányulni. Közeledhetünk a természettudós szenvedélyes tárgyilagosságával, személytelen kíváncsiságával, hogy jobban megismerjük a valóságot, — az orvos felelősségtudatos okosságával, hogy gyógyítsunk, — az irgalmas nővér önfeláldozó gyöngédségével, hogy enyhítsünk, — és természetesen közelíthetünk beteg kíváncsisággal, perverz gyönyörködéssel, cinikus röhejjel, szadista kegyetlenséggel, a nemtelen tömegösztönök kiszolgálására anyagot kereső üzleti számítással is. Ime, az erkölcsös és az erkölcstelen művészi magatartás ! Aki azt mondja, hogy nincs a világon szenny és nyomorúság és bűn és tévedés, az hazudik ; de az is hazudik, aki azt mondja, hogy csak szenny és nyomorúság és bűn és tévedés van, vagy hogy ennek kell lenni a végső szónak, és ez a végső valóság. Aki azt mondja, hogy nincs rossz, az hazudik, de az is hazudik, aki azt mondja, hogy a rossz nem rossz, hanem jó. Az erkölcs pedig mindennemű hazugságot tilt, — a művészit pedig kétszeresen, mert az kétféle értelemben is hazugság : az erkölcs és a művészet ellen egyaránt bűn.

Egyszóval, a mű erkölcsi tartalma a közeledés, a hozzányúlás, a felfogás, a megoldás : a *megalkotás módján fordul.* Végelemzésben a művésznek az erkölcsi világrenddel szemben elfoglalt attitudejétől, erkölcsi állandójától függ : erkölcsös-e a művész, mint ember, vagy sem. Természetesen van tehát jogom vele szemben nem-

csak esztétikai, hanem erkölcsi ítéletre is, de tisztában kell lennem azzal, hogy ez a kettő két különböző dologra vonatkozik: az egyik a műre, a másik a művészre. A *művész* ember, tehát köteles erkölcsös lenni. A *mű* nem köteles másra, csak hogy szép legyen. Persze, ha a művész erkölcsös, akkor erkölcsös lesz minden megnyilatkozása, a műalkotás is. A mű erkölcsisége az ő tökéletessége; itt megfordítva áll Cyrano mondása: a műnek eleganciájában van erkölcse.[1]

Művészet és irányzatosság.

Mindez egyfelől igazolja az erkölcs nagy jelentőségét az esztétika szempontjából, és az erkölcsi tartalom jogosultságát a műalkotásban, másfelől azonban azt az igen erős követelést állítja fel a művésszel szemben, hogy az erkölcsi tartalomnak csak esztétikai módon, esztétikai formában van jogosultsága a művészetben. Ennek a két tételnek egymással való szembeállítása megvilágítja a tendenciának, tehát az egyes mű *irányzatosságának* kérdését. A probléma a következő: *Ellenkezik-e a mű esztétikai jellegével a tendencia:* az ábrázolás, illetve kifejezés hűségén és a forma tökéletességén túlmenő szándékos mondanivaló. Persze nagyon könnyű megfelelni erre a kérdésre elméleti megfontolás nélkül is, hiszen a tagadó válasz a művészet legnagyobb alkotásai egész seregének elítélését jelentené. Ha az esztétikain túlmenő mondanivaló bűn, akkor rossz költő nemcsak Eötvös és Claudel, hanem Vörösmarty és Madách, Dickens és Dosztojevszkij, Dante és Ibsen, rossz zenész Wagner és Beethoven, rossz festő Michelangelo és Rembrandt. De elméletileg sem nehéz belátni ennek a korlátozásnak tarthatatlanságát. Beláttatja már egy negatív meggondolás is. Az esztétika törvényei között nem lehet találni olyant, amelynek nevében tilalmat lehetne állítani a művész elé, ha hirdetni akarja meggyőződését. Ha írhat vagy zenélhet a leányról, akit szeret, miért volna kevésbbé szabad írnia az eszméről, amit szeret? Ha dallamokba foglalhatja elragadtatását, amelyet az alkony szépsége keltett, vagy képbe varázsolhatja gyönyörűségét, amelyet a napsütéses rét ébresztett benne, miért volna tilos kifejeznie ugyanezt az elragadtatást vagy gyönyörűséget, ha egy eszme, egy erény szépsége, fájdalmát, ha azt a bűn csúfsága, vagy az emberi nyomorúság és a szociális igazságtalanság látása támasztotta. Szeretet és gyűlölet, öröm és fájdalom a művészet elemi őstárgyai; mi címen szabjuk meg a művésznek, mit szabad szeretnie, mit nem, min szabad örülnie, sírnia, min nem? Mindenkinek joga van meggyőződéseket vallani, erkölcsi elvekhez ragaszkodni és azokat hirdetni, másoknak tanácsokat adni, visszaélések megszüntetésére törekedni, mindenkiben tiszteljük a férfias határozottságot, értéknek tartjuk a meggyőződést, megköveteljük a nagy emberi és nemzeti sorskérdésekben a következményeket levonó jellemes állásfoglalást, — csak a művésznek ne volna joga minderre? csak a művész volna bűnös, ha nem engedi egy eunuch-esztétika nevében megcsonkítani ember-voltának teljességét? A művészet tárgya minden belső élmény, a művésznek tehát joga van belevinni alkotásába lelke tartalmát akkor is, ha ez a tartalom eszmei, erkölcsi, vagy akár pedagógiai, vagy politikai természetű. Csak nyárspolgár gondolkodás és kártékony műveletlenség követelheti a művésztől, hogy mindenáron hasznos akarjon lenni és pedagógiai, vagy politikai feladatokra vállalkozzék.[2] De nem kevésbbé kártékony és logikátlan az az esztétikai nyárspolgárság sem, amely meg akarja neki tiltani, hogy mindet megtegye, ha — azon felül, hogy művészit alkot — még ezeknek

[1] Azt hiszem, egyedül ez a felfogás igazít el a művészet erkölcsi megítélésének nehéz kérdésében. Ha ettől az elvi állásponttól csak valamit is eltérünk, menthetetlenül belezuhanunk vagy a felelőtlenül értelmezett l'art pour l'art posványába, vagy abba a hol naív, hol raffinált (és persze nem kevésbbé lélekromboló) rigorizmusba, amely minden szépségben az erkölcstelenség paedagogusát látja. (Szinte érthetetlen módon kb. ezen az utóbbi állásponton van Brunetière is: Művészet és erkölcs. Vál. kritikai tanulm. Ford. Gyergyai A. (Kultúra és tudomány.)

[2] «Az érzés kifejezése nem lehet egyszersmind igazság megállapítása v. tudományos tény, v. hasznos erkölcsi utasítás. Mint a könyv v. a mosoly, a költemény csak képe annak, ami benne rejlik. Ha tudomány vagy filozófia nyer valamit általa, ám legyen, de ez nem célja létének. Ha kompon átmenve, halat tudsz fogni, szerencsés ember vagy, de ez még nem teszi a kompot halászbárkává, sem a révészt nem lehet felelősségre vonni azért, mert nem halászság a mestersége.» Rabindranath Tagore: Emlékeim. Ford. H. Songárdy Gábor: Világirodalom kiadás, é. n. 179.

a törekvéseknek is akar és tud szolgálni. Annál is inkább — és ebben rejlik tételünk pozitív bizonyítéka —, mert ha vannak ilyen törekvései, akkor amennyiben igazi művész, nem is teheti, hogy ne szolgálja őket. Ezek az elvek, meggyőződések, törekvések ugyanis, mint egyéni állandó, ott dolgoznak benne akkor is, amikor alkot, és ha csak tudatosan el nem fojtja őket magában — ami pedig emberileg is, művészileg is öncsonkítás, tehát hazugság volna — szükségképen színezni fogják alkotásának jelentésbeli tartalmát.

A művésznek tehát joga — bizonyos korokban és bizonyos helyzetekben erkölcsileg kötelessége is — állást foglalni, eszméket hirdetni: «vallani és vállalni». De csak két feltétel alatt. Az első feltétel, hogy ezek a művészeten túli mondanivalók valóban egyéni állandójának legyenek elemei, azaz átéltek, *belülről jövők*, emberségének kitéphetetlen részei, nem kívülről ráparancsolt, vagy magára vett, tehát szervetlen, művészileg át nem hasonítható idegen anyagok. A művész szolgálhat — és minél teljesebben ember, annál biztosabban szolgálni is fog — Istent és embert, de csak akkor, ha ez az Isten igazán az ő Istene, helyesebben: ha ő igazán ezé az Istené, — és ha ezt az embert csakugyan embertársának, felebarátjának érzi. Mindez pedig nemcsak úgy általánosságban áll, hanem a konkrét műalkotás egyedi tárgyára, illetve mondanivalójára is. Itt is áll az apostol szava: ami nem lelkiismeretből történik, az mind bűn.

A másik feltétel: a művész hirdethet eszméket, ösztönözhet cselekvésre, de *csak a művészet eszközeivel* teheti ezt, vagy megszűnik művész lenni. Örök igazat fejezett ki Eötvös: a művészet kedves játékká aljasul, ha elzárkózik az embersors, a kor, a nemzet nagy kérdései elől; de az is kétségtelen, hogy lapos és eleve hatástalan erkölcsi prédikációvá, vagy bosszantó és kérész-életű politikai agitációvá süllyed, és önmagát ítéli halálra, mihelyt a művészi formálásnak, a művészi igazságnak, az esztétikai értéknek kárával kezdi hirdetni mondanivalóját. A nézőt, olvasót bosszantja ha prédikációt kap, mikor művészetet ígértek neki, úgy érzi, hogy csalás (a legjobb esetben is pia fraus) esett rajta, és már csak bosszúból is: nem hagyja magát. Ellenben ha esztétikai igényei kielégültek, szívesen tűnődik el a művészi alkotásból szuggesztíven kisugárzó emberi igazságon, az esztétikai utána-élésben lendülettel adja oda magát az alkotásból kiáradó érzelmi világnak, és ugyanakkor magával az esztétikai utánaéléssel magába fogadja az alkotás jelentését.

V. RÉSZ.

AZ ESZTÉTIKAI ANYAG.

Anyag és alakítás.

Mikor az esztétikai tartalom fogalmát elemezzük és ebben az egységes, részekre nem bontható jelenségben az elmélet szempontjából három réteget veszünk fel; a kifejezés, jelentés és ábrázolás mellett, úgy látszik, meg kell még különböztetnünk egy *negyedik réteget* is, azt, amely a tisztán érzéki benyomás számára (elméletileg, nem a lélektani tényben !) elsődleges : a tisztán *anyagi tárgyat.*

Az esztétikai érzelemnek a három tartalmi rétegnél vizsgált háromféle irányulásán kívül, művészembernél és speciálisan művészien hangolt dilettánsoknál vagy szakembereknél még egy negyedik is képzelhető, sőt tapasztalat szerint igen gyakori. A művész indító és esztétikai élményében uralkodó érzelme irányulhat magára az alkotásra, illetőleg annak valamely mozzanatára is. Már rámutattunk egy példában, hogy a görög Paionios, a Niké-szobor megalkotásakor elsősorban nem Nikét, nem istennőt, nem szép, hangulatkifejező nő-alakot, hanem lebegő testet akart teremteni. Tehát egy formai problémából indult ki, annak megoldása izgatta. Az ő érzelmének tárgya és az ő számára a mű tartalma tehát sem nem tárgyi, sem nem hangulati, de még csak nem is jelentésbeli mozzanat volt, hanem egy tisztán formálási, akár azt mondhatnók : mesterségbeli probléma. Nem az ábrázolásnak, nem a kifejezésnek, nem is a jelentésnek, hanem valami másnak : magának az *alakítás*nak egy mozzanata. Az ő számára ez a mozzanat tette a mű legfőbb tartalmát. Ugyanígy a tartalmi érdeklődés főtárgyává lesz az alakítás nem egy művész, vagy műtörténész számára még akkor is, ha nem marad meg ennél az egyetlen mozzanatnál, hanem ez a kezdő érdeklődés közvetíti számára a műhöz kapcsolódó esztétikai élmény egészét. A *formai probléma* mint érzelemindító és alakítást vezető mozzanat, a jelenség negyedik rétege, az esztétikai tartalom negyedik értelmének látszik. Kit nem izgatna, — feltételezve, hogy esztétikailag fogékony, — a *Csongor és Tünde* csodálatos nyelve : az a titokzatos művészet, amely a szavak megválogatásával, elhelyezésével, hangzásával és zenéjével az emberi szív és a mindenség legrejtettebb mélyeit sejteti meg ! El lehet-e képzelni, hogy ez az óriási feladat, amelyre ilyen arányokban magyar költő még nem vállalkozott, ne lett volna uralkodó, vagy legalább egyik uralkodó Vörösmarty alkotó élményében ? És Kodály a *Jézus és a kufárok*ban, mint többé-kevésbbé minden zeneszerző, bizonyára nemcsak a Vizsolyi Biblia szövegét akarta zeneileg illusztrálni, nemcsak hangulatszimfóniát akart kivetítetni magából, sőt nem is csak mondani akart valamit, hanem elsősorban szenvedélyesen akart alkotni valamit, egy művet, egy monumentális «zenei opus»-t, amelynek ez az önértékű alkotás-volta ajzotta cselekvésre művészi egyéniségét. Ez ragadja meg benne mindhárom másik tartalmi elemnél erősebben épen a zeneileg legműveltebb és művészileg leghangoltabb befogadót is. Mindez pedig a művész lelkében elsősorban a maga művészetének anyagához tapad : ezek a problémák az *anyag alakításának* problémái. Kosztolányi meghatározása, hogy a költő az az ember, akinek a szavak fontosabbak mint az élet, mutatis mutandis minden művészre áll.

Ez az új mozzanat az esztétikának egy olyan elemére mutat rá, amellyel eddig nem foglalkoztunk ; a fizikai (optikai-akusztikai-tapintási) anyagra, «amelyben» a művész dolgozik. Ugyanerre az eredményre jutunk, ha *a szemléletesség oldaláról* vizsgáljuk a tartalmat. A Mózes-szobornak nemcsak a bibliai Mózes, nemcsak egy meg-

rendítő érzelmi mondanivaló, nemcsak egy biblikus, örökemberi és titáni kiáltás a tartalma, hanem egy felségesen megdolgozott, hatalmas márványdarab is. A *Pünkösdölő* nemcsak egy kedves népszokást és egy megtisztító-fölemelő, egyszerre vallásos és evilági kinyilatkoztatást tartalmaz, hanem a fizikai hangbenyomásoknak egy egész rendezett tömegét. Végül a *lényegkifejezés oldaláról* nézve is : a művész előtt, akinek az egész élettartalma az alkotás, minden ehhez való viszonyában válik lényegessé, vagy lényegtelenné. Lényeges az, ami alakításra alkalmas, alakítást sürget, és lényeges annyiban, amennyiben alakítható, — egyszóval : amennyiben művészi megdolgozás tárgya lehet.

Az alakított anyag nem tartalom és nem forma.

Közel a kísértés, hogy ezeket a hang-, szó-, kő-, fa-, festék- stb. tömegeket, amelyekről itt szó van, az illető mű *nyersanyagának* mondjuk. Ez azonban a tények teljes félreértése volna. A műnek ez az anyagi-érzéki része nem «nyers» anyag, éppenúgy, ahogy nem nyersanyaga egy holland parasztképnek az ábrázolt népi jelenet. Ez a nyersanyag már nem nyers : alakítva van. A Mózes márványanyaga pontosan abban az értelemben különbözik attól a hatalmas márványtömbtől, amelyből kifaragták, mint Arany Toldi-alakja a történelem, a monda és Ilosvai Toldi-alakjaitól. Ezek a historikust, a folkloristát és az irodalomtörténetírót érdeklik, az esztétikusnak semmi köze hozzájuk : az ő számára csak a megformált Toldi-alak a fontos, az, amit Arany amazokból kiválasztott és megdolgozott. Azok : a nyers tartalmi matéria ; ez már : esztétikai tartalomként jelenik meg. A Mózes-szobor márványa is formált anyag : a márványtömb matériájából kiformált alakulat : valami, aminek formája van, ami formában, formán át jelenik meg, azaz — úgy látszik — *tartalom*. Természetesen, ezt a tartalmat sem lehet valójában elválasztani a többi tartalmi rétegtől : ez a megdolgozott márványdarab ábrázolja a prófétát, mint ahogy az ábrázolásban fejeződik ki a szobor érzelmi tartalma és ez az érzelmes ábrázolás jelenti a mondanivalót. A benyomásban, a hatásban, az egész esztétikai-lélektani funkcióban az egész tartalom egységes és egyszerű. Az elemzés azonban mégis világosan elkülöníti és joggal különíti el egymástól az előbbi három mellett ezt a negyedik természetű réteget is.

Hogy *e négy különböző, önálló szempont* felvétele egyformán jogosult, mutatja az az egyszerű tény, hogy egy-egy műalkotásban a négy mozzanat egyike jobban előtérbe léphet, mint a többi, és mind a négy elfoglalhat ilyen uralkodó helyet. Sőt az egyes művészetek és műfajok is többnyire egyiknek vagy másiknak az uralkodó szerepét hirdetik. Hogy a festészet s a leíró költészet elsősorban ábrázolás, a zene vagy a líra legtöbbször főként kifejezés, a költészet legelső funkciója a jelentés, az építészet mindenekelőtt anyagmegdolgozás — az építészet számára a tér is anyag ! —, aligha fogja valaki kétségbevonni. Még nyomatékosabban mutatja a négy különböző elemet az egyes alkotásokban észlelhető különböző szerepük. Ki ne látná, hogy a *Megy a juhász szamáron*, egy Velazquez-portré, vagy a különféle zenei «karakterisztikumok» elsősorban ábrázolnak ; a *Minek nevezzelek?*, egy Rembrandt-tájkép, vagy egy Chopin-románc elsősorban kifejez, az *Ember tragédiája*, a *Disputa*, Kodály *Magyarokhoz*-kompozíciója főképent jelent, — Kosztolányi *Ilona*-verse, Dohnányi *Változatai egy gyermek-dalra*, a Rubens-iskola akárhány képe viszont mindenekelőtt a bravúros anyag-megdolgozást kényszeríti ránk tartalomképen. Hogy az anyag, mint ilyen, különbözik a másik három tartalmi mozzanattól, de nem kevésbbé lényeges egyiknél sem, láthatjuk abból, hogy az anyag megváltozása lényegesen mássá teszi az alkotást, még akkor is, ha semmi mást nem akarunk változtatni sem tartalmán, sem formáján. Ezért nem azonos a némán olvasott vers az előszóban hallottal — már annak számára, aki nem tud a «fülével olvasni» ; hiányzik belőle a vers tulajdonképeni anyaga : az élő hang. Ezért különbözik lényegesen egy nagy zenekarra írt zenemű kisszámú hangszeren való előadása, pláne zongorakivonata az igazitól : annak más az anyaga ; ez csak hasonlít hozzá, csak emlékeztet rá. Egy nagy épület fényképe ugyanígy nem adhat igazi fogalmat eredetijéről : teremtő képzelet nélkül nem lehet benyomásunk az anyagáról.

Ezek a példák azonban másra is figyelmeztetnek : *az anyagot mégsem tekinthetjük egyszerűen a tartalom elemének*, az ábrázoláshoz, kifejezéshez, jelentéshez hasonló kategóriának. Az anyag megváltoztatásával u. i. a tartalom nem úgy változik meg,

mint az ábrázolás, kifejezés, vagy jelentés megváltozásával. A vers tartalma lényegében mégis azonos marad, akár némán olvasom, akár hangosan. Michelangelo *Dávid*-szobrának tartalma mindenesetre nemileg más árnyalatú márványban, mint ugyancsak firenzei bronz-másolatában, — de ez a különbség semmi esetre sem olyan természetű, mint amilyen lenne, ha más alakot ábrázolna, ha más életérzést fejezne ki, ha más mondanivalót hirdetne. De leghatározottabban akkor kell belátnunk, hogy az anyagot csakugyan nincs jogunk tartalomnak mondani, ha a tartalom meghatározására gondolunk. A tartalmat — az ábrázolást, kifejezést, jelentést — a forma *hordozza;* de lehet-e azt mondani, hogy a forma hordozza a követ, festéket, szót, zenei hangot ? Nyilván inkább ezek az anyagi elemek hordozzák a tartalmat : a kifejezés, az ábrázolás, a jelentés «benne van» a műnek kő-, festék- stb. anyagában, de ez az anyag már nincs «benne» semmiben. Ez megtiltja, hogy ezt az elemet a tartalomhoz számítsuk.

És csakugyan, a *forma* meghatározását a tartalomének mintájára fogalmazva, azt szokás mondani, hogy forma az, ami tartalmat hordoz : ez a meghatározás pedig ráillik erre az anyagi elemre : a kő, a festék, a szó, a zenei hang valóban hordozza a tartalmat. És mégis : *az anyagot a forma fogalma alá sem foglalhatjuk.* Ha u. i. alaposabban vizsgáljuk, hamar belátjuk, hogy az anyag nemcsak a tartalmat hordozza, hanem a formát is ; tehát nemcsak a tartalomtól, hanem a formától is meg kell különböztetni. A forma szintén csak «benne van» a kőben, festékben stb., de ezek az anyagok maguk még nem forma. Ha u. i. azt kérdezem, a Mózes-szobor tartalmát a benne felhasznált márvány hordozza-e, szabatosan azt kell felelnem : a Mózes történelmi meghatározottságú személye is, az alakban kifejeződő érzelmi világ is, a hozzáfűződő emberi és vallási végtelen kilátású jelentés-réteg is *benne van* ugyan a kőben, de valójában mindezt nem maga a kő *mint ilyen* ábrázolja, fejezi ki, jelenti, hanem a kő megdolgozottsága, idomítottsága, formáltsága. Ez az idomítottság a forma, — a márvány a formának is csak substratuma, hordozója, mint a tartalomnak. Arany János finom megkülönböztetése szerint :[1] — a forma nem az *amiben*, hanem ami *által* a tartalom megjelenik. E szerint az itt tárgyalt jelenség az, *amiben* forma is, tartalom is megjelenik. Ezt a tartalomtól is, formától is megkülönböztetendő, de mint láttuk, mindegyikkel szorosan összefüggő, sőt rokon harmadik elemet a mű anyagának, *esztétikai anyag*nak nevezem. Ez a szigorú fogalmi elkülönítés feltétlenül szükséges, ha el akarjuk kerülni a forma értelmezésében oly-végzetesen mindig újra fellépő fogalomzavart, bizonytalanságot és ezernyi durva tévedést.

Matéria és esztétikai anyag.

Az esztétikai tárggyal kapcsolatban tehát először is meg kell különböztetnünk a nyers (esztétikum előtti) *matériát*, mégpedig tartalmi és formai matériát egyaránt. Ilyen tartalmi matériája a Mózes-szobornak a bibliai történet, *Zalán futásá*nak a történelmi események, a mitológiai adatok stb. — formai matériája a szobornak a márvány, az eposznak a hexameter-szkéma és a nyelvkincsből készen merített szavak. Ezt a kettős matériát dolgozza meg esztétikummá a művész és alkot a forma segítségével a tartalmi nyersanyagból esztétikai tartalmat (azt, ami a két műben ábrázolás, kifejezés és jelentés), az anyagi matériából pedig *esztétikai anyagot* (a *Mózes* megdolgozott márványanyagát, *Zalán* csodálatos ritmikai és szókincsét). Amiről itt szó van, az csak az utóbbi, a megformált, kész esztétikum anyaga : ami a nyers formai metériából a műben megdolgozva benne van, — ez az, ami más, mint a tartalom, mert *az* ebben valósul meg, és más, mint a forma, mert az is ebben valósul meg.

Már most ennek az esztétikai anyagnak művész számára — tehát a műben és a kellően felszerelt befogadóban is — kettős jelentősége és szerepe van : tartalomhordozó funkciója és önértéke.

[1] «A történet, filozófia, erkölcstan stb. versbe szedve még nem válik költeménnyé, mert akkor *formában* volna ugyan kifejezve, de nem *forma által*» Arany János Emlékkönyv. II. Arany széptani jegyzetei. A költő halála félszázados évfordulója alkalmából. Bevezetéssel ellátta Pap Károly. Akad. 1934. 32. — Arany itt a *forma* szót kétféle értelemben használja ; először azt érti rajta, amiről itt szó van, másodszor azt, amit mi fogunk formának nevezni.

Első tekintetre világos, hogy a *tartalom hordozója* ez az anyag. «Mivel a művészet sajátos, önmagáért létező világ — mondja Hettner[1] — önmagában élő organizmus, azért a nyersanyag (Material) ugyanaz a művészet számára, ami a természetnek az anyag... Ez és ez az egyénileg meghatározott gondolat épen csak ebben és nem más nyersanyagban ábrázolható.» Számunkra adva van ez a törvény az esztétikai tartalom-forma-egység szervességéről megállapított tételben és bizonyítva az ott mondottakban.[2] Teljes világossággal megmutatkozott ez a tárgyszerűség és az anyagszerűség törvényének tárgyalásánál. Mikor azonban tartalomról szólunk, természetesen annak mind a három megismert rétegére gondolunk. Az anyag nemcsak ábrázoló közeg, hanem önálló kifejező és jelentő szerepe is van. Természetesen kifejezést is jelent az ábrázoláson keresztül is, hiszen a művészi ábrázolás, mint ilyen is kifejez és épen ezért jelent is, — ezt kifejtettük a jelentés fogalmának vizsgálata során. Az a márványdarab, mely a Mózes-szoborban előttünk áll, már csak azért is kifejez és jelent, mert tárgyát így és nem másként ábrázolja. De ez a márványdarab önmagában is, ábrázolási funkciójától függetlenül is (ha ezt az elvonást nem is lehet a gyakorlatban keresztülvinni) érzelmeket kelt, illetőleg ilyenek kifejezésére alkalmas, — és pedig nem egyszerűen aktuális, egyes érzelmi hullámot hordoz, hanem életérzést, állandó jellegű érzelmiséget, mint az anyagérzelemről szólva ugyancsak megállapítottuk, — vagyis nemcsak kifejező, hanem jelentő funkciója is van. Ugyanezt elmondhatjuk a színekről, vonalakról, hangokról, a szavak akusztikai benyomásáról — az olajfestékről és az akvarellről, a fáról és betonról, a hegedűhangról és az orgonáról stb.[3] Mindegyik többet jelent, mint valaminek ábrázolására, ill. kifejezésére alkalmas eszközt: önmagában is érzelmeket kelt, illetve hordoz, önmagában is képes megérinteni, rezgésbe hozni embervoltunk egészét: jelentés-értéke is van. Persze az esztétikai élmény egészében ez a kétféle kifejező-jelentő funkció nem választható el egymástól.

Ez az ábrázolástól független kifejező és jelentő funkció közelebb visz bennünket az anyagnak másik, minden *tartalmi érdektől független jelentőségéhez*. A művész számára művészetének anyaga önmagában, minden eszközi vonatkozástól függetlenül is élet és érték, amellyel együtt él, amelyet szeret, amelytől bizonyos értelemben függőnek érzi magát, amelyet magáévá akar tenni, de úgy, hogy az azért, — sőt annál inkább — önmaga maradjon. «A szótagok kötelező száma, a rímek, a megszabott formák, mindezek az önkényességek, — mihelyt egyszersmindenkorra elfogadtuk s magunkkal szembe tartjuk őket, egy bizonyos *önálló és filozófiai szépséggel* bírnak. A láncok, melyek szellemünk minden lépésére megfeszülnek, azonnal eszünkbe hozzák, mily megvetést érdemel az a megszokott zűrzavar, melyet a közönséges ember gondolatnak nevez és amelyről elfelejti, hogy természetes állapota éppoly véletlenen múlik s éppoly haszontalan, akár csak egy szótagrejtvényé.»[4]

A technika.

A művész viszonya anyagához tehát kettős értelmű: Meg akarja változtatni: hozzáidomítani magához (kifejezést és jelentést vinni bele) és látomása tárgyához (ábrázolni vele), — de ugyanakkor minden effélétől függetlenül is tiszteli, szereti és meg akarja óvni:[5] annak saját lényét minél jobban kifejleszteni, tökéletesíteni. Az anyag bűvös hatalommal bír a művész felett, mint ahogy ő is bűvös hatalommal bír az anyag felett. «Nemcsak a költő idomítja a nyelvet, a nyelv is idomítja a költőt», — mondja Kosztolányi.[5] Kettős értelmű és jellegű a munka is, amelyet az anyagon véghezvisz. Az egyik a tartalomnak, az ábrázolásnak, kifejezésnek, jelentésnek bele-

[1] Herrmann Hettner: Gegen die spekulative Ästhetik. Kleine Schriften c. kötetében. Braunschweig 1884. 194.

[2] Ottani kevésbbé szabatos, a *forma* szót közéleti értelmében használó terminológiánk a forma fogalma alá az anyagot is (ebben a vonatkozásban elsősorban azt) odaértette: a tartalomhoz szervesen illő formán a nekivaló anyagot is.

[3] «A színt, vagyis az igazi festői művészet mélyebb értelmét nem szabad pusztán szín- és térhordozóként élni át; esztétikai igénye túlmegy ezen az illuzionisztikus feladaton: tisztán mint magáért való színt, mint szimbolikus, a konkrét érzelmi élménytől eltérő színértéket kell méltatni az egésznek összjátékában.» (Odebrecht, i. m. 157.)

[4] Paul Valéry: I. h. 67.

[5] I. h. 173. És Babits: «Nem az énekes szüli a dalt, A dal szüli énekesét».

vitele : ezt nevezem tulajdonképeni *alakítás*nak. A másik : magának az anyagnak megtartása, biztosítása, mintegy önkifejtőzésre segítése, tökéletesítése ; ezt nevezném *megdolgozás*nak. Ha a régi esztétika túlságosan leegyszerűsített terminológiáját akarnók használni, azt is mondhatnók : az alakítás célja és értelme, hogy az anyag *hordozója* legyen a szépnek, a megdolgozásé, hogy az anyag *maga* legyen szép. A gyakorlatban e két funkció egybefolyik. Az anyagon való ezt a kettős értelmű, de az alkotás egységében összeolvadó gyakorlati munkát nevezzük művészi *technikának*.

VI. RÉSZ.

AZ ESZTÉTIKAI FORMA.

1. fejezet. A forma fogalma.

A forma-fogalom nehézsége.

A tartalom és az anyag fogalomkörének szabatos megvonásával közelebb férkőzhetünk az esztétika legnehezebb, legtöbbet vitatott és legtöbb tévedésre okot adó fogalmához, a formához is. Persze, kezdettől tisztában kell lennünk avval, amire Spranger figyelmeztet: «Hiábavaló a forma mivoltát intellektuálisan megfogni akarni, mert ez több, mint intellektualitás. Lehetne körülírásokkal próbálkozni: az érzelmi ritmikának harmoniája, egység a sokságban, mérték, eszmeiség a képszerűben, — de mindez terméketlen fáradság. Mivel a művészet mivoltához tartozik, hogy érzéki-konkrét, azért a forma titka megjelenhet egyes műveken, de nem lehet szavakba foglalni és előre kiszámítani».[1] Hogy mennyire igaza van, semmi sem mutatja oly meggyőzően, mint az a sajátságos jelenség, hogy a forma műszavát majdnem minden esztétikus más (legalább is árnyalatilag más) értelemben használja.[2] A sokféle felfogás — esztétikusoké és laikusoké — két ellentétes pólus köré csoportosul: az egyik szerint a forma valami külsőséges, alsóbbrendű, az esztétikai jelenségben nem elsőrendű valami; a másik szerint a forma minden, a mű tulajdonképeni lényege, amely mellett minden tartalmi elem másodrendű, nem-esztétikai, vagy nem-egészen-esztétikai ráadás. Régi szokás a formafogalom e kétfélesége alapján kétféle esztétikát: tartalmi és formai esztétikát különböztetni meg.

Nyilvánvaló, hogy mindennek a sokféleségnek, egyoldalúságnak és ingadozásnak legmélyebb oka egyrészt az esztétikum mivoltának téves, hiányos vagy egyoldalú felfogása, másrészt az esztétikum nem-formai elemének is tisztázatlansága. Ha nem látjuk világosan az esztétikai tartalom és anyag fogalmát és körét, akkor szükségképen bizonytalan lesz nemcsak fogalmunk, de érzésünk is a formai elemmel szemben. Hiszen első tekintetre világos, hogy mást kell formán értenie annak, aki a tartalom ellentéteképen érti (tartalom-forma, Inhalt-Form) és annak, aki az anyaggal állítja szembe (anyag-forma, Gehalt-Gestalt) és a másik ellentét-párt nem veszi észre vagy elhanyagolja. Hogy ez a tisztázatlanság milyen végzetes, mutatja a legtöbb esztétikai elmélet formai részének vagy bizonytalansága, vagy vértelen, elvont, sablonba és sémába vesző része. Még az egyébként oly tisztán látó Spranger is, imént idézett sorait evvel a forma-meghatározással kezdi: «Formán a benyomás és kifejezés összeolvadottságát, a léleknek és a tárgyi alakulatnak (Objektgebilde) a képzeleti élményben való összeházasodását (Vermählung) értem», — holott nyilvánvaló (az ő felfogása alapján is), hogy mindez maga az esztétikum: a forma nem ez, hanem mindennek a *miként*je. «Homo additus rei!» — idézi erre ugyanő Bacon pompás kifejezését; de nem világos-e, hogy az ember, aki «hozzáadatik a *dolog*hoz, nem forma, hanem tartalom (= kifejezés, jelentés), a dolog sem forma, hanem részben tartalom (ábrázolási tárgy), részben anyag: a forma az, *ahogyan* az ember hozzáadódik a dologhoz.

[1] I. m. 77.

[2] A forma-fogalom sokértelműségére nyomatékosan rámutat E. Hartmann is. i. m. 29—33.

A forma mivolta.

Erre a legéberebbek elől is oly ravaszul elrejtőző hogyan-ra, azt hiszem Arany János — ez a minden művészi jelenséggel szemben oly csodálatosan fínom érzékű, csodálatosan szabatos látású zseni — mutat rá legélesebben már idézett mondatában, amelyben kimondja, hogy a forma az, ami *által* (és nem ami*ben!)* a tartalom megvalósul. Az ő útmutatása és eddigi fejtegetéseink alapján azt kell mondanunk : *esztétikai forma mindaz, ami által egy tartalom egy anyagban megjelenik.* Ha példával akarjuk ezt az elvont meghatározást szemléltetni, azt lehetne mondani, hogy pl. a Mózes-szobor formája mindaz, ami a szobrot megkülönbözteti egyrészt attól a márványtömbtől, amelyből készült, másrészt a történelmi Mózes alakjától, történetétől és Michelangelónak vele kapcsolatos belső élményétől. *A IX. szimfónia* formája mindaz, ami a művet, mint ilyent, megkülönbözteti egyrészt mindattól, amit Beethoven komponálás előtt és alatt gondolt és érzett, másrészt a benne felhasznált — minden összefüggés, tehát melódiába és összhangba való foglaltság nélkül, egyenkint és egyformán nyomatéktalanul külön-külön képzelendő — egyes hangbenyomások tömegétől. A *Zalán futása* formája mindaz, ami az eposzban több, mint egyfelől a költő történelmi, mitológiai stb. tanulmányai, és a hozzájuk fűződő gondolatok és érzelmek, másfelől mint a magyar nyelv szótári anyagának benne szereplő része és a hexameter matematikai szkémája.

Forma és formák.

Ha már most ennek a forma-fogalomnak a megismert esztétikum keretében való helyét keressük, könnyen belátjuk, hogy az érzelmes eredet és a lényegkifejezőség inkább tartalmi érdekű kategóriák ; a szervesség a tartalom és forma egymáshoz való viszonyához kapcsolódik ; közvetlenül formai érdekű csak a szemléletesség posztulátuma. Az érzelem és a lényeg, amely a műben megjelenik, mint ábrázolás, kifejezés, jelentés, azaz mint tartalom olvasható ki belőle. A szervesség azt mondja, hogy ez a tartalom a hozzátartozó formában jelenik meg : ez tehát a formai elemekre csak rámutató, azoktól különböző mozzanat. Amiben érzelem és lényeg szervesen megjelenik : a szemléltetővé vált anyag, az anyag szemléletessége. A mű tartalma, — mint *tartalmi matéria*, gondolatok, érzelmek, benyomások, tárgyak, élmények alakjában — már volt előbb is, esztétikummá válása előtt is. A mű anyaga, mint *anyagi matéria*. — nyers, kiválasztatlan, megdolgozatlan ősállapotban, mint kő, fa, festék, hang, természeti hang, stb. szintén volt már előbb is, semmint esztétikummá formálódott. A forma azonban, mielőtt esztétikumot alkotott, nem volt : az esztétikummal egyszerre született. *Forma, mint ilyen, voltaképen nincs is: formája csak valaminek van*, az egyes esztétikumoknak. A tartalom valami, az anyag is valami, a forma nem *valami*, hanem *valahogyan*.

Ebből kitetszik, hogy azt sem lehet szabatosan mondani, hogy a műnek szemléletessége a formája : a szemléletességnek is a *hogyan*ja a forma. A szemléletesség formai jellegű, az esztétikum formai oldalára vonatkozik, de nem maga a forma, helyesebben nem mindenestül egy avval. A szemléletesség törvényeinek tárgyalásánál megkülönböztettük az érzékit és az érzékfölötti pluszt. A fentiek után azt kellene mondanunk, hogy az esztétikai forma az a szellemi többlet, amely az érzéki élményanyaghoz hozzájárul, mert hiszen az érzéki benyomásban épen a szellemi plusz által valósul meg a tartalom. Úgy látszik, mintha ezt a szellemi többletet kellene azonosítani a formával. Ám a nyelv szavai, a skála hangjai stb. voltak előbb is, az esztétikummá válás előtt, és még sem volt szemléletes egyik sem : elveszett a meghatározatlan anyagnak tömkelegében. Szemléletessé abban a pillanatban lett, amikor egyedivé vált, tartalmával együttesen, mint tartalom-forma-egység. Mi tette azzá? *Ez a valami* ami azzá tette, ez a forma : azok a mozzanatok, amelyek a határozatlan tartalmi és formai nyersanyagot konkrét, egyedi, szemléletes létezővé teszik. Ezek a mozzanatok azonban maguk sem léteztek előbb, a matériához való járulás pillanatában valósultak meg maguk is. És mint ahogyan a megvalósult esztétikum egyedi és egyszeri, ezek a formai elemek is minden egyes esztitékumban mások, csak hozzá tartozók, egyediek, — ebben az összetételben egyszeriek. Azért voltaképen nem is beszélhetünk szabatosan *a* formáról (legfölebb elvontan, elméleti szembeállítás végett),

hanem *formákról*, egyes esztétikumok konkrét formáiról kell beszélnünk. A valós, egyedi esztétikumon kívül esztétikai elvont formák nincsenek. A «formát» tehát nem elvontan, csak a konkrét alkotásokon tanulmányozhatjuk a siker reményével.

A forma természete. Példák.

Ennek a megfontolásnak világánál már most megpróbáljuk egyes alkotásokon közelebbről megvizsgálni ezeket az eszmei mozzanatokat, amelyek által a tartalom az anyagban megvalósul.

Vegyük fel pl. Arany János *Reg és est* c. kis költeményét. Ez a vers két kis strófában két életérzést ábrázol. Az első strófa a korán kelő ember pezsgő frisseségét :

Szeretem a reggelt,
Mikor a jegenyék sudarára
Legelébb esik a
Születő nap arany sugára
S kiderül a vidék,
Színe, illata, hangja föléled :
Tova még, tova még !
Enyim a nap, enyém az élet . . .

Első tekintetre is világos, hogy a reggeli hangulatot festi már a vers értelmi tartalma is. Az első sorok friss reggeli tájhangulatot tartalmaznak, a két utolsó sor felkiáltásai a friss életérzés kurjantásai. De ugyanezt a célt az értelmi elemeknél még sokkal erősebben szolgálják ezekben a sorokban a nyelvi és a ritmikai tényezők. A nyelvi elemek közlik és képekkel mintegy illusztrálják a jelzett hangulatot, a ritmusbeliek szuggerálják, reánk kényszerítik. Az első sor egészen különálló érték ebben a versben, majdnem csupa magas hangjával (melyeket az egyhangúságtól mégis megóv a ritmikai középpontjukra helyezett mély hang : e e e a e e), rohanó, túlhalmozott rövid szótagjaival, melyek csak a két utolsó szótagban lassúdnak meg félig-meddig *(reggelt)*, csalhatatlan biztossággal üti meg az alaphangot és már evvel az egy sorral beleránt bennünket a verset ihlető pezsgő, sietö, boldogan nyugtalan hangulatba. Ezt a megütött hangot tovább rezegtetik, a hangulatot továbbfejlesztik, az alapmotívumot új meg új változatban ismétlik, de most már az első akkordnál kevésbbé nyugtalanul, egyenletesebben — a reggeli természetbe magát már beleélt lélek mozgalmasságában is egyensúlyosabb vidámsági érzésének megfelelőleg — a táncoló anapaestusok ; minthogy pedig az anapaestus (∪ ∪ ⊥) természeténél fogva hajlik a rohamosságra, a féktelenségre, a költő két helyen megfékezi őket ; a negyedik sorban egy jambussal, mintegy zablarándítással csendesítve a vágtató paripa önfeledségét (születő | nap arany | *sugára)*; az utolsó sorban pedig — az első sor ritmikai kivételességének megfelelőleg itt is eltérve egy hajszálnyira a strófa szabályosságától és azt mintegy lezárva — egy valóságos ritmikai zökkenővel *(enyim a nap* — a ritmust az *a*-t hosszan ejteni kényszerít !) fokozza érzékenységünket, az utolsó félsor ritmikai mesterfogására, ahol az utolsó teljes ütem jambus (azaz fékezett) volta és a két utolsó hansúlyos szótag egyforma elnyujtott é-hangja valósággal *(enyém az élet)* az ébredő természet egységébe való felolvadás befejezetlen, végtelenbe zengő sóhajtásával, nem zárja, hanem a lehető legművészibb módon befejezetlenül hagyja a hangulatot, — amit külsőleg a strófa végére tett három pont is jelez.

A második strófa az est hangulatát festi :

Ah, az est !
Bágyad akkor elme, test ;
Hazaszáll a megtört lélek ;
Nő a lombárny . . . félek, félek.
Mit hozál *ma* vándor szellem,
Hogy *holnapra* fölemeljen? . . .
Boldog, ha visszanéz a mára
Öntudatod nyájas sugára ! —

Ez a kis remekmű mindjárt első kurta sorában bámulatos mesterfogással intonálja az esti dallamot. Az első sor egyetlen anapaestus, de olyan anapaestus, amely ezt az ütemet megszokott természetével ellenkező hatásra kényszeríti. A sorkezdő *ah!* indulatszócska hangutánzással festi a sóhajtást, de még annál is jobban sóhajtásszerűvé teszi a szót az a fogás, hogy a két mélyhangú *a* után következő váratlan magas szótag *(est)* rákényszerít bennünket a sor végén a hangnak sóhajtásszerű leejtésére. Ime, egy ritmikai paradoxon: az emelkedő ritmusú anapaestus («lebegő»), ereszkedő dallamot ad. Az első sor után — még ugyanennek a mesterfogásnak hatása alatt — hosszú pauzát tartunk. A második sor lassú trochaeusokkal, tompa mély hangokkal, mintegy lassan vonszolja magát, kifejezvén a bágyadt hangulatot, végső három *e*-hangjával pedig, főleg az utolsóval (a rímtől is erősítve) megismétli, de szélesebben, kényelmesebben, mintegy lomposabban az első sorbeli fogást. Hogy a trochaeusok egyhangúvá ne váljanak, a következő sorokban a trochaeusi metrum magyar hangsúlyos sémába játszik át. *(H a zaszáll a | megtört lélek)* és a sorkezdet két rövid szótagja után *(házá)*, amelyekben különben a szókezdő h-hang nem engedi még eloszlani az előbbi sóhajtást), ez a két sor majdnem csupa hosszú szótagot alkalmaz lassítás kedvéért. Az esti hangulatot azonban nemcsak a bágyadtság alkotja, amit a nyujtózkodó lassú ritmus fejez ki; a lélek fáradtsága abban is megnyilatkozik, hogy képtelen rendszeres, egységes gondolatsor szövésére, töredékes gondolatfoszlányok járnak benne; innen a strófa másik sajátsága, a gondolatoknak, képeknek, ritmusoknak töredékes jellege. Ezt szolgálja a kétszer is alkalmazott három-pont, ezt az ismétlés *(félek, félek)*, ezt a folyton változó mondatszerkesztés: konstatáló tőmondat *(nő a lombárny)*, megismételt, mintegy borzongó, önmagának szóló érzelemkimormolás *(félek, félek)*, kérdés, nem tudni biztosan, kihez *(mit hozál ma vándor szellem?)*, amely mintegy önkéntelenül, a sötétségtől való és mindnyájunkban benne rejlő, régi babonás félelem szorongásából csordul ki, és amelyet a költő mintegy utólag igazol önmaga előtt, amikor a talán magát is meglepő kérdésnek erkölcsi fordulatot ad *(hogy holnapra felemeljen)*. Ebben az erkölcsi motívumban azután el is nyugszik a félelem, megpihen a bágyadtság és a vers érzelmi mozgása egy erkölcsi igazságban, mintegy kívülről jött biztonságos, megnyugtató motívumban hangzik ki, mintha mondaná: boldog, aki lelkében megtalálja nyugalmának forrását. Ez az etikai megoldás azonban a látszat ellenére sem tételes, nem lezáró, nem tanulság — a vers előbbi részeitől való különállását a megváltozott ritmus, a nyugodt, gnomikus hatású jambus s mutatja — a költő nem nyugszik meg öntudatának erkölcsi ítéletében, hanem csak felsóhajt: boldog, aki megnyughat! Így a költemény nem válik didaktikus jellegűvé, hanem a strófakezdő sóhajnak megfelelően (amelyet ott a külső világ, az este impressziója csalt ki) itt most a belső világ szemlélete fakasztja sóhajra a fáradt embert. A kompozíció mindvégig egységes, a hangulat az érzelemjárás gazdagsága mellett is szerves, önmagába visszatérő, művészileg tökéletesen lezárt.

Mi által került bele az eszmei tartalom a költeménybe? Az elemzés világosan megmutatta. Az értelmi elemek, jelentések (nóciók: a szavak jelentése) és jelek (írásjelek, verssorszerű írás, stb.) útján. A hangulati, érzelmi elemek pedig: hangszínek és hangmagasságok, a tempó és a ritmus, egyszóval csupa eszmei létezők útján.

Vegyünk föl egy képzőművészeti példát. Wölfflin így elemzi a sixtusi kápolna *Sibylla Delphica*-alakját:

Mi az, ami a Delphicát fölébe emeli a quattrocento minden alakjának? Mi teszi a mozgást olyan nagyszabásúvá és mi ad itt a jelenségnek szükségszerűség-jelleget? A látnok hirtelen fölfigyelése a motívum: elfordítja fejét és tekerestartó karját egy pillanatra magasra emeli. A fej a legegyszerűbb láttatban, teljes előnézetben jelenik meg. Ezt a magatartást körülményes eljárásokkal éri el. A felső test oldalra fordul és előrehajlik; a test előtt átnyúló kar ismét ellenállásról beszél, amelyet a fejnek le kellett győznie, amikor megtette fordulatát. Épen az adja meg a képnek nagy erejét, hogy láthatóan nem fáradság nélkül helyezkedett el ebbe az előnézetbe és hogy a függélyes vonal ellentmondó körülmények közül dolgozta ki magát. Világos továbbá az is, hogy a fej irányát épen a kar vízszintes vonalával való éles találkozás teszi olyan energikussá. Hozzájárul ehhez a fény elosztása: az árnyék az arcot pontosan két félre osztja és hangsúlyozza a középvonalat. A fölül kihegyesedő fejkendő pedig még egyszer nyomatékozza a függélyest. A Sibylla szemeinek mozgása is követi a fej jobbrafordulását. A nagy, tágranyílt szemek a messzeségbe

néznek. De ez nem tenne olyan hatalmas hatást, ha a kísérővonalak föl nem vennék és tovább nem vezetnék a szemek és a fej mozgását. A hajfürtök ugyanabba az irányba lobognak, és azt teszi a nagy köpeny is, amely mint egy vitorla fogja körül és össze az egész alakot. A ruhának ez a motívuma jobbról és balról egy Michelangelónál oly gyakori kontrasztot hoz a körvonalakba. Az egyik oldalon zárt vonal, a másikon csipkézett, mozgó. Az ellentétnek ugyanez az elve ismétlődik az egyes testrészeken. Az egyik kar energikusan magasra emelve, a másik teljesen holtnak, szinte csak súlynak tetszik.[1]

Ha kérdezem, mik hordozzák a kép érzelmi és jelentésbeli tartalmát, Wölfflin elemzése alapján azt kell felelnem : vonal- és szín-viszonyok.

Zenei példának vegyünk föl egy részletet Prahács Margit *Don Juan*-elemzéséből :

A zenei jellemzésben különösen a főhős alakjának plasztikája tűnik szembe. Don Juannak, mint a tettek emberének, nincs ideje lírai ömlengésekre, valódi áriákat az ő szerepében hiába keresünk, egész lénye másokhoz való viszonyában bontakozik ki. Don Juan azonban nemcsak temperamentumos kalandor, hanem rendkívüli ember, akiben az élet féktelen igenlése, az érzéki szenvedélyek minden gátat elsöprő energiái démoni erővel tombolnak. Don Juanban az ember, ha már eszével hiába ostromolja a Végek nagy misztériumát, a szenvedély túláradásában akarja áttörni a lét szűk korlátait. Egész egyénisége csupa tűz, tetterő, határozottság ; minden veszély, kockázat csak ingerli a küzdelemre. Az érzéki lét egész gazdagsága az ő területe, démona nemcsak a szerelem, hanem az emberi életerők teljessége, magával ragadva, vagy küzdelemre híva felszabadult energiáit. Természetes, hogy az életerők ilyenfokú kizárólagos igenlése együtt kell, hogy járjon a legkíméletlenebb önzéssel, ami a maga animális nyerseségében mindenen keresztülgázol, ami útját állja a kielégülésben, s válogatás nélkül, a faragatlan lélek gátlásmentességével veti bele magát az élet forgatagába.

Csodálatos elevenséggel tudja Mozart ezt a karaktert elénk állítani. Hőse egyetlen s híres áriájának szövege csak arról értesít, hogy Don Juant előre elragadja az előtte álló lakoma, tánc, új hódítás kilátásának érzéki légköre. Ezt a szövegben ecsetelt hangulatot a zene nem ábrázolja, hanem maga lesz az érzelmek lefolyása. Mint egy felszabadult természeti elemi erő, úgy tör ránk közvetlen a minden féket áttörő érzéki szenvedély. Életeleme a ritmus, amely a nyolcados mozgás alapján mindig újabb melódikus vonalakat hajt ki, és csak a főtéma előtt, a diadalmas kádenciában megy át hosszabb értékekbe. A ritmikus alaptípus : $^2/_4$, — ahol azonban az első taktus ideális felütésnek tekinthető, a fősúly a második taktus első hangjára esik. Ezzel a monológ valami különös, csípős, pezsgő erőt nyer. A kifejezés erejét még jobban növelik a diatónikába keveredő kisebb kromatikus részek, a hirtelen belépő moll, a forma szabadsága, amely még a rondó-lefolyáshoz áll legközelebb. Mozart művészete itt a főtémát, mint egy megújult erőt, egy új csúcspontot tünteti elénk. A hangulatnak a csodáig való folytonos emelkedése, a kádencia erős kinyujtása nagyszerű feszültséget hoz az egészbe. A zenekar telt hangzása, a legélesebb ellentétben mozgó dinamika, a forték és sforzátok kitörő ekstázisa csak erősíti a zenei erők hatalmas szinjátékát.[2]

Milyen eszközökkel valósítja meg a művész zeneileg a jellemzés feladatát? «Életeleme a ritmus», «nyolcados mozgás», «melódikus vonalak», «diatonikus és kromatikus részek», «hirtelen belépő moll», emelkedés, telthangzás, dinamikus forték, sforzátók : mindezek mennyiségileg mérhető viszonyok. Mindhárom példa ugyanazt tanítja : *nóciók*, *relációk*, *számviszonyok*, — *eszmei létezők*, időtől és tértől függetlenül fennálló valóságok.

A forma titka.

A formák tehát együtt születnek az esztétikummal, az esztétikum pedig akkor születik meg, mikor egy tartalmi matéria-elem egy anyagi matéria-elemmel eggyé *formálódik*. Tehát az esztétikumot alkotó forma valamiképen a tartalom és az anyag egyesülése előtt, azoktól függetlenül is *van*, ha nem is létezik. Az imént viszont azt kellett konstatálnunk, hogy forma mint ilyen nincs, csak az esztétikummal születik. Ez *a forma paradoxona*. A forma nincs, csak lesz ; mint egy esztétikumnak formája, az esztétikummal születik ; de az esztétikum nem születik meg egy elemeiben meg nem adott, tehát rajta kívül-álló forma nélkül. A tartalom minden eleme megvolt már előbb, mielőtt esztétikai tartalommá lett, kiválasztatlanul, megdolgozatlanul, jelentéktelenül a tartalmi matériában. Az anyag minden eleme megvolt már előbb,

[1] Die klassische Kunst, 65—66.
[2] I. m. 50—52.

mielőtt esztétikummá lett, kiválasztatlanul, megdolgozatlanul, jelentéktelenül az anyagi matériában. De hol volt, honnan való, miből szakadt a forma? Nem tudunk mást felelni: «az alkotó egyéniség kimeríthetetlen mélységeiből» (Fiedler). Ennél többet csak az esztétika egész területének bejárása után, a végső kérdések felvetésekor — akkor is csak botorkálva, sejtelemszerűen — próbálhatunk kitapogatni. Egy bizonyos: itt ismét az esztétikai titok törvénye fölött állunk, amely persze csak egyik aszpektusa a nagy, a legnagyobb, az egyetlen titoknak: a Szellem titkának. A forma mindenképen ennek a titoknak megcsillanása. Titok a fogamzása: nem tudjuk, honnan jön. Titok a fogamzástól a születésig való lappangó élete: nem tudjuk, hogyan jelenik meg az anyagban. Egyszer csak itt *van:* saját tartalommal, saját anyagban, sajátarcú esztétikum alakjában. Egyszerre születik ezzel az esztétikummal, és mégis valójában ő teremti az esztétikumot. És mindig *ezt* az esztétikumot: egyet, egyedit, a maga nemében egyetlent. Minden egyes esztétikai ténynek saját formája van, minden forma saját esztétikumot teremt. Ő maga, mint forma, az egyes esztétikumon kívül nem tapasztalható, nem is gondolható, hiszen azzal született. Mint a szemet, amelyen át látunk mindent, önmagát nem láthatjuk, legfölebb a tükörképét: a forma, amelyen át az esztétikum minden eleme megjelenik, magában nem tapasztalható meg, csak az esztétikumban, amelyben tükröződik. Ez a titokzatos forma valóban — a skolasztikus formula szerint — *dat esse rei:* az esztétikai *dolog*nak, az esztétikumnak ő adja létét, esszenciáját, mivoltát, — de ő maga nem *dolog*. Nem valami, ami van, hanem valami, ami mindig újra lesz; nem van, hanem valósul; nem van, hanem érvényesül, nem teremtetik, hanem terem és teremt, szabatosabban: teremtve — a teremtésben és a teremtés által — terem. Nem lehet tehát beszélni *a formáról*, csak egyes, konkréten már megvalósult formákról, — ez azonban nem az esztétika feladata, hanem a művészet- és irodalomtörténeté, illetve a kritikáé.

Formaelvek.

Nem lehet tehát beszélni *a* forma elméletéről, mert ilyen általánosan formának nevezhető valami nincs. Csak formai elemekről, formálási mozzanatokról, *formaelvek*ről beszélhetünk, legfölebb forma-típusokról, amelyek által az anyagban tartalmi mozzanatok meg szoktak valósulni. Az esztétikai *tartalom* tárgyalásánál tartalmi rétegeket tudtunk megkülönböztetni, amelyek az esztétikumból kiolvashatók. Az esztétikai *anyag* elméleti vizsgálatát kénytelenek vagyunk mindenestül átengedni az egyes művészeti ágak tudományának. Az esztétikai *forma* vizsgálata elsőrendű feladata az elméleti esztétikának, de ebben a munkában kénytelenek vagyunk azoknak a konkrét formálási eljárásoknak legfontosabb típusaira szorítkozni, amelyekkel a művészek tartalmi mozzanatokat anyagban megvalósítani általában szoktak. A továbbiakban ilyen formálási elvek és típusok megtalálását kell megkísérelnünk.

Minthogy a forma a tartalmat (ill. a tartalmi matériát) és az anyagot (formai matériát) formálja, a formaelvek forrásait úgy találhatjuk meg és úgy foglalhatjuk rendszerbe legtermészetesebben, ha a tartalom, illetve az anyag szempontjaiból indulunk ki. Így a tartalom oldaláról nézve kereshetjük *az ábrázolás, a kifejezés és a jelentés formaelveit*, az anyag szempontjából kiindulva a *megdolgozás formaelveit*. Ezek természetesen nem merítik ki a művészi formálás beláthatatlan területét, csak a legfőbb útvonalakat jelölik meg az eligazodásra. Harmadik szempontul azonban még így is fel kell vennünk még egyet. Az alkotás természetéből meríthető elvek mellett ugyanis még egy igen jelentős formaelv-forrást mutat a tapasztalás: *a kollektiv elvet*. Az esztétikum ugyanis, egyedi jellege mellett, majdnem mindig kollektív valóság is. Az alkotó — az elenyésző kivételt nem véve számba — nemcsak magának alkot, hanem másoknak is: hallgatóknak, nézőknek, olvasóknak. A mű mindenkihez szól. Mindez szükségessé teszi, hogy számoljunk az *esztétikai tömeg* tényével is és az említett négy forrás — az ábrázolás, a kifejezés, a jelentés és a megdolgozás — mellett ezt a negyediket is megvizsgáljuk és próbáljuk megállapítani a kollektivitás tényéből következő formaelveket. Csak így válik lehetségessé az is, hogy eljussunk a formával kapcsolatos néhány fontos fogalom (a *stílus* és az *ízlés)* szabatos felismeréséhez.

2. fejezet. Tartalmi formaelvek. I. Az ábrázolás formái.

Az ábrázolás tárgyalásánál azt találtuk, hogy az esztétikai valóság határai között háromféle ábrázolási magatartás lehetséges.

Másolás.

Az egyik irányt a *másolás* szóval lehetne jelölni. A görög művészeti felfogáshoz és minden idők naturalista törekvéseihez a *mimésis*nek ez az értelmezése áll legközelebb.[1] Nyilvánvaló azonban, hogy ez az irány csak mint törekvés, elméleti célkitűzés képzelhető el, a gyakorlatban azonban teljesen kivihetetlen. Már Leonardo rámutat egy elemi tényre: a másoló egyéniségének, — még fizikai egyéniségének is — a másolatot módosító szerepére: «az olyan festő, akinek esetlen kezei vannak, műveiben is épen ilyeneknek fogja festeni a kezeket és minden más testrésszel is ugyanígy fog járni, hacsak hosszas tanulmány vissza nem tartja ettől... Azért, ó festő, jól nézd meg minden testrészedet és amit egész személyeden a legrútabbnak találsz, jól javítsd meg tanulmányodban; mert ha bestiális vagy, alakjaid is ugyanilyenek lesznek, és érzelem nélküliek, és ugyanígy minden jó vagy rossz alkotó rész, ami benned van, meg fog mutatkozni részben alakjaidon is.[2] A «valóság, úgy, amint van» t. i. csak filozófiai kategória, amely még azok szerint is, akik az ember számára megismerhetőnek vallják, érzékileg nem mindenestül ismerhető meg. Mihelyt azonban a művész a saját szemével látott valóságot, tehát egy szubjektív értékű valóságot akar ábrázolni, ez a «valóság» máris idomított valóság lesz: a természet «egy bizonyos vérmérsékleten keresztül» — mint a naturalizmus főteoretikusa, Zola mondja. Jól mondja Nohl:[3] «Már az utánzás is felfogást feltételez, amely — nem is szólva az ábrázolásról — már egy része a művészi folyamatnak, amennyiben a kaoszból kozmoszt csinál, úgy hogy a dolog nincs meg egyszerűen két példányban, hanem egyszer mint vak valóság és egyszer mint megdolgozott és megértett kép». Egyenesen megtízszereződik azonban ennek az idomításnak kényszerítő ereje abban a pillanatban, mikor a művész már nemcsak lát, hanem ábrázolni kezd, amikor a valóságot már vissza is akarja adni. Erre az ábrázolásra t. i. csak olyan eszközökkel rendelkezik, amelyek a szó teljes értelmében való ábrázolásra nem képesek. Hiszen már a fényképezés sem puszta másolás: a fotogragus is *valahonnan* néz, szempontot keres, «beállít», — ami már stilizálás. A stilizálás pedig már eleve valamilyen szempontból történik; a beállító valamit lényegesnek talál, azt iparkodik kiemelni. Tehát már a fotografus is eszményít.

De még ha minőségileg nem volna is lehetetlen a pontos másolás, lehetetlenné válnék mennyiségileg. Képzeljük el, a regénykötetek hány tucatjára volna szükség pl., hogy egy emberi életet «mindenestül másolhassunk». Hogyan lehet visszaadni «úgy, ahogy van» egy gazdag természetélményt? Megragadóan írja Prohászka: «Borzasztó ez a tehetetlenség!... Kimegyek a természet ünneplőjét élvezni, s látom az ezernyi-ezer pázsit-ékességet, gallypompát és bokordíszt, s annak leírására egy szavam van: zöld! Mit csináljak? Elnémulok... Mit csináljak? Egy csöpp vízzel kifejezem a tengert, egy sapka széllel a levegőeget, egy nyikkanással a beethoveni szimfóniát?! Ah, mit látok e fán, a zsenge zöldön, a haragosabb levelen, a napsütöttön, a zöldes árnyékok fátyolai mögött? Látok, látok, — de kifejezni? Ah, azt nem tudom. Fényeket ki tud kifejezni? Az alkonyi ég színeit, a homályba merülő, vagy az ébredő erdőt, a végtelenség kékségét, a szentjánosbogárkák mécseit, a sötétben világító macskaszemeket, az alvó bokrok, virágok bontakozó színeit?»[4] Mikor Paul Gsell Rodinnek felvetette ezt a kérdést — nem lenne-e igazabb egy gipszöntvény a szobornál, a művész így felelt: «A gipszöntvény kevésbbé lenne igaz, mint szobrom. Mert lehetetlen volna egy modellt az öntés egész ideje alatt élő helyzetben tartani. Míg én megőrzöm emlékezetemben a kiállás egészét és szünet nélkül azt kívánom a modelltől, hogy ehhez a visszaemlékezéshez alkalmazkodjék. Sőt mi

[1] Schasler szerint a mimesis *alakítással* fordítandó. V. ö. Odebrecht i. m. 151.
[2] Leonardo da Vinci: I. h. 173.
[3] Herrmann Nohl: Die Weltanschauungen der Malerei. Jena. 1908. 25.
[4] Prohászka: Soliloquia, Ö. M. 24. k. 181.

több : az öntvény csak a külsőt ismétli ; de én többi közt *a szellemet is ismétlem*, mely bizonyára szintén része a természetnek. Én az egész igazságot látom és nemcsak a felszínét. Azokat a vonalakat hangsúlyozom, amelyek legjobban fejezik ki azt a lelkiállapotot, melyet tolmácsolok».[1]

Finoman és szabatosan írja Van Gogh : «A természettől átveszem a tónusok alkalmazásának bizonyos sorrendjét és helyességét, *tanulmányozom a természetet, hogy ne csináljak őrültséget*, hogy ésszerű maradjak, de azzal kevésbbé törődöm, vajjon színem szószerint hű-e, hacsak jól hat vásznomon, éppoly jól, mint az életben . . . Nos, a természetben előforduló tónusok együttes *szép hatását elvesztjük az aprólékos, szószerinti utánzás által*, míg megtartjuk, ha egyenlő értékű színskálában újra alkotjuk, noha annak éppen nem kell az adottal mindig megegyeznie».[2]

Ám ha sikerülne a másolás, bebizonyosodnék, hogy épen az igazság nem hat igazság gyanánt. Ha a kép a különböző távolságban lévő alakok egymáshoz való arányait nem festené a távlat törvényei szerint (pl. a távol lévőt éppoly nagynak festené, mint a közelebbit), épen nem éreznők az alakokat «igaz»-aknak. A színész festeni kénytelen magát, hogy a színpadról festetlenül igaznak lássék, és a «természetes» arcszín érződnék onnan természetellenesen halványnak. Az athéni malacvisítás, amelyet Arany idéz a *Vojtina Ars poetikájá*ban, örök példája ennek a tételnek.

De tegyük fel, hogy sikerülne a művésznek tökéletesen ábrázolni a valóságot. Elképzelhetők olyan esetek, amikor közvetlen közelébe, a teljes megtévesztésig menő közelébe jut a valóságnak. Bizonyos, hogy az ilyen jelenség keltette hatás minden, csak nem esztétikai. Gyakorlati bizonyítéka ennek a már jelzett példa : a panoptikumok viaszfiguráinak közismert zavaró, elidegenítő hatása. Elméletileg is könnyű belátni, hogy az ilyen tárgyból hiányzik nemcsak az esztétikum, vagyis a másféle-valóság, a látomásos szemléletesség, hanem hiányzik a szervesség anyagszerűségi követelménye, hiányzik a lényegszerűség és az érzelmes genezis mindenestül. Voltakép nincs benne igazi formálás, mert kész formákat másol, a tartalomból pedig teljesen kiesik a kifejezés és a jelentés, csak az ábrázolásnak van meg egy szolgai fajtája.[3] «Minden *igaz* költészet ideál. Az, ami reálnak mondatik, kívülesik a költészet határán» — írja Arany egyik töredékében.[4] És Leonardo : «Minden festés szellemi dolog». Igen tanulságos Ludwig Richter sokszor idézett példája is,[5] aki három festőtársával Tivoliban azzal az erős elhatározással festett le egy tájat, hogy a lehető legtökéletesebben fogják másolni a «valóságot». Mindhárom kép tökéletesen különbözött egymástól. Igy fest a valóságban az ábrázolás, mint utánzás. Negatív bizonyítékát szolgáltatja ez a törekvés annak a tételnek, hogy a művészi ábrázolás szükségszerű módja a sűrítés, illetőleg eszményítés. «A természet szótár, nem könyv. A művész nem másolja, mint egy könyv lapjait másolja az ember, hanem úgy használja, mint szótárt, hogy bizonyos hibákat elkerüljön» — írja Delacroix Naplójában.[6]

Jelzés.

Ugyanerre a belátásra vezet az ellenkező véglet vizsgálata is. Azt az ábrázolási törekvést, amely elvileg elveti a valóság utánzását, és a mondanivalójához szükséges külső jelenségből csak annyit vesz fel, amennyi éppen föltétlenül szükséges, *jelzés*nek lehetne nevezni. Ez az eljárás a «valóságnak» csak egy vagy két vonását adja vissza, hogy így mintegy emlékeztessen az eszközül szolgáló tárgyi jelenségre. Legtisztább formája ennek a jelző ábrázolásnak talán a karikatúra, amelynek törekvése épen : az egyetlen lényegesnek érzett, vagy ilyenül kiemelt vonással jelezni az ábrázolt alakot. Gazdag példatárral szolgál különben erre az ábrázolási irányzatra a legközelebbi mult művészettörténete : Kandinsky, Picasso, Fr. Burger egyes képei,

[1] Rodin : I. m. 14.
[2] Van Gogh : I. h. 76.
[3] Th. Rosseaut egyszer festés közben megkérdezte egy paraszt, hogy mit csinál. «Látja — felelte a művész —, ezt a nagy tölgyfát festem.» — «Mire való ez — kérdezte amaz —, hiszen ez már megvan.» A paraszt mély esztétikai igazságot fejezett ki. Id. F. Challaye : Esthétique. Paris. 1929. 75.
[4] Hátrahagyott ir. II. 519.
[5] Id. többek közt Geiger i. m. 107.
[6] Delacroix : i. m. 77.

modern szobrok százai és a modern expresszionista drámának számos példája. Akár ezeknek az újabb művészeti irányoknak történetét, zajos és harcos virágzását és többnyire feltűnően gyors hanyatlását, leghangosabb képviselőiknek meglepően gyors új-irányba-térését figyeljük meg, akár az egyes műveket hasonlítjuk össze egymással, és próbálunk őszintén számot adni magunknak, hogy melyek tesznek (vagy tettek) ránk igazi esztétikai hatást, és melyek kötöttek le csak a kuriózumnak kijáró érdeklődéssel: újra meg újra az előbbi tétel bizonyítékait fogjuk halmozni. A jelzés csak akkor hat esztétikailag, ha nemcsak emlékeztet a valóságra, hanem akármilyen közvetve is, de mégis csak ábrázolja is azt; ha az elénk adott mozzanatok annyira megindítják képzeletünket, hogy kiegészítjük a hiányzókkal. Ha a jelzés annyira kevés, annyira általános, vagy annyira szegény, hogy ez a kiegészítés nem történik meg, akkor nem jön létre képzeleti szemléletesség, vagyis: — alapvető formulánk értelmében — a tartalom-forma-egység nem válik esztétikaivá E nélkül t. i. a jobbik esetben is csak értelmünk lép működésbe és keresi az elvont formák mögött elrejtőző, ill. elrejtettnek vélt tartalmat. A rosszabbik esetben nevetünk vagy bosszankodunk. Mindkét eset kívül fekszik az esztétikai síkon, sőt megakadályozza az esztétikai magatartást. Moholy-Nagy konstruktivista kompozícióí (a huszas évek berlini Nazionalgaleriejában) nem hiszem, hogy igazán esztétikai jellegű hatást tehessenek valakire; Kandinsky ugyanott szerepelt «absztrakt képei» viszont bármilyen tudatosan akarnak is «tárgytalan» formákat adni, legtöbbször tiszta esztétikai hatásúak. Nem akarom keresni ezen a helyen, miben rejlik ennek a különbségnek az oka, a művész nagyobb alkotó erejében-e, amely kevés vonással is meg tudja indítani a kiegészítő fantáziát, vagy a jelzés céljaira alkalmazott valóságmozzanatok nagyobb számában: az ábrázolás esztétikai lényege szempontjából mind a két ok ugyanazt eredményezi: az elénk adott mozzanatok akár gazdagságuk, akár hatékonyságuk következtében úgy tudják megindítani a képzeletet, hogy valósággá egészíti ki őket. Egyszóval: a jelzés akkor válik esztétikaivá, ha többet ad önmagánál, ha szűkösen is, ha közvetve is, de stilizált valóságábrázolássá válik.

Sűrítés.

Az esztétikai tartalom-forma-egység szemléletességi követelménye megkívánja az ábrázolástól a szemléletünkben megszokott valóságnak félreérthetetlen jelenlétét, de ugyanennek lényegszerűségi követelménye többet is kíván az egyszerű valóságnál. Esztétikai igényünk nem fogadja el *mű*nek azt az alkotást, amelyből nem érez ki többet, mint a közönséges, lapos valóságot; de tiltakozik az olyan alkotás ellen is, amelyhez semmi közét sem érzi a valóságnak. A «természetet» nem vagyunk hajlandók feláldozni, de nem is érjük be vele. «Egy önmagánál szebb, dicsőbb természet» — hogy ismét Vojtinával szóljunk — az, amit kívánunk. Igazságot, amely igazabb a köznap igazságánál; életet, amely élőbb a szürke megszokottság életénél. «A legexaktabb másolat is élettelen semmi — mondja Rodin —, tudni kell aláhúzni.»[1] A legmeggyőződésesebb természetábrázolók is igazat adnak Vajda Péternek: «A természet a legremekebb mű, s aki a természetet leghívebben utánozza, az legjobban remekel. *Szabad mindazonáltal, sőt kötelesség is* a természetet nemesíteni, benne új és új alakokat fölfedezni, alkotni, teremteni».[2] Delacroix szerint a művész művészvolta abban áll, hogy tud általánosítani és kiválasztani. *Aláhúzni, általánosítani, kiválasztani, nemesíteni:* íme annak az ábrázolási eljárásnak egyes mozzanatai, amelyet sűrítésnek nevezhetünk. Elhagyni, ami nem fontos, nem jellemzetes, nem általános, ami csak «rész szerint igaz», és meghagyni azt, «mi egészben s mindig az». A művészi ábrázolásnak első jellemvonása ez az *elhagyás*.

Ez a negatív eljárás azonban szükségszerűen megkíván egy *pozitívumot is*. A valóság, a legegyszerűbb valóság is, igen sok, — az emberi felfogás számára bízvást mondhatjuk: végtelenszámú — valóságmozzanatból áll, és ebből a gazdagságból a legnaturalistább szándékú, legnagyobb tehetségű, és legtökéletesebb eszközök-

[1] Id. Utitz I. 202.
[2] Vajda Péter: Erk. beszédek. XVII. 213.

kel rendelkező művész is az egésznek végtelenségéhez viszonyítva csak elenyészően csekély számú mozzanatot adhat vissza. Igy eleve le kellene mondania a valóságábrázolás hatásáról, ha nem volnának eszközei, amelyekkel az elhagyottat helyettesíteni, pótolni tudja. Ennek a helyettesítésnek lehetősége a képzelet kiegészítő tevékenységén alapszik. Ismeretes, hogy a képzelet, ha valamilyen határozott irányban indítást kap, magától, a maga erejéből fokozni tudja a kapott lendületet. A kapott benyomásokat nemcsak felveszi, hanem ki is egészíti, mint ezt az esztétikai kooperáció törvényeinek vizsgálatánál megmutattuk. A képzelet ezt a tevékenységet gyakorolni akarja ; együtt akar dolgozni az érzékekkel. «Csak az termékeny — mondja Lessing[1] —, ami szabad játékot enged a képzelőerőnek. Minél többet látunk, annál többet kell hozzágondolnunk. Minél többet gondolunk hozzá, annál többet vélünk látni.» Ennek a kiegészítő tevékenységnek elindítója a kapott benyomás, továbbirányítója a megszokás, a beidegződött asszociációs tapasztalatok. Ha egy emberi arcra csak némileg emlékeztető körvonalakat látunk, akaratlanul is emberi arcként fogjuk fel. Ismeretesek azok a plakátok, amelyek pl. csak három vonallal jelzik a két szem és a száj helyét, és amelyeket mégis teljes arcként fogunk fel;[2] képzeletünk belerajzolja a jelző keretbe a szemet, pilláival, szemöldökével, szemgödrével, a fület, az orrot, ajkakat, állat stb., stb. Rokonjelenség ez azzal, mikor olvasás közben egy-egy szónak csak néhány betűjét olvassuk el igazán, a többit már úgy egészítjük ki gyors továbbhaladásunk közben, vagy amikor a zenében a pauzákat ugyanolyan zenei érték gyanánt vesszük fel magunkba, mint a pozitív akusztikai benyomásokkal megtöltött időrészeket.

Az esztétikai sűrítés második mozzanata ezen a lélektani törvényen alapszik. A megmaradt, relatíve csekély számú valóságmozzanatot a művész úgy adja elénk (illetőleg alkotásra indító esztétikai élményében már ő maga is úgy fogta fel), hogy ez a kevés mintegy képviselni tudja az elmaradt sokat, a kevéssel ábrázolt egésznek teljes életszerű gazdagságát. Ezt azonban csak úgy érheti el, erre a velealkotó tevékenységre csak úgy tudja megindítani képzeletünket, hogy a meghagyott, az ábrázolásba felvett elemeknek új, az egész gazdagságban elfoglalt helyükhöz képest nagyobb jelentőséget ad. Mikor az író hősének sok ezer egynemű cselekedete közül csak egyet választ ki, azt úgy kell elénk adnia, hogy meg tudja éreztetni : az illető alak nemcsak most cselekszik így, hanem hasonló helyzetben, hasonló feltételek közt máskor is mindig ilyenféleképpen cselekednék. A szobrász ábrázolandó alakjának számtalan mozdulata közül, amelyeket egynek kivételével mind el kell hagynia, azt az egyet választja ki, amely számára és számunkra valamennyivel felér, mely az ábrázolandó alakot, vagy cselekvést, vagy helyzetet a többi nélkül is ábrázolni tudja. Ezt az új jelentőséget kétféle eljárással tudja megadni az ábrázolásba felvett csekélyszámú mozzanatnak. Az egyik az *elrendezés*, a másik, ezzel összefüggő, a *kiemelés* (Rodin «aláhúzása»).

A festő szavaival kedvesen fejezi ezt ki a *Caprichos* kéziratban maradt előszavában Goya : «Kérem a közönség elnézését arra vonatkozólag, hogy a szerző semmiféle idegen mintaképet nem használt, sőt még természeti tanulmányt sem végzett. A *természet utánzása* épen olyan *nehéz*, mint amilyen csodálatraméltó, ha az ember csakugyan eléri és keresztül tudja vinni. De az is megérdemel némi tiszteletet, aki teljesen távoltartja magát a természettől és olyan formákat, vagy mozdulatokat tud kifejezni szemünknek, amelyek mostanáig csak a képzeletben voltak meg... A festészet éppenúgy, mint a költészet, azt *választja a mindenségben, amit legalkalmasabbnak talál* a maga céljára. Egyetlen fantasztikus alakban olyan *állapotokat és jellemeket egyesít* és *koncentrál*, amelyeket a természet szétszórva nyujt különböző egyedekben. Ennek a bölcs föltalálói *kombinációnak* következtében a művész kivívja a feltaláló címét és megszűnik alárendelt másoló lenni».[3]

[1] Laokoon. Magy. ford. O. K.

[2] A japán művészet egész grafikus műfajt alapít erre : a *hikime-kagihanát*, mely egy vonallal ábrázolja az orrot és szemet.

[3] Id. Benno Fleischmann : Francesco Goya. Bécs és Firenze. É. n.

Elhagyás, kiemelés, elrendezés : e három mozzanat alkotja azt az eljárást, amelyet közös szóval *stilizálásnak* szokás nevezni A név helytálló, mert ezekkel az eljárásokkal az ábrázolat «stílust» nyer, azaz bizonyos formaelemeknek zárt rendje valósul meg rajta A stilizálás azonban viszonylagos fogalom, amely túlmutat magán ; önkénytelenül is felveti a *miért* kérdését : miféle zárt rend ez? Miért épen ilyen? És ez a kérdés minden egyes mozzanatnál felmerül : miért hagyom, vagy miért hagyhatom el épen ezeket a vonásokat, és miért tartom (tarthatom) meg amazokat? Miért emelem ki épen ezeket, és miért nem másokat? Miért rendezem a megmaradtakat épen így és nem másképp? A stilizálás minden mozzanata igazodik valamihez : *szempontot* sürget, amely magyarázza. Ez a szempont pedig nincs adva a «valóságban», amely nem más, mint tartalmi matériák szemléletes, de kiemeletlen, rendezetlen tömege ; ezt az esztétikai alany viszi bele. Láttuk az ábrázolás mivoltának elemzésénél, hogy túlmutat magán : alanyi érzelmet (azaz kifejezést), vagy tárgyi értelmet (azaz jelentést) feltételez, amely megszabja, mi fontos, mi nem fontos, mi fontosabb és mi kevésbbé fontos az ábrázolandó valóságban. Ezt az érzelmi vagy jelentésbeli tényezőt, amely a stilizálás szempontját, vagy szempontjait szolgáltatja, az esztétikai konvenció *eszmének* szokta nevezni, és ezért a stilizálást sokszor *eszményítésnek* is mondják. Szabatosan az eszményítés nem más, mint *a szempontjával együttgondolt stilizálás:* az ábrázolandó matéria vonásainak egy rajta kívüleső szempont (eszme) szerint való rendezése. Az esztétikai terminológia a két műszót sokszor megkülönböztetés nélkül használja.

A stilizálás és eszményítés, mint az esztétikai élmény lényegéhez tartozó jelenség, természetesen nemcsak az alkotás, hanem *a befogadás folyamatában is* jelen van. A befogadó alany számára a befogadandó mű szemléleti képe az esztétikum ábrázolási matériája, ezen kezdi el munkáját a stilizáló-eszményítő tevékenység már a befogadás első pillanatában. Már az a térbeli helyzet, amelyet a szemlélt festménnyel, szoborral, épülettel, színpadi képpel, táncoló művésszel szemben elfoglalok, önkéntelen stilizálási szempont számomra : mást hagyok el, mást emelek ki, másként rendezek, ha közelebbről, másként, ha távolabbról, másként, ha alulról (békatávlat), ha felülről (rálátás), ha szem-magasságból nézek, sőt hallok. Megszaporítják a stilizálási szempontokat egyéni fogékonyságom foka, iránya, árnyalatai, pillanatnyi diszpozícióm, előzetes hasonló élményeim, látásom, hallásom gyakorlottsága, önkéntelen asszociációim mennyisége és minősége, «beállítottságom» minősége stb., stb. — mindezek eleve elhagyatnak, kiemeltetnek, rendeztetnek velem, vagyis az esztétikai élményt már első benyomásomban is stilizáltan fogadom magamba. Ez a stilizálás azonban ugyancsak már az első pillanatban a szó teljes értelmében eszményítés, még inkább azzá lesz a befogadó élmény további folyamán. Az önkénytelen stilizálás tömérdek «szempontja» — helyesebben oka — közül azonnal, vagy hamarosan kiválik egy, amelyet «főszempont»-nak érzek, és valamiképen maguk a többi szempontok is e körül rendeződnek : a művet egységes, rendezett jelenségként fogadom be. Ez a főszempont lehet tudatos is, a mű rendjének hozzáértő szemmel való azonnali meglátása, vagy máshonnan tanultak alapján való felismerése ; lehet egyszerűen megérzés, ha teljesen oda tudom adni magamat a műnek ; de bizonyos, hogy amíg ez az eszményítés létre nem jön, addig nincs igazi esztétikai élményem, csak többé-kevésbbé élénk, de bizonytalan benyomásaim.

Ez a befogadói eszményítés természetesen nem mindig igazodik tökéletesen a műben tárgyilag megvalósult eszméhez. Hiszen ez az utóbbi — a szemléletességnél mondottak értelmében — még azzal sem mindig azonos, ami a művész lelkében működött, amikor létrehozta. A háromféle szemléleti képben, amely az esztétikummal kapcsolatban lehetséges (a mű tárgyi, az alkotó és a befogadó alanyi képében) háromféle stilizálás és eszményesítés lehetősége is adva van. Bizonyos azonban, hogy esztétikai valóságábrázolás nincsen stilizálás, illetve eszményítés nélkül.

Tárgyias eszményítés.

Az eszményítés módja végtelenül változatos. Minden művész másként eszményít, és minden egyes esztétikai élménynek, tehát minden egyes műnek, minden egyes alkotó-, illetve befogadóélménynek más és más az eszményítési módja. Minden egyes mondanivaló, minden egyes érzésárnyalat, amely kifejezést keres, vagy jelentést ad, más és másféle stilizálást követel, helyesebben von szükségképen maga után, tehát másféle eszményítést hoz létre. Ebben a beláthatatlan sokféleségben mégis a dolog természete szerint meg lehet különböztetni négy főirányt: a szerint, hogy a tartalom és anyag melyik rétege szolgáltatja a stilizálási szempontot.

*Tárgyias eszményítés*nek nevezem a formálásnak azt a nemét, amely az ábrázolás oldaláról stilizál. Az így dolgozó művész objektív világnézetű és hangulatú ember; lelkét a tárgyi világ képei töltik el, legigazabbnak, legjelentősebbnek és legértékesebbnek az érzékelhető valóságot tartja és azt akarja visszaadni. Ha azonban ennél többet nem akarna, akkor elmaradna a puszta eszményítetlen másolás művészietlen fokán. Az ilyen művész (és az ilyen befogadó) azonban a valóságot szomjazza, *úgy amint van*, a dolgok lényegét, entelechiáját, nem a pillanatnyi jelenséget, hanem az állandót, az «örök»-öt. Már most a szerint, hogy mit lát, tud, vagy érez bennük ilyen lényegesnek, hagyja el a lényegtelent, a csak-aktuálist, a szerint emel ki, rendez, stilizál. Más hasonló adottságú művészek — az impresszionista festőkre, szobrászokra, lírikusokra gondolok — épen a pillanatot érzik legvalóbbnak, leglényegesebbnek és a futó benyomás rögzítését, az árnyalatok megörökítését tűzik maguk elé célul. Flaubert regényei, a parnasszisták szonettjei, a görög szobrászat legnagyobb része az első, — a barbizoni iskola, vagy Kosztolányi korai versei a második esetnek példái. A zenében természetszerűleg háttérbe szorul az eszményítésnek ez a neme, de az olyanféle «zenei karakterisztikonok» mint pl. Lisztnek nagy magyar kortársairól készült zenei képei mutatják, hogy a zenétől sem egészen idegen ez a fajta alkotásmód.

Lírai eszményítés.

*Lírai eszményesítés*nek nevezném a formálásnak azt a faját, amelyet a nagyon erősen expresszív művész és befogadó egyéniségeknél látunk, akik a legerősebb külső élmények közepett is erősebben érzik énjüket, mint a külső világot. Ezek mindent a maguk képére stilizálnak át, mindenben magukat találják meg, mindenbe magukat viszik bele, mindent átjárnak a maguk élethangulatának színeivel, aktuális érzéshullámaik árnyalataival. Az ilyenek egocentrikusan stilizálva fogják fel a világot, az esztétikai benyomásokat is. A dolgokból (művekből) azokat a vonásokat ragadják meg, amelyek velük rokonok, azokat emelik ki, amelyek legrokonabbak, észre sem veszik azt, ami énjük szempontjából közönyös, még kevésbbé azt, ami vele ellenkezik, — vagy ha észreveszik, átalakítják, megnövelik, vagy letompítják: a rokon színekhez alkalmazzák. Így stilizálja át Petőfi a közepes kis francia nyárspolgár-politika chanson-író Bérangerből a maga próféta-forradalmár költő-ideálját. Így von be Fra Angelico minden természeti és természetfeletti alakot (még az ördögöt is!) a maga angyali örömének édes aranyával. Így kap Liszt kompozíciójában az egész mindenség patetikus csillogást. Ezért harsog Szabó Dezső minden regény-alakjából az írónak ugyanaz a záporszerűen áradó, egyszerre harcias, gúnyos és költői képretorikája. De ugyancsak lírai eszményítés az is, amikor az érzelmes széplélek minden versből ríkató szépségeket olvas ki, vagy a színházban és hangversenyteremben egyre a maga fájdalmas emlékein könnyez. Valami efféle mindenfajta műélvezésben előfordulhat (lírai asszociációkat a legtöbb emberben minden műalkotás feléleszt) lírai eszményítésről azonban csak akkor beszélhetünk, ha az élményben ez a mozzanat az uralkodó, ha ez stilizálja magához a többi mozzanatokat.

Eszmei eszményítés.

Más művészi és befogadó típusok a tárgyi jelenségben, amely mint alkotásra, vagy befogadásra indító megjelenik előttük, elsősorban az értelmet, a *jelentést* érzik ki, illetve látják meg. Ezek mindent a maguk érzelmi, gondolati vagy (legtöbbször *és)* törekvésbeli állandójával egyenes és közvetlen vonatkozásban fognak fel. A jelen-

ségek mint egy tarka példatár, vagy bizonyíték-gyüjtemény vonulnak el lelki szemeik előtt, amelyek az ő gondolataikat igazolják. Semmi sincsen önmagáért, hanem ezért a dokumentációért ; mindennek ez adja értékét, szépségét is. Az egyedi dolgok jelentősége, értelme az egész mindenséghez való viszonyukban van, abban, hogy részei egy egésznek, megcsillan bennük az az egyetemes visszfénye. A goethei *alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* ezekre betű szerint igaz. Úgy járnak a világban, mint az a teológus, aki sétája közben kiránduló gyermeksereggel találkozván, elragadtatva kiáltott fel : «Mennyi Isten-bizonyíték !» Így stilizálja át Petőfi ösztönösen forradalmi izgató példákká a magyar történelem ballada-témáit, Kont, Bánk bán történetét, — Bartók *Cantata profanája* filozófiai kinyilatkoztatássá a szarvassá vált testvérek balladáját ; Eötvös így olvas és olvastat ki demokratikus történelmi intelmet a Dózsa-lázadás regényéből. Madách számára az egész történelem, Pirandello számára az egész modern élet, Wagnernek az ősgermán mitológia zenei kozmosza filozófiai illusztrációs anyaggá lesz. Ilyen jelentés szerint eszményített kép Raffael *Disputája* és *Athéni iskolája*. Komjáthy Jenőnek, van Goghnak az egész mindenség egyetlen életérzés áhítatos zengését sugallja. De ide tartozik azoknak az olvasóknak és múzeumjáróknak szektája is, akik mindenből «gondolatot» olvasnak ki vagy gyakorlati tanulságot merítenek. Ezt a fajta eszményítést, amelyben a tartalom jelentési rétege az uralkodó, eszmeinek kell neveznünk.

Nem-esztétikai eszményítés.

Az utolsó példa nyomatékosan figyelmeztet, hogy elérkeztünk arra a határvonalra, amely a művészetet a nem-művészettől elválasztja. Hogy a mindenáron való tanulságkeresés kívülesik a művészet határán, nem szorul bizonyításra. De ugyanilyen értelemben esztétikán kívüli dolog mindennemű *pedagógiai eszményítés is*. Ilyen a «nemes gondolatok», «erkölcsi indítások» levonása — ami persze azért tökéletesen jogosult és hasznos lehet, ha nem is esztétikai szempontból. Ilyen a «valóság» erkölcsi vagy agitációs szempontból való megcsonkítása. Ennek pozitív irányú esete az ú. n. fehér irodalom, negatív irányú esete a gyakorlati naturalizmus programmszerű *in peius* stilizálása. Akár az egyik, akár a másik többé-kevésbbé tudatos hamisítás, tehát hazugság, azért erkölcsileg sem igazolható, pedagógiailag pedig tapasztalás szerint mindkettő romboló hatású. Felmerül a kérdés : hol itt a határvonal? Meddig művészi az eszmei stilizálás és hol válik művészietlenné? A gyakorlatban a határ természetesen elmosódik ; a Hoffmann Ferenc és Schmidt Kristóf-féle ifjúsági iratoktól és a politikai programm-írásoktól a *Tamás bátya kunyhójához*, vagy a Kodolányi *Földindulásához* hasonló műveken át a *Falu jegyzőjéig* és a *Nyomorultakig* az átmenet folytonos. Elvben azonban nem nehéz az állásfoglalás. Az esztétikum fogalmának szabatos meghatározása eligazít bennünket, éppenúgy — és körülbelül azonos megfontolásokkal — mint az esztétikai és nem-esztétikai érzelmek megkülönböztetésénél eligazított. Itt a tartalom-forma-egység szervességi posztulátuma a legvilágosabban döntő szempont. Ha a jelentésbeli mozzanat, amely itt az élmény uralkodó tényezője, szervesen benne van az esztétikai jelenségben, akkor esztétikai jellegű ; ha nem, akkor kívülről, nem-esztétikai módon erőszakolódott hozzá. Az «eszme» akkor esztétikai, ha az esztétikumot létrehozó tartalom-forma-egység csírájában már benne volt valamiképpen. Vagyis : ha az alkotó, vagy a befogadó az ábrázolt jelenséget már eleve az eszme hordozójaként fogta fel, illetve ha az eszme már eleve ebben, vagy ilyesféle szemléleti formában jelent meg az esztétikai alany előtt, nem úgy kellett keresni, utólag kigondolni hozzá. Az égre törő dolomitorom megragad, templomnak érzem, mely Isten dicsőségét hirdeti, — ódát írok róla : ez (eszmei) esztétikai eszményítés. Elragad a hegyi panoráma, eszembe jut, hogy ezt kitűnően felhasználhatom Isten nagyságának hirdetésére, — prédikációt, vagy értekezést írok erről (esetleg verset, amely voltaképpen prédikáció, vagy értekezés) : íme a pedagógiai (nem esztétikai) eszményítés. Az író megtapasztalja az emberek szenvedését, mélységes részvét és felháborodás fogja el ; abból, amit látott, megismert, átérzett, vízió támad benne, és egy kisebb vagy nagyobb emberi közösség sorsának keretében ábrázolja, amit látott, érzett — de minden során átizzik a szánalom és a felháborodás, minden sora értelmez, izgat, a nélkül, hogy ez száraz «tanulmánnyá», vagy «buzdí-

tássá» lenne — így jön létre a *Falu jegyzője*, a *Nyomorultak:* a művészi eszményítés remekei. Az író elhatározza, hogy egy bizonyos erkölcsi, politikai, világnézeti stb. gondolat szolgálatába áll, felállít egy tételt, amelyet bizonyítani, illusztrálni, propagálni akar, ezt meg is fogalmazza (esetleg ki is mondja, vagy mondatja valamelyik alakjával), alakokat, milieut, helyzeteket gondol ki, amelyekből ez a tétel következik, és — visszafelé gondolkozva, mint a detektívregények szerzői — kigondol egy cselekményt, amelyből matematikai levezetés módjára gombolyodik le az előre kitűzött tézis: íme a szó durva értelmében vett «irányregény» genezise, a nemesztétikai stilizálásnak ez az iskolapéldája. Persze, mindez csak az elméletben ilyen világos és egyszerű. Az élő művészetben uralkodik az esztétikai kárpótlás ismert elve, és ha az író igazán vérbeli művész, akkor még az ilyen sokszor kompromittált recept szerint készült alkotás is lehet remekmű, mint pl. Tolsztoj *Feltámadása*, vagy Ibsen egy-másik darabja.

Technikai eszményítés.

A művészi és irodalmi gyakorlat ismer még egy negyedik eszményítési elvet is, azt, amely *az esztétikai anyag uralkodó szerepéből* következik. A nélkül, hogy már itt részletesen akarnók vizsgálni a művésznek anyagához való viszonyát, le kell szegezni azt a tételt, hogy sok művésznek, illetve a művésznek sokszor, tartalomnál is, érzelemkifejezésnél is, mindennemű értelmezésnél is fontosabb maga az idomítandó anyag. Vannak alkotások, amelyek mindenekelőtt a művésznek anyaga iránti szerelméről, az anyagidomításkor érzett szinte fizikai öröméről beszélnek. Az olyan verseken, mint Victor Hugo *Les Djinns*-je, Vörösmarty *Madárhangjai*, Babits egy sereg rímjátéka, az olyan zeneműveken, mint Paganini némely hegedűdarabja, vagy a potsdami obszervatórium ú. n. Einstein-tornyán, vagy a késői gotika némely álomszerű kőcsipke-költeményén, az olasz korai renaissance sok képén és szobrán, Terboch, sőt olykor Rubens vásznain még a laikus befogadó is megérzi, hogy szerzőjük az anyag mámorában dolgozott. A szép anyag tökéletes megdolgozása lelkesítette: munka közben az volt a fő szenvedélye, hogy az anyag szépsége, — bátran mondhatjuk: egyénisége — minél tökéletesebben érvényesüljön. Az ilyen esetben az anyag volt a «lényeg», mintegy az anyag megdicsőülése a stilizálás szempontja.

Az eszményítés foka. Esztétikai idealizmus és realizmus.

A mondottak után világossá válik, hogy nincsen műalkotás, — utánalkotás sem — stilizálás és eszményítés nélkül. A másolás és a jelzés csak elméletben felállítható határ-kategóriák, amelyek a valóságban csak az eszményítés elérhető maximumának, ill. minimumának szándékát jelölik. Mint határ-kategóriák azonban megjelölik a művészi formálásnak két irányát, melyeket az esztétikai *idealizmus és realizmus* nevével nevezünk. Esztétikainak kell mondanunk őket, mert itt értelmük egészen más síkon mozog, mint mikor a közéletben, a filozófia egyéb területein (pl. az ismeretelméletben, vagy az etikában) használjuk ezt a sokjelentésű két műszót. Az esztétikában nagyon határozott és nagyon egyértelmű a jelentésük. Itt egyszerűen a stilizálásnak ill. az eszményítésnek kisebb vagy nagyobb fokát, ill. az erre való törekvést jelentik. Ebből azonnal kitetszik, hogy ezek a szavak nem zárt rendszereket, «stílusokat» jelentenek, hanem tendenciákat, fokozati különbségeket amelyek közt az átmenet folytonos. Idealizmus annyit jelent, mint viszonylag erős eszményítés; realizmus: viszonylag kevés eszményítés. Az idealista művész (ill. befogadó) erősen stilizál: keveset lát lényegesnek, sokat hagy el, erősen kiemel és rendez, sokat ad hozzá, eszményítési szempontja erőteljesen érvényesül. A realista iparkodik minél kevésbbé stilizálni, sokat lát lényegesnek, minél kevesebbet hagy el, keveset és kevéssé emel ki, keveset ad hozzá, eszméjét iparkodik elrejteni. Az idealistának az egész a fontos, a realistának a részletek. Az idealista a tipikus, az általános emberi, a kozmikus felé hajlik, a realista minél jobban egyéníteni szeret. Az idealista erősen «szerkeszt», kényes az arányokra, szereti a kerek idomot, a realista könnyen elhanyagolja a kompozíciót, egy-egy részletnél szívesen elidőzik a szükségesnél tovább is, más részleteket esetleg elnagyol, nincs ellenére az élet zűrzavarára emlékeztető girbegurbaság. Az idealista a világosat és az egyszerűt szereti, a realista a gazdagot és a

bonyolultat. Az idealistának fontosabb a kifejezés és a jelentés az ábrázolásnál, a realista a lelkiismeretes ábrázolást mindennél többre becsüli. Idealista a görög szobrászat, a dór templom, a cinquecento olasz festészete, Sophokles drámája, Berzsenyi lírája, C. F. Meyer regénye, Bach zenéje. Realista Goya, Holbein és Millet, Donatello és Meunier és Honegger, Balzac és Tolsztoj, Petőfi és Móricz Zsigmond.

Ezek világos esetek, a két fogalom mégis viszonylagos. Nem szabad azt hinni, hogy minden művész ilyen világosan beosztható alájuk. Ki mondja meg, hogy idealista-e, vagy realista Dante, Rembrandt, Shakespeare, Beethoven? Nyilván mindkettő, és pedig mindkettő nagyon erősen, jellegzetesen, egyedülállóan. Továbbá: Dürer Schongauerhez képest idealista, az olasz kortársakhoz képest realista. Euripides Sophokleshez képest realista, az angol drámához képest idealista. Realista, vagy idealista mű-e a *Csongor és Tünde*, vagy Michelangelo *Utolsó Ítélete?* Nyilvánvaló, hogy az előbbiben a két főhős, a nagy szimbolikus alakok: a Kalmár, a Fejedelem, a Tudós, vagy az Éj idealisztikusak, Balga, Ledér, a rác boltos stb. realisztikusak; az utóbbinak érzelemkifejezése, jelentése, kompozíciója idealisztikus, félelmesen egyéni alakjainak gomolygó gazdagsága realisztikus. A művészetben nincsenek fiókszerű kategóriák.

A művészi ábrázolás határai.

Az ilyen óriások gazdagsága túl van ezeken a típus-jelző irányokon; az összes formálási lehetőségek egy intésükre készen állnak: szuverén tetszésük szerint játszanak velük, egyszer így, egyszer amúgy, amint nagy mondanivalóik kívánják. Az idealizmus és a realizmus egymásfelé eső határai elmosódnak. De hogyan állunk a szélső határokkal? *Meddig mehet az idealizmus az elhagyásban, és meddig a realizmus az el-nem-hagyásban?* Korlátlan-e a szabadság, vagy van egy határ, amelyen túl megszűnik az esztétikum lehetősége? A felelet adva van az ábrázolás fogalmában, és abban, amit az esztétikai valóság határairól mondottunk. Az esztétikai ábrázolás a szemléleti jelenségnek visszaadása, úgy, hogy valóság-benyomást keltsen. Megszűnik esztétikai, vagyis művészi lenni, ha akár innen marad a kitűzött célon, akár túlmegy rajta, — már akár önmagában, akár az esetleg kötött valóságérzékű szemlélőben.[1] Ha az idealizmus odáig megy a sűrítésben, annyit elhagy a szemléleti jelenség vonásaiból, vagy olyan önkényesen rendezi a megtartottakat, hogy már nem kelti a valóság benyomását, megszűnik az esztétikai hatás. Ha a realizmus oly keveset hagy el, vagy oly kevéssé rendez, hogy már nem a más-valóság, hanem a másolt valóság benyomását akarja kelteni: belevesz a részletekbe, kiesik az értelem és a kifejezés, hiányát érezzük az alakításnak; egyszóval megint csak nem lesz esztétikai a hatás. Más oldalról kiindulva ezt úgy is fogalmazhatnók, hogy az ábrázolás (tehát a stilizálás-eszményítés) addig esztétikai, amíg eleget tesz a más-valóság posztulátumának. A túlzásba vitt idealizmus lehetetlenné teszi a realitást, a túlzásba vitt realizmus az irrealitást. Az eszményítés-stilizálás technikai keresztülvitele — a szerkesztés — minthogy szorosan összefügg az anyagi matéria problémáival, az anyagi formaelvek során később kerül tárgyalásra.

3. fejezet. Tartalmi formaelvek. II. A kifejezés formái.

Spontán kiömlés.

A kifejezés legtermészetesebb formáját tulajdonképen *kifejeződés*nek kellene nevezni. Ez az az eset, amikor az ember nem is gondol rá, hogy «kifejez», csak egyszerűen megnyilatkozik, «magától értetődőn», ösztönszerűen. A magától jövő sírásnak, az ösztönösen feltörő örömkiáltásnak testvére ez; testvére, de nem azonos vele: a sírás-nevetés t. i. biológiai folyamat, amelyből a formálás mozzanata — még az öntudatlan formálásé is — teljesen hiányzik, tehát kívülesik az esztétikum birodalmán. Esztétikaivá, művészetté akkor válik az öröm vagy fájdalom, vagy bármely ösztönös érzelem megnyilatkozása, amikor legalább lappangva a kifejezés tudata

[1] Innen van, hogy kötött valóságérzékű laikusoknak néha remekművek is «természetellenes»-nek látszanak.

kíséri: «én most sírok, mert fájdalmam van, — én most ujjongok, mert örülök». Ebben a tudatsejtelemben t. i. már benne rejlik a formálás tényének egy primitív neme: ez a sírás, ez a nevetés (mint anyag), a fájdalom- ill. örömérzést hordozza (mint tartalmat). A *spontán kiömlés* neve tehát csak határértéket jelöl, amely még nem esztétikum; mint formálási elv pedig irányt jelez: a formálásnak azt a nemét, mely ehhez a határhoz közeledik. Ide tartozik a gyermekek gyakran megfigyelhető magányos dúdolása, sőt néha valóságos nótázása: a pillanatból és a pillanatnak született dallammal és szöveggel; ez a szöveg sokszor furcsa, a felnőtteknek érthetetlen, sőt akárhányszor a gyermek számára is értelemnélküli: nem ábrázol és nem jelent semmit, csak kifejez, tisztán hangzási tényezőkkel egy tárgytalan (legalább is a tárgy tudata nélkül érzett) érzelem-állapotot. Ugyanilyen furcsa, vagy értelem nélküli néha a gyerekek firkálása, rajzolása: vonalak, alakok, tárgyak, részletelemei (test-szerű, fej-szerű, ház-szerű, kutya-szerű stb. ákombákomok), amelyek hangulatot, egy személyes kedélypillanat emlékét hordozzák.

A formálásnak körülbelül ezen a fokán áll a primitív népek költészetének és rajzoló, faragó művészetének számos jelensége is. Dalok, amelyek bizonyos hangoknak és hangcsoportoknak, indulatszavaknak folytonos ismétlései: ösztönszerűen használt konvenciós érzelem-kifejezési formák. Ilyen pl. annak a botokud-négernek éneke, aki órák hosszat ismételte ezt a versszort: Vezérben nincsen félelem! Vezérben nincsen félelem.[1]

A nyugateurópai Aurignac-kor barlangrajzairól írja Hoernes: «Ezeknek a troglodytáknak művészi nyelve olyan nyelvjárásra hasonlít, amelynek csak egy pár tucat hangkifejezése van alacsony kultúrájuk életfontosságú fogalmaira, de a mondattannak legapróbb kezdetei is hiányzanak belőle, a legegyszerűbb mondatképzésre sincs eszköze. Hogy mit gondolhattak magukban e művekkel kapcsolatban művész és közönség, sohasem fogjuk tudni; de szószerinti fordításban alig gondolhatott mást, mint ezt: «Asszony! ó asszony! kövér asszony! szép asszony! Bivaly! nagy bivaly! erős bivaly! stb.» Olyan lehetett ez, mint a primitív líra».[2]

Ilyen spontán kiömlés-formán képzelte el a romantika annak idején a népköltészet keletkezését, sőt az «igazi» lírát általában, és ez a felfogás a nagyközönség körében még ma is eléggé általános: a nép fia, vagy az «énekes» úgy énekel, öntudatlanul, «mint a madár az ágon». A magas művészetben efféle csak kivételesen fordul elő, mert a műalkotás a legprimitívebb fokon túl a tudatosságnak akkora mértékét tételezi fel, amely alig fér össze ezzel a spontánsággal; legtöbbször már fizikailag is akkora «nekikészülést» kíván, amely kizárja a «magától jövés» fogalmát. Aki ecsetet, vésőt, tollat fog, aki zeneszerszámot vesz a kezébe, vagy ilyennek nekiül, az már tudatosan *akar* esztétikumot élni, ill. alkotni. Még leginkább a zenében képzelhető el viszonylag legtisztábban ez a spontán ömlés: a zongorán, hegedűn, orgonán való «improvizáció» nyilván nem egyszer úgy jön létre, hogy a művész «elfeledkezik» a világról, belerévül a tiszta érzelem-kifejezésbe, csak úgy magának, mintegy szándék nélkül, mint a dúdoló, vagy nótázó ember. Gyönyörűen írja le ezt a spontán teremtést Arany *Tamburás öregur*a:

> Majd egyszerű dal, édesdeden ömlő,
> Tiszta remekké *magába* szülemlő
> Pendül, melyen a tánc tétova ringat,
> Mint lombot a szél ha ütemre ingat.

Kivételesen előfordul ez az alkotási mód monumentálisabb arányokban is, mikor egy alkotó lélek valamilyen okból mintegy önmagába van zárva belső életével. Mivel forrongó érzelmi vulkánja sokáig nem tud kitörni, a meggyűlt forró láva egyszerre mintegy magától robban és ömlik ki belőle. A magyar irodalom egy félelmes példáját ismeri ennek: Széchenyi döblingi iratainak jórésze ilyen. Az egyes művek egészét nem sorolhatjuk ide: mindegyikhez határozott szándékkal, tudatos előreszámítással fogott hozzá; de alig ül a papírhoz, a vulkán forrongni kezd, és megindul

[1] Id. Riedl Frigyes a középkorról szóló egyet. előadásában.
[2] M. Hoernes: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, von den Anfängen bis um 500 v. Chr.² Wien, 1915, 124.

a lávaömlés. Az érzelem elmossa a logikai-rétorikai elhatározás kijelölte útvonalakat és vadul áradva önt el mindent. Szó szót, kép képet, gondolat gondolatot cibál maga után, ívekre menő kitérések, szatírák, szenvedélyes monológok, önelemzések, anekdoták, szemrehányások, vádbeszédek zuhatag módjára hajszolják egymást, főleg a *Nagy Szatíra* lapjain: sötét és lángoló játéka egy végsőkig megfeszített lángelme gyötrelmes érzelmi életének. Rokon ezzel pl. Csontváry utolsó képe: *A magyarok bejövetele.*

Monológ.

A *Nagy Szatíra* egésze és Széchenyi legtöbb műve — a Döbling előtt írtak számos része is — annak a kifejezésformának példája, amelyet csak egy lépés választ el az előbbitől, és amelyet *monológ*formának neveznék. Spontánul alkot a művész itt is, mint amott, nem számol hallgatókkal, vagy olvasókkal itt sem, mint amott, de teljes benne az alkotás tudatossága, és ez egészen más jelleget ad a formálásnak. Akarja kifejezni magát, de csak magának; másokra nem, vagy csak elmosódottan, semmi esetre sem alkotását befolyásoló módon gondol. Legtisztább formája ennek a kifejezésmódnak az igazi napló. *Igazi* naplót kell mondanunk, mert a legtöbb naplóformájú írás egyszerűen irodalmi mű-formának használja a napló-fikciót, és még a szó teljes értelmében naplóként készült művek jórésze is inkább az eljövendő olvasónak szól (mint Rousseau naplója), v. azzal kacérkodik (mint Baskircsev Máriáé). Az igazi naplót olyan emberek írják, akiknek nincs szellemi rezonanciájuk környezetükben; erős belsőéletű lelkek, akiknek nincs ki előtt megnyilatkozniok. Nők, akiket «senki sem ért meg», férfiak, akik napjaikat egyéniségüktől idegen munkában robotolják át, emberek, akik egyedül kénytelenek élni, elhagyatottságban, vagy idegen országban, és nincs kivel beszélniök, legalább is arról, ami nekik a legfontosabb: önmagukról; ezek írnak naplót.

Az ilyen napló azonban legtöbbször magánügy, és ha meg is vannak benne az esztétikum alapfeltételei: ritkán emelkednek ki a dilettáns írások beláthatatlan tömegéből. Az emberiség és az esztétika szempontjából az ilyen naplóknak csak egy nagyon ritka csoportja jelentős: azoké a nagy szellemeké, akik épen emberfölötti belső arányaiknál fogva jártak társtalanul a földön. Az emberek közt éltek, bizalmasan is érintkeztek sokakkal, de amit belsejükben megéltek, arról nem beszélhettek senkivel: hiába is beszéltek volna, érezték, hogy nem találhatnak megértésre. De mert művészlelkek, meg kell nyilatkozniuk, ki kell fejezniük magukat. Természetesen ezeket a közölhetetlen élményeket is beleadják alkotásaikba, a hozzáértő ki is olvassa belőlük. De a tárgyias alkotás — így érzik a bensőségnek ezek a titánjai — nem tud felvenni mindent az ő gazdagságukból, — épen tárgyias voltánál fogva nem is vehet fel minden belső élményt «úgy, amint van», legalább is nem egészében. Azért szükségét érzik, hogy még önmaguknak is számot adjanak magukról, a lélek rejtekeiben, ahová emberi tekintet nem férkőzik be, csak belső magányuk bizalmas társáé, Istené. Innen van, hogy az ilyen nagy napló-remekek legnagyobbjai Istenhez szólnak. A lélek Isten előtt vall önmagának. Ilyenek Szent Ágoston *Vallomásai*, *Soliloquiái*, Prohászka *Naplói*, Pascal naplójegyzetei. Édes testvérei ezeknek a nagy önkitárónak pl. Rembrandtnak önarcképei. Zenei, képzőművészeti, lírai párhuzamai — természetesen kisebb arányokban — ennek a kifejezésmódnak a tudatos improvizációk, vázlatok, rajz, szín-, kotta-rögtönzések, amelyek egy-egy belső pillanatnak papírra-vetései, ilyenek egyes költők «csak maguknak» odavetett kis hangulatfoszlányai stb.

Közlés.

A tudatos érzelemkifejezés legegyszerűbb formája a *közlés:* mikor minden közvetlenül művészi szándék nélkül, lehetőleg adaequat szavakban elmondjuk másnak, amit érzünk. Ez minden látszólagos egyszerűsége mellett is igen bonyolult szellemi folyamat, mert hiszen voltakép egy *épen nem egyszerű logikai művelet rejlik* mögötte: azt az élményt, ami valójában érzelem, átvetítjük a logikum síkjára, lefordítjuk a fogalmak nyelvére. Szorosan nem is tekinthető ez az érzelem kifejezésének, inkább csak megnevezése, esetleg leírása. Mégis az esztétika szempontjából elvileg teljes értékű kifejezésnek kell tekintenünk. A közlő t. i. erről a logikai művelet-

ről rendszerint nem is tud, ő legtöbbször úgy mondja el, amit érez, «amint éppen a nyelvére jön», és mialatt elmondja — ha sikerült jól elmondania — éppen úgy megkönnyebbül az elfojtott érzelem terhétől, mint akár a legművészibb kifejezés által. A felvevő is érzelmi tartalmú élményt meríthet a közlésből, mert az érzelmek puszta megnevezése az ő analóg érzelmi állapotait idézi fel lelkében, és ebben az érzelmi érintettségben már ő sem tesz különbséget az érzelem és annak neve, vagy leírása közt. Az érzelmi kifejezésnek tehát csak a köntöse logikai; tartalma — a voltaképpeni esztétikai tartalom — az érzelem.

A közlésnek ezen a logikai és mégsem logikai jellegén kívül még egy lényeges vonása van: a *célvonatkozás*. A közlés lényege, hogy másnak, vagy másoknak szól. Az érzelemről tehát, ha közölni akarom, úgy kell beszélnem, hogy más is megértse, hogy másnak is azt mondja, amit érzek. Ezen a ponton a közlés kifejezésmódja érintkezik egy másik formaelvvel, a kollektivitás tényéből következővel; ilyen vonatkozásairól később szólunk. Most a közlés, vagyis a másnak szóló logikai köntösű kifejezés természetéből folyó formálási típusokat kell számbavennünk.

A közlés természetének legjobban megfelelő mód a máshoz intézett folyamatos beszéd, vagy az illető szavaitól, kérdéseitől, ellenmondásaitól megszaggatott beszéd: a beszélgetés, a párbeszéd. Igen gyakori — főleg a lírában, amelynek egyik leggyakoribb formáló elve — a *látszólagos monológ*. Petőfi, Ady verseinek tekintélyes része ilyen, a népdalnak is ez a leggyakoribb lírai formája. Az úgynevezett költői *önarcképek* többé-kevésbbé mind idetartoznak. Ilyen pl. Petőfi *Én*-je, Ady *Szeretném, ha szeretnének* kezdetű kis verse, vagy a *Ki tanyája ez a nyárfás?* kezdetű népdal. Ezek a versek látszatra magánbeszédek, valójában azonban mégsem azok, mert másnak, az olvasónak szólnak: nemcsak kifejezni akarják a költő lelkiállapotát, hanem közölni is. («Szeretném magam megmutatni, hogy látva lássanak!» — mondja Ady.) Az ilyen látszólagos monológ és a párbeszéd között mintegy a középen állanak azok az *álmonológok*, melyek meg is neveznek valakit, akihez intézve vannak, mint a *Reszket a bokor*, a *Góg és Magóg fia vagyok* vagy a *Ha én aztat tudnám* kezdetű népdal. Ezek mintegy feltételezik, hogy akihez szólnak, meghallgatta és megértette őket, továbbviszik a mondanivalót, mintha közben feleletet kaptak volna, úgy hogy ép annyira tekinthetők leplezett párbeszédnek, mint monológnak.

A *lírán kívül* a művészetben ritkán találkozunk (legalább is tisztán és egymagában) a közlő formával,[1] hiszen a művészi élményben az érzelmi elem az elsődleges és ez (az értelmes beszéden kívül) csak erős átidomítással fejezhető ki logikai nyelven. Tulajdonképpeni területe a közlő formának a lírán kívül a *prózai művészetek* országa. A próza művészetének legelső törvénye (mondanivalók egyszerű, világos, szabatos, adaequat logikai kifejezése), amennyiben érzelmi állapot kifejezéséről van szó, voltaképen egybeesik a közlés lényegével. Minden értekező próza (akár a magas tudományos jellegű is), minden leíró, vagy szónoki próza: mikor írójának érzelmi élményét hordozza, a közlő esztétikum körébe tartozik. A nagy értekező, történetíró és szónoki lángelmék — Platon, Tacitus, Szent Ágoston, nálunk Kölcsey, Kemény, Péterfy Jenő, Prohászka, Kosztolányi — mesterei ennek a művészi alakításmódnak.

Ugyanez a művészi alakító elv érvényesül az ú. n. *tanító költeményekben* is, amelyek a most jellemzett prózától csak verses formájukban különböznek. Az olyanféle versek, mint Arany *Enyhülése*, vagy Schiller, Goethe némely filozofáló költeménye: voltaképpen egy érzelmi állapotot fejeznek ki, értelmi-etikai fejtegetés köntösében; igazi esztétikai tartalmuk ez az érzelmi mondanivaló; ennek formáló elve a közlés.

Mindezek a közlési módok, mivel a beszéd logikai funkcióján alapszanak, természetszerűen alig képzelhetők el más művészetben, mint amely az emberi szó anyagával dolgozik. A költészeten és az irodalmon, valamint annak közvetítő művészetein kívül inkább csak átvitt értelemben beszélhetünk közlő formálásról. Még leginkább ilyennek tekinthetnők a közlő szövegű dal zenei részét, amely a szöveghez igazodik, tehát — amennyire ez zeneileg egyáltalán lehetséges, — maga is közölni iparkodik a hangulati tartalmat. Vagy a grafikai és festő művészetekben azt az

[1] Valami ilyenfélét lehetne megállapítani pl. Doumier karikatúráin, sőt talán Velazquez egyik-másik képén is.

eljárást, mikor a művész valami konvenciós jellel — a szavak is ilyen konvenciós jelek! — fejez ki valami érzelmi mozzanatot; ilyen logikailag konvenciós kifejező jel pl. a szentek dicskoszorúja. A művész, mikor ezt használja, mintegy közli nézőjével, hogy az alak, amelyet lát, a szentek körébe tartozik: áhítattal néz rá. (Az igazi művész nem szorul erre a közlő konvencióra, — más, előkelőbb eszközei vannak e célra!)

Az allegória.

Ez a példa már közvetlen közelébe visz bennünket annak az érzelemkifejező formának, amely mintegy középen áll a közlés és a megjelenítés között: az allegóriának. Az allegória — ha szabad ezt a paradox kifejezést használni: — voltaképpen *logikai kép:* jelkép. Éppen annyira képi, konkrét, mint amennyire elvont, logikai jelenség. A mondanivalót itt is, mint a dicskoszorú esetében, egy jel (jelkép) közli, amely azonban nem föltétlenül konvenciós jellegű! Ezt a jelet logikai asszociáció kapcsolja a mondanivalóhoz: tudjuk (nem pedig érezzük!), hogy mást akar mondani. Ez a jelkép lehet *természetes:* pl. a szomorúfüzet a szomorúsággal, az összeszorított öklöt a haraggal, a kardot a harciassággal ilyen természetes, önkéntelen asszociációk kötik össze. Lehet *konvenciós:* ilyen konvenciós jele a dicsőségnek a babér, a vallásnak a kereszt, a békének az olajág, az országnak a zászló, a címer, a szentkorona, stb. De lehet az önkifejező *művész alkotása* is: az elhagyott anya Vörösmartynak, a sebzett szarvas, a fiaihoz szóló anyamadár, a terebélyes nagy fa Tompának alkotásai, az elnyomott hazának, illetve az ahhoz fűződő érzelmeknek jelzésére. A lényeg valamennyinél egy, és ez a lényeg három mozzanatban mutatkozik meg:

1. Egy *kép* áll előttünk, amely mást mond, mint amit mutat: valamire emlékeztet, valamit kifejez, ami nem ő;
2. ez a *más* a fontos, a kép nem fontos, csak eszköz a más kifejezésére;
3. hogy mit mond, azt tudjuk, *értelemmel* ismerjük fel, nem érzéssel.

Az allegórikus érzelemkifejezésnek az egyszerű közlés felett nagy előnye, hogy képi elemet tartalmaz, tehát erősebben érvényesül benne az ábrázolási elem, így élénkebben hat a képzeletre, ezen át az érzelemre, és kevésbbé érzik benne a nemesztétikai logikai-elem. Viszont nagy hátránya a közlő kifejezéssel szemben, hogy *még bonyolultabb lelki folyamatból* született és ilyent is tételez fel. A közlésnél csak egy átidomítást kellett végezni a mondanivaló érzelemtől a kifejezésig: az érzelmet átvetíteni a logikai síkra. Itt kettős átszerelést kell végrehajtani: az érzelmet előbb a logika síkjára kell átvetíteni; majd a logikaivá formált érzelmet a szemlélet síkjára: a gondolatnak képet kell keresni.[1] Épen ezért az allegória sokkal nehezebben tesz igazán esztétikai hatást, mint a közvetlen közlés: közeli a veszedelem, hogy a kétszeri átszerelés alatt az eredeti élmény frisseségéből sok elvész, a logikai elem hűvössége az érzelem melegét túlságosan lehűti; a kívánatosnál jobban kell okoskodnunk ahhoz, hogy egészen magunkévá tegyük. Ha nem tudom, mit jelent a vers, vagy a kép, akkor nem is élvezem igazán: zavaros, bizonytalan benyomást nyerek — ellentétben a szimbolikus művel, amelynél nem fontos tudnom, mit jelent, amúgyis érzem. Nagyon erős érzelem és nagyon erős művészi alakító erő kell hozzá, hogy ezen a veszedelmen átsegítse a művészt. Ha azonban ez a kettő megvan, akkor az allegória a legteljesebb és legmegragadóbb esztétikai hatásra is képes, mint Dante, Vörösmarty, Baudelaire versei, Dürer metszetei, Rodin szobrai bizonyítják.

Megjelenítés.

Az allegória esztétikai hatásának titka elsősorban a képi hatásban rejlik: a tökéletesen kivitt ábrázolási mozzanatban. Nem azzal hat elsősorban, amit mondani akar, — erre csak később ébredünk rá, mikor már átengedjük magunkat a kép

[1] Az allegória «kifejezés, melyet kívülről tapasztanak hozzá egy másik kifejezéshez», mondja Croce. I. m. 36. Ha az érzelmi mondanivaló és a kép közé nem furakodik be a logikai elem, hanem a kettő közvetlenül kapcsolódik, akkor már nem allegóriáról, hanem szimbolumról van szó — erről később szólunk.

hatásának ; ha az első benyomás nem a képet, hanem jelentését hangsúlyozza erősebben, akkor az élmény nem lesz zavartalanul esztétikai : hideg, túlságosan józan lesz a hatás. Az érzelmet a kép fejezi ki, és annál jobban kifejezi, ill. annál jobban felkelti bennünk is a magáéhoz hasonló érzelmi élményt, minél jobban háttérben marad az érzelmet a képhez eredetileg közvetítő logikai-elem. — Még könnyebben jön létre a tiszta esztétikum és spontánabban, legtöbbször mélyebben is a művészi hatás, ha a logikai-elem teljesen hiányzik a kép létrejöttének mozzanatai közül, vagyis ha a művész magát az érzelmet nem logikai közvetítéssel teszi szemléletessé. Természetesen ez így sem történhetik közvetlenül, mert az érzelem, mint ilyen, nem érzékelhető, és mint kísérő jelenség, mindig kapcsolódik valamihez : valamit színez, átjár, eltölt, valamit sajátossá, érzelmi jellegűvé tesz. A *megjelenítés* ezt az érzelmi jellegűvé tett valamit ábrázolja, és ebben a szemléletiségben fejezi ki magát az eredeti mondanivalót, az érzelmi élményt.

Ez a megjelenítés történhetik a térben : ez a *leíró mód*. A leíró költészet, amennyire egyáltalán művészi jellegű lehet, ezen a módon jön létre. A kép, amelyet ad, nem önmagáért való, hanem érzelmi (v. jelentési) élményt hordoz. Petőfi alföldi képeinek legnagyobb része ilyen : a szülőföldnek, az egyszerű valóságoknak, a szabadságnak rajongó szeretete ölt bennük leíró köntöst. Rembrandt, Van Gogh vagy Mednyánszky egy-egy tájképén ugyancsak szinte ürügynek érezzük a tárgyi jelenséget az elemi erejű érzelmi élmény kifejezésére. A gótika feltörő csúcsívei, a barokk kupola a maga viharos mennyország-freskójával, vagy Michelangelónak rabszolga-szobrai szintén mindennél, a tárgyi benyomásnál is erősebben kényszerítik ránk azt az óriási érzelmi lendületet, amelyből születtek.

Az időbeli megjelenítés módja az *elbeszélés*. Mindenféle érzelmet kifejezhet egy történés, amelynek belső rúgója, vagy közvetlen hatása az illető érzelem síkján fekszik. Arany nagy fájdalom-élménye, amely leányának halála után évekre megtörte lelkét, *Toldi szerelme* Piroskájának sorsában élte ki magát művészileg. Petőfi anyja iránti gyengéd szeretetét a *Füstbe ment terv*ben fejezi ki. Az eseményes tárgyú — történeti, mesei, életképi — festészet és szobrászat, ha művészit akar adni, szintén elsősorban ezen a módon alakít : a történet érzelmi (v. jelentési) értékeket hordoz és hatásában ez a legerősebb tényező. Raffael vatikáni hármas freskója, a *Szent Péter menekülése* (főleg az a része, amelyben Péter mintegy félig álomban követi az angyalt), szintén főleg érzelmi hatású, — szemben a nagy stanza-freskóknak, a *Disputá*nak, az *Athéni iskolá*nak, a *Bolsenai csodá*nak inkább jelentési értékeivel.

Az elbeszélésnek a jelenbe sűrítése — mintegy az időbeli megjelenítésnek térbe *is* rögzítése — a *drámai* megjelenítésmód. A leírásnak a nyugalom, az elbeszélésnek a nyugodt mozgás adja alaphangulatát, a drámai előadásnak a feszültség a természetes velejárója. Főterülete a drámai műfajok. Aischylos *Perzsái* éppenúgy egyetlen nagy érzelemnek — a salamisi győzelmen érzett megilletődött hazafi-önérzetnek — kifejezése, mint a középkori passiójáték, vagy Shakespeare *Vihar*ja. De lényegében drámai az érzelemkifejezés a balladában, — a népballadában éppenúgy, mint a Goethe—Arany-féle remekekben — vagy az olyan drámai sűrítésű elbeszélésekben, mint Petőfi igen sok lírai tárgyú és félig-meddig elbeszélőnek látszó verse. Az *Anyám tyúkja* pl., amely édes testvére a *Füstbe ment terv*nek, egyenesen háromszemélyű kis jelenetet ad : a költő monológ formájában valósággal beszélget a tyúkkal és a kutyával, — de a lírai mondanivaló benne az édesanyjához való aggódó, gyengéd, édes humorba játszó szeretet. A képzőművészet ugyancsak ismeri a drámaiságnak ezeket a kifejezési lehetőségeit. A *Laokoon-csoport* idevonatkozó értékeiről Lessing épen eleget írt. De elég a Bernini római *Szent Teréziá*jára, Rodin *Csók*jára, a Sixtus-kápolna tetőfreskóira, Leonardo szinte beszélően drámai *Utolsó vacsorá*jára vagy akár Aba-Novák-nak a szegedi *Hősök kapuján* látható kompozíciójára gondolnunk, hogy megérezzük a drámai megjelenítés mivoltát.[1]

[1] Mivel a drámaiság térhez is, időhöz is kötve van, a leírással is, az elbeszéléssel is rokon. Az irodalmi műveken inkább az utóbbi rokonság a szembetűnő (pl. a *Füstbe ment terv* és az *Anyám tyúkja* közt), a képzőművészetben inkább az előbbi (pl. a Leonardó-féle *Utolsó vacsora* és annyi más, nemdrámai jellegű cenaceulum-kép közt).

A szimbolum mint kifejezés.

A megjelenítő kép esztétikailag legfőképpen abban különbözik az allegóriától, hogy míg az csak jelzi az érzelmi élményt, emlékeztet rá, ez valósággal megjeleníti: bizonyos értelemben, — legalább valamilyen megnyilatkozásában vagy vonatkozásában — ábrázolja. Ez az ábrázolás, minthogy felfogásához nincs szükség logikai közvetítésre, egymagában is esztétikai hatású; akkor is megállna, akkor is értékes lenne, ha a «mögötte levő» tartalomra nem gondolnánk, míg az allegória képe e nélkül értelmetlen, zavaros, tehát esztétikailag hatástalan maradna. Persze ezt az elkülönítést az érzelmi tartalom és az őt megjelenítő kép közt csak elméletben tehetjük meg, hiszen a megjelenített érzelem nem választható le a képről, a kép nem képzelhető el kifejezési tartalma nélkül; elméletileg mégis elgondolható, hogy valaki befogadja a képet, azt «amit lát», és élvezi is, a nélkül, hogy a kifejezett érzelmi élmény visszhangot keltene benne.[1] A megjelenítő kép tehát önértékű ábrázolás, de túl is mutat magán: «mögötte» is van valami. Az ilyen önértékű, de ugyanakkor kifejező (ill. jelentő) képet nevezzük *szimbolum*nak.[2] Az érzelem megjelenítő kifejezésének eszköze tehát a szimbolum. Ez az önértékű kifejező ábrázolás az érzelemkifejezésnek a spontán kiömlésnél és az allegóriánál elvileg művészibb, a monológnál és a közlésnél gazdagabb módja.

Zenei kifejezés.

A szibolum nagy esztétikai hatását az a tény biztosítja, hogy idegen (logikai) közvetítés nélkül teljes értékű érzéki szemlélet-élményt ad, mikor a szemen át közvetíti az érzelmi tartalmat. Elvileg még egy ugyanilyen tökéletes esztétikai értékű kifejezésmód képzelhető: a másik «esztétikai érzék» útján, vagyis önértékű akusztikai hatással. Csakugyan, minden művészet nagy terjedelemben él is a *zenei kifejezés* eszközeivel. De él vele a művészeten inneni, gyakorlati, ösztönös érzelemkifejező szükséglet is: a zenei csirákat rejtő indulatszavak és szólások, az örömnek, bánatnak «magától jövő» dalolása, sőt a merengésnek, az életörömnek öntudatlan vagy féltudatos dúdolása, ritmikus mozgása, a primitív táncok, ösztönösen ritmikus kézmozdulatok, járások, fejmozgások stb. mutatják, hogy a zenei kifejezésmódnak mélyen emberi lényünkben gyökerező alapjai vannak. Az esztétikai élményt — mindenfajta esztétikai élményt — illetőleg is orvosok mutatták ki, hogy kísérő és erősítő motorikus mozzanatok járnak vele, amelyekben adva van a ritmus «kozmikus formulája».[3] Ennek a jelenségnek végső értelmét csak az esztétikum végső problémáinak elemzése világíthatja meg igazán, a ritmusról pedig, mint ami nemcsak a kifejezésnek, hanem minden formáló lehetőségnek egyetemes elve, önállóan és részletesen kell szólnunk. Az érzelemkifejezés zenei formaelveinek megértéséhez elég az egyszerű biológiai tény megállapítása is.

Hangnem és atmoszféra.

A zenei érzelemkifejezés formáló eszközei között talán legáltalánosabb az, amit a zenében *hangnem*nek szokás nevezni. Elemi tény, hogy egészen más érzelmi hatást kelt ugyanaz a dallam is dúrban, mint mollban, mást az egyik dúr, ill. mollnemben, mint a másikban. A C-moll általában ünnepélyes és gyászos, az E-mollt szerelmes-édes, az F-dúrt ünnepélyes-vidám hangulatúnak tartják. «A C-moll általában a patetikus és heroikus hangulatok hangneme *(Gyászkantáta, Pathétique,* az *Eroica* gyászindulója, *Coriolanus, V. szimfónia)*, az Esz-dúr hangneme ünnepélyes, esetleg heroikus tematikát vált ki *(Eroica,* Esz-dúr zongoraverseny)» — írja Beethovennel kapcsolatban Bartha Dénes.[4]

[1] Persze — feltéve, hogy benyomása valóban esztétikai volt — *valami* érzelmi élménye még az ilyen szemlélőnek is lenne: esztétikum nincsen kifejezési tartalom nélkül.

[2] A szimbolum nemcsak a kifejezésnek, hanem a jelentésnek is forma-elve, és jelentő funkciója még kifejező szerepénél is szélesebb körű; a kifejezésnek t. i. a közlő és (az alább tárgyalandó) zenei elv mellett csak egyik teljes értékű lehetősége, míg a jelentés formaelvei közt majdnem egyetlen teljes értékű formálási mód. Azért a jelentés formaelvei közt kell vele behatóbban foglalkoznunk.

[3] M. Bukofzer, Zeitschrift für Ästhetik. 1924. 174. köv.

[4] Beethoven. Bpest, é. n. 161.

A zene és a vele kapcsolatos művészetek körében ez a kifejezésmód nem is igényel behatóbb tárgyalást. Megvan azonban megfelelője *a többi művészetekben is*. Már a régi stilisztikusok is megkülönböztették a stílusnak egyszerűbb, díszesebb és még díszesebb nemeit : a régi tankönyvek bőséges példákat közöltek ugyanannak a mondanivalónak különböző stílnemben való kidolgozására, a stílus díszítő elemeinek (képek, hasonlatok, alakzatok) különböző mértékű alkalmazásával. Bármilyen fogékonysággal és beállítottsággal is olvassa valaki ezeket — hiszen ami régen díszesebbnek, szebbnek tetszett, az ma a legtöbb olvasóra cikornyás, mesterkélt benyomást tesz, és amit az egykori iskolás ízlés szükszavúnak, száraznak talált, ma épen becsületes egyszerűsége miatt tetszenék szebbnek — bizonyos, hogy mindegyiknek más érzelmi árnyalatú hatása van.

A hangnem problémája azonban az *irodalom* terén is sokkal bonyolultabb valami, semhogy egyszerűen a dekoratív elemek alkalmazásának mértékétől függene. Voltaképen minden idetartozik, amit a mű levegőjének, *atmoszférájának* szokás mondani. Gondoljunk arra pl., milyen más «atmoszférája» van már Aischylos, Sophokles és Euripides *Elektra*-tragédiáinak is, hát még hozzájuk képest Leconte de Lisle drámájának és (pusztán szövegét nézve is !) Strauss Richárd *Elektra*-operájának ! Vannak művek, melyeknek hatása első sorban a «levegő» művészetén fordul. Ilyen mindenekelőtt a legtöbb ballada, ilyenek Maeterlinck végzet-drámái, ilyenek a nagy orosz drámák (Tolsztoj, Csehov), a festők közül idesorolhatjuk Fra Angelicót, vagy a szürrealista Kleet, a szobrászok közül Meuniert, a Robbiákat. A nagy zenészek közül ki ne érezné pl. Chopinnél az «atmoszféra» csodálatos szuggesztív hatását.

Hogyan éri el az író, vagy a művész ezt a zenei hatást? Jóformán annyiféleképen, ahány mű és művész van. Az egyik *bizonyos technikai eljárások* alkalmazásával. Bizonyos anyagoknak bizonyos idomítása egymaga is felkelt bizonyos érzelmi hatásokat. A Robbia-művek csorgatott mázа, a maga kék-fehér-sárga színeivel már maga is egy bizonyos zenei alaphangot üt meg a lélekben ; ugyanígy Fra Angelico aranyai és kékjei, Meunier sötét bronzcsillogása. Máskor (Klee) bizonyos színösszeállítások hordozzák ugyanezt a törekvést. Shakespeare bámulatosan intonálja a zenei hangnemet az első jelenetek jellegével. *Hamlet*nek a szellemjárás, *Machbet*nek a boszorkányok megjelenése — mindkettő viharos éjszakán — eleve megadja hangulatát, ami aztán végig alászínezi az egész darabot, még humoros jellegű részeit is : még a clownok szójátékai is kísértetiesen hatnak ebben az atmoszférában. A balladában az ú. n. balladai homályt eredetileg a cselekmény ismert voltához igazodó előadás hozta létre : az események mintegy a szín mögött húzódnak meg, a szöveg csak célzásokat, vonatkozásokat, töredékeket ad ; a hallgatóság ebből is ért, és az ő lelki reakciójukat fejezik ki a lírai közbeszúrások, felkiáltások, kérdések, sóhajtások, indulatszavak, ismétlések. Ezt az eredetileg naiv és tárgyi technikát utánozzák aztán nem egyszer raffinált művészettel a müballada mesterei.

A költészetben különben a zenei hangnemválasztás tökéletes megfelelője is megvan : a különböző *ritmusfajok* megválasztása. Eleve tökéletesen más a hatása a görög versnemnek, mint a magyarnak v. az ú. n. nyugateurópainak. Az egyes ritmusnemeken belül is már az első soroknál más zenei levegőt hoz magával pl. az anakreoni vers, mint a hexameter, a hexameter mást, mint a distichon, az alkaiosi strófa mást, mint a sapphói. A hexameter a magyarban — Berzsenyi és Vörösmarty óta — majdnem mindig patetikus hatású ; a nemzeti formák legnagyobb része dalszerű hangulatot hordoz. Minden sorfajnak és ezen belül minden sorfaj minden egyes lehető változatának megvan a maga érzelmi atmoszférája. Tanulságosan mutatják ezt az olyan érdekes irodalomtörténeti kuriózumok, mint pl. Dayka Gábor esete, aki fiatalkori alexandrinusos verseit később átírta jambusokba. A két változat nemcsak két irodalmi és művészeti stílusvilágot, két különböző életérzést, egy ember életének két korszakát mutatja, hanem két különböző zenei intonációt és érzelmizenei hangulatot is.

Hangszín.

A zenei hang minőségi értékei közül a nem-zenei művészetekben legkisebb jelentősége a *hang magasságá*nak van. Inkább csak a reprodukáló hangművészetekben jelent valamit, ezekben is inkább a hangnemet, ill. az atmoszférát változtatja :

más hangulati hatása van a magas hangból kezdett és így folytatott előadásnak, mint a mélynek ; az előadás folyamán is a «levegőt» változtatja a váratlan magassági változás. Recitáló éneklésnél pl. egészen más, erősítő, megnyugtató és fölemelő érzést sugall, ha a leesett hangot egyszercsak felemelik. A hang leejtése viszont fáradt, csüggedt, vagy alázatos hangulatot áraszt.

A beszéd művészeteiben a hangmagasság egybeesik a hang színével ; a magánhangzók magassági fokai a hatásban ugyanolyan értelemben tényezők, mint a mássalhangzók hangképzés szerinti különbségei : a kettőt itt együtt nevezhetjük *hanszín*nek. Hogy a hangok színezete érzelmi árnyalatokkal kapcsolatos, olyan ismert tény, amelyet mindig éreztek, de amelyet megfogni, szabályokba foglalni alig lehetséges. A sokféle kísérlet közül, amelyek ezeket a hatásokat meg akarták nevezni, legismertebb Rimbaud híres szonettje a magánhangzókról, amely színekkel próbálja festeni a kifejezett hangulatárnyalatokat :

Szurok Á ! hó É ! rőt I ! zöld U ! kék O ! — csak egyszer
Lehessek titkotok mind elbeszélni bátor !
Á ! : — bolyhos öv, mely a setét legyek faráról
Csillog, ha szörnyű bűzt belepnek lomha testtel !

Á ! árnyak öble ! É ! hűs párák, tiszta sátor,
Halk hóvirág, királyi hermelin, jégtűs gleccser !
I ! bíborok, kihányt vér, kacagógörcs a keccsel
Vonagló női ajkon, ha düh ránditja s mámor !

U ! : — az isteni tenger nyugodt, gyűrűző tánca,
Nyájjal hintett fenyér csöndje, tudósok ránca
A békés homlokon, mit alkimia tép föl, —
Ó ! : — szörnyű harsonák, mik ítéletre zengnek,
És Csönd, melyben világok és angyalok kerengnek,
Omega ! — viola sugár az Ő szeméből ![1]

Persze ezek nem többek érdekes kísérleteknél ; mások másképen próbálták magyarázni ugyanezt. Egyértelmű magyarázat itt nem adódik. Ez természetes is, hiszen érzelemről van szó, amelyet közvetlenül kifejezni nem tudunk ; ha már most a zenei transzpoziciót logikai (v. képi) transzpozicióval próbáljuk értelmezni, ez olyan bonyolult műveletet jelent, amely eleve kizárja az egyértelműséget, hiszen kétszeresen is érzelmi (tehát egyénileg színezett, egyszeri) élmény áttételéről van szó, amelynek adaequat, általános érvényű zenei v. képi vetülete nincs, fogalmi vetülete is csak a típust, az általánosat, nem az egyedit képes megnevezni. Bizonyos azonban, hogy a hangszín hangulati árnyalatot hordoz. *Hőbörtös* egy árnyalattal komikusabb hatást kelt, mint *hóbortos*, — *dobog* más hangulatot kelt, mint *topog*, — *prücsök* mást, mint *tücsök*. Ugyanennek meglelője a festésben, plasztikában és grafikában : az élénkebb és bágyadtabb, a teltebb és hidegebb színek különböző érzelmi hatás-árnyalatokat jelentenek. Rubens vagy Tizian, Teerborch vagy Szinyei Merse neve minden tartalmi- és formai mozzanattól függetlenül, pusztán uralkodó színeik elmosódott emlékével már bizonyos érzelmi asszociációt idéz bennem. Ugyanígy Rodiné, másfelől a klasszikus görög szobroké, ismét másfelől Canova síma felületeinek szinte tapintási emlékekkel társuló képzete. Ugyancsak már a vonalak «hangszíne» különböző érzelmi hatásúvá teszi pl. Dürernek és P. Corneliusnak az *Apokaliptikus lovasok*at erősen hasonló felfogásban ábrázoló fametszeteit.

[1] Tóth Árpád fordítása. Márai hozzáadja ehhez a mássalhangzókat is : «Ki írja meg egy napon az «R» igazi értelmét, azt a különös recsegést és ropogást, amely úgy hangzik, mint mikor a csonttáfagyott orosz tájon a menekülő szibériai rab lába alatt megreccsen a rőzse, ki írja meg a «H» lehelletét, amely olyan, mint mikor egy tizenöt éves leány tüzelő arccal reásóhajt a jégvirágos ablaküvegre, ki írja meg az «S» sistergését, amely a pillanatot idézi, mikor Savanarola meztelen talpai alatt parázslani kezdenek a máglyarakás rőzsei, ki beszél e kaján akasztófáról, az «F»-ről, mely várja, hogy felkössék felső ágára a kövér «O»-t, vagy a céda «Ú»-t, e zöldruhás kémnőt? Csak a «V» szerepel az irodalomban, a darvak jogán, az északi versekben. Munkára, henye költők ! Becsüljük meg az anyagot, mellyel dolgozunk, fejtsük meg a betűk értelmét. Végre is ez a dolgunk». Ég és föld. 138.

Melódia és valőr.

A színértékek azonban, akár hangokról, akár vonalakról, anyagtömegekről, vagy tulajdonképpeni színekről van is szó, az alkotásban nem önmagukban, elszigetelten keltenek érzelmi hatásokat, hanem egymásmellettiségükben, *egymáshoz való viszonylagos értékük*ön keresztül. «A nyelvmelódia — legtágabb értelemben — a mindnyájunk beszédében fellépő és felismerhető *hangmagassági viszonyok* összesége, mely az abszolút és szilárdan formált zenei melódiától főképp e viszonyok relatív voltában különbözik . . . A nyelvmelódia kétségkívül a beszéd egyik legfontosabb, *legkifejezőbb* tényezője.»[1] A zenében a különböző magasságú hangok viszonyai hozták létre a *melódiát*, amely az érzelmi tartalom fő hordozója. A beszéd művészeteiben a különböző hangszínű mássalhangzók és különböző magasságú magánhangzók összhatása árnyalja az érzelmi élményt. Arany következő három sora pl. nemcsak egy vizuális benyomást ad vissza akusztikailag tökéletesen, hanem a vele járó érzelmi kíséretet is, még pedig részlet-árnyalatokig ható finomsággal és precizitással:

Lágyan zsongó habok
Ezer kis csillagot
Rengetnek a Dunán.

Az első sor lágy hangjai *(gy, zs, g, b)* a lágyságnak, a folyékonyak *(l*, a két *n)* a hab mozgásának, a mély *a* és *o* hangokkal együtt a zsongásnak hangulatát idézik; a második sorban a csillag szó a csillagnak érzelmi képét is hozza, a sziszegők *(z, sz, cs)* és a magas *e*-k, *i*-k együtt a rezgését; a harmadik sor hangutánzó szava *(rengetnek)* valahogyan a rezgéshez a hullámmozgás érzését társítja és ezt erősíti a magas és mély hangok szabályos eloszlása is; három magas, három mély *(a, u, á)*; a sok *a* pedig, főleg a sor második felének mély hangjaival együttesen: a fényrezgés pillanatnyi benyomásai után a nagy folyó méltóságos, lassú, jelentő mozgását szuggerálja. Ime a melódia a költészetben.

A festészetben ezzel rokon jelenség az, amelyet a *valőr* szavával szokás jelezni. Valőr az egyes színek viszonylagos helyzeti értéke; akár ábrázolás szempontjából (a nézőtől távolabb eső színek halványabbak, tompábbak — a közbeeső levegőréteg miatt, — a fényforrástól távolabb esők sötétebbek) — akár képszerkesztés szempontjából (más-más hatása van egy-egy színmozzanatnak a szerint, hogy milyen színek vannak mellette). Igy Corot képein a valőrök fokozatos gyengülése hordozza a végtelenbeveszés hangulatát. — A szobrászatban is érvényesül ez: ezt nevezi Rodin a «szobor színének».

Hangerő és hangsúly.

A hangerő változatainak (forték, piánók stb.) a zeneművészetekben való elsőrendű érzelemárnyaló szerepe nem szorul fejtegetésre. Ennek pontos megfelelőjét szolgáltatják a reprodukáló hangművészetek is. A szónoklás, szavalás, éneklés, hangszeren játszás művészetének egyik legfontosabb eleme a különböző hangerők, hangsúlyok megérzése és művészi éreztetése.[2]

A költészetben is megvan az erőváltozatoknak ugyanez a nagy szerepe, csak persze itt nem olyan első tekintetre világos, mint az előbbi területen. A zenei kottának föléje szokás írni a hangerőre vonatkozó utasításokat, a hangsúlyt megszabó jeleket; a gyakorlati szavaló könyvek,[3] a régi rétorikai kézikönyvek, szavalókórus-kiadványok néha «bekottázzák» a maguk anyagát is; a leírt és nyomtatott verset azonban nem szokás ellátni efféle utasításokkal, — ami sokkal jobban megnehezíti igazi értékeik érvényesülését, semmint a laikus gondolná. A költőnek mégis ezer módja van rá, hogy a maga hangerő-akaratát, ill. az ebben kifejezett érzelmi élményt kotta nélkül is rákényszerítse a fogékony fülű olvasóra. Persze, ennek első feltétele a versélvezés

[1] László Zsigmond: Nyelvmelódia és hangminőség. Egy. Phil. Közl. 1915. 8.
[2] Mindez persze éppen úgy hordozója a jelentésbeli tartalomnak, mint az érzelemkifejezésnek.
[3] L. a legjobb magyar e nemű munkát: Hevesi Sándor: Az előadás művészete, Tudományos Zsebkönyvtár. 1908.

legelemibb szabályának megfogadása : a verset, minthogy nem a szemnek, hanem a fülnek szól, hangosan kell olvasni. Így hangsúlyt — tehát nagyobb hangerőt — biztosít egy szónak sokszor már az is, ha a sor legelején, máskor ha a legvégén, vagy a cezúra előtt, vagy után, vagy erős ütem elején helyeződik el. Persze, a jelző hangsúly szempontjából sokszor egy szónak (szólam) számít jelzett szavával, a névelő, névutó a nevével, kiemelő indulatszó kiemelt szavával stb. Figyeljük meg, hogy pl. a következő strófában hogyan kényszerít rá bennünket a költő, hogy minden lényeges szavát hangsúlyosan ejtsük, — mégpedig egyiket erősebben, mint a másikat.

Csillag esik, *föld* **reng**, *jött* **éve csudáknak.**
Ihol én, **ihol én, pöröllye** *világnak*,
Sarkam alá én a nemzeteket *hajtom*,
Nincs a kerek *földnek ura kívül* **rajtam.**

Az utolsó két szó egy másik módjára is rámutat a hangsúly-kikényszerítésnek : az *inverzió*ra, a köznapi szórend megváltoztatására. A szokatlan elhelyezés egymaga is erőt, jelentőséget ád a szónak : ez az inverzió értelme. Mennyivel nagyobb súllyal mondjuk ki a *balsors* szót (és mennyivel jobban megillet bennünket a történelmi magyar szenvedés átérzése!) a Himnusz ötödik sorában, mintha a jelzői mondat a szokásos nyelvhasználattól eltérőleg eléje nem volna vetve főmondatának :

Balsors akit *régen tép*,
Hozz rá víg esztendőt !

Ugyancsak erőt kölcsönöz a szónak, ha rímbe kerül, viszont meggyengíti erejét, ha a rím erejét letompítja az *enjambement*, az értelmi egységnek a rímen túlnyúlása a másik sorba. A *Reményhez* utolsóelőtti sorában a *Liliák* szónak az ád mindennél nagyobb nyomatékot (és épen ezáltal érezteti meg, hogy ez az egész költemény legfontosabb szava, az egész érzelmi élmény magva!), hogy feltűnő erős csengésű rímnek lesz ráütő (tehát fontosabbik) fele :

Bájoló lágy *trillák*,
Tarka képzetek,
Kedv, remények, **Liliák**,
Isten véletek !

Viszont a legerősebb rímcsengést is letompítja az enjambement : a fülnek, az értelem kényszerétől ragadva, nincs ideje megállni nála, nem élvezheti ki egész erejében csengését.[1] Pl. Babitsnál :

Csak menni, gondolom, egyre menni,
szálló nap után
suhanni, zöldszínű tenger lombok
közt fulladozó
faluig szállani, minden gondot
elhullatozó
lélekkel . . . *(Szálló nap után.)*

Az eltompított rímek fojtott zenéje a vers lihegő, lázas, loholó hangulatát festi.
A hangerő érzelemkifejező funkciójának egy másik oldala a költészetben a *ritmus rákényszerítő erejé*nek kisebb vagy nagyobb foka. Már az egyes ritmusfajták

[1] Minthogy azonban ez a csengés mégis megvan, csak mintegy «nem veszünk hivatalos tudomást róla», ebben a jelenségben adva van egy ellentét («rím, amely nem akar rímneklátszani»), ezért igen alkalmas eszköze a komikumnak ; a tréfás rímjátékoknak egyik gyakori eszköze ez, pl. Aranynál (Br. Kemény Zsigmondhoz) : «Csitt, rabláncok csörgési, *csitt*, Hallgassatok el egy kicsit ! Ez a magas ideál : Toldott rím, mozaik *munka*, Hanem ettől **mínálunk** a Legjobb is hajh ! messze áll !».

sem egyenlők e szempontból. Egyes fajták, pl. a hexameter, a distichon, az anapaestus, a népdalformák, még a trochaeus is, sokkal erősebben érvényesítik a maguk zenéjét, mint a jambus, vagy a bonyolultabb görög szerkezetek. A hexametert, distichont szinte akaratlanul is skandálva olvassuk — még akkor is, ha nem értünk hozzá és meg-megbotlunk közben : ilyenkor átsietünk a botlás helyén és hamarosan megint belesímulunk a pezsgő dactylusok hullámmenetébe. Czuczor *Szondi*jának anapaestusait ösztönszerűen pattogtatva olvassuk :

Mily *had* | kel a *dré*|geli *völ*|gyön elé
S vet *vér*|szemeket | hegyi *vá*|ra felé.

Már *Szondi két apródjá*nak bonyolultabb ütemeit a laikus, pl. az iskolásgyermek kevésbbé erősen érzi ki, ösztönszerű olvasásnál — sokszor bevált kísérlet ! — prózaszerűen olvassa, de a strófazáró sor tiszta anapaestusait annál jobban kizengeti :

Tete*jén* | lobo*gós* | hadi *kóp*'ja

A népdal-ritmusú verseket szinte nehéz nem énekelve, vagy legalább nem pattogtatva mondani fel ; ezt legjobban mutatja, hogy mikor olyan helyre bukkan az ember, ahol a vers hangsúlya értelmileg hangsúlytalan szótagra esik, vagy a magyar verselésben oly gyakori lábmetszetekhez ér (ahol az ütem elvágja a szót), a magyar gyermek önkénytelenül a ritmusnak engedelmeskedik, nem az értelemnek, és habozás nélkül így olvas :

Ötven-ötven | jó leventét
Kiszemeltek, | *hogy* követnék.

És :

Ritka vendég | Rácországban
Zsigmond a ki|*rály*, a császár.

A ritmusnak ez az ereje az értelem rovására érvényesül, de *az érzelem javára*. Azt a dallamot u. i., amelyet a megpendített ritmus intonál, az esztétikum-alkotó érzelmi-élmény határozta meg, ez az érzelmi tartalmat hordozza, mikor tehát a dallam erősebben érvényesül az értelemnél, ez azt jelenti, hogy a kifejezési tartalom fontosabb a jelentésinél és az ábrázolásinál. Ez a magyarázata annak a feltűnő jelenségnek, hogy a magyar költészetnek — a klasszikusnak is, a mainak is ! — olyan túlnyomó része jambikus formájú. A nyugodtabb, kevésbbé érzelmileg hangsúlyos, elsősorban jelentési, vagy ábrázolási mondanivalók szívesebben szólalnak meg kevésbbé erőszakos ritmusú formákban ; ezek pedig nálunk első sorban a jambusiak. Paradoxonnak látszik, pedig alighanem úgy van, hogy *a jambus épen azért uralkodik nálunk annyira, mert ellenkezik a természetes magyar ritmusérzékkel:* épen azért, ahogyan ösztönszerűen felmondjuk, közelebb áll a prózához a nemzeti formáknál tehát nem erőszakos dallamú, — viszont még mindig eléggé zengő ahhoz, hogy (még a hozzánemértővel is) éreztesse a maga dallamát. Így mintegy a próza és a vers előnyeit egyesíti magában.

A hangerőnek a festőművészetben a festékfelület minősége, a szobrászatban az anyag szemcsésségi foka felel meg.

Tempó és pauza.

A tempó zenei érzelemkifejező értéke nem kíván bizonyítást, hasonlóképen a reprodukáló művészetekben való szerepe sem. A gyorsabb beszéd, éneklés, tánc, zenélés más érzelmi élményről vall és mást idéz, mint a lassú. A költészetben, ahol nincsenek *andante, presto, allegro, moderato*-féle jelzések, a tempót is bele kell komponálni a szövegbe. Gyorsabb vagy lassúbb olvasást szuggerál már az értelem is : harci jelenetet, vagy vidám trefálkozást tartalmazó sorokat ösztönszerűen gyorsabban olvasunk, mint nyugodt leírást, bölcselkedést, vagy bánatos reflexiókat. Ugyancsak ösztönösen szabályozza az akusztikai élményt a sorok, strófák, szakaszok terjedelme. Hosszabb sorokat lassabban olvasunk, mint kurtákat, hosszabb strófákat

lassabban, mint rövideket. A versbeli tempódiktálás legfőbb eszköze azonban a ritmus. A megindult ritmusfolyam a maga gyorsabb vagy lassúbb jellegét akaratlanul is rákényszeríti a fogékony olvasóra. A rövid szótag kiejtésére nagyjából félannyi idő kell, mint a hosszúra ; minél több a rövid szótag az ütemben, annál gyorsabban, — minél több a hosszú, annál lassabban mondjuk. Ez a tény lehetővé teszi a költőnek, hogy ne csak az érzelmi alaphangot adja meg gyorsabb vagy lassúbb jellegű ritmusfaj alkalmazásával, hanem egy versen, ill. egy versformán belül is a lehetséges változatok váltogatásával szinte ütemenkint módosíthatja a tempót, és vele az érzelemkifejezés árnyalatait. A magyar nemzeti versidom, minthogy ütemében nem a szótagszám, hanem az időtartam van meghatározva, kiváltképen alkalmas a gazdag tempóváltozatok halmozására. A magyar ütem egy szótagtól (pauzával) négyig, sőt kivételesen ötig is terjedhet, vagyis egész hangtól a negyedig (sőt nyolcadig) minden időtartam-lehetőség helyet foglal benne. A két- (és egy-) szótagos ütemek lassítanak, a három-, négy- (és öt-) szótagosak gyorsítják a tempót. Utólérhetetlen művésze ennek Arany János. Az *Egri leány* III. része pl. két-, három- és négy-szótagos táncoló ütemeivel a gyorsításnak és lassításnak bámulatos szépségeit és gazdagságát tárja elénk :

Rozgonyi | püspök | palotája | nyitva
Négy sor ab|lakkal | kivilágo|sítva,
Magyar ott a | lengyelt | szívesen | látja,
Új isme|rőse, | régi jó ba|rátja.

Hej, ti vi|tézek, | koszorúsdi | táncban !
Vér foly az | utcán, | foly a vér a | házban !
Ég a | város ! . . . | Tüze messze | lángol,
Négy szöge|letjén | ide is vi|lágol.

Beethoven érzelemkifejező művészetének, mint már a kortársak is észrevették, egyik fő eszköze a «cezurák és rétorikus pauzák».[1]

A tempó problémakörébe tartozik a *pauza* jelentősége is. A pauza nem más, mint egy látszólag üres, valójában virtuálisan kitöltött, teljes értékű időegység. Mikor egy négynegyedes zenei taktusban félkotta után két negyednyi pauza következik, akkor kétnegyednyi időtartamra szünetel az akusztikai benyomás, de az esztétikai, sőt az akusztikai élmény mégsem szakad meg, mert az előbbiekben ránkszuggerált ritmikai szkéma hatása alatt belsőleg kitöltjük az űrt. Ha pl. kezünkkel ütöttük a taktust, akkor a pauza alatt ösztönszerűleg épen úgy ütjük tovább, mintha hanggal volna betöltve a helye. A *Himnusz* páratlan sorainak utolsó üteme pl. ilyen pauzás ütem. A kétszótagú trochaeusok után (és előtt) ezt az egyszótagú ütemet (féltrochaeust) időileg épen úgy fogjuk fel, mint a kétszótagúakat : a hiányzó egyszótagnyi időrészt némán is kitöltjük, szünettel :

Isten áldd meg a ma*gyart* | | |
Jókedvvel, bőséggel, | | |
Nyujts feléje véd*őkart*, | | |
Ha küzd ellenséggel ! | | |

A festőnek, szobrásznak, építésznek is megvannak a maga eszközei, hogy a nézőt bizonyos pontokon hosszabb időzésre, máshol frissebb haladásra bírja.

[1] Bartha Dénes : Beethoven. Bpest, é. n. 152.

A zenei érzelemkifejezésnek talán legprimitívebb, de mindenesetre legáltalánosabb és azért legjelentősebb formaelve az *ismétlés*. Nagy jelentőségét, de értékét is megvilágítja az érzelem esztétikai primátusának felismerése. Az esztétikum-alkotó érzelmi hullám az esztétikum születésének percében megragadott egy anyag-elemet és szervesen, elválaszthatatlanul hozzákapcsolódott. Mivel ez a genuin érzelmi csíra fejlődik tovább az esztétikum belső életében, bármennyire alakul, gazdagodik, változik is az eredeti érzelem, lényege mégis csak megmarad és mintegy lekötve tartja a genuin anyag-elemet is, amellyel esztétikumot alkot. Mármost ennek az érzelmi őselemnek állandóan megvan az a tendenciája, hogy magát érvényesítse. Minél jobban eltolódik az esztétikum kifejlése során az érzelmi élmény eredeti egyszerűségétől és spontánságától, annál szívesebben tér mintegy vissza újra meg újra eredeti önmagára : mintegy újra meg újra állítja önmagát, — hiszen az ő kedvéért, az ő indítására indult el az egész folyamat : önmagát akarja abban látni mindvégig, Ez az önérvényesítés természetszerűen a vele eredetileg eggyé-forrott anyag-elem érvényesítésével történik, hiszen e nélkül eredetileg sem tudott létrejönni, ebben él, az őket egyesítő formaelem által. Ugyanez áll nemcsak az eredeti esztétikumalkotó érzelmi magra, hanem minden egyes későbbi, járulékos érzelmi elemre is. Egyik sem kelt életre esztétikailag másként, mint bizonyos anyag-elemmel egyesülten. Az érzelem, ha erős : bizonyos állandóságra törekszik : megszállva tartja a maga alanyát. Ez az állandóság, mivel az esztétikai élmény dinamikus, alakuló, szervesen továbbfejlődő : egy-egy érzelem-elem számára eredeti alakjában csak úgy lehetséges, hogy újra meg újra érvényesül a vele egyesült, őt formáltságában hordozó anyag-elem. Minél erősebb egy érzelmi tartalom, annál inkább törekszik ilyen ismétlő érvényesülésre, ami mindig anyag-elem-ismétléssel, tehát formák ismétlésével jár. Ime az ismétlés lélektani alapja, — nem volna nehéz (ha az esztétika számára ez jelentene valamit) ennek a ténynek biológiai alapját is kimutatni, amint ki is mutatták már többször.[1]

Ez magyarázza meg, hogy az érzelemkifejezésnek legprimitívebb eszköze az ismétlés, már az esztétikai síkon alul is. A szenvedő ember ugyanazt a jajkiáltást, ugyanazt a nyögést, sóhajtást, az örvendező, ujjongó ugyanazt a felkiáltást, kurjantást, táncszót stb. a végtelenig hajlandó ismételni. A kisgyerek, ha egyszer rábukkant egy szóra, egy mondatra, amelybe bele tudja önteni érzelmét, nem únja meg azt ismételni. A primitívek költészetében óriási teret foglal el a szavak, sorok, strófák ismétlése. Vannak költeményeik, amelyek nem is állanak egyébből, mint ismétlésből. A spontán kiömlés formaelvének tárgyalásainál már láttunk erre példákat. Ide tartozik a homerosi költemények vagy a székely balladák (pl. *Júlia szép leány* v. *Kerekes Izsák)* ama szokása is, hogy ha több személy többször egymás után ugyanazt mondja el, azonos szavakkal teszi ezt.

Az ismétlés esztétikai értékének teljes félreismerése volna azonban azt hinni, hogy az ismétlés egyetlen szerepe az eredeti esztétikumalkotó érzelmi alapelemnek változatlan újra-kifejezése, hogy tehát az ismétlés szükségképen nem tartalmazhat semmi újat. Az esztétikai folyamat élő és szerves valami, amelyben nincs tökéletes állandóság. Az esztétikum-alkotó érzelem kifejtőzése során szüntelen módosul, úgy hogy minden önmagát állító tendenciája ellenére sem képes szakasztott abban az alakban ismétlődni, amint a folyamat elindulásakor élt. Ha szabad ezt a furcsa kifejezést használni : mikor a megismételt megjelenésben az érzelem önmagára vél ismerni, voltaképen téved, mert ez az új kifejezés mégsem mindenestül a régi már. Olyasféle ez, mint mikor pl. egy évvel régebben készült fényképünkben mai magunkra ismerünk : a két jelenség majdnem azonos, de mégsem egészen azonos.[2] Az ismétlés tehát voltaképen sohasem egyszerű ismétlés. Még ha önmagában nem tartalmaz is új elemet, *új a helyzeti értéke,* mert valami olyan után jön, ami előbb nem volt : más

[1] Legnagyobb hatással Bücher nevezetes munkája : Arbeit u. Rhytmus.

[2] Tudom, hogy ez a kifejezésmód mintegy hypostazálni látszik az érzelmi mozzanatokat, de ne feledjük, hogy voltaképp *minden,* amit az esztétikában megállapíthatunk, nem egyéb, mint analógia, hasonlat, hozzávetés — ez sem több !

a viszonya az előzőkhöz és a következőkhöz, mint első ízben volt. Most már a kifejlődöttebb, részben mássáalakult esztétikumnak egy másik — az előbbi megjelenéshez képest merőben új — pontján jelenik meg. Ha csak azt mondom kétszer egymásután: Én vagyok! Én vagyok! már akkor sem egészen ugyanaz az érzelmi velejárója a másodiknak, mint az elsőnek. Azért az ismétlés mindig hoz valami érzelmi tekintetben árnyalatilag újat, ha mást nem, legalább erősödést: a puszta megismétlés is növeli az érzelmi élmény intenzitását. Sehol sem érvényesül ez olyan világosan, mint jó refrénes költeményekben. Poe Edgar *Hollójában*, vagy Goethe *Mignon dalában* minden egyes refrén a versben lejátszódó belső drámának valósággal egy-egy új megjelenése. Az *Ágnes asszony*, a *Nemzeti dal*ban, *Az elűzött és visszatért grófról* szóló balladában a refrén valósággal a görög tragédia kórusához hasonló, drámailag változatos érzelmi kíséretként követi a vers menetét. Máskor a refrén (általában az ismétlés) alakja is megváltozik: egy szó kicserélődik, egy jelzőt erősebb, vagy másszínű helyettesít, hosszabb refrénnél (pl. kétsorosnál) egy rész (pl. az egyik sor) más lesz. De ha alakilag azonos marad is, értelme úgyis akárhányszor megváltozik. A *Holló nevermore*-ja pl. mást jelent, mikor a holló a *mi a neved?* kérdésre feleli, mint mikor egyszerű időhatározóként áll. Néha egyenesen csattanón ellentétes értelemben ismétli az előző formulát, jóízű komikummal. Pl. Szabolcska e versikéjében:

Teljes egész életemben
Nem gyűlöltem, csak szerettem
Minden embert, minden sorban,
Ha leány volt, annál jobban!

Még se tudott engem senki,
Csak megcsalni, csak rászedni
S kinevetni alattomban,
Ha leány volt, annál jobban!

Az ismétlés formái beláthatatlanul változatosak. Már az egyszerű egyes hang (alliteráció), vagy hangcsoport (asszonánc) megismétlése is érzelmi hatású. Ez a hatás persze kombinálódva egyéb hatáseszközökkel, igen különböző lehet. Az V. *László* következő helyén a két alliteráció félelmesen hat:

Sűrű sötét az éj,
*D*ühöng a *d*éli szél.

A *Bajusznak* e pompás alliterációi a hangutánzásnak ellenállhatatlanul komikus érzelmi kíséretet adnak:

*F*ő a *f*ürdő, *f*orr az üst,
*Sz*áll a *sz*ikra, *f*ojt a *f*üst.

A *Zúg-zeng a jégcimbalom* alliterációira (Ady) szinte végigfut rajtunk a hideg téli Dunapart éjszakai borzongása:

Mért is növünk nagyra,
Be*h*avazva, fagyva,
*H*a a *h*ideg Duna zúg!

Viszont épen ennél az erős érzelmi hatásnál fogva a vele való visszaélés is csallhatatlanul felkelti a mesterkéltséget megillető érzelmi averziót. Váradi Antal következő sorában pl. nyilvánvaló ez a raffinált túlzás:

*R*ögbe rejtett Isten-kardja, *r*égi rege *r*óla.

Kevesebb több volna. Ha csak a sor felső felében volna meg az alliteráció, szép volna; ha csak a második felében, az is jól hatna; így együtt kiábrándítóan csak virtuózitás, amely kizökkent a hangulatból.

Olykor bizonyos *hangcsoportok* ismétlésével ér el a költő érzelmi hatást. Így játszik Vörösmarty egy hangutánzó hangcsoporttal a *Délszigetben*:

Hej, *ziv, ziv, zivatar* vagyok én, fia a zivatarnak!

A hangcsoport-ismétlés klasszikus formája a *rím*. De több ennél. A rímnek voltakép négyszeres kifejező ereje van. Először maga az *ismétlés*ben rejlő kifejező erő. Másodszor a *hangszínbeli* érték. A rím bizonyos hangokat a visszatérés erejével mintegy aláhúz, megélénkít, — és pedig első sorban magánhangzókat. A rím döntő elemei u. i. mindig a magánhangzók. Már pedig «a magánhangzó az a fülnek, ami a prizma egyes színei a szemnek» — mondja Guyeau.[1] Ugyanő gyönyörűen jellemzi a rím *ritmuserősítő* és *zenei* kifejező funkcióját is: «A rím nem egyéb, mint a fül számára érezhetővé vált és rezgő mérték . . . a verssor szabályozója és mérséklője. Szabályos időközökben lendülő és süllyedő ingához lehetne hasonlítani, melynek minden üteme egy-egy verssor végleges alakját jelzi».[2] — «A rím hallatán a fül ugyanazt az elégtételt érzi, mint amikor zene üti meg: minden akkord után várni fogja a következőt, a nélkül, hogy meglepetés történnék, s a nélkül, hogy a benne elhaló harmonikus rezgések összeütközésbe jutnának a következő pillanatban születőkkel. A magukban tompa akkordot tévő magánhangzók ritmikus sorozata holmi fátyolozott szimfóniát ad, valamit, ami a tengerparton igen messziről hallatszó zenekar hangjához hasonlít, a nélkül, hogy külön-külön fel lehetne ismerni a szélhozta egyes hangokat. A rím nyugvópontul szolgáló ütem-akkordokkal egészíti ki a harmóniát; a visszhang egy fajtája ez, mely nem holmi szimpla zajt, de egy azonos zenei hangot üt vissza, s e szabályos visszhang magában véve sincs minden báj híján. Mi több: minthogy minden magánhangzónak megvan a maga jellegzetessége, a rím magánhangzóiban lesz valami a hangszerek változatosságából; egyesek, például az *a* némileg a nagybőgőre emlékeztetnek; mások, például az *i* éleshangúak, mint a klarinét, vagy a síp . . . Olyanféle gyönyörűségünk támad, mint a zenészé, mikor megkülönbözteti a zenekar egyes hangszereit, amint sorra adnak egymásnak egy-egy melódikus frázist.»[3]

Különös szuggesztív ereje van egyes *szavak* ismétlésének. Valószínűleg benne rejlik ebben a titokzatos hatásban a primitív kultúrák amaz általános jelenségének ösztönös emléke is, amely a szónak, a névnek mágikus jelentőséget tulajdonított. Benne rejlik a lelki perseverantia tüneménye is: a tudat a kielégítő, megkönnyebbítő élményben mintegy megkapaszkodik, nem akarja elengedni, időzni kíván benne. Ha öntudatlanul dúdolni kezdünk egy dallamot — amely nyilván kifejezi akkori lelki hangulatunkat — olykor órákig nem tudunk megszabadulni tőle. Az ismétlődő szavak ilyen kielégítő, gazdag szavak, telített kifejezések, azért ragaszkodik hozzájuk, játszik velük az érzelem: önmagát szemléli, éli ki, élvezi bennük. Ilyen telített, pregnáns érzelemkifejezések a népdalban a virágnevek: az egész érzelem bennük van. Egy egész természetérzést sűrít magába a román népdalokat kezdő *frunza verde* (zöld lomb) formula. A perseverálódó pregnáns szónak kísérteties példája Babits *Feketeországá*ban a szinte már rögeszmeszerűen visszatérő *fekete* szó:

Fekete országot álmodtam én,
ahol minden fekete volt,
minden fekete, de nem csak kívül:
csontig, velőig fekete,
fekete,
fekete, fekete, fekete.
Fekete ég és fekete tenger,
fekete fák és fekete ház, stb.

Még inkább áll mindez a több szóból álló ismétlődő pregnáns kifejezésről. Nemcsak a strófa végén fordulhat elő (refrén), hanem a strófa (vagy szakasz) elején, vagy belsejében is. Ilyen *A walesi bárdok* háromszor ismétlődő *Edvard király, angol király Léptet fakó lován* szólama, Goethe *Sebus Johannájának* kezdő (és ismétlődő) sorpárja, vagy a *Budai Ilona* c. székely balladában: a *Mönyön, mönyön, mönyön sűrű röngetegön* motívuma.

[1] I. m. 216.
[2] U. o. 183.
[3] U. o. 184—5.

A *106. zsoltár* minden versszakának belsejében pl. két sorpár ismétlődik: ezek fejezik ki az egész versnek (hálaének!) érzelmi tartalmát.

Sivatag utakon pusztán bolyongtanak,
Lakozni várost nem találtanak,
Szomjúhozának, éhezének,
Elepedett bennük a lélek.
Inségükben az Úrhoz akkor kiáltást tőnek,
S gyötrelmüktől ő megmentette őket.

Adott eléjük igaz utakat,
S városra leltek s benne laktanak.

Áldják az Urat, ő irgalmáért,
Emberfiak közt tett csodáiért,

A sóvár lelkeket ahogy színig jóllakatta,
Az éhes lelkeket jóval töltözni adta.

Vannak versek, főleg dalok, amelyek voltakép nem is egyebek egyetlen refrénnél. Az első strófa oly tökéletes telítettséggel fejezi ki az érzelmi tartalmat, hogy minden lényeges változtatás csak kisebbítheti a hatást és az élmény belső igazságát, azért a második (esetleg még több) versszak egy-egy szó, vagy sor változtatással ismétli az elsőt, — persze így is tud mást mondani. Így ez a remek népdal:

Elindultam szép hazámbul,
Híres kis Magyarországbul.
Visszanéztem fél utambul:
Szememből a könny kicsordult.

Elindultam szép hazámbul,
Elbúcsúztam a rózsámtul.
Visszanéztem fél utambul:
Szeméből a könny kicsordult.

Ilyen pregnáns kifejezésekkel űz játékot egy sereg fiatalkori versében Babits Mihály. Ez a játék azonban akárhányszor csak látszatra az, valóságban érzelmi funkciója van, mégpedig súlyos és bonyolult. Így a *Sírvers*ben:

Nincs jobb világ a másvilágnál,
a másvilágon nincs világ,
s nincs jobb világ a nincs-világnál,
mert féreg nélkül nincs virág.
Nincs jobb világ a nincs-világnál,
hol féreg van csak, nincs virág,
hol féreg nem kár, hogyha rágcsál,
hol féreg nem fáj, hogyha rág.

A szoros értelemben vett refrén ritkán haladja meg az egy vagy két sort — kivéve az éneklésre szánt verseket: ezek szeretik a hosszabb, bizonyos tekintetben önálló refrént. Remeke ennek Vörösmarty *Keserű bordalá*é:

Gondold meg és igyál,
Örökké a világ sem áll,
Eloszlik, mint a buborék,
S marad, mint volt, a puszta lég.

Zenekíséret nélküli versben a hosszabb refrén az egyhangúság veszélyével fenyeget. Ritka az olyan eset, mint pl. a *Kaszálók* c. vers négysoros refrénje:

A menendők mennek, a maradandók állnak.
Az ember nekiről a kaszának,
Az asszony a kenyeret bontja,
Pöttönke porontya
Kapkod a pille után.

Nagyobb terjedelmű alkotásokban sorok ismétlése helyett gyakrabban találkozunk *motívum-ismétléssel*. Motívumnak (indíték) szorosabb értelemben az elbeszélő és drámai műfajokban nevezzük az eseménysorozatnak egy-egy viszonylag önálló részét. Tágabb értelemben azonban alkalmazzák ezt a műszót valamennyi művészetben ; beszélünk pl. az építészetben kagylómotívumról, a lírában temető-motívumról, zenei motívumokról stb. Ilyen kifejezően ismétlődő főmotívum pl. Hodler *Eurhytmia* c. képén az öt aggastyán hullámos-függőleges testvonala. Ismétlődni mindenféle alkotásban az erős érzelmi (v. jelentési) tartalommal átitatott motívumok szoktak : a zenében olyan részegységek, amelyek a rendesen érzelmi értékű «zenei gondolat» magvát hordozzák. Idetartozik az *ostinato*-technika, a legegyszerűbb kompozíciók ismétlődő főtaktusai stb.

A ritmus mint kifejezés.

A kifejezés egyik legfobtosabb formaelve a *ritmus*, úgy is, mint hullámzás, vagyis egy belső (érzelmi) mozgás kifejezője, úgy is, mint mérték : egy érzelmi élménynek megfelelő rend megérzékítője. A ritmus azonban sokkal több mint csak a kifejezés elve ; legalább annyira formaelve a jelentésnek és még sokkal jelentősebb elve az anyagmegdolgozásnak is. Azért később külön részletes vizsgálat alá kell fognunk.

4. fejezet. Tartalmi formaelvek. III. A jelentés formái.

A jelentés három összetevője, a személyi hangulat, a világkép és a morál, mintahogy egységesen jelenik meg az egyéni állandó tevékenységében, a formálásban sem választható el egymástól. Az ember egyéni állandóján át veszi fel magába a világot és azon át reagál rá. *Ez az egységes magatartás jelenik meg, mint formáló erő* az alkotásban. Érzés, gondolat és törekvés kölcsönösen áthatják egymást és a művész lelkében egységes látomásokat hoznak létre a világról. Ezek a látomások húzódnak meg az alkotó tevékenység mögött, mint valóságlátomások, mint életlátomások, mint sorslátomások : a szerint, hogy az aktuális alkotásban a világnak melyik mozzanata, aszpektusa tölti be az alkotó lelkét. A megismert világképi, hangulati és morális típusok formáló tevékenységét tehát ilyen egységes egészként kell vizsgálnunk.

Minthogy azonban mind a háromnak határozott típusai különböztethetők meg a művészek között, joggal vizsgálhatjuk : hogyan jelentkeznek ezek az egyes típusok a művészi alakításban. Természetes, hogy amint a világkép kialakításában döntő része van érzelmi állandónknak és törekvésirányunknak (és fordítva), úgy az alakításban is együttesen dolgozik mind a három, azért a világnézet formai jelentkezéseiből is kiérzik az egyéni hangulat hangja és a törekvések hangsúlyai, — az életérzések és sorsérzések formáló munkájában majdnem egyenrangú része van világképnek és morálnak, és akaratunk állandója formálótevékenységében sem független egy pillanatra sem világképünktől és vele összefonódó hangulati állandónktól.

A) *A világkép formaelvei.*

Elvi szempontok.

Az újabb irodalomtörténeti és műtörténeti vizsgálódások meglepő határozottsággal bizonyították be, hogy a szó legtisztább filozófiai értelmében vett világnézetek is nyomot hagynak a művészi alakítás legkülsőségesebbnek látszó formái, sőt technikai mozzanataiban is. Ha nem is megyünk el olyan messzire, mint a szellemtörténeti irodalomszemlélet egyes képviselői, vagy a műtörténetben Burger Frigyes, aki a maga zseniális egyoldalúságában jóformán alkalmazott ismeretelméletté tette a művészettörténetet,[1] bizonyos, hogy a világnézet elméleti oldaláról való vizsgálódás meglepő összefüggésekre mutat rá, főleg az egyes stílusok kifejlődésében. Nem kell azonban.

[1] Fritz Burger: Einführung in die moderne Kunst, bevezette és folytatta Karl v. Lorck 46. ezer. Wildpark-Potsdam. Athenaion k. 1928. Pl.: «A forma bizonyos határozott *gondolkozási tartalmak* szemléletes megvalósulása» (VI.) — «A stílus az emberi szellem *gondolkodási törvényeinek* szemléletes megvalósulása» (XII.).

azt gondolnunk, hogy ez a szempont ismeretlen volt a huszadik századi szellemtörténet kifejlődése előtt. Nemcsak egyes régebbi gondolkodóknál, így főleg a német romantikusoknál és a skolasztikában találjuk meg nyomait, hanem a Távol-Kelet is meglepő határozottsággal látta ezt a törvényt. Hsie-Hsiao, az ötödik századi nagy kínai festő és művészetbölcselő hat kánonja közül, amelyeket a festőművészet számára adott, mindjárt az első a *tao* megnyilatkozását írja elő az élet mozgásában.[1] Nem lehet célunk a művészetnek ezt a filozófiai szempontból való elemzését részletesen keresztülvinni, ez nagyon messze vinne és — előmunkálatoknak majdnem teljes hiányában — az egyes művészetek technikájában olyan belemélyedést kívánna, amely kivülesik az általános esztétika keretén ; inkább csak egyes utalásokkal világíthatjuk meg magát a tételt.

Naturalista formaelvek.

Arra a világnézeti típusra, amelyet *naturalistá*nak neveztünk, tárgyfelfogásban jellemző a szó átlagos értelmében vett valóság átérzése, törekvés, hogy a mű «egy darab életet» foglaljon magában ; szereti a testi élet jelenségeit, a lelkieket is a testiekkel való összefüggésben, az élet anyagi oldalát, az alsóbb osztályok életének jelenségeit, a bűn, a nyomor, az erotika képeit ; tartalmi anyagában a gazdagságot, méretekben inkább a kisebbeket ; zenéje szeret valami tárgyi valósághoz fűződni, kedveli a hangutánzást ; építészetének ideálja a «Zweckbau». A nyersanyagot szereti megtartani a maga természeti valóságában : primitív korában alakítatlan természetességében alkalmazza pl. háttérnek az aranyat, dekadens korában durva nyersanyagot (pl. újságpapírt) ragaszt bele a képbe stb. Szenvedélyesen kutat új meg új anyagok után ; így fedezi fel az olajfestéket stb. Zenéje szereti a hangutánzó hangszereket. Építészete a célszerűség mellett mindennél többre tartja az anyagszerűség elvét, iparkodik minél kevésbbé idealizálni. Költészete elvileg többre becsüli a versnél a prózát. Festészete a «reális» fényt akarja visszaadni és szinte kísérletileg keresi annak törvényeit. A szerkezetben kerüli a nagyon határozott körvonalakat, inkább a véletlen hatását akarja tenni : a természetből való «kivágás» az eszménye, a kívülről jövő fényt szereti és nagy gondja van a műben a nem fontos dolgokra is. Általában a nyílt szerkezetet kedveli, a képet elvágó kereteket, amelyek azt szuggerálják, hogy a kép a kereten túl is él, az elbeszélésben szerepelt alakok élete folytatódik stb. Műfajban a tárgyas reális fajok az övéi : az epika, főleg a regény, a vígjáték és a társadalmi dráma, a tájkép, az életkép, a csendélet stb. Tárgyát szereti közelről nézni, képei olykor szinte nagyítóüveget követelnek ; az embert minél kevésbbé akarja kiemelni a környezetből, mintegy jelezvén, hogy az ember is csak tárgy a tárgyak között.

Pszichologista formaelvek.

A *pszichologistát* mindenekelőtt a lélekrajz, az emberi karakter érdekli ; a természetet is megeleveníti és antropomorfizálja. A külső csak eszköz a lelki tartalom kifejezésére. A festmény, a szobor számára tükör, amelyből lélek néz ránk ; a zenében is szereti a «zenei jellemzéseket» (Liszt, Berlioz).[2] Technikájában szereti az elemzést, a lelki szubtilitások részleteibe való elmerülést, a monológot és a «belső monológot». Szerkezetét a lelki tartalom belső egysége szabja meg. Fő műfajai a regény, a dráma, a novella, a lélektani essay, a portré, a jellemkép. Tárgyát nem is közelről, hanem belülről nézi : belehelyezkedik az ábrázolandó lélekbe és szenvedélyesen kutatja az emberi léleknek még ismeretlen területeit.

Szubjektív formaelvek.

A *szubjektív* típus a maga érzelmi állandója szerint méri fel a világot ; minden a rokon- vagy ellenszenv megvilágításában jelenik meg előtte. Az ilyen író mindig magáról beszél, szereti az álomszerű képeket, a látomásokat ; a festőnek, szobrásznak

[1] Felvinczi-Takács Zoltán : Magyar művészeti Lexikon, Bp. 1926. 892.

[2] Az építészetben e szempontok jórésze — itt éppúgy, mint az alábbi világnézet-típusoknál — nem jöhet számba, mert az építészet amellett, hogy eszközei nem egy irányban erősen korlátozottak, nem is maga választja meg feladatait, hanem eléje adott célokat, még pedig egészen foghatóan célszerű hasznossági célokat kénytelen szem előtt tartani.

nem a tárgy, hanem az ő látása adja meg az alakítás szempontját (impresszionizmus) ; a zeneszerzőnek nincs tárgya, illetőleg a maga hangulatai adják az alkotás tárgyát. A technikában a szubjektiv író a lírai, retorikai hangnemet szereti, a hangulatot, mindenekelőtt «az árnyalatot» (Verlaine), a levél,- és naplóformát ; műfajokban a tiszta lírát, a leírást, az önéletrajzot, az énregényt és annak korcs testvérét, a kulcsregényt ; a festő a «tárgytalan» képet, a tájat és az «abszolút» festészetet. Mindkettő mindent énjén át alakit. Szerkezetileg az író a cselekménynek és az alakoknak csak a feléje, vagy az őt képviselő főalak felé fordult oldalát világítja meg ; a többit, ha el nem hagyja, akkor elnagyolja. Egyáltalán : alany és tárgy közt megszűnik a távolság, a kettő megkülönböztethetetlenül egybeolvad.

Panteista formaelvek.

A *panteista* tárgyköre mindenekelőtt a természet és a vele összefüggő élet : természetköltészet, az elemi viszonyok (család, életkorok stb.) költészete, festészete, szobrászata ; a falu és a természettel együttélő emberek világa ; a mese, a mitológia, az idill stb. ; a zenében a természet hangulatai és az egyszerű érzések, — nagystílű művészeknél a mindent egybeölelő egyetemesség. Általában minden fajta panteista művésznél a tárgyak bizonyos értelemben egybefolynak : voltaképen egyetlen tárgyuk van, az «Élet», éspedig a mozgó, vibráló, sohasem nyugvó élet. A panteista költő szereti a nagylélegzetű hanganyagot, szabadverset, a festő a «festői» (nem vonalas) technikát, a «szellemi fényt», a mélybe dolgozást, valamennyien a zenei hatásokat. Szerkesztésükben — sokszor teljes tudatossággal[1] az «organikus» szerkezet az ideáljuk. Zárt egészre törekszenek : lehetőleg fel se merüljön az a gondolat, hogy a mű keretein túl is van még valami : minden legyen benne a műben, — belülről jövő fény, a színek teljessége (kiegészítő színekkel). A műfajok közül a panteista író szereti a filozófiába játszó műfajokat, a «szabad himnuszt», a lírát, a balladát, a mítoszt, a mesét, a festő a távlatképet, amely legtágabb lehetőségeket nyujt, az uralkodó vízszintes vonalat, a félalakot, a fekvő alakot, általában a néző nivóján felfogott tárgyat : mindez az életközelséget, az élet egységét szuggerálja.

Teocentrikus formaelvek.

A *teocentrikus* (teista) sok tekintetben rokon módon formál az előbbivel. A természettel egyenrangú tárgykör számára a Biblia és a szentek élete. Minden az Istent tükrözi számára, minden hasonlat, szimbolum, a rosszabbik esetben allegória. A felfogásban épenúgy hajlik bizonyos áhitatos életszemléletre, mint bölcs humorra ; zenéjének áhitatos az alaphangulata, nagy kedvvel űzi az egyházi zenét. Anyagban és technikában ösztönszerűen vagy elvszerűen hajlik a sokféleségre : mindenben benne látja az Istent. Szerkezetileg ösztönös ideálja : vagy a klasszikus vagy a nyitott szerkesztésmód, amely kilátást enged a végtelenbe. Képeken a felülről jövő fény jellemző rá elsősorban, zenében az egyházias (gregorián) dallam motívumai, hangulata, emlékei. Műfajilag a himnusz, a szimbolista líra, a legenda, a misztérium, a drámai költemény, képzőművészetben a szentkép, elsősorban a freskó a kedveltje. Tárgyait bizonyos meleg közelségben fogja föl, amely a testvériség érzését sugározza (Assisi Szent Ferenc Naphimnusza).

«Idealista» formaelvek.

A «*szabadság idealizmusa*» legszívesebben a történelemből veszi tárgyát, kedveli a heroikust, képzőművészetben elsősorban a férfitest a tárgya, zenében a nagy szimbolikus témák (Beethoven). Mindebben valami időtlenség jellemzi, a nagy általános mondanivalók, nagy méretek, méltóságos nyugalom és klasszicitás. Az anyagkezelésben inkább a telt, nagylélekzetű formák, hosszú verssorok, lendületes, nagyobb sorszámú strófák ; inkább vonalas, mint festői, inkább síkban dolgozik, mint a térben, inkább alakokkal, mint színekkel ; szereti a freskót, a mozaikot, az üveget, a kontraposztot, a mozdulatok szimbolikáját, a nagy, kevés alakot, a nagy síkokat és sziluetteket ; a fény mintha csak a forma kedvéért, a háttér mintha csak az alakok fokozására

[1] **Lásd a renaissance-kori művészi traktátusokat.**

való volna. A műfajokban keresi a monumentalitást, az objektív lírát, a tragédiát, a nagy szatírát, a heroikus szobrot és képet, a grafikát. Tárgyával szemben hangsúlyozza a distanciát ; alulról néz, mintha mindig oltárra nézne föl ; a függélyes vonal uralkodik.

B) *Az életérzés formaelvei.*

Naiv formaelvek.

A *naiv alkotó* habozás nélkül bízza rá magát ösztönére. «Ihlet»-ében a tudattalan elem az uralkodó. Képzelete, akár gazdag, akár szegényes, ellenmondás nélküli erővel vezeti kezét ; annak képeit magától értetődő természetességgel azonosítja a valósággal. Érzelmi élete rendszerint elven és gazdag, de bonyodalmak nélküli és nyugodt : kritika és ellenállás nélkül adja át magát az érzelem vezetésének. Innen tartalomnak és formának tisztasága, világossága, az egyszerűségre való erős hajlama. Mikor ebben az összefüggésben tartalomról szólunk, ez is a formálás szempontjából történik : mit ragad meg a formálniakaró művészösztön, illetőleg mi az, amit formáltan lát a valóságból? A valóság egyes mozzanatai elvileg egyértékűek számára, de azt, ami vele valamiképpen nem rokon, meg sem látja. Azért elsősorban az érdekli, ami tárgyilag «egészséges», «érdekes», «természetes», a «valóság»-nak, a «józan ész»-nek, a «természetes emberi»-nek birodalma, — mindezeket a kategóriákat eszébe sem jut másnak, mint objektív valóságoknak tartani. Stilizálni és eszményíteni mindezt ösztönszerűen «a maga képére és hasonlatosságára», illetve a «józan ész»-nek, vagy a hagyománynak adottságai szerint szokta, a legtöbbször a nélkül, hogy ennek az eszményítő eljárásnak tudatában volna. Formailag könnyen símul a hagyományos stíluselemekhez ; ha átvesz, nem érzi magát utánzónak, mert a hagyományos formákat is a «maga lelkéből» valóknak érzi, de — ha zseniális tehetség — éppoly könnyedén teremt új, egészen eredeti formákat is, okoskodás, sőt kísérletezés nélkül. Jobban szereti a könnyed idomokat, hajlik a játszságra, ritkán okoskodik, de ha ezt teszi, akkor azt is természetes kedvességgel tudja tenni : önkénytelen stílusérzékkel simítja bele az idegen stíluselemet a szerkezet és a levegő szuggesztív egységébe.

Romantikus formaelvek.

A *romantikus művész* belső életében a nyugtalanság uralkodik, azért az érzelmi elemek vezetik még akkor is, ha erős megismerési, vagy akár elmélkedési és okoskodási ösztön hajtja. A képzelet zsarnoki módon uralkodik rajta, és állandóan elmossa szeme előtt a valóság határait : vibráló, irracionális vonalakat csillogtat előtte, és ezeket ráerőszakolja valóságábrázolására is. Ihletében a tudatos és a tudattalan elemek állandó tusakodásban vannak. Alkotás közben hol a tudatszakadásig figyeli alkotó önmagát, hol — ha szabad ezt a paradoxont használni — szinte erőszakos tudatossággal rendeli magát alá a tudattalan áhítattal tisztelt vezetésének. Mint ahogy egész lelkivilágában minden problematikus, a művészetben sincs előtte magától értetődő dolog, sem tárgy, sem szabály, sem forma. Nem tiszteli a hagyományt, mindenáron eredetit, újat, szokatlant akar adni. A régi formákat elveti, vagy legalább is módosítja, állandóan keres, kísérletezik és ha igazán lángelméjű alkotó, gazdagon teremti az új formákat. Az egyes formai kombinációk közül jobban szereti a nyilt, befejezetlen, sejtető, az aszimmetrikus formákat.

Klasszikus formaelvek.

A *klasszikus lélekalkatot* a lelki erők egyensúlya jellemzi, azért ihletében is egyensúlyban működnek a tudatos és tudattalan elemek. Mesterségének legtöbbször tudósa is (ez egyik állandó veszedelme !) de azt is tudja, hogy a döntő szó mégis a művészösztöné, az elemezhetetlen esztétikai apriorié, és ennek szava előtt alázattal némul el művészi «tudománya». Tiszteli magában a képzeletet, de morális felelősségtudattal, vagy finom (olykor szkepszisbe játszó) kritikával méri hozzá a tárgyi valósághoz, amelyet éppolyan áhítattal tisztel, mint az eszméket. Tartalmi világa vagy tudatosan leszűkített és kikerekített mikrokozmosz, vagy elvi tudatossággal kitágított, egyetemességet akaró gazdagság. Mindkét esetben uralkodik rajta a részletekig

keresztülvitt rend. A teljesség fontosabb neki a gazdagságnál, az egész a részleteknél, az egyetemes a típusnál, a típus a csakegyéninél. De nem mond le róla — és ha lángelme, akkor épen ebben áll művészetének csodája — hogy a típust is és az egyetemest is az egyéniben tudja megmutatni. Elvileg hagyomány- és törvény-tisztelő, azért tudatosan veszi át az előtte járt nagyok formáit, de — ha nem másodrendű tehetség — semmit sem tud átvenni a nélkül, hogy új árnyalatot, egyéni ízt ne adna neki. Vagy beéri egyetlen, esetleg egy-két formával (az egyhúrú kötő típusa), vagy tudatosan fejlesztett gazdag formavilágot alkot. Vagy szigorúan egy stílushoz ragaszkodik, vagy szuverénül játszik a stílusokkal: mindegyikben ki tudja fejezni magát és mindegyikben magát tudja kifejezni.

C) *A sorsérzés formaelvei 1.*

A tragikus forma.

A sorsérzések közül kettő: a tragikum és a komikum, az esztétikai formálás szempontjából sokkal behatóbb tárgyalást igényel, mint az eddig tárgyalt jelentési formaelvek. A világkép és az életérzés u. i., mint lélektani, lil. metafizikai jelenségek, csak közvetve, az esztétikum egész-vonatkozásának forrásaiként esztétikai érdekűek. Épen ezért az esztétikai kozmosz minden pontján éreztetik ugyan hatásukat, de saját meghatározott formáik nincsenek. A tragikus és a komikus sorsérzés azonban az irodalomtörténet során külön sajátos esztétikai formákat teremtett magának a *tragédia* és a *komédia* műfajaiban. Valami ehhez hasonlót el lehet ugyan mondani egyes világkép-típusokról is, — a himnusz, a legenda, a szentkép pl. elsősorban a teista világnézet terméke — de ezek a műfajok egyrészt igen kevéssé bonyolult formák, amelyek nem igényelnek részletes tárgyalást, másrészt még sincsenek kizárólag egy világnézethez kötve; ismerünk panteista himnuszokat, babonás, racionalista, sőt ateista (Anatole France) legendákat, szentképeket is. Az életérzések pedig nem teremtik, csak módosítják a formákat, és mint ilyenek, ha vannak is kedveltebb formáik, minden formát maguk szerint alakítanak. Így beszélhetünk klasszikus, romantikus, sőt naiv (népi játékok, misztériumok és mirákulumok) tragédiáról és komédiáról is. A tragikum és a komikum azonban egészen sajátos formákat fejlesztett magának, és ezeknek a formáknak egyes elemei a tulajdonképpeni tragédia és komédia körén túl is sokszor és döntően érvényesülnek. E két sorsérzéssel kapcsolatban tehát bizonyos relatív jogosultsággal[1] beszélhetünk *tragikus illetőleg komikus formáról.*

A tragikus sorshelyzet.

Az esztétikai jelentés tárgyalásánál megállapítottuk, hogy a tragikum a dinamikus sorsérzések egyike. Ha már most ennek a sorsérzésnek formáló funkcióját vizsgáljuk, mindenekelőtt azt kell kérdeznünk: *mi az a tárgyi jelenség*, amely a tragikus sorsérzést kiváltja, tehát a tragikus formálást megindítja, illetőleg annak mintegy hordozója. Más szóval: mikor két fél az emberben a tragikus sorsérzés? Akkor, amikor szembe kerül az életnek egy olyan jelenségével, amely «sorshelyzetet» alkot. Olyan helyzet ez, amelyben egész «exisztenciája» kérdésessé válik. A kérdés, amelyet ez a helyzet felad, olyan természetű, hogy csak egész lényével, egész törekvésével — mindazzal *aki* és *ami* ő — felelhet rá. Ilyen sorshelyzet elé állítja Orestest és Hamletet a fiúi bosszú kötelessége. Oedipust a tudtán kívül elkövetett büntett, Bánkot és Wallensteint az uralkodóval, Romeót az egyetlen nagy szerelemmel, Ádámot az Istennel való szembekerülés. Itt nincs lehetősége kitérésnek, kompromisszumnak, visszakozásnak: a *vagy-vagy* fel van vetve. Ahogyan az ember ebben a helyzetben viselkedik, eldönti sorsát, egész életére. Ez a sorshelyzet azonban nemcsak egy ember sorsát veti fel, hanem általában *az* emberi sorsot. Az emberi összetartozás ösztönös érzése

[1] Csak relatív joggal, mert azért végelemzésben a tragikum és a komikum is csak formálási *elvek:* az egyes tragikus formák minden egyes tragédiában és komédiában egyedi és egyszeri módon jelennek meg.

mély, sokszor nem is tudatos, titokzatos közösséget teremt köztünk és a tragikus személyek közt. A nélkül, hogy számot adnánk magunknak róla, mi az a végzetes hatalom, amely ebbe az életválságba sodorta őket, úgy érezzük, hogy *a* Sors nyilatkozik itt meg, amely valamiképpen a mi sorsunk is. Ebben az értelemben minden tragikum szimbolikus. *Fabula de te narratur;* ezt érezteti minden tragédia, ezért ragad meg olyan elemi erővel. Ezért nevezem a tragikumot sorsérzésnek. Ha nem érezzük az egyetemes emberi sors szárnyainak suhogását az események fölött, akkor nincs tragikus hatás.[1]

A tragikus jellem.

A sorshelyzet meghatározza a *tragikus jellem* mivoltát is. Milyen ember kerülhet «sorshelyzetbe?» Akármilyen ember, — tragikussá az teszi, hogy sorsával került szembe, hogy «sorsát hordozza». A tragikum elméletírói egyek abban a felfogásban, hogy a tragikus hősnek kiváló egyéniségnek kell lennie. Ebben a tételben benne van az igazság, de így fogalmazva, azt hiszem, nem szabatos. A valóságban fordítva áll a dolog : a hős nem azért tragikus, mert nagy, hanem *azért nagy, mert tragikus.* Minden ember szembekerülhet sorsával, a kis ember is : mihelyt szembekerült sorsával, már nem érezzük kis embernek. Épen az által, hogy a sorshelyzet *vagy-vagy*-a előtt áll, már kiemelkedett az átlagból. Azzal, hogy egész mivolta forog kockán, már megnőttek arányai. Ami egész, sohasem lehet kicsiny ; ha nem nagy is részleteiben, jelentős az által, hogy teljes, kerek. A teljesség azt jelenti, hogy elérte a számára elérhető legnagyobbat, — és minden nagyság relatív. Az átlagemberhez képest, aki sohasem kerül a sorsprobléma teljességkiváltó arca elé, óriássá nő, pusztán tragikus helyzete következtében. De még egy más szempontból is jelentőssé válik a tragikus ember. Láttuk, hogy a sorshelyzetben nemcsak a maga sorsával áll szemben, hanem *az egyetemes emberi sorssal.* Szemünkben már csak ezért is meg kell nőnie : nemcsak a maga kis-emberi mivolta áll szemben a sorssal, hanem *az* ember-mivolt. A tragikus hős így szimbolummá nő ; ez egymaga is jelentőséget ad neki, «kiválóvá» teszi. Persze a gyakorlatban a legtöbb tragikus hős csakugyan «kiváló», tragikus helyzetétől függetlenül is, hiszen ilyen kivételes nagyságú alakokat sokkal könnyebb kivételes helyzetbe hozni. Már pedig a sorshelyzet kivételes dolog ; a köznapi ember vajmi ritkán kerül ilyen helyzetbe. Főleg így van ez a tragikus drámákban. A dráma, mint ilyen, tragikus voltától függetlenül küzdelmet kíván, erre pedig alkalmasabb az erős egyéniségű hős. Ez azonban nem szükségszerű. Hogy kisember, egyenesen átlagember is lehet tragikus hős, arra gyönyörű példa Gogoly híres *Köpenyének* hőse, Akakievics Akaki, a kishivatalnok. Egész mivolta kerül szembe a köpenyben megnyilatkozó Sorssal, egész mivolta összpontosul a vágyban a köpeny után, egész mivolta semmisül meg, mikor a köpenyt elveszti. A tragikum tiszta és teljes. Az alak is tragikus : óriássá nő előttünk a Sorssal való találkozás következtében. De ettől függetlenül Akaki alakja maga a «kiválóság» ellentéte. Ennek az alaknak édes testvére Móricz Zsigmond *Tragédia* c. novellájának parasztja, aki életében egyszer lakik jól, és ebbe belehal. — Már a cím is jelzi, hogy az író tragikus alakot akart teremteni, és ez teljes mértékben sikerült is neki, a nélkül, hogy akár az alak igazságát, akár szimbolikus erejét meggyöngítené azzal, hogy «kiválósággal» ruházza fel. Épen eléggé megnöveszti a sorshelyzet. Ugyanilyen értelemben tragikus alakok, bár helyzetüktől függetlenül nem «kiválók» pl. Hauptmann *Takácsai*, vagy Hebbel *Mária Magdolnájának* hősnője.

Épen ezért esztétikailag nem jelentős az a kérdés sem, hogy a tragikus jellem *erkölcsileg «jó», vagy «rossz-e».* Tragikus helyzetbe mindenféle ember belekerülhet, a jó és a rossz egyaránt. Az is lehet, hogy jósága, vagy rosszasága idézi elő a sorshelyzetet,

[1] Tragikusnak látszó sorshelyzet nem tragikus hatásának oka lehet a költő tévedése, vagy tragikus alkotó erejének korlátoltsága, de egyszerűen csak másféle művészi szándéka is. A *Kegyenc* sorshelyzetét nemcsak azért nem érezzük igazán tragikusnak, mert embertelen elhatározásba torkollik, hanem azért sem, mert annyira kivételes, hogy nem tudjuk *a* sorsot (a magunkét is) látni benne. Herczeg *Két ember a bányában* c. egyfelvonásosának szituációja teljesen tragikusnak látszik (a mérnök és a munkás a biztos halál órájában kerül szembe egymással), mégsem tesz tragikus hatást : az író nem ezt célozza.

de lesújthat rá a sors erkölcsi értékétől vagy értéktelenségétől függetlenül is. Antigonét erénye állítja szembe sorsával, III. Richárdot bűnei, Oedipus királyt egy «bűn», amely neki nem bűne, hiszen tudtán kívül követte el; Prometheus erénye miatt (emberszeretet) kerül szembe sorsával, — amely azonban Zeusz szemében bűn, Melinda és Racine Hyppolitosa erényes, de a tragikus sorsot nem ez hozza rájuk. A *Zord idő* Barnabás diákja bűnös, de nem ez teszi tragikussá. Az esztétikai hatást kiváltó sorsérzés szempontjából mindez közömbös. Ha az alak művészien van megalkotva, akkor embernek érezzük, ha még olyan gyenge, vagy bűnös is, hiszen a bűnösség és a gyengeség érzete egyik legközösebb emberi vonásunk. És embernek érezzük, ha még olyan tökéletes is, hiszen mikor szembekerül sorsával, azonnal kivillan a legnagyobb nagyság mögül is az embermivolt tökéletlensége, törékenysége, és ez elég arra, hogy létrejöjjön az emberi közösség kapcsa köztünk: hogy sorsát a Sorsnak érezzük, — vagyis az alakot tragikusnak.

A tragikus Sors.

Vegyük most már szemügyre a tragikus sorsviszony másik tényezőjét, a *Sorsot*. Ennek a szónak nem szabad itt elvont filozófiai, vagy teológiai értelmet tulajdonítani. Sok mély és szellemes fejtegetést írtak le egyes metafizikus esztétikusok a tragikus sorsfogalomról, a «megsértett Egyetemesről», a Világrendről stb. (így nálunk Beöthy), de mintha esztétikai értékük nem állna arányban érdekességükkel és leleményességükkel. Legtöbbször messze túlmennek a filozófiának azon a mértékén, amely az esztétikai jelenség magyarázatára feltétlenül szükséges. Másrészt — szűk formulákat és elméleti osztályozásokat adván — szükségképen a kereteikbe nem illő tragikus művek mesterkélt és erőszakos magyarázására vezetnek.[1] A Sors, mint a tragikai sorsviszony túlsó oldala egyszerűen *azt az erőt*, vagy azoknak az erőknek az összességét jelenti, amelyekkel a tragikus jellem exisztenciálisan szembekerül, *amellyel való szembekerülése a sorshelyzetet előidézi*. Ez a sors, a költő világérzése és a tragikus tárgy természete szerint, igen sokféle lehet. A szerint, hogy a tragédia immanens világából, vagy az elvont elméletek szempontjából indulok-e ki, többféle nevet adhatok neki. Antigone számára Kreon, Kreon számára Antigone, vagyis egy másik ember jelenti a Sorsot. Ha úgy tetszik, mondhatom, hogy Antigone az «államérdekkel», Kreon az «istenek íratlan törvényével» száll szembe, ez azonban utólagos bölcselkedés, a konfliktus értelmének filozófiai magyarázata: magában a darabban élő, hús-vér emberek, szenvedélyek és sértettségek, szeretet és gyűlölet csapnak össze egymással. Ugyanígy áll szemben egymással Julius Caesar és Brutus: egyik a másik számára jelenti a végzetet. Semmi sem könnyebb, mint ezt úgy fogalmazni, hogy Caesar a «szabadsággal», a «köztársaság szellemével» száll szembe. Brutust pedig a «megváltozott korszellem» sújtja le. Ők maguk azonban, legalább Shakespeare darabjában, semmit sem látszanak tudni erről. Caesar Brutusban és még inkább Cassiusban látja a maga ellenfelét, Brutus pedig azért száll szembe jótevőjével, mert «nem akar szolgálni». Személyek párbaja ez, — igaz, hogy óriási arányú személyeké, akik a mi szemünkben és egymás számára a Sors képviselőivé nőttek. Máskor az emberek közössége, a tömeg, a társadalom, általában «az emberek» alakjában lép fel a tragikus hőssel szemben sorsa. Coriolanus ellenfele a római «nép»; Bánk bán az udvar, «az idegenek» ellen «támad ki», Kemény Gyulai Pálja egy párt ellen. Bölcselkedésre hajló költőknél az emberi ellenfelekben kifejezetten egy-egy eszme testesül meg: Hebbel *Bernauer Ágnes*ében az államérdek, Harsányi *Ellák*jának Attila-alakjában a világbirodalom gondolata, Ibsen *Népgyülölő*jében a közvélemény. Az esztétikai valóság azonban itt is mindig egyéneket, egyeseket, vagy csoportokat vezet elénk, akiket végelemzésben emberi szenvedélyek és érdekek, rendesen nagyon is fogható és helyzetileg meghatározott érdekek mozgatnak. Épen az teszi olyan szimbolikussá a tragikus sorshelyzetet, mert ember

[1] Ezt például Beöthynek legszebb példa-magyarázatai során is lépten-nyomon tapasztalhatjuk. Még rosszabb persze ennél az eljárásnál a másik, amelyet Brandenstein így fogalmaz meg (bár a saját tragikum-elméletét nem érzi arra rászorulónak, hogy ehhez a kibúvóhoz folyamodjék): «A meghatározás helyes lehet még akkor is, ha egy dráma sem felelne meg annak; mert ez csak azt jelentené, hogy mindezek a drámák nem tragédiák, hanem rosszul sikerült tragédiák, avagy jól vagy rosszul sikerült másfajta drámák». I. m. 413.

áll szemben emberrel : mindkettőhöz közünk van. Akárhányszor megtörténik — és ezek a legerősebb hatású tragédiák közé tartoznak —, hogy többé-kevésbbé mindkét félnek igaza van, legalább is a maga szempontjából, de bizonyos fokig a mi szempontunkból is, legalább annyira, hogy mind a kettővel közösséget érzünk. Brutus és Caesar, Ellák és Attila, *Bernauer Ágnes*ban apa és fiú, Ibsen *Trónkövetelői*ben a király és a Jarl : egyiktől sem vonhatjuk meg rokonérzésünket. Lehet-e nem sajnálni tragikus összeomlásában Kreont, vagy akár a csodálatos imajelenetben Hamlet királyát? A magyarázók több ízben rámutattak, hogy még Gertrudis visszataszító alakjának is vannak pillanatai, amikor olyan csodálatot költ fel bennünk, amely már alig választható el a részvétnek egy nemétől.

Egyik legmegrendítőbb formája a sors emberi jelentkezésének, amikor magában *a hős lelkében* szólal meg ; amint mondani szokták : a hős önmagával száll szembe. Ilyenkor a szó teljes esztétikai értelmében áll a fausti mondat : «Zwei Seelen wohnen ach in meiner Brust !» Ezt látjuk Racine *Phaedrá*jában, Schiller *Orléansi szűz*ében. Bizonyos oldalról nézve, Hamletnek is ilyen természetű a tragikuma : érzékeny lelkű, kifinomodott lelkiismeretű, humanista műveltségű, bölcselkedő hajlandóságú mélyebb énje áll szemben azzal a felületi énnel, akit társadalmi helyzet és szentnek tartott hagyomány (a bosszú törvénye), sértett szeretet és felháborodás, csalódás és kétségbeesés sürget a tettre, amelytől a mélyebb én egész mivolta szerint irtózik. Kemény tragikus hősei többé-kevésbbé mind ilyenek. Ez az eset, ha lehet, még az előbb elemzettnél is alkalmasabb arra, hogy mély szimbolikus hatást tegyen. A «két törvényt» mindnyájan érezzük magunkban ; mikor a tragikus hős sorshelyzete megdöbbentő élességben villantja fel előttünk, az öntudatlan erkölcsi asszociációknak olyan raját veri fel a lélekben, hogy lehetetlen nem érezni, mennyire a mi sorsunkról van szó.

Az a tételünk, hogy a tragikus sors mindig emberi formában jelenik meg, felveti a sokat vitatott kérdést, *lehet-e a tragikus hős ellenfele az istenség?* A könnyen kínálkozó felelet, — az istenséggel éppúgy nem lehet harcolni gyarló embernek, mint a Végzettel, — hamarosan elégtelennek bizonyul, ha a világirodalom nagy klasszikus tragédiáin végigtekintünk. Mind a két Isten-fogalom, amely a nagy európai tragédiaköltészetek mögött áll, lehetővé teszi az istenséggel való harcot, — ha nem is ugyanabból az okból. A görög istenekkel (ugyanígy a germán mítosz istenségeivel, pl. Wagner zenedrámáiban) úgy harcolhat az ember, mint emberekkel, hiszen költői megjelenésük (a mítoszban és a hagyományban) csak erejük nagyságára különbözik az emberekétől, és még ez a különbség is igen lecsökken a klasszikus tragédiákban szereplő félistenekkel és hősökkel szemben. Megvan bennük a legfontosabb, ami a tragikus összeütközéshez szükséges : az emberi szenvedély. Megvan bennük bizonyos esetekben az alulmaradás lehetősége is, hiszen a velük szembeszálló embert egy más istenség, velük egyenlő erejű, veheti pártfogásába. Igy nemcsak a titán Prometheus szállhat szembe az istenek atyjával, hanem az Apolló parancsára támaszkodó Orestes is kihívhatja maga ellen az istenek világát. Aischylos Xerxese is az istenekkel száll szembe határtalan felfuvalkodásában, bízván a maga (antik felfogás szerint ugyancsak isteni) erejében. — De szembeszállhat az ember a keresztény Istennel is, ha nem is lehet reménye vele szemben igazi győzelemre. A keresztény gondolat szerint Isten az embert szabadnak alkotta, és szabadsága lehetőséget ád minden bűnre. A bűn, keresztény felfogásban, már maga is, mint ilyen, akármi a tárgya : Isten ellen való lázadás. A keresztény tragédia hősei azonban szabadságuk végzetes erejére támaszkodva egyenesen és tudatosan is fellázadhatnak Isten ellen. Ilyen Isten ellen lázadó tragikus hős Milton Sátánja, ilyen a történelem és a róla szóló drámák Julianus Apostatája ; ilyen, hogy a legnagyobb magyar példát említsem, Madách Ádámja. De ilyenek voltaképen az *Ünneprontók* pünkösdi táncolói, vagy Tompa *Juhászbojtárja* is, aki ég felé emeli a fergetegben élve maradt egyetlen bárányt :

> Isten, ha elvetted immár az ebédet,
> Ez is itt van ! Nohát, vedd el a vacsorát !

Mindenesetre hozzátartozik azonban az efféle tragikus sorshelyzetekhez, hogy az istenséggel szembeszálló ember antropomorf módon fogja fel az Istent, legalább

annyiban, hogy emberi érzésmódot (szenvedély, bosszúállás, irígység, sérthetőség stb.) tulajdonít neki. Hiszen e nélkül nem volna értelme az ellene való támadásnak. Igy végelemzésben a tragikumnak ez a neme sem mond ellent az általános tételnek, hogy a tragikus Sors mindig emberformában jelenik meg.

A tragikus küzdelem.

Miután megvizsgáltuk a tragikus sorsviszony két alkotóját, a tragikus jellemet és a tragikus Sorsot, szemügyre kell most már vennünk magának a *szembekerülésnek módját*. A tragikus sorsérzés meghatározásánál dinamikus érzésről szóltunk, vagyis ellentétről, amely feszülés formájában érvényesül. Hogy ez az ellentét, ez a feszülés csakugyan sorsszerűvé legyen, ahhoz mindenekelőtt *kibékíthetetlennek* kell lennie. Láttuk, hogy a tragikus jellem épen azáltal lesz tragikussá, hogy a sorshelyzet egész lényét teszi problématikussá. Nyilvánvaló, hogy ilyen helyzetben a kibékülésnek, kompromisszumnak, meghátrálásnak lehetősége is ki van zárva. Az ember nem mondhat le önmagáról; ha lemond, akkor már meg is szűnt igazában önmaga lenni. Ha a hős meg tudna alkudni sorsával, ha le tudna mondani követelésének egy részéről, vagy be tudná érni azzal, hogy a vele szemben fölvetett követelésnek csak egy részére feleljen, abban a pillanatban már nem volna egész mivolta szerint érdekelve a sorshelyzetben. Már meg is szűnnék egész lenni, hiszen lényének bizonyos mozzanatairól maga mondott le: a sorshelyzet tehát megszűnnék sorshelyzet lenni. A tragikus hős már nem volna «kiváló» (hiszen épen ez a teljes sorsviszony tette kiválóvá). A drámából így nem lenne tragédia, hanem tragikomédia, vagy «középfajú dráma», vagy valami a legnagyobbnál — lehetetlen nem éreznünk — egy fokkal kisebb.

Ez a kibékíthetetlen szembekerülés *küzdelemben* jut kifejezésre. A tragédiában, mint drámai műfajban, amúgy is nélkülözhetetlen a küzdelem, hiszen ez teszi a drámának lényegét. A tragikus sorshelyzet azonban ettől a műfaji követelménytől függetlenül is megkívánja a küzdelmet. Megtaláljuk ezt a drámai költészeten kívüli tragikus jelenségekben is. A sorshelyzet, amely kibékíthetetlenül kockára teszi az ember egész lényét, nem tűri meg a nyugalmat, a passzív viselkedést. Az ember nem mondhat le önmagáról, tehát nem törődhet bele lényének abba a megsemmisülésébe, vagy önmagából való teljes kiforgatásába, amellyel a sorshelyzet fenyegeti. A személyiség legbensőbb törvénye szerint, kénytelen ennek ellene szegülni, még pedig mindenestül, minden erejének, egész lényének harcbavetésével.

Ennek a törvénynek ellene látszanak mondani az olyan tragikus alakok, mint Shakespeare Ophéliája, Katona Melindája, vagy Kemény Tarnóczy Sárája, akik *mintegy passzív áldozatai* a tragikus sorsviharnak, a nélkül, hogy kihívták volna maguk ellen. Kétségtelen, hogy az ilyen alakokban (akikben Beöthy formulája szerint a kellem válik tragikussá) csak erőszakoltan lehetne fölfedezni valódi küzdelem nyomát. Hiszen még az ellen is tiltakozik az elvont formuláktól meg nem vesztegetett érzés, hogy (például «csábító» vonatkozásukban, vagy «tapasztalatlanságuk túlságos mértékében») akárcsak öntudatlan passzív jellegű «vétséget» keressen valaki bennük. Mégis lehetetlen nem érezni mindenestül tragikus voltukat. Azt hiszem, hogy aki beleéli magát e tragédiák világába és elfogulatlanul átadja magát a cselekménynek, az előtt nem lehet kétséges ennek a jelenségnek természete. Ezek az alakok, és a hozzájuk hasonlók, a tragédia nagy egyetlen mondanivalójában, amely egyes egyedül a hősnek — egyetlen hősnek — sorsa, másodlagos jelentőségűek: Sorsuk annyiban tartozik hozzá a tragédiában fölvetett sorsproblémához, és annyiban érdekel bennünket, amennyiben a hős — az egyetlen főhős — sorsával függ össze. Ha szabad azt mondani, mintegy a tragikus hős *«tragikai szvitjéhez» tartoznak*. Létükkel, a hős világában elfoglalt helyzetükkel, ennek a helyzetnek a hős sorsa bonyolításában való szerepével akaratlanul is, sőt (például Ophélia esetében) akaratuk ellenére is, részt vesznek a küzdelemben, amely a hős sorsküzdelme. Tragédiájuk tulajdonképen nem a saját tragédiájuk, hanem csak alkotórésze, vagy következménye, mintegy kiterjeszkedése a hős tragédiájának. A vihart, amely elsodorja őket, nem a maguk sorsa idézte fel, hanem a hősé, amelynek alkotóelemei. Tragikus nagyságukat is a hős sorsviszonyában való részességük biztosítja. Nem véletlen, hogy ezek az alakok mind nők, vagy gyermekek (mint a Shakespeare-drámák meggyilkolt kis királyfiai): vagyis olyan emberek, akiknek létük teljességéhez tartozik a függés, a «tapadó» helyzet, egy más,

erősebb személy sorsában való felolvadás. Ők is részt vesznek tehát a küzdelemben, de közvetve, annak küzdelmén keresztül, aki nélkül, legalább a tragédia szempontjából, egyszerűen nem volnának.

A tragikus küzdelem a sorsviszony természeténél fogva nem akármilyen küzdelem, hanem a szó szoros értelmében vett *életküzdelem*, vagyis olyan, hogy minden kockára van téve benne : egyszersmindenkorra való küzdelem, végleges és mindent magában foglaló. Ez a küzdelem nem ismétlődhetik meg másodszor ; ha megismétlődnék, akkor nem lett volna teljes, végleges, sorsszerű, hiszen még maradt utána elintézni való. Mindebből szükségszerűen következik, hogy a küzdelemnek a hős *teljes bukásá*val kell végződnie. A kibékíthetetlen életküzdelemnek ugyanis csak teljes bukás, vagy teljes győzelem lehet a vége. Ám a teljes győzelem azt jelentené, hogy minden elölről is kezdődhetik, azaz még nem teljesedett be a hős sorsa, küzdelme nem volt sorsszerű küzdelem.

Mindebből négy dolog következik a tragikus küzdelemre. Először szükséges hozzá, hogy a küzdelem *lélektanilag lehetséges* legyen. Az ember nem fog bele olyan küzdelembe, amelyben nincs módja kifejteni erejét. Éreznie kell, hogy «fölveheti a harcot». Lehetségesnek kell tehát tartania, legalább elvben, a győzelmet is. Nem lehet küzdeni a győzelem lehetőségének reménye nélkül ; a biztos bukás tudata eleve megbénítja az erőket. Ez a lehetőség lehet egészen gyenge, lehet csak egy halvány reménysugár, szinte csodaváró vakmerőség, szinte a *credo quia absurdum* szellemében — valami ilyesfélét próbáltam *Zrínyi*ben és *István király*omban —, a lényeg mégis csak az, hogy a hős «mindent feltesz egy kockára», — a kockának pedig mégis csak az a természete, hogy eshetik így is, amúgy is. Lehetséges, hogy ez a remélt győzelem nem több, mint a magam megállásának, fenntartásának, a kihívott sorshatalom nélkül való érvényesülésének kivívása, mint az *Ember tragédiája* Ádámjáé, — de valamilyen formában még nincs lélektanilag tökéletesen kizárva a győzelmes vég.

Szükséges másodszor a küzdelem felvételéhez a hősnek legalább relatív *szabadsága*. Ahol nincs szabadság, ott nem lehet szó küzdelemről. Ha egy hatalom mindenestül úr rajtam, akkor nem lehet vele szembeszállnom. Ha cselekvésemnek vagy nemcselekvésemnek, így vagy amúgy cselekvésemnek nem vagyok ura, akkor küzdelmem csak látszat-küzdelem, nevetséges erőlködés vagy vergődés, esetleg öncsalás. Ezért nem lehet tragikus hatása az ú. n. *sorstragédiá*nak. Ezért nem lehetséges igazi tragédia az abszolút determinizmus világnézete alapján. Ahhoz, hogy küzdeni tudjak, szükséges, hogy legalább is higgyem szabad voltomat. E nélkül a lélektani szabadság nélkül nincsen tragédia, de nincsen dráma sem. A szabad akarat hitének valamilyen formája tehát minden tragédia mélyén ott rejtőzik.

A tragikus küzdelem harmadik követelménye — mint láttuk —, hogy a hős minden erejét, *egész személyiségét* belevigye a harcba. A küzdelem megindulása pillanatától kezdve már csak azért a küzdelemért él, minden csak evvel kapcsolatban érdekli. Amíg a harc el nem kezdődött, élete lehetett sokrétű, sokféle érdeklődésű, sokféle törekvésű ; a sorsküzdelem első pillanatától kezdve már csak egy vonala van életének : maga a küzdelem. Ezért az igazi tragédiában nem lehet mellékcselekmény ; közvetve, vagy közvetlenül — oki vagy (mint Shakespeare kettős cselekményei), zenei összefüggésben — minden ezt a küzdelmet szolgálja : A hős oldalán minden és mindenki a Sors ellen száll harcba.

És végül : a Sorsé a nagyobb erő. Minden erőnknek azt a tökéletes összegyüjtését, megfeszítését és felfokozását, amelyet a sorsküzdelem feltételez, csak az biztosíthatja, ha magunknál *nagyobb erővel* állunk harcban, amellyel szemben a legkisebb engedés, a legcsekélyebb eszköz elejtése, a tökéletes megfeszülés pillanatnyi ernyedése is biztos vereséget jelent. De nagyobb erőnek kell lenni az ellenfélnek azért is, mert a Sorsot képviseli. A Sors fogalmához, bárhogyan értelmezzük is, hozzátartozik, hogy emberinél nagyobb hatalom. Ha emberen, vagy embereken át munkálkodik is a tragédiában, ez az emberfölötti jelleg mégis hozzátartozik. És mint a tragikus jellemnek épen az adta meg a nagyságot, hogy a sorssal áll szemben, úgy a tragikus ellenfelet is az növeli emberfölötti erejüvé, hogy a Sors szimboluma. Nem szükséges tehát, hogy a hőssel szembenálló ellenfél önmagában, mint ember, legyen nagyobb erő a hősnél. Brutus, vagy Cassius semmi esetre sem erősebb önmagában, még együtt

sem, Caesarnál ; Antigonét, mint embert erősebbnek érezzük Kreonnál, Hakon király (Ibsen *Trónkövetelőiben*) önmagában szinte törékenynek tűnik fel a Jarl óriási alakja mellett. És mégis ők a nagyobb erő, mert bennük sujt le tragikus ellenfelükre a sors. Hogy ezt az emberfeletti erőt magában a tragédiában mi kölcsönzi nekik, az a tragikum szempontjából nem is jelentős. Kreont a mögötte álló államhatalom teszi embernél erősebbé, Brutust és Cassiust az a történelmi hagyomány, amelynek utolsó megtestesítői, Hakont a «királyi gondolat», amelyet hozott, — de a tragikus küzdelem lényege az, hogy a Sors emelkedik fel és sujt le általuk a hős fejére.

A katasztrófa.

A tragikus küzdelem vége szükségszerűen a bukás, *a katasztrófa*. Ha nincs bukás, mint láttuk, nincs befejezve a hős sorsa, a küzdelem nem sorsszerű. Azt az érzést, hogy a még élő embernek sorsa, mint állandóan fenyegető hatalom lebeg feje fölött, gyönyörűen fejezi ki a Polykrates gyűrűjéről szóló monda. A tragikus katasztrófa esztétikai értelme a befejezett sors szimbolizálása, azért lényege, hogy végleges, mindent befejező. A tragikum-elmélet egyik kedvvel vitatott kérdése, hogy feltétlenül *halállal kell-e végződnie* a tragédiának, vagy egyértékű evvel az ú. n. erkölcsi halál, amilyen *Bánk bán*t, a *Kegyencet*, vagy *Oedipus király*t végzi be. Fejtegetéseink után világos, hogy ami elkerülhetetlen, mert a tragikum természetében fekszik, az, amit *esztétikai halál*nak mondhatnánk, vagyis olyan értelmű megsemmisülés, amely kétség és fenntartás nélkül megérezteti, hogy a hősnek «sorsa betelt.» Nem lehet tehát semmiféle síkon folytatása. A küzdelmet nem lehet újra kezdeni, mert a küzdő fél nincs többé. Bizonyos, hogy legteljesebb szemléletességgel, legnagyobb szimbolikus erővel ezt a halál fejezi ki. Ez nem erkölcsi, vagy filozófiai követelés. A halál nem mint büntetés jelenik meg a tragédiában, valami tényleg elkövetett, vagy a hős fejére olvasott bűn fejében. Nem is misztikus bölcselkedések igazolásaként, mintha «az egyén legigazabban a halálban találna magára.» Egyszerűen esztétikai követelmény ez : a tragikum mélyén rejlő sorsérzést csak olyan sorsviszony idézi fel a maga teljességében, amely teljesen le van zárva, az ember sorsa pedig általában és legvilágosabban akkor telik be, amikor meghalt. Innen van, hogy a nagy tragédiák legnagyobb része halállal végződik. Legjellemzőbb erre Shakespeare példája, akinél költői módon nagyobb erővel az emberi sorsérzést senkisem fejezte ki. A shakespeari tragédiában legtöbbször nemcsak a hős, hanem majd minden a hős «tragikus szvitjéhez» tartozó alak meghal ; a hős sorsa a legszélesebb értelemben lezárul, — ami aztán jön, az új nemzedék, az új király világa : új világ, új sorsokkal, új küzdelmekkel. Mindezt azonban szimbolizálhatja a költő másként is, mint a szó fizikai értelmében vett halállal. A «vég semmiség», amely Bánk bán ítélete, a nyomorék földönfutó aggastyán sorsa, amelyre Oedipus király ítéli magát, nem azért helyettesítheti a testi halált, mint mondani szokás, mert «rosszabb a halálnál» — ez nem összemérés, vagy büntetőjogi mérlegelés kérdése — hanem azért, mert tökéletesen lezárja a tragikus sorsot. Bánk bán, a nagyúr, aki a tragédiában szerepelt, nincs többé ; *Oedipus tyrannos*, a csodált, hatalmas és boldog hős, és az országútakon bolyongó vak koldus : nem ugyanaz az ember, az utóbbinak nincs köze az elsőhöz.[1]

A bukás tragikus voltához hozzátartozik az is, hogy valami *hirtelenség, váratlanság* is legyen benne : csak így érezzük sorsszerűnek. Ha a gyorsaság mozzanata hiányzik belőle, ez mintegy elmossa a sorsérzés erejét. Ha pl. hosszas betegség előzi meg a halált, vagy hosszú időre terjedő lassú szenvedés, fogság, stb., akkor mintegy hozzászokunk a «defelé menés» gondolatához, érzelmileg beletörődünk a lassú tönkremenésbe és kimarad a kísérő érzelemből az a feszülés, amely nélkül nincsen sorsviszony. A Végzet fogalmához hozzátartozik a «hirtelen lecsapás» mozzanata. Csak így lesz hatása megrendítő és így érezzük nagyszerűnek. A küzdelemben megsemmisülni, a harcban meghalni, egy eszméért vérpadra menni, nagy okból és nagy érzéssel a halált keresni, «a végzet csapása alatt elhullani» : ez nagyszerű és meg-

[1] Sophokles *Kolonosi Oedipusa* egy más tragikus világ embere : ennek a két műnek esztétikailag nincs köze egymáshoz. Ennek a másik darabnak nincs is tragikus levegője ; nem sorsköltemény, hanem a vallásos kiengesztelődésnek egészen más szépségű remeke.

rendítő, — lassan fölemésztődni, hosszasan szenvedni, «elfogyni lassan, mint a gyertyaszál» : ez lehet megható, lehet leverő, lehet részvétkeltő, de nem tragikus.

A katasztrófa végzetszerűsége két mozzanatot foglal magában. A sorsviszony mindkét tagja szempontjából szükségszerű. Szükségszerű a tragikus hős szempontjából, vagyis *elkerülhetetlen*. Más megoldás nem képzelhető el. A bukás a hős jellemében folyik, jellemében már adva van. A katasztrófa tényleges bekövetkezése hozzá van kötve az adott körülményekhez, a szemben álló nagyobb erőkhöz és a helyzet alakulásához, de ha ezek az erők és körülmények másképen alakulnának is, *ennek* a hősnek, *ebben* a sorsviszonyban mégsem lehetne más a vége. Elképzelhető, hogy Bánk és a királyné viszonya másképen alakul, hogy Ottó nem jelenik meg az utolsó pillanatban, hogy Bánk nem átkozza meg a királyné hazáját és Gertrudis nem ragad tőrt, — hogy a király nem bocsát meg, hogy a haldokló Biberach fölvilágosítása, vagy a haldokló Petur átka nem jut el Bánk fülébe. De amíg Bánk az a Bánk, Gertrudis az a Gertrudis, akinek Katona megalkotta, addig lehetetlen elképzelni, hogy előbb-utóbb kibékíthetetlenül szembe ne kerüljenek egymással és ez a szembekerülés egyiknek vagy mindkettőnek megsemmisülésével ne végződnék. Épen így elképzelhetetlen, hogy Bánk a gyilkosság tényével meg ne semmisítse önmagát, minden további esetlegességektől függetlenül is ; hiszen mikor a királynét megölte, — mint Gyulai klasszikus elemzése kimutatja — igazi énjét is megsemmisítette. Minden igazi tragikus hős önmagát semmisíti meg ; valamennyinek halálára el lehet mondani, amit Bánkról mondat el a költő : «A büntetés már ennek irgalom».

De *végzetszerű* a tragikus katasztrófa a sors oldaláról is, helyesebben — minthogy a sors a mi sorsunk is — a mi oldalunkról is. A katasztrófa tragikus jellegéhez hozzátartozik, hogy a néző úgy érezze : «Ez a sors, ennek így kell lennie !»

A kiengesztelő mozzanat.

És itt kapcsolódik hozzá a sorsérzés pesszimizmusához egy ellenkező érzéshullám : egy *kiengesztelő mozzanat*. A tragikus bukás láttára nemcsak azt érezzük, hogy ennek így kellett lennie, hanem valamiképen azt is, hogy így van rendben, hogy bizonyos értelemben : így jó. Már abban, hogy a sorsban a nagy egyetemes titokzatosság megmozdulását érezzük, van valami fölemelő. Ami lesujt, egyben föl is emel. Ugyanakkor, amikor a hős sorsát a magunkénak érezzük, egyszersmind ki is emelkedünk a magunk kis énjéből és fölemelkedünk a sorsgondolaton át valami emberen túli nagyság légkörébe. «Megmenekülünk saját egyéniségünk, viszontagságaink, örömeink túlbecsülésétől, részvétünk bevon minket is a katasztrófába, és pillanatra mintha énünk az emberiség közös sorsának részese volna. Mikor a sors kereke forgását halljuk, fontoskodó törpeségünk megszűnik zakatolni ... Innen a tragikai érzelemben a fölséges eleme is, mely midőn lesujt, fölemel ; fölemel egyéniségünk béklyóiból az emberi sors megértéséhez.»[1] A tragikus sorsviszonyban fölvetődött ellenmondás elsimul, a harmónia helyreáll : ez már maga is megnyugtató. Abban a sóhajban, amellyel a hős sorsának adózunk, valami efféle érzésárnyalat is kifejezésre jut : «Azért mégis nagy dolog az ember !». A különböző tragédiák más-más árnyalatokban keltik fel bennünk ezt az érzést. A *III. Richárd*-féle hősök pusztulását ilyenféle sóhajjal kísérjük : «Hála Istennek, hogy megszabadult tőle a világ, és helyreállt a megzavart rend», a *Perzsák* Xerxesének siralmára az a visszhang kel bennünk, hogy «mégiscsak jó, hogy az ember nem fuvalkodhatik fel az istenekig !» Antigone, Romeo és a hozzájuk hasonló hősök bukása azt sugallja : «Mégis nagyszerű dolog, hogy a szeretet erősebb a halálnál». Vannak tragédiák, amelyek az erkölcsi törvény abszolút voltának megéreztetésével emelnek fel, mások (Hebbel) a történeti szükségszerűség áhítatára gerjesztenek, ismét mások az Istenség világintéző akarata előtt hajtják meg fejünket. Van egy formája a tragédiának — ezt Wundt vette észre —, amelynek végén az engesztelő mozzanat bizonyos szent dac formájában lobog fel bennünk : «ime az igaz ember egy világgal szemben is érvényesíteni tudja akaratát, ha bele kell is pusztulnia !»

[1] Péterfy : I. h. 21.

A tragikumnak ezek a különböző megjelenési formái ékesszólón igazolják azt, amit a tragikus sorsérzés tárgyalásánál megfigyeltünk, hogy a tragikum gyökerében függ nemcsak az érzelmi egyéni-állandótól, hanem a szó leghatározottabb értelmében vett világnézettől, filozófiai, vallási, morális meggyőződéstől is. Azért ha a tragikumot osztályozni akarnók, joggal beszélhetnénk görög, keresztény stb., ezeken belül pedig hőskori görög, Perikles-kori, hanyatláskori görög, középkori keresztény, spanyol barokk, francia klasszikus stb., még igazabban pedig — mert a világnézet minden egyes nagy alkotónál egyéni színekbe öltözve képviseli a nagy egyetemes eligazodásokat — aischylosi, sophoklesi, euripidesi, shakespearei, corneillei, racinei, stb. tragikumról: valamennyiben meg lehetne mutatni a nagy tragikus sorsérzésnek egy nagy világnézeti ősformulából forrásozó, de igen határozott egyéni változatokban megjelenő munkáját.

A tragikum művészi megjelenésének legigazibb területe a tragédia, mint amelyet egyenesen a tragikum belső törvényei alkottak meg, e sorsérzés kifejezési formájául. Tiszta tragédiákat hozhat létre természetesen az epika is, mint Kemény regényei, Arany balladái, Gogoly, Móricz Zsigmond idézett novellái mutatják. Tragikus sorsérzést, sőt sorshelyzetet, küzdelmet, sőt bukást fejezhet ki a líra is, mint Ady, vagy Vajda János költészete bizonyítja. Egy-egy képben, jelenetben, mozdulatban kifejezhet tragikus sorsot a festészet és a szobrászat is, mint a Laokoon-csoport, a Niobe-szobor, Michelangelo *Utolsó ítélete*, Rodin *Calaisi polgárai*, Delacroix számos képe. A maga módján tökéletesen kifejezheti a tragikus sorsérzést a zene is, még pedig nemcsak a tragikus opera (Wagner, Verdi *Othellója*), hanem a tiszta instrumentális zene is. A *IX. szimfóniáról* már Carrière megírta, hogy első része tulajdonképen egy nagy tragédia zenei hangokban, mely szinte végtelen borzalmassággal fejezi ki a világ szenvedéseit. Az építészetnek nincs módja a tragikum kifejezésére, mégis lehetséges, hogy bizonyos alkotásai, főleg monumentális épületek romjai, vagy elmúlt tragikus események egykori színhelyei (várak, stb.) *közvetve* olyan érzelmeket ébresszenek bennünk, mint amelyek a tragikus sorsérzés kíséről. Ilyen tragikus érzelem-ébresztő értelemben beszélhetünk tragikumról a természeti jelenségek (viharok, tűzhányó-kitörések, stb.) körében is.

D) *A sorsérzés formaelvei. 2.*

A komikus forma.

A komikus forma típusai. Tárgyi komikum.

Már a komikus sorshelyzet elemzése is megmutatta, hogy a komikus jelenségek voltaképen két, egymástól nagyon különböző jelenség-csoportra oszthatók. Az egyik csoportot *tárgyi komikum*nak, objektív komikumnak, vagy jelenség-komikumnak nevezhetném. A közkeletű felosztás két csoportja közül a jellemkomikum tartozik ide. Ez az elnevezés azonban csak nagyon általánosítva illik szabatosan az ide tartozó jelenségek egész körére. Igaz ugyan, hogy a tárgyi komikum első sorban emberekben, komikus jellemekben nyilatkozik, mégis a komikus tárgyiság túlterjed az ember világán. Ide tartozik például egy dühösen ugató pici kutya, egy furcsa alakú szikla, vagy például a modern festészetnek nem egy olyan alkotása (pl. Picassónak seprőnyélben végződő vasszerkezete), amely a szerző szándéka ellenére is önkéntelen nevetésre késztet bennünket. Mindezeket csak átvitt értelemben lehetne komikus jellemeknek mondani, jobbnak látszik tehát az általánosabb tárgyi komikum elnevezés. Az idetartozó jelenségeket az köti össze és az választja el a komikus jelenségek másik csoportjától, hogy a komikus paradoxia itt magukban a jelenségekben van «adva». Szabatosan: maguk a jelenségek keltik föl bennünk a komikus sorsérzést és az ezt kísérő nevetést. Ez nem jelenti azt, hogy ezek a jelenségek maguktól, hogy úgy mondjam, születetten komikus sorsviszony tagjai volnának, de mindenesetre a komikus paradoxiát úgy «érezzük beléjük», hogy ez a beleérzés nem szándékos, a legtöbbször

nem is tudatos : a komikumot velük kapcsolatban úgy fogjuk föl, mint e jelenségek adottságát.

Ennek a tárgyi komikumnak három főformáját lehet megkülönböztetni. Az egyik az a forma, amelyet Volkelt formulája fogalmaz meg legszabatosabban : az értékként szereplő *álérték*, amely ilyenül lepleződik le. Az erényes emberként fellépő Tartufferől nagy megkönnyebbülésünkre kiderül, hogy aljas képmutató, és mint ilyen el is veszi büntetését. A *Vízkereszt* Malvoliója, aki a szerelmes és úrnője szerelmét felkeltő gavallér szerepében tetszeleg, megcsúfoltatik. Ilyen «álérték» számba megy a kiskutya is, amelyik fontossága érzetében minden ereje megfeszítésével iparkodik nagy zajt csapni és a figyelmet magára vonni, mikor azonban meglátjuk, kiderül kicsisége és «álérték»-nek bizonyulván, csak nevetést arat. Mindezek a komikus alakok úgy viselkednek, mintha többek, erősebbek, jelentősebbek volnának, és ezzel mintegy kihívják maguk ellen a komolyan-vevést és felidézik a sorsot, a maliciózus atyuskát, aki egyszerűen megmutatja őket igaz valóságukban, ezzel leleplezi értéktelenségüket és fejükre vonja a büntető nevetést.

A tárgyi komikumnak másik főfaja az, amely Aristoteles meghatározásában rejlik : hiba, vagy rútság, amely nem okoz fájdalmat és bajt. Ha az előbbi csoportot ál-értéknek neveztük, akkor ezt a másikat talán *fogyatékos értéknek* kellene neveznünk. Ha egy szóval akarom kifejezni az idetartozó jelenségeket, talán az *ártalmatlan tökéletlenség* fogalmával jelölhetjük meg. Ide tartozik mindenekelőtt mindennemű jellemhiba (már amennyiben kicsi és így ártalmatlan : nem-komoly), még inkább a jellemet nem érintő, hogy úgy mondjam fölületi félszegségek, gyengeségek, — persze mindez csak komikus «sorshelyzetben», vagyis ha a tökéletlenségnek tökéletlen volta is (lehetne komoly !) és ártalmatlan (nem-komoly) volta is egy csapásra kiderül. Ilyen értelemben komikus a *Képzelt beteg*, a javíthatatlan hazudozó, a hetvenkedő, a mindig alkalmatlan pillanatban érkező, — az életben is, a vígjátékköltészetben is. Ilyen Dickens legtöbb alakja (a *Copperfield David* Peggottyja, a *Pickwick-Klub* tagjai stb.), Orgon és Falstaff, Bramarbas és Pantalone, Bessenyei *Pontyi*ja, Kisfaludy Lombaija, Csiky Gergely *Mukányi*ja. Ide tartoznak azok az alakok is, akiknek tökéletlensége valami ártalmatlan testi fogyatkozásban áll. A nyomorék természetesen nem komikus, de igenis az, akinek bibircsók van az orrán. A testi fogyatkozás komikumának értelme is ez : a hiba-volta emlékeztet arra, hogy súlyos és szomorú is lehetne a dolog, — ennek fölidézésével vagy lappangó tudatával teszi az érzést sorsérzéssé —, de apróságával ugyanakkor meg is adja a nem-komoly dolog felszabadító érzését. A költészet a testi tökéletlenség komikumát ritkábban használja, bár minél lejjebb szállunk ízlésben, annál gyakrabban előfordul a színpadon is (a bohócok ezért szeretik testileg is «tökéletlennek» maszkírozni magukat), de a magasabb vígjátékban is előfordulnak olyan alakok, amelyeknek tökéletlensége voltaképen fiziológiai jellegű : sipító hang, szeles mozgás, furcsa gesztusok stb.

A tárgyi komikumnak van még egy harmadik csoportja is, amelyre a komikum-elmélet úgy tetszik nekem, eddig nem igen volt figyelemmel. Ennek a csoportnak jellemzője a *kicsiség*. Az olyan alakokra gondolok, mint Vörösmarty *Petikéje*, vagy a már említett kiskutya (akkor is, amikor nem ugat nagyon !). Hogy ezek komikus alakok, mutatja a hatás, amelyet ránk tesznek : önkéntelenül is elmosolyodunk láttukra. De épen ez a mosoly, amely jellemzően csak mosoly és nem erősebb nevetés, mutatja azt is, hogy abban az érzésben, amelyet keltenek, van valami sajátos, az előbbiektől különböző. Nem mondhatjuk rájuk, hogy álértékek, hiszen a maguk nemében teljesen «szépek és jók» ; nem mondhatjuk azt sem, hogy tökéletlenek, mert a maguk mivoltát (érzésünk szerint is) tökéletesen megvalósítják : a kicsinység csak akkor lenne tökéletlenség, ha az illető jelenségnek nem volna szabad kicsinek lenni, de hiszen a gyermeknek éppúgy nem hibája, hogy gyermek, mint a kutyának az, hogy kicsi, sőt épen ez teszi őket vonzóvá. Itt tehát nem lehet alkalmazni sem Volkelt, sem Aristoteles formuláját, itt igazi értékekről van szó, csakhogy olyan értékekről, amelyeknek épen értékes voltához tartozik hozzá, hogy nem kell őket komolyan venni. Ha a kisgyerek tökéletlen, vagy hibát követ el, ha a kiskutya tökéletlenül viselkedik, akkor sem vesszük komolyan, éspedig épen azért nem, mert «még kis gyerek», vagy azért, mert «hiszen olyan pici». Tehát még a két előbbi kategóriában is azon alapul komikus voltuk, hogy kicsik. Nem lehet tehát csodálkozni

rajta, hogy ez a kicsiség, amely «nem-komollyá» teszi őket, magában, tökéletlenségtől függetlenül is megteszi a komikus hatást. Ha külön nevet akarnék adni a komikum e fajtájának, azt hiszem, jól jellemezné a *bohókás* fogalma.

A tárgyi komikum mindhárom neme *viszonylagos jellegű*. Hogy ki milyen értéket tart valódinak, és milyet álértéknek, ez az illetőnek értéktudatától, világnézetétől, egyéni állandójától függ. Sokrates a mi szemünkben kétségtelenül a legnagyobb valódi értékek közé tartozik ; Aristophanes és nyilván annak a tömegnek jórésze is, amely a *Felhők* előadását végignézte, álértéknek tartotta és szívesen nevetett rajta. Hogy ki mit tart tökéletlennek, fogyatékosnak, az nyilván szintén függ az illető egyéni állandójától, de még inkább attól, hogy mihez képest tűnik fel fogyatékosnak a fogyatékosság ; a tökéletlenség fogalmában már magában is benne van a viszonylagosság : a tökéletlen valami tökéleteshez képest tökéletlen ; a fogyatékos csak az egésszel összehasonlítva tűnik fel fogyatékosnak. Ugyanez áll a bohókásra is. A kis kutya egy nagy kutyához képest kétségtelenül kicsi, de egy bogárhoz viszonyítva nagy. Kicsinek, éspedig megmosolyogtatón kicsinek, nyilván azt találja, aki lelkében öntudatlanul is egy nagyobb kutyához, helyesebben : a lelkében kialakult és nyilván nagyobb kutya emlékképeit őrző kutyaképhez hasonlítja. A tárgyi komikumnak ez a viszonylagossága beláthatatlan fokozatokat biztosít a komikumnak, hogy úgy mondjuk, lefelé. Minél primitívebb, minél műveletlenebb valaki, annál kisebb a látóköre, annál kevesebb benne a «megértés», vagyis a képesség, hogy a dolgokat saját mértékükkel mérje ; tehát annál több dolog lesz számára tökéletlen. A tökéletlenség t. i. az ilyen ember szemében a *szokatlant* is magában foglalja ; az, ami neki megszokott, az a «rendes», a jó, a természetes, — ami ettől eltér, az tökéletlen, tehát komikus. Ezért nevet az egyszerű ember, vagy a gyermek az idegen nyelvű beszéden, a megszokottól eltérő öltözködésen stb.

A paradox helyzet komikuma.

A komikus jelenségek másik főcsoportját nevezhetjük a megszokott kifejezéssel helyzetkomikumnak. Valójában talán szabatosabban nevezhetnők a *paradox helyzet komikumának*, mert hiszen bizonyos komikus helyzet nélkül (sorshelyzet értelmében) egyáltalán nincsen komikum. Paradox helyzetnek azt nevezem, mikor a magában komoly dolog helyzeténél fogva válik nem-komollyá. Itt tehát szemmelláthatóan egymás mellett van a komoly és a nem-komoly elem, így nem lehet nem érezni bennük a sorsvonatkozást (lehetne komoly is !) ; a helyzet mintegy áthúzza, vagy a feje tetejére állítja ezt a komoly dolgot, és kicsalja a felszabaditó nevetést. Ennek a helyzetkomikumnak klasszikus formája a félreértés, tévedés, csalódás, váratlan nemkomoly fordulat. A vígjátékok legnagyobb része ilyen (helyzetvígjáték), de az ú. n. jellemvígjáték sem nélkülözheti egészen, mert hiszen a helyzettől független, a jellemben rejlő komikum leleplezésére is legalkalmasabb, mindenesetre leghatásosabb eszköz a paradox helyzet. A shakespearei *Tévedések vígjátéka*, a Kisfaludy-féle *Csalódások* annyi más hasonlóval együtt már címükkel is jelzik a helyzetkomikum szándékát. De az olyan shakespearei címek is, mint a *Szentivánéji álom*, az *Ahogy tetszik*, vagy az *Amit akartok*, szintén azt akarják jelenteni, hogy amit látni fogunk, nem kell komolyan venni. A vígjáték születésétől kezdve halhatatlan frisseségében és változatosságban, ezerszer látottságuk mellett is mindenkor biztos hatással uralkodik minden idők színpadján a paradox helyzet ezerféle fogása : félreismerés, álöltözet, félrevezetés, személycsere stb.

A helyzetkomikum rovatában kell elkönyvelnünk az olyan jelenségeket is, mint a *nevetséges baleset*. A baleset természetesen csak akkor válik nevetségessé, ha ártalmatlan, de fokozódik ez a nevetségesség akkor, ha a nem-komoly baleset paradox helyzetébe komoly jelenség kerül belé, például szépen felöltözött, pipeskedő, vagy a tekintély látszatával megjelenő ember esik el. Klasszikus és sokszor idézett példája az ilyen komikumnak a generális, akit a szemlén ledob a ló. A baleset körébe sorozhatjuk a durva komikumnak a nagy tömeg számára hatását soha el nem hibázó forrását, a *verekedést* is. A verekedésen az egyszerű ember valójában nem mint ilyenen mulat, hanem azon, hogy «valaki megkapja a magáét» ; sohasem a verekedés győztesén nevetünk (legföljebb ha ő is megtépetten, a verekedés nyomaival kerül

ki belőle, vagyis ha ő is megkapta a magáét), hanem a vesztesen : ő került komikus helyzetbe.[1] A helyzetkomikum egy faja az *utánzás* is. Itt maga hozza valaki magát abba a helyzetbe, hogy össze kelljen hasonlítanunk mintegy önmagának ideáljával, és minthogy az utánzás legtöbbször nem sikerül tökéletesen, a kettőnek összevetése mint kölcsönös helyzet rávilágít a jelenség (ártalmatlan) tökéletlenségére. Komikus helyzet minden össze-nemillés, például az anakronizmus ; minden aránytalanság, pl. kis testhez túlságosan nagy fej. A magában véve nem komikus tárgy az összehasonlításban helyzeténél fogva kerül olyan körülmények közé, hogy nem tudjuk komolyan venni.[2]

A játékos komikum. Az élc.

A komikus jelenségek harmadik csoportját az jellemzi, hogy a felszabadító nem-komoly jelleg nincsen adva, hanem azt magunk teremtjük meg. A két előbbi komikum-fajban (ebből a szempontból a helyzetkomikum is rokon a tárgyi komikummal) tőlünk független jelenségekben, tárgyakban, vagy helyzetekben fedeztük fel a komikus sorsérzésnek megfelelő felszabadító nem-komolyságot ; itt azonban *magunk teremtjük meg a nem-komoly tárgyat, vagy helyzetet:* embereket, helyzeteket, cselekményeket, formákat, amelyeket már eleve nem akarunk komolyan venni, illetve vétetni. A tárgyi komikummal ellentétben ezt nevezhetnénk *alanyi komikum*nak, mindkét előbbivel szemben *cselekvő komikum*nak is, de mindkét elnevezés félreértésre adhatna okot, hiszen az «adott» jelenségben, vagy helyzetben is a mi alanyi sorsérzésünket «ismerjük fel», és az adott komikus helyzetben is (főleg a vigjátékban) legtöbbször cselekszik a komikus hős. Legtalálóbban talán *játékos komikum*nak nevezhetnők ezt a fajt, mert épen abban van a lényege, hogy mi magunk «játszunk» alakokkal, helyzetekkel, formákkal, és épen ez a játék adja meg a nem-komoly minősítést és a felszabadító jelleget ezeknek a magunk alkotta valóságoknak. A játékos komikumnak két nagy területe van ; az egyik a költői alakítás, a másik az élc.

A *költői alakítás* valamennyi fajtáját felölelheti az eddig fejtegetett komikum-fajoknak. A komikus alakok minden fajtája, a paradox helyzetek minden lehetősége motívuma lehet a komikus műalkotásnak, sőt épen ezek teszik annak ábrázolásbeli tartalmát. A kifejezést és a jelentést azonban a művész sorsérzése adja meg ezeknek az alkotásoknak. Ezek tehát csak abban különböznek a két előbbeni csoportbeliektől, hogy nem rajtunk kívül álló adottságokban jelentkeznek, hanem tudatos műalkotás hozza őket létre. Ez a meghatározás magában foglalja a művészi játék-komikum egész területének viszonylagos, kétarcú jellegét. A költői alkotásban szereplő komikum t. i. csak a költő számára szubjektív (játékos jellegű), mert ő hozza létre. Az olvasó, vagy a néző számára épen olyan adott, tehát tárgyi valóság ez mint a műalkotáson kívül tapasztalható komikus jellem, tárgy, vagy helyzet.

A játékos komikum másik nagy területe az *élc*. Az élc lényege, hogy a kifejezési formákkal, elsősorban a szavakkal való játék hozza létre a komikumot.[3] Az élc legtöbbször szintén álértéket, vagy fogyatékos értéket mutat be a maga formai játékában, mint nem-értékest. Ez a *leleplező élc* a jellemkomikummal rokon és legtöbbször van benne némi szándékosság (malícia) is. Ezt legjobban mutatja az a körülmény, hogy legszívesebben olyanokat vesz tárgyul, akik valami tekintetben mint értékek szerepelnek a köztudatban (felsőbb osztályok, hatóságok, papság, katonaság, hivatalnokok stb.), ami rendesen egy halvány lázadó árnyalatot ad ezeknek az élceknek. Épen ez az árnyalat adja meg nekik a felszabadító jelleget : az élcben megmutatjuk, hogy nem vesszük komolyan őket. Máskor valami védekező jellegük van (győztes politikai ellenfelekkel, elnyomó hatalommal szemben), ismét más-

[1] Ha nevetésünkbe ilyenkor, — ami főleg az egyszerűbb embernél gyakran megtörténik — belevegyül a káröröm érzése is, akkor egy nem-esztétikai érzés színezi a sorsérzést, ezt azonban a szorosan vett komikumtól, illetőleg az azt jellemző felszabadulás-érzéstől meg kell különböztetni.

[2] A nem cselekményszerű helyzetre illik rá leginkább a Schopenhauer- (és Riedl-) féle meghatározás az egyedről, amely nem neki megfelelő faj alá, vagy a fajról, amely nem neki megfelelő nem alá soroztatik.

[3] Hogy nemcsak a szavakkal, hanem mindenféle kifejezési eszközzel játszhatunk ilyen komikus módon, mutatják az olyan kifejezések, mint «vicces mozgás», «tréfás taglejtés», vagy az ú. n. «zenei humor», amelynek lényege a hangokkal való nem-komoly játék.

kor egyenesen tökéletlenség-kipellengérező szándék vezeti őket, mint a tárgyi komikum második csoportjában ismertetett jelenségeket (anyós-viccek, skót viccek, zsidó, cigány stb. viccek). Tiszta játékosság jellemzi az élceknek azt a csoportját, amelyben semmi ilyen kísérő érzelmi árnyalat nem fedezhető fel a formával való játékon kívül. Ilyenek elsősorban a *szójátékok*,[1] vagy a tréfás szórejtvények stb. Ilyen ártatlanul játékos élc pl. az az ismert élc, hogy egy kisfiú elveszti az utcán az édesanyját és azt kérdezi az emberektől: nem tetszett látni egy nénit egy kisfiú nélkül? Amikor ezt mondom, vagy amikor szójátékot (Sipulusz ismert tréfás felköszöntője: Teleki Sámuel, én téged bámuel), vagy pl. tréfás szórejtvényt csinálok (Meddig szalad a nyúl az erdőbe? — Csak a közepéig, mert onnantól már kifelé szalad) — akkor egyszerűen csak játszom a szavakkal, illetve a fogalmakkal, de persze játékom mögött, ha alig tudatosan is, mindig meghúzódik az érzés: legalább addig, amíg játszom, nem kell komolyan vennem az életet.

A komikus küzdelem és katasztrófa

A komikum nem feltételez olyan értelemben vett küzdelmet, aminőről a tragikumnál szóltunk. Annak, ami a tragikumban a küzdelem, itt az az eljárás felel meg, amely a komikus jelenséget nem-komolynak tünteti fel: *amiben a komoly és nemkomoly mozzanat szembekerül egymással.* A komikus drámában ezt a szerepet a helyzet tölti be; ez megnyilvánulhat persze a tragikus drámáéhoz hasonló igazi küzdelemben is (pl. Molière *Fösvényé*ben, vagy Aristophanes *Béké*jében), bár megjelenési formájában úgy hat, mint annak paródiája. (Aristophanes legtöbb darabjában.) Máskor csak ártatlan törekvés, cselszövény, vagy ártó szándékú, de visszájára forduló intrika (*Tartuffe*, Lombai, vagy akár Csokonai *Karnyónéjá*nak intrikája). A komikus jellemben egyszerűen szembekerül, illetőleg szembe állítjuk az álértéket, vagy a fogyatékosságot azzal a valódi értékkel, vagy teljességgel, amelyet várnánk tőle: már magában ebben a szembeállásban küzdelmet érzünk a komoly és a nemkomoly mozzanat között. Az élcben a formai paradoxia (amit mond és amit érteni kell alatta) foglalja magában a szembeállást. Természetesen ez a háromféle lehetőség együtt is járhat. A vígjáték pl. többnyire mind a három módot egyesíti magában.

A komikus «küzdelem» természetesen éppúgy megköveteli az esztétikai *lezártság*ot, mint a tragikus cselekmény. Ez a lezártság azonban más természetű, mint a tragikumé. Hogy a sorsérzés határozott legyen, hogy igazán szívből nevethessünk, ahhoz be kell fejezve lennie a komikus sorsviszonynak, különben még fennállna a lehetőség, hogy mégis komolyan kelljen venni. De ez a befejezettség nem kívánja meg azt a teljes véglegességet, amelyet a tragikumé. El lehet képzelni, hogy ugyanez a negatív sorsviszony ugyanezekkel az elemekkel még akárhányszor megismétlődik, sőt a komikus jellem ezt szinte magától-értetődővé teszi: aki igazán fösvény, vagy hazudozó, az bármennyire pórul jár is, a legnagyobb valószínűség szerint továbbra is fösvény marad és hazudozni fog, hiszen «ez a természete»: épen ezért komikus jellem. Hogyan kell tehát értelmeznünk a komikus sorsviszonyt lezáró «katasztrófát?» Azt hiszem, ennek a katasztrófának a lényege *maga a nevetés*, amelyet kivált belőlünk a komikus jelenség. Azzal, hogy «jól kinevetjük magunkat», voltaképpen le is zártuk azt a jelenséget, amely a nevetést létrehozta. Formailag azonban ez a nevetés hozzákapcsolódik a komikus motívumok valamelyikéhez. Ez az utolsó, nevetéskiváltó komikus motívum a sorsviszonyt lezáró katasztrófa megfelelője. A jellemkomikumnál ez a katasztrófa a komikus jellem felsülése, a «hólyag megpukkadása». A helyzetkomikumnál a végső fordulat, a tévedés felderülése, a titok kisülése, a «költői igazságszolgáltatás». Az élc «megoldása» maga a forma csattanóssága (itt általában alig lehet utolsó motívumról beszélni: az élc legtöbbször időbelileg egyfázisú jelenség). A végjátékban a katasztrófának, illetőleg a lezárásnak két leggyakoribb formája az ú. n. *happy end*, vagy (a kettő sokszor egyebesik) a *házasság*. Az előbbi felel meg annak a sorsérzésnek, amelyet fentebb «atyuska-sorsnak» neveztünk, és amely mélyen gyökerezik az egyszerű emberekből álló tömegek szívében: a jóknak el kell venni jutalmukat, a rosszaknak (tökéletleneknek) fel kell sülniök. A házasság

[1] Természetesen a szójáték is lehet eszköze a leleplező, lázadó, védekező élcnek is.

formailag leghatásosabb megoldása minden olyan vígjátéknak, amelyben szerelmi bonyodalom alkotta a komikus összeütközés tartalmát. Ebben az értelemben a házasság legtökéletesebb megfelelője a tragikumbeli halál-lezárásnak. A halállal véget ér a tragikus sorsviszony, amelynek természete, hogy végleges, meg nem ismételhető. A házasságban véget ér egy nem-komoly sorsviszony,[1] nem mintha nem lehetne ennek folytatása — sőt a házasságban egyformán elképzelhető komoly, vagy nem-komoly folytatás —, de az már nem ez a sorsviszony lesz. A vígjátékban lezajló játékos világgal szemben az általános emberi sorsérzés szerint a házasság mindenesetre komoly dolog, és ezért alkalmas arra, hogy lezárja a nem-komoly cselekményt és jelezze, hogy ami ezután következhetik, az már más világ, mint a vígjátéké (legalábbis, mint ezé a vígjátéké).[2]

A tragikumbeli végzetszerűségnek a komikus katasztrófában az az érzés felel meg, hogy: «*így jó*, így kellett történni», — esetleg: «*úgy kell neki*». Sorsérzésünk rámondja a megoldásra az ament: valamiképpen úgy illik, hogy így történt. Ezzel kapcsolatos a katasztrófa engesztelő mozzanata, amely nem más, mint maga a felszabadulás-érzés. Ha ez az érzés olyan természetű, hogy mélyén az atyuskasors állandója rejlik, akkor erkölcsi megnyugvást is érzünk a vígjáték igazságszolgáltatásán. Ez a felszabadulás és megnyugvás-érzés a vígjáték hatásának egyik erkölcsi vonatkozása. A másik erkölcsi mozzanat a tökéletlenségnek, illetve álértéknek leleplezésében rejlik. A hiba u. i. lelepleztetvén, önmagában hordja ítéletét. Ha az álértéket álértéknek ismertük meg, lehetetlen el nem ítélnünk. Ennyiben lehet szó a komikus költészet pedagógiai értékéről is.

Komikus formák.

A komikum legtökéletesebb esztétikai megjelenési formája mindenesetre a *vígjáték* («felsőbb vígjáték», bohózat, vígopera, operett), de gyakran előfordulnak komikus alakok (helyzetek már kevésbbé) komoly színművekben is (Falstaff és Bandolf a IV. Henrikben, komikus típusok a népszínművekben). A komikum másik fő irodalmi területe a *regény* és a *novella*. Az ú. n. «humoros» regények és novellák legnagyobb része, a nagyközönségnek és a krtikának ingadozó műszó-használata következtében, voltaképpen komikus, vagy elsősorban az. Már ritkábban jelenik meg a komikum a *lírában*, főleg a tiszta lírában; a lírai élet- és jellemkép azonban (Vörösmarty *Petikéje*, *Gábor diák*ja) egyik főformája a magas költészetben megjelenő komikumnak. De komikus önjellemzést találunk elégszer a tiszta lírában is (pl. Petőfi bordalai, vagy egyes népdalok, pl. az *Amikor én legény voltam* kezdetű). A komikum irodalmi természetű megjelenésének egyik érdekes tünete a *szavak komikuma*. A tapasztalás szerint egyes szavak is kiválthatják a komikus hatást, akkor is, ha minden mondatbeli, illetőleg ítéletbeli összefüggés nélkül hangzanak el. Ha kimondjuk ezt a szót: *szamár*, vagy ezt a nevet: *Bórembukk* (Jókai *Nagyenyedi két fűzfájá*ban), a legtöbb ember azonnal elneveti magát, és pedig minél egyszerűbb lelkiségű, annál biztosabban és annál jóízűbben. A szavak komikumának ez a relativitása is jelzi a bennük rejlő komikum természetét. Az ilyen puszta szó-, vagy név-komikum: vagy az önkénytelenül hozzá asszociált komikus tárgy, jellem, vagy helyzet következtében hat komikusan (mint a *szamár* szó), vagy hangzásának szokatlansága, illetőleg az abban érzett formai játékosság (tréfa) következtében (mint a második példa).

A *képzőművészetben* legkevésbbé képes komikus hatásra az építészet. Legföljebb bizonyos nagyon apró épületkék váltanak ki valami, a bohókásba játszó hatást, vagy az olyan egyenesen nevettető céllal készült építmények, amilyeneket szórakozó helyeken (Városliget) lehet néha találni (útvesztők, tükrös-szobák stb.). A szobrászat és a festészet ábrázolási tartalmánál fogva a komikum minden faját visszaadhatja. Van azonban egy neme a komikumnak, amelyet ezek a művészetek tartalmuktól való relatív függetlenséggel, majdnem tisztán formailag érhetnek el, formai elemeknek szokatlan, meglepő, a «rendestől» eltérő csoportosításában. Persze ez a

[1] Ha a költő egészen komolyan veszi hősének szerelmét, abból nem lesz vígjáték.

[2] Persze, a házasság-megoldás is lehet a «póruljárás»-nak egy neme, amikor úgy érezzük, hogy «megtalálta a zsák a foltját!»

szobrászi, vagy festői tréfásság a legnagyobb mértékben viszonylagos: a nagyközönség számára igen sok olyan művészi formatörekvés szokatlan, amely a művész és a műértő szemében igazi új érték. Lehet arról vitatkozni, hogy mikor az átlagos tárlatjáró a legújabb irányok egy-egy alkotásán szívéből nevet, mennyire jogosult és mennyire esztétikai a nevetést kiváltó élménye, de hogy a hatás, amelyet benne a kép, vagy a szobor létrehozott, tisztán és mindenestül komikus, abban alig lehet kétség. Persze igazi művészi komikumról itt csak akkor beszélhetünk, ha maga az alkotó is ezt a hatást célozta, illetve ha a műben tárgyilag is ez van adva.

Legtöbbször igen viszonylagos az ú. n. *zenei komikum* is. A zene, nem lévén a szó szoros értelmében vett ábrázolási tartalma, tárgyi komikumot csak úgy képes kifejezni, hogy a komikus sorsérzés hangulatához hasonló hangulatot szuggerál, vagy hogy bizonyos hangszerek hangjainak, illetőleg hangviszonyainak szokatlanságával hozza létre a maga helyzetkomikumát, vagy kelti a tréfás formai játék benyomását. Klasszikus példája a zenei komikumnak a *Nürnbergi mesterdalnokok* Beckmesserének szerepe. Szeretik emlegetni az esztétikusok Beethoven nyolcadik szimfóniáját is, mint amely tele van komikummal. A játékos komikumra bőven találunk példát az újabb zene nagyjainál is (Richard Strauss, Bartók, Kodály).

Az életben a komikum minden faja bőségesen előfordul; ideszámíthatjuk a komikum egyik leggazdagabb területét, az élcet elsősorban; meg kell azonban jegyeznünk, hogy mikor nem-emberi jelenségeket találunk komikusnak, e mögött mindig az illető jelenség antropomorf felfogása húzódik meg. A ló nem komikus látvány, a majom igen: akaratlanul is az emberrel hasonlítjuk össze, és azért érezzük tökéletlennek. Ha a hangosan kukorékoló kakason nevetünk, ezt azért tesszük, mert az emberi hetvenkedéshez, fontoskodáshoz hasonló lelki tartalmat érzünk bele.

A komikum e fő formáin kívül használnak még a komikus jelenségek bizonyos fajainak jelölésére néhány más műszót is. Ezek értelme nincs egyértelmű határozottsággal tisztázva, azért igen sokszor azonos értelemben is használják őket, sőt akárhányszor semmivel sem akarnak többet jelenteni az egyszerű komikusnál. A legáltalánosabb használat értelmében a következőképen látszik ajánlatosnak elkülöníteni egymástól értelmi árnyalataikat. *Furcsán* leghelyesebbnek látszik, úgy mint már Csokonai,[1] egyszerűen magát a komikust érteni. E szerint furcsa volna a komikus szó magyar fordítása. *Burleszken* igen erős és nyers komikumot értünk, rendesen az alsóbbrendű érzéki élet köréből, *groteszken* nagyon különöst és esetlent, *bizarron* igen szokatlant, amiben még hozzá valami (az általános észjárástól erősen különböző) játékos elem is van.

E) *A sorsérzés formaelvei. 3.*

Humoros formaelvek.

A humor három faja.

A humoros sorsérzés az esztétikai formálás szempontjából nem egyenrangú a tragikummal és a komikummal: ez nem teremtett magának sajátos formát, hanem mint a világnézeti típusok és az életérzések, minden formát alakíthat. Az esztétikai tartalom vizsgálatánál láttuk, hogy a humor három elemet egyesít, a *tragikumot, komikumot* és a *bölcs*, ill. *a szent* sorsérzését. A humor főbb fajai a szerint különböznek egymástól, hogy a három összetevő közül melyik bennük az uralkodó. Eszerint beszélhetünk tragikus humorról, komikus humorról és bölcs (vagy jóságos) humorról, — persze sohasem feledve, hogy mindenféle humorban megvan mind a három elem. *Tragikus humor* pl. *Don Quijote*, vagy *Toldi estéjé*nek humora. Ilyenek majdnem valamennyien Kemény regényhősei: legjobban a jellemüknek, sorsuknak tragikus oldala fog meg; a velük való mindig egy kicsit félelembe játszó együttérzést csak nagyon félénken és olykor-olykor kíséri az alig-alig felszabadító mosoly, amelyre félszegségük indít. De mikor sorsuk betelik, mégiscsak megfér bennünket (ha néha csak nagyon szerény formában is) a megértés (Don Quijoténál, Toldinál) és a megbocsátó szimpátia (a Kemény-alakoknál) egyensúly-érzése.

[1] *Furcsa vitézi versezet*nek fordította a komikus eposzt.

*Komikus humor*nak nevezem pl. Shakespeare Poloniusának, Vörösmarty Balgájának, a Micawber-családnak, vagy Arany *Bajusz*ának humorát. Ezeken az alakokon jóízűen (majdnem csak jóízűen) nevetünk; de mikor Polonius végül is áldozata lesz (akármilyen gyarló) hűségének, mikor Balga elől éppúgy tovatűnik a levegőben a palack és a sültgalamb, mint Csongor elől Tünde alakja, mikor ráeszmélünk, hogy Micawberéknek a szép szavak mögött valójában mégis csak milyen sivár az életük, akkor mégis csak megérezűnk valamit a tragikus sorsérzés pesszimizmusából, amely azonban éppúgy felolvad a velük érző (és ugyanakkor magunkat is érző) megbocsátás bölcseségében, mint már-már megszakadt mosolyunk.

*Bölcs humor*nak nevezném Mikszáth Kálmán, Ambrus Zoltán, Anatole France humorát. Ebben az értelemben humoros Vörösmarty *Tót deák*ja, Petőfi *Vándor legénye*, Móricz Zsigmond nem egy novellája és Tamási *Ábel*ja. Viszont Mikes és Gárdonyi humorát, a *Nyomorultak* öreg püspökét, Petőfi *Bolond Istók*ját a *jóságos humor* kategóriája alá foglalnám.

Az irónia.

A humorral rokon jelenségek közül legjelentősebb a gúny *(irónia)*. Igen rokon a humorral, mert megvan benne a komikus elem (a nevetséges forma), megvan a nem ugyan tragikus, de legalább is komoly mozzanat (hiszen amit kigúnyolunk, azt valami komoly okért gúnyoljuk ki) és van valami feloldó felsőbb elem is e kettő fölött, hiszen többé-kevésbbé kifejezetten mindig valamilyen elv, vagy felsőbb érdek nevében gúnyolódunk. A gúny azonban egészen más elemeket is tartalmaz, amelyek erősen megkülönböztetik a humortól.[1] Legfőbb ellentétük, hogy a humor rokonszenvből fakad (minden iránti rokonszenvből), a gúny pedig legalább is *bizonyos fokú ellenszenvet* tételez fel. Persze ez az ellenszenv — épen ez a gúny jellemző gesztusa — látszólagos rokonszenv köntösében jelenik meg. Ha ez az ellenszenv nagyon erősen elárulja magát, akkor nevezzük a gúnyt *szarkazmus*nak (elkeseredett gúny); ha viszont az ellenszenv igen csekély, akkor szelíd gúnyról beszélünk és ez igen közel juthat a humorhoz. — A gúny másik jellemző és a humorétól lényegében különböző tulajdonsága, hogy valójában *reaktiv érzelem:* valamire felel, visszaüt, nem spontánul működik. Ez mutatja meg legjobban, hogy voltaképen nem sorsérzésből fakad, hanem többé-kevésbbé aktuális tárgyhoz van kötve. A mi terminológiánkkal: nem a jelentéstartalom, hanem a kifejezési tartalom körébe tartozik. A humoros sorsérzésű ember többé-kevésbbé mindent a humor «szemüvegén» át néz, a gúnyos ember mindig valamivel szemben gúnyos. Erről az oldalról a gúnynak az a szélsősége közelíti meg a sorsérzést, amit már *cinizmus*nak nevezünk; cinikus, aki mindig mindent gúnyol; ez természetesen azt jelenti, hogy az illető mindenestül reaktív ember volna, ami nem képzelhető súlyos lelki betegség nélkül. — Lényegesen más értelme van az úgynevezett *romantikus irónia*nak, ennek a bonyolult, nem is mindig beteges elemektől ment lelkiállapotnak, amely olyan jellemző főleg a nagy német romantikára; esztétikai lényege — és ezért jogosult a kifejezés — a fölényes öngúny egy neme.[2] A romantikus író az egyik pillanatban átadja magát a pátosznak, vagy az elérzékenyülésnek, a másik pillanatban kigúnyolja patetikus, vagy érzékeny magát. — Egészen más az úgy nevezett *tragikus irónia* is. Ez a fogalom[3] a tragikus cselekmény menetének azt a paradoxiáját jelenti, hogy épen az ellenkező pontra jut, mint ahova indult (Oedipus király elfut hazulról, hogy meg ne ölje a végzetes jóslat szerint atyját, és épen ezzel fut a végzet hálójába: igazi atyjához, akit aztán megöl).

[1] Höffding egyenesen a humor ellentétének mondja. I. m. 65.

[2] «Egy-egy pillanatnyi megállásukat, tanácstalanságukat leplezi, a belső *horror vacui*nak tudatossá válását s a fölényes intellektusban való elhallgattatását jelenti a romantikus irónia. Az irónia a romantikus lélek archimedesi pontja. Az egyetlen mód arra, hogy átengedje magát minden jelenség pátoszának, a nélkül, hogy le kellene mondania függetlenségéről, mert minden pillanatban föléje emelkedhetik a jelenségnek. Az irónia erején a képzelet újra megsemmisítheti minden alkotását, nem akad fenn egyetlen belső ellentmondáson sem, s száz formában élheti ki az anyagon való diadalát.» (Thuróci-Trostler József.)

[3] A név Solgertől, a mult századeleji esztétikustól származik, aki voltaképen a romantikus iróniát viszi át a tragédiára.

A humor többi rokonjelenségei.

A humorral rokon többi jelenségek közül a *szatira* nem más, mint a gúnynak egyenesen támadó megjelenése. A *karikatúra* gúnyos szándékú torzított (bizonyos irányban túlzott) stilizálás. A *paródia* valamilyen jelenségnek kigúnyolása oly módon, hogy a régi formát megtartva, az eredetivel ellenkező tartalmat adunk neki (Arany így paródizálja ki — ártatlan gúnnyal — Vörösmartynak *Magyar költő* c. versét *Uj magyar költő* címmel, — persze gúnya nem Vörösmartynak, hanem az új magyar költőknek szól). A paródiának ellentéte a *travesztia:* egy tartalomnak gúnyos módon, az eredetivel ellenkező jellegű formába öltöztetése (Blumauer *Travesztált Aeneise).*

A humor olyan magasrendű és bonyolult szellemi magatartás, amely csak az emberinek körében lehetséges. Így a humornak igazi területe a költészet és az irodalom, elsősorban a regény és novella, de az eposz (Arany humoros eposzai) és a dráma *(Csongor és Tünde, Lear király* bolondja), és a lírai próza (Mikes, Móra Ferenc) is. A lírában már sokkal ritkább (Arany egyes öregkori versei) és inkább a félig-lírai műfajokban (szatíra, életkép) otthonos. A tárgyas képzőművészet ábrázol olykor humoros hangulatú tárgyakat (Velazquez képe Sebastiánról, IV. Fülöp törpéjéről). A zene, mint mindent, ami érzelem, a humort is kifejezheti a maga sajátos módján. Natorp[1] bőven fejtegeti Beethoven humorát. Halm pedig Mozart sajátos g-moll humoráról ír.[2] De hát kit nem ragadott még meg a *Mesterdalnokok* Hans Sachs-szólamának a szövegtől elvonatkoztatottan is a legmélyebb humortól áradó szépsége?

F) *Az egyéni morál formaelvei.*

Lehet-e a tendencia esztétikum?

Az egyéni állandó három elemének a jelentéstartalom formálásában vizsgált szerepe mindig magában foglalta a morál részét is. Az esztétikai tapasztalat azonban arra tanít, hogy a jelentéstartalom erkölcsi és gondolati elemei akárhányszor bizonyos értelemben különválva, a többinél erősebben lépnek föl az alkotásban. Ez megtörténhetik vagy azért, mert nem simultak bele egészen az egységes látomásba, tehát voltaképen nincsenek egészen megformálva, vagy minden megformáltságuk mellett is annyira erősek, hogy külön *is* magukra vonják a figyelmet. Ilyen módon ez a mondanivaló — nevezzük tendenciának — úgy látszik, mintha kimaradna az esztétikai más-valóságból. Oly erős ugyanis a maga elvont logikai, vagy erkölcsi érdekvalóságához való hozzátartozása, hogy ezt a nem-tökéletes, vagy legalább háttérbe szoruló esztétikai környezet nem tudja feledtetni. A tendencia tehát mint idegen anyag, mint formálatlan, vagy nem-esztétikailag formált betolakodó látszik megjelenni a műben. Az ilyen idegen elem ugyanis rendesen nem esztétikai, hanem logikai-rétorikai formáltságban jelenik meg: mint megfogalmazott tétel (például az *Ember tragédiájának* utolsó mondata, vagy Brieux *Bölcsőjének* tézise), mint formális szónoki beszéd (Marquis Pósa beszédei a *Don Carlos*ban), mint közbeszőtt értekezések (a *Háború és békében*, vagy a *Nyomorultak*ban), mint szónoki példa (a Starec története a *Karamazov* testvérekben) stb., stb.

Az esztétikai probléma már most a következő: mint a példák is mutatják, az effajta *irányzatos művek között remekművek is* akadnak. Hogyan lehetséges ez? Az elvi felelet az eddigiek alapján könnyű: az esztétikai kárpótlás törvénye alapján. Az efféle esztétikum ugyanis, fogyatékos lévén a megformáltsága (az esztétikai szemléletesség), fogyatékos esztétikum. Ha azonban a többi ponton a művészi jelleg igen erős, ez feledtetni tudja a hiányt, és az esztétikum nemcsak nagy érték, hanem egyenesen remekmű is lehet. Az ilyen esztétikailag idegen elemnek az esztétikum formarendszerébe való felvétele szempontjából, a teljesen formátlan idegenségtől a teljes, kárpótlásra nem szoruló formáltságig, óriási a skála. A főbb fokozatok a következők.

Teljesen formálatlan a tendencia, ha külön idegen elemként van nem hozzá-

[1] Paul Natorp: Beethoven und wir, 1921.
[2] Aug. Halm: Vom Grenzen und Ländern der Musik. 2. k. 1916. 117.

kapcsolva, hanem csak melléje helyezve a műnek (függelék, tanulság, bevezetés, mottó, felirat, cím, jegyzet, utószó,[1] stb.) alakjában. *Látszólag formált*nak kell mondanunk a paradigmát: a tétel szolgálatára kigondolt és ennek értelmében megszerkesztett esetet, amilyen például a francia tételes drámáé. A tétel van meg először; ennek szempontjából, tehát tisztán logikai, rétorikai, pedagógiai szempontból, vagyis esztétikailag formátlanul szerkesztetik a mű. Minthogy azonban a tételt az olvasó vagy a néző csak utólag veszi tudomásul, az az illúziója, hogy esztétikailag formált alkotással áll szemben. Ezt az illúziót előmozdítja — minél jobb írótól van a mű, annál inkább — az a körülmény, hogy a megalkotásban, mint másodlagos tényező, művészi érzék és igény is részt vehet. Rokon ezzel a célzatos torzítás esete, amelyet *deformált*nak kell neveznünk. Igy alkot, aki az ábrázolandó jelenséget eleve bizonyos irányban hazugul eltúlozza, kiélezi, vagy lényeges részeit szándékosan, éspedig nem-esztétikai szándékból, kihagyja. Ilyen deformált alkotások például a politikai pártszempontból készült társadalmi regények (Upton Sinclair), ilyen célzatos és hazug deformálásban bűnösek bizonyos naturalista regények, amelyek csak sötétet sötéten adnak a valóságból, vagy ellenkező irányban, az úgynevezett fehér irodalom, amely (ismét nem-esztétikai okokból) a sötétet hagyja ki a valóság színképéből. *Félig formált*nak kell mondanunk az irányzatosságot, amikor az eddig említett megoldási módok valamelyike föl van ugyan véve a művészi formarendszerbe, de ott a szervesnél erősebben, hosszabban, rikítóbban jut szóhoz. Igy amikor a tanulságot, vagy a prédikációt a szereplők valamelyike mondja el, vagy írja meg, akár levél, akár beszéd, akár — ez a forma megy legmesszebbre a szervességben — dialogus alakjában (Shaw drámái, Szabó Dezső regényei).

Művészi tendencia-formálás.

Természetesen lehetséges az is, hogy az irányzatosság *teljesen megformáltan* szívódik föl a mű esztétikai egészébe. Ez az eset akkor áll elő, amikor az esztétikum látomásérzelme teljesen átjárja és fölszívja a mondanivalót és a vízió egysége teljesen összeolvasztja a képpel. Ennek a teljesen művészi megoldásnak van *három veszedelmes módja*. Veszedelmesnek mondom őket azért, mert állandóan az esztétikum határán járnak, és igen nagyerejű művészegyéniségre van szükség, hogy a mondanivaló ki ne essék a művészi formából. Az idetartozó alkotások közt azért aránylag nem sok az igazán remek; megoldási módjuk folytonos kísértéssel jár a művészi megalkuvásra. A nagyok azonban egészen nagyot tudtak alkotni ezeken a módokon is. Ilyen megoldási mód a *pátosz*, amikor egy nagy egyéniség, aki embernek is, művésznek is jelentős, nagyon át van hatva egy igazság erejétől: nem tudja nem hirdetni ezt, de minthogy művésznek is nagy, nem tudja nem-művészien hirdetni. Az ilyen alkotók lelkéből olyan roppant érzelmi energiával pattan ki a megformált mondanivaló, annyira egy velük, annyira a lelkük egy darabja, annyira legbelsőbb élménye, hogy a rétorikai forma is áthasonítódik ajkukon, a roppant érzelmi kíséret képi csillogást is ad a szónak. Petőfi, Vörösmarty, Milton, Schiller, Szabó Dezső pátosza lehet a példa erre. — A másik mód, amely lehető, de veszedelmes, a nagy *tanítóköltészet* útja. Horatius epistoláira, Dante egyes részeire, *Vojtina Ars poetikájára*, a *Gondolatok a könyvtárban* lírájára gondolok, és ezek képzőművészeti párhuzamaira: a chartresi székesegyház nyugati kapujának irreálisan meghosszabbított testű prófétáira, az isenheimi oltár ujjával Krisztusra mutató Szent Jánosára, — egyáltalán azokra a középkori képekre, ahol a szentet a nagyobb alak emeli ki az emberek közül stb. Kétségtelen, hogy itt a formálás fogalmi elgondolásból indul ki, de a gondolat meg tudta találni a képi formát, és ha nem veszti is el gondolati jellegét, akkora érzelmi kísérete van, amely át tudja hasonítani az idegen elemet, — még egyszer mondom: a nagyon nagyoknál. — A harmadik lehetőség az *allegórikus* megoldás, amelynek mivoltát a kifejező formák közt tanulmányoztuk. Az allegória a jelentésnek is hatásos, bár veszedelmes formája. A gondolati, vagy erkölcsi mondanivaló értelmi asszociáció-

[1] Ez természetesen nem jelenti azt, hogy minden bevezetés, motto stb. rossz. Csak akkor rossz mindez esztétikailag, ha 1. tendenciát szolgál és 2. ha ez a tendencia egyébként magában a műben nincsen megformálva.

val képet teremt magának, és attól kezdve feledtetni próbálja gondolati tartalmát, minden érzelmi és képzeleti erejét a kép megalkotására fordítva. Minthogy azonban az allegória természetéhez tartozik, hogy a gondolati tartalmat nem is akarja igazán háttérbe szorítani, a legtöbb allegória félig-formált marad. A Vörösmartyak, Dantek, Baudelairek ereje kell hozzá, hogy a forma mindenestül esztétikai vérrel teljék meg (az *Isteni színjáték* allegóriája, *A ledőlt szobor*, az *Albatros*).

A szimbolum mint jelentés.

A jelentés tökéletes művészi megformálásának — nemcsak a morálbelinek, hanem a világképnek és élethangulatbelinek is — igazi módja a *szimbolum:* az a kép, amely mindenestül kép, mint ilyen, tökéletesen egész és önérték, azontúl pedig szuggerálja a jelentést *is*. A szimbolum nagy kifejező értékét már fölismertük az ábrázoló és kifejező formák tárgyalásánál is. Minthogy azonban a szimbolum a kifejezésnek és ábrázolásnak egyik legfőbb, a jelentésnek pedig nem is a sok közül egy, hanem a legjelentősebb formája, alaposabban és önállóbban is kell tanulmányoznunk.

5. fejezet. Tartalmi formaelvek. IV.

A kifejezés és jelentés formai viszonya az ábrázoláshoz.

A nem-szemléletes tartalom viszonya a szemléleteshez.

Minthogy sem az érzelmi, sem a jelentésbeli tartalom, mint ilyen nem esik közvetlenül az érzékek alá, nyilvánvaló, hogy a tartalomnak kifejezési és jelentési mozzanatai az esztétikai jelenségnek abban a részében jutnak érvényre, amelyet a szemléletesség tárgyalásánál a szellemi többlet fogalma alá soroztunk. Felmerül már most a kérdés, hogy *ezek a nem-szemléletes tartalmi elemek hogyan viszonylanak a tartalom szemléletességi eleméhez, az ábrázoláshoz?* Minthogy ugyanis az ábrázolás a stilizáláson keresztül a kifejezést, a kifejezés pedig az egyéni állandóval való összefüggésében a jelentést feltételezi, ki kell mondanunk a tételt, hogy a tartalomnak mindhárom mozzanata minden esztétikai jelenségben jelen van. Az esztétikai jelenségben tehát az ábrázolás csak akkor hat igazán esztétikailag, ha egyszersmind kifejezés és jelentés is ; viszont a kifejezés, vagy jelentés csak akkor, ha ábrázoláshoz kapcsolódik. Ellenkező esetben a hatás elmarad, vagy nem esztétikai hatás, vagy legalább is — mint a tartalom-forma-egység tárgyalásánál megmutattuk — esztétikai jellege fogyatékos marad. Általánosabban fogalmazva, a kérdés nem más, mint a szellemi és az érzéki jelenség esztétikumbeli egymáshoz való viszonyának kérdése.

Olyan feleletet, amely a problémát gyökeresen megoldaná, a két elemnek egymáshoz való viszonyát a szó szoros értelmében megmagyarázná, erre a kérdésre adni nem lehet. És pedig két okból. Az egyik ok az a tény, hogy ennek a kettőnek egymáshoz való viszonya azzal az ismeretlennel függ össze, amit az *esztétikai titok* nevével illettünk. Hogyan éri el egy művész azt, amit el akar érni, következésképen : hogyan éri el a mű azt a hatást, amelyet ránk tesz, ezt sok oldalról megközelíthetjük, de legbelsőbb lényegét meghatározni képtelenek vagyunk : a szellem működése végső fokon mindig kisiklik kategóriáink markolásából. De kisiklik — és ez a gyökeres felelet lehetetlenségének második oka — típusfogalmaink hálójából előbb vagy utóbb az egyéni jelenség is. Még ha meg tudnók is mondani, mi valójában *a* szellemnek *az* érzékihez való kapcsolata, még mindig probléma maradna számunkra ennek a formulának az egyes esetekben való számtalan változata : *ennek* a szelleminek *ebben* az érzéki jelenségben való aktuális megjelenése, amely — az esztétikai jelenség egyedi volta következtében — nem következtethető ki semmiféle más tapasztalatból, vagy elméleti megfontolásból. A szellem megfoghatatlansága és az egyedi szellem egyszerisége módszeres szerénységre kényszerít bennünket akkor is, mikor az esztétikai tartalom érzéki és szellemi mozzanatainak összefüggését próbáljuk magyarázni. Az eddigi fejtegetések azonban eligazítanak bennünket a titokzatos összefüggésnek legalább megközelítésére, helyesebben : elméletileg kijelölik azt a három irányt,

amelynek vonalában a probléma megoldása fekszik, illetőleg a kétféle jelenség összefüggésének *három olyan típikus esetére* mutatnak rá, amelyeknek keretében az esztétikai tapasztalat és a művészettörténet tanúsága szerint többé-kevésbbé minden esztétikai jelenség elfér. Ez a három típus analógiát mutat az ábrázolásnál felismert háromféle eljárással, amelyeket a másolás, jelzés, illetve stilizálás-eszményítés nevével jelöltünk.

A kép.

Az első lehetőség, hogy a két elem egymáshoz való viszonyának alakulásában *a szemléleti elem az uralkodó*. Ez az az eset, mikor a közvetlen esztétikai élményt teljesen, vagy majdnem teljesen kitölteni látszik a kép : a szemléleti, vagy képzeletien-szemléleti jelenség. Az érzelmi kifejezést és a jelentést ez a kép mintegy mellesleg, «magától» hordozza és közvetíti. Az esztétikai befogadó alanyoknak nagy része, elsősorban a naív befogadók, főként erre az esztétikai hatásfajtára fogékonyak. Ez az uralkodó a realista irányú művészek legtöbbjének élményében, ehhez a típushoz tartozik az ú. n. objektív tárgyú műalkotásoknak (epika, festőművészet) nagy része. Nem egy esztétikai elmélet (mint a Fiedlerből kiinduló német elmélkedők) az egész művészetelméletet egyedül a szemléleti elemre alapítja. Nem fér azonban kétség hozzá, hogy már maga a ridegen szemügyre vett szemléleti jelenség is magában hordozza a kifejezés és jelentés mozzanatát. Hiszen a kép már magában sem valami objektíven, *in se* ábrázolt valóság, hanem ennek a valóságnak a művész lelkéből való vetülete, amelyet a művész már esztétikai élménye születésének pillanatában bizonyos érzelmi aktussal ragadott meg, mint azt az érzelem esztétikai primátusáról szóló fejtegetéseink megmutatták. A kép tehát már maga is érzelmes kép : a kifejezés eleme benne van már a szemléleti jelenségben is. Csakhogy az az érzelem, amely a képben ábrázolt valóságot megragadta, egy állandó jellegű élethangulatnak, még pedig értelmi és törekvési elemekkel elválaszthatatlanul és öntudatlanul is összefüggő érzésnek, tehát az egyéni állandónak volt pillanatnyilag felszínre vetődő hullámverése. Azért abban az érzelmi tartalomban, amelyet a művész már az első pillanatban belevitt, vagy benne látott a szemléletesen megragadott valóságban, ugyanakkor benne rejlett az egészvonatkozás, a világnézettel való tudatos, vagy tudattalan összefüggés is. A szemléleti kép már a megragadás pillanatában is mondott valamit, valami rajta túlfekvőt, «mögötte levőt», vagy «benne rejlőt» a művésznek. Vagyis a kifejezési mozzanat mellett legalább tudattalanul, legalább csírájában adva van a jelentés mozzanata is. A szellemi és érzéki elem összefüggésének ebben az esetében a szellemi mozzanatot az ábrázolás *mint kép* tartalmazza.[1]

A jel.

A másik lehetőség az ellenkező eset : mikor az esztétikai élményben a *kifejezés vagy a jelentés az uralkodó* elem, és a mellett a szemléleti tartalom alárendelt szerepet, csak a közvetítőnek a szerepét játsza. Ilyenkor a látható, hallható, tapintható valóságmozzanat a művész szemében csak arra jó, és a befogadó élményben látszólag csak az a feladata, hogy mintegy előhívja azt az érzelmet, amelynek kifejezése, vagy azt az értelmi mondanivalót, amelynek hirdetése a művész tulajdonképeni törekvésének látszik. Ennek a mondanivalónak a befogadó öntudatába való átviteléhez, ennek az érzelemnek objektív jellegű kifejezéséhez azonban — érzelmek és gondolatok szellemiek lévén — érzékelhető eszközökre van szükség. A szemléleti kép ilyenkor csak közege annak a szellemi tartalomnak, amely az esztétikai élmény lényegét látszik tenni, amely a művész lelkét eltöltötte az alkotás idején, és amely a művész szándéka szerint a befogadó lelkét is el kell, hogy töltse művének újraéledésekor. Minthogy azonban, ha csak eszközként is, de mégis kénytelen igénybevenni célja elérésére a szemléleti valóságelemet, mégsem hiányozhatik művéből az ábrázolás tartalmi mozzanata, csakhogy az most nem képe, csak emlékeztetője, előidézője : *jele* a szelleminek. Az ilyen élmény esztétikai jellege azon fordul, hogy a jel és a jelzett közötti kapcsolatot az érzelem közvetíti-e, vagy értelmi asszociációk. Az érzelem eszté-

[1] «A kifejezés nemcsak jelzi a kifejezettet, hanem ő maga a kifejezett» (Kurt Riezler : *Traktat vom Schönen.* Zur Ontologie der Kunst. Frankfurt a. M. 1935. 82.)

tikai primátusának törvényeiből következik ugyanis, hogy az első esetben az alapvető érzelmi mozzanathoz utóbb hozzájáruló értelmi mozzanat az élmény esztétikai jellegét már nem rontja le. Ha ellenben az ábrázolás olyan természetű, hogy az érzéki jelenséget a szellemivel, csak értelmi belátás útján tudjuk összekapcsolni, illetőleg az alkotó művészben ilyen értelmi belátás kapcsolta össze, akkor az élményből épen az esztétikum születéséhez tartozó érzelmi mozzanat hiányzik, és e nélkül csak logikai, erkölcsi, vagy érdek-élményről lehet szó. Ezt egy utólag hozzáfűződő érzelmi mozzanat többé-kevésbbé esztétikailag színezheti ugyan, de mégsem teheti mindenestül esztétikaivá. A szellemi és érzéki elemnek ilyen alakulásában az esztétikum és nem-esztétikum határmesgyéjén az *allegória* áll, amelynek épen az a lényege, hogy érzelmi, vagy értelmi mondanivalót, logikai asszociáció útján köt össze szemléleti képpel. Az allegóriát épen e természeténél fogva állandóan fenyegeti az esztétikum logikumba való átjátszásának, tehát az esztétikai hatás megsemmisülésének veszedelme. Az allegória csak akkor marad az esztétikum határán belül, ha már maga a mondanivaló érzelmi természetű, és a képi elem nem szorul benne annyira háttérbe, hogy önmagában (tehát a szándékolt szellemi mondanivaló nélkül) is ne tudna legalább fogyatékos esztétikai élményt létrehozni. Egy szóval: a szellemi-érzéki kapcsolat második esete, mikor az érzéki elem a szelleminek csak jele, az esztétikailag legkevésbbé szerencsés típus; ez minél tökéletesebben esztétikai, tehát minél értékesebb, annál jobban közeledik a harmadik típushoz, amelyben a két elem többé-kevésbbé egyensúlyban van egymással.

A jelkép.

A harmadik eset a szemléleti jelenségnek és a szellemi plusznak olyan egysége, amelyben *mind a kettő egyenlően jelentős*. Az ábrázolás oly hűséges, gazdag és hatásos, hogy teljes mértékben megragadja azt a szemlélőt is, aki valamilyen okból nem volna fogékony a kifejezésbeli és jelentésbeli tartalom iránt. Viszont az érzelmi tartalom, vagy a jelentés-vonatkozás olyan hatalmas erővel szól a műből, hogy hatalmába keríti az érzéki jelenséggel szemben gyengeségből, vagy elvből érzéketlen szemlélőt is. Mindkét tartalmi elem önálló értékű, az egésznek ezzel a két önálló, de így külön csak részlet-értékével szemben hasonlíthatatlanul gazdagabb, mélyrehatóbb és maradandóbb értékét azonban a kettő együtt adja meg, mert ez a kétféle hatás nem hogy gyöngítené, de ellenkezőleg, erősíti egymást. A befogadóban, de nagyon sok esetben magában az alkotóban is: kép és jelentés, kép és érzelmi tartalom kettőssége nem is lesz tudatossá. A kép mint kép jelent, a jelenés és érzelem mindenestül felolvad a képben. Ha az első megoldási módot képnek, a másodikat jelnek neveztük, erre a harmadikra szinte önként kínálkozik a *jelkép* (szimbolum) műszava, hiszen itt az ábrázolás csakugyan egyszerre kép is, jel is. Jelképnek tehát a szelleminek az érzékiben való olyan megjelenését nevezem, amelyben egy jelentés nélkül is önálló értékű kép az érzékin túlmenő szellemi tartalmat hordoz. Ezt a szellemi pluszt azonban mindenegyes esetben *érzelmi asszociáció* fűzi az érzéki benyomáshoz. Az érzelmi asszociációnak erről a jelképteremtő szerepéről alig lehet kétség olyan esetben, mikor a szellemi többlet maga is érzelmi természetű, vagyis kifejezési tartalom. De érzelmi asszociáció köti össze a két elemet abban az esetben is, ha a szellemi plusz értelmi v. erkölcsi jellegű. Mihelyt ugyanis az érzelem esztétikum-teremtő tevékenysége háttérbe szorul, s a képhez logikai aktus fűzi hozzá a mondanivalót, már lesiklottunk a jelkép talajáról, vissza a jelhez: az ábrázolás már nem képe a vele egyformán jelentős mondanivalónak, hanem csak alárendelt jele valami nálánál fontosabb «eszmé»-nek. Hiszen mihelyt logikai aktusok lépnek a tudat előterébe, megváltozik annak egész magatartása; bizonyos értelemben hideg, vagy legalább is hűvös józanság levegője veszi körül az élményt, s ebben minden nem-logikai elem idegennek, az eszmével, a megpillantott logikai értékkel szemben alárendelt jelentőségűnek tűnik fel. Raffael *Disputá*-ja kétségtelenül nagyszerű jelkép: a harmadik eset mintaszerű megvalósulása. Ha azonban valaki a maga szubjektív újraélésében csak jelként fogná fel, vagyis nem látna benne mást, mint az Eucharistia dogmájának glorifikálását, annak élményében (legalább, amíg erre gondol) maga a kép mint ilyen, kétségtelenül igen jelentéktelen valaminek tűnnék föl ahhoz a nagy eszméhez képest, amelyet az ő számára egyedül jelent. Ime a jel és a jelkép kettős különbsége!

Példák.

A kép, a jel és a szimbolum: ez a három típusa a kifejezési és jelentési tartalom ábrázolásbeli megjelenésének. A három típus egymáshoz való viszonyának jellemzésére vegyünk például három olyan költeményt, amelyek jelentési és kifejezési tartalma egészen rokon : a negyvennyolcas szabadságharc bukása utáni évek szomorú hangulata. Tompa költeménye, *A madár fiaihoz* ennek a kornak klasszikus allegóriája. A vers nem a madárról és fiairól, hanem a hazáról és a költőkről szól : a tartalmát tevő érzelmi és jelentési mondanivalónak a madár-kép csak jele. Nagyjából ugyanezt a hangulatot fejezi ki Gyulai Pál költeménye, a *Szüreten.* A vers önálló értékű, színektől, hangulattól, átitatott, külsőleg tökéletes igazságú képet ad. Egy szomorú szüret képét és hangulatát. A kép azonban — a nélkül, hogy a költő bármit is hozzátenne — mint kép érezteti meg velünk azt a sok el nem mondott érzelmi és gondolati mondanivalót, amely voltaképpen megmagyarázza, miért olyan szomorú ez a szüret. A képben magában egyetlen vonás sincs, amely mást, vagy mást is akarna jelenteni, mint amit mond : a *kép, mint ilyen,* hordozza a jelentést. Ezzel a két költeménnyel szemben Vajda János *Virrasztók*-ja képviseli a harmadik módot, a szimbolumot. A kiterített nagy halott, a kísérteties éjszakában virrasztó utódok, a maguk elesettségével és mégis titkos reményével : mindez önmagában is tökéletes hatású kép ; tökéletes esztétikai élvezéséhez semmire sem kell gondolni, ami a képben érzékileg kifejezve nincs. És mégis lehetetlen meg nem érezni, hogy a halott : Magyarország képe, és a virrasztók, a halott szemének kinyílása is mind jelent is valamit, többet a szavakban elmondottnál ; ezt a jelentést (főleg a részleteket) azonban inkább érezni lehet, mint határozott logikai fogalmakkal kifejezni. — Körülbelül ugyanilyen viszony van a magyar drámaköltészet három fő remeke között is. *Bánk bán* képben, *Az ember tragédiája* elsősorban jelekben, *Csongor és Tünde* szimbolumokban szól hozzánk. Képben mondja meg a maga csodálatos gazdagságú mondanivalóit a tragikus Shakespeare, de már a *Vihar,* vagy a *Szentivánéji álom* Shakespeare-je szimbolumokban beszél, míg a középkori misztérium, vagy a modern drámák bizonyos faja (Pirandello, Karinthy drámái, Shaw *Vissza Matuzsálemhoz* c. darabja) beéri a beszédes jelek nyelvével. Hogy a képzőművészet teréről is vegyünk példákat : a *Madonna della Sedia,* vagy Grünwald *Megfeszített Krisztus*-a, Szinyey-Merse *Majális*-a, Praxiteles szobrai és Donatello *Niccolo Uzzanója* egyszerű szemléleti képpel mondják meg mondanivalójukat ; Rembrandt bibliai képei, Tizian *Égi és földi szerelme,* Pheidias Zeusfeje, Meunier munkás-szobrai, vagy Kolbe *Táncosnő*-je : szimbolumok, amelyek ábrázolnak, kifejeznek és jelentenek egyszerre ; míg a bizánci művészet alkotásai vagy a néger maszkok,[1] Matisse képei, vagy Vignazio *Szent Antal*-szobra[2] már nem ábrázolják, hanem csak jelzik mondanivalójukat. A zene területén képi jellegűnek merném mondani (a fenti értelemben) az olyan alkotásokat, mint Saint-Saens *Halálta'nca* vagy Debussy *Tengere,* a jelhez áll közel pl. a gregorián ének, inkább szimbolikusnak érzem Beethoven *Eroicáját.*

6. fejezet. A szimbolum.

A szimbolumfogalom nehézségei.

«Aligha van az esztétikában még egy fogalom, amely olyan gazdagnak, termékenynek és sokoldalúnak bizonyult volna, mint a szimbolum, — de aligha van még egy, amelyet olyan nehéz volna beleszorítani egy szoros meghatározás határai közé, és jelentőség és gyakorlati alkalmazás szempontjából egyértelműen fogalmazni» — mondja Cassirer.[3] Hogy milyen bizonytalanság uralkodik a szimbolum fogalma körül az esztétikában, talán legjobban jellemzi, ha

[1] Pl. a vatikáni misszió-kiállításon.

[2] Az 1931-iki páduai ker. művészeti kiállításon.

[3] Ernst Cassierer : Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie. Előadás a VI. nemzetközi esztétikai kongresszuson, 1927. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XXI. k. 4. f. 295.

szembeállítjuk egymással a szónak két szélsőséges értelmét. Az egyik, amit a XIX. századi francia szimbolista iskola tett általánossá; lényege: a legdifferenciáltabb, kifejezhetetlen lelki érzelemárnyalatoknak szuggesztív zenei eszközökkel való kifejezése, — a másik, amelynek alapján V. Th. Vischer mondotta ki, hogy minden művészet szimbolikus. De többé-kevésbé valamennyi esztétikus többféle értelemben használja ezt a szót, azért legtöbbször kénytelen szorosabb és tágabb értelemben vett szimbolumot megkülönböztetni. A fogalom tisztázatlanságának főoka, mint látni fogjuk, az esztétikai tartalom három elemének fel nem ismerése. A fogalom esztétikai értelmének ingadozásán kívül még jobban megnehezíti egyértelmű tisztázását az a körülmény, hogy szimbolumról nemcsak az esztétikában kell beszélni, hanem a legkülönbözőbb tudomány-területeken, így a teológiában, filozófiában, néprajzban, nyelvbölcseletben, stb. Különösen napjainkban mutatkozik erős hajlandóság jóformán az egész tudományos gondolkozás területén a szimbolumfogalom kiterjesztésére. Ma, amikor «szimbolikus logika», sőt «szimbolikus matematika» (Hilbert) is van már, az esztétikai elmélkedésnek sürgető feladata, hogy legalább a maga területén félreérthetetlenül és összetéveszthetetlenül tisztázza fogalmai ez egyik legjelentősebbikének értelmét.

A szimbolum fogalma.

Eddigi fejtegetéseink értelmében a szimbolum a formálásnak, vagyis az esztétikai tartalom anyagban való megjelenítésének egy elve. Mint ilyen, eszközül szolgálhat az esztétikai ábrázolás számára. A szimbolikus ábrázolás azonban természete szerint több mint ábrázolás. Hiszen a szó legtágabb, leglaikusabb értelmezése szerint is magában foglalja az utalást valami többre, mint amit mutat. Amíg az ábrázolás önértékű, amíg nem akar többnek bizonyulni, mint aminek látszik, addig senki sem érzi szimbolikusnak. Azzá csak akkor lesz, ha «többet jelent önmagánál»; vagyis szimbolikus ábrázolás annyit jelent, mint jelentő ábrázolás. A szimbolum tehát ábrázoló funkciójában is valójában nem az ábrázolásnak, hanem a *jelentésnek elve*.

Ugyanezt állapíthatjuk meg a szimbolum kifejező funkciójáról is. Mint a tartalom anyagba formálásának elve, természetesen rendelkezésére áll a kifejezési tartalomnak is. Mármost szimbolikus kifejezés megint csak annyit jelent, mint nem egyszerű kifejezés, vagyis nem egy aktuális érzelmi élménynek az anyagban való megjelenése, hanem «jelképes» kifejezés, vagyis olyan, amelyben az aktuális érzelmi elem többet, mélyebbet, «mögöttevalót» képvisel, azaz valami átfogóbb, egyetemesebb érzelmi egészre utal: az érzelmi állandóra, az élethangulatra. Terminológiánk szerint ezt úgy kell kifejeznünk, hogy a szimbolikus kifejezés már nem egyszerű kifejezés, hanem *jelentés*.

A szimbolum tehát természete szerint a tartalom jelentés-mozzanatának formaelve, amely az ábrázolást és kifejezést is jelentéssé mélyíti. Ebben az értelemben igaza van Strichnek, amikor (az uralkodó ellenkező felfogással szemben) azt vitatja, hogy a szimbolum a «megszellemiesítésnek» elve.[1] Ha azonban a szimbolum fogalmát a jelentésre kell szűkítenünk, akkor nem találhatjuk teljesen szabatosnak sem annak a négyféle szimbolumnak egymástól való megkülönböztetését, amelyet ő állít fel a német költészet utolsó másfél századának vizsgálata alapján,[2] sem Schering négyféle zenei szimbolumkategóriáját.[3] Mindkét összeállítás elmossa a határokat az *egyszerű* kifejezés

[1] Fritz Strich: Symbol in der Wortkunst; a Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaftnak a III. esztétikai kongresszus előadásait tartalmazó idézett számában, 354.

[2] I. h. 345 sköv. A Sturm und Drang költészetében a *kifejezést* találja szimbolumnak, a nagy német klasszicizmusban a *reprezentációt* (Hermann Pongs erre helyesebbnek látná az *«értelem-adás»* terminusát, u. o. 357.) a romantikában a *«jelentőséget»* fedezi fel, mint szimbolumot, — ezt azonban teljesen az allegória értelmében fogja fel, ami nyilvánvalóan jogosulatlan általánosítás (Pongs *«értelemkeresésre»* helyesbíti ezt); végül a szimbolista költészetben, főleg George lírájában, az *én-nek* hang-, ritmus-, melódia- és szín-*mágiával* az olvasóra való átvitelét találja a szimbolum lényegének.

[3] Arnold Schering: Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons, Bach-Jahrbuch, 1925. 40. sköv., és: Symbol in der Musik a Z. f. Ä. id. számában, 383 sköv. (Schering megkülönböztet *kifejezési* szimbolumot, ábrázoló *hang-szimbolumot, formai* (szabatosabban: technikai) szimbolumot és *ideológiai* szimbolumot, mely utóbbi nyilvánvalóan a zenei allegória egy német jelenti.

és ábrázolás, másrészt a *jelentő* kifejezés és ábrázolás között, holott a két csoport közül nyilván csak a második nevezhető szimbolikusnak, — ugyancsak mindkettő elköveti azt a módszeres hibát, hogy nem tesz különbséget a szorosan vett szimbolum és az allegória között. A szimbolum-elemző kategóriák közül legszabatosabbnak és nemcsak az elmélet, hanem az esztétikai tények szempontjából is leghelytállóbbnak tetszik Cassirer fogalmazása, aki a szimbolikus alakításnak *három dimenzióját* különbözteti meg; legegyszerűbb és legeredetibb része, mikor az érzéki jelenség *kifejezési* értéket kap és érzelmi tartalommal telik meg; — a második fokozat, amikor a kifejezési értékhez *ábrázolási funkció* is csatlakozik; — harmadik és legmagasabbrendű a *jelentésmozzanat*, amely «úgyszólván a tiszta gondolat szabad éterében lebeg.»[1] Persze ha teljes szabatossággal akarunk szólni, akkor azt kell mondanunk, hogy ez a három dimenzió nem a szimbolikus alakításnak, hanem magának az esztétikai tartalomnak három rétege: kifejezés, ábrázolás, jelentés; a szimbolum dimenziójának csak a harmadik, a jelentésé mondható.

A szimbolum jellemzői. Szimbolum és allegória.

Ha mármost a szimbolum természetét a maga valójában akarjuk megismerni, legcélszerűbbnek látszik a legközelebbinek látszó rokon-jelenséggel, az allegóriával vetni össze.

1. Az első és fő jellegzetessége a szimbolumnak, hogy míg az allegória csak jelzi, jelenti, utalással jelöli meg tartalmát, a szimbolum a szó teljes értelmében *ábrázolja*. Jelentő kép és jelentés eggyé olvad benne. A kép nem áll külön a mondanivalótól, mert a jelentést a művész nem úgy fűzi hozzá, hanem benne látja. A kettő egyszerre, egy villanásban nyilatkozik ki előtte, egy egységes, komplex voltában is egyszerű vízióból születik meg a lélekben. A szó betűszerinti értelmében vett vízióról van itt szó. A minden képes kifejezés mélyén rejlő polaritás (jel és jelentés, mondanivaló és kép kettőssége) a szimbolumban elmosódik. A kettő valójában nem is kettő, hiszen a művész nem úgy kapcsolt össze kettőt, hanem egy víziót lát és láttat, érez és éreztet a szuggesztív képben velünk is. Mikor Ady versét, a *Jó csönd herceg előtt* címűt olvasom, és elgondolkozom, mit is akar mondani a vers,utólag megpróbálhatom kihüvelyezni a kép mélyén rejlő gondolatot, és bizonyos, hogy ott rejlik benne a gondolat is. De a költő nem akar egy gondolatot «beletitkolni» a képbe, hanem egyet érzett, látott a maga módján: a háta mögött csörtető Borzalmat és a belső borzongást: «Jaj nekem, ha elnémulnék!» — és ezt érzem, és csak ezt érzem én is, amíg a vers szuggesztiójának átengedem magamat.

2. A képnek és a jelentésnek a szimbolumban való e belső egységéből folyik az a másik jellemző vonás, hogy a *kép önálló jelentőséget*, önmagában való értéket nyer benne, — ellentétben az allegóriával, ahol a kép jelentőségét jelentésbeli tartalma adja. Az *Athéni Iskola* v. A *Disputa* szemlélője önkéntelenül azt keresi legelőször, hogy mit *jelentenek* a kép egyes alakjai. Tizián *Égi és földi szerelme* előtt (főleg ha az illetéktelenül és utólag ráragasztott címet nem ismerjük), efféle csak jóval utóbb jut eszünkbe, mikor már betöltötte lelkünket a kép csodálatos *közvetlen* szépsége.

3. Ebből az önálló jelentőségből egy harmadik következmény is folyik. Minthogy a kép önérték, a művész minden erejét beleadja annak tökéletessé tételébe, mintegy megadja a módját. Minthogy pedig eközben már nem gondol az elvont jelentésre, a kép belső törvényszerűsége *olyan részleteket is* megkíván, amelyek az elvont mondanivaló szempontjából nem volnának fontosak, sőt esetleg ahhoz nincs is közük. A képet részletező, elevenítő motívumok egy része nem hozható közvetlen jelentési vonatkozásba a gondolati tartalommal: nincsen jelentésbeli megfelelője. A mű igazi szuggesztív hatását legelsősorban épen ezek a minden jelentési teleológiától szabadon lebegő, részben érzelmi mélységekből, részben a kép belső törvényszerűségeiből született elemek biztosítják, mert ezek, születésük determinálta erővel, egyenesen, hideg fogalmi közvetítés nélkül, érzéki és érzelmi kifejező erejükben hatnak az érzelemre. Kinek jutna eszébe pl. az *Égi és földi szerelem* hátterében mellékalakjainak *jelentését* keresni? Mit jelent az *Ős Kaján*-ban a *csusszanó palást*, a *rossz zsaket* vagy

[1] Ernst Cassirer, i. h. 303.

az a motívum, hogy Ős Kaján a költőnek *vállára üt?* Tompának *A madár fiaihoz* c. versében a madárnak is, fiainak is, a fészeknek is, a nagy viharnak is, a madárfiak más vidékre költözésének is, az egész kép mindenegyes részletének megfelel egy-egy külön részletmozzanat a jelentésben is (a haza, a költők, az elbukott szabadságharc, a kivándorlók stb.). Aki az *Athéni Iskolá*ban allegóriát lát, az külön logikai örömmel fogja fölfedezni a kép egyes alakjaiban Platont, Aristotelest, Diogenest, illetőleg «az idealizmus»-t, «a realizmus»-t, «a cinizmus»-t stb.[1]

4. Ez az *érzelemre való hatás* egy újabb jelentős különbséget jelöl meg a szimbolum és allegória között. Az allegória, gondolatból születvén, mindvégig gondolatot közvetítvén, egyenesen a gondolatra is akar hatni: képi elemében csak annyiban gyönyörködünk, amennyiben megértjük gondolatkifejező értékét, érzelmi hullámait csak annyiban tudjuk fölvenni, amennyiben a jelzett gondolat érzelmi hullámokat ver bennünk. A szimbolum ezzel szemben nem gondolatunkhoz szól, hanem az érzelem átjárta képen át érzelmünkhöz és képzeletünkhöz, és csak ha képzeletünk tele van már a képpel, érzelmünk pedig körülhullámozta azt, akkor sejtjük meg azt a többletet, amit a kép még meg akar velünk éreztetni. Az allegória gondolatot akar kelteni, a szimbolum látomást. Érdekes példája ennek a zenei allegória. Schering[2] bőven talál ilyeneket Bachnál; így mikor a *Wachet, betet, seid bereit* kantátában a trombita a *Dies Irae* motívumát szólaltatja meg: hatásához *tudnunk* kell, hogy ez a *Dies Irae*, és hogy mit jelent a liturgiában a *Dies Irae*. Aki a *Dies Irae*-t magát — ettől az alkalmazástól függetlenül — hallja, annak nem kell «gondolnia» semmit: meg fogja érezni látomásosan amúgy is, hogy miről van szó. A *Dies Irae* szimbolikus zene — ez a bachi alkalmazása allegória.

5. Ez a látomásos hatás megérteti velünk a kétféle formálási mód eredetének különbségét is. Az allegória azért szól az értelemhez, mert az értelemből született: az értelem keresett egy gondolati mondanivalóhoz képet. A szimbolum nem gondolatból, hanem *vízióból született.* Természetesen a vízióban, mint tudjuk, szerepe van az értelmi összetevőnek is; a szimbolum is létrejöhet tehát értelmi úton, de ez az értelem: a látomásos értelem, amelyben intuíciós, érzelmes, képzeleti elemek még akkor is döntő szerepet játszanak, ha a tulajdonképeni asszociációs lépést a gondolat tette meg. Vörösmarty *Élő szobra* kétségtelenül értelmi eredetű szimbolum: a költő az élőhalott lengyel nemzettel való szenvedélyes együttérzésében, nyilvánvalóan gondolatával, értelmével találta meg a szoborképet. De ezt a képet már a megpillantás percében megragadta az érzelmek hulláma és az alakító erők áradata, és mire művészi látomás alakult belőle, már ez az érzelmi elem adta meg a színt, hangot, tempót, az alkotás egész jellegét: szimbolum lett belőle, nem allegória. Azt hiszem, ugyanezt kell mondanunk a wagneri *Leitmotivok* legnagyobb részéről is.

A szimbolum titokzatossága.

Mindebből még egy igen jelentős igazság következik. *A szimbolumnak jelentése a legritkább esetben jelölhető meg fogalmi határozottsággal.* Az allegória gondolatot jelent, jelentése tehát egy tétel, egy mondat alakjában megfogalmazható. A szimbolum nem gondolatot, hanem látomást jelent; a művész épen azért alkotja meg ezt a látomást szimbolum formájában, mert ez a látomás olyan természetű, hogy adaequat formája egyedül ez a szimbolikus kép. Következésképen más formában, tehát fogalmi formában, nem lehet adaequat módon kifejezni; azaz többféleképen lehet megpróbálni szavakba foglalni, illetőleg szavakkal utalni rá, helyesebben *valami olyasfélére.* Hogy mit jelent a *Disputa* vagy az *Athéni Iskola*, a *Madár fiaihoz*, vagy Horatius *Hajója*, az operai színpadon a vadászkürt felharsanása, vagy Bach és Schütz *Passió*jában a templomkárpit kettéhasadásáról szóló szavakat kísérő korálnak két tercre osztása és ugyanakkor a hangsor lefelé esése, — mindezt teljesen szabatosan meg tudjuk mondani. De hogy mit jelent az *Ős Kaján*, vagy a *Mona Lisa*, mit akar mondani *Csongor és Tünde*, vagy a *Pathétique*-szonáta, azt nem tudjuk megmondani, legföljebb

[1] Allegória és szimbolum különbségét behatóan elemzi Horváth János: Ady s a legújabb magyar líra. Bpest, 1910. 34. köv.

[2] I. h. 386.

körülírni, próbálgatni, magyarázgatni, utalgatni, — de mindig érezni fogjuk, hogy a valóságtól nagyon távol járunk. Az igazi jelentés mindig mérhetetlenül több, mint amit a legszebb szavakba tudunk foglalni. Az igazi szimbolum mivoltához hozzátartozik valami titokzatosság, valami *túlra* mutató sejtelmesség, a *több*nek érzeltetése, — annak a többnek, amely nagyobb, semhogy a puszta gondolat számot adhatna róla. «Jellegzetes a tulajdonképeni szimbolumra, hogy nemcsak valamiféle értelme van, hanem ugyanakkor valami *hátsó értelme* is, hogy egy rejtett, mélyebb szférára utal rá, — már akár a vallási, akár a metafizikai, akár az esztétikai szférára, akár az öntudatlan lelkiség szférájára stb. A képnek itt többnek kell lennie, mint tiszta képnek, egyenesen egy *a mélyben fekvő irracionális valamire* kell rámutatnia.»[1] Minden művészetre érvényes, amit Moos a zenéről mond ki: «Végső fokon a hang-alakulatok szépségéről és fenségéről ... egy valami dönt, amelyet a melódia objektív-tárgyiasan magában hordoz, egy *dignitatív, leírhatatlan, kimondhatatlan valami*, ami mégis «valamit mondani» tud nekünk.»[2]

Adva van ez a (fogalmi úton való) kimondhatatlanság abban az elemi tényben, hogy a szimbolum a jelentés elve, a jelentés pedig az egyéni állandóból születik, és abban az *élethangulat* az esztétikailag elsődleges. Az élethangulat nagyon határozott, egyértelmű (bár nem egyszerű) valami, ám gondolati koefficiense egyáltalán nem egyértelmű. Egy élethangulat többféle világnézeti köntösben elfér; a panteista és a teista világnézetű ember élet*hangulata* nem feltétlenül különbözik egymástól; a tragikus sorsérzés az irodalomtörténet bizonysága szerint igen különféle világnézetekkel (ha nem is valamennyivel) megfér.

Adva van a szimbolumnak ez a kimondhatatlansága genezisében is. Vízióból született, vagyis látomásos-érzelmes intuícióból. A látomás képi eleme adva van az érzéki jelenségben: *amit az alkotó látott*, arról nem lehet kétségünk. Az érzelmi faktor (a maga egészvonatkozásával), amely a tartalmi és anyagi csíraelemek egymásratalálását közvetítette, adva van a formálás miléntjében: *amit az alkotó érzett*, az is félreérthetetlen, kellő felkészültséggel pontosan utánaérezhetjük. A világnézeti-gondolati elem azonban magában az alkotóban is «érzelmi evidenciával» volt jelen az alkotásban — ha logikai evidenciával lett volna jelen, akkor nem szimbolikusan fejezte volna ki, — ez tehát a műben is csak érzelmi evidenciával van jelen. Hogy *mit gondolt* az alkotó, azt csak *érezhetjük*, és a *magunk módján* gondolhatjuk utána, ez a magunk módja pedig nem feltétlenül azonos a művész módjával: ugyanaz az érzelem bennünk másként kapcsolódhatik gondolattal, mint a művészben. Annál is inkább, mert ismeretes lélektani tény, hogy az érzelmek hamarabb válhatnak tudatossá, mint a képzet, amelyhez kapcsolódnak; tudatos érzelem tudattalan képzethez is kapcsolódhat («nem tudom, mért vagyok szomorú»), sőt érzelem képzet nélkül is támadhat bennünk (fizikai vagy fiziológiai okokból), és azután asszociálhat magához képzetkoefficienst. Ilyen fizikai-fiziológiai ok lehet a befogadó számára maga a szimbolikus mű fizikai jelensége, illetve annak érzéki hatása is. Egy szóval: hogy az alkotó mit látott, azt látom, — hogy mit érzett, azt tudom, — de *hogy mit gondolt, azt csak érzem, de nem tudom*. Ebben az értelemben szabatos a szimbolumnak az a meghatározása, hogy az *a kifejezhetetlennek kifejezése*. Még szabatosabb volna: a csak művészileg kifejezhetőnek kifejezése. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a szimbolum jelentése feltétlenül bizonytalan, vagy elmosódott. Vannak ilyen szimbolumok is, a modern lírában különösen bőven. De ez nem szükségszerű velejárója a szimbolumnak. A *Fekete zongora* jelentése semmivel sem kevésbbé határozott, mint *A madár fiaihoz*-é. Csak épen amazt egy logikai tételbe tudom foglalni, ezt nem —, de érezni éppoly határozottan érzem, mint amazt.

Reprezentációs szimbolum.

A szimbolumnak két fajával kell még külön foglalkoznunk, mint amelyek a művészi alakítás szempontjából különös jelentőségűek. Az egyik a *reprezentációs szimbolum*, a másik a mítosz. Reprezentációsnak nevezzük azt a szimbolumot, amely

[1] Willi Moog: Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie. Hozzászólás E. Cassirer ilycímű előadásához, i. h. 317.

[2] Paul Moos: Symbol in der Musik. Hozzászólás A. Schering ilycímű előadásához, i. h. 395.

egy alakban a bizonyos szempontból hasonlóknak egész csoportját ábrázolja, tehát egyénben a fajt, fajban a nemet, nemben az egyetemest. Ebben az értelemben szimbolikusnak látszik minden tipikus ábrázolás. Típus és szimbolum mégsem fedik egymást. Hogy a típus reprezentációs szimbolum legyen, ennek két feltétele van: a típus *intenzitása* és *egész-jellege*. A tipikus ábrázolást csak akkor érezzük szimbolumnak, ha tipikus volta erősen ki is érzik. Ha valaki egy regényalakot kevés egyéni vonással ábrázol, ez még nem elég ahhoz, hogy szimbolikusnak érezzük. A szimbolikus ábrázolásnak oly erősnek kell lennie, hogy *rá is érezzünk:* ez az alak *a* fiatal ember, *a* szenvedélyes, *a* magyar, *a* mai ember. Két különböző hatás, és azért két különböző jelenségre vezethető vissza, ha egy alakra azt mondjuk: nem egyén, *csak* típus, vagy ha azt kell mondanunk rá: ez *én* vagyok, ez *az* ember, ez az ilyen- és ilyen-fajta ember. Viszont az ilyen reprezentációs szimbolumhoz az sem szükséges, hogy csak tipikus ábrázolás legyen. Az élénken és erőteljesen egyéniben is fel lehet tüntetni az egyetemest vagy a közöst. Tiborc, Petur, Tolsztoj Levinje és Madame Bovary, a *Mona Lisa* és Dürer édesanyjának portréja: a szó legnemesebb értelmében tökéletes egyéni ábrázolások, és mégis szimbolumok. Ebben az értelemben szimbolikus minden tökéletesen megalkotott tragédia hőse, ebben az értelemben szimbolum a legtisztább líra is. — A másik feltétel a típus egész-jellege. Szimbolumnak a típust csak akkor érzem, ha nemcsak az egyéninél több, hanem a tipikusnál is: benne legyen *az* ember, az örök-ember. Persze, ehhez megint nem feltétlenül szükséges a típus-jelleg sem: az egyénit is lehet egyetemes érvénnyel ábrázolni. *Pató Pál úr* típus, de nem érzem szimbolumnak: csak típus; *Sári néni* típus, de reprezentációs szimbolum is: az örök ember képe. A *Mona Lisa* viszont nem is típus, mégis szimbolum, annyira *az* örök-emberinek megjelenése.

A mítosz.

A szimbolum másik nagyjelentőségű faja a *mítosz*. Olyan kép, amelyhez a közösségi lélekben magától értetődően világnézeti elem, egészvonatkozás kapcsolódik. Tehát olyan alak, esemény — tekintet nélkül arra, hogy valóvan élt, illetve megtörtént, vagy képzeleti-e —, amely *magától nőtt* szimbolummá a tömeglélekben. Létrejöttének ez a magától-valósága, tehát tudattalan gyökerek, és a tömeglélekben való születés, ez a kettő a mítosz lényege. Ebből folyik másik jellemzője is, mely a többi szimbolum-fajoktól megkülönbözteti: A jel és jelentés kettőssége a mítoszban — mint Cassirer észrevette — nem differenciálódott még, ennyiben tekinthető épen «primitív» szimbolumnak, — «itt a szimbolum általában a dolgok irracionális világába való kinyúlásnak eszköze.»[1] Egyesek épen ezért nem is tekintik szimbolumnak, sőt esztétikumnak sem.[2] Ez azonban nyilvánvalóan tévedés. Akármilyen kevéssé válik is ketté a mitikus tudatban a «tulajdonképeni» és nem«-tulajdonképeni» mozzanat, mégis csak benne van mindkettő: a mítoszi jelenség egyszeri «dolog» és mégis több ennél: egész-vonatkozást (irracionális utalást) is tartalmaz, — és épen ebben áll a szimbolum lényege.

Mindkét tulajdonsága érthetővé teszi, hogy mítoszt nem lehet úgy *csinálni:* a mítosz *terem*, születik. Az emberiség nagy mítoszkincse: a különböző népek hitregéi és babonái, a keresztény legenda,[3] a népmese és a nemzeti történelem bizonyos mítoszi ősmozzanatai, az ősi időben keletkeztek: amikor a tudattalan és az Egésztől való függés ösztöne is még nagyobb szerepet játszott az emberiség életében, azért a mítoszképződés is gazdagabb volt. De a mítosz lényegéhez egyáltalán nem tartozik hozzá a nagy régiség. A Kossuth-mítosz, vagy a Garibaldi-mítosz például még alig

[1] Willi Moog: i. h. 317.

[2] «A mitikus zónatudatban ... dologi mozzanat és jelentésmozzanat «konkreszkál», a «kép» nem jeleníti meg a «dolgot», — ő maga «dolog» ... Ami a lelken lázas borzalommal átremeg, itt nem oldódik fel esztétikai szimbolumban, hanem egyszerűen megszemélyesül a tárgyban» Odebrecht i. m. 125—6.

[3] A keresztény mítoszt legendának nevezik. Esztétikai értelemben közömbös, hogy a legenda tárgya — mint a mítoszé is — történetileg igaz jelenség-e, amely úgy nőtt szimbolikussá (a természetfölötti világra utalóvá), vagy csak a legendaalkotó néplélek hitte igaznak, vagy akár eredetileg egészen költött esemény-e. A költészet filozófikusabb a történelemnél: a legenda — épen szimbolikus volta miatt — mélyebben igaz, mint a történelem.

tegnapiak, sőt napjainkban, szemünk előtt láttuk megindulni nálunk is a legendaképződést a kor két lángelméje: Ady Endre és Prohászka Ottokár személye körül. A művész nem teremthet mítoszt, csak egyszerű szimbolumokat, de a közösségi tudattalan magáévá tehet egyes művész alkotta szimbolumokat is, és mítosszá teremtheti. Nem tudjuk megmondani, hogy a nagy görög irodalom mítoszkincsének mely mozzanatai ősi hitregék és melyek lettek azzá a költők, például Homeros, Hesiodos alakításából. Efféle tudatos művészi alkotásból vált nálunk nemzeti mítosszá jórészt az ú. n. hún-monda.

7. fejezet. Anyagi formaelvek.

A technika fogalma.

Esztétikai anyagon az esztétikumnak azt az elemét értjük, amelyben a tartalom a forma által megvalósul. Ebben az értelemben kettős rétegét ismertük fel: a tartalmi és a formai anyagot. Tartalmi anyag: amit a forma a nyers tartalmi matériából, — formai anyag: amit a nyers formai matériából egymás számára kiválasztott. Az előbbi az esztétikumban mint az ábrázolás, kifejezés, jelentés hordozója jelentkezik, az utóbbi — mint láttuk — mint a megdolgozásé és alakításé. A formának az előbbiben való szerepét a tartalmi formaelvek elemzése világította meg előttünk, az utóbbiról kell most szólanunk. A megdolgozás és alakítás funkcióját együttesen *technikának* szokás nevezni. Technikán tehát értjük a művésznek a maga fizikai anyagához fűződő tevékenységét, — természetesen csak elméletileg, elvontan vizsgálva, mert hiszen minden egyes technikai kézmozdulatnak ábrázolási, kifejezési, jelentési funkciója is van: a valóságban minden egyes esztétikai mozzanat és aktus egységes.

Technika és művész.

Az első gondolat, amit itt hangsúlyoznunk kell: hogy a művésznek a technikához és annak fizikai anyagához való viszonya igen *bonyolult, élő és dinamikus;* minden inkább, mint közömbös vagy hideg. A művész (és az igazi befogadó is) a szó szoros értelmében érzelmi viszonyban él az ő anyagával. Az anyag magában is, nyersen is érdekli, izgatja, munkára sürgeti. Ez a viszony a szorosan vett művészi jellegén kívül valósággal mesteremberi, kézművesi, ezenkívül még sokszor tudományos is. A nagy régi mesterek maguk készítették festékeiket és szenvedélyesen kutattak új anyagok és új kombinációk lehetőségét. Michelangelo éveket töltött Carrarában, megfelelő márványtömb-óriások kiválogatásával. Nagy zeneszerzők folyton új hangszerek alkalmazásával, új hanglehetőségek előcsalásával kísérleteznek. Liszt Ferenc sokat emlegetett szerelmei között bizonyára a zongora iránti volt a legállandóbb és legszenvedélyesebb. Ez az igazság magyarázza meg, hogy költők, pl. Gárdonyi, Kosztolányi olyan kitartóan és szakszerűen űzik a nyelvészkedést: nem író az, aki nem bolondja a szavaknak, aki nem érzi a szavakat embereknél előbbnek, érdekesebbnek, szentebbnek. Ismertem egy kitűnő költőt, aki szívesen és sűrűn olvasott akármilyen silány verset; maga a ritmus vonzotta és izgatta: a jó ritmus áhítatra és alkotásra, a rossz bosszús és szenvedélyes munkára.

Ez az érzelmi viszony azonban mindennek mondható, csak nyugodtnak nem. Szívós és keserves *küzdelem* áll itt, hosszú és lángoló ütközetek, kurta és elkeseredett fegyverszünetek ennek a viszonynak egyes fázisai; az ellenfél elsősorban a makacs, nehézkes, akaratos anyag. «Miképpen érjük el célunkat? — kérdi Van Gogh. — Küzdelmes áttörése ez egy láthatatlan vasfalnak, amely mintegy középütt áll köztünk és a között, amit tudunk. Miképen próbáljuk hát legyőzni ezt a falat, amelyet ugyan hiába döntögetünk? Nézetem szerint alá kell aknázni és keresztül kell ráspolyozni ezt a falat, lassan és türelmesen».[1] És Kosztolányi: «A művészi teremtés *örökös birok és viaskodás*, szellem és anyag, forma és lényeg között, s hol az egyiket kell pótolnod valamilyen mesterséges leleménnyel, hol a másikat; hol embereket kell alkotnod a semmiből, hol vasgerendázatot kovácsolnod, melyet aztán belombolsz, fölvirágozol lélekkel, eltakarsz az olvasó szeme elől, oly finom-élő ékítménnyel, oly ravaszul-

[1] Vincent Van Gogh levelei. Ford. és bev. Éber László. Amicus. 1924. 33—4.

lelkes és csalafintán-szemfényvesztő kárpitosmunkával, hogy az megtéved és azt hiszi, hogy pusztán ezért az elkalandozásért és vargabetűért írtad a müved, és nem azért, ami már régen készen volt benned, s amiért ezt az elkalandozást, ezt a vargabetűt tetted. Igy vitakozik szakadatlanul a gondolat és a nyelv is. A gondolat rá akarja nyomni bélyegét a nyelvre, de az nem engedelmes viasz, ellenáll, erre a gondolat enged, kissé föladja a jogát vagy túlzott követelményét, s ebből az isteni egyezkedésből támad a remekmű, melyen sohase látszik, hogy voltakép kicsoda alkudott meg».[1]

A szó betűszerinti értelemében vett *kétkézi munka* ez, olykor ugyan könnyű és kellemes — egyes művészeknél gyakran ilyen —, de máskor kemény és izzadságos, és egyeseknél majdnem mindig ilyen. Inkább vall dilettánsra, mint igazi művészre, ha ez a harc egészen hiányzik. Az anyag ellenáll, érvényesíteni akarja magát és nem enged abból, ami mintegy «önnönmagáról való gondolata.» A művész pedig, bármennyire épen ezt akarja ő is, nem teheti, hogy saját magát is rá ne kényszerítse az anyagra : személyiségét, állandóját, aktuális mondanivalóját. Azért ez a harc bizonyos értelemben kétoldalú : az anyagnak is megvan a maga mondanivalója. «Egyetlen műalkotás sem föltétlen, még ha a legnagyobb és leggyakorlottabb művész készítette sem ; ha még oly nagy úrrá küzdi is magát az anyag fölött, amelyben dolgozik, akkor sem változtathatja meg annak természetét. Azért csak bizonyos értelemben és egy bizonyos feltétellel hozhatja létre azt, amit szándékozik, és mindig az a művész lesz a maga mesterségében a legderekabb, akinek föltaláló és képzelő ereje mintegy közvetlenül összekapcsolódik azzal az anyaggal, amelyben dolgoznia kell.»[2] A művész szabadsága, — mondja Wagner, amellyel az anyagot megdolgozza, «épen azon alapszik, hogy csak az hozódik ki az anyagból, amire legbelsőbb fogékonysága szerint alakítható, tehát hogy valami abszolút szükségszerűségű dolog történik.»[3] Valóban, igazi művésznél érvényesül is «az anyag szentlelke» (Max Klinger) és mint az Úr Szentlelke, bizonyos mértékig ez is «ahol akar, ott fú.» Valéry mondja az adott metrikai anyaggal dolgozó költőről : «Szabályos verseket írni annyit jelent, mint egy rajtunk kívülálló, elég esztelen, mindig szigorú, néha kegyetlen törvénynek engedelmeskedni ; e törvény az életből ezer szép lehetőséget kiküszöböl ; viszont, igen messziről egy sereg gondolatot kelt életre, amelyek nem várták, hogy világra jöjjenek».[4] «A költők keresik a rímet, de nem csak rímeket találnak. Egyebet, többet találnak. Közben — e kényszer folytán — a nyelv megannyi rejtett értékét, lehetőségét fedezik fel. Az alkimistákhoz hasonlítanak, a középkor aranycsinálóihoz, akik az aranyat keresik s amint lombikukban kotyvasztanak, fölfedezik a kénesőt.»[5] Hogy milyen személyes viszony, valósággal párviaskodás ez, minden elméleti megfontolásnál jobban illusztrálja Van Gogh egy kedves mondata, amellyel szinte biztatni látszik magát ebben a küzdelemben : «Akármit locsognak is technikáról . . . a vászon az, ami a festőtől fél, nem a festő a vászontól».[6]

Technikák.

Végül is azonban a művész marad felül ebben a párharcban és rákényszeríti a maga törvényét az önfejű anyagra. Ebből következik, hogy végelemzésben *minden technika egyéni dolog*. Minden művész-egyéniség más, tehát az anyagba belenyomott kepe is más vonásokat mutat ; és minden anyag (sőt anyag-darab) más, tehát másképen fogadja a magát beledolgozó személyiséget. Minden művésznek jobban «fekszenek» bizonyos technikai anyagok és eljárások, mint mások. Az egyik az olajat szereti, másik a freskó-technikát, egyik a jambust, másik az alexandrint ; egyik széles ecsetkezeléssel dolgozik, a másik pointilista, egyik zongorán komponál, a másik orgonán stb. De ugyanazt az adott technikát is másként alakítja minden igazi művész. Vörösmarty és Fazekas *(Ludas Matyi)*, Arany és Babits hexametere négy különböző

[1] Kosztolányi : I. h. 172—3.
[2] Goethe. Id. L. Volkmann : Grundfragen der Kunstbetrachtung. Lipcse. 1925. 172.
[3] Id. Utitz : Was ist Stil? Stuttgart. 1911. 14.
[4] Valéry : Id. h. 61.
[5] Kosztolányi : I. h. 159.
[6] Van Gogh : i. h. 71.

technika, amely négy különböző életérzést fejez ki. Ugyanígy négy egymástól különböző vers Zrínyi, Gyöngyösi, Petőfi, Arany alexandrinusa. Mikor egy zenei remeket különböző nagy művészek előadásában hallva, azt mondjuk, hogy «különbözőképen interpretálták» a mestert, akkor ítéletünk kiváltó tényezői közt ott van a különböző egyéni technika is. Minden művésznek — alkotónak és újraalkotónak — «rajta van a kezenyoma», és pedig felismerhető kezenyoma az alkotáson. Az anyag saját törvényén és az alkotó egyéniségén kívül is számos tényező befolyásolja a technikai formálást. Bizonyos anyagok és eljárások felfedezése, kidolgozása és divata, új találmányok (pl. a beton vagy a film, festékek gyors előállítása, a fényképezés stb.) mint történeti adottságok módosítják az ismert eljárásokat.

Általános technikai elvek.

Mindezek érthetővé teszik, hogy az elméleti esztétika nem bocsátkozhatik a technika részletkérdéseibe, hanem ezeket kénytelen átengedni az egyes művészetekkel foglalkozó tudományokknak. Ránk csak a technikai formálás általános érvényű elvei tartoznak. Ezek közül is tárgyaltunk már többet, az esztétikum alkati törvényeinek elemzése során. Ilyen a *tárgyi igazság törvénye*, amely az anyag belső mivoltának önálló érvényesülését, az *anyagszerűség törvénye*, amely a tartalomnak ehhez az anyagisághoz való alkalmazkodását biztosítja, és a *tárgyszerűség törvénye*, amely az anyagnak a tartalom (úgy is mondhatnók: a művész személyisége) szerinti alakítását fejezte ki. A technika formaelvei közt van azonban kettő, amelyeknek jelentősége kiemelkedik a többi közül, mert minden alkotás legegyetemesebb törvényszerűségeit foglalják magukban, és funkciójuk átfogóbb, mint pusztán technikai érdekű, — a technikának azonban legfőbb elvei. Ezek: *a szerkezet és a ritmus.*

A szerkezet.

A szerkezet (kompozíció) az anyag részeinek rendje. Persze, ezt a rendet nemcsak a matéria belső természete szabja meg (megdolgozás), hanem a mondanivaló, vagyis a tartalom is. Azért így is meg lehetne határozni: szerkezet azoknak *a formaelemeknek összessége, amelyek által a tartalom és a matéria természete az anyagrészek viszonyaiban érvényesül.* A szerkezet tehát viszonyok és arányok bonyolult rendszere. Ezeknek a viszonyoknak és arányoknak három csoportját különböztethetjük meg, — e szerint a szerkezetnek három oldala, — úgy is mondhatnók, három posztulátuma van: *egység, arányosság, teljesség.*

Egység.

A szerkezet egysége: a részeknek az egészhez való viszonya; a kedvelt régi esztétikai műszóval: egység a sokságban, — ezúttal az anyag, vagyis a fizikai jelenség oldaláról nézve. A dolog természete szerint három típusa, ill. tendenciája lehetséges, a szerint, amint a két tényező (egység, sokság — egész, részek) egyike vagy másika erősebben érvényesül, ill. egyensúlyban van egymással. Klasszikus elemzését nyujtja ennek a háromféle egység-típusnak Wölfflin[1] a korai renaissance, a virágzó renaissance és a barokk képzőművészet szerkezeti összehasonlításával. A korai renaissancera az egységnek viszonylagos, a gazdagság megett háttérbe szoruló jelentősége, vagyis a részeknek az egységnél uralkodóbb érvényesülése jellemző; a virágzó renaissancera a két elv tökéletes összhangja, önálló értékű, magukban is tökéletes részeknek tökéletes egységbe símulása; a barokkra az egységnek mindent elnyomó szerepe, vagyis a részleteknek engedelmes, önállóságukat is feladó egészbe-olvadása. A Sixtusi kápolna ékesen szóló példákat szolgáltat mind a háromra: az oldalfalak korai-renaissance freskói (Perugino, Pinturicchio, Botticelli, Ghirlandaio művei) az elsőre, — Michelangelo csodálatos mennyezeti kompozíciója a maga páratlan teremtés-képeivel, prófétáival, Sybilláival, ifjaival és ugyancsak páratlan erejű egységbefoglaltságával a másodikra, — az öreg Michelangelo *Utolsó Ítélete* a maga kavargó, egyetlen alakviharba olvadó testeivel a született barokk szerkesztésmódjára. Az rodalomból példák lehetnek az elsőre a nagy eposzok és a dickensi, balzaci vagy Jókai-féle regények, — a másodikra a flauberti, turgenyevi regény, a *János vitéz* és a *Toldi*, a harmadikra

[1] Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.[3] München, 1921.

a ballada és dráma, a modern «drámai regény» típusa (Bourget, Herczeg, Mauriac) Undset *Vigaljot és Vigdise,*[1] Kós Károly *Országépítője.* Zeneileg ugyanígy viszonylik egymáshoz egy olasz opera, egy beethoveni szonáta és a gregorián.

Arány.

Az *arányosság* a részek egymáshoz való viszonyainak elve: ne tengjen túl szükség nélkül egyik a másik rovására, de ne legyenek gépiesen egyforma terjedelműek sem; érvényesüljön mindegyik a maga belső jelentősége és szomszédaival való összeillősége szerint. Ez a viszony lehet ridegen matematikai: mint a *szimmetria* vagy a mértani értelemben vett hasonlóság. De lehet szabadabb, sőt egészen szabad is: megfelelés, egyensúly. Egy sophoklesi tragédiának, a *Divina Commediának* és egy beuroni festménynek arányai szigorúan szimmetrikusok; az *Ember tragédiájáéi* és a *Sixtusi Madonnáéi* majdnem azok, *Csongor és Tündének* vagy a Tizián-féle *Szent András keresztrefeszítésének* arányai (ahol a tömegek mind balról alul vannak elhelyezve, és az egyensúlyt jobbról fönn egy kis angyal képviseli) még szabadabbak. *Faustot* pedig akár aránytalannak is mondhatnók. Az aránynak ez a szuverén mozgása a teljes kötöttség és a majdnem teljes szabadság között voltaképen azonos azzal a két jelenséggel, amelyet a ritmus tárgyalásánál mint hullámzást és mértéket fogunk megismerni, — aminthogy az arányosság valójában nem is más, mint a térben érvényesülő (vagy térbelien képzelt) ritmus. Azért a ritmus fejezetében még vissza kell rá térnünk.

Amint az egység háromféle felfogásában három különböző (és úgylátszik, történetileg egymást szabályosan felváltó) látásmód, ill. valóságérzés nyilvánul meg, úgy a szerkezeti arányoknak egyének, korok, klímák szerint oly változó sokféleségéből is az arányérzék különböző típusai olvashatók ki. A görög szobor vagy templom kánonából kétségtelenül más arányérzék beszél hozzánk, mint a karnaki templomnak, a Tadzs-Mahalnak, a lateráni bazilikának, a Húsvét-szigetek titokzatos szobrainak, Rodin *Gondolkodójának* vagy Medgyesi *Magyar Kálváriájának* arányaiból. De még egy stílusrenden belül is: más lélek teremtette a freiburgi Münster, más a milánói székesegyház és ismét más a szegedi Alsóvárosi templom gótikájának arányait. A sophoklesi és racinei tragédia és az ibseni színmű egyfelől, a Lope de Vega-féle komédia, a shakespearei dráma és *Csongor és Tünde* másfelől kétségtelenül rokonok a leglényegesebbekben és rokonok abban is, hogy eleven szellem formálja részeik arányait, de ez a szellem nemcsak a két csoportot választja el egymástól arányok tekintetében is, hanem egy-egy csoport tagjait egymás közt is. De még egy szerzőnél is változik az arányok elve, saját egyéni fejlődése, tárgyainak természete és mondanivalóinak jellege szerint. A *Mesterdalnokok, Trisztán* és a Tetralogia: a részek arányelve szerint is három különböző formai alakot nyilatkoztat ki. Egyszóval: az arányosság is, mint az egység, még ridegen fizikai anyagot megdolgozó funkciójában is többnyire egyéni, sőt egyénfölötti állandókra, tehát jelentési mozzanatokra utal, — újabb bizonyságául annak az alapvető igazságnak, hogy az esztétikumban az egyes elemeket csak elvontan választhatjuk el egymástól: a valóságban minden esztétikai aktus egységes és egyszerű.

Anyagi teljesség.

Még inkább erre mutat a szerkezet harmadik mozzanata, az *anyagi teljesség.* Ennek értelme: hogy az esztétikum anyaga se több, se kevesebb ne legyen a szükségszerűnél, vagyis annál, ami hordozni képes a tartalmat, illetőleg magába fogadni a forma-viszonyokat. Ha több van a kelleténél, ez a többlet felesleges, tehát szervetlen: az esztétikum fogyatékos vagy rossz. Ha kevesebb van, a szemléletességnek lesz híja, tehát az esztétikum megint csak fogyatékos vagy rossz. Mindez banálisan egyszerű és magától értetődő. De nem ilyen egyszerű a teljesség posztulátuma, mihelyt felvetjük a kérdést, hogy a viszonyoknak ez a rendje, amelyet teljességnek hívunk, *mihez viszonylik* valójában? Nyílvánvaló ugyanis, hogy itt is a részek viszonyairól van szó, hiszen hogy egy mű teljes hatást kelt-e vagy nem, az a részektől is függ, és pedig nemcsak mechanikusan értve, a részek számától, hanem milyenségétől, illetőleg

[1] Magyarul *Pogány szerelem* címen.

megjelenésük mikéntjétől és megdolgozottságuk módjától is. Egy jellem «teljes hatása» nem azon fordul, hogy hány egyes vonással mutatja be a költő vagy festő, hanem hogy hogyan tudja ezeket a részletvonásokat — sűrítés, stilizálás és eszményítés útján — egésszé rendezni. *Az anyagi teljesség* tehát voltaképen *a stilizálás funkciójának egyik oldala.* Kérdés már most : mi az az «eszme», amely ennek a stilizálásnak szempontja, elve? Más szóval : mihez kell helyesen viszonyítani az anyagrészeket, hogy a teljesség létrejöjjön?

Nem lehet azt mondani, hogy a *tartalomhoz*, mert hiszen tartalom, mint ilyen az anyagrészek megdolgozása előtt voltaképen még nincs : ábrázolás, kifejezés és jelentés épen az által jön létre, hogy az anyag bizonyos irányban megdolgoztatik és alakíttatik. A tartalmat tehát többek közt a szerkezet (illetőleg a szerkezettel megdolgozott anyag) hordozza ; a tartalom megszületése már függ a szerkezettől, így annak teljességi posztulátumától is ; nem lehet tehát előfeltétele annak, ami neki előfeltétele. Már pedig előfeltétele volna a szerkezetnek teljessége, ha a részeknek a tartalom egészéhez való viszonya volna. — Nem lehet mondani azt sem, hogy a részeknek a *formához* való viszonya volna a teljesség. Mert ha formán a megvalósult formát, vagyis magát a kész, formált esztétikumot értjük, akkor ugyanazt kell mondanunk erről is, amit a tartalomról mondtunk. Ez is csak a megvalósult esztétikumban jött létre, megléte tehát már feltételezi az anyag megdolgozottságát, így a szerkezetet és vele a teljességet is. Vagyis a teljesség a kész formának is előfeltétele, — az sem lehetett tehát a teljesség előfeltétele. Ha viszont formán az elvont, csak elméletileg elgondolt formát értjük : már tudjuk, hogy ez mint ilyen, nincs is, csak az alkotás aktusa hozza létre, egyedi egyszeriségben. Ehhez a nemlétezőhöz, amelyet megszületése előtt el sem lehet gondolni, nem lehet viszonyítani létező, fizikai tömegeket. Ha ugyanis el tudjuk gondolni, illetve képzelni ezt a formát, ez azt jelentené, hogy képzeletünkben már megszületett az esztétikai vízió, egy szemléletes tartalom-anyag-egység, legalább annak dinamikus szkémája :[1] abban már benne van a szerkezet szkémája is ; a részek már viszonyítva vannak ahhoz a valamihez, amihez való helyes viszonyuk a teljességet biztosítja.

Ez a gondolatmenet rávezet bennünket a kérdés megoldására. Tudjuk, hogy az esztétikai aktus akkor indul meg, mikor az alkotó (vagy újraalkotó) szellemben megszületik az esztétikum csírája, ez az egyszerű, de dinamikus látomás. Ez a látomás képzeleti szemléletességgel magában foglalja már a megvalósítandó esztétikum minden elemét. Az anyag részeit az alkotó ebben a látomásban már ennek egészéhez viszonyítva látja maga előtt. Az alakítás során *ehhez a látomási egészhez viszonyítva* dolgozza meg őket, mennyiségi és minőségi értelemben egyaránt. Ha számuk és megjelenési módjuk ezt a látomást hordozza adaequat módon, akkor érzik a mű szerkezetileg is (mint tartalom és forma szempontjából) teljesnek.

Szerkezet és ritmus.

Az anyagi formaelvek másik legfőbbike a *ritmus*. Már az arányosság elemzésénél megbizonyosodtunk róla, hogy a szerkezet és a ritmus valójában nem választható el egymástól. A ritmus (mint arányosság) benne van a szerkezetben ; azért beszélünk «ritmikus szerkesztésről». De a ritmusnak is, mint ilyennek megvan a maga szerkezeti eleme : a ritmus sejtje, — az ütem — két részből áll, vagyis szerkezete van. Azért a ritmus tárgyalása a szerkesztésre is újabb világot fog vetni. A ritmus azonban olyan egyetemes, az anyagmegdolgozáson messze túlemelkedő jelentőségű formaelv, amely külön beható tárgyalást kíván.

8. fejezet. A ritmus.

Hullámzás és mérték.

Mi a ritmus? Hullámzás, folyás, mondja a neve (*ῥυτμός*). Szabályos mozgás térben, vagy időben, mondja a közkeletű meghatározás. «Időszakaszok sorozata, mely lélektani okokból egy hangsúly-rendszerré lesz, vagy hangsúlykülönbségek sorozata, amely magától egymást kölcsönösen kiegészítő időbeli mozgások öntudatát

[1] L. az alkotásról szóló részt. (III. kötet.)

hozza létre» — próbálja Dessoir.[1] «Olyan időtagolás, melyet egy érzelem, egy akarati megmozdulás kifejezője v. hordozójaként fogunk fel.»[2] «Az időt felbontó nyomatékok közti időrészek viszonya (nemcsak aránya, hanem a tényleges időtartamok viszonya), a zenében: hangok egymásutáni időtartamának viszonya, vagy szabatosabban: az egymásutáni hangok, valamint szünetek reális időmennyiségének, időértékének viszonya, vagy azok lefolyása, vagy általában a folyamat lüktetése.»[3] E meghatározások egy része túlságosan egyszerűnek, másrésze túlságosan bonyolultnak látszik. Ez nem véletlen. Valóban olyan jelenséggel állunk szemben, amely egyszerű tény, mindenki érzi, és mégis bonyolult, hiszen valami feszültség van benne, mozgás és ellentét, feszülés és feloldódás, föl és le: hangsúlyos és hangsúlytalan, erős és gyönge elem: *arsis* és *thesis*. Csakugyan, ha a ritmus jelenségét alaposan szemügyre vesszük, két határozottan megkülönböztethető, sőt egymással ellentétes elemet fedezhetünk föl benne.

A ritmus egyik eleme az, amit neve kifejez, *a hullámzás*. Hasonlít ez a természeti «folyásokhoz», elsősorban a víz hullámzásához, amellyel önkéntelenül is mindenki kapcsolatba hozza. Nagy mértékben analóg a fizikában e néven ismert tüneménnyel (hiszen pszichofizikai eredetében vissza is megy rá), és pedig jobban a hullámmozgásnak avval a nemével, amelyet longitudinális hullámnak hívunk.

Mi jellemzi ezt a hullámzást? Jellemzi mindenekelőtt az, hogy *mozgás*. Mozgás a létrehozója (hang, vagy fényhullám: rezgés), mozgás a kísérője és hatása: amikor látjuk, vagy halljuk, szinte önkéntelenül mozgást végzünk kezünkkel, vagy szemünkkel; a taktusütés valamilyen csökevényes formában a legtöbb ritmusélménnyel velejár. Aki a ritmust létrehozza, valami «belső mozgást» vezet le vele, és aki magába fogadja, ezt a belső mozgást végzi utána.

Jellemzi másodszor a *határtalanság*. A hullámzásnak nincs önmagában adott kezdete vagy vége. Egy-egy adott hullámmozgás természetesen elkezdődik valahol, vagy valamikor, és aki átéli, az abbahagyja valahol, vagy valmikor; de ez nem kezdet és vég, hanem csak szubjektív értelmű elkezdés és abbahagyás (a magyar szó szabatosan fejezi ki ezt: *félbehagyás*). A hullámzással járó érzés nem szűnik meg azonnal a mozgás abbahagyásával: úgy érezzük, hogy tőlünk függetlenül is továbbfolyik. A befejezettség érzése teljességgel hiányzik ebből az abbahagyásból, hiszen közismert tünemény, hogy aki erősen hullámzó hajóból, vagy csónakból a partra lép, még sokáig, esetleg napokig érzi magában a hullámzás fizikai érzését is. Ugyanígy amikor a hullámmozgás elkezdődik bennünk, nem az az érzésünk, hogy most létrehoztunk valamit, ami most kezdődik, hanem, hogy mostantól kezdve résztveszünk valamiben, ami — ezt többé-kevésbbé öntudatosan érezzük — tőlünk függetlenül már előbb is volt; belesímulunk valamibe, ami nem most kezdődik.

Egy további jellemzője a hullámzásnak a *szakaszos (periodikus)* volta. A határnélküli hullámnak vannak viszonylagos kis belső határai, amelyek szakaszokra osztják. Ezek a határok nem jelentenek kezdetet és véget, csak egymástól megkülönböztethető mozzanatoknak egymásba átsimuló sorát. Egy ilyen szakasz a következőben visszatér. A szakaszok újjászületnek, de nem ismétlődnek: minden következő *olyanféle*, mint az előbbi, de nem mindenestül ugyanaz. A szakaszok hasonlók, de nem egyformák.

Végül jellemzi a hullámzást az a *feszülés*, amelyet a szakasz belső kettőssége hoz létre. A hullám egyegy szakasza hullámhegyből és hullámvölgyből áll. Ez a *föl és le* teszi a szakasznak, vele együtt a hullámnak belső életét.

A hullámzás a ritmusban elválaszthatatlan egységet alkot a másik elemmel, amelyet *mérték*nek kell neveznünk. A mérték elvont viszony, amely számokban fejezhető ki tökéletes pontossággal. Ha összehasonlítjuk ezt a természetét a hullámzás megismert természetével (számviszony és mozgás), akkor ráébredünk, hogy két különböző világból ered ez a kettő, a létnek két különböző síkján mozognak: az egyik a konkrét élet eleme, a másik az elvont gondolat világából való. Másik jellemzője

[1] M. Dessoir: Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1906. 132.
[2] Baensch: Rhytmus in allg. philosophischer Betrachtung. Mitbericht. XXI. 3. 205.
[3] Molnár Antal (Szabolcsi—Tóth: Zenei Lexikon. Budapest. 1931.).

(a hullámzás határtalanságával szemben) a szigorú *határoltság*. A mérték olyan mennyiség, amelynek pontosan megkülönböztethető kezdete és vége van. Az, amit mérek, lehet folytonos, de amit a mérték kiválaszt belőle, annak élesen kibélyegzett határai vannak. Ezek a határok a megmértékelt jelenséget pontosan megkülönböztethető részekre osztják, és ezek a részek (a hullám szakaszaival ellentétben) tökéletesen egyenlők, a mérésnél teljes egyformasággal ismétlődnek. A mérték részeiben nincsen feszülés : ezek a részek mindenestül egyneműek, azért a mértékelés *sztatikus*, nyugalmi érzéssel jár.

Látnivaló, hogy a mérték nemcsak más, mint a hullámzás, de azzal valósággal *ellentétes*. A kettő nem jár föltétlenül együtt. Mérték, vagyis matematikai szabályosság hullámzás nélkül is előfordul (geometriai alakok, a természetben szabályos kristályok), aminthogy a hullámzás is előfordul matematikai szabályosság nélkül (az organikus folyamatok, madár repülése, hal úszása). A művészetben megközelítőleg hullám nélküli mértéket találunk a gyárilag készült iparművészeti alkotásokban, a modern bérkaszárnyákon stb. ; megközelítőleg mérték nélküli hullámzást a liturgikus énekben, középkori épületek szabálytalanul egymás mellé illesztett kődarabjaiban stb. Csak megközelítő egyoldalúságról beszélek, mert ahol emberi dologról van szó, ott nem találunk hullámzást teljesen mérték, mértéket teljesen hullámzás nélkül ; *az egyiket u. i. beleérezzük a másikba*. Mind a kettőnek van ugyanis egy-egy olyan tulajdonsága, amely a másik felé mutat ; ez ráeszméltet bennünket, hogy a két jelenség ellentétességének látszata mögött is mély rokonság lappang. A hullámzásból t. i. a mérték felé mutat a *periodicitás* ténye : a szakaszt tudatunk rendszerint úgy fogja föl, mint mértékegységet, és a mértékelő ösztön hatására hajlandók vagyunk a nagyjából hasonló idő- vagy térrészeket (főleg ha nagyobb számmal fordulnak elő egymás mellett, és különbségeik aránylag elenyészők), teljesen egyenlőnek fogni fel. Ugyanígy a mértékből is a hullámzás felé mutat a *részekre-osztottság;* a megismétlődő egységeket hajlandók vagyunk szakasznak fogni fel, vagyis nem megismétlődést, hanem visszatérést érezni benne. A rész-egység belsejében pedig hullámzásösztönünk feszülést hajlandó érezni, mintha föl és le, erős és gyönge rész volna benne ; közismert tény, hogy teljesen szabályszerű időközökben gyorsan egyenlő hangerővel egymásután következő hangokat (pl. a vonat kerekeinek zaját) ösztönszerűen úgy fogunk föl, hogy nemcsak ismétlődő egységekben halljuk őket, hanem az egységek egyik tagját iktussal ruházzuk föl ; így rendesen trochaeus (néha jambus), esetleg a négyszótagú magyar ütemhez hasonló szakaszokat alkotunk, — teljesen önkényesen (ta*ta*-ta*ta*-ta*ta*-ta*ta*, vagy : *ta*ta-*ta*ta-*ta*ta-*ta*ta-, vagy : *ta*tatata-*ta*tatata-*ta*tatata).

A ritmus genezise.

A ritmus születése ez : *valami hullámzó anyag mértéket kap*. Ahol művészi ritmus születik, ott legtöbbször a hullámzás az első. Ez símul bele utóbb valami mérték keretei közé. Az anyag, amelyből a művész alkot, már pusztán az által, hogy esztétikai anyaggá vált, fölvesz bizonyos hullámzást. A szó, a zenei hangkapcsolat, a test, szín, vonal, amely formálás közben ritmikussá fog válni, már pusztán az által, hogy a művész szemében jelentőssé vált, esztétikai csíra elemévé, valami élettartalmat kapott — már akár úgy látta ezt meg benne a művész, akár úgy vitte bele a maga életérzését — és ez életet, mozgást, hullámzást adott neki. Az anyag, mikor a művész «kezébe veszi», már nem holt anyag többé : valami közelebbről meg nem határozható, ezerféle árnyalatban érződhető «élet» van benne. Különben nem esett volna rá a művész tekintete, nem emelte volna ki a többi (az ő számára ezúttal) élettelen anyagelemek tömegéből. Ez az élő tartalom, ez a hullámzó anyag már most esztétikai valósággá akar lenni, vagyis formát ölteni. A forma, tisztán elvontan nézve, mérték, viszony, szám. A hullámzó nyersanyag a művészben ösztönszerűen vágyik a forma, a mérték után.[1] Mikor a művész «megpillantotta», «kitapogatta», «létrehozta», vagy esetleg hosszas kereséssel «felkutatta», vagy «kiverejtékezte» a maga hullámzásának

[1] Csak erre a «vágyra» mondjuk, hogy ösztönszerű ; maga a mértékadás lehet az, de lehet teljesen tudatos is, és a teljes tudattalan és a teljes tudatos között még számtalan lehetősége van.

megfelelő számvizsonyt, akkor a hullámzás egyesül a mértékkel és megszületett a ritmus, a művészi forma legdöntőbb tényezője.[1]

A folyamat iránya lehet ellenkező is. Lehet logikailag elsődleges a mértékmozzanat is. A művész lelkét megragadhatja egy törvényszerűség, egy számviszony, és akkor ennek megvalósítására keres hullámzást. Persze, ez a keresés csak nagyon elvontan nevezhető keresésnek, mert az ilyen esztétikum-elindító számviszony, amennyiben már esztétikai irányulása van, már érdekli a művészt, már «megkapta», tehát már valami életet fölvett magába ezen az érdeklődésen át a művész lelkéből, — hiszen nem érdekelné, ha nem volna valami megfelelés közte és az ő belső életének valami mozzanata között. Így a mérték voltaképen már esztétikai szerepének első pillanatában «kíván», sőt feltételez valami élőt, azaz hullámzót. Azért mondottuk, hogy a mérték csak logikailag lehet elsődleges, valójában — az esztétikai világban — már csak «meghullámoztatva», azaz legalább is mint ritmikai csíra jelenik meg.

A ritmusban tehát két egymásrautalt, születetten összetartozó, de mégis ellentétes elv küzd egymással.[2] A szónak hangsúlya, a zenei szónak ereje, a vonalnak energiája, a színnek intenzitása, a kőnek, fának, fémnek súlya, illetőleg mindezeknek súly-, hangsúly-, erő- stb.-beli különbségei vannak, és ezek a súly-, erő- stb. elemek és különbségek belekényszerülnek egy rideg számviszony kérlelhetetlen törvényszerűségébe. A mértéknek megvan a maga számokban kifejezhető, változhatatlan törvénye, és ez a törvény most rákényszerül az élő anyag szabadabb hullámzására. Ez a kényszer mindenütt megérzik, mint szükségszerűség, ahol ritmus van jelen. De a kényszer, mint mindenütt, ahol élet jelentkezik, nemcsak elfojtó, hanem fejlesztő, energiasűrítő és növelő hatással is van. Minél jobban rákényszeríti kötöttségét a mérték a hullámzásra, annál jobban fokozza annak erejét. Minél jobban iparkodik hajlítani a törvény merevségét a hullámzás, annál energikusabban érvényesíti ez a maga elvét. Így itt is, mint mindenütt az esztétikum területén, szabadság és szükségszerűség érvényesül egyszerre, és létre jön belőle a ritmus, amely szabad *hullámzás mértékbe szorítva* és *szigorú mérték élő hullámzásban*. Legszemléletesebb példája ennek a versritmus, amely matematikai, kivételt nem ismerő formulába foglalható, és mégis végtelenül változatos lehet. «Egyetlen jóveretű verssornak sem szabad minden tekintetben hasonlítania az előtte járó, vagy utána következőhöz ; mindegyiknek megvan a maga egyénisége, mindegyik megőrzi a saját, néha elég bonyolult ritmusát ; a szótagok között így néha meglehetősen finom tartambeli és intenzitásbeli különbségekre találunk, amilyenre a zenei hangjegyzés nem képes.»[3] A zenei hangjegyzés nem képes rá (a versbeli hangjegyzés még kevésbbé), de annál képesebb maga az élő zene ; az ütembeosztás jelzése számokban adja meg a mérték alapelvét, de az alapelv keretei közt mekkora szabadság, az ütemen belül : a tempó, az intonáció és a hangerő változásainak ezer lehetőségében. Az épületről messziről leolvasható és számokba foglalható a maga mértékrendszere, és itt a hozzá nem értő akárhányszor alig tudna szabadságot fölfedezni, — a valóságban azonban még a dór templom oly tökéletesen kimértnek látszó törvényszerűsége sem tisztára mérték : finom, csak tüzetes megfigyeléssel hozzáférhető eltéréseket a vízszintestől is, az oszlopsor vonalának egyenesétől is föl lehet fedezni benne, az egyenes vonal (a gerenda) minimálisan meg van görbítve, az oszlopok minimálisan összehajlanak. Ismeretes, hogy pl. Polykleitos v. Dürer a maguk felállította kánontól is többször eltérnek.[4] Legkevésbbé foglalható első tekintetre számszerű törvényekbe a festői és szobrászati alkotás ritmusa, de elég egy pillantást vetni a festők és szobrászok vázlatkönyveibe —, hogy ne is említsem

[1] Ez az itt leírt folyamat voltaképen egy másik oldala annak a valóságnak, amelyet mint a tartalom-forma-egység szerkevességét állítottuk fel az esztétikum jellemzőjéül, + és egy bizonyos irányból nézve leírása annak a folyamatnak, amelyet mint az esztétikai alkotás fogamzásának mozzanatát fogunk részletesen elemezni.

[2] A Ziehen-féle négy ritmusképző elem közül (rekurrencia, aequidistancia, csoportképzés és variáció), az első kettő nyilvánvalóan a szakasznak, illetőleg a taktusnak szinonimája, a harmadik ezek után tautológia, a negyedik a szabad hullámzás elvének kimondása. (Ziehen : Rhytmus. Z. f. Ä. XXI. 3. 187 köv.)

[3] Guyau i. h. 181.

[4] V. ö. Jánosi Béla : Az Esztétika története. Budapest. 1901. I. 34.

a legnagyobb példát, Leonardót, ezt a nagy matematikust — vagy a görögök kánonaiba,[1] hogy megérezzük, mit jelent a legszabadabb hullámzás számára is az elvont mérték.

A ritmus belső dinamikája.

Minthogy a *két elv* a ritmuson belül küzdelemben áll egymással, *egymáshoz való viszonyuk*, érvényesülésük aránya is számtalan lehetőséget nyujt. Ha teljesen összeesik a két jelenség, ez azt jelenti, hogy a mérték teljesen elnyelte a hullámzást: itt voltakép nincsen tehát ritmus, csak *metrum*. Ez nem is tesz igazi esztétikai benyomást: hiányzik belőle az élet; az eredmény: egyhangúság, unalom, mesterkéltség. Ilyen például az olyan hexameter, amelyben a metrum minden iktusa szóhangsúllyal esnék egybe, és így minden láb külön szó volna, például ez a sor: *Menten lennem minden bajtól engede Isten*. Ez a tény megmutatja a cezurának, a *metszet*nek, éspedig az ú. n. lábmetszetnek óriási fontosságát, és megérteti, miért tartozik hozzá a mértéken (nem hullámzáson) alapuló görög vers szépségéhez, hogy a láb átmesse a szavakat: csak így tudja biztosítani a mértéken belül a szabadság elvét, a hullámzást. Ilyen egyhangú a tökéletesen kimért metrumú vers minden ritmusfajban. Ezek azok a versek, amelyeket túlságosan kisimítottnak, és azért élettelennek érzünk. Megközelítőleg ilyenek nálunk az ú. n. almanach-líra jambusai és trochaeusai, vagy nem egyszer Kozma Andor versei: *a metrum elnyomja a hullámzást*.

Az ellentétes szélsőség, amikor *a hullámzás nyomja el a metrumot*. Ha csakugyan nincs nyoma sem metrumnak, de van hullámzás, akkor sincs jelen ritmus, de a hullámzás, a maga szakaszaival mértéksejtelmeket hoz és kellemes hatást tesz. Ez a *próza ritmusa*, amelyet a klasszikus retorika numerusnak nevez. Lényegében különbözik a versritmustól, mert nincs benne metrum.[2] Az, amit ritmussejtelemnek neveztünk, voltaképeni alkotóelve az ú. n. *szabadversnek*. Ahol egyáltalán nincsen sem hullámzás, sem metrum, ott közönséges prózával állunk szemben. Ahol hullámzás van, de metrum nincs, ott ritmikus prózáról van szó. Ahol metrum is van, hullámzás is, ott beszélhetünk versről. A szabadvers e két utóbbi között mozog a prózaritmushoz, vagy a vershez való közeledésének foka szerint számtalan variációban. Az egyik szélén foglal helyet a még-majdnem-próza, amely csak sorainak nagyjából egyforma terjedelme — és persze nyelvének «költői» emelkedettsége — miatt emlékeztet a versre (Walt Whitman, Kassák Lajos, Bartalis János). A másik szélén a már-majdnem-vers, amely voltaképen ütemekből áll, de ezek az ütemek kivehető törvényszerűség nélkül, szeszélyes önkény látszatát keltve sorakoznak egymás után (Petőfi *Őrültje*, Füst Milán).[3] Voltakép ilyen szabadversként hat a magyar fülre a legtöbb görög kardal-forma is, így például a pindarosi ódák formái; azt a bonyolult zenei szerkezetet ugyanis, amely tökéletes matematikai kimértségű sémájukat megszabja, — zenéjüket nem ismervén, és maga a szerkezet nálunk teljesen szokatlan lévén, — nem tudjuk megérezni. Ilyen bonyolult ritmusok különben nemcsak a nagyon fejlett ízlésű népek művészetében fordulnak elő. A délázsiai népeknél például olyan komplikált ritmusokat találtak (hét és még több részes ütemet), amelyeket már füllel nem is, csak méréssel lehet felfogni.[4] Baensch különben *inperiodikus* és *irracionális ritmust* is felvesz.[5] Ez azonban nyilvánvaló ellenmondás. Periodus nélkül nincs hullámzás, irracionalitás és mérték kizárja egymást, hullámzás és mérték nélkül pedig mi marad, amire még ráillhet a ritmus neve? Az állítás képtelenségét különben példája is megmutatja. A gregorián, amelyre hivatkozik, sem nem periódustalan (ha periódusainak hossza nagyon szabad is), sem nem irracionális, hiszen a periódusokat végző hanghajlítás egyformasága a legszigorúbb, matematikailag kifejezhető törvényszerűséget biztosítja.

[1] Gondoljunk arra a könyvtárnyi irodalomra, amelyet a szép arányok fajairól, például az aranymetszésről (Zeising) vagy a kígyóvonalról (Hogarth) összeírtak már!

[2] Ha nincs benne hullámzás sem, akkor nem beszélhetünk ritmikus prózáról, csak közönségesről.

[3] Persze, ez az önkény sokszor csak látszat; kitűnő költők (például Babits Mihály) sokszor nagy kiszámítással keltik a maguk művészi céljainak elérésére az ilyen önkény *látszatát*.

[4] Carl Stumpf: Anfänge der Musik. Lipcse. 1911. 48.

[5] Otto Baensch i. m. 203.

A hullámzást elnyelő mérték monotóniája és a mértéket nem ismerő prózaritmus között már most kétféle tendencia érvényesülhet az *igazi ritmuson* belül is. Ezért a költői gyakorlatnak kétféle irányáról beszélhetünk : szabadabb és kimértebb verselésről. Ahol a hullámzás erősebb, és a metrikai elv ehhez igazodik, ott szabadabbnak érezzük a verselést. Ahol a mérték igen erősen érvényesül, és a hullámzás, vagyis a szavak élő hangsúlya erősen igazodik ehhez, ott kötöttnek érezzük a ritmust. Ilyen kötött verselés például *a görög ritmus:* a számviszonyok szerint kimért lábak törvénye elfojtja a szavak természetes hangsúlyát. Ezzel ellentétben az élő hangsúly alkotja a verset és ennek hullámaiba símul bele a mérhető időviszonyok szkémája a modern versekben, így legszembetűnőbben a francia és az olasz verselésben. A *középkori* ritmikában mintegy nyomon kísérhetjük a kötöttségtől a szabadságra való átmenetet. A középkori költő még átveszi a görög ritmuselvet, a latin költészetből, de a maga mástörvényű lelkiségé már szabad prózaritmusban jut kifejezésre a zsoltáréneklésben és a liturgikus énekszövegekben. Ezzel párhuzamosan az egyre erősebbé váló népnyelvi hangsúlyosztón felüti fejét a latin metrikai formákban is ; egyre többször kerül hosszú szótag helyére hangsúlyos rövid szótag. A nagy himnuszköltészet remekeiben is nem egyszer megmutatja a rím, hogy bizonyos hangsúlyos rövid szótagokat hosszan ejtettek (mors est malis, vita *bo*nis, — vide paris sumptionis — quam sit dispar exitus, vagy : verbum caro, panem verum, — verbo carnem efficit, — fitque sanguis Christi *me*rum). Ennek a kétféle ritmikai iránynak természetesen megvan a maga képzőművészeti párhuzama is. Az egyiptomi szobor, az archaikus görög művészet, a bizánci mozaik, vagy a beuroni egyházművészeti iskola képei, a kimért, — a kínai tájkép, a naturalizmus, vagy a modern impresszionizmus a szabadabb ritmikai irányt képviseli. Ugyanígy a zenében, mindannak megfelelőjét megtalálhatjuk, amit a versbeli ritmusról megállapítottunk. Az újabb zeneesztétika hajlik rá, hogy a ritmust a zene esztétikai jellege legfőbb, mindennél döntőbb tényezőjének ismerje fel. A zenei formaproblémák középpontja mindenesetre a ritmikus elv : ezen épül föl minden összefüggés, végelemzésben minden zenei forma.[1] Mikor Mersmann a fugában és a szonáta első tételében konstruktív ritmikát, a variációkban pedig destruktív ritmikát lát,[2] akkor voltaképen ugyanazt a jelenséget ismeri fel, melyet mi a versben kötöttebb és szabadabb ritmusnak neveztünk.

Példák. A magyar vers mint klasszikus példa.

Minél szabadabb azonban a ritmus, annál élesebben felismerhetjük benne a kötöttségnek, minél kötöttebb, annál világosabban a szabad hullámzásnak elemeit is. A szabad (magyar, francia, olasz) ritmus keresi a kötöttséget, ahol csak alapelvének megtagadása nélkül megtalálhatja : megköti a sor szótagszámát ; ha ezt nem, akkor ütemszámát. A francia ritmika régen rámutatott már, hogy a vers (szabatosan : a francia értelmű, tehát szabad-hullámzású vers) szereti a páros számviszonyokkal kifejezhető sorfajokat ; ezek mint Guyau mondja[3] «megfontoltabbak, állandóbbak, harmonikusabbak a fül számára, mint a páratlan számúak. A nagy költői nemzetek tipikus és legfelsőbb rendű verse mindig páros számú ritmust mutat ; így a szanszkrit vers, a görög, latin hexameter és így a francia alexandrinus». Ugyanő hosszan és érdekesen fejtegeti, hogy miért épen az alexandrinus lett a francia költészet uralkodó formája. Fejtegetésének veleje, hogy az érzik legszabályosabbnak. Értelmét pedig a mi felfogásunk szerint a ritmus kettős lényege adja : a szabad hullámzás minél szabadabb, annál jobban keresi a kötöttséget. Ugyanezek az elvek és lényegében ugyanez a történeti folyamat magyarázza meg a magyar alexandrinus kialakulását is.[4] Voltaképen a rím meghonosodásának is alighanem ez a fő magyarázata : eggyel

[1] V. ö. Mersmann : Angewandte Musikästhetik. 1926.
[2] I. m. 238 és 249.
[3] I. m. 175.
[4] Gábor Ignác ezt az elvet és a történeti fejlődés ritmusát jól látta meg ; ez a formális föl-fedezése akkor is megáll, és akkor is elévülhetetlen érdem, ha kiindulási pontját nem tudjuk elfogadni. Először következő művében : A magyar ősritmus, Budapest. 1908.

több szabályozó, a rendre emlékeztető hathatós elem a szabadon hullámzó sorok végén, — ezért nem kellett a nagyon-kötött görög-latin költészetnek.[1]

Viszont a mértékes vers, ahol csak teheti, keresi a szabadságot. Minthogy eredetileg (a görög költészetben) zenekísérettel született, sokkal kevesebb módja van erre, mint a szabadabb hullámzású versnek az ellenkezője. De már kezdettől fogva alkalmazott egy nagyjelentőségű szabadságot: az ütem szabályos időmennyiségét különböző számú szótagokkal töltötte be. Már a hexametert is olyan változatossá teszi a dactylusok és spondaeusok váltakozásának szabadsága, amely szinte elképzelhetetlen a hozzá nem értő előtt. Ki vetne ügyet rá pl., hogy a *Zalán futása* Előhangjának harmincöt hexameterében nincsen két teljesen egyforma sem. Még messzebb megy a szabadságban a látszólag még megkötöttebb soroknak, az ú. n. logaoedikus sor- és strófaszerkezeteknek csoportja, amely a cyklikus (háromnyolcados) dactylus, illetve anapaestus bevezetésével: most már háromféle verslábbal (jambus, illetve trochaeus, — cyklikus dactylus, illetve anapaestus, — és spondaeus) hoz változatosságot a kimért szerkezetbe.

Minden előttünk ismert versnél érdekesebben mutatja a hullámzás és a mérték küzdelmét és dallamos egyesülését *a magyar vers*. A görögnél (és a latinnál) egy árnyalattal feltűnőbben jelentkezik ez már *a görög ritmusú magyar versekben* is. Hiszen a magyar ritmusérzék, amely aránylag kevésszer dolgozik görög metrikával, nem tudja olyan teljesen elfojtani a beszédnek (a metrikai elvvel ellenkező) hangsúlyát, mint a görög ritmusérzék. Mindenki megbizonyosodhatik erről, ha egymásután skandál egy görög, vagy latin és egy magyar hexametert. Az előbbi kettőnél a skandáláskor eszünkbe sem jut, hogy másképp is lehet a verset fölmondani, mint a hexameter erős zenéje szerint; hangsúly (a hosszú szótagokén kívül) mintha nem is volna. Ellenben ha magyar hexametert hangsúlyozunk, akaratlanul is, még a legteljesebb skandálás közben is meg-megnyomunk időnként egy-egy a skandálás szerint hangsúlytalan, de értelmileg hangsúlyos szótagot, illetőleg az iktusos, de értelmileg nemhangsúlyos szótagoknál erősebben megnyomjuk azokat, amelyekre iktus is, értelmi hangsúly is esik. Kisfaludy *Mohácsának* első sorát például a metrikai elv szerint így kellene skandálni:

Hős vér-*től* piro-*sult* gyász-*tér*, só-*hajt*-va kö-*szönt*-lek,

de rendszerint úgy mondjuk föl, hogy az alább kövér betűvel szedett iktustalan szótagokat egy kicsit megnyomjuk:

Hős vértől pirosult gyásztér, sóhajtva köszöntlek.

Egy fokkal bonyolultabb és épen azért tanulságosabb a helyzet *a nemzeti versformában*, holott azt hinné az ember, hogy itt — a beszéd élő hangsúlya lévén az irányadó, — nincs mivel küzdenie a szabad hullámzásnak. Ez azonban tévedés. Mint Arany János és Arany László megfigyelései alapján Horváth János kimutatta,[2] a magyar versidom nem az értelmi hangsúlyon, hanem egy tisztán fiziológiai hangsúlyelven épül fel. Ezt legcélszerűbben zenei hangsúlynak nevezném, és ez nem esik mindig össze a mondathangsúllyal. Így a magyar versben már a hullámzás is összeütközésbe kerül egy kötöttséggel, a nélkül, hogy ehhez a belső feszüléshez még egy, a görög metrikai elvhez hasonló külső mértékre volna szükség. A kötöttség adva van magával a magyar ember beszélő szervében rejlő zenei hangsúlytörvénnyel, mert a magyar vers üteme e szerint alakul. Már most a magyar vers akkor szép, ha a kétféle elv egybeesik, mert akkor a szabad hullámzás megkapta a szükséges kötöttséget is; vagyis ha az ütemkezdő iktus szókezdő szótagra esik, tehát az ütem nem vágja el a szót, — épen ellenkezőleg, mint a görög versnél, ahol a kötöttség kíván szabadságot. Természetesen a két elvnek ez az egybesimulása huzamosan elfojtaná a szabad hullámzás érzését, és azért egyhangúvá válna. Ezért a magyar költő, és még

[1] Ellenben a rétorikai próza alkalmazta.

[2] Horváth János: Magyar ritmus, jövevény-versidom. A magyar jámbus kérdéséhez. Bpest. Franklin. 1922.

inkább a népköltészet, *elvszerűen* alkalmazza időnkint a «hibás ritmusú» sorokat, ahol a két elv nem esik össze, hanem mind a kettő érvényesíti magát :

Haj, halászok, halászok,
Merre megy a hajótok?
Viszi a víz lefelé,
Török Kani|zsa felé.

Még érdekesebb és bonyolultabb a két elv küzdelme az ú. n. *nyugateurópai magyar verselésben*, amely különben, mint tudjuk, egymaga a magyar költészet egészének jóval nagyobb részében uralkodik, mint a két másik fajta verselés együttvéve. Ezeknek a verseknek ritmikai természete, mint tudjuk, az, hogy a nyugati (főkép német, kisebb részben olasz és francia) költészetből átvett sor- és versszakszerkezeteket nem nyugati (azaz hangsúlyos), hanem görög (azaz időmértékes) verselési eljárással írjuk, mint Faludi és Ráday kezdeményezésére és Kazinczy hatására ez költészetünkben közel két század óta általános. A magyar beszéd élő hangsúlyának így *háromszoros kötöttséggel* kell megküzdeni. A maga eredendő zenei ütemmértékével (amelyet természetesen nem tud elnémítani), a német sor-, illetőleg strófaszerkezet számviszonyaival, és — legfőképpen — a ritmus-elvet adó görög metrummal. Ebből a bonyolult küzdelemből izgalmas harc következik, amely főleg a magyar zenei elvvel (emelkedő) ellentétes jambusi (ereszkedő) sorokban jár érdekes következményekkel. Ezt a folyamatot *Verselésünk legújabb fejlődése* c. tanulmányomban próbáltam vizsgálni[1] és azt találtam, hogy itt valami belsőségesebb, a sorok tartalmát, de főleg hangulatát szorosabban követő, azzal együtt változó dallamosság alakul ki, amely változatosabb, mint az egyszerű jambus. Jóformán minden sornak megvan a maga saját hangulatárnyalata és ritmusárnyalata.

A sorokban lüktető magyar hangsúly legyőzi a jambust. Megmarad a jambikus menet, főleg a sor vége felé : a vers még mindig emelkedő ; megmarad a nyugati szerkezet szótag-száma ; de a vers lelke, az iktus : a magyar hangsúlyozás szerint lüktet. A ritmus kettős, de uralkodó a magyar hangsúly, amelynek férfias szabad emelkedései és esései között szerényen és harmonikusan megbújik a jambus lágyabb dallama. Ime

Egyik kezében *eke* szarva,
Másik kezében *kard*,
Így látni a *szegény jó népet*,
Így ont majd *vért*, majd *verítéket*,
Amíg csak *élte tart*. *Petőfi : A nép.*

De *néha csöndes éjszakán*,
Elálmodozva egyedül,
Mult ifjúság *tündértaván*
Hattyúi képed *fölmerül*.
Vajda : Húsz év mulva.

Breton parton sujt majd az *álom*,
S *alszunk fehéren* és *halottan*
Tengeres téli szürke tájon.
Ady : Temetés a tengeren.

«A magyaros ritmus itt-ott jobban hozzásimul a jambushoz, máshol egészen eltávozik tőle és csak úgy lebegteti maga körül, mint valami könnyed, szabadon lebegő, a testhez nem simuló, mégis ahhoz tartozó finom palástot.»[2]

A magyar versnek ez a jelenség főleg Ady egészen eredeti és merész újításai óta (melyekről itt nincs mód részletesen tárgyalni) beláthatatlan lehetőségeit nyitja meg.[3]

[1] Irodalomtörténet. 1918. 135 köv.
[2] I. h. 148.
[3] Horváth János ugyanezt a jelenséget némileg (bár nem a lényegben) eltérőleg magyarázza : szerinte a magyar versidom formáit «rámintázzuk» az idegen verssorokra. (Idézett munkájában.)

Kissé behatóbban foglalkoztunk a magyar vers ritmusának kérdéseivel; de ez minden más jelenségnél alkalmasabb volt, hogy megmutassuk rajta a ritmus lényegét: belső kettősségét, a szabad hullámzásnak és a kötött mértéknek, végeredményben szabadságnak és szükségszerűségnek, benne való termékeny küzdelmét és egységét. Ugyanezek a jelenségek mindenféle ritmusban megtalálhatók; részletesen kimutatni őket az egyes művészetek esztétikájának feladata. Az általános esztétika beérheti annyival, hogy rámutat: a ritmus épen úgy érvényesül a térben is, mint az időben. Klages meggyőzően mutatja ki,[1] hogy az időritmusnak éppenúgy megvan a maga térvonatkozása, mint a térbeli ritmusnak idővonatkozása. Az időbeli tagolás mint Baensch bebizonyítja,[2] csak az által lesz ritmussá, hogy alapjául és alkalmául szolgál a «súlybeli tagolásnak». «Ritmikailag lényeges csak a súly-tagolás, — azért jogos a ritmus fogalmát átvinni a térre is.» Hogy a közérzés is egynek érzi a kétféle ritmus lényegét, mutatja az a mindenkitől természetesnek talált azonosítás, amely a *hullámvonal* szóban rejlik. Az eredetileg mégis inkább időbeli hullámzásból született ritmust a térjelenségekre átvíve, a minőség-viszonyokra vonatkozólag *harmónia*nak mennyiségi viszonyokra *proportió*nak szokás nevezni. Ugyanazt a kettősséget, amelyet az időbeli ritmusnál oly lényegesnek találtunk, itt is megtaláljuk. A mértéknek a *szimmetria* és a vele rokon jelenségek felelnek meg, a szabad hullámzásnak az *egyensúly*.[3] «A kötöttség, ami a versnek tulajdonsága és ami oly sok erőt ad neki, a rejtett szimmetriához hasonlít, az egyensúlyhoz, amely a vonalak és foltok közeledését, vagy távolodását, a színek elosztását szabályozza. Értelem és érzelem egyenlőképen kell hogy dolgozzék ezen.» — ezt Delacroix írja, ez a nagy értő és érző[4] és szabatosan jelöli meg benne azt, amit a festőművészet ritmikájának kell mondanunk. A régi festők sokat foglalkoztak az arányok számviszonyainak problémáival. Tudjuk, hogy Giotto óta kihellyé lett az aranymetszés (a : b = b : [a + b]), mint legtökéletesebb arányszám. Ennek tekintélyét azonban már Fechner megingatta, újabban pedig kimutatták, hogy itt sem maga a szigorú aranymetszés az, ami tetszik, hanem *a nagyjából* a körül mozgó arányok, és ott sem maga a számviszony a tetszés alapja, hanem a részek bizonyosfajta különbözőségére irányuló igény.[5]

A ritmust a térművészet minden elemében megtaláljuk, mint szabályozó elvet. Beszélhetünk *vonalritmikáról*, éspedig nemcsak a hullámvonallal kapcsolatban; a szabályos vonal sztatikus hatást tesz (kötöttség), görbe, vagy zegzugos vonal dinamikust (szabad folyás); a hullámvonal, minél nagyobb a kilengése, annál dinamikusabb, minél kisebb, annál sztatikusabb. Minél vastagabb a vonal, annál sztatikusabb, minél vékonyabb, annál hajlíthatóbbnak érzik, stb. Beszélhetünk a *színek* ritmusáról is. Mint ahogy a verssor akkor hat legjobban, ha se nem túlságosan hosszú, se nem túlságosan rövid (lásd az alexandrinus kifejlődését!), úgy a színfoltnak sem szabad sem túlságosan nagynak, sem túlságosan kicsinek lenni. A kék színfolt a mélybe megy, a piros előreszökik. A simán fölkent színek sztatikusak, az érdesen vászonra vittek (naturalizmus) dinamikusak, stb. stb. Beszélhetünk *tömegek*, *testek*, *alakok* ritmusáról; kisebb figura nagy térben, általában kis anyagtömeg sok ürességben: dinamikus hatású; nagy figura, nagy anyagtömeg kis térben, kevés üres helyen: sztatikus — vékony vonal nagy térben kétszeresen dinamikus. A barokk nagy súllyal dolgozik, de nagy teret is nyit számunkra, egészen a végtelenig, így marad nagyon dinamikus. Rodin bronzai valósággal hullámzó felületűek, márványai mintha köd- és füst-hullámokat lebegtetnének maguk körül.

Hogy mit jelent a szobor ritmikája, igen szemléletesen világítja meg Paul Gsell

[1] Ludwig Klages: Vom Wesen des Rythmus, Kampen auf Sylt, 1934. 38 sköv.

[2] I. h. 206.

[3] Dessoir isodynamikának nevezi és kimutatja, hogy az esztétikai benyomás nem föltétlenül szimmetriát kíván, hanem beéri az egyensúllyal: a nagyjából megfelelő viszonyokkal, ami lényegében a szabad hullámzás és a mérték egységének, a ritmusnak felel meg.

[4] Eugen Delacroix: Mein Tagebuch.[3] Ford. Erich Hancke. Berlin. 1913. 42.

[5] Lásd Witmer eredményeit Dessoirnál i. m. 126. sköv. — Ritmus különben a téren és időn kívül, tisztán «szellemi térben» is előfordul, amint a szabályos tizedestörtek példája mutatja.

Rodinnel való beszélgetéseiben, a mesternek Keresztelő Szent Jánosával kapcsolatban. «Megláttam, hogy e szobornak ritmusa, amint Rodin mondta nekem, két egyensúly egymásbafejlődéséből áll. A kezdetben ballábára lépő és teljes súlyával földrenehezedő alak mindjobban lebegni látszik, mentől inkább jobboldalára siklik a szemünk. Ekkor azt látjuk, hogy egész teste ebbe az irányba hajlik, aztán a jobbláb előre lép és hatalmasan megáll a földön. Ugyanakkor a felemelkedő bal váll magára akarja venni a törzs terhét, hogy az előrelépésben a hátramaradt lábnak segítségére legyen. A szobrász tudása épen abban állott, hogy a szemlélőt minderre a megfigyelésre ugyanabban a sorrendben, melyben én elmondtam, akként kényszeríti, hogy egymásrakövetkezésük a mozgás benyomását keltse. Tetejébe még a Keresztelő Szent János gesztusa szellemi jelentőséget is rejt magában. A próféta majdnem gépies ünnepélyességgel változtatja helyét. Mintha úgy hallatszanék lépése: érezzük, hogy egy rejtélyes és rettenetes hatalom űzi, hajtja. Ekként a járás, ez a rendszerint annyira banális mozgás, nagyszerűvé válik, mert az isteni küldetésnek beteljesedése.»[1]

A ritmus tartalmi értékei.

Ez az elemzés a ritmus formáló funkciójának az anyagmegdolgozáson messze túlemelkedő értékére is ráébreszt bennünket. A ritmus *ábrázoló szerepe* nem igényel bővebb fejtegetést. Mint szerkezeti elv, döntő módon érvényesül a stilizálás funciójában: a rendezésnek egyik legfontosabb eszköze. Még jelentősebb szerepe van a kifejezés és jelentés funkciójában. Mielőtt azonban ezt behatóbban megvizsgálhatnánk, rá kell mutatnunk egy fontos tényre. Ez a ritmus *totális jellege*. Nem szabad azt hinnünk, hogy a ritmus ütemekből épül föl; csak úgy nem, mint ahogy az élő beszéd nem áll szavakból. A szavak csak elvonás, analízis útján különíthetők el a mondatból, illetve szólamból, és ez a beszéd egészéből, épenúgy, mint az ütem a sorból, illetve vonal-, szín-, test-kombinációból, vagy dallamvonalból és ez az egész (határtalan) hullámzásból. A valóság nem ad elénk részeket, ütemeket, hanem csak viszonylag egész hullámzásokat, illetve ilyen hullámzásoknak egy-egy élményre eső élő darabjait. Ennek az élő hullámzásnak formáló értékét kell tehát vizsgálnunk. És itt újra vissza kell idéznünk a ritmus két elemének különbözőségét. Mert ez a két elem nemcsak természetében különbözik, hanem eredetében is, azért formáló funkciójuk is kétféle értelmű.

A hullámzás, mint láttuk, organikus jelenség, a művészetben jelentkező hullámzás az alkotó organizmusából fakad: fiziológiai és emocionális eredetű. Guyau szavaival: «A vers eredete az ember természetében keresendő. Fiziológiai megismerések szerint a vers ritmikus nyelve, melynek az emóció kifejezése a célja, magában az emócióban találja eredendő okát. Kétségtelen tény, hogy a hatalmas érzések befolyása alatt gesztusaink hajlamosakká válnak ritmikus mozdulatokra. Az «idegbeli diffúzió» törvénye teszi, hogy az agyban támadó izgalom többé-kevésbbé szétárad a test tagjaiban, mint a víz terjengése az eredetileg síma víztükrön. Továbbá a «ritmus törvénye», mely Tyndall és Spencer szerint minden mozdulatunkat kormányozza, az izgatottságot szabályos hullámzásba változtatja át. Amikor türelmetlenek, vagy nyugtalanok vagyunk, lábszárunk remeg és rángatózik; a fizikai és néha az erkölcsi szenvedés pillanataiban az egész test megrázkódik, s hacsak nem túlságosan heves az emóció, testünk előre-hátra himbál, hogy így önként szabályozza izgatottságát. Végül a nagyon heves öröm táncra, ugrálásra késztet. Ugyanezek a jelenségek észlelhetők hangszerveinkben. S ez a lényeges: az idegbeli izgatottság folytán a szó erőre és jelentős ritmusra tesz szert; a szónok, aki beszéde közben nekihevül, apránként mértéket visz beszédjébe, melynek kezdetben híján volt: s minél gazdagabbá, hatalmasabbá válik gondolata, szava is annál ritmikusabbá és zeneibbé lesz ... Mussetnek kétségtelenül igaza volt, mikor a versek nyelvéről szólván, azt mondta, az is támogatására szolgál, hogy mindenki érti, csak nem beszéli; pedig életünk egyes pillanataiban, esetleg tudtunkon kívül, de mindnyájan beszéltük e nyelvet; hangunknak megvoltak e melódikus hajlásai, beszédünkben volt valami

[1] Rodin beszélgetései a művészetről.» Összegyüjtötte Paul Gsell, ford. Farkas Zoltán. (Kultúra és tudomány. Bpest., 1917. 35—6.)

abból a ritmusból, mely a költők részéről el szokott ragadni bennünket ; de elmult ez az ideges feszültség, s visszatértünk arra az átlagos és középszerű nyelvre, mely az érzékenység átlagos állapotának felel meg. A vers egy fokkal feljebb visz bennünket az emóció skáláján. Megrögzíteni, tökéletesíteni az emóció e zenéjét : kezdettől fogva ez volt s ma is ez a költő művészete.»[1] Hozzátehetjük bízvást : a festőé, szobrászé, zenészé is. A ritmus organikus (fiziológiai-emóciós) eredetét kellő belemélyedéssel egészen apró részletekig ki lehetne mutatni az egyes alkotásokban és alkotóknál. Groos például Bach «férfias személyiségére» vezeti vissza melódiáinak azt a tulajdonságát, hogy olyan sok hangsúlyt alkalmaz hangsúlytalan szótagokon is, egymásmellett álló szótagokon is stb.[2] A ritmusnak ezekre a fiziológiai kapcsolataira vonatkozólag igen alapos és érdekes kutatásokat végeztek a legutóbbi években, sokszor egészen meglepő adatok alapján. Egy svájci költő (Sutermeister) pl., ámbár három éves korától teljesen siket volt, 55 éves korában felfedezte, hogy élvezi a zenét : a mellében képződő rezgésérzetek útján. (Hasonlót magunkon is tapasztalhatunk bizonyos orgonahang-benyomásokkal kapcsolatban.[3]) Egy pszichológus értesít bennünket, hogy amuzikális létére érzelmileg élvezni tudja a zenét, «a hangok sensomotorikusan, vibratoriusan fogják meg».[4] Ismeretes, hogy a siketnémák (teljesen siketek) zeneszóra táncolnak : «érzik» a zenét. «A talpunkban érezzük» — hallottam egyszer egyiküktől. Nagyon valószínű, hogy a jazz nagy népszerűségének is itt rejlik egyik főoka.[5]

Mindezek kellő világításba helyezik azt a sokszor hallható ostobaságot, hogy «a vers nem természetes valami». Ha egy jelenség természetességének mértéke annak primitív, a legáltalánosabb emberi életműködésekhez közelálló volta, akkor azt kell mondanunk, hogy a ritmikus beszéd természetesebb a prózánál. Annyival természetesebb, amennyivel természetesebb a sírás és nevetés az elvont gondolkozásnál. Természetesnek kell tehát találnunk, hogy a hullámzás, mint formáló erő, felbecsülhetetlen kifejező értékű. Minthogy az organikus élet legmélyén függ össze az emócióval, legtermészetesebb közvetítője, kifejezője annak. «Hogy a szavaknak értelmük van, az a nehézség. Ezért kell a költőnek mértékbe és versbe faragni szavait, hogy az értelem kissé békóba szoruljon, s az érzésnek meglegyen a lehetősége, hogy kifejezésre jusson.» (Tagore.)[6]

Egészen más a *mérték* eredete az alkotásban. A mérték mint tiszta számviszony, nem az organikus élet, hanem a szellem, az értelem alkotása, és mint ilyen transzcendens, mert mindig valami megismerésnek, illetve ráismerésnek eredménye. A számviszonyokat nem alkotjuk, hanem felismerjük. A «világ» rendjének tényét ismerjük fel benne. A hullámzás szubjektív, a mérték objektív jellegű. Amaz az én emocionális életét fejezi ki, emez *a kozmikus rendet*, a világ törvényszerűségét tükrözi. Ezért mindennél alkalmasabb annak az egész-vonatkozásnak kifejezésére, amelyet jelentéstartalomnak neveztünk. Már maga a számjelleg ilyen jelentésértéket foglal magában. Ritmust tartani annyit jelent öntudatlanul is, mint ösztönszerűen számlálni. Már Leibniz észrevette, hogy a fül öntudatlanul számlálja a zenei rezgések számát : *musica exercitium arithmeticae*.[7] A ritmus így a rendnek ,a törvénynek legközvetlenebb szimboluma. Ha azt mondom : «Ma pünkösd napja van, holnap pedig pünkösd másnapja lesz» — ez egyszerű, jelentéktelen konstatálás, — ha pedig pünkösd napján mondom, amikor amúgy is mindenki tudja, hogy pünkösd van, banális szófecsérlés. Egészen más világból való, ha ezt mondom :

Mi van ma? Mi van ma?
Piros pünkösd napja!
Holnap lesz, holnap lesz
A második napja.

[1] Guyau : i. m. 171—2.
[2] Id. Hermann Nohl : Typische Grundstyle in Dichtung und Musik. Jena 1914. 15.
[3] V. ö. David Katz : Vibrationssinn. und Rhythmus. (3. eszt. kongr.) Z. f. Ä. 1927.
[4] V. ö. Ed. Scherer : Psychologie der Lyrik und des Gefühls. Zürich és Lipcse, é. n.
[5] V. ö. Fr. Giese : Girlkultur. München, 1925.
[6] Rabindranath Tagore : Emlékeim. Ford. H. Songárdy Gábor. Világirodalom-kiadás, é. n. 179.
[7] Guyau : i. m. 175.

Ez a néhány mondat csak abban különbözik az előbbitől, hogy ritmikus, és mégis : jelentősége egészen más. Nemcsak az ünnepi hangulat ujjongó öröme van benne — ez a ritmus kifejező értéke, — hanem ennél is több : valamiképen benne érzem magam a pünkösd «világában» : ha világosan nem jut is ez bennem tudatra, benne érzem magam az egész világra ráderült ünnep levegőjében, a pünkösdöt ünneplő, annak örvendező «egész világ» közösségében, — és ez a világ nemcsak az emberé : valahogy benne van az is, amit Arany pünkösdi balladája fogalmaz meg olyan szépen :

E napot lenn s fenn megülik
E nap oly ragyogva nyílik,
Mint hajnali rózsa.

Ifjúság, tavasz, természetes emberi közösség, isteni titkok : mindebből van benne valami. És mindezt, ha nem is pusztán, de első sorban a ritmus viszi bele. Ha énekelve mondom, a ritmus kétszeresen érvényesül !

Ez az elemi példa megsejteti velünk, mért foglaltak a primitív népek versbe törvényt, imát, vallási előírást, történelmet : mindent ami *jelentős*, aminek jelentősége, felsőbb egész-vonatkozása volt. A ritmus felemeli a beszédet, értékessé teszi, nemességet ad neki, a «felsőbb világba» kapcsolja bele, illetve azt hozza le beléje. A Rendet viszi bele, ami szükségszerűen az Egésznek rendje : ennek az Egész-rendnek részét, vetületét, képét, sejtelmét. Az Egészet, amely mint a pythagoreusoktól és a történelemelőtti építmények csillagászati számviszonyaitól a modern természettudományig és metafizikáig annyiszor és annyiféleképen megsejtette, bizonyította, magyarázta az emberiség, szám és mérték szerint van elrendezve : kozmosz. A kozmosznak emberi képe a mikrokozmosz : az emberi lélek. Mindkettőnek közös törvénye a rend, a mérték : a ritmus mindkettőnek képét beleviszi az alkotásba. «A szavak harmóniájában, — írja Flaubert George Sandnak —, és hozzátehetjük, nemcsak a szavak harmóniájában, hanem minden idő-, vagy tér-ritmusban, — egymáshozillesztésük szabatosságában : nem lakozik-e valami bennük rejlő erény, holmi isteni erő, valami, ami örök, mint az elv ? Miért, hogy a helyes szó bizonyos kapcsolatban van a zenei szóval ? . . . A számok törvénye kormányozza az érzéseket és a képeket, és ami a külsőnek tűnt fel, az a belső.»[1]

9. fejezet. A közösségi formaelv.

Az esztétikai «tömeg».

Az eddig tárgyalt formaelvek vagy a művész egyéniségéből, vagy az anyag természetéből, tehát valamennyien magának az alkotásnak tényezőiből folytak. Ennyiben belső formaelveknek is nevezhetnők őket. A formálásnak vannak azonban olyan elvei is, amelyek kívülről, az alkotóval és az alkotási folyamattal közvetlenül össze nem függő tényezőktől indulnak ki. Ezeket tehát *külső formaelvek*nek kell nevezzünk. Valamennyien megegyeznek abban is, hogy valamilyen formában az embereknek bizonyos csoportjával állnak összefüggésben, ennyiben *közösségi formaelvek*nek (kollektív formaelvek) nevezhetjük őket. Esztétikai fontosságukat éles világításban mutatja Goethe sokszor idézett mondata : «Ha megmondhatnám, mivel tartozom nagy elődeimnek és kortársaimnak, bizony nem sok maradna sajátomnak».[2]

A közösség jelenségével ma már a tudományok egész csoportja foglalkozik (tömeglélektan, néplélektan, társaslélektan, — társadalomtudomány, — bizonyos vonatkozásokban a történetbölcselet, művelődésbölcselet, szellemtörténet, stb.). A mi vizsgálódásunk nem követheti ezeket az érdekes és oly nagy mértékben korszerű kutatásokat, hanem csak azt kell vizsgálnunk, a kutatások mai eredményeinek világánál, hogy van-e, és milyen szerepe a tömegnek az esztétikai világban, közelebbről a művészi formálásban. «A tömeg a sajátosan nem kvalifikált személyek összege . . . Kialakulása megkívánja bizonyos vágyak, eszmények, életformák valamiféle egyezését azokban az egyénekben, akik a tömegbe beletartoznak . . . Szorosan véve a tömeg

[1] Id. Guyau : I. h. 210.
[2] Weimari kiad. XXXI. 302.

pszichológiai állapot, amelyhez nem kell az egyéneknek csoportosan, tömegben szerepelnie ... Tömeg mindenki, aki akár jó, akár rossz értelemben még önmaga sem hivatkozik bizonyos sajátos okokra, mikor önmagát értékeli, hanem «olyan, mint a világ».[1] A lélektani tömeget Le Bon szerint[2] jellemzi tagjai személyes tudatának elhalványulása, a tudattalan és a képzelet uralma, az értelem csökkenése, az érzelmeknek bizonyos irányokban való átalakulása és a lelki infekciónak nevezett tünemény : a nagy ingerlékenység, változékonyság és akár pillanatok alatt való szuggerálhatóság.[3]

Kérdés már most, lehet-e beszélni *esztétikai tömeg*ről ? Első tekintetre nyilvánvaló, hogy van ilyen az esztétikai befogadás szempontjából. De lehet-e szó esztétikai tömegről az alkotásban ? Egyszerű tapasztalat és társaslélektani kutatás egyaránt meggyőz róla, hogy ennek több feltétele adva lehet. A tömegnek lehetnek közös élményei, és elsősorban közös érzelmi élményei vannak. Megvan tehát benne az ábrázolásra alkalmas és a kifejezést sürgető tartalmi nyersanyag. A tömeg fogalmának meghatározásában benne szerepeltek már olyan mozzanatok, amelyek bizonyos lelki egységet hoznak létre ; ezt a mi terminológiánkkal a tömeg *állandó*jának nevezhetjük, és létében adva van a harmadik tartalmi elemnek, a jelentésnek feltétele. Megvan a tömegnek bizonyos esztétikai alakító irányulása is, a *tömegízlés* jelenségében. «Az (irodalmi) ízlés nem szeszély, nem egyéni így-vagy-úgytetszés, hanem történeti fejlődmény, kollektív tulajdon, mely ennél fogva sokáig ellene tud állni minden vele ellenkező egyéni kezdeménynek».[4] Az ízlés nem más, mint bizonyos tartalmi és formai elemeknek megszokás folytán ösztönössé vált kedvelése és más elemekkel szemben előnyben részesítése. A tömegnek kétségtelenül sajátos, mint tömegre jellemző ízlése van, mellyel alább még foglalkoznunk kell. Mindezek mellett mégsem lehet a tömeg a szó igazi értelmében művészileg alkotó, mert hiányzik belőle a művészi alkotás legfontosabb feltétele : az alkotói apriori, az ösztönös erővel működő vallomás-, teremtés-, mikrokozmosz- és törvény-elv.[5] Ennek hiányában a tömeg csak mint *reproduktív tényező* vehet részt a közvetlen művészi alkotásban : a tömeg mint kar (énekkar, zenekar, tánckar, szavalókórus, színjátszó tömeg).

Népművészet

Egészen sajátos szerepe van a közösségnek abban a bonyolult esztétikai (de nemcsak esztétikai) jelenségben, amelyet *népművészet*nek nevezünk. A népköltészetről és a népdalról egy még máig is ható romantikus felfogás azt tartotta, hogy «szerzője maga a nép». E szerint az elgondolás szerint a népi művészetben a közösség, mint ilyen, a szó teljes értelmében esztétikai alkotóként jelennék meg. Egy másik ezzel ellentétes felfogás (Naumann) a népművészet jelenségeit egyszerűen «alásüllyedt művelődési birtokállománynak» (gesunkenes Kulturgut) tekinti. Ez a felfogás viszont mindennemű alkotótevékenységet megtagad a közösségtől. Napjainknak idevonatkozó gazdag és mélyreható kutatásai után[6] körülbelül így kell látnunk a dolgot : *Minden műalkotás*, mint ilyen, létrejöttében *egyéni produktum:* egy egyéni állandó találja meg benne kifejezését valami aktuális élményen át, egy egyéni apriori alkotó szellem formáló tevékenységében. A népi alkotásban azonban ez az egyéni alkotószellem sokkal kevesebb egyéni tudattal működik és a legtávolabbi előfeltételektől kezdve a mű végső kialakulásáig, sőt azon is túl — mert a népi alkotásnak

[1] José Ortega Y Gasset : A tömegek lázadása. Ford. Puskás Lajos. Bpest. 1938. Egyet Nyomda. 12—14.

[2] Gustav Le Bon : A tömegek lélektana. Ford. Balla Antal. Bpest. 1913. Franklin Társ. (Kultúra és Tudomány.)

[3] Kitűnő jellemzését adja a tömegléleknek Hornyánszky Gyula : A homerosi beszédek tömeglélektani vonatkozásukban. (Értekezések a történeti tudományok köréből, XXIII. k. 10. sz. Akadémia. 1915. 42. köv.)

[4] Horváth János : Magyar irodalomismeret. Minerva. I. évf. 1922. 203.)

[5] L. a művészről szóló következő részben.

[6] Ezekből a magyar tudomány is alaposan kivette részét, l. elsősorban Kodály Zoltán, Bartók Béla, Solymossy Sándor, Marót Károly, Viski Gyula, Ortutay Gyula, Bálint Sándor idevonatkozó munkáit.

nincs «végleges» formája[1] — *szüntelen és döntő kapcsolatban áll a közösségi lélekkel.* «A köznép költői termelése, az ú. n. ihlet pillanatai, náluk nem magányos elvonultságban jelentkeznek, mint a műíróknál, akiknek mintájára hajlandók volnánk ugyanezt a népről is föltenni, ellenkezőleg, nekik ehhez hallgatóság kell, vele együtt érzők és gondolkozók, amikor a termék ösztönösen, önkéntelenül váltódik ki, már t. i. az arra hajlamosakból, a sikerektől bátrabbá lett nótafákból, mesefákból. Ha megkérdezzük, hogyan csinálja, a felelet rá, mint annyi följegyzés igazolja, mindig az, hogy: «Nem tudom, csak úgy gyün».[2] A népi alkotó állandója nagyjából egy a közösségi állandóval,[3] tehát mondanivalója nem egyéni, hanem közösségi jellegű, élményei közösségi, vagy olyan általános egyéni élmények, amelyek a közösség minden tagjának élményei voltak, vagy lehettek. Formái pedig azokból a formaelemekből állnak össze, amelyeket a közösségi ízlés érez magáénak. Ez a közösségi függés olyan erős benne, hogy a művet nem érzi csak magáénak abban az értelemben, amelyben a nemnépi művész: ő hozta ugyan létre a művet, de a dal vagy mese «mindenkié»; mindenkié a szőttes és a faragás is: mindenki utánacsinálhatja. A népművészet nem ismeri az eredetiség fogalmát. És a mindenki, vagyis a közösség minden egyes tagja csakugyan a maga tulajdonának is érzi, azért szabadon él vele, a maga élményének kifejezésére, és szabadon változtat is rajta a maga pillanatnyi diszpozíciói, igényei és tehetsége szerint. Azért a népművészeti alkotás lényegéhez tartozik a számos *változat.* Innen a népi alkotásnak le nem zárt, hanem idők folytán szükségszerűen változó, éppen azért a magas művészet alkotásaihoz képest elevenebb jellege.

A népművészetnek e mélyen közösségi jellegéből következik minden nagyművészet számára való megbecsülhetetlen értéke, — amit különben már a mult század romantikája is észrevett,[4] amit azonban ma talán még világosabban látunk. Kodály Zoltán írja: «Másfélszázadnyi gondolatfejlődés után a nemzet kezd ráeszmélni, hogy névtelen tömegeiben nemcsak hatalmas anyagi és erkölcsi erőtartalék rejlik, hanem hogy épen legsajátabb kulturális, művészi értékeinek is elsősorban a nép a letéteményese. Hogy a nemzet legjava lehajol a néphez, igyekszik megérteni és felemelni: nem pusztán irodalmi vagy zenei jelentőségű dolog. Életbevágó fontosságú és hosszan tartó történeti folyamat fordulópontja ez. A regeneráló folyamaté, mely lassan, még akkor indult meg a nemzetben, mikor a török háború után szinte végelgyengülésben, aléltan feküdt, s mely még ma is tart. Öntudatlan célja: a homogén nemzet, melynek minden egyes tagja a közös életcél tudatában végzi a ráeső feladatot. Olyan ideál ez, melyért a nyugati, nálunk sokkal egységesebb nemzetek is időnkint újra meg újra küzdeni kénytelenek. E küzdelemben rész jut a népköltészetnek, népzenének. Az iránta való érdeklődés, majd bekapcsolódása az irodalmi, zenei életbe, ott termékeny hatóerővé válása: szintén egyik jele a nemzet élniakarásának, régi mivoltához ragaszkodó, «kulturális azonosságát» fenntartó erejének.»[5]

A közösség közvetett hatása. Taine elmélete és a marxizmus művészetszemlélete.

A népművészetben a közösség, mint formáló erő, bizonyos értelemben közvetlenül hat az alkotóra. Minden más művészetben ez a hatás elsősorban közvetett. A mult századi pozitivista-természettudományos gondolkodókat, mikor az esztétikai jelenségeket magyarázni akarták, elsősorban ez a probléma izgatta: minek «produktuma» a művészi alkotás? Az esztétika történetében két magyarázó elmélet tett szert tekintélyre, sőt a maga idejében és körében uralomra. Az egyik Taine elmélete, a másik a marxista művészetmagyarázat.

Taine elmélete három tényező összehatásából magyarázza az esztétikai — mint

[1] Ahogy nincs «ősformája» sem. «Egy népdalnak nem lehet ősformája, mert ha ilyent meg lehetne jelölni, vagy ki lehetne következtetni, ez sohasem volna népdal, hanem egyéni költemény.» (V. Hansen: Das Volkslied. Id. Marót Károly: Fejezetek a magyar néprajz módszertanához. Bpest. 1940. 293. jegyz.)

[2] Solymossy Sándor: Népköltészet. A Magyarság Néprajza. III. köt. Bpest. Egyet. nyomda. é. n. 14.

[3] L. az iménti Ortega-idézetet.

[4] Kölcsey *Nemzeti hagyományok* c. nagyjelentőségű tanulmányának alapgondolata.

[5] Kodály Zoltán: Zenei néphagyomány. A magyarság néprajza. IV. köt. 12—3.

általában a történeti — jelenségeket. Ezek : a faj, a környezet és az időpont *(race, milieu, moment)*. «Az amit *fajnak* nevezünk : az ember azon veleszületett és örökölt tehetségei, melyeket magával hoz a világra, s melyek rendesen össze vannak kötve a vérmérsékletben és a testalkatban élesen kiváló különbségekkel. Ezen tehetségek különbözők a népek különfélesége szerint . . . Minden nép jellemét tehát, bármely pillanatban úgy lehet tekinteni, mint minden megelőző cselekedetének és érzésének foglalatját, azaz mint valami mennyiséget és súlyt . . . Ha megállapítottuk egy faj benső alkatát, meg kell vizsgálnunk a *környezetet*, melyben él, mert az ember nincs egyedül a világon ; beburkolja a természet, körülveszi a többi ember ; az eredeti és állandó vonáshoz csatlakoznak az esetlegesek és másodrendűek, és a természeti, vagy társadalmi körülmények elrontják, vagy tökéletesítik a természetes anyagot, mely kezeik közé kerül. Néha az éghajlat teszi meg hatását . . . Néha a politikai körülmények teszik meg a magukét . . . Néha végre a társadalmi viszonyok működtek közre az alakulásban.»[1] «Bizonyos pillanatokban megjelen valami eredeti szellemi forma, mely bölcsészetet, irodalmat, művészetet, tudományt hoz létre s megújítván az ember gondolkozását, lassankint csalhatatlanul megújít minden gondolatot. Minden szellem, mely kutat és talál, benne van e folyamatban ; csak általa halad előre ; ha ellenszegül, fönnakad ; ha eltér tőle, meglassul ; ha segítségére van, messzebb jut, mint a többiek. Ez az *időpont* elve.»[2] «Itt is, mint mindenütt, nincs mással dolgunk, mint mechanikai problémával : a teljes eredmény oly összetétel, melyet egészen a létrehozó erők nagysága és iránya határoz meg . . . Midőn ezeket elszámláltuk, a cselekvő erők egész körén áthaladtunk, és ha tekintetbe vettük a fajt, a környezetet, az időpontot, azaz a belső rugót, a külső nyomást és a már megszerzett serkentést, úgy a mozgásnak nem csupán valódi, hanem *minden lehetséges okait is kimerítettük*».[3]

Ez az elmélet, minden zsenialitása mellett, több alapvető hibában szenved. Filozófiai alaptévedése azonos az egész pozitivizmus alaptévedésével : nem látja meg a természettudományi és a pszichológiai okság lényegi különbségét és «hasonlatokat készpénz gyanánt véve, az organikus lények tudományos fogalmait és törvényeit a maguk egészében ki akarja terjeszteni a történetre.»[4] Esztétikai alaptévedése, hogy nem számol sem az alkotó szellem szuverénitásával, belső törvényével (entelechiájával), sem az alkotás irracionális elemeivel és individuális voltával. Mindamellett kétségtelen, hogy zseniális meglátással mutatott rá a kollektív formáló erők három főcsoportjára : mint ilyen útmutatás, tökéletesen megállja helyét, és mint módszertani elv, sohasem fog elavulni. A tévedés csak ott van, hogy Taine a pozitivista alapgondolat szerint azt hiszi, hogy ezzel a három — lényegében meglehetősen általános — formulával *minden okot* kimerített és *mindenestül* és döntően meghatározta a történeti és esztétikai jelenség lényegét.[5]

A *történeti materializmus* művészetelméletének alapvető gondolatai a következők : «A termelés módja meghatározza (conditionne) a társadalmi életet és ezen keresztül a szellemi életet. *A gazdasági tényező végelemzésben a determináló tényező.* Nem az egyetlen tényező. Az irodalom (és a művészet) mint társadalmi produktum, alá van vetve közbülső befolyásoknak és komplexumoknak, amelyek mögött a gazdasági tényező sokszoros áttételeken keresztül jelenik meg. Az irodalom tehát, mint művészet, ideológiai fölépítmény, amely adott gazdasági feltételek alapján emelkedik, de saját fejlődése van, és relatív autonómiája ellenére alá van vetve a többi ideológiai fölépítmények (filozófia, természettudományok, jog, erkölcs, vallás stb.) hatásainak. A maga módján reagál a társadalomra, amelynek kifejezése és hozzájárul annak megváltoztatásához . . . Hogyan lehet meghatározni a romanticizmust, ha valaki pusztán

[1] Taine : Az angol irodalom története. Ford. Csiky Gergely. Bpest. Akadémia. 1881. I. kötet. 17—21.

[2] U. o. V. kötet. 239.

[3] U. o. I. kötet. 24—26.

[4] Nagy József : Taine. Bpest. 1922. Franklin. (Ember és természet.) 86.

[5] Az elmélet magyarázó igényének ezt a túlságát, illetve annak filozófiai jogtalanságát különben maga Taine is észrevette, mint egy levele bizonyítja ; ebben azt írja : «mégsem szabad azt mondanunk, hogy a kor *hozza létre* az írót». (Chevrillonhoz. Id. Nagy József, i. m. 66.) Maga Taine különben — főleg az angol irodalom történetében — sokkal élőbb és gazdagabb képet ad az irodalmi jelenségekről, mint elméletéből következtetni lehetne : a művész nagyobb volt benne a filozófusnál.

a klasszikus művészet elszegényedése és kimerülése elleni egyszerű reakcióra viszi vissza és nem veszi észre benne azt a kétségbeesett tiltakozást, amelyet a birtokavesztett nemesség és a radikális kispolgárság emel a kapitalizmus ellen.»[1]

Ez a körülfekintőn megfogalmazott tétel sokkal kevésbbé hívja ki a kritikát, mint a tainei formula ; a társadalmi és gazdasági viszonyoknak az élet minden megnyilatkozására gyakorolt roppant hatását senki sem vonhatja kétségbe. Ezen az alapon az újabb marxista irodalom- és művészetelmélet felállítja a «szocialista realizmus» fogalmát : «az «egész valóság», azaz az emberi életnek (a legegyénibbnek is) társadalmi meghatározottságát feltüntető ábrázolás követelményét. Mindezek igen szemkinyító és elméletileg következetesen megalapozott gondolatok. Mégis, e tételeket és fejtegetéseket olvasva, az ember nem tudja elfojtani abbeli aggodalmát, hogy mélyebb bölcseleti és művészi fogékonysággal nem bíró elmékben az esztétikai világnak mereven egyoldalú látását és az esztétikai élmény elsekélyesítését hozhatják létre. Ezt az aggodalmat megerősíti a marxista esztétikai és kritikai művek olvasása is. Néhány kitűnő és mélyenjáró elmélkedő mellett[2] u. i. ennek az iránynak — mint általában a szociológiai kiindulású műkritikának — számos képviselője igen szegényes képét tükrözi az esztétikai valóságnak, szemléletmódja rendesen megreked a szűk értelemben vett tartalom — a *mit?* — keretei közt és a tulajdonképeni esztétikumig — a *hogyan?*-ig — nem jut el.

A hagyomány.

Bármekkora kritikával kell is azonban illetni ezt a két elméletet, bizonyos, hogy módszeresen alkalmazva, mindkettőnek alapgondolata igazságot tartalmaz, (ha nem is az egész igazságot) és igen hasznos szolgálatot tesz nemcsak a történeti, hanem az esztétikai kutatásnak is. A közösség mint formáló erő az esztétikai jelenségek létrejöttében a *mult* közösségek közvetett hatásában legjelentősebb. A mult közösségeknek ezt a hatását nevezzük *hagyomány*nak. «E hagyomány igen sokféle belső és alaki tulajdonok összesége. Él lelkünkben, vérmérsékletünkben, mint nemzeti elrendeltetés ; rá van írva arcunk vonásaira, mint fajiságunk ősi bélyege ; él gondolkodásmódunkban, nyelvünk eredeti formáiban, tájszólásaiban, sőt hangzatában ; él társadalmi formáinkban, életmódunkban, mindenféle szokásainkban, még az egyszerű névadásában is ; él hitünkben és babonáinkban ; zeng dalainkban, versünk ritmusában, kitalálja, festi meséink csodavilágát, magáról regél mondáinkban s csak egy-egy nagy névre szorítkozó jóhír emlegetésében ; ott sír és nevet zenénkben, andalog, ring, dübörög, tipor táncunkban, ott bujdokol ruhánk zsinórzatán, pompázik nagyjaink ünneplő viseletén, s felismerszik a paraszt egyszerű köntösén, cifra szűrén, a pásztor faragott botján, a csikós ostorán, a halász ősi szerszámain . . . Intézi falvaink lassú, nyugalmas életét, farag székely kaput, szó, fon, hímez magyar nők kezével.»[3]

Ennek a hagyománynak nagyobbik fele nem esztétikai jellegű. Beletartoznak a faji, népi, nemzeti vonások, a nemzeti tudat fejlődése, a társadalmi osztályok kialakult vonásai, a család egész története stb. Mindezek semmivel sem kevésbbé jelentősek az egyes esztétikai alkotások formálására, mint a tulajdonképeni esztétikai (irodalmi, művészi, zenei) hagyomány : az előttünk járt művészek, művek, stílusok, amelyek mint források és minták hatnak az alkotóra.[4] A *Szigeti veszedelem* formáló erői között teljes határozottsággal megjelölhetjük a nagy minták (Homeros, Vergilius, a *Megszabadított Jeruzsálem*, Tinódi) és mesterek (Tasso) mellett a család, a magyar és horvát főnemesség, a végvári élet, a török-magyar harcokkal teli történelem, a tizenhatodik századi szuverén nagybirtok, a százados vallási harcok és a nyomukban járó elmélyülés, a humanista iskolázás és a nagy barokk művészet minden hagyományának befolyását. A hagyomány nagy művészeti, elsősorban irodalmi jelentő-

[1] Jean Fréville : Le marxisme et la littérature. A «Les grands textes du marxisme.» Sur la littérature et l'art. c. kiadvány előszavában. Paris. Éditions Sociales internationales. 1936. 10—11.

[2] L. nálunk Lukács György műveit.

[3] Horváth János : A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig. Bpest. Akadémia. 1927. 12.

[4] A hagyomány Séailles szép szavával : «az elődök nyelvtana és szótára». (Le Génie dans l'art. 198.)

ségét a multszázadeleji romantika látta meg. A magyar romantika alapvető eszmei művében, Kölcsey *Nemzeti hagyományai*-ban olvassuk: «Nemzeti hagyomány és nemzeti poézis szoros függésben állanak egymással. Ahol ősi hagyomány vagy épen nincsen, vagy igen keskeny határokban áll, ott nemzeti poézis sem származhatik; az ott születendő énekes vagy saját (tisztulást és folyamat nem található) lángjában süllyed el, vagy külföldi poézis világánál fog fáklyát gyújtani, s hangjai örökre idegenek lesznek hazájában. Mert a nemzeti poézis a nemzeti történet körében kezdi pályáját, s a lírának később feltámadó s individuális érzelmeket tárgyaló zengése is csak ott lehet hazaivá, hol az a nemzeti történet régibb múzsájától kölcsönöz sajátságot, s személyes érzeményeit a nemzeti hagyomány és nemzeti megnemesített életkör nimbusán keresztül sugároztatja.»[1]

Mindennemű hagyomány — hazai és külföldi — hatásának mérlegelésénél szem előtt kell azonban tartani azt az igazságot, amelyet főleg az újabb néprajzi kutatások tettek kétségtelenné: *semmiféle hagyomány nem hat gépiesen.* Mindenféle átvétel, bárhonnan ered is, a szellem világában két tényezőnek eleven küzdelméből létrejövő élő produktum, amelyben annál, ami átvétetik, fontosabb az, ami *nem* kerül át, illetőleg az, ami az átvehető anyagból kiválasztatik és ahogyan átalakíttatik, ahogyan az átvevő szelleméhez hasonul, annak élő, organikus elemévé válik. «A nép, a törzs, az egyén, épen a maga veleszületett faji, egyéni népi különbsége miatt, szükségképen mindig mást vesz át, mint amit a másik kínált, sőt esetleg maga is vélt átvenni. Minden átvétel pozitív előjelű átvevőtől függ, tehát átalakítással jár, vagyis pozitív tulajdonokat, produktív, *egyéni teremtést* jelent.»[2]

A miljö.

Nem kevésbbé jelentős és sokoldalú a jelen közösségnek, a tulajdonképeni *miljö*nek formáló hatása sem. Ebben is ott szerepelnek a nem-esztétikai tényezők, így a gazdaságiak is. Az esztétikát nem érdekli a történelmi materializmus alapproblémája: a termelési viszonyok határozzák-e meg a szellemi «fölépítményt», vagy fordítva; a kettőnek sokszoros és bonyolult, de mindenesetre a lényeget is érintő összefüggése kétségtelen. Az uralkodó termelési rend és a vele összefüggő társadalmi rendszer (arisztokrácia, demokrácia stb.) az aktuális gazdasági állapot, a művészet aktuális társadalmi és gazdasági helyzete, az egyes alkotók társadalmi és gazdasági viszonyai (osztályhelyzet, foglalkozás, családi körülmények, anyagi lehetőségek, érvényesülési módok stb.), mindez igen erősen befolyásolja magát a művészi tevékenységet is. Még közelebbről érezteti hatását a *kulturális környezet:* történelmi és politikai helyzet, vallás, világnézet, tudományok és erkölcsök állapota, egyes nagy emberek, egyéniségek és fontos események, — családi szellem és nevelés, iskola és barátok, egyházi közösség és társulási formák, író és közönség viszonya stb. Még ezeknél is erősebb a szorosan vett *esztétikai miljö:* az egykorú művészi egyéniségek és irányok, mozgalmak és iskolák, művek és törekvések élő hatása, korízlés, korstílus stb. Mindezektől senkisem marad független. Hatásuk természetesen bonyolult és sokféle irányú lehet. Nemcsak az áll környezetének hatása alatt, aki ennek a hatásnak tudatosan vagy tudattalanul átadja magát, hanem az is, aki ellene szegül, sőt aki tudatosan és mereven el akar zárkózni előle. Az ellenszegülőnek cselekvését, sőt gondolkodását épen az ellenszegülésen keresztül befolyásolja az, aminek ellene szegül. Reményik Sándor *Korszerűtlen versei* semmivel sem kevésbbé jellemzik azt a korszerűt, aminek ellene mondanak, mint a korszellem megszállottjainak, szolgai követőinek, vagy kihasználóinak, tudatosan, sőt harciasan korszerű megnyilatkozásai. Az elzárkózás pedig, a szó teljes értelmében, csak mint szándék és eszmény lehetséges, a valóságban sohasem sikerülhet, éppúgy, mint ahogy nem zárkózhatunk el a levegőtől: mindkettőben egyformán «benne vagyunk». Az elzárkózás szándéka viszont már kétszeresen is összefügg a miljővel: belőle, illetve az alkotó szellemnek vele való összeütközéséből folyik, és mint tünet jellemző rá.

[1] Kölcsei Kölcsey Ferenc Minden Munkái. III. kiad. Bpest. 1886. II. 12. 13.
[2] Marót Károly. I. m. 244.

A közösségnek az a formája, amely a művészi alkotást legelhatározóbban befolyásolja, saját közössége : a *közönség*. Ezt a látszólag olyan egyszerű fogalmat sokkal nehezebb szabatosan meghatározni, mint gondolnók. A mult közösségével szemben mindenesetre : élő ; de nem korlátozódik a jelenre : az igazi művész gondolatában mindig ott lebeg az utókor, a jövendő olvasó, néző, hallgató képe is. Egyáltalán nem egységes tömeg, legalább napjainkban, hiszen ma már minden művészet megtalálta és egyre inkább megtalálja útját, ha nem is egyenlő mértékben, mindenféle társadalmi osztály felé. Iró, illetőleg művész és közönsége közt nem feltétlenül választófal a kor, nem, műveltség adta akadály, sőt még az országhatárok sem feltétlenül. A technika haladása (rádió) a közönségnek ezt a sokféleségét szinte a zagyvaságig megnöveli. És mégis, a művész előtt, amikor alkot, a közönség valami többé-kevésbbé tudatos, de mégis elvontan határozott alakban, egységesen lebeg, mint F. Schlegel mondja : «A publikum egyáltalán nem valami dolog, hanem gondolat, posztulátum, mint az Egyház».[1]

Művész és közönség egymáshoz való viszonyának mélyén voltaképen egy mély és valójában teljességgel meg sem oldható paradoxon rejlik. A művész a *vallomáselv*[2] értelmében ösztönszerűen arra törekszik, hogy önmagát adja, azt, mi legsajátabb énje, legmélyebb valója, tehát ami legegyénibb, legszemélyesebb, következésképen mindenki mástól legkülönbözőbb benne. Úgyanakkor dolgozik azonban benne a *közlés* ösztöne is ; azért akarja magát megmutatni, hogy «látva lássák». Úgy kell tehát szólnia — akár szóval, akár dallammal, akár színnel, vonallal, kővel, — hogy mások is megértsék. A művészet egy modern meghatározás szerint nem is egyéb, mint «egy élménynek oly adaequat módon való alakítása, hogy egy harmadik képes legyen utána élni.»[3] Megérteni azonban csak azt tudjuk, ami rokon velünk. A fausti Föld Szellemének szava : *du gleichst dem Geist, den du begreifst* fordítva is igaz : csak azt a szellemet értjük meg, akihez hasonlítunk. Minél jobban hasonlítunk, annál jobban értjük ; minél kevésbbé hasonlít tehát valaki hozzánk, annál kevésbbé számíthat megértésünkre. Ezért a művésznek, aki ösztönösen akarja a megértést, azt kell keresnie, ami hasonlít, — holott az első törekvés arra birja, hogy minél tisztábban adja a *különt*. Ezen az ellenmondáson nem segit semmiféle tudatos iparkodás : aki hasonlítani akar, annak tompítania kell azt, ami benne más, különben nem fog hasonlítani ; és aki hű akar maradni ahhoz, ami csak az övé, azt mindig nehéz lesz megértenie a nagyon másnak. Groteszkbe játszó példáját adta ennek az antinómiának a huszas évek forrongó «aktivista» és rokonirányú művészeti forradalma, melynek nálunk Kassák Lajos akkori költészete volt legkomolyabb képviselője. Ezek az írók és művészek programmszerűen a tömegekhez, mindenkihez akartak szólni, de soha művészi irány nem hozott létre nehezebben érthető — épen a széles tömegek számára legtöbbször teljességgel érthetetlen — alkotásokat. Ennek a jelenségnek oka csak látszólag, — vagy legalább is kisebb részben — rejlik a széles tömegek esztétikai kulturálatlanságában. A mélyebb ok belső : mondanivalóik annyira mások voltak az addigiaknál, hogy becsületesen csak egészen másként fejezhették ki őket, mintahogy addig szólt a művészet, — nemcsak mint az előttük járt irányok, hanem mint minden idők igaz művészete. Ahhoz pedig nem volt bennük sem elég emberi mélység, sem elég művészi erő, hogy az ellenmondás magától oldódott volna meg.

Mert ezt a paradoxont nem lehet mesterségesen megoldani, ám *magától oldódik fel* az emberi és művészi szellem legmélyebb mélyén. Az igazi alkotó szellem ugyanis, épen mert olyan mélyen ember, annyira gyökerében és egyetemességében éli át magában az embervoltot, hogy legélesebb különségében is az örök és egyetemesen emberi nyilatkozik meg. Épen mert olyan mélyen és igazán művész, olyan ritmusokat és szimbolumokat tud találni, amelyek egyszerre valósítják meg szellemének mindkét oldalát, a személyest is, az egyetemesen közöst is. Hogy melyik ember és melyik

[1] Id. Thienemann Tivadar : Irodalomtörténeti alapfogalmak. (Minerva Könyvtár. 25.) Pécs. Danubia. 1931. 232.

[2] L. a művészről szóló részt.

[3] Leo Balet : Synthetische Kunstwissenschaft. Zeitschr. f. Ä. 1938. 113.

kor mennyire érti meg őket, az két tényezőn fordul: az alkotón is, de a befogadón is, és a befogadóképesség skálája, fogékonyság, műveltség, történeti helyzet stb. szerint beláthatatlan fokozatokat tartalmaz. De az alkotó részéről, ha igazán ember és művész, akkor elvben mindenki számára adva van a megértés lehetősége. Homerost és Petőfit, Donatellót és Rembrandtot, Palesztrinát és Mozartot mindenki megértheti, és Goethéhez, Beethovenhez, sőt Dantéhoz is eljuthat, aki nem sajnálja az időt és energiát az akadályok elhárítására és a belemélyedésre.

Alkalmazkodás és szerep.

A vallomás-elv paradoxonából következik egy gyakorlati probléma is. Ez a *művészi alkalmazkodás* kérdése. A probléma ez: Alkotás közben, mikor tehát a mű dinamikus szkémája[1] már él, gondol-e (gondolhat-e? gondoljon-e?) a művész a befogadóra, vagy nem? És ha igen, mennyiben befolyásolja ez formáló tevékenységét? A mű csírája megszületésének pillanatában ez nem probléma. A művészt oly tökéletesen betölti a víziója, hogy amíg ráfeledkezik erre a belső látványra, addig ezen kívül semmi sem létezik számára, még — tudatosan legalább — ő maga sem. Addig minden a mű, és csak a mű. Az érlelés óráiban és napjaiban vagy hónapjaiban azonban szinte lehetetlen, hogy föl ne merüljön lelkében a jövő gondolata: amikor víziója már tárggyá, tehát mások élményének is tárgyává, a vallomás közléssé lesz. A közönséghez való alkalmazkodásnak annyiféle fokozata lehetséges, ahány művész, sőt az egyes művésznek is ahány alkotása van. Legszembetűnőbb a két szélsőséges eset: a művész, aki «nem törődik a közönséggel»[2] és a művész, aki «a közönségnek dolgozik.» Persze az első típusba csak azokat a művészeket sorolhatjuk, akiknél ez a nemtörődés ösztönös, természetes, magától értetődő, és ilyenkor a legtöbb esetben valószínűleg nem is tudatos. Ezeknél a közönség, mint formáló elv, természetesen nem szerepel. Azoknál a művészeknél azonban, akik programmszerűen állítják maguk elé a közönséggel való nemtörődés elvét, már ez a programm is formáló tényező, és pedig csak látszólag negatív irányban. Aki meg akarja mutatni, hogy *nem* alkalmazkodik, az már csak ebből a szempontból is válogat a tartalmi és formai elemek között, — «pour épater le bourgeois»; az ilyennek mindig van valami *csak-azért-is* jellege, és ez a csak-azért-is erősen formáló tényező. A Nyugat stílusforradalmának legforróbb napjaiban egy fiatal írókból álló társaság rövid vita után egyhangúlag megállapította, hogy a jó vers ott kezdődik, ahol az olvasó nem érti meg. Az *odi profanum vulgus* művésze, ha ódiumból is, de mégis csak alkalmazkodik a vulgushoz. Ezt lehetetlen észre nem venni és még olyan nagy költőknél is, mint Paul Valéry vagy Stefan George. Az ellenkező véglettel, a kolportázs-regényírók és «színpadi szerzők», a tárlati átlagfestők és «népszerű» zeneszerzők iparával nincs miért foglalkoznunk.

E két szélsőségesen belül igen sokféle elhelyezkedés lehetséges a közönséggel szemben. Az egyik művész ki akarja fejezni korát, népét, vagy osztályát,[3] a másik szolgálni akarja azt, a harmadik nevelni, tanítani, önismeretre bírni, a negyedik egyszerűen meg akar felelni a feléje irányuló várakozásnak, az ötödik szórakoztatni és mulattatni akar.[4] Az egyik csak megértést szomjaz, a másik «szeretné, ha szeretnék», a harmadik értékelésre, megbecsülésre, dicsőségre szomjas, a negyedik inkább hatást és csodálatot, külső sikert (vagy azt is) vár, — az ötödik cselekvésre, politikai, vagy történelmi tettekre akarja bírni közönségét, stb. Egyes kivételes eseteket nem véve számba, el lehet azonban mondani, hogy többé-kevésbbé minden művész számol valamiféle formában közönségével, és nem közömbös előtte az a kép, amely művei nyomán kialakulhat róla az emberekben. Ennyiben művésznek lenni nemcsak alkotást jelent, hanem «*szerepet*» is (Németh László). Hogy ez milyen messzemenő követ-

[1] L. az alkotásról szóló részben.

[2] Aki egész és főkép «tiszta» óhajt maradni, mint is egyezhetne bele «a közlés furcsa örületébe?» — kérdezi Paul Valéry. (Változatok. Ford. Strém Géza: Világkönyvtár. é. n. Gyergyai Albert bevezetésében. XII. l.)

[3] *Tudatosan* törekszik erre, mert tudattalanul *minden* művész kifejez egy közösséget.

[4] Természetesen: *művészi módon* mulattatni, — ha nem, akkor a föntebbi, művészeten-kívüli csoportba tartozik.

kezményekkel járhat az alakítás szempontjából, mindennél szemléletesebben mutatja Petőfi pályája, akinek — mint Horváth János kimutatta[1] — költészete egész első korszakát a «lírai szerepjátszás»-ból érthetjük csak meg. Ez a szerep azonban ritkán marad szerep, hanem feladat, vállalkozás, szolgálat lesz belőle, sőt a művész érzése szerint akárhányszor küldetés. A legtöbb művész ugyanis nemcsak arról hord képet lelkében, hogy *ki* ő, hanem hivatásáról, feladatáról, «missziójáról» is él benne többékevésbbé tudatos és többé-kevésbbé kialakult látomás, vagy érzés. Művének formáló indítékai között ez sokszor uralkodó helyet foglal el, mint Ady, vagy Wagner pályája bizonyítja.

A közönség típusai.

A közönséghez való alkalmazkodás formáló szerepe nemcsak egyes művészek szerint különböző, hanem függ a *közönség típusaitól* is. A közönség jellege és művészeihez való viszonya a történelem folyamán állandó változást mutat. A primitív művészet jelenvaló közönségétől, az egész törzsnek, vagy falunak a közös táncban, énekben, vagy szertartásban való részvételétől a mai opera-közönségig, vagy szabadtéri tömegekig és a magányos szobájában egyedül üldögélő versolvasóig, rádióhallgatóig: óriási változáson ment át az esztétikai befogadó közösség formája, összetétele és természetesen igényei is, ezen keresztül pedig a művészi alkotásra való formáló hatása is. A primitív művészet formáit jórészt ez az aktívan résztvevő homogén közönség határozta meg; a drámának jóformán összes törvényeit le lehet vezetni a színházi közönség tömeglélektani adottságaiból. Az élőszóval elrecitált «naiv» eposznak természetszerűleg más formai törvényei alakultak, mint a sokezer példányban kinyomtatandó, egyes olvasókra számító regénynek, amelynek lapjain meg lehet állni, visszalapozni, elgondolkozni. A regény műfaján belül is másképen írt a ráérős nyugodt idegzetű, lassú élettempójú múltszázadi közönség írója, mint az autó és repülőgép, a film és rádió, a nagykapitalizmus és a szocializmus korának ideges fiáé.

A közönség fejlődésében is érdekes *antinomiát* figyelhetünk meg. A történeti alakulás során a közönség száma egyre nő, de ugyanakkor egyre individuálisabbá és egyre elvontabbá válik.[2] A középkor költészetének élőszó-hallgatósága, templomainak, szentképeinek és szobrainak, egyházi zenéjének ájtatos és egyhitű közössége sokkal inkább «tömeg» volt, mint a mai könyvolvasó, képvásárló, lakásában zenélő «művelt ember». A művész akkor ismert és nagyon meghatározott tömegeknek dolgozott, vagy előkelő mecénásoknak, akiknek ízlése azonban nem különbözött lényegesen a tömegekétől, hiszen a korstílus szerves egységbe foglalta valamennyiüket. A mai művész elszórt egyéneknek — illetve az ilyenek átlagízlését kiszolgáló kiadónak — dolgozik, akik mint ilyenek sokkal határozottabb vonásokkal bírnak, mint a régi tömegember. Ám a művész nem ismerheti őket egyenkint, azért minél többen vannak, és minél egyénibbek, annál elvontabb általánosságban lebegnek előtte. Minél nagyobb a közönség, annál kevesebbet jelent a művész számára az egyes olvasó, néző, vagy hallgató. Viszont a bármilyen nagy számú, de elszigetelt egyesekből álló közönség, mai differenciáltságában, társadalmi és műveltségbeli összevisszaságában, nem is jelent igazán közösséget a művész számára. Azért régen sokkal egyértelműbb volt a közönség formáló hatása a művészetekre. Ime egyik legmélyebb oka (egy a sok közül!) annak, hogy ma oly nehezen alakul ki a szó régi értelmében vett korstílus.

10. fejezet. A stílus.

A stílus fogalma.

A stílus ismét azoknak az esztétikai elnevezéseknek egyike, amelyeket közélet és tudomány igen sokféle értelemben használ. Hogy szabatos fogalmát megállapíthassuk, módszerünkhöz híven szemügyre kell vennünk a legszélesebb közhasználat szolgáltatta értelmeit, aztán meg kell vizsgálnunk azt, ami a sokféle értelemben közös,

[1] Horváth János: Petőfi Sándor. Pallas. 1922. 29. köv.

[2] Az irodalom közönségének típusait és fejlődését igen behatóan vizsgálja Thienemann Tivadar idézett könyvében.

és az így kialakuló fogalom jelentését kell megkeresnünk a megismert esztétikai fogalmak világában.

Ha szemlét akarunk tartani a szó használata fölött, mindenekelőtt szembetűnik az egy-egy művésszel kapcsolatos alkalmazás ; beszélünk Petőfi, Beethoven vagy Raffael stílusáról. Talán még gyakoribb a korszakokkal, művészi irányokkal, iskolákkal kapcsolatos használat (gót, barokk stílus, renaissance stílus, romantikus, impresszionista stílus). A képzőművészet beszél mozaik-stílusról, freskó-stílusról az irodalomtörténet lírai és drámai stílusról, ballada-stílusról, epigramm-stílusról stb. ; itt világos a technikával, művészi anyaggal, vagy műfajjal való összefüggés. De beszélünk olasz, németalföldi vagy magyar, északi, keleti, firenzei és római, velencei stb. stílusról is : a fogalmat fajjal, néppel, nemzettel, földrajzi, éghajlati viszonyokkal is összefüggésbe hozzuk. Mi a közös mindebben ?

Nyilvánvaló mindenekelőtt, hogy minden esetben *formai jelentést* tulajdonítunk a szónak. Egyik esetben sincs szó elsődlegesen tartalomról, hanem arról, hogy bizonyos tartalmak milyen alakításban jelennek meg ; ugyancsak nincs szó elsődlegesen anyagról, hanem az anyag megdolgozásának módjáról. Beszélünk ugyan arról is, hogy egyes stílusok milyen tartalmaknak kedveznek, az anyagi-technikai stílusoknál pedig egyenesen az anyagból indulunk ki ; ám az első esetben itt is épen azt kérdezzük : milyen témák azok, amelyek ennek, vagy annak a bizonyos formálási módnak a legmegfelelőbbek, a második esetben pedig azt : milyen formálási módot kíván ez, vagy az az anyag, illetőleg technika.

Kitűnik a szó használatából az is, hogy a stílust sohasem egy valamire vonatkoztatjuk, hanem mindig az esztétikai jelenségeknek *bizonyos csoportjára*. Ennek a megállapításnak ellenmondani látszik, hogy beszélünk olykor egy-egy vers, vagy kép, stb. stílusáról is. Mikor azonban így használjuk a szót, kétfélét gondolhatunk rajta. Vagy pusztán az illető egyes műre gondolunk, és a mű stílusán a benne megjelenő formai elemek összességét értjük ; ebben az esetben a stílus szót teljesen egy értelemben használtuk a formával : a mű stílusa egyenlő a mű formájával. Vagy az egyes műről szólunk ugyan, de voltaképen a mű bizonyos formai elemeinek összefüggéseire gondolunk : például keressük a vers stílusát mint Petőfi művéét, mint dalét, vagy népdalét, mint romantikus alkotását, stb. Ebben az esetben ismét világos a szó jelentésében rejlő csoportvonatkozás.

Ez az utóbbi eset — evvel a burkolt összefüggés-mozzanattal — megvilágítja a fogalom harmadik lényeges vonását is : nem akármilyen, hanem *összefüggő* formaelemek csoportjáról van szó. Ha Petőfi stílusáról szólok, akkor a versformáló elemeknek olyan csoportjára gondolok, amelyeknek talán mindegyike megtalálható más költőknél is, de épen *ez* a csoport *ebben* az összetételben és *ebben* az összefüggésben jellemző Petőfire.

Ezek után megkísérelhetjük a stílus meghatározását. Eszerint a stílus nem volna más, mint *az esztétikai jelenségek bizonyos csoportjára jellemző összefüggő formaelemeknek egysége*. Egy művész, művésztípus, vagy irány stílusa tehát az illető művész (az illető típushoz, vagy irányhoz tartozó művészek) valóságlátását, egyéniségérzését és kozmoszélményét (vagyis ábrázolási, kifejezési és jelentésbeli tartalmait) a neki rendelkezésére álló anyagi és technikai lehetőségeken át megvalósító formaelemek összessége. Ezt a formulát alkalmazhatjuk a stílus-fogalom használatának minden esetében. Beszélhetünk egy faj, nép, nemzet, kor, vagy földrajzi egység embereinek hasonló tartalmi élményegészéről és technikai lehetőségeiről, — a műfaj mögött álló tartalmi állandóról és anyagi adottságokról, — az anyaghoz, illetve technikához hozzáillő, vagy tartozó tartalomélmények egészéről, stb. Minden egyes esetben azt látjuk, hogy a stílusjelölte formaelemek csoportját valami összeköti (egyéniség, faj, technika stb.) és ugyanaz meg is köti : *ehhez* az egyéniséghez, ehhez a fajhoz, anyaghoz stb. ezek és ezek a formaelemek, illetőleg ezeknek a formaelemeknek ez a csoportosulása tartozik hozzá. A csoport kötöttsége tehát kettős : együttességüket meghatározza a stílus létrehozója, illetőleg létrejöttének alapfeltétele (az egyén, a kor, a faj stb.), másrészt a benne előforduló elemeknek egymáshoz való adott viszonya. *A stílus egysége tehát egyrészt genetikus, másrészt organikus.* A kétféle kötöttség voltaképen ugyanannak a jelenségnek kétféle szempontból való kifejezése : a szervesség is a genetikus adottságra mutat vissza, mert abból következik. Azért

lényegében voltaképen minden stílus egyéni gyökerű, hiszen minden stílus egyes alkotásokban jött létre először, és minden alkotás, mint láttuk, egyéni produktum. A kor, faj, anyag stb. igényei az egyéni alkotóban dolgoznak és rajta keresztül érvényesülnek. Így a stílus sajátságos, *kétarcú fogalom.* Az egyedi alkotással szemben az egyeden túlít, a más alkotásokkal összekötőt, a típikust fejezi ki, az általánossal szemben pedig a különöst, a genetikusan és organikusan meghatározottat, — az «egyéniség törvényét» (Cohen). Nadler finom fogalmazása szerint: «A stílus a principium individuationis. A stílus *az alkotó oldaláról* nézve: azon egyéni eszközök organizmusa (nem puszta összege!), melyek által egy szellemi valami láthatóvá és hallhatóvá és egy általános valami különössé lesz. A *megismerő oldaláról* nézve azon jegyek organizmusa, melyekből a szellemre, a hatóra és az általánosra következtetni lehet».[1]

A stílus genetikus és organikus egység.

A stílust tehát így is meghatározhatnánk: *genetikusan adott organikus formarendszer.* Ebben benne foglaltatik, hogy a stílus nemcsak egységes formanyelv, hanem egységes szellem is: a formaelemek organizmusában az egyéni vagy egyénfölötti állandón át élő és cselekvő szellem nyilatkozik meg az anyagban. Lényegében ugyanezt mondja minden esztétikus, aki az esztétikum igazi természetét megérezte. «Egységes, minden egyéni különbözőségben egyformán maradó formai jellege a műalkotásoknak, amennyiben jelentőség és eredetiség van bennük.»[2] «A következetesen alkalmazott mód, amint a művész az alkotásban ábrázol[3] és szimbolizál.»[4] «A stílus a legáltalánosabb értelemben véve úgy jelenik meg előttünk, mint egy egyértelmű hangulati zónában való egyértelmű egész-élménynek noématikus korrelátuma» (Odebrecht).[5] Vannak persze egyoldalú meghatározások és felfogások is. A legérdekesebb és a maga nemében legtalálóbb Goethéé, aki az ábrázolás (és részben a kifejezés) oldaláról világítja meg a fogalmat. Goethe a stílust az egyszerű *utánzással,* valamint az utánzásnál tökéletesebb, egyéni módon való jellegzetes ábrázolással, a *modorral* (Manier) állítja szembe és az ábrázolás legmagasabb fokát érti rajta, a tökéletes eszményitést, amely a jellemzetes formákban a dolgok lényegét adja.[6]

A stílusnak ez a felfogása világossá teszi, hogy minden stílus *történeti képződmény,* amely faji, földrajzi, történeti stb. erők mélységeiből, az anyagi felfedezéseknek és technikai lehetőségeknek és az alkotó szellem szükségszerűségében is szabad játékának kiszámíthatatlan kombinációiból áll elő. Nem látszik tehát jelentősnek a stílusoknak valamilyen elméleti szempontból való osztályozása, illetőleg rendszerbe foglalása. Volkelt pl. a művészetek, a cél, az anyag, a kor, a nép, a kultúra, a művészi egyéniségek és az alkotásbeli törekvések szerint próbálja rendszerbe foglalni a stílusokat; öt stílusfogalompárt állít fel: 1. elemi és értelemátjárta (vernunftgeklärt), 2. naív és szentimentális, 3. objektív és szubjektív, 4. valóságadó és felfokozó, 5. egyénítő és típizáló stílus. — Duwe szerint három elem határozza meg a stílust: az absztrakció (a szellem), a kontrakció (a lélek egy pontba vonja össze az élményt), és a naturalizmus (az ábrázolandó természet); e szerint a görög művészet fénykora absztrakt és naturalista volna, — a barokk kontrakciós és naturalista, — az expresszionizmus absztrakt és kontrakciós. Ezek és hasonlók az elvonó szellemnek éleselmejű, sokszor találó és szellemes játékai, de az esztétikai jelenségvilág áttekinthetetlen gazdagságához képest vajmi keveset mondanak. Arra pedig nem alkalmasak, hogy az egyes jelenségeket igazi mivoltuk alapján osztályozzák, hiszen láttuk, hogy az egyéniség magyarázza a stílust és nem a stílus az egyéniséget.

Annál is kevésbbé, mert a stílus *nem tisztán esztétikai fogalom.* Egy egyén, kor, vagy nemzet szellemi tartalmát ugyanis nemcsak esztétikai formákban valósítja meg,

[1] Joseph Nadler: Das Problem der Stilgeschichte. Az Ermatinger-féle Philosophie der Literaturwissenschaf-ban. (Berlin, Junker u. Dünnhaupt, 1930.) 379.
[2] Volkelt, III. 306.
[3] Az összefüggésből kitetszik, hogy ábrázoláson ábrázolást *és* kifejezést ért.
[4] Pauler Ákos: Bevezetés, 161.
[5] Grundlegung, 361.
[6] Weimari kiadás. XXVII. 24.

hanem a kultúra egész területén, tudományban, filozófiában, erkölcsben, jogban, vallásban, társadalmi alakulatokban, életformákban stb. A stílus, vagyis a rájuk jellemző formaelemek organikus rendszere ezekben is érvényesül; ám ezek a formaelemek nem esztétikai jellegűek. Bizonyos, hogy amint például egyes korok irodalma, festészete, építészete, zenéje kölcsönösen megvilágítja és magyarázza egymást,[1] ugyanúgy megkönnyíti a kor művészi stílusának megértését is ezeknek a nemesztétikai korjelenségeknek ismerete és viszont. Mégis úgy látszik, hogy a merőben esztétikai kategóriák szerinti stílusfajokat alig lehet túlságos erőszak nélkül kiterjeszteni erre a legtágabb értelemben felfogott stílusfogalomra. Az egyes művészek, illetve korok stílusát, illetőleg annak faji, földrajzi, technikai stb. stílusigényekkel való bonyolult kereszteződéseit kutatni, megállapítani és magyarázni: az irodalom, illetőleg művészettörténet egyik legfontosabb feladata. Ezeknek lehetőségeit, megvalósulásait és értékeit vizsgálni az egyes művészetek esztétikája van hivatva. Az általános esztétika feladata csak a stílus mivoltának, esztétikai értelmének és az egyes stílusok egyéni, illetőleg történeti jellegének megállapítása.

És még valamit nem szabad elfelejteni: Bármilyen csábító azonban a szellemtörténeti felfogás alapgondolata, hogy egy kornak «szelleme» minden területén egyértelműen nyilatkozik meg és bármilyen tetszetős párhuzamokat lehet is felállítani bizonyos képzőművészeti, irodalmi és zenei jelenségek közt: egyelőre nincs jogunk ezt a tételt bizonyítottnak tekinteni. Az összefüggés kétségtelen, de a párhuzamok mindig többé-kevésbbé önkényesek és ritkán van kényszerítő erejük, — legtöbbször nagyon is általános analógiák. «Egy korszak világnézetéből, még ha megvan is a kor művészetében való lecsapódása, nem lehet közvetlen következtetést vonni a stílusbeli kifejező-alakításra. Az összes eddigi kísérletek, hogy az alakítási folyamatot egyenes vonatkozásba hozzák az általános kortörekvésekkel, nélkülözik az objektív megalapozást és azért szükségszerűen önkényesek és konstruáltak.»[2] Még Weisbach is, aki a barokkot az ellenreformációból vezeti le, kénytelen bevallani, hogy egy stílus formarendszere a legkülönbözőbb eszmekomplexumokkal kapcsolható össze. A katolikus és a protestáns barokk közt pl. stílus szempontjából semmi elvi különbséget nem lehet felállítani.[3]

Egyéni és korstílus viszonya.

Az idevonatkozó problémák közül a történeti kutatás számára talán legjelentősebb az *egyéni és korstílus egymással való összefüggésének* és ezzel kapcsolatban a stílusfejlődés fogalmának megvilágítása. Az esztétikai elmélkedők között ezen a téren is megtaláljuk a két szélsőséges álláspont képviselőit. Az egyik szerint a stílus egyszerűen csak «a művészi szociabilitás kifejezése» (Guyau), a másik szerint «a nagy történeti stílusok semmi mást nem mutatnak, mint azoknak a ritmikus és esztétikán kívüli utórezgéseknek a társadalmi tudatba való átmenését, amelyeket a lángelme műve maga körül elterjesztett.»[4] Eddigi fejtegetéseink eredményeképen itt is azt kell mondanunk, hogy az igazság a két felfogás szintézisében rejlik. Láttuk, hogy a kollektivitás ezer rejtett és nyilvános hajszálcsövön át milyen nagy befolyással van az egyénre —, hát még az átlagosnál annyival érzékenyebb egyénre, a művészre! Ennyiben kétségtelen, hogy minden igazi művészi egyéni-stílus a szociábilitásnak *is* kifejezése. Ám elsősorban mégsem azé, hanem az alkotó géniuszé: a közösség hatása csak mint ennek az egyéni alkotó erőnek irányítója, árnyalója (nem determinálója) működik. Épen ilyen féligazság az Odebrecht-féle formula is. E szerint ugyanis a korstílus alig volna egyéb, mint valamely nagy egyén stílusának (és pedig nem pusztán esztétikai stíltulajdonságainak) utánzása. Bizonyos, hogy egy-egy lángelméjű alkotó igen nagy, szinte döntő hatással van a korstílus alakulására; a barokk stílus bizonyára másképen alakult volna Michelangelo, Maderna, Bernini nélkül. Ám azok az egyénfeletti erők, amelyeket a «korszellem» nagyon nehéz és bonyolult, de kétség-

[1] V. ö.: O. Walzel: Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin, 1917.

[2] Friedrich Kreis: Der kunstgeschichtliche Gegenstand. Ein Beitrag zur Deutung des Stilbegriffes. Stuttgart. 1928. 34.)

[3] Werner Weisbach: Der Barokk als Kunst der Gegenreformation. Berlin. 1921. 5.)

[4] Odebrecht: Grundlegung. 167.

telenül reális fogalmában szokás összefoglalni, nemcsak az ő munkásságuk irányításában fejtették ki tevékenységüket, hanem abban a módban is, ahogyan a kor közössége és ezek között a fiatalabb művésznemzedék az ő alkotásaikat nézte; ugyanezek az erők dolgoztak velük egyidejüleg más, náluk kevésbbé nagyszabású művészegyéniségekben is. A kortársak és az utódok már most a maguk módja szerint értelmezték ezeket a nagy egyéni alkotásokat, illetve azok stílusát, és a kisebb jelentőségű alkotásokét is: azt fogták fel és azt utánozták belőlük, ami az ő állandójuknak leginkább rokon volt, másokat viszont észre sem vettek. Michelangelo emberfölötti testeit látták és próbálták utánozni, óriási érzéseit már csak sejtették és dadogva próbálták követni, mondanivalójának metafizikai magasságaival és mélységeivel, ha talán észre is vették, idegenül álltak szemben: ez már nem lett korstílus-elemmé. De ha a nagy művészek lelkét a középszerűség nem érti is meg, azokat a formaelemeket, amelyek ezt a nagy lelket egyéni módon kifejezték, látja és csodálja; ha érteni nem is tudja, azért szívesen utánozza. Ám az ilyen szervetlenül utánzott formaelem sem marad tartalmatlan a kor szemében, mintahogy nem föltétlenül az az epigonéban sem: a nagy formákat kitöltik a maguk kisebb arányú tartalmával. Ez az új tartalom a megteremtő művész szempontjából nem igazi tartalma az illető formának, de a befogadó, illetőleg az epigon alkotó szempontjából az lehet: ő így érzi magáénak. Végelemzésben ez az érzés nem is teljesen jogosulatlan, nem is egészen idegen a nagy zseniétől, hiszen ezt és ennyit is az ő nagy élménye, az ő nagy alkotása sejtet a kicsinyekkel. A korstílus így valami átlagos, *kiegyenlített, közép jellegű* képződmény, mint minden, ami kollektív. A történeti eseményekből, gazdasági, technikai stb. korhelyzetből, nagy egyéniségek hatásából, ismeretlen törvények szerint kialakuló korszellem a rendelkezésre álló technikai lehetőségeken át a nagy lángelmék alkotásainak útmutatása és az azokkal többé-kevésbbé rokon, vagy őket utánzó másod- és harmadrendű tehetségek közvetítő, népszerűsítő hatása alatt kialakít a maga kifejezésére egy egységes, organikus formanyelvet, amely az ő számára az ő átlagélményeinek magától értetődő, természetes nyelve. Ez a korstílus értelme. Lényegéhez tartozik, hogy a kor számára a maga stílusa nem «stílus», hanem *maga a művészet*, az egyetlen lehetséges formanyelv. A gótika korának embere számára, ha templomot akart építtetni, éppoly magától értetődő, másképen el sem képzelhető dolog volt gót stílben építeni, mintahogy a kor földesura magától értetődőleg jobbágyaival műveltette földjét. A barokk korában barokk stílusban állították helyre, barokk homlokzattal, toronnyal látták el a rombadőlt gót, vagy román templomot és barokk oltárokat állítottak bele, mintahogy a lerombolt szűk várak helyébe pompás kastélyokat emeltek, — hiszen a templomépítésnek az ő szemükben ez a módja.

Stílusfejlődés.

A stílusnak ez a felfogása eldönti azt a kérdést is, mennyiben lehet beszélni *stílusfejlődés*ről? Az *egyéni* stílus fejlődése egybeesik a művész egyéni, emberi fejlődésével és technikai lehetőségeinek gyarapodásával, hiszen az egyéni stílus nem más, mint az egyéni állandó megvalósulása az anyagi és technikai lehetőségeken keresztül. Ebből következik, hogy minden művész fejlődése más. Amint nincs két mindenestül egyforma lélek és két egyforma életsors, úgy nem lehet két egyforma stílusfejlődés sem. Nagy általános, tipikus vonalak azonban felállíthatók magából a dolog természetéből. Persze az egyes művész fejlődésére vonatkozólag, épen abból a szempontból, ami rá, mint egyénre jellemző, ezek az általánosságok vajmi keveset mondanak. A dolog természete szerint a legtöbb művész *kereséssel* kezdi: «keresi önmagát», a maga lelkét, iparkodik tudatosítani a maga számára gondolatait, világképét, érzelmeit, élményeinek jelentőségét stb. — és keresi azokat az eszközöket, amelyekkel ezeket és épen ezeket formába lehet önteni. E keresés kapcsán természetszerűen sokat kísérletezik, és pedig legtöbbnyire azokkal a módszerekkel, amelyeket maga körül talál és beváltnak érez; innen, hogy majdnem minden művész *utánzással* indul, még az olyan par excellence eredeti lángelmék is, mint Petőfi, aki első korszakában a kor valamennyi nagy vagy népszerű lírikusának (Vörösmarty, Kölcsey, Bajza) hangját végigpróbálta költészetében. A keresés során a művész előbb vagy utóbb, mint mondani szokták, *megtalálja magát:* azt a hangot, azt a formaorganizmust,

amely immár az övé. A további fejlődés most egyrészt az ember élményeiben, elmélyülésében, gazdagodásában leli magyarázatát, másrészt a megtalált stílus belső differenciálódásában, új lehetőségek felfedezésében, új árnyalásokban stb. E *gazdagodás és mélyülés* során a művész többnyire eljut a kiérésnek számára elérhető legmagasabb fokára, amikor minden jelentős lehetőségét megvalósította, minden fölmerült problémáját megoldotta: megteremtette, kidolgozta teljes tökéletességében a maga stílusát: mintegy az önmaga *klasszicitására* jutott el. Ezen a magaslaton aztán a legszerencsésebb esetekben végig megmarad, — kevésbbé szerencsés esetben már csak ismétli, vagy utánozza magát.

Nagyjából hasonló a *stíluskorszakok fejlődési vonala* is. Minden új stíluskorszak kezdetei belenyúlnak az előtte járó korba. Többnyire erősegyéniségű, legtöbbször magános és szokatlan alkotók jelennek meg, akik az ismert mondanivalókat más hangsúllyal, más összefüggésekben mondják el, más következményeket vonnak le belőlük, más *perspektívákat nyitnak*, mint a megszokottak, és az ismert formákat úgy alkalmazzák, hogy — egyelőre még észrevétlenül — más értelmet nyernek; új gondolatok merülnek fel, új formaelemek tűnnek fel, melyeknek jelentőségét egyelőre határozottan senki sem érzi még, de valami meghatározhatatlan ujság leng mintegy a levegőben: az érzések új dinamikát kapnak. Azután *egyes nagy egyéniségek*, akikben elemi erővel jelenik meg az új mondanivaló, legfőbb lelki és formai alapjaiban megteremtik az új stílust, — mikor még javában uralkodik a régi. Michelangelo a renaissance virágkorában indítja el a barokkot, Petőfi a romantika uralkodásának tetőpontján csendíti meg a maga új, népi hangját. A *fogékony kevesek* fölfigyelnek az új hangra, lelkesednek érte, a *másodrendű tehetségek* utánozni kezdik, egy kis tábor rajongva kezdi hirdetni az újat. A közösség azonban, amely természeténél fogva nehezen mozdul, konzervatív és szellemileg lusta, szokatlannak találja az új hangot, érthetetlennek, nem-természetesnek, forradalminak.[1] A *többség* idegenkedik tőle, elutasítják-támadják, esetleg üldözik is, lassankint azonban egyre többen ismerik fel a magukénak; egyre több alkotó, köztük egyre több olyan kisebb arányú egyéniség kezdi terjeszteni, akinek élményei rokonabbak az átlagéival, azért formái is kevésbbé ellentmondó alakban hozzák az újat. A *megszokás* is kifejti roppant erejét: az új stílus lassan *uralomra jut*, lassankint magától értetődővé, a tömeg számára lassankint lelki kényszerré válik. Az ekkor jelentkező kisebb tehetségek most már a kész formanyelvet eltanulják és miközben *népszerűsítik*, lassan *el is koptatják*. Az utánzók tömegében aztán itt is, ott is feltűnnek az *új hang* képviselői, akik a következő korstílust készítik elő, épen akkor, amikor az előbbi már hússá és vérré vált, általánossá és kötelezővé, de ugyanakkor egyre üresebbé és hamisabbá is lett.

Stílustalanság, utánzás, manír, divat.

A stílus fogalmának ellentéte a stílustalanság. *Stílustalan*, aminek «nincsen stílusa», vagyis formaelemeinek nincsen genetikusan adott organikus egysége. Stílustalan az ötletszerűség, amely mögött nincsen egyéni állandó, a kapkodás, az össze nem illő formaelemek ellentmondó együttese. Persze a stílustalanság fölismerése feltételez egy stílust, amelyhez hozzámérve állapítjuk meg a stílustalanban a hiányt: annak a stílusnak hiányát, amelynek meg *kellene* benne lenni. Stílustalan minden olyan alkotás, amelyből hiányzik a tartalom és forma egységének szervessége: a táblakép-stílusú freskó, a tánczene-stílusú egyházi ének, a lirai stílusú színpadi dráma stb. A stíl stalanság három főneme a *stílus-utánzás*, *a manír* és a *divat*.

Minthogy minden igazi művésznek és művészi kornak megvan a maga stílusa,

[1] «A tömeg szüntelen változékonysága teljesen csak a külsőségekre vonatkozik. Konzervatív ösztöneik valóságban olyan változhatatlanok, mint minden primitív lényé. A hagyományok iránt való fetisszerű tiszteletük korlátlan s épen ilyen mélyen gyökerezik öntudatlan iszonyodásuk minden újítástól.» (Le Bon i. m. 48.) — A szellemi lomhaság és a megszokás: a szellem mozgásának, mindennemű fejlődésnek két legfélelmesebb akadálya. Mindkettővel lépten-nyomon találkozunk stílus szempontjából oly zagyva korunkban. Legszembetűnőbb példája a nagy közönségnek még mindig oly makacs ragaszkodása a festészet és szobrászat terén a kicsinyes naturalizmushoz — egyetlen kritérium: «természetes-e», «jól talált»-e, «hasonlít»-e a kép stb. — a templomépítés terén a hazug történeti stílusokhoz. Talán még elszomorítóbb példája, hogy a színmagyar közönség oly nagy része még ma is idegennek érzi az igazi magyar zenét.

stílustalan, tehát alapjában művészietlen más művész vagy más kor stílusában dolgoznia. A stílus individuális kötöttség, aki tehát más stílusában dolgozik, vagy — a közönség szempontjából — más kor stílusát érzi a magáénak, annak vagy mint embernek nincs egyénisége, vagy ha van, akkor nem tudja megtalálni az annak megfelelő formát, tehát nem művész. Esztétikai kultúra tekintetében hanyatlott korokat, amelyeknek nincsen saját stílusuk, jellemez a *történeti stílusok utánzása*. Korunknak és a közelmultnak művészete lehangoló példáit nyujtja ennek. Nemcsak abban van ennek a jelenségnek abszurd és hazug volta, hogy az ilyen «újgót», vagy «modern barokk» templom természetesen nem gót és nem barokk — hiszen a mai anyagok és technikák mellett egészen másképp építik őket, mint a régi, «igazi» templomokat — csak a régi barokk, illetve gót épületek külsőségeinek hazug utánzása.[1] A súlyosabb hiba és rombolóbb hatás abból a lelkiségből folyik, amely például az ilyen templomokat létrehozza, illetve magára hatni engedi, vagy azokban a maga lelkiségének kifejezését megtalálja. Aki egy mai álgót, vagy álbarokk templomot[2] mindenestül a magáénak tud érezni, annak vallásossága nem lehet mindenestül teljes, mély és szerves. A vallás az egész embert kell, hogy átjárja, tehát a mai ember vallásos élménye, — főleg annak a művészet számára legjelentősebb eleme, az élethangulat —, a dolog természete szerint árnyalatilag erősen különbözni fog a középkorétól, vagy a tizenhetedik századétól. Ám a nagy gót és barokk templomokat azoknak a századoknak nagyszerű érzelmi élménye formálta. Az ilyen ember tehát vagy bele kényszeríti magát mindenestül az akkori élmények világába, ami nem megy nyilvánvaló belső hazugság nélkül, vagy öntudatlanul is elzárja lelkét a templom hatásának egésze elől, ami megint vallásos élményének csonkaságát jelenti, vagy idézi elő. Vagy — és sajnos, ez a leggyakoribb eset — egyszerűen észre sem veszi az össze nem illőséget, ami azt jelenti, hogy vallásos élménye annyira sekély, hogy nincs is meg benne az egész-ségnek igénye.

A stílusnak látszata, valójában hiánya, lényegében pedig egyenes ellentéte a *modorosság (manír)*. Így nevezzük egy stílus formanyelvének belső igazság nélkül való gépies használatát. A manirista átvesz egy kész stílust — akár a magáét is: önmagának lélektelen utánzója is lehet valaki! — és annak formanyelvét alkalmazza olyankor, amikor az e formanyelvet létrehozó belső élmény teljességgel hiányzik. A maniristának mondanivalója a legtöbbször banális általánosság, közhely, sokszor a stílusteremtő nagy művész élményei egy-egy részletének ellapositott, elközönségesített, halvány visszfénye, esetleg csúfja; máskor egyáltalán nincs mondanivalója, és épen ezt az ürességet leplezi azoknak a formáknak ügyes alkalmazásával, melyek mögött megszoktuk a nagy élményeket. Azért e formák puszta látása is fölébreszt bennünk bizonyos nagy emlékeket; ezek az emlékek azt az illuziót keltik, mintha az előttünk álló formák mögött is ott volna valami ezekből az élményekből. Ez épen a modor csábító ereje az egyéniség nélküli művésztehetségre. Minthogy pedig a modor alkalmazása, — kifejlett, gazdag formákról lévén szó, — külsőségeiben is nagy ügyességet kíván, azért a manirista rendesen kitűnő technikus, aki néha a csalódásig hiven utánozza eredetijét,[3] könnyedén dolgozik, és ez bizonyos gépies munkamódra, mennyiségileg rendszerint nagyarányú munkára csábítja. Az átlagos tehetségnek ebbe a hibájába nem egyszer beleesik az igazi művész, sőt akár a lángelme is, mikor fáradt pillanatokban, vagy hanyatlási korszakában — új nagy élmény, új mondanivaló hiányában — gépiesen felhasználja már megalkotott saját-stílusát és «önmagát ismétli».[4]

[1] Például a gót épület egyik legfontosabb szerkezeti elemére, a *támasztópillérekre*, a mai építési technika mellett semmi szükség, a modern-gót épületeken ezek tehát csak fölösleges cifraságok.

[2] Természetesen mindez nem vonatkozik az igazi, a maguk idejéből fönnmaradt történeti stílusú templomokra: azok igaz lelket fejeztek ki, igaz művészettel, tehát az örök-ember lelkét, az örök-ember formáiban, azért éppenúgy szólnak ma és nekünk, mint a maguk korában szóltak.

[3] Ilyenkor az igazi műremektől csak a *saját arc* hiánya különbözteti meg.

[4] A modorosság néha egész irodalmi és művészeti korszakokra jellemző. Így nevezi *manirizmus*nak a művészettörténet a tizenhatodik század vége felé kezdődő és a tizenhetedik században végighúzódó olasz művészeti irányt: Guido Reni, a Caracciak, stb. megvesztegető formájú, de legtöbbször banális művészetét. — A manir szónak egy másik használatát, amelyet Goethenél találunk, fönnebb láttuk.

A modornak édestestvére a *divat*. A divat azonban szélesebb értelmű fogalom mint a modor. A modor belső igazság nélküli stílushasználat az alkotásban ; a divat magában foglalhatja az alkotást is, de kiterjed az élet legszélesebb kör ire is, művészi befogadásra, ruházkodásra, mozdulatokra, a lakás, táplálkozás, társadalmi érintkezés formáira stb. Mindezeken a területeken olyan formaelemek összeségét jelenti, amelyeket nem azért alkalmaz az ember, mert az ő önkifejezésének megfelelnek, hanem mert «mindenki úgy tesz». A divat tehát voltaképen a külsőséggé és általánossággá süllyedt stílus kényszerítő ereje az átlagemberre. Minthogy az átlagoshoz való alkalmazkodás, a hasonlítás, a különség elrejtése az életet kényelmesebbé teszi, azért a legtöbb ember — az átlagon felülálló is — többé-kevésbbé alkalmazkodik a divathoz. Megteheti ezt — legtöbbször meg is teszi — a művész is, — mindenben, *csak a maga művészetében nem*. Hiszen épen azért művész, mert saját mondanivalója és saját formája van. Az igazi művész tehát mélyen megveti a divatot. Ebben az értelemben művészet és divat, stílus és divat : egymást kizáró fogalmak.

VII. RÉSZ.

A MŰVÉSZ.

1. fejezet. A művészi tulajdonságok általános-emberi rétege.

Az esztétikai alkotás tényével, egyes jelenségeivel mindenegyes esztétikai mozzanat vizsgálatánál újra meg újra foglalkoznunk kellett. Természetes ez, hiszen az alkotás folyamata hozza létre az esztétikai művet, így hát a vizsgálat számára logikailag is, genetikus szempontból is voltakép ennek a folyamatnak vizsgálata az elsődleges. Ideje tehát, hogy behatóbban, egész mivoltában, részleteiben is elemzés alá vegyük. A következő fejezetek célja ez az elemzés. Természetes, hogy az alkotáselemzés forrásai — önmegfigyelés, művészek nyilatkozatai, «önarcképei», életrajzi adatok, feljegyzések, maguk a művek — lélektani természetűek. Lélektaniak a kategóriák is, amelyekkel a vizsgált jelenséget leírni, illetve megvilágítani próbáljuk, hiszen más, alkalmasabb műszavak nem állnak rendelkezésünkre. A lélektani kategóriák azonban *csak nagyjából*, csak hozzávetőlegesen mutatnak rá a vizsgált jelenségekre; egy pszichológiai antropomorfizmus-féléről van itt szó, hiszen a vizsgált jelenség alapjában véve más, mint egyéb ismert lelki jelenségek. A lélektani nyelvhasználat látszik legalkalmasabbnak arra, hogy a jelenség öntudatára ébressze azokat, akik átélésből, ill. után-élésből már ismerik.

A művészi alkotás folyamatának vizsgálatához azonban elengedhetetlen előfeltétel a folyamat alanyának, magának *a művésznek tanulmányozása*. Milyen ember a művész?

Ember, «esztétikai-ember», művész.

Mindenekelőtt: ember. Ez azt jelenti, hogy a művész nemcsak művész, hanem «semmi emberi nem idegen tőle». Sőt, mint az elemzés kimutatja, egyik jellemzője épen az, hogy intenzívebben ember, mert minden élményét egy fokkal intenzívebben éli át az átlagos nem-művésznél; épen, mert minden többé-kevésbbé «élmény»-nyé lesz számára. Jaj is volna a művésznek, ha «csak művész» volna, hiszen ez elzártságot, életidegenséget, hűvösséget, «műhelyszerűséget» és főleg szegénységet eredményezne művészetében is, amint ezt az olyan művészek alkotásai, akik viszonylag megközelítették ezt az embertelen csak-művészi életformát, jellemzően mutatják. A legmagasabb fokon is megfigyelhetjük ezt, ha arra az «életgazdagság»-beli különbségre gondolunk, amely pl. Tóth Árpád és Ady költészete, vagy Bruckner és Beethoven zenéje közt oly szembetűnő. Ez természetes is: hiszen az «emberi» vonatkozások, az «élet» szolgáltatja illetőleg kelti fel a lélekben azokat a tartalmakat és formákat, amelyekből a művészi alkotások fogamzanak, születnek, nőnek és tökéletessé válnak. Minél gazdagabb és szüntelenebb a tartalmaknak és formáknak ez a forrása a művészi lélekben, annál több, biztosabb, élőbb és egészebb a «művészi életműködés» lehetősége is.

Csakhogy persze a művésznek ez az embervolta elsősorban és egész gazdagságában csak műveiben mutatkozik meg; külső, az emberek felé fordult, a bizalmába be nem avatott kortársak, anekdótagyüjtők vagy akár a nem immanensül vizsgáló életrajzíró számára egyedül hozzáférhető oldaláról: sokszor szürke, nyárspolgári, nem egyszer egészen semmitmondó is lehet ez az «emberi» élet. Milyen áthidalhatatlan, jóformán szavakkal ki sem fejezhető örvény választja el például Vörösmarty vul-

kánikus-kozmikus költészetét attól a derék, rokonszenves, «rendes» polgári élettől, amely még Gyulai egyébként klasszikus életrajzában is megjelenik előttünk. Ez a különbség, ez a megnemfelelés odáig mehet, hogy a művész «mint ember» nemcsak jelentéktelennek, hanem egyenesen antiesztétikusnak mutatkozhatik. Aki mint művész meg tudja valósítani énjét, mint ember nagyon elmaradhat attól, ami szeretne lenni, ami belsőleg, tehát valóságban tulajdonképen ő. Aki azonban alaposabban bele tud tekinteni életébe, hamarosan meglátja akár a furcsaságoknak, akár a látszólagos igénytelenségnek, sőt a nyilvánvaló félszegségeknek esztétikai eredetét is. Könnyű belátni pl., hogy a lobogó haj, vörös mellény, feltűnő gesztusok egyrészt, a világtól menekülő félénkség, cinizmus, elhanyagolt öltözködés másrészt: voltaképen azonos jelenség eredői, csak — hogy úgy mondjuk — ellenkező előjelűek; a magát külső magatartásban érvényesíteni akaró, de azt «rendesen» elérni nem képes esztétikai én az egyik esetben pozitív, a másikban negatív túlzással jelenti magát. Ennek a jelenségnek okaival később még foglalkoznunk kell. A lényeg azonban világos. A művész személyiségében az «ember» és a «művész» természetesen nem választható ketté. Amilyen döntő a művészi alkotás minden egyes mozzanatára nézve — és ezt láttuk az esztétikai tartalom és forma vizsgálatánál — az alkotó emberi egyénisége, épen olyan döntő ez a viszony fordítva is: *A művész mint ember is művész*, vagyis énjének minden egyes megnyilvánulása «művészi», azaz esztétikai-jellegű is. A költő, festő és muzsikus «költőileg», ill. «művészileg» gondolkozó, szerelmes, gazda, vagy politikus; ez nem zárja ki, hogy jó tudós, jó szerelmes, jó gazda, vagy jó politikus legyen, — a Goethék, Shakespearek, Danték, Arany Jánosok, Kemény Zsigmondok, Raffaelek, Tiziánok, Rubensek és Kodályok példája bőségesen igazolja — de mindenesetre másképen viselkednek ezekben a viszonylatokban is, mintha nem volnának művészek is.

A művész mint ember is «*esztétikai ember*», hogy Spranger kifejezésével éljünk. Mikor tehát jellemzőit keressük, az esztétikai tulajdonságok vizsgálata mellett nem szabad figyelmen kívül hagynunk az «általánosan emberi» tulajdonságok «esztétikai» alakulásait sem. És ha már belevágunk az egységes személyiségnek ilyen fiktív, de tanulságos rétegekre-bontásába: még nem értünk a legmélyre. A művész ugyanis nem egyszerűen «esztétikai ember»; ilyen bőven van — egy egész hatalmas embertípus — nem-művészek közt is. Az életművész, a «széplélek», az élet impresszionistái és expresszionistái, a hédonista, önkiélő, ezek a többé-kevésbbé esztétikai típusok: a művészhez *mint ilyenhez* voltaképen semmivel sem állnak közelebb, mint akármilyen más embertípus.[1]

Az esztétikai ember — eddigi fejtegetéseink értelmében — az az embertípus, akinek lelke az egész világot esztétikailag, azaz tartalom-forma-egység gyanánt fogja fel, illetőleg az egész életet így éli.[2] Ez közelebbről azt jelenti, hogy minden külső és belső tapasztalását (= ábrázolás) áthatja (= alakítás) érzelemmel (= kifejezés) és pedig egész élethangulatával ill. világképével hozva kapcsolatba (= jelentés). Más oldalról nézve: életérzése, ill. világfelfogása (= jelentés) állandó vagy sűrű, erős érzelmi élményekben (= kifejezés) aktualizálódik, amelyek könnyen és természetesen kapcsolódnak (= alakítás) nála konkrét formákhoz (= ábrázolás). Ismét más oldalról: érzelmi élményei (= kifejezés) szinte maguktól kapcsolódnak konkrétumokhoz (= ábrázolás), miközben úgy árnyalódnak (= alakítás), hogy egész-vonatkozást éreztetnek (= jelentés). A negyedik felfogásmód: lelke állandó vagy sűrű mozgással kapcsol eggyé (= alakítás) és jelentőssé (= jelentés) tapasztalást (= ábrázolás) és érzelmet (= kifejezés). Mindez azonban többé-kevésbbé megmarad a belső (képzeleti)

[1] Spranger, akinek az «esztétikai ember» fogalmát és a többi életformákhoz való viszonyára vonatkozó alapvető megállapításokat köszönjük, nem is foglalkozik a művészszel, mint ilyennel; őt általában az «esztétikai ember» típusa érdekli.

[2] Sprangernak lényegileg azonos, — de csak lélektani oldalról vizsgálván, természetszerűen kevésbbé teljes — fogalmazásában: az az embertípus, akinek egész lelke, minden egyes életdarabjában mint formáló, azaz színt, hangulatot, ritmust adó erő jelenik meg. «Lényege, hogy minden benyomását kifejezéssé formálja.» (Lebensformen. 167.) Mindkét formula — ebben a kizárólagosságában — természetesen a tiszta típust jelezné; ilyen azonban egyes, kivételszámba menő művészeken kívül a valóságban alig található: itt csak többé-kevésbbé esztétikailag színezett, ill. érdekelt lélekformákról beszélhetünk.

síkon, vagy nem-esztétikai (elméleti, etikai, gyakorlati) alkotásokban talál levezetőre ; ha pedig az esztétikai síkon akár érvényesülni, többé-kevésbbé ügyes dilettantizmus vagy szolgai utánzás fakad belőle, — ha az «esztétikai» élettípusú ember nem egyszersmind művész is. A művész t. i. — és itt a vízválasztó művész és nem-művész között — aktív és pozitív értelemben *alkotó*. Nála az előbbiekhez hozzájárul az alkotás ösztöne, képessége és *ténye* is, ami más előjeleket és más értékeket ad minden élettevékenységnek. Jellemzőinek vizsgálatánál tehát a mozzanatok három rétegét kell lehántanunk. Vizsgálnunk kell az «általánosan emberi» vonások után a «sajátosan esztétikaiakat», ezek után pedig az egyenesen és kizárólag «alkotói» jelenségeket is.

A művész «jelentékeny ember».

A művész mindenekelőtt *jelentékeny ember*. Schopenhauer szinte természetellenesen magas emberi értékfokot tulajdonít neki.[1] Ez mindenesetre túlzás. Közepesnek tetsző ember kitűnő művész lehet — számos példa mutatja, hogy a két értékmérő, minden belső összefüggése mellett is, egészen más —, de *akárki* az ilyen közepes ember sem lehet ; valahol, valamiben, ha a felületes szem nem is tudja megmondani hol, a maga nemében jelentős személyiség. Annak kell lennie (ha alkotásain kívül ez nem is mindig látszik meg rajta), különben nem adhatna mást, mint mi lényege : nem adhatna jelentős alkotásokat, azaz nem volna művész.

Melyek azok az általánosan emberi tulajdonságok, illetőleg az általánosan emberi tulajdonságoknak milyen változatai azok, amelyek a művészre jellemzők, és amelyek egyike vagy másika az ő emberi értékének is alapja lehet? A dolog természete szerint az itt következő jellemvonások egyenkint nemcsak a művészre jellemzők, és magukban még a művészre nem is jellemzők ; egyrészt nincs meg mindegyik minden egyes művészben, másrészt mindegyik megvan számos nem-művészben is. Csak annyit lehet tehát mondani, hogy *az átlagos művészt az átlagos nem-művésztől* ezek szokták — ezen a síkon megkülönböztetni. Ezek egyike-másika többé-kevésbbé megvan nem-művészekben, de valamennyi meg szokott lenni általában a legtöbb művészben.

Érzékelés és asszociáció.

A megismerés területén mindenekelőtt általában jellemzi a művészeket az *érzékelés ereje és gazdagsága*. Théophile Gautier meglepő mondása, hogy a költő az az ember, «aki számára a látható világ *létezik*», igen tanulságosan utal erre az alapvető tényre. Ez a semmitmondónak látszó mondat igen sokat foglal magában. Mindenekelőtt azt, hogy a művész lelke tele van érzéki képekkel ; a látható, hallható, tapintható világot nagy gazdagságban, élénken és állandóan «tudomásul veszi» és elraktározza. Ez a látható világ az ő számára «a világ» : vagyis a művész a «valóság» problémájával szemben gondolkodás nélkül, ösztönösen *naiv realista* (helyesebben, mint később ki fog tűnni : naiv realista *is)*: elfogadja ezt az érzéki univerzumot, úgy amint van. Elfogadja, szereti és magába gyújti : úgy is gyújti magába «amint van», vagyis vizuális, akusztikus stb. képekben. A művész képekben lát, hall, gondolkodik, nem fogalmakban. A *ja* az ő lelkében nem valami elvont, általános, minden fára ráillő árnyékszerű kritikai összegezés, hanem valóságos, élő, többé-kevésbbé minden részletvonásával megmaradt fotografiaféle. Persze nem fotografia ez mégsem, hiszen már ez a kép is egyénileg van «feldolgozva», mint Jaensch kutatásaiból tudjuk, de ez a feldolgozás csak annál határozottabb, élesebb, individuálisabb (a «fogalmi» jelleggel ellenkező) arcélt ad neki. A művész világa élő képekből áll.

Ez a képiség jellemzi az összetettebb megismerési funkciókat is. A művész gondolatkötése *nem fogalmak, hanem képek asszociációja*. Ez az asszociáció igen éber, igen gazdag és legtöbbször meglepő, váratlan, távoli. A lélek raktárában sok a kép, ezek a képek sok vonással élénkek, a sok vonás közt sok a hasonló : a hasonló elemek könnyen kapcsolódnak. Mivel a képek sok részletvonással bírnak, ezek közt rengeteg olyan van, amely a fogalmi gondolkodásból természetszerűleg kiesik ; rengeteg olyan, amelyet más személyiség — a maga módján fotografáló — nem vett fel magába,

[1] Volkelt. III. 289.

ezért más számára igen sokszor váratlan a feltámadás kapcsolata. Valaki úgy határozta meg a művészt, hogy az az ember, akinek új és eredeti asszociációi vannak. Nyilvánvaló, hogy ez még nem tesz valakit művésszé, és (más okból) ugyanez megvan az igazi tudósban, felfedezőben, politikusban is ; de bizonyos, hogy művész e nélkül alig képzelhető.

A «művészi képzelet» háromféle értelme.

Az asszociációnak ez a képessége az alapja annak a jelenségnek, amelyet a művészi tehetség magyarázói legtöbbet emlegetnek és amelynek egyenesen ezt a nevet is adták: *művészi képzelet.*[1] A képzelet szó használatában némileg ingadozik az esztétikai tudományos gyakorlat. Világosan meg lehet különböztetni *háromféle értelmét.* Az *első* körülbelül azonos azzal, amit a művész érzékléséről, ill. gondolkodásmódjának képiességéről mondtunk. Ezt a nagyon általános valamit a magam részéről még nem nevezném képzeletnek. A *második*, már jóval szűkítettebb értelme (ezt nevezném tulajdonképen képzeletnek — «művészi» vagy «teremtő» megkülönböztetés nélkül) : mikor a szemléletes képzet erősen függetlenné tud válni a valóságtól. Már «kép», nem fotográfia : önálló létű és önállóan kapcsolódó. Ezek az önállósult, szabad mozgású képek könnyű, gyors és változatos kapcsolódásukkal, mint mondani szokás, új kombinációkat hoznak létre, és ezekből a kombinációkból, illetőleg ezeknek a régi, eredeti, fényképszerű képekkel való elvegyüléséből származik egy egész új, a tapasztalattól különböző, bár abból származó és attól függő, képzeleti világ. Ez az «imaginatív szféra» (Spranger), a «fantázia síkja» (Böhm Károly) még nem esztétikai jellegű ; kisebb-nagyobb fejlettségi fokon minden emberben megvan, bár van egy — ha szabad ezt a kifejezést használni — esztétikai lehetősége : t. i. adott esztétikai minták (pl. olvasmányok, színházban, filmen látottak) után hozhat létre új kapcsolatokat és alkothat (helyesebben belsőleg utánozhat) egy képzeletbeli esztétikai világot.[2] A szó *harmadik*, még szűkebb, immár a *teremtő képzelet* elnevezését igénylő értelme : eredeti, szemléletes képzeteknek létrehozása ; az a lelki folyamat, amelyben az én az elraktározott képeknek nemcsak új kombinációit, hanem elemeiknek más képek elemeivel való olyan új szintéziseit hozza létre, amelyeknek már nem felel meg tapasztalati valóság.[3]

Ha az első értelemben vett képzeletet fotografáláshoz, a másodikat portréfestéshez hasonlítjuk, ezt a harmadikat a modell nélküli festéssel lehetne párhuzamba hozni. Az így létrejött imaginatív szféra (igazában csak ez érdemli meg ezt a nevet) valósággal elveszítheti kapcsolatait a tapasztalati világgal, amelybe pedig mégis csak minden gyökere belenyúlik. Mintegy felégeti maga mögött a valóságból hozzá átvezető hidat, illetőleg ez a híd észrevétlenül, magától tűnik el. Az ilyen képzelettel bíró ember számára — aki még mindig nem feltétlenül művész, lehet pl. (hogy csak a két legszélső esetet hozzuk fel) nagyszerű misztikus[4] vagy egyszerűen élhetetlen ábrándozó is — az ő képzeleti világának képei valóságos víziókká válnak, melyek semmivel sem kevésbbé «reálisak», mint az ú. n. reális világ, sőt annál is elevenebbek, igazabbak is lehetnek. (Hozzájuk képest nem egyszer a reális világ válik elmosódottá, szürkévé, «árnyékvilág»-gá.) Megtörténik az is, hogy a két realitás-sík határai elmosódnak, és a képzeleti világ alakjait nem tudja megkülönböztetni a reális világéitól. Kiáltó példája ennek Balzac, aki tudvalevőleg úgy beszélt a *Comédie Humaine* alakjairól, úgy közölte ismerőseivel házasságuk, haláluk, szerencsétlenségeik híreit, ahogyan élő emberekről társalog az ember.

[1] A képzelet tana sokat foglalkoztatta a pszichológusokat, és egyesek vizsgálódásai igen sok értékes anyagot és szempontot hordtak össze. Úgy tetszik azonban, hogy épen a «teremtő képzelet», «művészi képzelet» tárgyalásánál tapasztalható igen sokszor bizonyos elvi tisztázatlanság, a terminológia határozatlansága (pl. a művész és a tudós, felfedező, politikus «teremtő képzeleté»-nek érintkezése és különbözősége kérdésében), általában : bizonytalanság, nem egyszer egyenesen dilettáns ízű, novellaszerű példa-felsorolás. Az esztétikus számára leghasználhatóbbnak látszik előttem Volkelt elemzése (I. 317. és köv.). A továbbiak némileg erre támaszkodnak.

[2] Fontos esztétikai szerepe van ennek a jelenségnek az esztétikai befogadás, ill. újraalkotás folyamatában.

[3] Ezt nevezi Kant *Einbildungskraft*nak, a puszta *Phantasie*-vel szemben.

[4] Az a kérdés, hogy vannak-e ennek a lelkiállapotnak «természetfelötti» okai is, az esztétikai vizsgálat szempontjából közömbös.

Ez a «teremtő képzelet» jellemzi a művészt is; ez dolgozik benne jóformán állandóan, több-kevesebb intenzitással akkor is, mikor nem folytat egyenesen művészi tevékenységet. Souriau szép mondata szerint a művész képzelete olyan mint a nappal is égve felejtett éjjeli lámpa.[1] Csakhogy a szorosan vett «művészi» képzeletnek *még két fontos vonása* van az eddig találtakon felül. Az egyiket talán úgy lehetne kifejezni, hogy a művészben a képzeletműködésnek bizonyos *totális* jellege van: a külső és belső világ minden tudomásul vett mozzanata azonnal és magától átváltozik ennek a képzeleti világnak elemévé. Mintegy automatikusan áthangolódik «imaginatív hangnembe». A képzőművész belső képzeleti képekben, a költő és a zeneművész belső hangokban veszi fel magába a világot. De így éli, «képzeletben» voltaképen magát is. Gondolatai — rámutatunk — elsősorban intuiciók, vagyis képek: folyamataik a képek sajáttörvényű dimenziójában folynak le. Érzelmei, sőt akarati belső-mozdulásai is mindenekelőtt képzeleti, képi formát öltenek. A költői képnek, hasonlatnak, a metafora minden nemének (a legfontosabbnak, a szimbolumnak is) voltaképen ez a lélektani alapja. A legnagyobb tévedés azt hinni, hogy a költő «keresi» a képet valaminek kifejezésére. Sokkal közelebb jutunk a valósághoz, ha megfordítva gondoljuk el a folyamatot: a kép van meg előbb, amely kifejezi vagy ábrázolja a megfelelő lelki tartalmat; és ha egyáltalán lehet szó keresésről, akkor inkább azt keresi, hogy mit fejez ki a kép, illetőleg szabatosan — mert hiszen a kép és a kifejezett tartalom nem kettő —, hogy milyen szóval mondhatná meg azt, amit az imaginatív síkon már tökéletesen átélt. Meg vagyok róla győződve, hogy mikor Petőfi harcidalait írta, akkor látta, sőt hallotta is magát valamiképen (persze nem ilyen banális formában) «mint Tyrtaeust, lanttal kezében buzdítani a csatát». Mindennapi jelenség, hogy nagy művészek portréin — nem szólva itt természetesen a portréipar, még kevésbbé a művészettel űzött olcsó hízelgés mesterembereiről — az ábrázolt rendesen nem, vagy «nem egészen» ismer magára. A mondottak megmondják, miért természetes ez. «Természetes, — felelte egy ilyen megjegyzésre élő nagy magyar festőink egyik nesztora — mert ebben nemcsak Ön van benne, hanem én is». Ez a felelet pontosan fejez ki egy elemi igazságot. A művész nem a modellt festi, hanem azt, *aki a modell az ő számára*, az ő lelkében, annak képzeleti képét: ő ezt látja. A kép tárgya: a modell vetülete az imaginatív szférában; a kép maga: *ennek* képe. Ebben csak az ismerhetne magára mindenestül, aki a művész képzeletével látná magát. De persze mi jogon állíthatja valaki, hogy ő «igazabban» látja magát (a tükörből!), mint a művész, akinek egész teste-lelke, egész élete «látás»-ban telik! A fentebb Weber *Bűvös vadász*áról idézett példa kapcsán azt mondtuk, hogy a hallgató aligha fogja felismerni a zenében azt a bizonyos holdfényes parkrészletet, amelyet a művész ábrázolni akart. Most rámutathatunk ennek legigazibb okára. Nem ismerhetünk rá, mert a művész egyszerűen *nem* azt a tájat ábrázolta, hanem annak imaginatív, még pedig zenészről lévén szó: akusztikus-imaginatív vetületét. A művész abban az ihletett órában, amikor az opera tárgyalt jelenete fogamzott, átélte, még pedig képzeletében élte át, tehát belsőleg *hallotta* a holdfényes parkot és vízmedencét, és ez az imaginatív zenei valóság jelenik meg objektíválva a műben. *Ezt* a tájat csak az ismerhetné fel benne, aki maga is mint művész, mint zenész, az övéhez hasonló emberi és zenei lelkistrukturával élte volna át, tehát ugyanúgy hallotta volna lelkében ugyanabban az órában ugyanazt a tájat. Mindenki más — és ebben rejlik a művészi befogadás, ill. újraalkotás lehetősége — *valami olyasfélét* fog kihallani, illetőleg a maga módján átélni, és ha megvan a kellő befogadói felkészültsége, a maga számára újra megalkotni belőle. Némi túlzással azt lehetne mondani, hogy a művész többé-kevésbbé egész életét képzeletben éli át és élményeit (a nem-művészieket is) amennyiben a szó hétköznapi értelmében «élni» akar, voltaképen a képzeleti szférából kell átdolgoznia a realitás szférájába, — fordítva, mint az átlagembernek, akiben a reális élmények többnyire csak akkor válnak «széppé», mikor már az emlékezés a képzeleti szférába távolítja őket. Némi túlzással, mondom, és csak többé-kevésbbé, mert a szellem világában nincsenek tiszta kategóriák, és nincsen olyan művész, aki mindenestül és

[1] Paul Souriau: La rêverie esthétique. Essai sur la psychologie du poète. Paris, 1906. 30.

élete minden pillanatában *csak* művész lenne ; az «emberi» és művészi elemek kémiája igen bonyolult és változatos, egy személyiségen belül is, és azért a két szféra egymáshoz való viszonya számtalan fokozati, illetőleg egybeolvadásukban minőségi lehetőséget is hoz magával. Hogy azonban a leginkább «művészi» művészeknél milyen végzetesen így van, klasszikus példák végeláthatatlan sorával illusztrálja a Petőfiek, Jókaiak, Michelangelók, Beethovenek, Rembrandtok, Byronok bármely jobb életrajza.

A művészi képzelet alkotástendenciája.

És még egy döntő plussza van a művészi képzeletnek a fantázia minden egyéb formájához képest : az *alkotás*-tendencia. Ezt a döntő és centrálisan művészi tényt talán három mozzanatban lehet jellemezni. Először is a művészi képzelet *képei dinamikusak*. Nem nyugvó erők, hanem egy nyugtalan, mozgalmas, viharos világ elemei, amelyek egyensúlyt, pihenést (a megvalósulás ritka, ünnepi és röpke pillanatain kívül) nem ismernek. Ezen a tengeren nincsen szélcsend, és ha volna, akkor is állandó a dagály-apály, és örök a hullámverés, mert vulkánikus természetű fenékforrások buzognak a mélyben. Itt nincs lét, csak létesülés. A művész az ő belső képzeleti világát nem élvezi édes passzivitásban, mint az ábrándozó ; nem figyeli a tiszta szemlélet fölényes nyugalmával, mint a tudomány lángelméje ; nem is semmisül meg benne boldog önfeledésben, mint viziója csúcsán a misztikus. A művész ennek a világnak nemcsak teremtője, de bizonyos értelemben teremtménye is, mindenesetre függvénye, rabja, szolgálója. Még pedig szenvedő rabja. Ezek a képek bizonyos fokig zsarnokai.[1] Nem tud szabadulni tőlük, bár nem egyszer boldogan rázná le az igát. Nem tud nyugodni tőlük. Sokszor úgy érzi, hogy egy kis nyugalomért semmi sem volna túlságos áldozat, de mihelyt módja volna nyugodni tőlük, riadtan kapkodja magára a boldog láncokat. Sokszor panaszkodnék, hogy ezektől a képektől nem tud élni, máskor viszont úgy érzi, hogy nélkülük nem élhet, illetőleg, hogy semmi másféle élet nem méltó az élet nevére. «A világ jelenségei, mihelyt felfogtuk őket, mindjárt úgy *transzponálódnak számunkra, mintha egyenesen egy megírni való* költött eseményt akarnának szolgálni, oly módon, hogy minden dolog, még a saját létezésünk is, csak ebben az értelemben tűnik számunkra felhasználhatónak». — írja Flaubert.[2] A művész bizonyos értelemben hasonlít a vándormadár-természethez, a csavargóhoz és globetrotterhez : csak mozogva tud élni, a nyugalom volna számára a legnagyobb nyugtalanság. Az ő számára — megint csak az alkotás beteljesülési percein kívül — csak akkor és annyiban létezik nyugalom, amikor és amennyiben képes magából «kikapcsolni» a művészt.

Ez a nyugtalanság pedig félreérthetetlenül egyértelmű : *a képzeleti világ meg akar valósulni*. A képek nem nyugszanak, amíg a létbe, a «reális» létbe nem jutnak el. A költő képei verssé akarnak válni, a muzsikusi hallható zenévé, a festőéi vászonra, falra, üvegre, a szobrászéi agyagba, fába, kőbe kívánkoznak, az építő képei meg akarnak épülni, — és ez ellen az elemi erejű «akarás» ellen nincs védekezés másban, mint a megvalósításban, az alkotó munkában. Ezek a képek nem magukért vannak, hanem az alkotásért. *Nem okuk* van — hol van már az ok, amely létrehozta őket valahol a tudattalan mélyén! — hanem *céljuk:* a mű. Belső teleológiájuk van, entelechiájuk Aristoteles és Gothe szójárása szerint. Egyetlen értelmük ez. Nem is magukat élik, hanem már előre is ezt a célt. Nem is annak az «imaginatív szférának» elemei valójában, hanem egy műnek, amely még nincs meg, de meg akar születni, és meg kell születnie.

Ám ez a születendő mű nem azonos a megszületett és születendő egyes művekkel. A művészi képzelet totális vonása ebben is érvényesül, és ez az alkotás-tendencia harmadik jellemző mozzanata. Az igazi művész nem műveket akar alkotni, hanem *a* művet. Az *ő* művét, amelyben «minden benne van». Nem az egyes képek akarnak megvalósulni, hanem az egész képzeleti szféra, amely magában foglalja az egész külső

[1] Babits két klasszikus tanulmányában ezen a centrális problémán keresztül szemléli a magyar költészet legnagyobb nyugtalanját, Vörösmartyt.

[2] Flaubert : Dernières chansons. Előszó. Id. Maupassant : Flaubert. Ford. Tóth Árpád. Kultúra. Bpest. é. n. 15.

és belső világot. Minden valódi művész legmélyebb tendenciája ez: «mindent megmondani». Ady a «*Minden titkok versei*»-t írja. «A mindenséget vágyom versbe venni» — mondja a fiatal Babits. «Ó, még sok dalt nem zengtem el» — sóhajt a halál arca előtt a beteg Reviczky: még nem mondtam el mindent. Ez a *totális alkotó-tendencia* érteti meg egy Michelangelo, Kleist vagy Berlioz lázas munka-tempóját, egy Leonardo vagy Liszt ideges sokoldalúságát, az olyan «mindent magukban foglaló» gigantikus műveket, mint a *Divina Commedia*, a *Faust*, *az Isenheimi oltár*, vagy az olyan, csonkaságukban is döbbenetes, szinte emberfölötti koncepciókat, mint a II. Gyula pápa síremlékének és a *Karamazov-testvérek*nek terve, vagy Balzac *Comédie Humaine*-je. Voltakép minden művész állandóan ezen dolgozik. Minden alkotás egy-egy ecsetvonás vagy új lendülettel való nekiindulás egy nagy, egyetlen önarcképhez vagy egy új világképhez, illetőleg egyszerre mindkettőhöz, mert az imaginatív szférában ez a kettő «egybeválik». Így válik igazzá az a mondás, hogy a művészi képzelet tana voltakép az egész esztétikát magában foglalja.

A művész érzelmi élete.

A művészi képzelet totális jellegének esztétikailag legjelentősebb mozzanata: az *érzelmi világ*gal való legbensőségesebb, legelválhatatlanabb, egymást át-meg-átjáró kapcsolata. Spranger egyenesen úgy határozza meg a képzeletet, mint «a *kedély* alkotó és újjáalkotó totális erőit».[1] Ez a lényegi összefüggés, sőt egység teszi lehetővé, hogy az érzelmek esztétikai szerepének vizsgálatából is akár az egész esztétika alapvonalait le lehet hozni, épen úgy, mint a művészi képzelet tanából. Hogy ez így van, abba némi betekintést engedett már a tartalom-forma-egység érzelmes eredetének és az érzelem esztétikai primátusának felismerése. A művész-ember igazi mivoltának megítéléséhez, érzelmi oldalának vizsgálata legalább olyan fontos mint a képzeleté. Művészek egyes élesen fogalmazott nyilatkozatai nagyon határozottan intenek bennünket ebbe az irányba. Wilde Oszkár szerint a művészet olyan szenvedély, amelyben még a gondolatot is érzelem színezi.[2] Dosztojevszkij szerint a nagy gondolat többnyire nem egyéb, mint érzelem.[3] Wagner a művészetben «az értelemnek érzéssé válásáról» beszél.[4] Az efféle mondások nemcsak az érzelem már megismert esztétikai szerepére jellemzők, hanem az idézett művészek önmegfigyelésére, saját döntő alkotói-érzelmi élményeikre is.

A művészember érzelmi életét mindenekelőtt a *rendkívüli érzékenység* és ennek következtében az átlagember számára szinte elképzelhetetlen *gazdagság* jellemzi: A Vörösmarty-féle nagy művész-egyéniségek fentebb jellemzett roppant belső hullámzása, viharverése, egész vulkanizmusa nem magyarázható magának a képzeletnek mozgásából, — hiszen ez a mozgás, ez a nyugtalanság már maga is érzelmi jelenség —, hanem a képekkel elválhatatlanul és születésük pillanatától egybeforrt érzelmi elemek dinamikájából. A nagy érzékenység következtében az ilyen embernek nagyon sok érzelmi élménye van, és az érzelmi élmények felhalmozódása (láttuk, hogy minden élmény a képzeleti szférában rakódik le) az érzékenység még nagyobb fokú megnövekedését idézi elő. Az ilyen embernek minden élményét erős érzelmi kíséret színezi, igen sokszor meg is növeli, jelentőssé teszi. Ez a kíséret sokszor olyan heves és színes, hogy az élményben el is veszti kíséret-jellegét és uralkodóvá válik. Láttam egyszer egy kisfiút, akinek egy pohár szódavizet adtak inni, őt azonban annyira megragadta a fölfelé gyöngyöző szénsavbuborékok pezsgése, hogy elfelejtkezett a szomjúságáról és csak nézte, nézte, a nélkül, hogy hozzányult volna. Ehhez a kisfiúhoz hasonlít igen sokszor az erősen érzelmi ember. Az élmény érzelmi kísérete túlharsogja és akárhányszor valósággal elfeledteti magát az élmény tulajdonképeni tárgyát. Máskor meg épen megfordítva: megnöveli, megnagyítja azt. A gondolat Hamlet szerint halványra betegíti az elszánás természetes színét; az érzelem épen ellenkezőleg: természetellenesen, lázasan pirossá teheti. Az érzékeny ember, mint egy nagy érzékeny, Arany

[1] Lebensformen. 166.
[2] Wilde: Intentions. Id. Prahács M. i. m. 66.
[3] Der unbekannte Dosztojevszkij. Piper-kiad. 455.
[4] Wagner: Opera és dráma. Id. Volkelt. I. 381.

írja : «elefántnak néz szúnyognyi bajt», — ha szerencsésebb természetű, szúnyognyi örömet is ; igaz, hogy máskor meg elefántnyi bajt és örömet néz szúnyognak («Csak szúnyogok, csak szőnyeget nekik» — mondja Katona Gertrúdja egy lázadás hírére). A Goethe-féle «himmelhoch jauchzend — zu Tode betrübt» hullámverés jellemzi őket. Igen sokszor a polgári életben is megnyilatkozik ez. Az egyiknél világölelő lelkesedésben és humanizmusban, a másiknál forradalmi lázasságban, a harmadiknál az egész természetet meglelkesítő szimpátiában, a negyediknél, ötödiknél, hatodiknál embergyűlöletben, üldözési rögeszmében, hangulatból hangulatba hányódásban, esetleg önkínzó tépelődésben, befelé-gyötrődésben vagy őrületben. Természetesen itt sem szabad elfelednünk a képzelet tárgyalásánál mondottakat : az itt felsorolt lehetőségek a határesetek tájáról valók. Nem minden művész egyformán érzelem-ember, a mennyiségi és minőségi skálának itt is megszámlálhatatlan foka van. Vannak érzékeny és kevésbbé-érzékeny, sőt vannak látszólag «hideg» művészek is, és vannak mások, akik az életben látszanak szenvtelennek. Azt mondtam : látszólag hidegek, valójában u. i. — már amennyiben csakugyan művészek — nem lehetnek azok : «hideg» lélekből épen úgy nem születhetik műalkotás, mint ahogyan hideg tűzhelyen nem fő meg az étel. De látszólagos ez a hidegség az «emberi» életkörben is. Az ilyenekben vagy a művészi életégés oxidációja olyan erős, hogy a «daikus» élettevékenységekre már csak a lélek kiégett, passzív közbe-óráiból futja, vagy maga az érzelem ingerlékenysége olyan félelmes erejű, hogy a lelki organizmus ösztönszerű önvédelemből tartja távol magától a végzetessé válható profán izgalmakat. Itt is, mint amott, negatív előjelű, de nem negatív minőségű nagy-energiák dolgoznak.

Közlési igény.

Egy másik jellemző általános-emberi vonása a művész érzelmi életének : *az erős közlési vágy*. Ez az alapvető emberi ösztön, amely bizonyos fokig minden érzelm élménnyel, — az erősekkel erősebben, — velejár, amely örömünk és bánatunk kifejezésére, közlésére hajt bennünket, amely teszi, hogy «a megosztott bánat fél bánat, a megosztott öröm kétszeres öröm», Beláthatatlan megnyilatkozási skálája van, a mosolytól és sírástól, az értelemnélküli felkiáltástól és az egytagú indulatszótól, a két eggyévált lélek néma egymásértéséig, a művészi remekművekig és az imádságig. Ez az ösztön a művészben a legmagasabb fokon megtalálható. «Ezért minden : önkínzás, ének» — mint Ady mondja. Az egyiknél, mint Adynál, Petőfinél, a teljes önkitárás szenvedélye fakad belőle ; a másiknál, a befelé-érzékenynél és a látszólagos «hideg»-nél az ellenkező, az elzárkózás szenvedélye ; az előbbire Arany, az utóbbira a fiatal Babits a jó példa. Arany öreg korában annyira félt a nyilvánosságtól, hogy nem akarta közölni verseit, «mert — betegnek — izgalom, Ha olvassák itt is, ott is S bírálgatják új dalom».[1] «Szonett, aranykulcs, zárd el szívemet, Szorosan, hogy csak rokonom nyithassa» — írja a fiatal Babits. Ebben az értelemben igaz az a közhely, hogy minden művészet líra. És ha helytálló a modern folklorisztikának az a hipotézise, hogy a líra a fejlődés legelső fokán asszonyok költészete volt, akkor ez a feminin vonás eredendően bélyege minden művészetnek.[2]

Imaginatív tendencia. «Beleélés.»

Mindez merőben az általánosan emberi szférában mozog : sem az érzelmi érzékenység, sem a közlési ösztön egyáltalán nem szorítkozik a művészek világára, sőt — épen, mert a művész érzelmi élményeinek legtöbbjét közölni tudja, konfliktusainak igen jelentékeny részét el tudja intézni («levezeti») az alkotó tevékenységben — a feltűnő határesetek talán még viszonylag is gyakoribbak a nem-művészek körében. Ha ebből az emberi körből már most átlépünk az *esztétikai ember* érzelmi világába, könnyű belátnunk, hogy az ilyen ember érzelmi életének erős *imaginatív tendenciája* van. Minthogy a típus jellemzője az érzelmi elemnek (= kifejezés), egy-

[1] Még Goethe is azt mondja Faust *Zueignung*-jában : Mein Lied ertönt der unbekannten Menge, *Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang.*

[2] Persze a még lényegesebb mégis csak az *alkotás*-motívum, amely viszont férfiúi principium.

részt az élethangulattal, illetőleg világfelfogással való erős összefüggése, másrészt a konkrétumokhoz (= ábrázolás) való könnyű és természetes kapcsolódása, hiányzik azonban a tulajdonképeni esztétikai alkotás képessége, azért a mindezekhez kapcsolódó alakítás-tevékenység elsősorban a belső világban, a képzelet síkján játszódik le. Az esztétikai ember tehát egyszerre az értelem embere és a képzelet embere, — ez a kettő benne nem kettő — az életben épen ennek a két elemnek egysége a legfeltűnőbb benne. Lelki mozgásának iránya : ki a valóságból, el a képzelet világába ! Ha szerencsésen egyesül benne az esztétikai elemmel az elméleti vagy gyakorlati lélekforma, fejlett, érzelmes és az egész-összefüggéseket ösztönösen érző képzelete tényleges és jelentős alkotásokban fejtőzik ki ; ha összhangos arányban etikai ember is, «szép lélek» «életművész», harmónikus ember, a legfelső fokon «szent» lehet belőle. Ha azonban az esztétikai lélekforma kizárólagosan vagy egészen túlnyomóan uralkodó benne, — művész, tehetség nélkül ! — ebből lesz az ábrándozó, a holdvilágfaló, a szentimentális mimóza-lélek. Ebből lesz a «javíthatatlan dilettáns» kellemetlen típusa is ; élénk, érzelmes képzelete u. i. a művéből hiányzó objektív értékeket bőségesen pótolja, azért nem veszi észre alkotásának silányságát.

A művészben ez az imaginatív érzelmiség éppúgy megvan, hiszen ő is esztétikai ember, és — mint láttuk — egész életét, minden élményét első sorban a képzelet szférájában éli végig. Ám az ő érzelmi életét még egy nem-speciálisan művészi esztétikum jellemzi, egy olyan «képesség», amely bizonyos esztétikailag is fölszerelt, más értékes típusoknak is egyik legfontosabb tulajdonsága, mint az igazi történetírónak, pszichológusnak, nevelőnek, moralistának, sőt bizonyos fokig még a jó kereskedőnek is : a *szimpatikus-intuiciós beleélés* adománya. Más szóval : a művész — és a többi itt jellemzett esztétikai típusok — valósággal át nem élt tartalmakat, első sorban mások élményeit, lényegszerűen, tehát valószerűen át tudja élni belsőleg, a képzeleti síkon. Ha ez az adománya meg nem volna, akkor Shakespearenek *Macbeth* megírásához előbb királygyilkosságot, *Coriolanus*hoz hazaárulást, Sophoklesnek *Oedipus király*hoz vérfertőzést kellett volna elkövetnie, Beethovennek az *Eroica*hoz világot hódítania és Leonardónak ott kellett volna lennie az utolsó vacsorán, hogy a milánói freskót így megfesthesse ; aminthogy «analógiás beleélés» nélkül a történetíró nem támaszthatná fel a letűnt korok emberét és eseményeit, a pszichológus nem írhatná le a mások tudattényeit, a nevelő nem férhetne hozzá a gyermek lelkéhez, a moralista légüres térben mozogna, és a kereskedő sem tudná meggyőzni a vevőt, hogy szüksége van az ő árujára. Ám esztétikai «beállítottságuk» — érzelem és képzelet egysége — képesíti őket erre. Tudatuknak az a tendenciája, amely érzelmi életüket képzeleti, szemléletes belső formákba, mégpedig «jelentős», egész-vonatkozással árnyalt formákba alakítja, az eléjük kerülő valóságos tartalmakban és formákban (ábrázolásokban) felfedezi a hasonló jelentésű, kifejezésű, alakítottságú elemeket ; hiszen a maga tartalmait is a tapasztalásból vett forma-elemekkel alakítja képzeletében. Az esztétikai intuíciót (képzelet) a szimpátia (érzelem) ráirányítja a sugárkörébe kerülő idegen életre, a szimpátiának pedig az intuíció mozgási irányt, kifejezési lehetőséget ad. Végelemzésben ez a bonyolult folyamat nincs mindenestül földerítve, — a «beleélés» titka annyi fáradozás és vita után, még maig sincs egyértelműen és ellenmondás lehetősége nélkül tisztázva —, de a tényt sokszoros elemi tapasztalat teszi kézzelfoghatóvá mindenki számára. Esztétikai jellege a mondottak után éppoly világos, mint az a bizonyosság, hogy ez a beleélés még mindig nem speciálisan a művészre jellemző.

Objektiváló tendencia.

A művész érzelmi életét a gazdagság, érzékenység, közlés-ösztön és «beleélő»-képesség mellett még egy sajátos *objektiváló tendencia* teszi sajátossá. Van ebben valami, ami rokon a közléssel, rokon a beleélő folyamattal is, de mindkettőnél több, mindkettőhöz hozzáad valami egészen más jellegűt és egészen mássá tevőt, illetőleg mindkettőt eszközként használja fel valami egészen másra. A művész érzelmi élménye nem fér el a képzeleti szférában, — hiszen láttuk, hogy képzeleti élménye sem fér meg ebben, hanem valósulni akar. A művész a maga érzelmi élményét nemcsak közölni akarja, de úgy akarja közölni, hogy ez a közlés *közlés-voltától függetlenül is valami legyen*. Valami létező, önálló, tárgyi valóság. Nemcsak közölni akarja az érzést,

de mintegy kivetíteni, önállóvá tenni. A mások átélt lelkitartalma sem fér meg benne. Nem elég, hogy átélte : ezt az átélést objektíválni akarja : a valóság, amely képzeleti élménye lett a beleélésben, újra valósággá akar lenni. Amit «beleélt» önmagába, újra ki akarja élni magából, új valósággá. Amibe «beleélte» magát, abban benn is akar maradni, de úgy, hogy azért az ő élete is megmaradjon, amaz is élet maradjon. Egyszóval : a művész objektív, konkrét, reális létet akar adni érzelmi éményeinek : minden kifejezését *külsőleg is szemléletes, érzékelhető* ábrázolásban akarja — és tudja is — jelentővé alakítani. Ez az objektíváló tendencia a művész érzelmi világának immár speciálisan csak a művészre jellemző tulajdonsága.

Alkotásérzelem.

Ez az objektíváló tendencia nemcsak az egész érzelmi életnek ad sajátos színezetet, nemcsak az egyes élményeknek ad «jelentésváltozást», hanem az alkotásban, cselekvéssé aktualizálódva maga is egy egészen sajátos érzelemmel jár, amelyet az *alkotás-érzelem* nevével jelölhetünk. Volkelt *művész-érzelem*nek nevezi, ez azonban nem szerencsés elnevezés, mert ez az érzés sem mindenestül csak a művészre jellemző : nem csak a művészi alkotással, hanem általában *az* alkotással jár együtt, az elméleti, sőt gyakorlati téren való alkotással is. A tudós, aki meglátott egy igazságot és érzi, hogy azt szabatosan, világosan, meggyőzően fejti ki, — a mérnök, aki új gépet konstruál, — a politikai, társadalmi vagy üzleti vezérember, aki egy intézményt, pártot, törvényt, üzletet hoz létre, — de még az a háziasszony is, aki egy derék ételt vagy egy szép kézimunkát csinál meg «annak rendje és módja szerint», vagy akár a kisgyerek, akinek sikerül az adott minta szerint kifesteni egy rajzot (amikor persze sejtelme sincsen arról, hogy ő most másol !) — az érzelem tartalmát tekintve lényegében ugyanazt érzik, amit az alkotó művész. Még teljesebben ezt érzik az olyan nem-feltétlenül művészek, akiknek tevékenysége művészet *is:* mint az iparművész, a szónok, a történetíró és esszéista. Ha közelebbről meg akarjuk jelölni ezt a tartalmat, nem mondhatunk róla egyebet, mint hogy a tartalma : «*érzem, hogy alkotok*». A befogadásban megfigyelt halvány vetülete («érzem, hogy újraalkotok») már nem ugyanez az érzés ; ennek tartalma már nem *az* egyetlen, sajátnemű alkotás-aktus, hanem bármely befogadott esztétikai tartalom, vagyis tartalma a kész, objektív esztétikumból és a befogadóból származik, illetőleg a kettőnek egymáshoz való viszonyából alakul, azért annyiféle, ahány az esztétikai befogadóélmény. Hogy ez a kettő két különböző világból való, legvilágosabban mutatja a művész önmegfigyelése, aki mindkettőt átéli. Igazi művész, ha esztétikai elmélettel nem foglalkozott, meg sem érti, hogyan lehet ezt a kettőt — az alkotás és befogadás érzelmi élményét — összehasonlítani, annyira másnak érzi a kettőt.

Maga az alkotás-érzelem, ha nem is speciálisan művészi sajátság, de mindenesetre *esztétikai* jellegű. A művészeten kívüli területek alkotástevékenységében is mindig ott van az esztétikai mozzanat, és annál több van belőle, minél nagyobb része van az illető alkotó ember lélektípusában az esztétikai elemnek. Az alkotás valójában mindig tartalom-forma-egységek létrehozása, és ez az egység többékevésbbé szerves (sőt lehet egészen az), többé-kevésbbé szemléletes (lehet egészen az is), többé-kevésbbé lényegkifejező (de lehet egészen az is), és igen sokszor van szerepe létrejöttében érzelmi momentumoknak is. Terminológiánk szerint tehát az ilyen alkotás rendszerint a fogyatékos esztétikum kategóriájába tartozik. Fogyatékossá teszi elsősorban az érzelmi eredet hiánya. Ezeknek az alkotásoknak primus motora u. i. nem az élethangulat egy aktuális hulláma, hanem valami más, az elméleti vagy a gyakorlati világból származó ok, és ha fűződik hozzá érzelmi indíték is, ez már másodlagos, még pedig tudatosan másodlagos. A tudós és a politikus célkitűzésében és cselekvésében egyenesen elnyomja magában az érzelmeket, hiszen ezek csak akadályozzák a hűvös, objektív, tiszta látásban, amely nélkül célját — a maga tartalom-forma-egységét — nem valósíthatja meg. De majdnem mindig fogyatékos az alkotás esztétikuma a nem-művészi téren a többi posztulátum szempontjából is. A tudományos alkotás vajmi ritkán szemléletes, a politikai a legritkább esetben szerves, a gyakorlatinál a legtöbbször fel sem merülhet a lényegkifejezés gondolata ; ahol pedig leginkább megvolna mindhárom — a mérnöki munka világá-

ban pl. egy gépnél — ott legtöbbször mindenestül hiányzik az érzelmi komponens. Még a festegető kis gyerek példája sem mutat teljes esztétikumot, mert hiányzik belőle a szervesség és a külső, igazi szemléletesség; az ő alkotó-élménye t. i. tisztán képzeleti: a külső rajz alig jelent benne valamit; hiszen ugyanaz a diadalmas «alkotás»-érzés tölti el akkor is, ha üres kézzel szaladva egy képzeleti autót vezet. Egyszóval *a nem-művészi életterületeken az alkotás esztétikuma fogyatékos.*

De még ha nem is volna fogyatékos, — ami elvégre elképzelhető — akkor is lényegesen különbözik a művészitől abban az egyszerű tényben, hogy itt az alkotás-élményben az esztétikum mindig csak másodlagos. A tudós, ha még úgy akar is «alkotni», első sorban mégiscsak igazságot akar keresni; a politikus első sorban mégiscsak politikai, a gyakorlat embere gyakorlati, és nem esztétikai célt akar megvalósítani. Ha pedig olyan erős volna egy ilyen elméleti vagy gyakorlati alkotóban az esztétikai lélekforma, hogy az alkotás-tendencia — tudatosan vagy tudattalanul — éppoly hatalmas volna benne, mint a gyakorlati vagy elméleti akarás, akkor tulajdonképen művész is, és alkotása műalkotás, a művészetnek arra a tág határterületére való, amelyet *alkalmazott művészet*nek, eszközi művészetnek lehetne nevezni, és amelynek egy sereg ágát iparművészetnek mondják. Ebben az értelemben a Platon-, Szent Ágoston-, Pascal-, Prohászka-, Nietzsche-típusú írókat, a nagy szónokokat, a nagy kritikusokat, a nagy rekonstruáló történetírókat joggal számítjuk az alkotó művészek közé. Az ő alkotó-élményük, és így ehhez fűződő alkotás-érzelmük is, nemcsak «esztétikai», hanem egyenesen művészi.

A művész alkotás-érzelmét t. i. egyéb (egyszerűen esztétikai) alkotás-érzelemtől első sorban annak az élményben való szerepe: ereje, elsődlegessége különbözteti meg. A művészben, mikor alkot, minden mást túlharsog, helyesebben minden más tudatmozzanatot színez és élővé tesz az «*én most alkotok*» érzelme. Ami ezen kívül még jellemzője, az a művészi alkotás mivoltával függ össze, tehát csak annak — alábbi — vizsgálata deríthet rá világosságot.

Felfokozott akarattevékenység.

A művész *akarati világát* vizsgálva, mindenekelőtt meg kell állapítani, hogy lelki élete erről az oldalról is — mint a képzelet és az érzelem oldaláról — *felfokozott arányokat* mutat. Azt hiszem, általánosságban ki lehet mondani — az alább megvilágítandó értelemben —, hogy igazi művész nincs erős, munkás akarat nélkül. Az a sok, intenzív, idegesítően és megerőltetően erős munka, amely a komoly festő, szobrász és előadó zeneművész mindennapi élete, más formában, kevésbbé láthatóan, de nem kevésbbé intenzíven, nem kevesebb akaratenergiát követelőn jellemez minden igazi művészt. Ismerem a művészet, irodalom- és zenetörténet szolgáltatta nagy kivételeket, de ezek a behatóbb vizsgálat előtt többnyire csak látszólagos kivételeknek bizonyulnak; amennyiben pedig csakugyan «lusta művészek»-nek kell őket mondanunk, többnyire ki lehetne mutatni, hogy valójában nagyszerű, néha geniális dilettánsok, szabatosan: az «igazi» művész és a dilettáns közti átmenet típusai, — némi megvesztegető, művészi adománnyal is megáldott «esztétikai ember»-ek. A Rimbaud-k, Arany Lászlók, Bajzák, akik képesek «otthagyni» vagy évekre «felfüggeszteni» a művészi tevékenységet, nyilván ebbe a kategóriába tartoznak. Az éveket átmulató és átálmodozó Proustok, akik egyszerre, váratlanul szörnyeteg terjedelmű regénnyel lepik meg a világot, a Leopardik, akiknek egész életműve elfér egy kis kötetben, de ennek a kötetnek minden darabja mintegy koncentrált energiatömegeket tartalmaz, ékesszólóan bizonyítják a művészi munka és a «lustaság» fogalmának viszonylagosságát, illetőleg az utóbbinak látszólagos voltát. Az *A la recherche du temps perdu*-t és Leopardi néhány tucat versét nem annak a viszonylag csekély időnek munkája hozta létre, amely — Jókai szavával élve — a «megköltésük»-re kellett. Ezek a művészek, ha a laikus nem képes is megérteni, még energiafogyasztás, még munkaórák tekintetében is édes testvérei a fantasztikus fizikai munkát is végző és kvantitatíve is fantasztikus teljesítményeket létrehozó Michelangelóknak és Rubensoknak, Balzacoknak és Jókaiaknak, Wagnereknek és Liszteknek.

Szépen jellemzi ezt a látszólag csendes, roppant erőt Reményik Sándor verse *(Az Erő)*:

Ó, rettenetes erő!
Ha szerelemmé válna:
Tán elégetné azt, akit szeret.
Ha hatalommá válna:
Birodalmakat hódítana meg.
Ha kapzsisággá válna:
Marokkal aratná az aranyat.
Ha őrületté válna:
Dühöngene, míg maga megszakad.
Ha irgalommá válna:
Az volna, aki mindenkin segít.
Ha áhítattá válna:
Felszárnyalna az örök Istenig.
De egyikké se válik.
Marad nyugalmas, fénylő látomás,
Egy érctükörbe zárt világdarab:
Művészet, — semmi más.

A valóságos tényállást legjobban megérteti annak a művésznek vallomása, aki egy társaságban, ahol az egyes foglalkozásbeli emberek munkaidejéről volt szó, és megkérdezték, hány órát dolgozik napjában, csodálkozva felelte: «Mikor nem alszom, természetesen állandóan dolgozom». Majakovszki, a nagy orosz futurista költő saját vallomása szerint 17—20 órát is dolgozott napjában, és az átlagos eredmény: napi 8—10 verssor.[1] Rodin, mikor naphosszat cseveg kertjében modelljeivel, hogy aztán egy megfelelő mozdulatot vagy testtartást a kellő pillanatban elkaphasson, — Michelangelo, mikor heteket átcsavarog Carrara sziklái közt, keresvén a szörnyeteg terveihez kibányászandó márványtömböket, — Arany János, aki a margitszigeti tölgyek vagy a városligeti fák alatt sétál, hóna alatt «kapcsos könyvé»-vel: nyilván nem cseveg és csavarog és sétál valójában, hanem dolgozik, a szellemi energiák fogyasztásának olyan intenzításával, amelyről sejtelme sincs annak, aki nem próbálta. A Bölcs szerint «a sok fejtörés a testnek gyötrelme»; ám a fejtörés sokféle fajai közt aligha akad még egy, amely fogható volna, a sokszor pedig oly játékosan egyszerűnek, szinte semminek látszó művészi alkotó-munkához. Wilde Oszkárról mondja egy sokat idézett anekdóta, hogy egy este panaszkodott, milyen fárasztó munkát végzett aznap. Mikor kérdezték, mi volt ez a munka, azt válaszolta: egész délelőtt azzal foglalkozott, hogy egy versében kitörült egy vesszőt. És délután? — «Délután pedig azzal, hogy visszatettem a vesszőt.» Ez az anekdóta, ha elhagyjuk belőle azt, ami tréfa, és ami szemmel láthatólag szenvelgés, még mindig elég tanulságot nyujt. Igen, van ilyen természetű szellemi munka, és bizonyos, hogy sok testi és a legtöbb szellemi munkás: időmilliomos az alkotásában felolvadó, de fel is emésztődő igazi művészhez képest. Amit olyan szépen írtak le Keményről, hogy olyan volt, mint a mindkét végén égő gyertya, többé-kevésbbé jellemző minden művészi munka természetére.

Ez a munkafogyasztás — tehát a művész akaratereje — természetesen nem mérhető a létrehozott teljesítmény mennyiségével. Sokszor mérhető annak minőségével, de igen sokszor evvel sem. A személyiségek különbözők, az emberi adottságok is, a művészi tehetségek is, és egy életen belül sem állandók a munka külső és belső feltételei. Egy Petőfinek, egy Raffaelnek egy «játszi» órára van szüksége ahhoz, amire egy Aranynak, Michelangelónak hetek és hónapok verejtékes munkája kell. De azért a *Sixtusi kápolna* freskói nem kisebb értékűek a *Sixtusi Madonnánál*, és *Toldi* sem *János vitéznél*, — viszont az aránylag gyorsan megírt *Toldi* a féléleten át készült *Toldi Szerelménél* sem.

Még kevésbbé mérhető egy művész akarati energiája *az alkotás területén kívüli* megnyilatkozásaival. Az a paradoxon, amelyet a képzeleti és az érzelmi szférában megtaláltunk, az akaratiban is gyakori. A művészek egy része minden téren csupa akarat és energia, egész élete csupa mozgás és teljesítmény. A Goethék, Leonardók, Liszt Ferencek, Zrínyi Miklósok mellett azonban igen gyakori típus a Verlainek

[1] Vladimir Maiakovski: Comment on fait un poème? Europe. 1933. jul. 15. Rieder. Paris. — 127. sz.

és Jókaiak, a Chopinok és Benvenuto Celliniek alakja is, akik «egyet nem tudnak : akarni» (Ady) és egy életen át vergődnek a körülmények, más emberek és saját szenvedélyeik kényre-kegyre kiszolgáltatott rabjaiként. Pedig mégis tudnak akarni : létrehozhatták volna-e akarati energiák nélkül azokat a remekeket, amelyekben igazi énjük — igazi akaratuk is ? — megtestesült? Akaraterő nélkül egy kétoldalas levelet sem lehet megírni, nemhogy száz kötet regényt vagy Cellini rengeteg munkáját. Csakhogy ez az akarati energia kiégett abban a szüntelen felfokozott lángolásban, amely e munkák létrehozásához kellett, az élet többi — számukra másodlagos — óráira már nem futotta. Egy szóval : a művész akarati élete is felfokozott erejű, a művész e tekintetben is több-ember az átlagosnál, de ez az akarat első sorban, — ha nem kizárólag, — az alkotásban éli ki magát. Itt aztán «a világ hét csodáját» képes létrehozni.

2. fejezet. A tulajdonképeni művészi tulajdonságok.

A művészi apriori.

A művész tulajdonképeni mivoltának vizsgálatához fogván, elérkeztünk ahhoz a problémához, mellyel birkózva Volkelt végül is kénytelennek érezte magát lemondani a végső magyarázatról, és a megmagyarázatlan és megmagyarázhatatlan *művészi apriori* kategóriáját állítani fel. Ami más szóval azt jelenti, hogy végelemzésben a művész : titok. Ezt a titkot más szavakkal mások is kénytelenek elismerni. Még Fiedler szerint is, aki pedig a képzőművészeti elméletben a legérzékibb elvet képviseli, a művészet «az alkotó egyéniség kimeríthetetlen mélységeiből» fakad.

A mi vizsgálódásaink ezt a titkot, ezt az apriorit más nyomon indulva is maguk előtt találták, és megpróbáltuk, ha nem is megmagyarázni, de legalább a rendelkezésre álló eszközökkel megvilágítani, illetve a gondolatmeneteinket követőt ráeszméltetni arra, amit ebből a titokból saját átélésében megfoghat. Nyilvánvaló, hogy mikor az alkotó művész lelki műhelyébe, a titok születési kamarájába lépünk, kétszeresen éreznünk kell a jelenség titok-jellegét, és egész teljességében át kell éreznünk Spranger vallomásának helyességét, aki az esztétikai emberről, megállapítván, hogy minden benyomását kifejezéssé formálja, hozzáteszi : «Közelebb a lelki erőknek e titkához nem tudunk eljutni».[1] Az esztétikának mégis az a feladata, hogy valamiképen közelebb férkőzzék ehhez a titokhoz a művész oldaláról is, ha nem genetikus magyarázat, legalább megközelítő leírás útján.

Ha a művész karakterisztikumát egy formulába akarjuk foglalni, azt kell mondani : *A művész az az ember, akinek lelki élete minden mozzanatában: az esztétikai apriori ténylegesen, ösztönösen, cselekvőleg (= alkotás) és totálisan van jelen.* Más szóval : a művész ösztönszerűen úgy él és cselekszik, hogy minden élettartalmát kifejezés, ábrázolás, jelentés és megdolgozás teljesértékű egységévé alkossa.

Ösztön és élettartalom.

Az esztétikai apriori a művészben mindenekelőtt mint *ösztön* jelentkezik. Akár tudomással bír erről, akár nem, akár akarja, akár nem : adottan, veleszületetten, szükségképen úgy fogja fel a világot és úgy reagál annak benyomásaira, úgy éli magát és úgy nyilatkozik meg kifelé, hogy amit *tapasztal*, az kifejezéssé és jelentéssé válik és megdolgozódik benne és általa, — hogy amit *érez*, jelentőssé válik és érzékelhetővé dolgozódik benne és keze alatt, — hogy amit *egyetemest* érez, gondol, akar, aktuális érzelmi színt és érzékelhető formát kap és anyagot alakít, — hogy a kezeügyébe kerülő *anyagot* alakítania kell, míg kifejezővé, jelentővé, ábrázolóvá nem válik, — éspedig mindezt egyszerre és egészen, egységes lelki aktusban fogja fel, érzi, látja, akarja, cselekszi. Ez a művészösztön nemcsak képesség, hanem *kényszer* is számára : *kell* így látnia és éreznie és cselekednie, alkotnia, nem lehet nem így élnie, és — amennyiben tisztán művésztípus volna — nem is tudna másként látni,

[1] I. m. 167.

cselekedni, élni. Mivel pedig a valóságban tiszta típusok nem lévén, művész az az ember, aki első sorban, uralkodólag művészlélek: egyéb elméleti, gyakorlati, etikai élettevékenységeiben is szükségszerűen érvényesíti ezt a tartalom-forma-egységlátó és ösztönösen ilyeneket alkotó lélekformát *is*.

Ez az ösztön és ez a kényszer akkora teret foglal el tudatában, hogy valósággal *léttartalmává* válik: ez az ő élete, csak azt érzi életnek, de azt mindenestül, ami ebben a szférában mozog. A művész, ha igazán és egészen vagy első sorban az, elveszettnek érzi azt az időt, amit nem művészi tevékenységre fordított. Kemény Zsigmond mondatja el Gyulai Pállal, a hőssel, akibe a maga lelkét lehelte: «Az Istentől küldetés hite a látnokon kívül senkiben nem ver oly mély gyökeret, mint egy íróban. Tedd őt a politikai láthatár legmagasabb pontjára, honnan ezer család boldogsága felett őrködhetik; add kezébe az állami gép kerekeinek mozgatását; engedd éltébe szőhetni a becsvágy legragyogóbb álmait: de még akkor se véld, hogy boldog és a betöltött kötelesség léleknyugalmával bír. Ő magát mindig madárnak fogja képzelni, mely a tavasz zöld lombjai közt sem énekelt, hárfának, melynek nincsenek húrjai, vagy egy szívben zsibongó érzésnek, mely még nem találta meg szavait, rímét, dallamát. Hogyan is hihetné az író elvetett tolláért — e szellemkulcsért — kárpótlásnak a társaság örömeit, kincseit, tapsát ... Elmémben olykor fényképek jelennek meg, kérik tőlem az alakot, a hüvelyt, s gyilkosuknak mondanak a miatt, mert teremtőjük nem levék ... Mondják, hogy midőn az ember véletlenül megborzad, ez azért történik, mert oly helyen lépett át, hol valaki meghalt és nincs fejköve, vagy keresztje: hányszor kelle nekem borzadni annyi eszme jel nélküli sírja fölött járván. Miért nem emeltem a keblemben küzdő s elhaló érzéseknek, benyomásoknak és szenvedélyeknek emlékét? Miért nem írtam bár egy dalt».[1] Ha nem dolgozik — és láttuk, hogy ez a «dolgozás» egészen meglepő időbeli arányokat ölthet, és egészen más tevékenységek mögött, sőt a semmittevés látszata mögött is teljes intenzitással folyhat — akkor háromféle magatartás lehetséges számára. Az egyik *a tudatos élménygyűjtés* attitűdje: az én és a világ minden darabja, mozdulata mint élmény, mint művészi alakításra indító, kihívó, segítő vagy szolgáló motívum hull bele öntudatába. A számtalan így fölvett motívum egyike-másika esetleg azonnal hullámgyűrűzést indít maga körül: megindul az esztétikai csíraképződés; mások elraktározódnak, mintegy tartalékba kerülnek, onnan merülnek fel egy óra, egy nap vagy húsz év mulva mint tárgyak, mint dallamok, színek, asszociációk: tartalmi vagy formai matériaelemek. Legnagyobb részük sohasem kerül feldolgozásra, csak mint a «művészi tőkének» névtelen és egyéniségtelen részecskéje: alapja számtalan társával együtt a művészi öntudatnak, «szintere» a képzelet munkájának, szemcséje az érzelmi életet színező festékanyagnak. Majakovszki a maga naiv és brutális túlzásaival tanulságos példáját nyujtja ennek a típusnak. Miután vallomásaiban elmondta, mi minden tartalékra van szüksége egy költőnek, hogy annak idején «hirtelen eszébe juthasson», így folytatja: «Egész időm e tartalékok felhalmozásában telik. Napi 17—20 órámat vesztegetem erre a munkára; jóformán állandóan mormolok valamit. Ez a sűrített erőlködés magyarázza meg a költők állítólagos szórakozottságát. Ezt a felhalmozó munkát olyan intenzitással folytatom, hogy száz eset közül kilencvenben még arra a helyre és azokra a különleges körülményekre is emlékszem, ahol tizenöt évi munkásságom alatt bizonyos rímek, bizonyos alliterációk, bizonyos képek eszembe jutottak, és ahol végső formájukat kapták».[2] Maupassant szerint az író olyan, «mint egy szivattyú, mely egyre dolgozik, akárcsak egy folyton munkában levő tolvaj keze. Semmi sem illan el előle, gyüjt és halmoz folyton, gyüjti a mozgást, a gesztust, a szemjátékot, a száraz tényeket, mindent, ami körülötte áll, él, alakul, a szándékokat, a cselekvéseket».[3]

Sokkal gyakoribb eset — és a művész mint ember számára ez a legszerencsésebb lehetőség —, hogy ez az *élménygyűjtés tudattalanul* folyik, illetőleg csak homályosan vagy csak általánosan tudatos, mint az egész élet «művészi beállítása», az egyes életnyilvánulásokat csak épenhogy érinti, színezi, esetleg — ritkábban — egyáltalán

[1] B. Kemény Zsigmond: Gyulai Pál. Bp. Franklin. 1896. I. kötet 250—2.
[2] I. h.
[3] L'inutile beauté. Id. Lázár Béla: Tegnap, ma és holnap II. sorozat. 1900. 141.

nem látszik befolyásolni. Valójában mindenféle élettevékenység mögött ott dolgozik ilyenkor is, ha akaratunk ellenére is, ha talán teljességgel a tudat alatt is, a művészi attitűd. A művészt mindig és minden elsősorban művészi munkája szempontjából érdekli, vonzza, köti le, tartja meg: mennyiben szolgáltat motívumot — tartalmi vagy formai elemet — munkában lévő, tervezett, sejtett, óhajtott vagy egyáltalán lehetséges művek számára. Ismeretes a sokszor idézett példa: a nagy színész, aki a kétségbeesésig szenved attól, hogy anyja koporsója mellett sem tudja magát átadni a fájdalomnak, mert állandóan «nézi is magát»: gyüjti, — akarata, sőt gyötrelmes szenvedése ellenére sem tudja nem gyüjteni — az anyagot egy későbbi szenvedésábrázolás számára. Majakovszki most idézett cikkében olvassuk: «A költő számára minden találkozás, minden ismeret, minden esemény csak annyiban jelentős, amennyiben szóanyagot szolgáltat neki.»[1]

Ami pedig művészi élmény-alapul nem alkalmas, illetőleg — hiszen valójában minden lehet művészi tartalom- vagy forma-elem — csak nagyon távolról látszik alkalmasnak a művészi munka szempontjából, attól *ösztönszerűen húzódik*, nem vonzza, nem érdekli; ha pedig a körülmények, gyengeség vagy szenvedély hatása alatt mégis átadja neki magát, akkor nem tudja elnyomni magában a *művészi lelkiismeretfurdalás* egy nemét. Hirtelen fellobbanás percekre, máskor alkohol és egyéb narkotikumok órákra, megszokás és elfásulás tartósan is elhallgattathatják az esztétikai morálnak ezt a belső szavát, de egészen ki nem téphetik. Ismét Majakovszkit idézem: «Egy rím, amelyet az ember már-már megragadott, de még mindig nem fog egészen, *megmérgezi* számára a létet.»[2] Megmérgezi? Igen. Édes méreg ez, semmiért oda nem adná, de benne lesz minden léptében, falatjában, csókjában, sőt álmában és félálmában és elaludni-nem-tudásában és álomból-felriadásában, míg csak «egészen meg nem fogja». Szokás ezt a művészi életattitüdöt lenézni, illetve sajnálni, mint «másodlagos», «árnyék-életet», papíros- vagy kulissza-életet. Azt hiszem, ez a felfogás egy alapvető tévedésen alapul. A művész «árnyék-élete» nem kevésbbé élő, nem kevésbbé életszerű a «valóságos»-nál, hanem épen ellenkezőleg, sokkal erősebben, intenzívebben az. A művész ugyanis a mondottak szerint mindent kettősen, két dimenzióban él át: mint «életet» és mint művészi matériát; mindkét átélése különkülön is intenzívebb a nem-művész átlagos átélési módjánál, és a kettő nem gyengíti, hanem erősíti egymást. Ne felejtsük el: a művész a maga «emberi» életét is «imaginatív szférában» éli, ahol a képzelet minden «életbeli» hiányt bőséges, túlnyomó «esztétikai kárpótlással» tud betölteni. Némi sejtelmet adhat ebből a gazdag «emberi» átélésből sokszor maga a mű is. Milyen «emberileg» gazdagnak kellett lenni pl. Petőfi szerelmi életének, Ady magyarság-élményének, Palestrina vagy Bach vallási átélésének, Giono, Ruysdael vagy Szinyey-Merse természet-átérzésének! A művészi beállítottság ezt az életszerűséget nem halványítja meg, hiszen az esztétikum a lényegszerűt ragadja meg az élményben, és ábrázolni akar, éspedig érzékileg és szemléletesen: a maga módja szerint szent neki a valóság. Hogy ez a valóság az ő szemében művészi matéria *is*, ez csak meg szentebbé, még — minden legkisebb részletében is — áhítatosabb figyelem és odaadás tárgyává teszi. Ha pedig már az «emberi» átélés ilyen gazdag és életszerű a művészben, milyen izzó intenzitást visz bele ebbe az emberi rétegbe a művészi plusz! Hiszen láttuk, hogy a művészi tevékenység még semmittevésnek látszó csak-immanens fokán is élénk energia-munka. A kétdimenziós művészélet — így még világosabbá válik a hasonlat találó volta — valóban szinte szüntelenül mindkét végén egyszerre égő gyertya!

Teljes esztétikum. Művész és dilettáns.

Ez a lelki kényszerként működő esztétikai ösztön nemcsak abban totális jellegű, hogy teljes élettartalommá válik, hanem abban is, hogy mindig *teljes esztétikum* a tárgya. Ez ismét gyökeres különbséget jelent minden nem-művész embertípussal, az egyszerűen esztétikai emberrel szemben is. Láttuk, hogy az «esztétikai ember» nem képes teljes alkotói esztétikumra. Könnyű meghatározni azt is, miért nem. Nem

[1] I. h.
[2] I. h. 375.

lévén meg benne a művészi adomány aktív eleme, mindenestül hiányzik tevékenységéből az, amit «megdolgozás»-nak neveztünk, — ami már fele a művészi magatartásnak. De nincs meg benne a forma karizmája sem, — hiszen akkor művész volna, — tehát hiányzik minden tevékenységéből a művészileg esszenciális elem. Más oldalról tekintve: Az esztétikai tartalom-forma-egység jegyei közül csak az érzelmi eredet az, ami hiány nélkül és mindig megvan tevékenységében, hiszen «érzelmi ember». Már *a szemléletesség* csak csonkán, fogyatékosan lehet meg művében. A «képzelet embere» lévén, tökéletes lehet benne a képzeleti szemléletesség, de nem lévén az alakítás embere, nem képes vízióját megvalósítani, az imaginatív képnek megfelelő érzéki formát adni: a belső szemléletesség nem, vagy nem tökéletesen válik külsővé. Ami érzéki jelenséget mégis létre tud hozni, az semmiképen sem lesz szerves tartalom-forma-egység.

A *szervesség* ugyanis feltételezi az alakítás ösztönét és gyakorlatát; csak ha ugyanaz a megdolgozó ösztön lép munkába a formai matérián, amely a tartalmi matériát alakítja, jöhet létre az a csodálatos, szükségszerű egybevágóság, az a magától-értetődés, amit a tartalom-forma-egység szervességének hívunk. Innen az a mindennapos jelenség, amelyet a dilettánsok műveiben tapasztalhatunk: vagy (ez a gyakrabbi eset) a tartalom komoly, jelentős, de a forma silány, primitív, nevetséges, — vagy (ritkábban) bravúros köntösben, az eltanulható forma-elemek bámulatos ügyessége mellett, meglepően banális, legtöbbször egyenesen bárgyú tartalom, illetve tartalmatlanság. Mindezzel nem akarjuk azt mondani, hogy az esztétikai emberből, ha nem művész, feltétlenül hiányzik a szervesség *érzéke*. Ellenkezőleg: egy relatíve nem nagyon gyakori, de annál tiszteletreméltóbb csoportját e típusnak talán legjellemzőbben épen ez az érzék tünteti ki; ezek a művészet legideálisabb publikuma, az esztétikai újraalkotás művészei, az ösztönös ízlés emberei. Ezek azonban épen mert ilyen ösztönös jóízlésük van, előkelő önkritikával tartózkodnak az alkotástól (illetve, ha alkotnak, jól tudják, hogy dilettánsok és műveiket nem tekintik, nem is engedik művészetnek tekinteni). Jól érzik és tudják ugyanis, hogy a tartalom-forma-egység szervességét érezni, meg azt megvalósítani tudni: két dolog. Mivel érzik, minek kellene lenni annak, amit alkotni szeretnének, érzik azt is, mennyire nem az, amit alkotni tudnának vagy tudnak.

Ugyanilyen alapvető különbséget lehet megállapítani a művész és az «esztétikai ember» esztétikuma közt a tartalom-forma-egység *lényegkifejező volta tekintetében* is. Az esztétikai ember mikrokozmoszából hiányzik az önérték-motívum,[1] csak az énérték iránt van érzéke. Érzelem-ember és képzelet-ember, az érzelmes képzelet embere, tehát szubjektív ember. Spranger szavával: «minden benyomását kifejezéssé változtatja». A művész azonban mást tesz: minden benyomását kifejezéssé *is* változtatja. Ez az igénytelen *is* két világot választ el egymástól. Az esztétikai ember a maga alkotta világban él, a világot a maga képére változtatja át, és ebben a képzeleti világban megsemmisülnek, illetőleg átalakulnak az eredetinek színei, arányai, egész mivolta. A művész ugyanezt úgy tudja véghezvinni, hogy ez az ő világa megmarad az Úristen világának. Úgy teremti a maga képére, hogy ez a kép Isten képe marad, mert a művész lelke nemcsak a szellem általános tulajdonságaiban Isten «képe és hasonlatossága», hanem egy különös, mindent magába foglaló tulajdonságban is: az *Isten teremtői aktusának emberi vetülete is él benne*. A művész teremtése hasonlít az Istenéhez, azért az ő világa nem *más* világ, mint az Isten világa. Ebben az értelemben áll rá, amit Fr. Vischer a zseni legsajátosabb tulajdonságának mond, hogy *objektív ember*. A csak-esztétikai ember szubjektivitásától mindenesetre élesen elkülönözi ez az objektív adottság. Szabatosan azonban úgy kell ezt fogalmazni, hogy *a művész egyszerre szubjektív és objektív* ember. Szubjektivitása is objektív, és objektivitása is szubjektív: Ábrázolása egyszersmind kifejezés, sőt jelentés, — a nélkül, hogy ábrázolás, becsületes és lényegszerű ábrázolás jellege eltűnnék vagy gyengülne. Kifejezése egyszersmind ábrázolás, sőt jelentő ábrázolás, — a nélkül, hogy őszinte és lényegszerű kifejezés-jellege hiányt szenvedne. Ez a kettős-egy lényegszerűség hiányzik az esztétikai ember élményéből, illetve, ha megvan benne, az erős, aránytalan, harmoniátlan túlsúly a szubjektív elemé. A művészben — bár egyikben

[1] L. alább.

a szubjektív, másikban az objektív elem uralkodó lehet — a kettő aránya sohasem billen meg annyira, hogy az egyik túlsúlya a másik lényegszerűségét érintse.

A művész esztétikumának ez a totalitása a belső élményben valósul meg mindenestül. A *külső megvalósulásban* természetesen nála is lehetséges az esztétikai fogyatékosság. Ennek nemcsak a művészi tehetség gyengesége vagy a jó Homeros szundikálása lehet az oka. Mindenesetre sűrűn előfordulnak ezek is. A művészi tehetségnek nemcsak minősége, hanem mennyiségi foka is egyéni ; Tompa vagy Garay tehetségével csak egészen kivételesen ritka, szerencsés pillanatban lehet Petőfi vagy Vörösmarty «színvonalán» álló verset írni. Mindazáltal Tompa írt egy pár *A gólyához*-szerű remeket és Garay is megírta az *Obsitost*. Viszont Petőfinek és Vörösmartynak is voltak kedvetlen órái, és minden művésznek vannak darabjai, amelyeket — mint a haldokló Vergilius az Aeneist — legszívesebben megsemmisítene. Ám a lángelmék művei olykor való fogyatékosságának mélyebben fekvő okai is lehetnek. Vannak témák, tárgyak, mondanivalók, amelyeknek természetében rejlik bizonyos egyoldalúság : ilyenkor a lényegszerűség kényszeríti a művészt az esztétikum valamely elemének olyan túlhangsúlyozására, amely szükségképen valamely más elem háttérbeszorulásával jár, szóval fogyatékos esztétikumot teremt. Persze, ilyenkor — amennyiben a művész hű akar maradni mondanivalójához — épen ez a fogyatékos formálás a szerves. El lehet-e képzelni *Az Ember Tragédiáját* a jelentésnek az ábrázolás felett való túlsúlya nélkül ? Világos, hogy *Faustban* vagy a *Disputá*ban az ábrázolás nem lehet úgy «életszerű,» mint a *Götz*ben vagy *A Borgo égésé*ben. Vannak formák is, műfajok, ritmusok, anyagok. amelyek elkerülhetetlenné tesznek ilyen praedisponált fogyatékosságot. A tanító költemény, még ha oly remek is, mint Horatius, Verlaine vagy Vojtina *Ars poeticája*, nem lehet olyan szemléletes, mint egy regény vagy dráma, sem olyan kifejező, mint egy dal. Egy menüett kevesebb jelentést enged, mint egy szimfónia, a mozaik természeténél fogva kevesebb «ábrázolást» tűr meg, és jobban sürgeti a kifejezést-jelentést, mint az olajfesték. De ha művész nyúl az efféle témákhoz, formákhoz, mindig úgy tudja megdolgozni őket, hogy az esztétikai kárpótlás helyrebillenti a veszélyeztetett egyensúlyt : az uralkodó elem oly ragyogással önti el a homályosabb helyeket, hogy a szemlélő észre sem veszi őket, — legföljebb utolag, az esztétikai élmény reflexiós utórezgése közt eszmél rá. Végelemzésben tehát a műben is, mint annak belső víziójában, teljessé válik a tartalom-forma-egység szervessége : érvényesül a művészi esztétikum totalitásának elve.

A művészösztön transzcendenciája.

A művész esztétikai apriorijának egy további jellemzője a *transzcendencia*. Az egyszerűen esztétikai ember sajátos magatartásának — amennyiben tisztán vagy túlnyomóan esztétikai típusról van szó — mindig van valami passzív, befogadó, feminin jellege. Fogékonyan, könnyen, örömmel tárul ki minden kész esztétikumra : született élvező, a szó esztétikai értelmében. Nagy készséggel fogad be, szerel át az imaginatív síkra és egészít ki esztétikummá minden külső benyomást («benyomásait kifejezéssé változtatja»). Belső érzelmi folyamatait viszont a beleérzés titokzatos aktusának magától-értetődő könnyedségével fűzi külső benyomásokhoz («kifejezéseit benyomásokká változtatja» — lehetne megfordítani Spranger formuláját). Mindebben kétségtelenül aktusok működnek : már az első, az esztétikai befogadás sem tisztán tükrözés, még csak nem is puszta reprodukció, hanem egyenesen újjáalkotás, mint későbbi elemzésünk ki fogja mutatni, még inkább az a második, a képzeleti kifejezés, hiszen a képzeletnek erőteljes akcióját tételezi fel. A harmadik pedig — a beleélés — egyenesen bonyolult cselekvés-komplexus, amelyet nem is sikerült még teljesen kibogozni. Mindez azonban nem lépi túl a tudat határait. Az esztétikai «alkotás» megmarad az imaginatív szférában, ami azon kívül esni látszik — a benyomáshoz hozzáadott, «beleérzett» elem — az az illuzió birodalmába tartozik. Ezzel szemben a művész esztétikuma transzcendesen aktív : természetéhez tartozik, hogy nem fér meg a tudatban, hanem egy más, *rajta kívül álló valóságot* akar létrehozni, hogy abban fejezze ki magát. Ha az «esztétikai ösztön» tartalma : «alkotni általában», akkor a művészi ösztöné : «alkotni *valamit*».

Hozzá kell tennünk : esztétikai valamit. A nem-művész esztétikai-típusok

egy része ugyanis, akiknek szellemi összetételében erős esztétikum erős más-típussal párosul, szintén alkotni akar valamit: azon a téren, amely ennek a nem-esztétikai típusnak munkamezeje. Ezek az alkotások azonban, bármennyire dolgozik is bennük esetleg esztétikai becsvágy is, sőt bármennyire rokon is a hozzájuk fűződő alkotás-érzelem a művészivel, valójában mégis politikai, közéleti, mechanikai, üzleti stb. alkotások: nem «esztétikai valamik». Ezekben az alkotásokban esztétikai (de nem művészi) «általános» alkotás-tendencia olvad egy transzcendens, de nem-esztétikai alkotás-ténybe, — ám a kettő együtt sem hoz létre művészi alkotás-tényt. Az az ember, aki nem csak általában alkotni akar, hanem valami transzcendens létezőt, és pedig egyenesen esztétikumot akar és tud is alkotni: az a művész. A «művészi alkotás-ösztön» apriorija azonban még valamit foglal magában, ami sem az alkotás, sem még az «esztétikai alkotás» fogalmában sincs benne.

A művészösztön lényege az értékmozzanat.

Ha már most a művészi alkotás-ösztön lényegét akarjuk szóbafoglalni, azt hiszem legkevésbbé messze akkor járunk a valóságtól, ha ezt az *értékmozzanat*ban jelöljük meg. A művész nem csak úgy «általában» alkotni akar, nem is egyszerűen «valamit» alkotni, hanem: *valami értékes*t alkotni. — Még mielőtt ennek az értéknek természetét vizsgálnók, könnyű leszögezni, hogy minden művész, amennyiben igazán művész, még a legbátortalanabb is, még az önmagában folyton kétkedő is, még a legteljesebben sikertelen is: félreérthetetlenül és határozottan tudja és érzi, hogy amit akar, amit tud, amit alkot: az érték, hasonlíthatatlan és páratlan, — legbelsőbb, talán még önmagának sem bevallott érzése szerint a legfőbb emberi értékekkel is egyenrangú. Ez az értéktudat adja meg neki azt az önérzetet, amely nemcsak munkájában, de emberi életében is nélkülözhetetlen. Az a züllött kis muzsikus, aki fiókjában porosodó egyetlen — de igazán igazi — kompozícióját sohasem tudta «elhelyezni», és élhetetlensége miatt a kávéházi pódiumon kötött ki, minden árnyalati és fokozati különbség mellett lényegében ugyanazt érzi, mint az a Michelangelo, aki természetesnek találta, hogy II. Gyula pápa fölemelje számára a leejtett ecsetet, — pedig II. Gyulát nemcsak mint Krisztus helytartóját és világi fejedelmet tudta mérhetetlen magasságban maga felett, hanem mint monumentális emberi egyéniséget is kongeniálisnak kellett éreznie. Azok az államférfiak, arisztokraták, pénzkirályok, akik előtt oly sokszor kénytelenek a művészek megalázkodni, ugyancsak elcsodálkoznának, ha beleláthatnának az előttük hajlongó félszeg emberke lelkébe és kiolvasnák belőle, milyen mérhetetlenül többnek érzi az magát náluk. Ám ez a csodálkozás akkor hágna még tetőfokra, ha meg tudnák érteni, hogy ez a fejedelminél hatalmasabb önérzet milyen teljesen és tökéletesen *csak* azon alapul, hogy költőnek, festőnek, zeneművésznek tudja magát. Egy előkelő laikus, ha csak a II. Gyulák, weimari Frigyes Ágostok emberi és esztétikai kongenialitása nincs benne, egyáltalán fel sem foghatja, hogy ehhez a «művészgőg»-höz épen semmi köze sincs semmiféle nem-művészi előnynek, hogy a művésznek eszébe sem jut kétségbevonni az ő világi, anyagi, politikai, születési, hierarchiai előkelőségüket, még kevésbbé hozzájuk mérni magát mindebben; egyesegyedül azért néz le rájuk fölülről, — igaz, hogy belátható tlanul fölülről —, mert valami egészen más és egészen *egyetlen érték hordozójának* érzi magát: ő művész. Ez adja meg sok művésznek azt a csodálatos belső szabadságot a világ nagyjaival és javaival szemben. Hányszor botránkoztak kenetes puritánok a Horatiusokon és Ariostókon, akik habozás nélkül «kitartották» magukat, holott ezek az «udvaronc» költők — csaknúgy mint nagystílű mecénásaik — egy pillanatig sem voltak kétségben a felől, hogy ebben a viszonyban ők az ajándékozók. Horatius nagyon jól tudta, hogy a Maecenashoz intézett ódák egyetlenegye is többet ér az emberiségnek, — és Maecenasnak magának is —, mint minden pénz és birtok és összeköttetés, amit Maecenastól kapott, és — ez már az ő történelmi szerencséje — jól tudta azt is, hogy ezt Maecenas is tudja. A nyárspolgár sohasem fogja megérteni azt az Ady Endrét, aki úgy érezte, hogy az élet minden szépsége, java, élvezete «kijár» neki. Méltán fel is háborodhatik rajta mindenki, aki meg nem tudja érteni, hogy Ady ezt nem az embernek, hanem a költőnek követelte. A költőnek, aki érezte, hogy többet tud érte viszontadni az életnek, — és — ez már nem *a* költőre, csak az Ady-típusra jellemző — úgy

érezte, hogy annál többet, minél többet kap tőle. Természetesen a művészek közt akadnak, és mindenkor akadtak bőven hiú, büszke, gőgös, felfuvalkodott emberek, — nevetségesen hiúk és fenségesen büszkék, nemtelenül felfuvalkodottak, tragikusan kevélyek ; betegesen gőgösek és kedvesen elbizakodottak egyaránt, — de bőven akad példa az ellenkezőre is. Mindennek azonban semmi köze a művészi értéktudathoz.[1] A művész «büszkesége» úgyszólván személytelen : nem az embernek, mint ilyennek szól, hanem a műnek, a hivatásnak, a «művész-mivolt»-nak. Ettől függetlenül a művész, mint ember, lehet hiú vagy szerény, — lehet Byron, aki szépségére és vívótudományára, vagy Goethe, aki a kegyelmes címére büszke, és lehet Arany János, aki félreáll és letörli az úri lócsiszárok ráverte sarat, — de ez nem változtat a művészöntudat tartalmán. A művészöntudaton, amely egyszerre a legmagasabbrendű önérzet és a legnagyobbfokú szerénység. Önérzet, mert abból a bizonyosságból fakad, hogy «hasonlíthatatlan értéket alkotok», — és szerénység, mert ez az érték oly nagy érték, hogy még a létrehozóját is tisztelettel, a félelemmel határos tisztelettel tölti el. Paradoxonként hangzik, — mint minden, ami a «titok»-kal függ össze —, de a művész ugyanakkor, mikor a műből meríti méltósága tudatát, egyszersmind méltatlannak is érzi magát saját művéhez. A művész voltaképen — erről még bőven lesz szó — nem is egészen érti, hogy hozhatta létre a művet. A művet többnek érzi magánál. A nem-művész világra lefelé néz, a műre fölfelé. Egyszóval : a művész értéktudata nem a saját művészi értékéből táplálkozik, hanem a művészetnek, mint ilyennek, és a műnek, mint ilyennek értékéből.

Önérték. A teremtés-elv.

Mi ez az érték ? Mindenekelőtt : *önérték*. A művész célkitűzésében, vagy alkotóösztönének félhomályában olyan mű képe lebeg, amely tőle is, másoktól is függetlenül, önmagában értékes. Mindenekelőtt valami határozott, egyedi tárgy, amelynek saját léte, «saját arca» van, minden mástól különböző, minden mással szemben más, és egy, és önálló. Valami, ami önmagában bírja értelmét és létjogát, bizonyos értelemben célját is. Ami akkor is jogosult, szép és jó és erős, ha senki sem vesz tudomást róla. Ami *van* alkotójától függetlenül, és lesz akkor is — és *az* lesz és értékes lesz akkor is —, mikor alkotója már nem él, sőt talán el is feledték. Van ugyan egy művésztípus, aki Adyval úgy érez, hogy «én voltam Úr, a Vers csak cifra szolga», — de azért Ady is jól tudja, hogy életének ez a «szolga» vers az értelme, és minden egyéb csak a versen át ; és csak el kell olvasni közelállóinak följegyzéseit, hogy meggyőződjünk róla, milyen áhítattal szolgálta a gőgös költő ezt a cifra szolgát !

A művész abban az értelemben is «objektív ember», hogy élettevékenysége objektumra, tőle függetlenül is megálló objektumra irányul. De hogy is ne akarná önállónak a művet, mikor folyton éreznie kell, hogy *az;* hiszen attól a perctől kezdve, hogy első körvonalai kialakultak, első alaphangjai felhangzottak lelkében, saját, belső, előtte is ismeretlen törvényszerűségeit érvényesíti ; sokszor — úgy kell éreznie — még alkotójával szemben is. Egy elkezdődött művészi alkotás — erről lesz még szó — nem folytatható akárhogyan, az bizonyos értelemben követel és rendelkezik, helyesebben nő és alakul valami olyanféleképen is, amit nem lehet másképp mondani, mint hogy *magától*. A mű — már félig és féligsem készen is — már *valami*, ami szemben áll velem, ami viszonyba lép velem, akár akarom, akár nem ; amit nemcsak én alakítok, de engem is alakít, legalább is alakításomat alakítja, és aminek nem is feltétlenül tudok urává lenni. Minden művész hasonlít Goethe bűvészinasához, és minden műben szellemek laknak, amelyeket, ha egyszer életre hívtunk, nem könnyű megfékezni. Mindenesetre saját életük, önálló egyéniségük van. Hát a kész műnek hogyne volna saját egyénisége ! Annyira van, hogy ez az arc akárhányszor meglepetés, — nem is mindig kellemes meglepetés — a művésznek, és nem egyszer bizony idegenül néz vissza rá. Majdnem minden művészben, sokszor a legcinikusabbakban is, él az áhítatnak egy neme : a *mű* iránt ; a mű iránt, amelyet akar, mert akarnia kell ; amelyet

[1] **Aminthogy nincs köze hozzá a dilettánsok oly gyakori elbizakodottságának sem. A dilettáns komikus önmegelégedettségével szemben — akinek sejtelme sincs a tulajdonképeni nehézségekről — az igazi művészt szerénység jellemzi. Itt is áll Verseghy bölcsesége : «Kérkedik éretlen kincsével az iskolagyermek, Míg a teljes eszű bölcs megalázza magát».**

létrehoz, mert alkotnia kell, és mert *azt* akarja alkotni ; amelyért él, mert ez életének tartalma és értelme, — de amely, mihelyt egyszer létrejött, már el is szakadt tőle : más, mint ő, bizonyos értelemben több is, mint ő. Van ebben az áhítatban egy misztikus árnyalat, még a legmaterialistább érzületűnél is, valami távoli rokonság a primitív ember és a gyermek animista érzésével : önkéntelenül is valamiféle életet, egyéniséget érez a műben ; ha gondolkodik róla, szinte mintha nem is valamiről, hanem inkább valakiről gondolkodnék. Az az érzés, amely a «megszületett» művel szemben alkotóját eltölti, pontosan ugyanaz, amellyel a biblia az új anya örömét jellemzi, «mivelhogy ember született a világra.» Egy *mű* született : új lény, — övé, de mégis — méginkább — a magáé ; belőle való, de más. «Nagy lelkeket arról a gyengeségről ismerünk fel, — írja Valéry —, hogy önmagukból óhajtanak meríteni valamit, ami meg is lepje őket, hasonlítson is hozzájuk s meg is alázza őket azzal, hogy tisztább és tökéletesebb s talán szükségesebb is, mint akitől származik.»[1] Ezt a valamit ismeri is, nem is : több, mint amit ismer. Oly sok vonás van a kis új arcon, amely meglepő, váratlan, félelmes ! Örül neki, de egy kicsit mintha félne is tőle : ki tudja, mi vár rá és mi lesz belőle ? Eddig azt tette vele, amit akart, legalább nagyjából úgy alakította, ahogyan akarta ; de mi lesz ezután ? Mi vár rá, és főleg : mit lehet várni tőle ? Mit fognak mondani hozzá, és hogyan fognak bánni vele az emberek, és — ami még fontosabb és félelmesebb — mit fog mondani ő, és mit fog cselekedni — igen : cselekedni ! — ő az emberek közt. Nem akarok ennek a laikus számára talán meglepő hasonlatnak kelleténél nagyobb jelentőséget tulajdonítani ; a lényeg csak annyi : a mű a művész tudatában, érzésében, törekvésében : egyedi, önálló, mindentől független *önérték*. A művész önértéket alkot. Az alkotásnak ezt az elvét legszívesebben *teremtés-principiumnak* nevezném, mert az emberi tapasztalat körében semmi sincs, ami ennyire megközelítő képe lenne annak, ahogyan az isteni teremtést elképzeljük.

A vallomás-elv.

Az alkotás abban is hasonlít az isteni ember-teremtéshez, hogy a művész is a «*maga képére és hasonlatosságára*» teremt. A művész úgy akar teremteni, hogy ami létrejön, az más és önálló és önérték legyen, de azért mégis *ő* is legyen. Itt is megvan a szülői érzéssel való párhuzam. A szülő tudja, hogy gyermeke más, tőle különböző, akarja is, hogy más legyen, nála különb, jobb, erősebb, egészségesebb és főleg boldogabb és szerencsésebb ; mégis önmagát, önmaga megnyilvánulását, — vagy, ami közvetve ugyanaz — szeretett párjának képét szereti benne. Önnönmagát megújítani, újra létrehozni ; önnönmagának magaalkotta mását állítani a világba ; önnönmagát tárggyá, művé tenni : ez a művészi alkotás másik principiuma. A *szubjektum objektiválásának* tendenciája ez. Az önértéktörekvéssel párosulva ez annyit is jelent, hogy amennyire ez emberileg lehetséges, *meg akarja örökíteni magát*. Ez dolgozik benne minden egyes alkotásnál, de dolgozik állandóan és nagyvonalúan, mint egészre — egész életre és egész életműre — szóló ösztön is. Ebben az értelemben azt lehet mondani, hogy minden művész egész életén át a maga szobrát faragja, önarcképét festi, a maga életmelódiáját kottázza.[1] Csakhogy világért se értsen valaki ezen az önarcképtendencián holmi olcsó lírát. A közkeletű babona, hogy a művész mindig «önmagáról beszél», a «maga élményeit írja», abban az értelemben, ahogyan ezt laikusok elgondolni szokták, éppúgy mértföldnyire van attól, amiről itt szó van, mint az a szintén közkeletű ostobaság, amely pl. egy regényben vagy drámában minden áron meg akarja találni azt az alakot, amelyben a művész «önmagát rajzolja». Az igazi regény- vagy drámaíró éppúgy nem «rajzolja önmagát», mint ahogy a festő nem festi oda magát egy tájképre, vagy ahogyan egy szimfónia nem fotografiája a zeneszerzőnek. Viszont egészen más, a laikusnak el sem képzelhető értelemben igaz az, hogy *minden* művész *minden* művében, tehát nemcsak minden hősében, hanem csendéletben és ornamentikában, dallamvezetésben és kontrapunktikában, kupola-tervezésben és pillérelhelyezésben egyaránt önnönmagát adja, ezt azonban nem lehet benne

[1] I. m. 63.

[1] «Mindenki csak egy könyvön dolgozik egész életében, amely miközben minden része bővül spirális vonalban emelkedik egy folyton növekvő rádius körül.» (R. Tagore, i. m. 183.)

tartalmilag kimutatni, — illetőleg, amit így ki lehet mutatni, az nem ez az *igazi* önábrázolás — csak kongeniálisan megérezni.

Igazi önábrázolást említettem, és nem véletlenül. A művész ugyanis nemcsak holmi jelentéktelen részlet-tulajdonságát, nem futó élményét, nem pillanatnyi vagy akár huzamos, de ideigtartó lelkiállapotát[1] akarja objektiválni a műben, hanem a maga «igaz én»-jét. Az igazi, a mély-ént : önmagát «olyannak, amilyen igazán». Úgy is mondhatnám — a megszokott terminológiánkkal —, hogy *lényegszerüen* akarja magát megörökíteni, a lényegszerűséget az én egészére, a legteljesebben vett állandóra, a személyiségre, mint ilyenre értve. Egy stilizált és eszményített *én*-ről van itt szó, az *énről*, úgy amint legigazabban van, «amint lennie kell» — ez a kettő itt a mélyben egyet jelent. Amint azonban óvakodni kell ennek a principiumnak megnyilatkozását olcsó «líraiság»-ban keresni, éppúgy a világért sem szabad ezt az «öneszményítést» erkölcsi értelemben fogni fel. Nem arról van itt szó, hogy a művész jobbnak, erkölcsileg különbnek, tökéletesebbnek akarja magát mutatni, mint amilyen, tehát csak szépet, jót mond el magáról, a rosszat pedig elhagyja, vagy szépíti, vagy mentegeti,[2] — erről különben épen eléggé meggyőzhet minden embert, ha meggondolja, mi mindent mondtak el magukról éppen a legnagyobb írók, Szent Ágostontól Goethéig vagy Adyig. A művésznek az ő «igazi énje» a fontos, és ebbe beletartozik minden, ami «lényeges», a rossz éppúgy, mint a jó, a rút éppúgy, mint a szép. Egyiket elhagyni éppúgy hazugságnak, erkölcstelennek és művészi bűnnek érezné, mint a másikat, — ha ez a szempont egyáltalán felmerülne nála ; erre gondolni azonban — alkotás közben — annyit jelentene, mint morális, tehát elméleti-gyakorlati tudattevékenységben mozogni, vagyis kilépni az esztétikai szférából, vagyis (a szó művészi értelmében) : nem alkotni. Az «igazi én» objektiválása természetesen történhetik egyes erényes vagy bűnös tulajdonságok bemutatásával, dicsőséges vagy szégyenteljes gondolatok, élmények, cselekedetek ábrázolásával is, de sokkal inkább és sokkal gyakrabban, sokkal igazabban és sokkal ékesszólóbban ezer más tartalmi és formai elem szerves és lényegszerű felhasználásával : mindennel, ami az esztétikum körébe tartozik, meséléstől és elmélkedéstől szószéklépcső-tervezési mérésekig és festékbevásárlásig, hangszerelési technikai apróságokig, mert a művész mindig és minden művészi aktus-mozzanatocskában magát, a maga entelechiáját, «igazi énjét» akarja objektiválni.

Az alkotásnak ezt az elvét *vallomás-principium*nak nevezném, a szót Szent-Ágoston *Confessió*inak értelmében használva, tehát kiemelve minden olcsó, hétköznapi jelentéséből. Vallomás : tanuságtevés a belső, az igazi énről. Nem az emberek előtt, hanem énmagam előtt és Isten előtt. Tehát eleve kizárva minden gyakorlati alkalmazkodást, pedagógiai megfontolást, hatásra való számítást. Adni magamat, úgy amint vagyok, amint öntudatom legmélyebb mélyén látom magamat, amint lát Az, aki legjobban lát : ez az olthatatlan szomjúság él többé-kevésbbé öntudatlanul, de szükségszerűen és tevékenyen minden igazi művész lelke mélyén.

A mikrokozmosz-elv.

A teremtés-elv és a vallomás-elv mellett azonban van a művész-ösztönnek még egy harmadik tendenciája is, amelyet talán *mikrokozmosz-principium*nak kellene elnevezni. Amit a művész alkotni akar, az nemcsak önértékü élet és az ő mása akar lenni, hanem *az élet mása is*. Nemcsak «egy darab» élet, hanem *az* élet. «A mindenséget vágyom versbe venni» — sóhajtja a fiatal Babits, minden korok és művészetek fölkentjei nevében. Az egész mindenséget, de természetesen kicsiben, a maga eszközeivel és a maga eszközei megszabta méretekben : néhány ív teleírt papíron, néhány méter vonalakkal és színfoltokkal borított vásznon, egy negyedórai zongoraszóban, egy pár vagónnyi kő, vas, fa, beton sajátságos kombinációjában. Segantini olyan művet akart teremteni, hogy «*egyesüljön benne minden szépség*, a szép formáktól a szép érzelmekig, a nagy vonalaktól a kis vonalakig, az emberi érzésvilágtól a termé-

[1] Ezeket is — de ez más lapra tartozik.

[2] Természetesen ez is megtörténik nem egyszer, — de ez megint más kategóriába tartozik ugyanoda, ahová a kulcsregény.

szet isteni értelméig, mezítelen emberek szép formáitól az állatok szép formáiig, a mindennap érzéseitől a szimbolumok szent bölcseségéig, a hold fölkeltétől a nap lenyugtáig, szép virágoktól a hó szépségéig.» Egy másik levelében ezt írja: «Mindig arra kell gondolnom, hogy mi részük van szellememben azoknak a forma- és hangharmóniáknak, és hogy az a lélek, amely nekik parancsol, és az a másik, amely hallja és látja őket, mégis csak egyetlen egyet alkot; hogy a lélek megértésében átjárják és kiegészítik egymást egy érzésben, a ragyogó harmóniának, a magas hegység örök harmóniájának érzésében. Mindig azon fáradoztam, hogy ennek az érzésnek egy részét fejezzem ki képeimen; mivel azonban különböző okokból olyan kevesen érzik és értik ezt, azt hiszem, *tökéletlen az a művészet, amely csak a szépség egyes vonásait ábrázolja és nem azt az egész harmonikus élő szépséget*, amely a természetet élteti. Azért arra gondoltam, hogy *egy nagy művet alkotok, mintegy szintézist* stb.»[1] Nem csak magából szakadt öncélú egyed legyen a mű, legyen az egész világ kicsinyített, de lényegben és arányokban hűséges mása: a kozmosz kicsiben: mikrokozmosz. Az egész életmű, mint ilyen, foglaljon magában mindent, az egész univerzumot. Galeotti sokszor nevetve emlegetett könyvcíme — *De omni re scibili et quibusdam aliis* — itt komoly ambició tárgyaként valósul: a művész csakugyan mindent fel akar venni a maga életművébe, ami csak addig elérhető, és még egyet-mást hozzá is szeretne tenni: amit addig még senki sem ért el, amit csak ő látott meg, vagy amit még nem fejeztek ki, csak ő tudja megformálni. Az egész mű az egész világ képe, — de az egyes művek is az egészet tükrözzék, mint egy nagy tükörnek minden kis üvegcserepe egészen tükrözi a belenéző arcot. Hogy az egyes mű világképe még kisebb, még elégtelenebbnek látszó keret a nagy egész számára, az semmit sem jelent. Egyrészt, mert a mindenség képtelen nagyságához mérten egy kis vers vagy egy húszkötetes életmű egyformán a semmivel egyenlő. Másrészt, mert a mindenség-képet *nem a méretek, hanem az arányok* valósítják meg: az egyes elemeknek egymáshoz és az egészhez, és összeségüknek a tükrözendő eredetihez való viszonya. Többek közt ebből is következik, hogy a műalkotások fizikai terjedelme és értéke közt semmi összefüggés nincsen. A *Szeptember végén*, Schubert egy dala, Raffael kis *Esterházy-Madonnája* nyílván azért is értékesebbek ezer és ezer sokíves egyébként nem is rossz verses könyvnél, egész estét betöltő derék kompozíciónál és óriás falfelületeket beborító becsületes freskónál, mert többet mondanak arról a valamiről, amit a kozmosz nevével illetünk. Az *Über allen Gipfeln* nem tartalmaz kevesebbet a mindenségből, mint a *Faust*. Nem arról van szó, hogy az egész tartalmilag legyen benne, minden részletével, ez nyilván képtelenség, és értelme sincsen; hanem arról, hogy az egésznek *íze, hangulata és értelme* legyen benne, az a sajátos, elemezhetetlen és kifejezhetetlen valami áradjon belőle, amit *az egész érzésének* lehetne mondani. Szépen mondja Nohl: «A műalkotás a világot nem tükrözésben mutatja, hanem mint értelmes összefüggést, melyen egy emberi lélek összes energiái minden ponton kidolgozták a látottnak jelentőségét. És ez a jelentőség független az egyes tárgytól, ez abból az életviszonyból származik, amelyben a valóság számunkra egyáltalán adva van és a láthatóságnak általános struktúrájában realizálódik. Ennyiben minden egyes kép a látható világ egészét és annak értelmét képviselheti, épen mert a láthatóságnak a struktúráját mutatja, mely e világ ősélményéből származik ... Ebben az értelemben a stílus a világszemlélet formája.»[2] Ez a hatás, amit naivul és közhelyszerűen önkéntelenül úgy szoktunk fogalmazni: «Ez az élet! — ilyen az élet!» Mint Hamlet mondja: «A színjáték (bátran mondhatjuk: a művészet) föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek, hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát».

Igazában ezt a hatást az váltja ki, hogy a mű az ábrázolt tartalmat nemcsak «életszerűen» és érzelmes elevenségében adja, hanem megsejteti az egészhez, vagyis egy teljes világképhez, illetőleg élethangulathoz való viszonyát is. Terminológiánk értelmében ez a mű *jelentés*-tartalma, az ábrázolás és kifejezés mellett. Bizonyos,

[1] Mindkét helyet idézi: Hermann Nohl: Die Weltanschauungen der Malerei. Jena, 1908. 37—8.

[2] Hermann Nohl: i. m. 16.

hogy ez az egész-vonatkozás ösztönszerűen benne van minden igazi művészi törekvésben ; de persze ritkán, csak a nagyon-nagyoknál és a reflexív természetűeknél jut öntudatra. Ebből a szemszögből nézve Zola ismert meghatározását — a művészet a természet egy darabja, egy temperamentumon át nézve — így kellene helyesbíteni : a művészet *a* természet, annak egy darabjában egy temperamentumon át nézve, — ahol persze természeten mindenséget, temperamentumon pedig élethangulatot kell érteni. Az igazi művész «temperamentuma» öntudatlanul is mindig ott érzi a természet minden egyes «darabja» mögött ezt az egészet. Hogy lehetne elképzelni, hogy pl. egy igénytelen, még csak nem is művészi virágváza alkotásra ihlessen egy szellemóriást, ha ez a váza az ő szemében nem tartalmazna egyebet, mint egy-két szál virágot. Többek közt épen ez különböztet meg pl. egy Van Gogh-féle csendéletet, egy Tintoretto-portrét vagy Ruysdael-féle tájképet a világ minden tárlatán hemzsegő szokványos portrék, csendéletek és tájképek százezreitől, amelyek nem mondanak többet az ábrázolt «darab»-nál.

Ezt a mikrokozmosz-motívumot tekinthetjük akár *a mű sűrűségi elemének* is, csak ne tartalmi mennyiségek összezsúfoltságára gondoljunk. A kozmosz «mint tartalom» a művész lelkében, közelebbről élethangulatában van adva ; a műben ezt a lelki «tartalmat» formai elemek : arányok és viszonyok képviselik és éreztetik meg. Persze, ezek a formai elemek tartalmas formák, és ha a művész lelke sekély, ha ez a tartalom nincs meg benne, akkor nincs az a formai ügyesség, de nincs az a gondolati gazdagság sem, amely a mikrokozmosz-érzést bele tudja vinni a műbe, — lásd az említett portrék, csendéletek és tájképek lélektelen tömegeit. Nem igazi művész az, aki nem akar műbe önteni mindent, amit neki a világ mond, és mindent, amit ő a világnak mondani tud. Az utóbbi a vallomás-elv ösztöne, az előbbi a mikrokozmosz-elvé, — hogy mindezt egy önértékű «egyéni tárgy»-ba akarja foglalni, ezt neveztem teremtés-principiumnak. Ime a művész apriorija : alkotni ösztönszerűen, szükségszerűen, élettartalomszerűen, transzcendens, önértékű és magaobjektiváló mikrokozmoszt.

A törvény elve.

Mindezt azonban úgy akarja megalkotni, hogy a «valóságban», az érzékelhető tárgyi valóságban létezzék. Vallani úgy akar, hogy ez a vallomás valósuljon is meg, és igazán *ő* legyen, az ő legbelsőbb, legmélyebb mivolta ; az ő személyiségének *törvénye* kapjon reális életet : anyagban valósuljon, anyagot áthasson. Az *egészet* úgy akarja visszaadni a kicsiben, — másként nem is lehetséges —, hogy az egésznek lényege — törvénye — jelenjék meg a mikrokozmoszban. Az az önértékű tárgyi teremtés, amelyet létrehoz, nem lehet akármilyen. Legyen csakugyan *kozmosz*, azaz rend, de olyan rend, amely egyrészt az ő rendje, másrészt az Egész igazi rendje. Egyszóval : *rendet, törvényt akar belevinni* az alkotás fizikai anyagába, a buta nyersanyagba. A valóság fizikai elemeit, a követ, a fát, a színt, a vonalat, a hangot, a beszédet kényszeríteni akarja, hogy ezt a törvényt, ezt a rendet — az ő törvényét, amely azonban valamiképen az Egésznek, a világnak a rendje, — befogadja, megvalósítsa. De még ez sem eléggé szabatos fogalmazás. Mikor a maga törvényét rá akarja kényszeríteni az anyagra, azt is érzi, hogy az a törvény nem kívülről tolakodik rá az anyagra, hanem valamiképen magában is preformálva van : az anyagnak is törvénye, amelyet ő fenntartás nélkül elismer. «Van valami ismeretlen törvényszerűség a szubjektumban, amely megfelel az objektumbeli ismeretlen törvényszerűségnek» (Goethe). Amikor parancsol az anyagnak, ugyanakkor engedelmeskedik is neki. Az a törvény, amelynek érvényesülni kell, immanens törvény, kétfélekép is az : az anyagban is benne van, az alkotó szellemében is benne van ; és transzcendens is : mindkettőben azért van benne, mert kívülük is él. Ez a törvényvalósító, az anyagban rendet teremtő akarat, a művészi apriori negyedik értékmozzanata. Ezt nevezném a *törvény principiumának*.

A forma karizmája.

Ha most már feltesszük a kérdést : *kimerítettük-e* hát a művész mivoltát az előbbi fejtegetésekkel, eljutottunk-e a probléma gyökeréig a négydimenziójú értéktörekvés felismerésével, akkor újra nagyon élesen rávilágítottunk minden esztétikai

elmélet tehetetlenségére. Ez ismét az a pont, ahol a valóság, a művészet, szemébe kacag az erőlködő tudománynak. Ennél többet tudniillik a művész mivoltáról megállapítani nem vagyunk képesek. Már pedig mindez, ha együttvéve, a legmagasabb fokon megvan is valakiben, az még mindig nem művész. *Még mindig hiányzik valami*, ami pedig mindennél több és lényegesebb, az egyedül nélkülözhetetlen. Mint egy festőművész mondta egyszer arra a kérdésre, mi kell ahhoz, hogy művész legyen valaki, — «a művésznek tudni kell». Igen : művész az, *aki tud*. Az az ember, aki nem csak törekszik vagy ösztönösen iparkodik az imént jellemzett értékes mikrokozmosz megalkotására, hanem aki *tud* is ilyeneket teremteni. Minthogy pedig ilyenek teremtésére minden előfeltétel meglehet a nem-művészben is, az egyetlen valóságos megformálás képességén kívül, úgy is mondhatnánk, hogy a művészben mindehhez hozzájárul még a *formálás adománya*. Adományt mondtunk, mert ez a «tehetség» valóságos adomány. Vagy van, vagy nincs, veleszületik az emberrel: poeta nascitur, — minden művész, még (amennyiben művészien az) a szónok is, akit pedig e szólás szembe állít a költővel. Velünk születik, a nélkül, hogy rászolgáltunk volna, vagy utólag rászolgálhatnánk. «Isten ajándéka», — mint mondani szokás. Ingyen adomány, amit Isten az egyiknek megad, a másiknak nem, kifürkészhetetlen szempontok szerint, öröktől való, de nem emberi gondolatokhoz szabott teleológiával. A hittudomány karizmának nevezi az ilyen adományokat. Szívesen alkalmazom ezt a szót a művész-tehetségre, mert az emberiség ősidőktől fogva mindig hajlott rá, hogy a művészi tehetségben valami különös isteni adományt lásson, határozottabban, egyenesebben, mint egyéb emberi tehetségekben. És ebben az ösztönben — mint az ilyen egészen általános népi ösztönökben rendesen — valami lényeges megérzés nyilvánul meg : Az egyszerű ember öntudatlanul is érzi, hogy amire a művész képes, az közelebb áll az Istenhez, mint egyéb emberi tevékenység : a művészi teremtés-elv ösztönös felismerése rejlik e mögött az érzés mögött. Erre való tekintettel — a nélkül, hogy akár valami különösebb, egyéb adományokétól különböző, közvetlenebb isteni szerzőségre kellene gondolnunk — joggal és találóan beszélhetünk a *forma karizmájáról*, mint amely a művész-mivolt végső, tovább nem elemezhető lényege. Itt, a legbelső ajtónál, a kutató elme megáll, ezen túlra már nem az elemző tekintetnek, csak az áhítatnak van bejárása, — áhítaton át a kongeniális átélésnek.

III.

A MŰVÉSZET

VIII. RÉSZ.

A MŰVÉSZI ALKOTÁS.

1. fejezet. A művészi alkotás előfeltételei.

A művészi alkotás fogalma.

Az alkotás szónak kétféle értelme van : alanyilag valamit létrehozó tevékenységet jelent, tárgyilag jelenti a létrehozó tevékenység eredményét. Ebben az értelemben az esztétikai alkotás is kettős jelenség. Tárgyilag maga az esztétikum, mint mű, tehát az a szemléletes, szerves, lényegszerű és érzelmes tartalom-forma-egység, amely mint valóság, de a hétköznapitól különböző más-valóság létezik és hat, de hatásától függetlenül is önálló és önértékű jelenség. *Alanyilag* jelenti azt a folyamatot, amelyen keresztül a művész művet, tehát a föntebbi értelemben vett alkotást hoz létre. A következő fejtegetések ebben az értelemben szólnak a műalkotásról.

A művészről szóló előbbi gondolatmenetünkből kitűnik, miben különbözik a művészi alkotás alanyilag minden egyéb nem-esztétikai jellegű alkotástól.[1] A tudós és a mesterember, a mérnök, vagy a politikus, sőt a kertész, vagy a szakács is alkot, és ezeknek az alkotásoknak is lehetnek esztétikai mozzanatai ; a tulajdonképeni esztétikai alkotást azonban a művész sajátos törekvési jellegzetessége : a teremtés-elv, a vallomás-elv, a mikrokozmosz-elv és a törvény elve lényegesen megkülönbözteti mindezektől. Ahol ez a kettő megvan — az esztétikumra irányulás is és az alkotásfolyamatnak a négy elv jellemezte művész jellege is — ott beszélhetünk műalkotásról a szó tiszta értelmében, még akkor is, hogyha a két megkülönböztető jelleg egy-egy eleme csak nagyon gyöngén érvényesülne is : az esztétikai kárpótlás elve, ha igazi művész munkájáról van szó, eltünteti ezt a hiányt. Igy a szó teljes értelmében műalkotásnak érezzük, és annak is kell elvszerűen minősítenünk, az olyan nem elsősorban művész gondolkodók írásait, mint Platon, Pascal, vagy Prohászka, Nietzsche, vagy a művészi történetírókéit, mint a nagy ókori historikusok, Gibbon, Ranke, vagy Szekfű Gyula. Ahol a két tényezőnek csak egyike van meg, ott is mindig érzünk *valami művészit*, még hogyha kézzelfoghatóan nem-művészi alkotásokról van is szó. Ebben az értelemben mondunk művészinek például egy szép gépet, egy «elegáns» matematikai levezetést, egy filozófiai rendszert, vagy akár egy különösen «művészien» sikerült tortát, vagy ruhadarabot. Mikor azt mondjuk valamiről, hogy «valami művészi» van benne, akkor több-kevesebb tudatossággal vonatkozásba hozzuk a «művet» alkotójával, és valami olyasfélét tulajdonítunk neki, ami ha nem is a mikrokozmosz-elvvel, de már inkább a vallomás-elvvel, leginkább pedig a teremtés-elvvel félreérthetetlen rokonságban áll. — Feladatunk most a szó szoros értelmében vett művészi alkotást venni behatóbb vizsgálat alá.

Az élmény.

A művészi alkotásfolyamat létrejöttének legelső alapfeltétele mindenesetre a *művészi apriori*, vagyis az esztétikai apriorinak a művészben való adottsága : az alkotó tehetség. Az esztétikai aprioriról szóló fejtegetéseink után erről nincs ok itt most külön tárgyalnunk ; azt, amiről itt szó van, az esztétikai elméletben nem egyszer

[1] Természetesen különbözik tárgyilag is, amennyiben esztétikumot hoz létre, míg a nem-esztétikai jellegű alkotások folyamata nem (vagy nem elsősorban) esztétikumra irányul.

nagy leegyszerűsítéssel *művészi képzelet*nek is nevezik, ez azonban a mellett, hogy az esztétikai apriori egyszerűségében is titokzatosan bonyolult jelenségének csak egyik oldala, egyenesen megtévesztő is, mert a képzelet szót a lélektani terminológia olyan jelenségek gyüjtőnevéül használja, melyeknek csak egy része esztétikai jellegű.

A művészi alkotás másik távolabbi feltétele az *élmény*. Az élmény szót itt — eddigi eljárásunkhoz híven — legtágabb, a közéletben is használt értelmében vesszük. Élmény: az életnek egy darabja, *ami átéletik*. Adva van tehát benne valami külső valóság, valami a tudattól különböző tárgy, amely az élmény aktusában belsővé válik, az énnek egy részévé.[1] Az élmény tehát *külső és belső valóság egyszerre*, ezért voltaképen nem szabatos külső élményt és belső élményt megkülönböztetni. Minthogy azonban az esztétikai elmélkedés során bajos elkerülni ezt a megkülönböztetést, tisztában kell lennünk vele, hogy milyen alapon választhatjuk el az élménynek ezt a két fajját. Az eddigiek alapján világos, hogy csak abban az értelemben nevezhetünk egy élményt külsőnek, vagy belsőnek, hogy az élmény *tárgya* a külső valóság-e, vagy valami tudatbeli mozzanat: az esztétikai világban képzeleti tárgy, vagy jelentéstartalom. Ennek az utóbbinak, tehát az ily értelemben vett *belső élmény*nek sokkal nagyobb jelentősége van a művészi alkotás-folyamatban, mint a laikus gondolja, — ebben a vonatkozásban a laikusokhoz kell számítanunk az irodalomtörténészek, kritikusok, sőt műtörténészek elég jelentős részét is. Mörike, a jeles német költő egyenesen azt írja, hogy a külső és belső élmények műalkotás-indító szerepe úgy viszonylik egymáshoz, mint négy a nyolcvanhoz.

Hogy miért olyan szükséges előfeltétele a művészi alkotásnak az élményanyag, nem szorul hosszas fejtegetésre, hiszen nyilvánvaló, hogy ez szolgáltatja legnagyobbrészt az alkotás *ábrázolásbeli tartalmát*. Vonatkozik ez mindenekelőtt a külső élmények nyujtotta élettartalomra. A belső élmény viszont a *kifejezésbeli és jelentésbeli* tartalomnak és a *formák*nak lelőhelye. De esztétikán túli vonatkozásokban is: az egyéni állandók is elsősorban (az örökölt adottságok után) az élmények hatása alatt fejlődnek ki és alakulnak, és így közvetve az élmények az esztétikai élet minden pontján döntő jelentőségűek. Gyönyörűen fejezi ezt ki Rilke: «A versek nem érzelmek, mint az emberek gondolják (érzelmei elég korán vannak az embernek), — *a versek tapasztalások*. Egy vers végett az embernek sok várost kell látni, embereket és dolgokat, ismerni kell az állatokat, érezni kell, hogyan repülnek a madarak és ismerni kell azokat az apró mozdulatokat, amelyekkel a kis virágok reggel kinyílnak. Tudni kell visszaemlékezni utakra, ismeretlen vidékekre, váratlan találkozásokra és búcsúzásokra, amelyeket az ember régóta közeledni látott, — gyermekkori napokra . . . a szülőkre, akiket meg kellett bántani, amikor örömet szereztek és akiket az ember nem értett meg . . . gyermekbetegségekre, amelyek olyan különösen kezdődnek, olyan sok mély és súlyos változással, — csendes, fojtott szobákra és tengerparti reggelekre, egyáltalán a tengerre, tengerekre, utazások éjszakáira, amelyek tovazúgtak a magasban és elrepültek a csillagokkal, — és még az sem elég, ha mindezekre visszagondolhat az ember . . . haldoklóknál is kellett lenni, halottak mellett ülni, nyitott ablakú szobában meg-megrezzenő zajok között. És még az sem elég, hogy az embernek emlékei vannak. El kell őket felejteni, ha sokan vannak, és bírni kell a nagy türelem ajándékával: kivárni, hogy visszajöjjenek. Mert maguk az emlékek még nem teszik. Csak ha már vérré váltak bennünk, tekintetté és mozdulatokká, amelyeknek nincsen nevük és nem is lehet őket megkülönböztetni tőlünk magunktól: csak akkor történhetik meg, hogy egy nagyon különös órában föltámad közepettük és kilép belőlük egy vers első szava».[2]

[1] «Az élmény mindenkor valamely én-nek (tudatnak) rávonatkozását jelenti valamire, ami kívül áll az én-en (tudaton), ami tehát az élménynek tárgya, és ez a rávonatkozás egyetlen spontán és egységes aktusban tudatos. Az élmény tárgyának az élményaktuson való eme kívülállása minden élménynek apriori feltétele. Ha enmagamat, saját tudatállapotomat élem át, ebben az esetben is a saját tudatom az átélő tudatom tárgya: rávonatkozom és ennyiben átélem. Az élmény tehát mindig tárgyélmény, akár fizikai valóság ez a tárgy, akár lelki folyamat, akár valaminő jelentéstartalom, akár képzelt dolog.» (Prohászka Lajos: Az oktatás elmélete. Pedagógiai szakkönyvek. Bp., 1937. 184.)

[2] Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. I. Insel. Lipcse, 1920. 24—5.

A laikus gondolkodás általában azt hiszi, hogy a nagy és gazdag esztétikai alkotó tevékenységhez *sok és gazdag élményre* — azaz mint általában gondolják: külső élményre — van szükség; hogy tehát a művész «keresi», sőt hajszolja az élményt. Bizonyos, hogy gazdag élményvilág nagy motívumkincset raktároz el a művész lelkében, tehát legalább is bizonyos fajta művész számára kedvező talajt jelent az alkotásra. Mégis tévedés azt hinni, hogy a külső élmények sokasága és a művészi érték, vagy akárcsak a művészi gazdagság között egyértelmű és szükségszerű viszony állna fenn. Mindenekelőtt kétségtelen, hogy a művész élményélete egészen más valami, mint ahogy a legtöbb ember gondolja, és a külső élmény a művészek igen jelentős részénél sokkal kisebb helyet foglal el életben és alkotásban, mint gondolnánk. Bizonyos továbbá, hogy a művésznek még ezt a szükséges élményanyagot sem kell «keresni»: adódik az magától. Minden napnak minden pillanata élménnyé válik, ha igazán «átéli» az ember, vagyis fogékonyság van benne arra, hogy «felvegye magába»: hogy én és nem én, tudat és tárgy, abba a sajátos egységbe olvadjon benne, amely az élmény lényege. Szállóigévé lett, hogy az élet színpaddá válik, ha Shakespeare szeme vonul végig rajta. Láttuk, hogy a művész emberi adottságai közül egyik legfontosabb épen a mindennemű élményanyag iránti fogékonyság. Az élet elemi viszonyai, állapotai, eseményei mindenki számára garmadával ontják az élmény lehetőségeit. Vannak köztük egyes jelenségcsoportok, amelyek művészi szempontból különösen fontosak; így mindenekelőtt a gyermekkor, a szerelem egész életköre, az új benyomásokat nyujtó utazás, a «természettel» való együttélés. Tévedés azonban azt hinni, hogy a művész számára sok efféle nyers élményanyag szükséges. Mindenesetre vannak olyan művészek is — itt a Goethe, Petőfi, vagy Liszt Ferenc típusára kell csak gondolni — akiknek alkotása igen gazdag élményanyagból nő ki, és szembetűnően mutatja, hogy abból nő ki. Ám más alkotóknak igen kevés kell hozzá, hogy művészi mondanivalójuk és formakincsük kialakuljon. A víz természetét egy cseppből is meg lehet ismerni, ha van hozzá külső és belső felszerelésünk: az élet is egészen benne rejlik egy-egy legkisebb darabjában is. A nagyon gazdag belső élet kevés élményből is sokat tud teremteni. Jókai vagy Shakespeare élete mindenesetre gazdag volt külső eseményekben, legalább fiatalkoruk éveiben, de mi ez az életgazdagság a belső élményeknek ahhoz a végtelenségéhez képest, amelyről életművük tanuskodik! Ne felejtsük el: a külső élmények gazdagsága és a belső élet gazdagsága: két dolog. Hogy káprázatosan tarka élménytömegből is születhetik tartalomban szegényes alkotás, épen eléggé tanusítja a történeti festmények és regények, útirajzok és programm-zeneművek átlagának siralmas üressége.

Még nagyobb tévedés azt hinni, hogy a műalkotásnak az ú. n. *nagy élmény*ek kedveznek leginkább. A valóság majdnem az ellenkezőt mutatja. Legjobban bizonyítják ezt a nagy háborúk és forradalmak, amelyeknek a legritkább esetben van igazán művészetük és költészetük, illetőleg ha van, az rendszerint halvány és középszerű, ritkán méltó tükre «a nagy időknek». Petőfi példája itt igazán a legritkábbak közül való. De még a nagy háborús alkotások is azt mutatják, hogy ebből az élménykomplexumból is a kis egyéni élmények jelentősebbek művészileg a nagy eseményeknél. Klasszikus példája ennek Tolsztoj *Háború és békéje*, a világirodalomnak kétségtelenül legnagyobb «háborús alkotása»; a nagy, a csodálatos részek az egyes egyének apró-cseprő szenvedéseiből, belső (a háborútól lényegükben független) vívódásaiból alakulnak, a tulajdonképeni háborús élményről szóló részek a regény legkevésbbé művészi lapjait töltik be, részben valósággal értekezés-formában. A *Divina Commedia* mindenesetre rengeteg külső élményanyagot halmoz fel magában, de még több filozófiai, teológiai stb. belső vívódásról tanuskodik, és alkotásfolyamatának megindulására a legdöntőbb mégis az a nagy negatív élmény volt, amelyet Beatricével kapcsolatban a költő *nem* élhetett meg. Dante Beatrice-élménye kétségtelenül a világirodalomnak művészileg legtermékenyebb élményei közül való, és milyen szegényes, majdnem semmi ennek a szó közönséges értelmében vett élményanyaga, — sok másod-, harmad- és tizedrendű modern írónak lázas élményhajszolásához képest.

Nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy az élmények legtöbbször nem közvetlenül hatnak; amikor az ember *él* a szó teljes értelmében, akkor nem alkot. Mind a kettő egész embert kíván. Erős érzés közben nincs az embernek szeme az esztétikum életterét jelentő másvalóság iránt. «A szép tájak, a magas hegycsúcsok, a tenger hatalmas képei egészen magukba olvasztják lelkemet, a helyett, hogy megnyilatkozásra bírnák bennem a gondolatot. Ilyenkor csak érzek és nem tudnék kifejezni semmit. Csak akkor tudom lefesteni a holdat, ha egy kút mélyén nézem a képét» — írja Berlioz Wagnernek (1855 szeptember 10). Ha képes az ember egy aktuális élmény lefolyása közben arra az elvonatkozásra, amelyet a művészi alakítás szükségképen megkíván, akkor már csak mintegy énjének kisebb felével élheti magát az élményt: ez a gondolat is halványra betegíti az élmény természetes színét. Idéztük a színész példáját, aki anyjának koporsója mellett rajtakapta magát, hogy a fájdalomkifejezés színészi lehetőségeinek szempontjából figyeli magát. Vajjon mi volt erősebb ebben a lelkiállapotban: az emberi élmény, vagy a művészi tevékenység? Azt hiszem, mind a kettő megrövidítette a másikat. Közhely, hogy a remek bordalt józan állapotban írják, még az olyan költők is, akikről azt tartja az anekdótákon kialakult közvélemény, hogy részeg állapotban írták verseiket. «Részegen nem lehet verset írni» — mondta Ady Endre,[1] és ha ez a tétel áll egy rövid lírai költeményre, akkor még sokkal inkább érvényes a nagyobb írói alkotásra, vagy a zenész, festő, szobrász fáradságos odaadást követelő munkájára. De érvényes nemcsak a részegségre, hanem minden igazi lelket átjáró élményre is. Többé-kevésbbé minden művészre áll Arany ismeretes mondása: «Én csak bizonyos objektív állapotban tudom kezelni az érzelmeket. Hol valami engem közelről, mélyen sebez, ott hallgatok».[2]

A művész élményeinek legnagyobb része tehát elraktározódik a lélekben, és ott mint művészi lehetőség, mint tartalmi és formai *nyersanyagraktár* áll készen, hogy a kellő pillanatban az alkotás rendelkezésére bocsássa kincseit. Minthogy életünk reggeltől estig, sőt — bizonyos az emlékezetben fennmaradó álmok formájában — olykor estétől reggelig is élmények folytonos sorozata, azért ez a lelki tartalék szükségképen roppant gazdagságú. Ehhez a gazdagsághoz képest még a legszélesebb skálájú, leggazdagabb munkásságú és leghosszabb életű művésznél is elenyészően kevés az, ami belőle a művészi alkotásban valósággal feldolgozásra kerül. Más szóval: a művésznek nem minden élménye válik *művészi élménnyé*. Hogy mi az az emberi élmény anyagából, amely a lélekben művészileg megfogamzik, és mi az, ami felhasználatlanul marad, művészi szempontból tehát holt anyag, azt titokzatos és soha meg nem állapítható törvények szabályozzák. Hiszen még azt sem tudjuk megmondani, hogy a művészileg megfogalmazott, tehát az alkotás szempontjából már élő, az alkotásfolyamatot megindító élmények melyikéből lesz tényleg is alkotás, és melyik marad el az alkotás hosszú útjának valamelyik pontján hasznavehetetlenül. Leopardi hagyateka, Arany töredékei, Hebbel naplója, Beethoven vázlatkönyve: temérdek ilyen «elakadt» élménymagot temetnek magukba.[3] De talán meg lehet jelölni bizonyos feltételeket, amelyek nélkül nem lehet egy élményből művészi motívum. Más szóval: különbséget kell tennünk az egyszerűen emberi élmény és a művészi élmény között. Persze, ezt a különbséget csak elvontan, az elmélet szempontjából tehetjük meg; hogy melyik élmény tartozik az egyik, melyik a másik csoportba a valóságban, azt voltaképen csak akkor mondhatjuk meg, amikor már művészi megjelenése áll előttünk. Ám művészi életpályák ismerete, nyilatkozatok, tervek, főleg töredékek és vázlatok tengere kényszerít bennünket egyrészt arra a következtetésre, hogy számtalan művészi élmény marad művészileg felhasználatlanul, másrészt arra a belátásra, hogy akármilyen, eredetileg művészileg teljesen, vagy majdnem-teljesen

[1] Földessy Gyula szóbeli közlése.

[2] A. J. hátrahagyott iratai és levelezése. IV. 92.

[3] Persze: az ilyen elakadt magvak sincsenek mindig véglegesen eltemetve. Goethe elmondja (*Dichtung u. Wahrheit, XV.*), mennyit köszön pl. *Iphigeniája* ilyen félbemaradt terveknek (Ixion, Sisyphus, Tantalus, Prometheus).

közömbös élmény is művészi élménnyé válhatik utóbb, ha később az emlékezésben és a képzeletben járulnak hozzá a művészi élményt jellemző mozzanatok.

Az általános értelemben vett élményt művészi élménnyé természetesen elsősorban az avatja, hogy «esztétikai jellege van». «Ahol a személyiség gyökérnedvei . . . művészileg vannak megfestve (künstlerisch tinguirt) ott az élmény úgyszólván már maga is félig artisztikus produktum» — írja Simmel.[1] Esztétikailag, vagyis szemléletes, érzelmes, lényegkifejező, szerves tartalom-formaegység formájában élni át a dolgokat: ez a művészi élmény tartalma. Persze, amikor esztétikai átélést mondunk, ez vértelen elvonás: valójában költői, festői, szobrászi, zenei stb. átélésről kellene beszélnünk. C. F. Meyer mondja Ariostóról *Borgia Lucrezia* című regényében: «Mindent, amit gondolt és érzett, mindent, ami megijesztette, vagy megragadta, szellemének alakító képessége által testté és színjátékká változtatott». A lírikus és a zenész dallamokban, a festő képekben, a regényíró jellemekben és cselekményekben, a szobrász testekben «éli» a valóságot, és azért élményei akárhányszor már maguk is művészi (helyesebben lírai, zenei, festői stb.) élmények. De természetesen nem minden élménye ilyen természetű. Az élet ezer közömbös és megszokott mozzanatának legnagyobb része innen marad ezen a (hogy Fechner szavát ebben a más-értelemben használjuk) «esztétikai küszöbön»; sok nagy, izgalmas és megrázó élménye pedig, legalább amíg aktuális, hogy úgy mondjuk: túl van az esztétikai átélés felső küszöbén, mert túlságosan is hozzá köti az érdekszféra valóságához. De semmi sincs a művész életében, ami művészi élménnyé ne válhatnék, akár sokkal később, akár évek mulva is, ha akár az emlékezetben, akár — mint erre kétségtelen példák vannak — a tudattalanban is «esztétikai színezetet» kap. A már eredendően esztétikai érdekeltségű élményeket a művész sokszor feljegyzi vázlatkönyvébe, jegyzőkönyvébe, vagy esetleg csak emlékezetébe vési bele; a közömbös élményeket nem jegyzi föl, legtöbbször meg sem jegyzi, mégis fölmerülhetnek utóbb alkotás közben, immár esztétikai motívum formájában. Egyszer egy nyári sétán, sok egyéb kedves látvány között egy madárfészket találtam, csipogó fiókákkal, és természetesen hamarosan elfelejtettem ezt a látványt; hat vagy hét évvel később, egy egészen más tárgyú vers írása közben, egy hasonlatban meglepetve ismertem rá ennek a régen elfelejtett és annak idején esztétikailag teljesen közömbös élménynek szabatos képére. Persze, amikor a művészt valami alkotás terve foglalkoztatja, akkor a vele való vívódás belső élménye többnyire olyan erős, hogy rá-ráveti fényét a külső világra is, és ilyenkor olyan külső élmények is esztétikai színezetet kapnak, amelyek mellett máskor közönyösen menne el. Ilyenkor egy lámpa ég a lelkében, amely mintegy esztétikai fényt áraszt maga körül mindenre. Wagner önéletrajzában leírja annak a tengeri útnak kalandjait, amelyet 1839 nyarán egy vitorláson tett meg London felé. «Ez a tengeri út örökké felejthetetlen lesz előttem; három és fél hétig tartott és bővelkedett balesetekben. Háromszor ért utól a legborzasztóbb vihar, és egyszer arra kényszerült hajónk, hogy egy norvég kikötőben keressen menedéket. A norvég öblökön át való utazás csodás hatással volt fantáziámra. A *Bolygó hollandi* mondájának, amint azt a matrózok mesélték, határozott és egészen különös színezetet adtak az átélt tengeri kalandok.»[2] Egy kitűnő magyar zeneszerzőnk egy fontos telefonszámot akart megjegyezni; e célból — zenészhez illő módon — a számok jelezte hangokat akarta bevésni; egyszerre felkiáltott: «Megvan a király-motívum!» A készülő mű, amellyel tele volt a lelke, megelevenítette a holt számokat.

Ez az esztétikai színezettség még mindig csak esztétikaivá és nem egyszersmind művészivé (alkotóművészi értelemben) teszi az élményt. Az igazi művészi élményt végelemzésben az *alkotástendencia* különbözteti meg: «ezt megírom, megfestem, megkomponálom stb.» Ebben a látszólag olyan egyszerű mondatban voltaképpen benne van mindaz, ami az esztétikumot jellemzi: benne van, hogy tartalom-forma-egységnek látja, helyesebben érzi, benne van az alkotó tevékenységre való indítás lendülete, de benne van ezen fölül az is, hogy az élmény «valóság»-tartalma, vagyis az ábrázolás-elem már kifejezéssel telt meg és jelentést kapott; hogy a művész képzeletében,

[1] Simmel: Goethe, Lipcse, 1913. 16.

[2] Wagner Richard: Művészet és forradalom. Ford. Gy. Alexander Erzsi és Radvány Ernő. Világkönyvtár. 1914. 24.

«belső hallásában», sőt talán már ujjaiban is mintegy potenciális anyagmegdolgozás mozdulatok keletkeznek, hogy az élmény anyagát alkotásra alkalmasnak, tehát implicite a teremtés-elv, a vallomás-elv, a mikrokozmosz-elv és a törvény-elv szolgálatára valónak találja, sőt hogy valamiképen már függőnek is érzi magát ettől az anyagtól, abból mintegy parancsot érez kiáradni, amelynek legszívesebben azonnal megfelelne : mindjárt hozzá is szeretne fogni a munkához. Természetesen mindez nincs minden egyes esetben ilyen határozottan és ilyen teljességben jelen az élménytudatban. Akárhányszor csak egy sejtelem, vagy óhajtás formájában jelentkezik : ebből lehetne valamit csinálni, — evvel érdemes volna foglalkozni, — milyen nekem való téma ! — milyen érdekes formaprobléma ! — erre még vissza fogok térni, stb., stb. Lényegében mindez nem jelent sem többet, sem kevesebbet, mint az alkotóművészi apriori megmozdulását, amely hozzájárul a nyers élménymozzanathoz és azt fölemeli a művészet légkörébe.

Az élménynek ez a művészi-élménnyé válása még egy harmadik sajátsággal is jár ; egy érdekes *paradox magatartást* foglal magában. Az élet közönséges, átlagos élményeiben a tudat többé-kevésbbé azonosul az élmény tárgyával. Aki eszik, vagy sétál, olvas vagy átadja magát szenvedélyes örömének, az rendszerint nem gondol arra, hogy ő most eszik, sétál, stb. még kevésbbé arra, hogy ki és mi az az én, aki most eszik, sétál, stb. Az elvont gondolkozás élményaktusaiban viszont az én hűvösen és tudatosan távoltartja magát a gondolat tárgyától, arra mintegy fölülről néz le. Az alkotó művész magatartása a művészi élményben mindkettővel rokon, de mindkettőtől különbözik. A művész *azonosul is élménye tárgyával, fölötte is marad.* Azonosul vele, hiszen épen azért lett művészi élményévé, mert magát találta meg benne, magára ismert benne, magáénak érzi, stb. Ahhoz, hogy az ábrázolás kifejezéssé is legyen, már végbe kellett mennie ennek a belső eggyéválásnak. Ismeretes Katona József kijelentése, hogy ő «maga Bánk», és idéztük a festőművészt, aki maga is «benne van» a portréban. Épen így «benne van» abban a fában, vagy csendéletben, vagy egyszerű ornamentális vonalkombinációban is, amely ujjai alá, vagy ceruzája alá tolul. És mégis mindennek fölötte is van, épen olyan tökéletesen fölötte és kívüle, mint amilyen teljesen benne van ugyanakkor. Ebben is nagy a különbség a művész és a dilettáns írói eljárása közt. A dilettáns annyira össze van nőve a maga élményanyagával (és rendszerint olyan értéket is tulajdonít annak, hogy az «életből meríti» anyagát), hogy nem tudja magát függetleníteni és szolgailag követi a modellt. A művész ellenben, noha talán még forróbban átélte műve anyagát, mihelyt alkotni kezd, már szabad is vele szemben és szuverénül formálja a maga «életszerűségnél» magasabb céljai szerint. Goethe mondja a *Wahlverwandschaften*-ről, hogy annak egy lapja sincs, amely ne az életből volna véve ; de egy lapja sincs, amely az életben ugyanígy történt volna. Frappáns példája ennek az igazságnak Maugham *Színház* c. darabjának hősnője ; nagy belső összeomlása után úgy játssza el szerepét (amely egyéni tragédiájához hasonló), mint hite szerint még soha, — a rendező pedig szemébe mondja, hogy soha még ilyen rossz, ily ripacsszerű nem volt. «De hiszen soha még így át nem éreztem !» — veti ellen a művésznő. «Épen azért ! Nekem a színpadon ne érezz, hanem alakíts !» Érdekes Dessoir utalása is :[1] Mikor az író, festő, szobrász gyermekalakokat teremt, a mellett, hogy úgy beleolvad az alakba, úgy iparkodik annak élettartalmát ábrázolni, mintha ő maga nem is volna, ugyanakkor rendszerint saját énje is megnyilatkozik az ábrázolandó alakkal szemben, abban a melankólikus szimpátiában, vagy esetleg humorba hajló gyönyörködésben, amellyel a felnőtt a gyermekre szokott nézni. Irodalmunkban beszédes példája ennek a jelenségnek Kosztolányi népszerű versciklusa, a *Szegény kis gyermek panaszai.* Az itt érvényesülő törvényt ugyancsak Kosztolányi mondja meg : «Azon nyersen sohase vehetjük hasznát annak, amit láttunk, tapasztaltunk, fölraktároztunk agyunkban. Az író nem mehet el megnézni, mint a riporter, azt a tájat, azt a szobát, melyet le szándékozik írni. Ha nem élt benne annakelőtte, akkor úgyis hiábavaló. Ha pedig élt, akkor úgyis fölösleges. Sokszor káros is. A tizenkilencedik századbeli nagy regényírók adatgyűjtése írói lelkiismeretességüknek megindító rögeszméje, mellyel nyilván csak magukat nyugtatták meg. Ők is mindent képzeletüknek köszönhettek. *Az élményeket*

[1] Max Dessoir : i. m. 255. köv.

el kell felejtenünk, hogy megint életre keljenek!»[1] A mi gondolatépületünk alapján is egyszerű az ok: Az élmény az alkotás szempontjából üres forma-elemek tömege csak, még nem tartalom, így legföljebb ábrázolási *matériának* alkalmas. Tartalommá akkor lesz, mikor — a forma-elemek felvételével — ábrázolási anyaga kifejezést és jelentést nyujt. Persze, hogy ekkor már lényegében mássá is lett.

Ugyanez a paradox kettősség érvényesül a nyersanyag megmunkálásában is. Annak is úgy adja oda magát a művész, mint aki engedelmeskedni akar a benne rejlő objektív törvényeknek: az anyag mivoltát, tőle független, sőt bizonyos értelemben vele rendelkező természetét akarja érvényesíteni; ennyiben mintegy megsemmisíti önmagát az anyag színe előtt. Ugyanakkor azonban rá is akarja kényszeríteni arra a maga törvényét: azt kell ábrázolnia, amit ő lát, azt kell kifejeznie, amit ő érez, azt kell mondania, amiben ő éli a dolgok értelmét. Egyszerre akarja, hogy az anyag *önmaga* legyen, minél tökéletesebben, mindenesetre tökéletesebben, mint ahogy az élményben nyersen megmutatkozik, és ugyanakkor azt is akarja, hogy *ómaga* legyen, őt hordozza és neki engedelmeskedjék. Ez a paradoxon, — az esztétika százarcú paradoxonának az élmény felőli oldala, — a művészi élmény magatartásbeli jellemzője.

Élmény és mű.

Az élménynek itt kifejtett fogalma szerint a művészi élménynek voltaképen *minden* tárgya lehet, annyira megszorítás nélkül, hogy az élmény tárgya egészen más természetű is lehet, mint a hozzákapcsolódó művészi alkotás. Hogy a tárgyas művészetek alkotásainál az ábrázolási tárgy látása szolgál elindító élményül, azt mindenki természetesnek találja. Hogy Petőfinek *Sári néni*jéhez Sári néni látása, Vörösmarty *Merengő*jéhez a merengő Laura megpillantása, egy tájképhez az illető táj szemlélete, egy portré-szoborhoz a modell, egy társadalmi regényhez a cselekményben szereplő alakok ismerete, esetleg egy napló, vagy egy ujsághir olvasása indítja az élményt, az egészen megfelel a köztudatnak. Olvasunk azonban ezektől egészen eltérő adatokat is. Dürer híres metszete, a *Lovag, halál és ördög* eredetileg jelmeztanulmánynak készült. Wagner vallomása szerint zenei témái nem egyszer plasztikai jelenségekhez[2] fűződtek, a drámaíró Otto Ludwig (és sok más költő) vízióit zenei hangulatok előzték meg.[3] Weber egy motívumát egy rakás egymásra halmozott szék látásából merítette,[4] Gibbon nagy történeti művének elindítója az az élmény volt, amikor 1764-ben a Capitolium romjai közt a közeli templomból a szerzetesek vecsernyei énekét hallgatta.[5]

Ugyanakkor persze az is bizonyos, hogy nem akármilyen élmény alkalmas művészi élménnyé válni. Mi magyarázza meg, hogy egy élmény megfogja-e, vagy közömbösen hagyja a művészt, hogy egy közönyös élmény hamujában föllángol-e egyszer az esztétikai föltámadás parazsa, vagy megmarad kihült salaknak a lélek tudattalan kamaráiban, ennek törvényeit nem tudjuk megmondani, de hogy valami titokzatos belső rokonságnak kell lenni a művész valója és az esztétikaivá váló élmény tárgya között, az kétségtelen. A keleti filozófia szerint a lélek alakítja életünket, — a külső eseményeket, az ú. n. véletleneket is. A művész számára kétségtelenül van ebben egy mély igazság. Hogy ami velünk történik, abban lehet-e része véletlennek, ezt eldönteni nem az esztétika feladata — a gondolat legnagyobbjai sohasem hittek véletlenben —, de ami a művésszel «művészileg» történik, azt bizonyosan mélyreható törvényszerűség kormányozza. Az íróra nézve igen érdekesen fejti ki ezt az igazságot Márai Sándor: «Az elhatározásban, mely az írót arra készteti, hogy egy alakkal, eseménnyel, jelenséggel, irodalmi formában foglalkozzék, bizonyosan szerepe lehet a véletlennek is. De ez a véletlen akkor tud csak hatni az író lelkére és idegzetére, ha alkatrészei mély és titkos rokonságban vannak az író lelkének alapanyagával, bizonyos szemlélettel, hajlammal, azzal az egységes magatartással, melynek alkotó-

[1] Kosztolányi: I. h. 126.
[2] Paul Souriau: La rêverie esthétique. Paris. 1906. 71.
[3] Ludwigh: Gesammelte Schriften. 1891. VI. 215.
[4] L. Dessoir: I. m. 232.
[5] L. Baldensperger: Litterature comparée, 19.

eleme a jellem, az értelem, az érzelmi készség, a műveltség és a hajlam. Nem hiszek abban, hogy az író «elhatározza» témáját. Az anyag, melynek végül gondolati és művészi formát kényszerül adni az író, azonos elemekből áll össze, mint életünk titkos élményszerű anyaga. Mert az élet nemcsak testi és szellemi folyamatok összessége, az élet az egyén számára egyfajta, szigorúan személyi jellegű élmény, amely elől kitérni, megszökni az irodalomban épen olyan kevéssé lehet, mint a valóságban. Az élmény az a vonzó és szelektáló erő, mely kijelöli az író számára a jelenséget, alakot, tüneményt, mellyel, vagy akivel sorsszerűen foglalkozni kénytelen . . . Írni annyi, mint végzetes és másithatatlan formában kifejezni azt az élményt, mely életünk parancsa és tartalma».[1] Ugyanezt mondja Flaubert: «Az ember nem mondhatja: «Én ezt vagy azt akarom megírni». *A tárgyat nem lehet szabadon választani.* És ezt sem a közönség, sem a kritikusok nem értik meg! A műalkotásnak a titka: a tárgynak és a költő temperamentumának összhangzása».[2]

Az élménynek és a művésznek, következésképen az élménynek és a műnek ez az egymáshoz való viszonya azonban sokkal bonyolultabb, mint ahogy rendszerint elgondolják. Az élmény szó a laikusnak többnyire a következő egyszerű formulát szuggerálja: a művész lát, hall, átél valamit, ami vele rokon, és azt «feldolgozza», vagyis az élmény — ha többé-kevésbbé «megnemesítve», «eszményítve» is, — lényegében úgy kerül bele az alkotásba, amint a művész átélte; következésképen az, amit a műben magunk előtt látunk, többé-kevésbbé hű tükre a művész élményeinek és élményeken keresztül magának a művész lelkének: az író, festő stb. élményeit, azaz magát adja műveiben. Semmi sem könnyebb, mint ezt a közkeletű tételt igazolni a Petőfi-szerű költők, vagy a németalföldi festők példájával. Az élmény, az alkotó és a mű egymáshoz való viszonyának ez az aránylag legegyszerűbb esete mindenesetre *egy* a művészi életben előforduló lehetőségek közül. A mai lélektan előtt azonban világosan áll, és a mindennapi tapasztalat is megerősiti, hogy az ember, nemcsak a művészetben, hanem akár általánosan emberi magatartásában is, akárhányszor nem azt mutatja meg, ami, hanem épen annak az ellenkezőjét. Hányszor viselkedünk úgy, ahogyan viselkednénk akkor, ha azok lennénk, akik lenni szeretnénk! Megtörténik ez sokszor egyszerűen képmutatásból, iróniából, vagy alkalmazkodásból is, de talán még többször jóhiszeműen, belső indításból, annak a «nemesebb énnek» életösztönéből, akik lehetnénk, de nem vagyunk. Ezeknek a lehetőségeknek, ezeknek a meg-nemlévő, de óhajtott én-motívumoknak kiélése éppúgy hozzátartozik lényünk természetes önkifejező ösztönéhez, mint a tényleges adottságoké. Óriási szerepe van ennek a jelenségnek a műalkotásban. «Nem arról írunk, hogy mik vagyunk, hanem elképzelt egyéniségünkről, vágyainkról, melyeket csodálatosan beteljesítünk, hiányainkról, melyeket kegyesen megszüntetünk, szóval ép ellenkezőjéről annak, ami van. Ennél fogva *minden regény megfordított önéletrajz:* az író önéletrajzának eltorzított, toldott, megfejelt, álom által átnézett, «tetemesen bővített és javított» kiadása, de mégis önéletrajza, mert az álomban akár másokról, akár magunkról álmodunk, mindig csak magunkról van szó.»[3] A művész, — aki épen, mert művész, erősebben, teljesebben képes és még erősebben és teljesebben *akar* ember lenni, — ritkán tud lemondani az önmaga megkétszerezésének (esetleg megsokszorozásának) erről a lehetőségéről, amely különben is akaratán, esetleg tudatán kívül is dolgozik benne. Az önmagunk kiegészítésének ösztöne semmivel sem gyöngébb lelki rúgó bennünk, mint maga az önkifejezési ösztön. Ezért van, hogy az egyik művészt csak, vagy elsősorban az érdekli, ami vele megegyezik, vele rokon, őt kifejezi, és azért a vele homogén élményeket keresi, és azokból épiti fel alkotását; a másik művésztípust épen ellenkezőleg, elsősorban a *más* ragadja meg, a vele ellentétes alakok, a neki közvetlenül hozzáférhetetlen jelenségek, életviszonyok érdeklik: a «komplementáris én» azért az élmény-lehetőségek közül az ilyen, számára *kiegészitő jellegűeket* keresi és ezekből épiti fel alkotói világát; ez tehát csak közvetve képe az ő énjének, valójában annak épen ellenkezőjét tünteti föl. Persze a pszichoanalizis mai eredményei (Adler, Jung,

[1] Márai Sándor: Az író és témája. I. h.
[2] Flaubert levele Mme Roger des Genettesnek. h. 177.
[3] Kosztolányi: I. h. 126—7.

Szondi) alig elutasítható módon kimutatják, hogy a léleknek ez a másik fele éppúgy hozzátartozik az én egészéhez, mint amaz. Az előbb említett laikus elgondolásnak azonban ez mindenesetre épen az ellentéte. Hogy a művészi mondanivaló és stílus szempontjából ennek a kétféle lehetőségnek milyen óriási jelentősége van, nagyon érdekesen fejtegeti nálunk Mátrai László *Élmény és mű* c. munkájában.[1] Érdekes vallomásokat találunk az élménynek erre a nem önkifejező, hanem önkiegészítő szerepére Gidenek följegyzéseiben. A *Les faux-monnayeurs* c. regényéről szóló vallomásaiban elmondja, hogy minél jobban különbözik tőle egy alak jelleme, annál jobban tudja beszéltetni. «Mikor ezt teszem, elfelejtem, ki vagyok, — ha ugyan valaha is tudtam.»[2]

Ezzel a kétféleséggel azonban még *nincs kimerítve* a művésznek és az élménynek, tehát az élménynek és a műnek egymáshoz való viszonya. A laikus elgondolás egyszerű formulája helyébe eddig annak egyszerű megfordításával egy kettősség került, a valóságban azonban még számtalan alakulás lehetséges. A művész nemcsak azt, vagy annak az ellenkezőjét adhatja, ami (Máraival szólva) lelkének alapanyaga : *minden* érdekelheti, az is, amihez még úgy sincs köze, hogy önmagának ellentéte, hanem ami egyszerűen csak kívül áll rajta. Egyszóval : *elvileg* minden művész számára *minden* művészi élménnyé lehet. A valóságban azonban minden egyes művész számára határozott és egyértelmű törvények szabályozzák — tárgyilag teljes kötöttséggel, alanyilag azonban teljes szabadsággal — az emberi és művészi élményeknek számára hozzáférhető körét és élményeinek az alkotásban való szerepét egyaránt. Ezeknek a törvényeknek megfigyelése és kimutatása voltaképen az írói és művészi életrajznak és műelemzésnek legfontosabb feladata.

Nyomatékosan hangsúlyozni kell azonban — megintcsak a laikus véleménnyel szemben —, hogy *a művészi átélés egészen más valami*, mint amit rendesen ezen a szón értenek. A művésznek nem kell mindent átélnie ahhoz, hogy alkotásában ábrázolhassa. Embert és életet adhat a regényíró, bűnt és nyomort, gonoszságot és kétségbeesést rajzolhat, — és ehhez nem kellett szükségképen végigmennie az élet minden szennyén. Hősöket és szenteket ábrázolhat, a nélkül, hogy a maga a szó reális értelmében képes lenne a hősök és szentek légkörében élni. Ha művész, akkor mindezt *tudja* «átélés» nélkül is. Mindez valamiképen megvan benne magában is. A szó köznapi értelmében a művész egyszerűen *átélés nélkül is teremthet*. Persze, valójában ez sem történik átélés nélkül, csakhogy valami egészen más, a köznapi értelemben vett «életvalóságtól» egészen különböző, egészen belsőséges módon. Arról a jelenségről van itt szó, amelyet Goethe *anticipációnak* nevez. *Berlichingeni Götz*-évei és *Werther*-jével kapcsolatban[3] utal rá, hogy mikor ezeket írta, még egyáltalán nem ismerte az életet, azt sem, amit ezekben rajzol, — mindazt előzetesen tudta már, magából merítette : anticipálta —, és az utólagos életismeret igazolta az ifjú művész «átélés nélküli» életismeretét. «Ha nem hordtam volna magamban anticipáció útján a világot, látó szemmel is vak maradtam volna, és minden kutatás és tapasztalás csak holt és hiábavaló fáradság lett volna. A fény itt van és a színek körülvesznek bennünket, de ha nem hordanánk saját szemünkben fényt és színeket, nem vennénk észre ilyesmit magunkon kívül.»[4] Ez a *szemében hordott fény és szín:* ez a lényeges, ez teszi a művészt (= művészi apriori), és ez nincs a dilettánsban, ezért marad szolgája az élménynek, és ezért függetleníti magát tőle a művész. Függetlenítheti annyira, hogy egészen szabad is lehet tőle : anticipálni tudja. Ha nem volna így, akkor Shakespeare nem írhatta volna meg a királygyilkosok életét, Sophokles Oedipus tragédiáját, Harsányi Kálmán a *Kristálynézők* babyloni vásárját, Michelangelo nem festhette volna meg az ember teremtését, Franz Marc a «néma állatok lelkét», a siket Beethoven nem

[1] Négy francia író példáján mutatja meg, hogy az a két alaptípus, melyre ő valamennyi tipológiát visszavezet, az *élményben* (ez a fogalom nála azt is magában foglalja, amit mi a művész emberi énjének neveztünk) és a *műben* ilyen egyenes, vagy fordított viszonyban állhat egymással : Balzacban mind a kettő közvetlen, Proustban mind a kettő közvetett, Flaubertben közvetett élményből lesz közvetlen mű, Victor Hugóban közvetlen élményből közvetett alkotás.

[2] A. Gide : Journal de Faux-Monnayeurs. 87.

[3] Máshol Byronról is elmondja ugyanazt.

[4] Gespr. mit Eckermann. (Th. Kroeber kiad. Weimar, 1913.) 91.

szólaltathatta volna meg a természetet, — *ezeket* igazán semmiféle formában «át nem élhették». Az igazi művészre áll a goethei szó : minden jó és rossz lehetősége megvan a lelkében, «reális átélés» nélkül is.

Az alkotó hangulat.

Az alkotás legközvetlenebb előfeltétele egy sajátságos lelkiállapot. Az alkotás tulajdonképeni folyamatát az ú. n. *művészi hangulat* előzi meg. «Igazán költői hangulatban vagyok, — írja Goethe Schillernek (1876. máj.), — mert egynél több értelemben nem tudom igazán, mit akarok, és mi kellene.»[1] *Hangulat* ez, Volkelt értelmében : «A hangulatok olyan érzések, amelyekből hiányzik egy meghatározott tárgy képzete, melyekre vonatkoznának ... Legfeljebb egészen határozatlan képzetek nyomai fedezhetők fel bennük, melyek mintegy körüllebegik őket».[2] Legpontosabban talán Odebrecht meghatározása illik rá, mely szerint a hangulat «az éntudatnak minden tárgyiságtól feloldott érzelme ... Sem a tárggyal nem áll meghatározott viszonyban, sem nem érzem kizárólag az én hangulatomnak».

Elemezzük kissé alaposabban a felajzottságnak ezt az állapotát.[3] Az első tekintetre felismerjük, hogy ennek a lelkiállapotnak úgynevezett tárgytalansága meglehetősen relatív : a Volkelt emlegette «határozatlan képzetek» csakugyan «körüllebegik». Tárgytalanság helyett inkább bizonytalan, határozatlan, leghelyesebben *általános tárgyat* kellene említeni, mert minden bizonytalansága mellett is fel lehet ismerni e «hangulatnak» általános tartalmát, még pedig két mozzanatban. Az egyik a minden vizsgálótól felemlített *énérzés*. Az alkotói felajzottság állapotában az ember teljesebben, intenzívebben «érzi magát», mint egyébkor. Az alkotás már ebben az első, előkészítő stádiumban is felfokozott életérzéssel jár : teljesebb élet. Ennek a «tárgytalan» érzelemnek a legáltalánosabb, legdifferenciáltabb értelemben vett, talán elmosódott, tartalmilag nem szükségképen tudatos, de mégis jelenlevő, sőt érzelmileg intenzíven jelenlevő én-tudat a tárgya. Magamat érzem szokatlan erővel. De nemcsak magamat. Az én állítása magában foglalja a nem-én állítását is. A nem-én tudata is benne «lebeg» ebben a felajzottságban. Az én ebben az állapotban felveszi tudatába a kívüle álló létezést is. Egy centrifugális mozzanat is van benne ; egy irányulás «a dolgok»-ra, a nélkül, hogy *egy* határozott dologra irányulna. Tudomásul vétele, sőt átérzése a létnek, a létezőségnek, — a nélkül, hogy ez a tudat egyes létezőkre vonatkoznék. Ez az a lelkiállapot, amikor — mint Ady gyönyörűen mondja — «agyunkat, szívünket befogja a mindenség».[4] Az alkotás termőtalaja ez : a lélek intenzíven érzi egyszerre magát és a «világot» — a nélkül, hogy a kettőnek kettővoltára külön ráeszmélne. A kettőt talán a lét-érzés közös szavával foglalhatnánk össze. Ez az *általános, de felfokozott létérzés* az esztétikai magatartás előkészítő stádiuma. Ezt magát azonban — minthogy sem tartalom, sem forma nem különböztethető meg, és így nem is válik eggyé benne, még nem nevezhetjük alkotó élménynek, annál is kevésbbé, mert igen sokszor nem-esztétikai jellegű folyamatokkal is — pl. a legkülönbözőbb mámor-állapotokkal — velejárhat. Szépen írja le ezt a jelenséget Reviczky Gyula *Hangulat* c. költeménye :

Óh, ritka kedv, óh, édes hangulat !
Hát újra érzem lágy fuvalmadat !
Szívemet dal-sejtelmek rengetik,
Új álomból új ének születik.

Már azt hivém, hogy kiapadt az ér,
Mely ibolyák évadján oly pazér,
S ím lopva, titkon, felbuggyan megint,
Susogva, zengve újra meglegyint.

Magamat oly könnyűnek érezem !
Ringass, ragadj, hullámos érzelem !
S ti elnémult, ti elfojtott dalok,
Repüljetek, ragyogjatok !

[1] Id. Volkelt III. 238.
[2] Volkelt, I. 206.
[3] Itt elsősorban egyéni átélésre támaszkodom, ennek adataival azonban a legteljesebb összhangban áll mindaz, amit e tárgyról a gazdag dokumentumanyag tartalmaz, és amit élő művészektől a maguk önmegfigyeléséből hallottam.
[4] A magyar Pimodán. Vallomások és tanulmányok. 1918. 25.

Hozzá tartozik ehhez a hangulathoz az is, amit Reviczky *dal-sejtelem*nek nevez: valami belső feszülés, irányulás, figyelem és cselekvési készség, egyelőre valami ismeretlen felé, — de ez az ismeretlen valahogyan mégis ígérkezik már. A művész érzi, hogy «valami lesz». «Belsőleg gyakran valami titkos géniusz mintha suttogna felém valami ritmikusat, úgy hogy járás közben ütemszerűen mozgok, és ugyanakkor azt hiszem, hogy halk hangokat hallok; ezek aztán valami dalnak lesznek kísérőivé, amely egy vagy más módon készséggel megjelenik bennem» — írja Goethe.[1]

2. fejezet. A művészi alkotás természete.

A sematizálás kétes értéke.

Magáról az esztétikai alkotás folyamatáról V. Th. Vischer óta igen sok érdekeset és találót írtak már, így Ed. Hartmann, Volkelt, Müller-Freienfels, Dessoir; fejtegetéseik finom lélektani megfigyelésen, a legkülönbözőbb művészek nyilatkozatain és imponáló elméleti tájékozottságon épülnek fel, úgyhogy a részletekben alig lehet valami lényegeset hozzájuk tenni. Ezekkel az elemzésekkel szemben meg kell azonban jegyeznünk, hogy az alkotásfolyamat, a rendelkezésre álló gazdag anyag és kitűnő tudományos feldolgozás ellenére is, az egész esztétikai jelenség-világnak *legtitokzatosabb területe*. Titokzatos magának a művésznek is, hiszen itt valójában nem lehet szó önmegfigyelésről: az alkotás igénybeveszi az egész embert; arra a tudatos, tárgyias, fölényes különválásra, amely minden tudományos értékű megfigyelésnek előfeltétele, itt nincsen mód. Azért minden művész igazat fog adni Aranynak, aki ezt írja Szemerének a vers *fogantatásáról:* «A keletkezés mozzanatáról nem adhatunk számot magunknak»,[2] azért a művésznek magának is meglepetés a kész mű: hogy hogyan lett, azt ő sem tudja jobban, mint mások:

Minő magból fogantatik
A vers, ki tudná azt megmondani?
Mondjuk, mert mondja bennünk valami.
Az énekelő énekel,
Mert ez a Kell.
A magot Mások vetik el.
És amikor az új bimbó kifeslett,
Csak néz, néz és álmélkodik az ember
Áhítattal és félelemmel,
Hogy amit érlelt anyaszerelemmel:
Imhol, ez lett!?[3]

Amit a művész is mondani tud erről a folyamatról, az már nem közvetlen megfigyelés, hanem csak emlékezés eredménye. Magában a folyamatban, mint látni fogjuk, olyan jelentős része van a tudattalan elemeknek, hogy már csak ezért sem adhat róla számot tudatos megfigyelés. Azonkívül minden egyes műalkotás külön világ, létrejötte külön egyéni folyamat, amely a művész aktuális és nyílván minden máskoritól különböző lelkiállapotán és a tárgynak minden más műalkotás tárgyától különböző voltán kívül, még számtalan sem előre számba nem vehető, sem utólag mindenestül le nem mérhető esetlegességtől függ. Ezért a folyamat nemcsak irracionális, de egyenesen titokzatos fog is maradni a legszeniálisabb elemzések után is.

[1] Id. Zolnai Béla: Szóhangulat és kifejező hangváltozás. Szeged, 1939. Acta Universitatis Szegediensis. Sc. Philologica. 123. A Wilhelm Meisterből.

[2] Arany: I. h. IV. 147.

[3] V. ö. Kosztolányi: «Ha valaki érez valamit és azt kimondja, az még nem költemény. A költő munkája jórészt öntudatlan. Alkotásában az öntudatosság inkább akadály, mint segítség. Élményeket nem kereshet úgy, mint az útirajzíró, aki elutazik idegen országba, hogy azt, amit lát, leírja. Az ő élménye messzebb van, az öntudatlan országában. Ha megtalálta, már elvesztette, ha megértette, már nem érti, ha eszébe jut, már elfelejtette. Csak úgy bukkanhat rá, hogy az emlékezés maga a művészet érzéki beteljesülésévé válik, s *voltaképp akkor tudja meg, mire akart emlékezni, mikor verse már elkészült*». (Kosztolányi: I. h. 121.)

Ez az utóbbi gondolat különösen alkalmas arra, hogy szkeptikussá tegyen bennünket az elméleti fejtegetések eredményeivel szemben. Minden egyes műalkotási folyamat feltétlenül különbözik minden mástól. Ezt az *egyedi* jelleget nemcsak az egyes művészegyéniségek és (egy művész munkásságán belül is) az egyes alkotások biztosítják: alig lehet kétséges, hogy különbség van az alkotási módban is egyes irányok, iskolák, egyes korok, esetleg népek szerint. Más-más alkotásmódot tesznek szükségessé és magától értetődővé különböző természetük szerint az egyes művészetek is. Sok tekintetben másként alkot a lírai költő, akinek fejében akár egész költeménye készen lehet a nélkül, hogy leírná, mint a regényíró, vagy a drámaköltő, aki hetekig, hónapokig, sőt évekig dolgozik munkáján, — másképen a rajzoló, aki néhány vonással vet oda egy gyorsan készülő portrét, és másképen a freskófestő, aki anyaga természeténél fogva ugyancsak gyorsan kénytelen dolgozni, de tudja, hogy minden ecsetvonása végleges és immár nem tűr javítást, — másképen a muzsikus és az építész, aki «tárgytalanul» alkot, és másképen a modell után dolgozó festő, szobrász, vagy író, — másképen a modern regényíró, aki esetleg kényelmesen cigarettázva gépbe diktálja művét, és másképen a szobrász, aki kemény testi munkával dolgozza meg az önfejű anyagot, — másképen a szobában dolgozó akadémikus festő, másképen a pleinairista, — másképen a dalköltő muzsikus és ismét másképen az opera-komponista, vagy egy mise, vagy szimfónia szerzője stb., stb.

Ezzel szemben minden elmélet erősen sematizál és a lehetőségek végtelenül bonyolult szövedékét egységes szempont szerint próbálja rendbeszedni, — az előbbiek után eleve kétesnek tetsző vállalkozás. Főleg *két szkéma* tér vissza újra meg újra az alkotó folyamatról szóló elmélkedésekben és ez a kettő többé-kevésbbé a köztudatba is átment. Az egyik a *metafizikai*, a másik a lélektani sematizálás. Az első Platonra megy vissza, és az új platonizmuson, majd a skolasztikus bölcseleten keresztül jutott el egészen a laikus közönség gondolkodásáig. Ennek a felfogásnak lényege, hogy a művész lelkében él egy *őskép* (idea, eszme, causa exemplaris), és az alkotásfolyamat nem más, mint ennek a képnek utánzása, mintegy lemásolása. «Egy dolog megalkotásához, — írja Aquinói Szent Tamás — szükségképen kell egy előkép, hogy a dolog elnyerje egészen meghatározott formáját. A művész ugyanis úgy teremti képét, hogy közben egyre előképére néz, akár külsőleg, mint modell lép az eléje, akár csak belsőleg látott kép.»[1] A *lélektani sematizálás*, melynek a négy föntnevezett kitűnő esztétikus a legtekintélyesebb képviselője, lélektani folyamatnak fogja fel az alkotástevékenységet és időben egymásután következő részeket próbál benne elkülöníteni (alkotóhangulat, fogamzás, belső kivitel, megvalósítás). Mindkét formulának megvan a maga jogosultsága: *két lehetőség* a sok közül. Mihelyt azonban általános érvényű megállapításként fogjuk fel őket[2] azonnal beleütközünk az esztétikai tapasztalat és a rendelkezésre álló dokumentumanyag ellenmondásaiba.

Az alkotás egyszerre külső és belső tevékenység.

Ha mégis általános megállapításokat akarunk tenni az alkotó folyamat természetére nézve, be kell érnünk néhány szerény megjegyzéssel. Ilyen mindenekelőtt az, hogy az alkotás-folyamatban többé-kevésbbé *összefolyik külső és belső tevékenység*. Elvileg nem lehet megkülönböztetni, illetőleg elkülöníteni egymástól azt, amit Volkelt belső keresztülvitelnek (innere Durchführung) és kivitelnek (Ausführung) nevez, és mint fokokat helyez egymás után. Természetesen lehetséges ilyen alkotás is: egy a sokféle lehetőség közül. A legtöbbször azonban ez a kétféle tevékenységi réteg sokszorosan átjárja egymást. Az aktus megindulhat külső mozzanattal: egy leütött véletlen akkorddal, egy odavetett színfolttal, egy véletlenül hallott szóval, vagy ritmussal, — de megindulhat a belső küszködéssel is, és megmaradhat sokáig ebben a belső tudattérben a nélkül, hogy talán nagyon sokáig megvalósulna belőle a papíron, vagy a vásznon valami is. Alapvető tévedés volna azonban azt hinni, hogy az ilyenféle külső mozzanat csak külső, és hogy az ilyen belülmaradó «kivitel» teljesen el van zárva a külső megvalósítás mozzanataitól. Az esztétikum tartalom-

[1] Summa Theol. I. qu. 44., a. 3. c.

[2] A Volkelt, Dessoir-féle kitűnő tudósok persze maguk tiltakoznak ez ellen legjobban.

forma-egység volta, mint láttuk, magában foglalja a szemléletesség határozmányát ; a belső érlelődés minden mozzanata osztozik ebben a szemléletességi jellegben : *a művész azt is hallja, vagy látja, amit még nem vetett papírra*, nem valósított meg külsőleg, és a külső megvalósítás egyes mozzanatai mindig függnek ettől a belső szemlélettől. Ez a függés azonban fordítva is megvan : a belső érlelődés sem független a külsőleg megvalósított mozzanatoktól. Egy leírt verssor, vagy rím, vagy ritmusképlet, egy leütött akkord, vagy dallamvonal, egy megrajzolt, festett vagy mintázott motívum : maga is új alkotó tevékenység-hullámoknak lesz kiinduló pontja, új művészi gondolatokat von maga után, új formai lehetőségeket, sőt kényszerűségeket vet föl, és ezáltal visszahat a belső érlelődésre. Érdekesen fejtegeti ezt Dessoir a színész példáján, aki a színpadon az alkotás lendületében igazi könnyeket sír : ezek a könnyek már most visszahatnak a jellem-megelevenítés alkotó munkájára, és új, az eredeti szándéktól talán különböző árnyalatokat visznek bele a belső «keresztülvitelbe» is, — ami persze ismét visszahat az alakítás külső képére.

Foghatóan illusztrálja ezt a jelenséget az a tevékenység, amelyet Volkelt *fixirozás*nak nevez : a költői mű leírása, a lekottázás. Kétségtelen, hogy ez a rögzítés más munka, mint a mű tulajdonképeni megvalósítása, — hiszen a munka csakugyan készen lehet a művész fejében, mielőtt a papírhoz nyúl, — ha nem is egy egész vers, de egy strófa, egy «zenei gondolat», és ilyenkor ez a rögzítés lehet tisztán technikai munka, amelynek nincsen semmi köze az esztétikai tevékenységhez. Ez az eset azonban még a költőnél és a zenésznél is ritka, hiszen mint ép az imént mondottuk, a leírt motívum azonnal továbbhat, és így a legtöbbször maga a rögzítő aktus is esztétikai jellegűvé válnék.

Egészen ki van azonban zárva minden csakrögzítő jellegű aktus a festő és a szobrász munkájából, hiszen itt a megvalósítás nem jön létre kétféle tevékenységben, mint amazoknál : itt semmi sem lehet készen addig, amíg rögzítve nincs ; addig hiányzik belőle az anyag. (A költő és zenész anyaga rögzítés nélkül is megvan.) Lessing híres ötlete, hogy Raffael akkor is festő lett volna, ha nem lett volna keze, nyilvánvaló képtelenség. Egy költő vagy zeneszerző elképzelhető írni-, vagy kottáznitudás nélkül ; a dal, vagy a vers megvalósulhat tisztán belsőleg, és elmondhatja, vagy elénekelheti rögzítés nélkül is : az írás és a hangjegy az alkotásnak csak jele, nem maga az alkotás. A kép és a szobor azonban nem jelek, hanem maguk az alkotások. Itt megvalósulás és rögzítés tökéletesen egybeesik. Itt tehát sehol egy pillanatig sem lehet elválasztani egymástól külső és belső munkát. Öntudatos művész annyira érzi ezt, hogy ismertem például egy jeles festőt, aki hevesen tiltakozott az ellen, hogy technikáról, mint ilyenről egyáltalán beszéljenek. Technika nincs, mert minden technikai mozzanat egyben tartalmi és formai is, vagyis maga az egész esztétikum. Bizonyos értelemben igaza is volt. Szellemes hasonlattal világítja meg ezt a tényt Dessoir, amikor az alkotásfolyamatot a beszélés folyamatához hasonlítja. «Ha elkezdek egy mondatot, akkor a gondolat a maga egészében előttem lebeg. De az egyes szavakról még nem tudok semmit, mert ezek csak beszélés közben fejtőznek ki, és nekem is épen úgy, mint a hallgatónak, csak ezek az egymás után következő szavak teszik világossá a gondolat tartalmának egyes részeit.»[1] André Gide egyenesen ezt írja : «A rossz regényíró konstruálja személyeit, igazgatja és beszélteti őket. Az igazi regényíró hallgatja őket és szemléli, hogyan cselekszenek ; hallgatja őket beszélni, még mielőtt ismerné, és csak *miután hallotta őket beszélni, csak akkor érzi meg lassan-lassan, hogy kik is ők*».[2]

Érzelem és értelem az alkotásban.

Ha lélektani szempontból vesszük vizsgálat alá az alkotó tevékenység folyamatát, mindenekelőtt tisztában kell lennünk annak kibonyolíthatatlanul és áttekinthetetlenül összetett voltával, — és ugyanakkor mégis egységes jellegével. Minderről már megbizonyosodtunk az esztétikai apriori vizsgálata alkalmával. Az idevontakozó problémák közül mind jelentősége és érdekessége, mind az esztétikai irodalomban elfoglalt fontos helye miatt főleg négy érdemli meg a behatóbb tárgyalást.

[1] Dessoir I. m. 239.
[2] Journal des Faux-Monnayeurs. 97—8.

Az egyik az *értelmi és érzelmi elem viszonya* az alkotás-folyamatban. Az erre vonatkozó alapfelfogás ősidők óta két fő táborra különíti az esztétikusokat : az értelmi és az érzelmi esztétika táborára. Az előbbibe tartoznak a görögök, a skolasztikusok (az újak is, Maritainnal élükön), Kant, a marburgiak (Cohen) és az olyan költő esztétikusok, mint Horatius, Boileau vagy Poe Edgar ; az utóbbiba a mai esztétika képviselőinek legnagyobb része. A franciák általában inkább az előbbi, a németek az utóbbi felé hajlanak. Az esztétikai aprioriról szóló fejtegetéseink után nem lehet kétséges, hogy az igazság nem a középen van, hanem a két álláspont szintézisében, sőt azon is túl : az esztétikai alkotásfolyamatban része van mind a kettőnek, sőt mint láttuk, annál is többnek. Ezt különben a finom lélektani megfigyelők a maguk módszerével is megállapítják, hiszen pl. Volkelt szerint «maga a latens gondolkodás is érzelmi biztosság (Gefühlsgewissheit) formájában jut tudatára a művésznek».[1] Kedvesen fejezi ezt ki a színészi alakításra vonatkozólag Friedrich Kaysler, mikor azt mondja, hogy a színésznek még a teljes magamegfeledkezés állapotában is meg kell őriznie «agyában egy ici-pici éber szemet».[2]

Az érzelemnek az esztétikum születésében való döntő szerepét megvilágítottuk az *intuicióról*, az *érzelmes kapcsolódás*ról és az *érzelem* esztétikai *primátusá*ról szóló fejtegetéseinkben (I. kötet). A modern esztétika ezen a téren meglehetős egyhangúsággal vallja ugyanezt. Kétségtelen azonban az is, hogy az esztétikai folyamat nemcsak az érzelem síkján folyik le. Baudelaire egyenesen kijelenti, hogy «minden, ami szép és nemes, az ész és számítás eredménye» *(L'art romantique)*. Paul Valéry pedig egyenesen tiltakozik az ellen a feltevés ellen, hogy a költőt az érzelem mozgatja. «Én méltatlannak tartottam és tartom ma is, hogy tisztán csak lelkesedésből írjunk. A lelkesedés nem írói lelkiállapot.»[3] A nagyobb alkotásokra nézve első tekintetre világos ez, senkinek sem jut eszébe kétségbe vonni, hogy a *Divina Commedia* és az *Ember tragédiája*, Leonardo *Utolsó vacsorája*, Debussy, vagy Bartók egy zenekari műve legalább annyira az észnek, mint az érzelemnek művei. De ugyanezt a tételt nyilvánvalóan ki kell terjeszteni a legkisebb dalra, vagy odavetett grafikai vázlatra is, hiszen mindegyiknek van szerkezete, formái, ezek pedig viszonyok, amelyeket végelemzésben az értelem fog fel, illetve hoz létre. Akárhogyan értjük is az esztétikum lényegszerűségét, mindenesetre valami olyan, aminek (ha fogalmilag, ha intuitive), de köze van az értelemhez. Művészek százai jönnek segítségünkre idevonatkozó nyilatkozataikkal. Az ember «értelmes állat», a nagy művész, aki épen azért nagy művész, mert intenzívebben ember, még inkább az : ezt a nagyszerű energiát nem kapcsolhatja ki alkotás közben sem. «Regényírónak éreznie is kell, tudni is kell, ébren is kell látni, álmodni is kell tudni» — mondja Jókai a *Magyar nábob* előszavában. «A költészet az okoskodással nem fér meg, de az észszerűt szereti» — mondja Goethe[4] és Babits : «Egy vers jobb és nem rosszabb lesz, ha ész építi, csak ott álljon mögötte a gazda is».[5] «Elég-e az érzelem ahhoz, — kérdezi Flaubert, hogy formát adjunk neki? Van-e olyan bordal, amelyet részeg ember költött? Nem szabad mindig azt hinni, hogy az érzés minden.»[6] Még zeneművészeknél is, akiknél a közérzés elsősorban az érzelmi tartalmat véli uralkodónak, olyan alkotóknál is, akiknek műve elsősorban roppant érzelmi erejével nyügöz le, kimutatja ez a mélyebb elemzés. Wagnerről pl. így ír Thomas Mann : «Ne becsüljük le túlságosan a *gondolatiság* erejét, az öntudatlanul létrehozott művészi alkotás olyan korszakoké, amelyek a miénktől már messze távolodtak : a legmagasabb műveltség korának műalkotása nem jöhet létre másként, csak a tudatban. Arculcsapása ez minden elméletnek a wagneri alkotásmód teljesen mitikus eredetéről. Föl lehetne tenni, hogy az alkotásnál ez az *értelem* teljesen ki volt kapcsolva s helyébe az ihlető néplélek lépett. De a mi érzésünket, hogy nem így volt, körének

[1] I. m. 215.

[2] Fr. Kaysler : Das Schaffen des Schauspielers. A berlini esztétikai kongresszus értesítőjében (Bericht über den berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Suttgart, 1914.) 395.

[3] P. Valéry : I. m. I. 170.

[4] Id. Angyal Dávid : Gyulai Pál 53.

[5] A *Sziget és tenger* előszava.

[6] Levele Louis Coletnek, 1846 augusztus 16.

különféle többé-kevésbbé hiteles hagyománya erősíti, melyek szerint a szorgalom gyakran pótolta nála az ösztönösséget ; s önmaga kijelentése, hogy legjobb dolgait csak a gondolat segítségével tudta létrehozni; s efféle szájába adott nyilatkozatok: «Kerestem és kerestem, gondolkoztam, míg végül megtaláltam azt, amire szükségem volt».[1]

Hogy *hogyan illik össze* ez a kettő, annak mindenesetre sokféle módja van. Az egyiket például leírja Schiller : «A kedély az érzéstől a gondolathoz egy közvetítő hangulaton át jut el, amelyben érzékiség és értelem egyformán tevékeny, de éppen azért kölcsönösen megszüntetik egymás meghatározó hatalmát».[2] A másik módot Berlioz jelöli meg : «A hang és hangzás alatta áll az eszmének. Az eszme alatta áll az érzelemnek és szenvedélynek».[3] Végtelen skálája nyílik itt a lehetőségeknek. A lényeges az, hogy minden igazi műalkotási folyamatban megvan mindkettő, értelem is, érzelem is.

Igazi műalkotásról beszéltem, mert természetesen elképzelhető, sőt gyakran elő is fordul az az eset, hogy egy művésznek kényszerből kell foglalkoznia olyan munkával, amely nem ragadta meg, amelyhez nem fűződik érzelme. Ilyenkor természetesen megtörténhetik az is, higy munkája iránt mindvégig közönyös tud maradni. Ebben az esetben az érzelmi tényező egészen kimaradván, az érzelem esztétikai primátusának posztulátuma értelmében a folyamat teljesen kívül marad az esztétikum birodalmán, hacsak ezért a végzetes hiányért nagyon-nagyon erős más értékek nem adják meg az esztétikai kárpótlást. A tapasztalat és a rendelkezésre álló dokumentumok azonban arra tanítanak, hogy ez az eset ritkább, mint gondolják. Az igazi művész ugyanis az ilyen kényszerrel szemben többnyire a legnagyobb ellenállást fejti ki ; ha végül mégis vállalkozik a nem kedve szerinti munkára, igen sokszor mégis csak van valami a feladatban, ami nem egészen idegen tőle, hiszen talán épen azért engedett végül mégis ellenkezéséből. Ha pedig egyszer beléfogott, igen gyakran megtörténik, hogy munka közben *mégis csak megragadja* a feladat, vagy annak legalább valamely tartalmi vagy formai mozzanata, és ez, ha bármily tökéletlenül is, de mégis csak megadja a szükséges érzelmi tényezőt. Akárhányszor pedig maga a művész — hogy úgy mondjam művészi életösztönből — próbálja magát «beleringatni» a megfelelő hangulatba, — esetleg átformálja a feladatot a maga szájaíze szerint. Ennek az aktív tényezőnek, mint látni fogjuk, igen nagy szerepe van az alkotásban. Így aztán igen gyakran megtörténik, hogy az ilyen «megrendelt» alkotások nemcsak eredményükben nem állnak mögötte az «igaziaknak», hanem maga az alkotási folyamat is, a kezdet ingadozásai után belelendül az illető művész legsajátabb alkotásainál megszokott formáiba. Teljes világossággal állapítja meg ezt saját gyakorlatáról Csajkovszkij.[4]

Vannak szenvedélyes művészek és érzelmes művészek, akiknél, úgy látszik, minden az érzelem, az ihlet, a «szárnyalás», és eszünkbe sem jutna velük szemben az a gondolat, hogy az értelem hideg munkájának is része van alkotásaikban (Greco, Van Gogh, Boucher — Liszt, Schubert, — Vörösmarty, Verlaine, Kleist). Viszont vannak «hűvös», «okos», «számító» művészek, poeta doctusok, «matematikus» zenészek, akiknél első sorban az értelem munkája kap meg bennünket, és hajlandók volnánk föltenni, hogy «érzés nélkül» dolgoznak (Mantegna, Piero della Francesca, Puvis de Chavannes, Ingres, Horatius, Babits, Flaubert, — Saint-Saens, Brahms). Ismét másoknál — elsősorban a legnagyobb klasszikusoknál: a Leonardóknál, Goethéknél — a két elem olyan egyensúlyban látszik lenni, hogy eszünkbe sem jut megtagadni, de még csak jelentőségben a másik fölé helyezni sem egyiket se. Az esztétikai aprioriról szóló elmélkedésünk és az egyes művészek alkotásainak és alkotásmódjának tanulmányozása — valamennyié ! — meggyőz bennünket róla, hogy bármilyen különböző arányban vegyül is egymással a kettő, valamilyen formában minden igazi alkotásfolyamatban ott van mindkét tényező. A laikust talán meglepi,

[1] Thomas Mann : Richard Wagner szenvedése és nagysága. Ford. Sárközi György. 119—120.
[2] Schiller : Briefe über ästetische Erziehung. 20. sz.
[3] Berlioz : A travers chants. 312. Id. Romain Rolland. Zenei miniatűrök. Ford. Benedek Marcell. 140.
[4] L. az érzelem primátusa fejtegetésénél idézett nyilatkozatát.

mikor például Bach műveiben a vizsgáló «matematikai-építészeti-alakítást» bizonyít,[1] v. amikor Jókainál ilyen mondatokat olvasunk: «Összegyüjtöttem mindenünnen, ami csak e korszakra visszavezető mesét, adomát, hagyományt mások felfedeztek, és annak halmazába beleélve magamat, igyekeztem azokból egy hangulatot kitalálni, ami egy mesés korszakot reálissá, felfoghatóvá tesz»,[2] vagy ha kezébe kerülnek Leonardo da Vinci írásai, és látnia kell, hogy a *Mona Lisa* mosolyának művésze milyen matematikust és természettudóst megszégyenítő megfigyelésekkel és számításokkal dolgozott, — mindez azonban csak azért meglepő, mert maga a művészi alkotásfolyamat, mint ahogy maga az egész esztétikai apriori, a maga egyszerre összetett és egyszerű mivoltában: titok.

Nem teszi világosabbá a titkot Volkelt szellemes formulája sem, aki a művészi alkotás értelmi elemét mint *latens gondolkodást* akarja megkülönböztetni a tudatos intellektuális folyamatoktól, és ez utóbbiakat csak mint *kisegítő aktusokat* engedi meg az alkotásfolyamatban. Bizonyos, hogy mindkét fogalom helytáll önmagában: a művészi alkotás folyamatában vannak latens, tehát tudatossá nem vált értelmi aktusok is, és megvannak azok a művészileg másodlagos jelentőségű értelmi mozzanatok (kételkedés, kérdésfelvetés, megfontolások, vizsgálódások, stb.), amelyeket ő kisegítő aktusoknak nevez. A dokumentumok vizsgálata és a tapasztalás azonban annak belátására kényszerít bennünket, hogy a művészi alkotásban bőségesen elő kell fordulniuk (ha nem is minden egyes alkotásfolyamatban feltétlenül) nemcsak latens, hanem teljesen világos és tudatos értelmi aktusoknak is, és ezek jelentőségét igen sokszor nem lehet leszállítani avval, hogy csak kisegítőknek tekintjük őket. Lehet-e máskép értelmezni például Strauss Richard következő sorait: «Novembertől áprilisig dolgozom, igen hűvösen, minden sietség nélkül, sőt minden emóció nélkül. Az embernek úrnak kell lennie magán, ha rendben akarja tartani azt a folyton változó, örökös mozgásban hullámzó, folyószerű sakktáblát, amelynek hangszerelés a neve! Annak a fejnek, amely *Trisztánt* komponálta, olyan hidegnek kellett lennie, mint a márvány».[3] Flaubert és Gide, Poe és Hebbel, Leonardo és Delacroix feljegyzéseit olvasva nem lehetünk kétségben róla, hogy a világos értelem ott állott műveik bölcsője mellett. A kérdés elvi oldalát különben az I. kötetben tisztáztuk.

Tudatos és tudattalan az alkotásban.

Az értelmi és érzelmi tényezők egymáshoz való viszonyának kérdése itt szorosan érintkezik avval a másik problémával, amelyet meg kell vizsgálni: az alkotásfolyamat *tudatos és tudattalan elemének* kérdésével.

A tudattalannak a művészi alkotásban való szerepét ma már alig van jelentősebb esztétikus, aki kétségbe vonja. Ma már inkább arról lehet beszélni, hogy sokan talán túlságosan nagy szerepet tulajdonítanak neki. Már Helmholtz kimondja: «A lángelmének úgy kell teremtenie, amint a képzelet dolgozik: egy törvénynek engedelmeskedik, egy célhoz igazodik, a nélkül, hogy tudna akár az egyikről, akár a másikról. Az olyan műalkotás, melyben tudatos reflexió működését konstatálhatjuk, szegényesnek fog tetszeni».[4] Az elméletben a legszélsőségesebb álláspontot képviseli itt E. Hartmann, a tudattalan filozófusa, és a német romantikusok. Számos nyilatkozatot idézhetnénk, amelyben a művész — természetesen csak utólag, a visszaemlékezésben — ráébred a benne végbement, akkor tudattalan folyamatra és utólag megpróbálja leírni. Wagner például így mondja el önéletrajzában a *Rajna kincse* előjátékának születését. Maga a mű már készen volt, amikor 1853 szeptemberében Genuából egy tengeri betegség után fáradtan kirándult Spezziába. «Egy lázban és álmatlanságban töltött éj után gyalogsétára kényszerítettem magam a dombos, fenyőerdő fedte környéken. Minden csupasznak és pusztának tünt fel előttem, és nem tudtam, mit keresek itt. Délután hazatértem és holtra fáradva elnyujtóztam egy kemény nyugágyon és vártam az álom régóta sóvárgott óráját. Ez nem jött meg, ellenben valami *alvajáró állapot-félébe estem*, amelyben hirtelen az volt az érzésem,

[1] V. ö. Moos i. m. 389.
[2] A *Bálványos vár* jegyzeteiben.
[3] Vossiche Zeitung, 1914, 239. sz. Id. Utitz II. 249.
[4] Id. Souriau: La rêverie esthétique Essai sur la psychologie du poète. Paris, 1906. Alcan. 129.

mintha erősen hullámzó vízbe süllyednék. A víz zúgása nemsokára az esz-dur akkord zenei hangját öltötte föl, amely szakadatlan arpeggiókban hullámzott tova; ezek az arpeggiók egyre mozgalmasabb melódikus figurációkká alakultak, de a tiszta esz-dur hármashang nem változott meg, és úgy látszott, mintha kitartásával végtelen jelentőséget akarna adni annak az elemnek, amelyben elmerültem. Azzal az érzéssel, mintha a hullámok most magasan fölöttem zúgnának tova, ijedten ébredtem föl félálmomból. Rögtön fölismertem, hogy a *Rajna kincse* zenekari előjátéka jelent meg előttem, úgy, amint magamban hordoztam, de mégsem tudtam határozottan megtalálni; és gyorsan megértettem azt is, hogy hogy áll voltaképen a dolog: nem kívülről, hanem *csak belülről ömölhetett* felém az életnek ez a folyama.»[1] Néhány sorban gyönyörűen fejezi ki a jelenség lényegét Petőfi:[2]

És kezemben a lant, rajta
Ábrándos dalt pengetek.
Nem szabályos, nem kigondolt
Mesterkélt dalt ... ujjaimra
Bízom, hogy mit verjenek,
S futnak ezek a húrok közt
Föl s le öntudatlanul.

Zenészek gyakran említik, hogy Wagnerhez hasonlóan «nem tudni honnan» jönnek lelkükbe a témák. Mozartnak például kocsin való utazás, vagy séta közben, vagy álmatlan éjjel tömegesen jöttek legjobb gondolatai, — *«honnan és hogyan, nem tudom»*.[3] Mindezek a szép szavak ugyanazt a tényt fejezik ki, amit a Böckl idézte olasz népénekes egyszerűen így mondott: «Mi viene cosi».[4] A tudattalan volt az úr Hebbel művészetén, aki álomhoz hasonlítja az alkotó lelkiállapotot[5] és Balzacén, aki «ihletétől elragadtatva, úgy látszik, nem értett ahhoz a nehéz művészethez, mely a szavak, a mondatok zenéje és gondos szövése útján ad valórt a gondolatoknak.»[6]

Ezzel szemben Flaubert «először kigondolta a típusokat, aztán deduktív módon haladva, ezekkel az alakokkal jellemző cselekvéseket vitetett végbe, melyeket végzetszerűen kellett elkövetniök, abszolút logikával, temperamentumukhoz híven», azután verejtékes munkával kereste meg a szót, a jelzőt, a mondatot.[7] Ugyancsak a teljes tudatosság mellett tör lándzsát Rodin. Mikor Paul Gsell megkérdezte tőle, hogy a művészek elmélkednek-e munkaközben és vajjon mindig tiszta tudatában vannak-e mindannak, amit csodálóik bennük fölfedeznek? — «Értsük meg egymást, — szólt nevetve Rodin. — Vannak olyan agyafurt észjárású csodálkozók is, kik teljesen váratlan szándékokat is tulajdonítanak a művészeknek. Ezekről ne beszéljünk. De higgye meg, hogy *a mesterek annak, amit tesznek, teljes tudatában is vannak*. Valóban, ha az ön említette kételkedők tudnák, hogy a művész néha milyen erőfeszítéssel bírja, és még mindig csak gyöngén, lefordítani leghatalmasabb gondolatát vagy érzelmét, bizonyára nem vonnák kétségbe azt, hogy ami világosan kitűnik egy festményből, vagy szoborból, akarattal is került beléje.»[8]

Láttuk, hogy Wagnerről is — ellentétben az előbbi vallomással — Thomas

[1] Richard Wagner: Mein Leben. Lipcse, 1914. 67—8.

[2] Csendes tenger rónaságán c. versében.

[3] «Megpróbálom elmondani, ha valami nevetségest talál is benne, hogy szoktam nagy és erős dolgokat megírni és kidolgozni. Igazán nem mondhatok erről többet, mint ennyit, mert magam sem tudok róla többet és nem tudok ennél tovább jutni. Ha jól érzem magam, például utazáskor a kocsiban, vagy jó étkezés után séta közben, és éjjel, ha nem tudok aludni, akkor jönnek rám legjobban, áradatként a gondolatok. Honnan és hogyan, — azt nem tudom, nem is tehetek róla. Ami ilyenkor megtetszik, azt fejemben tartom és nyilván dúdolgatom is magamban, legalább mások ezt mondják. Ha aztán jól megjegyeztem, akkor egyik a másik után hamarosan kezemre áll, hogy mire használható egy ilyen morzsa, hogy tészta készüljön belőle, kontraponttal és a különböző hangszerek hangjával stb.» (Mozart lev. Id.: O. Jahn: W. A. Mozart.[3] 1907. (kiadta Deiters) III. k. 423—4.)

[4] Id. Böckl: i. m. 1.

[5] I. 360.

[6] Maupassant: Flaubert. Ford. Tóth Árpád. Kultúra. Bpest, é. n. 23.

[7] Maupassant. U. o. 28. s köv.

[8] Rodin beszélgetései a művészetről. i. k. 95.

Mann, Strauss Richárd pedig önmagáról ugyanígy beszél. Az írók közül legelszántabb harcosa a tudatosságnak Paul Valéry. «Egy igaz költő állapota teljesen különbözik az ábrándozástól. Csupa *tudatos kutatást* vélek felfedezni benne, a gondolatok simítását, a léleknek gyönyörű béklyókba való verését s az áldozat állandó diadalát. Még aki álmát akarja leírni, annak is teljes éberséggel kell ezt tennie. Ha pontosan le akarom írni annak a gyönge alvónak furcsaságait, önmagával szemben való ellentmondásait, aki csak az imént voltam, követni önnön mélységemben a léleknek e gondolkodó zuhanását, mint egy lehullt falevelet az emlékezet homályos végtelenén át, nem szabad általtnom magam azzal, hogy ezt sikerül elérnem az öntudat végletes megfeszítése nélkül, amelynek az lesz a remekműve, hogy kilesi azt is, ami csak az ő rovására jött létre. Aki stílust és szabatosságot említ, az álmodozás ellenkezőjéről szólott; s aki e kettőt egy műben feltalálja, felteheti a szerzőről, hogy mindazt a fáradságot s időt ráfordította munkájára, amivel csak ellent bírt állni eszméi állandó kicsapongásának».[1] Máshol: «Éreztem ugyan, hogy szükséges, sőt elengedhetetlen, hogy szellemünk a véletlenre is számítson: ... de nem hittem az őrület saját külön hatalmában, a tudatlanság szükségszerűségében, az abszurdum felvillanásaiban, az alkotó zűrzavarban ... Legszerencsésebb sejtéseink is többé-kevésbbé pontatlan eredményeket adnak, mert túlzottak, mindennapi tiszta látásunkhoz képest; s hiányosak, ha tekintetbe vesszük a legkisebb dolgoknak s a valódi eseteknek végtelen bonyolultságát, amelyeket mind elénk vélnek tárni. A mi személyes érdemünk — ami után sóvárgunk — nem annyira ezeknek befogadásában, mint inkább megértésükben és megvitatásukban áll ... És a «zsenink»-nek adott visszavágás néha többet ér, mint zsenink támadása».[2]

A kétféle vallomás-sorozat kétségtelenül egyként igaz és egyként hiányos. Az összes dokumentumok összevetése megerősíti azt az eddigi fejtegetéseinkből (az esztétikai aprioriról) amúgy is kétségtelen tételt, hogy *a művészi alkotásban mindkettő szükségképen benne van.* A tényt magát szabatosan fejezi ki Schiller, egy Goethéhez intézett levelében: «A tudattalan a megfontolttal egyesülten teszi a költő-művészt».[3] Ugyanilyen határozottan és találóan mondja F. Schlegel: «Egy jó költeményben minden szándék és minden ösztön».[4]

A tudattalan szerepét az alkotásban egymagában is kétségtelen ténynek mutatja az a mindennapos jelenség, amelyet különben nemcsak a művész, hanem minden ember ismer, amelynek *ötlet* a neve. Az ötletet a következő mozzanatok jellemzik: hirtelen, váratlan megjelenés, — viszonylag új tartalom, — nem következik az előtte járó gondolatokból, — teleologikus jellege van: előbbre viszi az alkotásfolyamatot. Mindezt lehetetlen a tudatos lelki élet tényeiből megmagyarázni. A pszichológiai elemzés (és pszichológiai metafizika) sokféleképen próbálta magyarázni ezt a tüneményt. Ribot háromféle tudattalant különböztet meg: az egyik az ősök élményeinek öröklése, a másik a fiziológiai életérzésből fakad, a harmadik korábbi élményeknek mintegy lerakódott maradványa. Volkelt egyszerűen «latens gondolkodásról» beszél, lefolyt gondolati aktusok eredményeit — «diszpozicionális képzetaktivitásokat» emleget.[5] Hartmann tudattalan abszolútuma és Brandenstein «teljes

[1] Valéry: i. h. 56—7.
[2] U. o. 173—4.
[3] 1801 március 27.
[4] Id. Volkelt, III. 293.
[5] Volkelt III. 161, 185—6, 197. — «Nihil est in intellectu, quod non fuerit prius in sensibus. Ha igaz, amit Szent Tamás mond, hogy értelmünk a *materia prima* hasonlatára veszi fel a kívülről jövő benyomásokat, az így kialakult ismeretek pedig a kémiai elemek vegyüléséhez hasonló törvények szerint egyesülnek és váltanak ki új ismereteket és alakulatokat, akkor semmi sem áll útjában, hogy értelmi életünket élő kémiai laboratóriumnak tekintsük, amelyben nemcsak tudatosan, hanem legfőképp *tudatalatti módon* vegyülnek vagy kombinálódnak a mindennapi élet megszámlálhatatlan benyomásai, de értelmi életünk nyugvó energiái, a habitusok is. Ezeknek egy-egy kipattanó kombinációja új és a tudatos gondolkozás közvetítésétől ment ismeretet, intuíciót ad. Mivel pedig az ily intuitiv adatok igen sok részleges kombináció eredményeként pattannak ki, azért bizonyos központi helyzetet élveznek s így burkoltan az ismeretek egész hosszú sorát ölelik fel, amelyeket a gondolkozás vált ki belőlük. Tény ez, amelyet minden íróember a saját tapasztalatából erősíthet meg». (Horváth Sándor: Intuíció és átélés. Bp. Stephaneum. 1926. 13.)

tudata» mélyreható metafizikai építményeikből magyarázzák, a pszichoanalízis a léleknek másképen felfogott «mélyrétegeiben» keresi magyarázatát. Az esztétika számára ezek az izgalmasan érdekes gondolatépületek közvetlenül nem fontosak. További elmélkedéseinkben mindenesetre megerősít bennünket az a belátás, hogy a tudattalan immár a tudományos lélektannak is törvényesen igazolt alkotórésze, de számunkra csak maga az esztétikai tény a fontos: «a tudattalan a művész lelkiéletében önálló teljesítményű lényeges része a művészi tevékenységnek. Nemcsak anyagszállító, hanem önálló munkatárs, nem puszta lerakat, hanem a tudattal együtt közös műhelye a művészi alkotásnak . . . A művészi alkotás szándéka és hangulata nemcsak a tudatos, hanem ugyanakkor az öntudatlan lelkiéletet is lendületbe hozza».[1]

Hogy hogyan osztozik meg a szerepeken tudatos és tudattalan, arról semmi határozottat nem mondhatunk. Erre csak akkor vállalkozhatnánk, ha a tudattalant — és minden egyes művész egyéni tudattalanját — ismernők, ami nyilvánvaló lehetetlenség. Minden idevonatkozó kísérlet merőben önkényes, illetőleg egy-egy maga-megfigyelő művész egyéni esetét írja le, — igen kétséges, hogy még egy művész alkotó módján belül is tekinthető-e valamennyi esetre irányadónak. A líra egyik jeles elméletírója így látja: «A sikerült költemény mögött mintegy a következő körfolyam áll: az egész lélek tudattalan lebegése (hangoltság) — alakító tudatosság, — visszaömlés a tudattalanba (az alak t s eredménye nem tehető átlátszóvá egy döntő maradék nélkül».[2] Bizonyára sok verşre érvényes megállap tás. De aligha minden versre, még kevésbbé minden alkotásra. Hebbel szerint pl. a tudattalanból születik minden anyagi elem, így a drámaköltőnél «az alakok, a helyzetek, olykor még az egész cselekmény is, anekdotikus oldala szerint, — minden más azonban szükségszerűen a tudat körébe vág».[3] Ha szabad ezzel szemben a magam megfigyelésére hivatkoznom: csak az alakok születésére tudom ugyanezt mondani, egyébként nálam a helyzetek és a cselekmény vitele (szerkesztés) kívánja meg a legteljesebb tudatosságot, és a többi: a dialóg minden eleme robban elő szinte álomjárói határozottsággal a tudattalanból. Megerősíti ezt Alfieri önelemzése is.[4] «Az olvasó felvilágosítására, meg kell magyaráznom ezeket a gyakran használt szavaimat: *tervezés*, *fogalmazás* és *megverselés* (ideare, stendere e verseggiare). Ez a három ütem (respiri), amelyben tragédiáimat mindig alkottam, legtöbbször biztosította számomra az idő jótéteményét, amely egy ilyen jelentős alkotás alapos megfontolásához annyira szükséges: mert ha egyszer rossznak születik, utóbb nehezen lehet helyreigazítani. Tervezésnek tehát ezt hívom: a tárgyat felvonásokra és jelenetekre osztani, meghatározni a személyek számát és egy pár rossz prózában firkált lapon megcsinálni mintegy a *vázát* — jelenetről-jelenetre — annak, amit mondani vagy tenni fognak. Fogalmazásnak hívom azután, amikor, kezembe véve ezt az első ívet, kitöltöm a mondott vázlat jeleneteit, megírom prózai párbeszédekben az egész tragédiát, úgy, ahogy jön, a nélkül, hogy egyetlen gondolatot — bármi legyen is — elvetnék, és olyan hévvel írok, ahogyan csak tudok, nem ügyelve a hogyanra. Megverselésnek hívom végül nemcsak azt, hogy versbe szedem ezt a prózát, hanem hogy pihent értelemmel, jó idő multán, kiválasztom az első hosszadalmas tervből (lungaggini del primo getto) a legjobb gondolatokat, s költőivé és vonzóvá alakítom őket. Következik aztán, mint minden más műnél, a folytonos csiszolás, kihagyás, változtatás; de ha a tragédia nem igazán tragédia, a tervezésben és fogalmazásban, utólagos fáradozásokkal bizonyosan nem lehet azzá tenni. Ezt az eljárást (meccanismo) követtem minden drámai művemben; meg vagyok győződve, hogy ez egymagában több mint kétharmada a munkának. És valóban, ha egy bizonyos idő multán — amennyi elég, hogy egyáltalán ne emlékezzem a jelenetek első beosztására — újból kezembe vettem ezt az ívet, minden jelenet leírásánál úgy éreztem, hogy hirtelen a gondolatok és érzelmek egész tömege tódul szívemre és agyamba, s hogy úgy mondjam, erőszakkal lök írni: tüstént jónak és a tárgy lényegét kifejezőnek (cavata

[1] Volkelt, I. m. III. 161.

[2] Joh. Pfeiffer: Umgang mit Dichtung. Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen. Lipcse, 1936. 50.

[3] Tagebücher. III. 269.

[4] Alfieri: La vità. Collezione di classici italiani v. II. (175—6.)

dai visceri del soggetto) fogadtam el ezt az első jelenetezést. Ha még nem ébresztette bennem azt a lelkesedést, vagy nagyobbat, mint mikor kiterveztem, akkor megváltoztattam vagy elégettem. Amikor már elfogadtam az első tervet, a kidolgozás igen gyorsan ment : egy nap megírtam egy felvonást, néha többet, ritkán kevesebbet ; és a hatodik napon a tragédia majdnem mindig — ha nem is volt készen, de megszületett. Azokat a darabokat, amelyeket nem tudtam ilyen bőséggel és lírai hévvel (ridondanza e furore) megírni, sohasem fejeztem be, vagy ha be is fejeztem, de versbe nem öntöttem». A drámai művészet olyan szakértője, mint Hevesi Sándor, szerette mondogatni, hogy a drámai cselekmény vezetése matematika. Behaghel, rengeteg dokumentum alapján, a tudatosnak háromféle szerepet tulajdonít : kiegészítő és segítő — válogató és rendező, — mérséklő és nyugtató szerepet.[1] Más helyen a nyelvi formát tulajdonítja a tudatos munkának. Meglehetős általánosságok ! — s még ezt a szerény eredményt is könnyű volna ellenkezőjére fordítani akár a tőle felhalmozott nyilatkozatok alapján is. Még legtetszetősebb a Kosztolányi felhozta japán költő tétele : «Egy ma élő japáni költő, Kitahara, aki mint minden japáni költő, a kínaiak tanítványa, ezt mondja az ő ihletük természetéről : A művészi alkotásban négyféle mozzanat van : az első a *mozdulatlanság*, vagyis a mély elmélkedés, azután a *figyelem*, amikor az ember egészen megsemmisül a természet szemléletében, majd a több-kevesebb ideig tartó *fölfűtöttség*, melynek kirobbanásából születik a művészet. A *haiki* egy mozgó másodperc. Megérzékelteti a dolgok előbbi állapotát s azt, ami majd utána következik. Az a fontos, hogy a dolgok legvelejét érintsük. Ez voltaképen csak hatodik érzékünkkel lehetséges, holmi *szellemi szimattal*. Az érzés mélyén ott lakozik a test elcsigázása által élesült észlelet, a csönd, a természetben való teljes elmerülés».[2]

Itt legalább bizonyos lélektanilag jól megokolható időbeli sorrendet állít fel a két tényező munkába lépése közt, — de a tárgyi szerepmegosztásról persze ez sem mond sokat, és főleg nem olyat, ami a japán és kínai líra nagyon is szűk körén (és legfölebb egy velük rokon modern lírai fajtán) kívül is alkalmazhatónak látszanék.

Az ihlet.

Ezen a ponton azonban az alkotói tudattalan problémája abba a kérdésbe torkollik bele, amely legalább a laikus számára legizgatóbb mozzanata az alkotói tevékenységnek : a *művészi ihlet* problémájába. Igaza van Dessiornak, amikor az ihletet *veszélyes fogalom*nak nevezi : az esztétikai terminológiában kevés szó van, amellyel olyan könnyű volna visszaélni, és amellyel olyan sokszor éltek volna vissza, mint ezzel. Mégsem lehetünk el nélküle, mert értelemnek és érzelemnek, tudatosnak és tudattalannak, sőt aktív és passzív magatartásnak, szabadságnak és szükségszerűségnek a művészi alkotásban való egységét nem láthatjuk tisztán, amíg az ihletnek nevezett jelenséget meg nem ismerjük.

Az ihlet szóval a közfelfogás és általában a művészek szóhasználata is két jelentésmozzanatot köt össze. Az egyik lélektani jellegű, a másik valami transzcendens vonatkozásra mutat rá. Egyszerűen és szabatosan fogalmazza meg mindkettőt Müller-Freienfels : izgalmas *érzelmi felfokozottság*[3] és *hirtelen*, mintegy *személytelen* felvillanása a gondolatoknak.[4] Lélektani értelemben az ihlet egyszerűen bizonyos lelkiállapotot jelent, amely művészek nyilatkozatai szerint a legszerencsésebb percekben jár vele a művészi alkotással. Az ihlet lelkiállapotát kétségtelenül az érzelmi felfokozottság jellemzi legjobban, transzcendens jellege pedig abban a személytelen, éntől független adatásban van, amellyel az «eszme mintegy megszállja a művészt».

Az ihlet lelkiállapotának leírásai közül a legrégibb Platon híres helye az *Ión* ötödik fejezetében : «Nem mesterségbeli tudással, hanem az enthusiasmus és inspiráció erejével írják költeményeiket a jó epikus költők. Ugyanígy van a jó lírai költőknél is. Hasonlítanak a corybantokhoz, akik csak önkívületben táncolnak ; nem hidegvérrel

[1] Otto Behaghel : Bewußtes u. Unbewußtes im dichterischen Schaffen. 1906. 23—4.
[2] Kosztolányi : Kínai és japán versek. 19.
[3] Vannak persze, akik ezt is tagadják ; így Utitz.
[4] Müller—Freienfels : Psychologie der Kunst³. Lipcse és Berlin, 1923. II. 141. köv.

alkotják szép énekeiket... A költő könnyed, szárnyas és szent lény, aki képtelen alkotni, hacsak az ihlet (enthusia mus) meg nem ragadja és ki nem emeli magából. Amíg el nem érkezik az ihlet pillanata, egy ember sem tud verset írni, mint ahogy nem tud jóslatot mondani... Egyik költő az egyik Múzsához tartozik, a másik költő másik Múzsához; ezt úgy mondjuk, hogy meg van szállva». Arany János így írja le az ihletet:

Mint a szerelmes boldog álminál
Tündér alakká lesz bálványa képe:
Úgy lebben olykor a művész elébe
Teljes tökélyben a szűz ideál.

De oh, ha vére csillapodni száll,
A grácziák övét elejti szépe:
Más hölgy tolong az istennő helyébe...
Asszony, minéműt köznap is talál.

Reszkess az égit így elveszteni!
Ha ő jelen, ha őt mosolygni látod:
Akkor, akkor ne mulassz költeni! —

Egyszerre, mint árny, tűn el az imádott,
És mint a rózsafelhő, nem sajátod; —
Perc a tiéd, egy perc, az isteni![1]

Flaubert: «A költői vízió mindig örömmel teli, valami beáramlik a lélekbe, s az ember azt sem tudja, hogy hol van... Ez a látomás gyakran fokozatosan fejlődik ki, mint egy díszlet különböző részei, amint egymásután felrakják őket; de gyakran olyan hirtelenül jön, s olyan tűnékeny, mint az álombeli káprázatok. Valami elszalad a szem előtt. Ez az a pillanat, amikor rá kell magunkat vetnünk, hogy végképen el ne szaladjon...»[2] Egészen másként és mégis ugyanazt *Musset:* «Az invenció megzavar és megremegtet, a végrehajtás — mindig sokkal lassúbb, mint szeretném — rettenetes szívdobogást okoz, és sírok és visszatartom a kiáltást, hogy viselős vagyok egy gondolattal, amely engem megrészegít, de amelyet halálosan szégyellek és megvetek másnap reggel. Ha átalakítom, még rosszabb, mert elhagy: jobb lenne elfelejteni és egy másikra várni: de ez a másik oly zavarosan és oly erővel érkezik, hogy az én szegény valóm nem képes ezt befogadni. Ez üldöz és gyötör, mindaddig, míg elfogadható méreteket nem kap és visszajön a másik szenvedés, a vajúdásé, igazi fizikai szenvedés, amelyet nem tudok meghatározni. És így telik az életem, ha engedem magamon uralkodni azt a hatalmas művészt, aki bennem van. Tehát jobb lenne úgy élnem, amint elképzeltem, hogy élek, mindenféle kicsapongásban vegyek részt és megöljem ezt a rágó férget, amelyet a hozzám hasonlók szerényen ihletnek neveznek, és amelyet én egyszerűen betegségemnek mondok».[3]

Ezek a nyilatkozatok mutatják, hogy ez a lényegében azonos jelenség milyen sokféle színezetű tud lenni. Általában «szerencsés pillanatokat» köszön nekik a művész, néha hosszabb ideig tartanak, olykor sokáig is. Arany az ihletnek percéről beszél; Goethe is így írja: «Amit ilyen esetekben feltalálásnak neveznek, az pillanatnyi volt nálam»;[4] Kleist szinte egyfolytában, az ihletnek egyetlen, mintegy önkívületi állapotában írta meg a *Penthesileát;* Flaubert örömről beszél az ihlettel kapcsolatban; Musset úgy gyötrődik bele, hogy menekülni szeretne tőle. Akár így, akár úgy, nincsen nagyon erős érzelmi hullámzás nélkül. Egy pillanatban, vagy pillanatok sorozatában, de könnyen működik a szellem, szinte magától megy a munka, amíg az ihlet tart. Sokszor álomhoz hasonlítják, vagy félálomhoz ezt az állapotot, Souriau egész költőlélektani művét[5] erre alapítja. Ez a hasonlat azonban

[1] Az ihlet perce.
[2] Flaubert I. m. 192.
[3] George Sand: Elle et lui. Paris, é. n. 33. 281—2.)
[4] *Clavigo* keletkezéséről, a Dichtung und Wahrheit 15. könyvében.
[5] *La rêverie esthétique.*

teljesen jogosulatlan, az ihletnek az álommal csak annyi a közössége, hogy amíg tart, a művész egy «más valóságban» érzi magát : abban a más-valóságban, amely az esztétikumnak talán legigazibb megkülönböztetője. Persze, hogy ebben a másvilágban él a művész az alkotás folyamata alatt akkor is, mikor «nincs ihlete», — ha ugyan abba nem hagyja az alkotó munkát, de az ihletet épen az jellemzi, hogy ezt a másvalamit erősebben érzi, ennek átérzése teljesen betölti, a másik, az «igazi» világ bizonyos értelemben nem is létezik számára. Ebben az értelemben az ihlet legalább az alkotó szempontjából, az *esztétikai valóság átélt teljességét* jelenti, és ezzel szemben az ihlettelen alkotási órák alsóbbrendűnek, tökéletlennek tűnnek fel, amelyeket csak kényszerből (már akár külső, akár belső kényszerből) használ fel mégis munkájára. Annyira a más-valóság ennek az állapotnak a lényege, hogy amíg az ihlet tart, a művész nem is tud csak úgy egyszerűen visszatérni belőle az igazi életbe. «Az alkotás láz ; míg a roham tart, nem érez az ember mást, csak ezt» — írja Alfieri.[1] Delacroix naplójában olvasunk Talmáról, erről a nagy színészről, aki azt állította, hogy a színpadon teljesen ura ihletének és állandóan képes bírálni magát ; ha azonban ilyenkor valaki rákiáltana, hogy ég a háza, akkor sem tudná magát kiszakítani alakítása világából.[2] Ebben a vonatkozásban némi joggal lehet az ihlet állapotát az alvajáróéhoz hasonlítani : ha rákiált valaki, meg sem hallja ; ha meghallja, lezuhan : kiesik az ihlet magasabbrendű világából.

Az ihlet *szeszélyes;* egyszer jön, máskor nem ; egyszer szívesen marad, máskor sebesen elillan : lényegében nem lehet kormányozni. Ezt — és az imént felhozott alvajáró-hasonlatot — erősíti meg Kosztolányi leírása : «Ezt a megszállottságot, ezt a kegyelmi állapotot, ezt a malasztot, mely hirtelen nem sejtett kapcsolatokat és összefüggéseket tár elénk és az alvajáró vakmerő biztonságát adja nekünk, közrendű szóval *ihlet*nek szokás nevezni . . . Az ihletet nem lehet elemezni, nem lehet ezt mesterségesen semmiféle boszorkánysággal, vagy izgatószerrel fölidézni. Parancs és szeszély ez együtt, kényszer és akarat, kaland és törvény : a véletlen tündéri ajándéka».[3] Szépen jellemzi Reményik Sándor :

> Oly különös : alig érintem néha
> Habkönnyű kézzel önmagam :
> S lelkemben máris összeáll
> A rím, a vers, a kép, a táj,
> A percnek *ördögi bűbája* van.[4]

Reményik *ördögi bűbájt* emleget ; ezzel önkénytelenül is azt a szót juttatja az ember eszébe, amelyet Goethe annyiszor használ az alkotással kapcsolatban : a *démoni*t. Ördögi, démoni, isteni, — akárhogyan nevezzük, valami más erő megnyilatkozását érzi a művész az ihlet mögött. «Semmiféle felsőbbrendű alkotás, jelentékeny aperçu, gondolat, amely gyümölcsöt terem és amelynek következménye van, nem függ az embertől, hanem minden földi hatalom fölött áll . . . a démonival rokon, mely szabadon rendelkezik vele, ahogyan neki tetszik, miközben azt hisszük, hogy magunktól cselekszünk. Ilyenkor úgy kell tekintenünk az embert, mint egy felsőbb világhatalom eszközét, mint edényt, amely méltónak találtatott az isteni befogadására» (Goethe).[5] Így még olyan, ugyancsak nem misztikus írók is, mint a Goncourt-testvérek : «Ismeretlen erő, magasabb akarat, az íráskényszer egy neme parancsolja a művet és vezeti a tollat, úgy hogy néha a könyv, mely kezetekből származik, nem saját műveteknek tűnik : csodálatra kényszerít, mint olyan valami, ami bennetek volt, és nem tudtatok róla».[6] Még a hűvös akadémikus, Brahms is így ír : «Amit általában leleménynek hívnak, vagyis a gondolat, az eszme, az egyszerűen felsőbb adomány, amelyért a művész nem felelős, és amely nem az ő érdeme.»[7]

[1] I. m. 239.
[2] Eugene Delacroix : Mein Tagebuch. Ford. Erich Hanche. 3. k. Berlin, 1913. 28.
[3] Kosztolányi : I. h. 147.
[4] Reményik Sándor : *Különös.*
[5] Eckermannal való beszélgetéseiben (1828 március 11.).
[6] Journal I. 364.
[7] Id. Müller—Freienfels, i. m. 154.

A művész, legalább is a művészek egy nagy része, úgy érzi, hogy felsőbb erők eszköze, mikor alkot, és ez a felsőbb erő nyilatkozik meg az ihletben. Mi az értelme ennek az érzésnek? *Mi ez a felsőbb erő?* Más-más korok, más-más világnézetek, más-más feleletet adnak erre a kérdésre. A görögök az istenekre, Apollóra és a Múzsákra hivatkoztak,[1] a görög eposz hozzájuk szóló invocatióval kezdődik. Az olyan humanista lelkű keresztény költők, mint Zrínyi, Dante, Milton, vagy Klopstock, átveszik ezt az érzést és a maguk Istenéhez fohászkodnak segítségül. Végelemzésben a keresztény gondolkodás nem is adhat más választ erre a kérdésre : végeredményben minden az abszolút Októl függ. Még az intellektualista esztétikai felfogású Maritain is megvallja, hogy «semmi sem hozzáférhetőbb a természetfölötti befolyásoknak, a tulajdonképeni inspirációnak (akár természetes, akár természetfölötti rendből valóknak), mint a tudattalan folyékony és erőszakos világa.»[2] Ennek a gondolatnak ellentéte az ihlet tisztán immanens felfogása, amelyet természetesen minden olyan gondolkodó vall, akinek világnézete is immanens. Voltaire szerint az ihlet egyszerűen, a fáradságos hétköznapi munka. «Sokat várok az ihlettől — írja Gide. — Az ihletnek a keresés eredményének kell lenni ; elfogadom, hogy egy probléma megoldása hirtelen megvilágosodásban jelenik meg, de ez csak akkor történik, ha az ember már sokáig tanulmányozta.»[3] Ez a tétel sokat megmagyaráz, de a dokumentumok egész serege tiltja, hogy általános érvényűnek fogadjuk el. Nietzsche is tiltakozik a hirtelen ötletekbe vetett hit ellen és kiélesedett, gyakorlott ítélőerőből és felgyülemlett alkotó erőkből magyarázza az ihlet jelenségeit. Többé-kevésbbé erre a gondolatra vezethetők vissza a lélektani ihletmagyarázatok is.[4] A mélyebben gondolkodók azonban jól érzik, hogy «a teremtéshez ketten kellenek : a Lélek, és az, ami nagyobb nála» (Reményik), azért legtöbben megpróbálnak valami közvetítő formulát találni, amely kikerülje az istenire való hivatkozást, de mégis több legyen az emberinél. A leggyakoribb ilyen formulák a *természet*, a *szellem* és az *eszme*. «A zseni műveiben nem megfontolt cél, hanem a természet adja a szabályokat».[5] «Az Eszmének oly tisztává, élővé és önállóvá kell válnia az íróban, hogy magától jöjjön nyelvére, s át- meg átjárva lényének legbelsejét, saját erejéből öltsön testet. Az eszménék magának kell szólnia, nem az írónak» (Fichte). Legérdekesebb mindenesetre E. Hartmann magyarázata ; nemcsak azért, mert a legzseniálisabbak egyike, hanem mert legkézzelfoghatóbban mutatja meg az ilyen «középen álló» magyarázatok elkerülhetetlen ellenmondását : az ihlet transzcendens is, meg nem is. «Az ihlet — írja — semmiképen sem transzcendens soha ; épúgy a saját szellem mélységéből merít, mint a képzelet. Mivel azonban mélyebb mélyből merít, mint amaz, valami olyat hoz napvilágra, ami már nem az egyéni szellemhez, mint ilyenhez tartozik, hanem annak egyetemes ősforrásához.»[6]

A tomista felfogást tömören és világosan fejti ki Horváth Sándor. Szent Tamás három intuíció-magyarázó tényezője közül[7] a harmadik vonatkozik az ihlet transzcendens elemére : «Az intuíció harmadik elemét ugyanis Szent Tamás a természet Urában látja, aki előttünk ismeretlen törvények szerint, tisztán csak természetes

[1] V. ö. Odyss. XXII. 346., Phemios énekesről. U. ezt számos primitív népnél. (L. Böckl. i. m. 187.) ; sőt még mai népdalokban is. Igy ez a kedves olasz dal :

«A dalokat az angyalok csinálták,
az énekből csak szeretet beszél,
az angyalok gondolták ki az éneket,
aki énekel, nem gondol rosszat». (U. o.)

[2] Jacques Maritain : i. m. 283.
[3] A. Gide : Journal des Faux-Monnayeurs. 20.
[4] Igy pl. Müller—Freienfelsé is. I. m. 169. köv.
[5] Kant : Kritik der Urteilskraft, 46., 56. első jegyzet.
[6] E. Hartmann : I. m. 583. U. o. gyönyörű hasonlata a kútról és az ártézi kútról. («Kezdek ráébredni, hogy ez a víz valahonnan máshonnan jön és máshonnan veszi szökőerejét, mint az én kis kertemből, ha ép ott és ép az én kútamon keresztül jut is napfényre, és az én fúrásom csalta is elő.»)
[7] Az első (a *természet*) az észelvekre vonatkozik, a második (az *én*) az öröklött és szerzett diszpozíciók alapján a tudattalant magyarázza.

kegyelemből és jóindulatból — aliquando et aliquibus — közöl boldogságának és tudásának mérhetetlen kincseiből az emberekkel. Idesorolja a költői, a művészi, a bölcseleti stb. inspirációkat is, amelyeket már az emberek közmeggyőződése is isteni adományoknak, aliquod divinumnak szokott nevezni. Ezzel természetesen nem akarunk elzárkózni a tények közelebbi magyarázhatósága elől. Az első okkal való magyarázat nem magyarázat, — de csak akkor, ha arányos másodrangú okok befolyását elvileg kizárja. Ezt pedig itt nem tesszük, csak alázattal bevalljuk, hogy probléma előtt állunk, amelyet tökéletesen, tisztán másodrangú okokból magyarázni nem tudunk. Amit az ilyen nagy lelkek testi diszpozícióinak finomságáról, fogékonyságáról és a külső benyomások kombinálódásáról állítunk, a docta ignorantia keretein túl nem megy. Ezért keresünk egy magasabb arányos okot, legalább is az egészen megmagyarázhatatlan esetekben. A mi bölcseletünk szempontjából ez nem is oly szokatlan és megalázó magyarázat, hiszen a causa prima befolyását még a legcsekélyebb életműködéseknél is állítjuk».[1]

Ez a magyarázat azonban már filozófia. Az esztétikus számára a tény a fontos : van egy titokzatos magasfeszültségű érzelmi állapot, amelyben az esztétikai alkotóerők rendkívüli intenzitással működnek ; ebben az állapotban egészen különös nagy szerepe van a folyamat tudattalanból származó mozzanatainak, és a művész felsőbb erők hatását érzi munkája mögött. Titokzatosnak mondtam az ihlet jelenségét, és ez a titokzatosság nemcsak a felsőbb erők problémájával függ össze. Elster (aki különben szintén az isteninek megnyilatkozását látja az ihletben) háromszoros titkot különböztet meg benne : titokzatos, hogy az ihlet nem tanít semmire, mégis alkotó ; titokzatos, hogy a substanciáig hat : a dolgok felületén át a valóságig ; és titokzatos, hogy felülről «adatik».[2] Tegyük hozzá, hogy az ihlet is, mint a művészi alkotófolyamat minden mozzanata, annyiféle, ahány mű és művész egyáltalán lehetséges, és sok egyéb tényező között minden mozzanata erősen függ a művész egyéni állandójától. A világnézettől és élethangulattól való ez a függés magyarázza meg azt is, hogy miért érzi benne egyik művész a felsőbb kinyilatkoztatást, és a másik nem.

Cselekvő és szenvedő magatartás az alkotásban.

Az ihletben is, az egész alkotási folyamatban is sajátságos keverékét figyelhetjük meg a *cselekvő és szenvedő* magatartásnak. A rendelkezésre álló dokumentumanyag szembetűnőbbé teszi, főleg az ihlet állapotában, a szenvedőleges viselkedést. A megoldások, a művészi «meglátások» ebben az állapotban «adatnak», nincs tehát, vagy csak kevéssé és gyengén jelentkezik, akadály, amelynek legyőzésére munkába kellene vetni a cselekvő erőket. Legklasszikusabb kifejezése ennek a passzív magatartásnak Grillparzer sokszor idézett strófája :

«Du nennst mich Dichter, ich bin es nicht !
Ein Anderer sitzt, ich fühl's, und schreibt mein Leben,
Und soll die Poesie den Namen geben,
Statt Dichter fühl' ich höchstens mich Gedicht.»

Ez azonban nyilvánvalóan túlzás, hiszen még ez a látszólag teljesen passzív befogadó aktus is, amely az ihlet nyujtotta ötletet megragadja, fölhasználja és megvalósítja, erőkifejtést, mégpedig akárhányszor a legnagyobb fokú erőkifejtést kívánja meg. Máshol épen Grillparzer sóhajt fel : «Hogy a költészet munka, sajnos, ez igazság!» Azonkívül mihelyt többről van szó, mint egy egyszerű dalról, bármilyen művészetben, a legcsekélyebb munka is fizikai aktusokat hoz magával, és mindenegyes újabb mozzanat újabb és újabb erőkifejtést kíván. Meggyőzően írja ezt le Valéry : «Ahhoz, hogy valamit mondjunk, nem elég, hogy erősen elgondoljuk, elteljünk vele s megmámorosodjunk tőle, sem, hogy a misztikus pillanatban oly formának nyissunk utat, amely, önfeledtségünk idejében, már-már teljesen kialakul. Csak egy istennek adatott meg a gondolat és a tett leírhatatlan egysége. Nekünk azonban

[1] Horváth Sándor : Intuíció és átélés. Budapest, 1926. 16—7.
[2] Elster : i. m. I. 91.

verejtékeznünk kell; keserűen meg kell ismernünk a kettő közt levő különbséget. Szavak után kell szaladnunk, melyek nem mindig léteznek, s hajhásznunk, lehetetlen találkozásokat; éreznünk kell állandóan tulajdon tehetetlenségünket, miközben hangokat s jeleneteket igyekezünk egymáshoz kapcsolni, vagy pedig napfényre hozni egy-egy olyan lidércálmot, ami csak kimeríti az álmodozót, amidőn arra fecsérli erejét, hogy két olyan fantómot formáljon át egyformára, amelyek változékonyak, mint jómaga. Tehát várnunk kell, szenvedéllyel, órát és napot változtatnunk, mint ahogy szerszámot változtatunk — s akarnunk kell, akarnunk ... Sőt, nem szabad túlságosan akarnunk sem».[1] Maritain pedig szinte áradó pátosszal sorolja fel ennek a munkának egyes aktusait: «A művész észszerűséggel, *eubúliával*, ízléssel, éleseszűséggel, körültekintéssel, óvatossággal, meggondolással, szorgalommal, emlékezéssel, előrelátással, okossággal és megsejtéssel használja azokat az észszerű szabályokat, amelyeket az esetek véletlensége ír elő és nem előre meghatározottakat, mindig új és előre nem látott módon alkalmazza művészete szabályait: szabályhasználata csak így csalhatatlan. Egy kép, mondotta Degas, olyan valami, ami éppúgy megköveteli a huncutságot, a ravaszságot és a csalást, mint egy bűn elkövetése».[2]

De hiszen még magát az *az ihletet is elő lehet készíteni*, ami azt jelenti, hogy bizonyos értelemben az ihlet is cselekvés, amelyben nemcsak a tudattalan, de többékevésbbé a tudatos én is részt vesz. Szemléletes példája ennek az aktivitással összekötött ihlet-folyamatnak egy kitűnő német színésznek, F. Mitterwurzernak az önjellemzése: «*Teljes összeszedettséggel mélyedek bele* a megjelenítendő költeménybe. Ha egyáltalán hatással van rám, akkor nemsokára egy sajátszerű állapot lep meg, amelyben az alakokat, nevezetesen azonban azokat az alakokat, amelyeket ábrázolni akarok, testszerűen, foghatóan és határozottan látom, életük minden leírt külsőségeivel, éspedig nem magam előtt, hanem magam*ban*. Aminek lennem kell, és ahogyan annak kell lennem, az lényeges formájában tulajdonkép *egyszerre áll lelkem előtt*, egész érzelmi tartalmával együtt. Erről veszem észre azt is, hogy el tudom-e játszani a szerepet. Ha ez az állapot és ez az élmény nem következik be, akkor rendesen semmi sem lesz abból a szerepből. Semmiféle szellemi erőfeszítés nem segít. Mivel pedig ezt az állapotot és hatásait kikényszeríteni nem tudom, azért ha kényszerítenek, hogy eljátsszam azt a szerepet, alakításom halvány és bizonytalan lesz».[3] Ez a leírás szépen jellemzi az ihletet, annak hirtelen és kikényszeríthetetlen jellegét, de egyszersmind félreérthetetlenül megmutatja a művész cselekvő, közreműködő, illetve előkészítő munkáját is, hiszen ennek az ihletnek feltétele a «teljes összeszedettséggel való belemélyedés.» Ime, az ihlet paradoxiája: aktív és passzív egyszerre.

Szabadság és szükségszerűség a műalkotásban.

Ezt a mondatot csak másképen kell fogalmazni, és megvilágosodik előttünk az a különös paradox jelenség, amelyet olyan ékesszólóan fejteget Schelling: a *szabadságnak és a szükségszerűségnek* egyesülése a művészi alkotásban. Ime, ismét egy másik oldala az esztétikai apriori paradoxonának. Kétségtelen tény, hogy a művészek legnagyobb része szükségszerűséget érez alkotó munkájában. Az, amit alkot, — az, ahogyan alkot: «magától értetődő», nem is lehet másképp». Legerőteljesebb fogalmazását talán Nietzschénél találjuk, aki a Zarathustra írását jellemzi így: «Hallunk, nem keresünk; vesszük, nem kérdezzük, ki adja; a gondolat villám módjára lobog föl szükségszerűséggel, vonakodás nélküli formában; sohasem volt módom választani ... Mindez a legnagyobb mértékben nem-szabadon történik, mégis valóságos viharában a szabadság érzésének, a feltétlennek, a hatalomnak, az isteninek ... Minden úgy kínálkozik, mint a legközelebbi, a legegyszerűbb, a legigazibb kifejezés».[4]

Szabadság érzése is, nem-szabadság is. Mindkettő kétségtelen és mindkettő bennfoglaltatik az eddig vizsgált jelenségekben. Köti a művészt az a «más erő»,

[1] Valéry: I. h. 64—5.
[2] Maritain: I. h. 81.
[3] Id. Utitz i. m. II. 245.
[4] Nietzsche: Gesammelte Werke, 1896. VI. 483.

amely az ihletben szól hozzá és indítja ismeretlen törvények szerint. Köti saját egyéni állandója, hiszen senki sem adhat mást, mint mi lényege. Kötik az élmények («a téma megtörténik az íróval, nem lehet elhatározni, sem kitérni előle» — írja Márai), hiszen ezekből alakul a fantázia anyaga, és nem alkothatunk másból, mint fantáziánk anyagából. Köti az anyagi matéria, amely erőszakosan érvényesíti a maga természetét és nem engedi magát mindenre felhasználni. Köti — az élmények egy szellemi neme — a hagyomány : az előbbi művek és írók, amelyek ösztönszerűen — minél tudattalanabbul, annál erősebben — befolyásolják formáló tevékenységét. Kötnek saját előbbi műveim ; a szerep, amelyet azokban magamra vettem, és amely erősebbé is válhatik nálam ; amit az emberek ezek alapján várnak tőlem : akár hű maradok ehhez a szerephez és meg akarok felelni ennek a várakozásnak, akár küzdök ellene, egyformán köt, pozitív vagy negatív irányban. Köt ezer kisebb és nagyobb véletlen, külső és belső esetlegesség, tudatos és tudattalan, közvetett és közvetlen hatóerők ezer és ezer mozzanata. Mindezt a kötöttséget természetesen nem érzem egyenkint, egyes tényezőiben. Vannak művészek, akik semmit sem éreznek belőle. Legtöbben azonban mégis érzik valahogyan, hogy mégis csak azt írják, *amit írni kell*, azt festik, gyúrják, úgy énekelnek, *ahogyan kell*, ahogy az a titokzatos erő parancsolja, amely észen, vagy érzésen, ihleten vagy lelkiismereten át, de valamikép mégis csak uralkodik rajtunk.

Csak egy nem köti az igazi művészt érzése szerint soha, az az egy, amely a valóságban legigazabban köti : az esztétikai törvények. Nem köthetik, mert csak az köt, ami valamiképen kívülről hat rám, ami nem én vagyok, hanem amihez igazodnom kell. Az esztétikai törvények pedig nem külső hatások, hanem bennem vannak, az esztétikum természetében, tehát az alkotó aprioriban, vagyis ezek, a művésznek, — *mint művésznek*, — saját énjének törvényei. Épen ezeken keresztül lesz úrrá többi kötöttségein. Épen az alkotás tevékenysége, vagyis az esztétikai törvénynek érvényesítése az a megszabadító folyamat, amely a művészt felszabadítja a megkötöttségekkel szemben. Innen a szükségszerűséggel velejáró, annál nem kevésbbé erős szabadságérzet. A «magasabb erő» nem köt igazán, mert önként, legbelső énem indításából, szabadon engedelmeskedem neki. Az egyéni állandó bilincsei érzésem számára lehullnak az alkotás órájában, hiszen épen ebben az értelmi, érzelmi, akarati állandóban fejti ki magát énem, és az alkotásban ennek az énnek adok szabad érvényesülést, mindent alakító, a világot maga képére formáló boldog lehetőséget. Az élmények zsarnokságától épen az alkotás szabadít fel, épen avval leszek úrrá rajtuk, jutok túl rajtuk, hogy megírom, kiénekelem magamból, az alkotással tárgyi létet, más-valóságot adok nekik, és így elszakítom őket magamtól. Az anyag erejét legyűröm az alkotásban, hiszen alakítom : érzem, hogy mégis én vagyok az erősebb. A szereppel és a várakozással szembenézek és magam döntöm el, hogy folytatom-e az eddigit, vagy szuverénül új csapásokra térek. Egyáltalán minden kötöttséggel szemben : vagy nem érzem, és akkor nem csorbítja szabadságérzésemet, vagy érzem, és akkor egyszersmind azt is érzem, hogy legalább is alkotásomban rajtam áll, meghajlok-e előtte, vagy ellene cselekszem. Egyik művészt a szükségszerűség érzése tölti be jobban, másikat a szabadságé ; egyik alkotásban az egyik, másikban a másik erősebb, de végelemzésben valahogyan mindegyikben és mindig ott van mind a kettő.

Az alkotás külsőségei.

Az esztétikai alkotásfolyamatról tárgyalók rendesen meg szoktak emlékezni azokról a *külsőségekről* is, amelyek általában, vagy egyes művészeknél a dokumentumok szerint elő szokták segíteni, esetleg hátráltatni az alkotó tevékenységet. Ezeknek az apróságoknak voltaképen nem sok közük van az esztétikához. Ezek érdekes, de jelentéktelen, lélektani megfigyelések, vagy irodalom-, illetőleg művészettörténeti anekdóták. Legtöbbször egészen egyéniek. Hogy Wagner selyemben és bársonyban, Schiller bíborfüggönyök között, Balzac dominikánus csuhában, nappal is gyertyafénynél, Mozart kora reggel, Kemény feketekávé mellett, hogy Björnson csak jó időben tudott dolgozni, egyik legjobb élő költőnk pedig csak akkor, ha az eső veri az ablakot, hogy Walter Scott előtt reggel az ágyban jelentek meg egyes regényrészletek, Rousseaunak, Hugónak, Mistralnak sétaközben : mindez érdekes, és lehet, hogy

tanulságos is, de esztétikai ismereteinkhez semmit sem ad hozzá.[1] Könnyű kimutatni általánosabb jelenségeket is. Hogy a pihentség, az elvonulás, a csend, másoknál viszont a mozgás hozzájárul az alkotó hangulat kialakulásához, az éppoly természetes, mint hogy az érzékeny idegzetű művészemberre befolyással vannak az időjárás viszonyai. Hogy olyan körülmények, amelyek alkotásra kényszerítenek, mint pl. az utolsó perc közeledte, amelyben a kész alkotást ki kell szolgáltatni, izgató, serkentő hatással vannak, azt is elemi tapasztalatok igazolják, — és nemcsak az esztétikai alkotás terén. Kedveznek az alkotásnak bizonyos életszakok és élmények is. Hogy ezek között egyik első helyet a szerelem foglalja el, azt nemcsak a Goethék és Petőfiek, a Wagnerek és Rembrandtok életéből tudjuk, hanem közismert jelenség, hogy ez az érzelem még laikusokat is számtalanszor versírásra bír. Nincs esztétikai jelentősége a mesterséges szellemizgató szerek fölsorolásának sem. «A mesterséges paradicsomok» — a dohánytól[2] és egy egyszerű pohár bortól a raffinált szeszekig és az ópiumig: szintén nemcsak egyes művészek életét befolyásolják és művészetét gazdagítják, vagy rontják meg (mind a kettőre lehetne példákat idézni), hanem sok más, a művészettel semmiféle vonatkozásban nem levő emberét is. Mindezek a jelenségek, bármily jellemzők egy-egy művészre, és bármennyire izgatók a közönségre, vagy megbotránkoztatók a nyárspolgárra, a műalkotás lelki folyamatáról nem mondanak többet, mint hogy bizonyos természetes vagy mesterséges tényezők izgatni tudják a képzeletet, egyesek világosabbá teszik a gondolkodást, mások elnyomják, és tágabb teret, nagyobb erőt biztosítanak a tudatalatti tényezők működésének.

3. fejezet. Az alkotás folyamata.

A fogamzás.

Magát az alkotófolyamat lefolyását igazában nem lehet szkémákba szorítani. Tapasztalat és dokumentum-anyag olyan sokféleséget, annyi egymásnak ellentmondó adatot szolgáltat, hogy szinte lehetetlennek látszik ennek a gazdagságnak néhány általános tételbe sűrítése. Régi hasonlat az alkotásfolyamatot *az ember világrajövetelének mozzanataival* hozni párhuzamba. Musset imént idézett nyilatkozatában is megtaláltuk ezt a hasonlatot. Hasonlót bőven lehetne még idézni, (így Csajkovszkij, a Goncourt-testvérek, Móricz Zsigmond). Időnkint az elmélet is szívesen fordul ehhez az analógiához, hiszen ez a fokozatokra-osztás bizonyos törvényszerűség látszatát

[1] Jókai egyenesen álomban-dolgozásról beszél: «Megtörtént rajtam többször, hogy mikor egy regény kidolgozásánál nagyon beleéltem magamat a mesémbe, éjjel álmomban folytattam a félbehagyott munkát, úgyhogy mikor fölébredtem, csak le kellett írnom a hozzáálmodottat, és nem ez volt a munkának a legrosszabb része». (Zsigmond Ferenc: Jókai. 1924. 294.) — A külsőségek fontoskodó túlbecsülésének, ill. lényeges és lényegtelen dolgok összekeveredésének szinte komikus példája a tragikus végű orosz költőnek, Majakovszkinak vallomása, aki már idézett cikkében így foglalja össze a költői alkotás feltételeit:

1. Olyan társadalmi feladata legyen az embernek, amelyet csak költői munkával teljesíthet. Szociális parancsra van szükség.

2. Kell, hogy meglegyen osztályod (vagy a tőled képviselt embercsoport) e társadalmi feladattal szemben való igényeinek pontos ismerete, helyesebben megérzése, vagyis finalista magatartásod, célod legyen.

3. Szükség van anyagra: *szavakra.* Állandóan szükség van raktárakra, tartalékokra: agyadnak be kell rendezve lennie szükséges, kifejező, ritka, új, felújítandó, magad feltalálta és mindenféle másfajta szavakkal.

4. Szükségesek a vállalkozás szerszámai és a termelési eszközök: toll, ceruza, írógép, telefon, ruha, amelyet a tömegszálláson hordhatsz, kerékpár, amelyen a szerkesztőségbe jársz, asztal, esernyő, hogy esőben is írhass, olyan lakás, ahol kellő hely legyen járkálni (ez szükséges a munkában), összeköttetések, ujságkivágásokat szállító iroda, hogy mindig legyen kellő anyagod, mindig tisztában lehess vele, mi érdekli a vidéket, stb.; kell még pipa és cigaretták.

5. Kell, hogy meglegyenek saját szokásaid, szómegdolgozó formáid; ezek a szokások végtelenül egyéniek és csak éveken át folytatott mindennapos munkával szerezhetők meg; rímek, versmértékek, alliterációk, képek, stílus, pátosz, finálék, címek, tervek, stb. (I. h.)

[2] «Édes öcsém, jegyezze meg magának, hogy minden nagy gondolat a pipából jön» — mondta Gárdonyi.

kölcsönzi a tárgyalásnak. Mindez azonban nem több hasonlatnál. A tények bizonyos esetekben gyönyörűen belesímulnak ebbe a tárgyalási menetbe, máskor, más művészeknél, más művek létrejötténél viszont semmi közösséget sem látszanak mutatni vele. Némi jogosultsággal használhatjuk ezt a formulát az esztétikai alkotást megindító mozzanat vizsgálatánál. *Az esztétikum fogamzása* csakugyan természeténél fogva sok hasonlóságot mutat a biológiai jelenséggel.

Mivel indul meg az esztétikai folyamat ? Felfogásunk szerint erre a kérdésre nem adhatunk más választ, mint : abban a pillanatban, amikor — hacsak csiraszerűen és bizonytalanul is, — szemléletes, érzelmes, lényegkifejező és szerves tartalom-forma-egység jön létre. Ha az egységnek ilyen első, csiraszerű megjelenését a biológiai kifejezés felhasználásával *fogamzás*nak nevezzük, akkor ez az esztétikai fogamzás a jelenség természete szerint háromféleképen történhetik. Az alkotófolyamat megindulásánál ugyanis eddigi vizsgálódásaink értelmében három olyan tényező szerepelt, amely a folyamat elindítására képes, természetesen csak a másik kettővel együttesen : indító lehet *az aktuális élmény*, az *egyéni állandó* vagy maga az *alkotó hangulat*.

A lírai és zenei alkotásoknál elsősorban, — de elvileg bármilyen alkotásnál lehetséges ez, — *maga az alkotó hangulat* indítja el a folyamatot. Minthogy a hangulat a két másik tényező bármelyikéhez kapcsolódhatik úgy, hogy a harmadik csak azután érvényesíti magát,[1] azért ennek az indulásmódnak is két esete képzelhető. Az *egyik:* a bizonytalan alkotói hangulat rábukkan egy tárgyi (tartalmi vagy formai) mozzanatra, és a kettő már tartalom-forma-egység alakjában olvad össze, hiszen a mindig éber egyéni állandó már az első cselekvő mozzanatban beleviszi ebbe a komplexumba a jelentés mozzanatát. A *másik:* a hangulatban az egyéni életérzés, illetve értelmi, vagy akarati állandó mintegy megtalálja önmagát és tárgyat keres, amelyben megvalósuljon : mikor ilyen tárgyat talált, megindul a folyamat.

Az elsőre gyönyörű példa Arany János önmegfigyelése Szemere Pálhoz intézett levelében : «Itt nem a logika vezet bizonyos eszmékhez, itt a *pillanatnyi helyzet, kedélyállapot, érzelemből fog eszme fejleni*, s ha kísérhetjük is, szabályozhatjuk is további fejlésében, a csiráról, a keletkezés mozzanatáról nem adhatunk számot magunknak . . . A nép fia megtelik érzelemmel, — az érzelem már hullámzik, ritmust, dallamosságot kap (mert a zeneiség áll legközelebb a még eszmévé nem fejlett érzelemhez), — de az eszme még hiányzik : Mit tesz tehát ? Összefüggetlen, ex abrupto jövő szavak dallamába önti érzelmét, s csak azután törekszik e dallamos szavakhoz illő eszmét találni, mi nem is sikerül olykor . . . Mikor a dalló nekikezd : «Káka tövén költ a ruca», akkor még nehezen van egyebe a puszta érzelemnél, eszmeiség nélkül, melyet a dallamos szavakba s egy az érzéki szemlélet köréből — találomra előrántott — képbe önt, s ez első sor, mi egybefüggésben sincs a majdan kifejlő eszmével, ez ridegen marad. Mikor a másik sort hozzárímli : «*Jó földben terem a búza*» — akkor sincs még eszméje az érzelemhez, de e sor már mégsem marad oly ridegen, mint az első, mert hozzákötheti a *terem* szóhoz megszületett gondolatját : «*De ahol a hű lány terem, Azt a helyet nem ismerem . . .*» Az eszme genezise hát, úgy sejtem, művelt lírikusnál is ez, csak a vele-bánás, a procedura különböző, többfélék levén az utóbbinak eszközei, mint a természet naiv gyermekének. Én csekély tapasztalásom legalább ezt látszik igazolni. Kevés számú lírai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbeknek, amelyek dallamát hordtam már, mielőtt kifejlett eszmém lett voln —, úgyhogy a dallamból fejlődött mintegy a gondolat. Sőt, balladáim fogamzásakor is, az első, még homályos eszme felködlésnél már ott volt a ritmus, a dallam, rendszerint nem eredeti, hanem valamely régi népdalhang, mely nem tudom micsoda szimpátiánál fogva, épen a szülemlő eszméhez társult, illett, és semmi más. Ezért esett meg rajtam nem egyszer, hogy ha a fölvett dallamformát, ritmusát a nyelv később nem bírta, noha az eszmével már tisztába jöttem, mégsem tudtam azt más, talán kényelmesebb formába önteni, hanem az elkezdett mű töredék maradt.»[2] Valami ilyet

[1] A jelenségnek ez a gondolati feldolgozása természetesen nem jelenti azt, hogy a mozzanatok időbelileg is feltétlenül így követik egymást, sőt még csak azt sem, hogy időbelileg minden egyes esetben elkülöníthetők egymástól.

[2] Arany : Hátrahagyott iratai és levelezései, IV. 147. sköv.

mond Schiller is : «Nálam az érzés kezdetben határozott és világos tárgy nélkül van, ez csak később alakul ki ; bizonyos zenei *kedélyhangulat* jön előbb, és csak erre következik nálam a költői eszme,»[1] és Beethoven : «Hogy honnan veszem eszméimet ? Ezt nem tudom pontosan meghatározni. Hivatlanul, közvetve, közvetlenül jönnek, szinte kézzel tudnám őket fogni, a szabad természetben, az erdőben, séta közben az éjszaka csendjében, kora reggel, megihletve *hangulatoktól*, melyek a költőben szavakká, nálam hangokká válnak, csendülnek, zengenek, viharzanak, míg csak hangjegyekben nem állnak előttem.»[2] Bettina Brentano feljegyzéseiben határozottabb utalást is találunk ; a Goethe-dalokra írt dallam születését írja le Beethoven, azt a folyamatot, amikor a hangulat tárgyat kap az adott versben : «Goethe költeményei nemcsak tartalmukkal, hanem ritmusukkal is rendkívüli hatást gyakorolnak rám ; felhangol és izgat a komponálásra ez a nyelv, amelyet mintegy szellemek építenek fel magasabbrendűvé, és amely magában hordja a harmóniák titkát. Ilyenkor a lelkesedés gyujtópontjából ki kell szikráztatnom minden irányban a melódiát, utána igyekszem, szenvedéllyel elérem, látom tovaszállani, különböző izgalmak tömegében eltűnni, csakhamar újult szenvedéllyel ragadom meg, nem tudok tőle elválni, hirtelen elragadtatással kell megsokszoroznom az összes modulációkban, és az utolsó pillanatban diadalmaskodom az első zenei gondolat fölött : — látja, ez egy szimfónia. Igen, a zene az igazi közvetítő kapocs a szellemi és az érzéki élet között.»[3]

A fogamzás másik lehetősége, amikor *külső élmény indítja* meg az alkotó folyamatot. A külső élmény tárgya akármi lehet : alak, táj, hír, esemény, történet, olvasmány, dallam stb., stb. A lényeg az, hogy az élmény kellő diszpozícióban találja a művészlelket : azonnal érzelmet ver föl, amely az egyéni állandóból megkapja jelentésárnyalatát, vagy maga az élmény «mond valamit» azonnal, tehát jelentéstartalmat ölt, és ez a tartalom érzelmileg kapcsolódik az aktuális hangulathoz. Gyönyörű példáját írja le Goethe az *Itáliai Útirajzban:* «Különösen ünnepélyes módon készítődött elő Rómától való búcsúvételem ; előtte három éjszakán át ragyogott a teli hold a legtisztább mennybolton és a lehető legélénkebben érezhetővé vált valami varázslat, amely elterjedt az óriási város fölött, és amelyet oly gyakran tapasztaltam. A nagy fénytömegek oly tiszták voltak, mintha szelíd napfény terjedne el rajtuk, mély árnyékok ellentéteivel olykor reflexektől megragyogtatva, hogy mintegy az egyes tárgyak sejtelmét keltsék fel : mindez olyan állapotba visz bennünket, mintha valami más, nagyobb világ terjedne körülöttünk . . . Minden tömegszerű dolog megtartotta sajátszerű, külön benyomását, és ugyanakkor fenséges volt és mégis fogható. Hatásuk alatt megvontam mintegy egész római tartózkodásom beláthatatlan summa summarumát. A fölizgatott léleknek ez a mély és nagy érzelme olyan hangulatot ébresztett, amelyet *heroikus-elégikus*nak szabad nevezni, amelyből költői formában elégiának kellett születnie.»[4]

Igy dolgozhatott legtöbbnyire Petőfi. Gyulai írja : «Benne minden íz egy költő volt. Iskolában, őrhelyen, színpadon, úton, útfélen, nyomorban, kényelemben költött. Ez volt gazdagsága szegénységében. Reggel fájdalmait panaszolta, este már pajkos dal lebegett ajkain. Viszontagságteljes élete kifogyhatatlanul újabb meg újabb anyagot szolgáltatott költészetének. Ácél kedélye sohasem veszté el ruganyosságát. Minden benyomás dalt pattantott elé. Mintha minden csak azért történnék vele, hogy megénekelje. Mintha minden érzést csak azért érezne át, hogy dalok forrása legyen. Ő valóban mindenből verset csinált.»[5] Idetartozik a legtöbb jó portré : a művész akkor fog hozzá a munkához, amikor a visszaadandó arc, vagy alak vagy magától, objektív értékei miatt, vagy a vele való huzamos foglalkozás következtében már mond neki valamit : érzelmileg vagy jelentésileg már nem közönyös előtte. Idetartozik minden olyan szöveges zene, amely egy határozott, már az alkotásfolyamat

[1] Levele Goethéhez 1796 március 18.
[2] L. Schlösser feljegyzése. 1822. L. Cserna Andor : Beethoven-breviárium. Bp. é. n. 152.
[3] U. o. 116—7. Bettina följegyzései, főleg a forma tekintetében, nem feltétlenül mindenestül hitelesek, lényegük igazságához azonban alig fér kétség.
[4] B. Litzmann : Goethes «Euphrosyne». Deutsche Rundschau, 42. évf. 427.
[5] Gyulai Pál : Kritikai dolgozatok. 1854—1861. Bp. Akadémia. 1908. 11.

előtt kiválasztott szöveghez kapcsolódik (operalibrettó, liturgikus zene stb.). Szinte tetten lehet érni a vers ilyen fogamzását Petőfi következő kis dalában :

Keresztúton állok,
Merre tartsak?
Ez kelet felé visz,
Az nyugatnak.

Akármerre megyek,
Mindegy nekem.
Mindenütt szomorú
Az életem.

Mért nem tudom, hol vár
A halál rám?
Hogy egyenesen azt
Választhatnám !

(Keresztúton állok.)

A három versszak szinte iskolapéldaszerűen mutatja a három mozzanat fokozatos egyesülését : az első strófa a külső élményt adja meg, a második érzelmileg öleli magához a motívumot, a harmadik jelentéssé emeli ezt az érzelmi elemet.

Az élmény művészetteremtő szerepének ez a formája látszik a legegyszerűbbnek és a laikus előtt a legtermészetesebbnek. Persze, ez sem mindig ilyen egyszerű. Nemcsak az élmény és a mű viszonyának sokféle lehetőségéből származó bonyolultság miatt, amelyeket már vizsgáltunk, hanem azért is, mert a külső élmény nem mindig ilyen világosan ismerhető fel, sőt egyáltalán nem is mindig ismerhető fel az alkotáson. Nem bizonyos, hogy az élmény, mint ilyen, adja meg például a mű tárgyát. Számtalan eset képzelhető és bizonyára van is, amikor a külső élmény gyors vagy lassú, közvetlen vagy akár sokszorosan közvetett, mégis pillanatnyi asszociáció révén egészen más, látszólag vele semmi összefüggésben nem levő motívumokat szólít elő a képzelet kincsestárából, és ezek indítják el az alkotásfolyamatot. Amit Laplace mond : a felfedezések abban állnak, hogy «eszmék, amelyek fogékonyak az egyesülésre, de addig izolálva voltak, érintkeznek»,[1] a művészi invencióra, tehát az alkotótevékenység megindulására is áll. Tolsztoj Hadzsi Murátjának első gondolata egy útszéli kóró láttán pattant ki.[2] Egy jeles fiatal magyar festő (már máshol idézett) sajátságosan kristályos levegőjű *Apokalipszis*-képének genezisét akkor értettem meg, mikor műtermében megpillantottam az Etnáról készített vázlatait : mint kiderült, a kép fogamzását az Etna látása indította el. Az élményekből felgyűlt egyéni állandót az aktuális élmény mintegy ráeszmélteti magára, illetőleg megláttatja vele azt a formai lehetőséget, amelyben kifejeződhetik.

A fogamzás harmadik esete *belülről* indul. A művész valamilyen közelebbről rendszerint meg nem határozható okból «erősebben érzi magát», azaz *egyéni állandója* indítja alkotótevékenységre : azt akarja kifejezni, elmondani, megvalósítani, ami aktuális élményektől függetlenül belsejében él. Voltaképen ez a lényege az expresszionista művésztípusnak : az alkotótevékenység mintegy centrifugális irányú. A Schiller-féle szentimentális művésztípus alkot így elsősorban. Az «eszme» van előbb, az keres magának tárgyat és formát a megvalósulásra. A valóságban sokkal szélesebb területen érvényesül ez az alkotásmód, mint általában gondolják. A kívülről való alkotási technikának mindenesetre legtipikusabb képviselői közül való Zola, aki elvszerűen megfigyelés, sőt «kísérlet» alapján akar alkotni ; mégis egy életírója szerint «egy általános eszméből indul ki, amely uralkodik a művön, aztán ebből vonja le dedukcióról dedukcióra a személyeket és az egész mesét.»[3] Akár eszméből, akár érzelemből, akár törekvésmozzanatból indul ki az alkotótevékenység, ennek a típusnak a lényege, hogy a kezdő mozzanat magában a művész egyéni állandójában van adva. «Az igazi regényíró a maga lehetséges életének végtelen irányaival teremti alakjait, az álregényíró valódi életének egyetlen vonalával»[4] — mondja Roger Martin du Gard. Legklasszikusabb példái az ilyen fogamzási módnak azok a lírikusok (Juhász Gyula, Komjáthy Jenő, Novalis, Claudel, Rabindranat Tagore), akiknek egész lírája jófor-

[1] Id. Baldensperger : I. m. 20.
[2] L. a regény előszavát.
[3] Toulouse megállapítását id. Ribot : I. m. 134.
[4] Gide : Journal des Faux-Monnayeurs, 113.

mán egyetlen életérzésnek, egy elemi erejű, mindent magába foglaló belső mondanivalónak kiáradása. Nem tudjuk máskép elképzelni a Fra Angelico, vagy akár a Rubens-féle festők alkotásmódját sem : az ilyen művészek mintegy körüljárnak a világban, keresvén az alkalmas tárgyat, lehetőséget, hogy kiárasszák egész mivoltukat betöltő életérzésüket, kikiálthassák azt a nagy mondanivalót, amellyel mindenestül egyek. Helyesebben : nem is keresik az alkalmat, hiszen minden alkalom nekik erre az önkiáradásra. A megbízás, vagy a külső élmény csak egy-egy új kikristályosodási pontocska ebben a szüntelenül alkotó életben, amely körül a sohasem nyugvó alkotótevékenységnek egy-egy új kristálya képződhetik ki. Még gyakoribb ez az alkotótípus a zenészek között. Beethoven írja : «Csak kottáimban élnek, és alig van itt az egyik, már kezdem a másodikat ; ahogyan most írok, gyakran három-négyfélét csinálok egyszerre».[1] El lehet-e képzelni máskép ezt az alkotásmódot, mint a belülről kifelé áradó mondanivaló roppant expanzív erejével, amely új meg új formákat keres magának ? El lehet-e képzelni másként pl. Mozartnak már egészen fiatalon olyan óriás tömegű alkotását vagy Petőfi oly rövid pályájának viszonylag páratlan gazdagságát ?

Az esztétikai csíra.

Mi a *fogamzás közvetlen eredménye?* Sokszor, főleg kisebb terjedelmű alkotásoknál, maga a kész mű, legalább is annak első, mint mondani szokás, nyers formája, — de elképzelhető, hogy akár maga a végleges forma is. Egy-egy népdal, vagy például Petőfinek imént idézett verse *(Keresztúton állok)* alig készülhetett másként, mint «egy öntetből» : amely pillanatban a külső élmény megkapta érzelmi kíséretét és értelmét, már szárnyára is vette a dallam és — ismerve Petőfi könnyed munkamódját — nyilván egészen rövid idő alatt készen is volt a vers, a nélkül, hogy valami a kész műtől megkülönböztethető alapból kellett volna továbbfejleszteni. A festők közül Velazquez és Franz Hals dolgozott így és elvileg az impreszszionista iskola. Ez azonban aránylag kivételes eset, és bajosan képzelhető el az ilyen «egysejtű» műfajok keretén kívül. Az általános, a törvényszerűnek vehető eset az, hogy valami többé-kevésbbé határozott esztétikai alapképződmény jön létre, amelyet talán legalkalmasabban megint csak a biológiai párhuzamból kölcsönzött szóval *csirá*nak nevezhetnénk. Ez az elnevezés nem jogosulatlan, mert legfőbb jellemzője ugyanaz, ami a csiráé : ki nem fejlődve, de kifejlődésre készen, habituálisan benne van az egész mű.

A csira *fejlettségi foka* egyes művek és egyes fogamzási formák szerint igen különböző lehet, és az épen-csak-hogy megvillant lehetőségtől, a sejtelemnek is alig nevezhető első derengéstől a majdnem kész, sőt mint láttuk, talán az egészen-kész műig számtalan lehetősége van. A lényege mégis *három mozzanat* egysége : egy többé-kevésbbé határozott tartalmi, anyagi és formáló mozzanat összeolvadása bármilyen primitív, de mégis esztétikai valósággá. Van benne egy *tartalmi mozzanat:* valami mondanivaló, amely megkülönbözteti minden más mondanivalótól. Épen ez a minden mástól megkülönböztethető jellege mutatja, hogy már egyedi valami, saját arca van, vagyis tartalmi eleme már formált tartalom. Van benne egy *anyagi mozzanat:* az alkotó lélekben már megjelenik valahogyan, ha elmosódottan is, de megkülönböztethetően, a születendő mű érzéki megjelenésének körvonala. Az az anyag tehát, amely ebben a látomásban szerepel, már tartalmas anyag, amelynek formája van, tehát esztétikai élete. És végül van benne valami, amit nagyon nehéz körülírni, de ami lényegében maga a tartalmi és anyagi mozzanatot egymásbadolgozó valami, amely teszi, hogy ez a két elem immár nem kettő, hanem egy. Azt is mondhatnám, hogy ez a tartalmi és az anyagi mozzanat mellett a *formai csiraelem:* ez teszi a csirát minden lehetséges elmosódottsága mellett is mégis esztétikailag határozottá. Egyvalami valósággá, ami eddig nem volt, és most már van, éspedig úgy van, hogy valami több és nagyobb lehet belőle.

Mindez azonban egyelőre csak sejtelemszerűen, differenciálatlanul jelentkezik a csirában. A szerint, hogy mennyire világos, mennyire «kész», vagy csak sejtelem-

[1] F. Wegelerhez 1800 június 29. Die Briefe Beethovens. Ausgewählt von Kurt Sachs. Berlin, 1909. 23.

szerű, utalásszerű : *kétféle esztétikai csiralehetőséget* különböztethetünk meg. Az egyiknek szélső esete az, amit úgy szoktak mondani, hogy «a *művész lelkében készen van* a mű», mikor hozzáfog a megvalósításhoz. Akik ezt mondják, rendesen valami ragyogó, tökéletes «ideálra» gondolnak, amelyet aztán a művész törekszik, de tökéletesen nem is tud megvalósítani. Ez természetesen laikus elgondolás, amely — talán az előbb említett egysejtű alkotásokon kívül — a valóságban nem létezik. Mégha a művész maga úgy gondolná, vagy mondaná is, akkor is csak illúzióról van szó. A mű tökéletességéhez hozzátartozik az érzéki megvalósulás, a nélkül nem lehet «tökéletes» : «A nagy művészeknél az első vázlat nem álom, nem határozatlan köd. Nemcsak bizonyos számú, alig fölismerhető vonal. A nagy művészek egy határozott pontról indulnak el és a főnehézség abban van, hogy a mű lassú vagy gyors kivitele közben erre a tiszta kifejezésre visszatérjenek».[1] A másik szélső eset *a megfoghatatlanság, sejtelemszerűség* esete ; az az eset, amikor csak — Claudel találó szavával — valami «belső dörmögés»[2] szólal meg a lélekben. A látomás közeledik, de lefogni nem engedi magát. Nem bizonytalan, csak lebegő. Van, de nincs itt. Csillog, csábít, de formákba törni nem akarja engedni magát. Török Sophie Babits alkotásmódjáról írt tanulságos megfigyeléseiben így jellemzi ezt a fajta ihletet : «Érezzük, ha a vers közeledik, mintha az ideák világa villanna elénk, az igazi világ, melynek földi világunk csak múló és változó árnyéka. S érezzük, hogy meg kell szereznünk minden áron ! Utánakapunk, rögzíteni akarjuk, a lélek titkos hangját földi szavakkal akarjuk lefordítani, s a gyenge szót, mint horgot dobáljuk a ködös varázs felé. Hányszor kicsúszik ujjaink alól s mint a csodaszarvas, bukik fel ismét, csalogatóan, elfoszlik s újra visszaragyog. Így harcolunk a verssel, így birkózunk vele, kínlódva s kétségbeesetten. S így hódítjuk meg, lépésről-lépésre minden egyes szót új küzdelemmel, fáradhatatlanul. S néha szembeszáll velünk : az igazi szó, a pontos, az egyetlen szó elsüllyed eszméletünkben. De a vers él ! valahol él már, megvan már ! és előbb van meg, mint nehéz anyagú szavaink».[3]

A két szélsőség között számtalan átmeneti forma képzelhető. De minden esetben jellemzi az esztétikai csirát *alkotóelemeinek egysége és egész-jellege*. Az egész előbb van meg, mint a részek : a kivitelben ez az ősegész vezeti a művészt, az uralkodik rajta bizonyos kényszerítő erővel, ez termi ki magából a részleteket. Természetesen lehetséges, hogy már a csirában határozottan jelentkeznek egyes részletek ; ezek a kivitelben aránytalanul is megerősödhetnek, akár az egész rovására is érvényesülhetnek, sőt — mint látni fogjuk — az egész alkotófolyamatnak más irányt adhatnak. De magában a csirában még alá vannak rendelve az egésznek, az esztétikai folyamatot megindító mozzanat még egységes jellegű.

Ezt a csirát jellemzi továbbá bizonyos *élet*. Kétféle értelemben is : az egyik a velejáró, esetleg nagyon élénk, esetleg szinte a tudattalanig rejtett, de mégis meglevő *érzelmi kíséret*. A csira nem közömbös. Az érzelmi primátus törvénye magyarázza, hogy a csira egységét alkotó elemek összeállása nem mehetett végbe érzelmi kíséret nélkül, és ez az érzelmi kíséret kiolvaszthatatlanul beleevődik már ebbe az egyszerűnek látszó esztétikai sejtbe is. A másik életadója a csirának valami elemi mozdulat, egy *gesztusféle:* a közlésmód őseleme, egy törekvési elem, amely a megvalósulásnak egy határozott, konkrét módja felé mutat : ezt elmondom, — ebből olajfestmény, vagy karc, rajz stb. lesz, — ezt zenekarra, zongorára stb. kell megírni.

Az esztétikai csira belső életét legjobban jellemzi Bergson finom megfigyelése, aki igen találó kifejezéssel a «*dinamikus szkéma*» nevet adja neki : «oly vázlat, melyben úgyszólván minden megvan, keresés, vagy utasítás alakjában, mely a saját erejénél fogva alakul, dolgozik ; oly összefoglalás, melyből egyetlen részlet sem hiányzik, de csak hajlandóság formájában van meg ; ép emiatt ki akar bontakozni, fel akarja tárni egymásba szorított részeit».[4] «Hogyan férhet meg annyi különböző kép egy egyszerű képzetben?... Azt mondjuk, hogy ez dinamikus szkéma ; azt

[1] Delacroix : I. h. 166.
[2] Grommelment interne. Lev. Rivièrehez, i. h. 220.
[3] Török Sophie : Költészet és valóság. Utószó Babits Mihály : Keresztül-kasul az életemen-hez. Bp. Nyugat. 1939. 190—1.
[4] Dienes Valéria az alább idézendő Bergson-fordítás jegyzeteiben. 349.

értjük ezen, hogy a képzet nem annyira magukat a képeket, mint inkább a megalakításuk érdekében követendő irányokat és elvégzendő műveleteket tartalmazza. Nem kivonata a képeknek, melyet úgy nyernénk, hogy mindeniket elszegényítenők ; akkor nem volna érthető, hogyan teszi lehetségessé a szkéma, hogy legalább is sok esetben teljes egészükben megtaláljuk a képeket. Ez a szkéma elég bajosan meghatározható valami, melyről azonban mindenikünknek megvan a maga érzése . . . Az erőkifejtés abból áll, hogy egy egymásbahatoló elemekből álló szkéma-szerű képzetet egymás mellé sorakozó képekből álló képzetté változtatunk. Az irodalmi és a költői alkotás az elvontról megy az érzékelhetőre, az egészről a részekre, a szkémáról a képre.»[1]

Az érlelődés.

Még kevesebb az, amit a folyamatnak a dinamikus szkéma megszületése utáni részéről, a csira *érlelődéséről*, vagyis a tulajdonképeni alkotásfolyamatról mint általános törvényszerűt megállapíthatunk. Igazán általánost és lényegeset alig is mondhatunk többet, mint ami már a szkéma mivoltában és természetében adva van : «Az író, ki regényt ír, a drámaíró, ki személyeket és helyzeteket teremt, a zenész, ki szimfóniát komponál, s a költő, ki ódát ír, mind először valami egyszerű, általános, elvont dolgot talál elméjében. A zeneszerző vagy költő egy impressziót,[2] mit hangokban vagy képekben kell leperegtetni. A regényíró vagy drámaíró egy eseményekben kifejtendő tételt, valamely társadalmi környezetet, szóval valami elvont dolgot, amit élő személyekben kell megérzékeltetnie.[3] Mindig az egésznek szkémáján dolgoznak, s az eredmény csak akkor van meg, ha a részeknek tiszta képéhez jutottak»[4]

Ezen az általános iránymutatáson túl a művészi érlelődés folyamata talán annyiféle, ahány művész, sőt ahány alkotás elképzelhető. Elméletileg legegyszerűbb és legáttekinthetőbb eset volna a csirának mintegy *immanens*, természetes kifejlődése, külső hatások nélkül, önmagából. Valami ilyenfélét ír le Csajkovszkij : «Vázlataimat az épen kezembe kerülő papírdarabra firkantom ; ha lehet, hát kótapapírra. Az ötletet csak röviden, a zene, betű-, kóta- és számjeleivel írom le. A dallam együtt születik a harmóniával. Egyáltalán, a zene három eleme (dallam, ritmus, összhang) sohasem szakadhat el egymástól, vagyis minden dallam magában hordja a saját ritmusát és harmóniáját. Ha a hozzáhallott harmónia bonyolult, akkor azt rögtön, a felvázoláskor részletesen fel kell jegyezni, miképp a szólamvezetést is. Az egyszerű összhangot csak a számozott-basszus ismert jeleivel rögzítem, vagy néha még az sem kell : az emlékezet megőrzi. Ami a hangszerelést illeti, zenekari műveknél az ötlet mindjárt ennek vagy annak a hangszernek színével együtt jelentkezik».[5] Van ebben a dolgozásmódban valami *sugárzásszerű*, valami koncentrikus : a csira minden eleme harmónikusan látszik fejlődni. Ezen a módon dolgozik Claudel is. «Nem vagyok olyan ember, aki egymásutánban gondolkozik ; egy egész művet egyszerre gondolok át, és soha egy részlet sem fejlődik úgy, hogy ne érezze a többi rész beleegyezését vagy ellenmondását. Természetesen bizonyos részek előbb merülnek fel másoknál, de igazodnak az egészhez, amely tiltakozik, ha meg akarom sérteni. Mindez valami belső dörmögésfélével kezdődik, melyből aztán többé-kevésbbé kifejezetten kiszakadnak bizonyos vonások, a még föl nem merült költemény egyes mozzanatai.»[6]

Az érlelődésnek ez a módja hasonlít legjobban az élő szervezet *organikus* növekedéséhez. Móricz Zsigmond egyenesen ezzel a képpel jellemzi a maga dolgozásmódját. «Az írás igen csodálatos állapot : a terhesség csak ilyen lehet. A méhmagzat együtt nő a napban a testtel, s ha közben, mint a szobrász a műteremben, az ember elbeszélget erről, arról, elvekről, napi dolgokról, gondolatokról, a lényeg az, hogy

[1] Bergson : Az értelmi erőkifejtés. A következő magyar kiadványban : H. Bergson : A nevetés. Tanulmány a komikum jelentéséről és négy lélektani értekezés. Ford. dr. Dienes Valéria. 2. k. Révai, é. n. 284., 292., 303.

[2] A kifejezés nem egészen szabatos : láttuk, hogy a csira expresszív úton is létrejöhet, tisztán belső indításból.

[3] Mindezt némi változtatással a festőről, rajzolóról, szobrászról is el lehet mondani.

[4] Bergson : I. h. 303.

[5] Csajkovszkij : I. h. 105.

[6] Levele Rivièrehez, 1910 aug. 25. I. h. 220.

valahogyan s valamiképen, a nélkül, hogy odafigyelne, irányítaná, vagy tudatában ellenőrizné, időközben élnek a regényfigurák.»[1] A regényíróknál gyakorinak látszik ez a típus. «A könyvnek most, úgy látszik néha, mintha saját ereje volna, — írja Gide, — kifejlődő növénynek lehetne mondani és az agy csak az a darab földréteg, amely táplálja és körülveszi. Úgy tetszik nekem, nem is helyes erőszakolni a palántát, okosabb engedni dagadni a rügyeket, kibontakozni a szárakat, édesedni lassan a gyümölcsöket, — hogyha siettetni akarnám az érés idejét, tönkretenném a zamat teljességét.»[2]

Természetesen ez a szinte magától történőnek látszó fejlődés *sem olyan egyszerű*, mint ezek a nyilatkozatok feltételezni látszanak. Az egyes részek továbbfejlődése igen különböző ütemű lehet. Az egyes részletek közt valamelyik átveheti a főszólamot, és a többi kíséret módjára igazodik hozzá. Megnőhet és mintegy előre siethet a mondanivaló, és az gyúrja tovább az anyagot, fejleszti, árnyalja tovább az érzelmi kíséretet. Megragadhatja az alkotó lelkét minden másnál jobban a körvonal, a fölsejlő formamozzanat, és ez ragadhatja magával, hajlíthatja az érzelem és a jelentés mozzanatait. Erőszakos lehet maga a gesztus, a közlési törekvés célzata is, és a maga belső törvényeivel ez is visszahathat a többi elemekre. A föntebb jellemzett mód *immanenciája sem olyan teljes*, mint amilyennek ezek a nyilatkozatok sejtetik. Aligha van olyan művészi érlelődés, amelyet *csak* belső erők irányítanának. A gyarapodásnak, kifejtőzésnek a dolog természete szerint vannak kívülről jövő tényezői is. Még ha az adott nyersanyagot mint a szkémában bizonyos értelemben már bennefoglaltat nem veszem is külső tenyezőnek, az új élmények ezernyi lehetősége elől nem zárkózhatik el még a belső látomásába teljesen belemerülni látszó művész sem. (A viselős asszony is táplálkozik.) Az eredeti élmény is megismétlődhetik (a modellt, vagy a tájat újra megnézi, az adatokat újra elolvassa, az indító dallamot újra meg újra elzümmögi stb.) és ugyanannak az élménynek megismétlődése már legalább árnyalatilag különbözik az előbbitől, új mozzanatokat hozhat. De nem tud egészen elzárkózni a művész alkotás közben sem, új, másnemű élményektől sem. Ezek lehetnek egyneműek, vagy összetartozók az indító élménnyel, de akkor is új tartalmi, formai, anyagbeli lehetőségeket hozhatnak. Tóth Kálmán *Vágy* c. szerelmi költeménye, mint a kézirat mutatja, eredetileg szemrehánnyással kezdődött, de írás közben annyira elhatalmasodott rajta a vágy, hogy visszaható erővel megváltoztatta a kezdetet is: a szemrehányó sorok is vágyakozóvá alakultak át. Arany, mikor másodszor fog hozzá a félbehagyott hún eposzhoz, közben Thierry Amadé újabb művét olvasta el, és az olvasottak új irányba terelték alkotó tevékenységét. És lehetnek ezek az új élmények teljesen másneműek is. *Toldi szerelme* eredeti tervének a végső kidolgozáskor egészen más fordulatot adott a költő leányának közbejött halála. *Faust* második része tengernyi új élmény következtében egy egész új világgal bővíti a fiatalkori szkémát. Külső és belső gyarapodás legtöbbször együtt jár, és ha a belső, magától való kifejtőzés el is képzelhető talán egyes kivételes esetekben a másik nélkül, a külső indítású továbbfejlődés feltételezi a belső szerves növekedést is, hiszen a dinamikus szkéma természetéhez tartozik a kibontakozás.

Az érlelődés számtalan lehetősége közt a művész szempontjából meg lehet különböztetni *két irányt*. Az egyik inkább szenvedőleges, a másik inkább cselekvő. A Móricz Zsigmondtól idézett vallomás határozottan *passzív magatartásra* mutat. Igy jellemzi a maga munkáját Curel, a francia drámaíró is. «Amíg írok ... személyeim maguktól beszélgetnek, én csak arra való vagyok, hogy megbíráljam mindezt stílus, jelenetezés, összeillőség stb. szempontjából. Szerepem jóformán csak az ellenőré. Sokszor megtörténik velem írás közben, hogy meglepődöm, mert olyan dolgok jutnak eszembe, amelyek nyilvánvalóan nem nagyon bonyolultak, de munkámtól teljesen idegenek. Úgy vagyok jelen, mint egy Gondviselés, amely kormányozza teremtményeit, de a nélkül, hogy szabadságukat megsemmisítené. Személyeim jönnekmennek, társalognak, amint nekik tetszik».[3] Van Gogh leveleiben minduntalan visszatérnek az ilyen kifejezések: «Ha a természet olyan szép, mint ezekben a napok-

[1] Móricz Zsigmond: Míg új a szerelem. 1938. 267.
[2] A. Gide: Journal des Faux-Monnayeurs. 89—90.
[3] Idézi Sourieau I. m. 127.

ban, akkor nem is érzem magam, és a festmény *mintegy álomban* jön létre». Máshol: «Gyakran magam sem tudom mit csinálok; úgy dolgozom, mint az alvajáró».[1] Az ilyen művész úgy átadja magát a munkának, hogy egyénisége mintegy felszívódik az alkotásban. Úgy ráfeledkezik belső viziójára, úgy belemélyed a meglátott másvalóságba, a tudattalanból feltörő hullámokra olyan lendülettel dobja rá magát, hogy az ösztön elemi ereje elnémítja a tudat cselekvő energiáit, és maga is azt hiszi, hogy nem ő cselekszik, hanem az alkotás csak «megtörténik vele».

Ezzel a szélsőséggel — amely természetesen ebben a kizárólagosságában szintén csak illúzió — szemben áll a *másik szélső eset*, az Arany János tipusához tartozó művészek dolgozásmódja: «Egyik szkepszisből a másikba esem: fúrok, faragok, igazgatok, rontok, bontok, megsemmisítek stb. Persze aztán sokszor az első talán jobb volt, mint az utolsó: de hiába! nem tudok magammal megelégedni».[2] «Én, aki alapjában semmiféle megerőltetést nem szeretek, dühöngve dolgozom. Magány és studium: ez az életem», — írja Verdi.[3] «A közönség nem ismeri azt a kétségbeesést, mikor az ember ki akarja tépni magából a lapot, de nem jő» — olvassuk a Goucourt-testvérek Naplójában.[4]

A művészek legnagyobb része a két véglet között mozog, számtalan változatban. A tanulmányok, amelyeket egy regény-, vagy drámairó témája körében, a képzőművész a maga anyagának lehetőségeiről folytat, a megfigyelés, amely a festő, szobrász, regényíró magatartásának természetes velejárója, az elemzés, mellyel a zeneszerző egy zenei témába belemélyed, a kiképzés, kiegészítés, arányosítás, összhangosítás, simítás, díszítés ezernyi ezer formája, a minden irányú alkalmazkodás kényszerűségei, az önkritika újabb és újabb ellenőrző aktusai: mindez a cselekvő magatartás kikerülhetetlen sokféleségét jelenti. «Az istenek semmiért, ingyen adják ezt, vagy azt az első verssort; viszont az már a mi dolgunk, hogy a másodikat is hozzáírjuk, oly módon, hogy hozzásimuljon és ne legyen méltatlan isteni eredetű testvérbátyjához. A tapasztalat és a szellem minden adományára szükségünk van, hogy az első ajándék-vers magasságára emelkedjünk.»[5] És mégis: nem igazi művész az, aki közben-közben «meg nem tud feledkezni» magáról, sőt olykor még a munka tudatáról is, és valami csakugyan az alvajáróra emlékeztető ösztönös biztossággal és magától értetődéssel nem olvad fel az alkotásban. Egy festőművész barátom egyszer egy kérdésemre ezt felelte: «Erre nem emlékszem, hogy hogyan csináltam».

Az *érlelődés iránya* is igen sokéle lehet. A csira, a szkéma szervesen és harmonikusan egyirányban fejlődhetik ki. Ilyennek látszik a Petőfi-versek érlelődése, vagy a Racine-féle drámáé, a Schubert-féle dalé, Raffael-féle képé. Ilyet ír le Móra Ferenc Tömörkényről: «Fogott egy témát a búzapiacon, valami paraszti örömmel. Az bizony még akkor békasó volt. Erre hallottam megint, ahogy elmondta valakinek, hogy milyen nagyszerű dolog ez. Még akkor is békasó volt, de már kezdett áttetsző lenni. Harmadnap mulva megint előhozakodott vele, elfelejtette, hogy már frissiben elmondta, s már akkor a lelke műhelyében átesett a köszörülésen, csiszoláson s mire megírta, olyan tiszta hegyijegec volt, mintha akkor került volna ki az Isten markából. És ő azt hitte, hogy ezt így bányászta a Luklábú Pap Illés lelkében».[6] A szkéma, hogy úgy mondjam, visszafelé is fejlődhetik, hátulról előre, mint a *Szép Ilonka* esetében, amelyről tudjuk, hogy ebből a két sorból nőtt ki: «Hervadása liliomhullás volt, Ártatlanság képe s bánaté». Nyilvánvaló, hogy ebből a dallamból született meg az alak sorsa, és ez húzta mintegy maga után az előzményeket, ennek a sorsnak megokolására. Ehhez hasonló a *Nibelung-tetralógia* keletkezésének menete. Wagner, aki drámai tervének, Siegfried halálának kialakításával foglalkozott, nem tudta elviselni, amint maga meséli, hogy annyi az előzmény, s már a kezdet előtt annyi a cselekmény, aminek közlését a darabba kellett volna belekomponálni.

[1] I. h. 116, 132.
[2] A. J. hátrahagyott iratai és levelezése. IV. 14.
[3] Lev. Luccardi szobrászhoz. Id. Werfel: Verdi. Roman der Oper. 1930. Berlin. 121.
[4] III. 59.
[5] Valéry: I. h. 68.
[6] Móra Ferenc: Tömörkény István: *Célszerű szegény emberek* c. kötetének előszava. Szeged. Délmagyarország. 1922. 20.

A kényszer, hogy az előzményt érzékileg szemléltesse, oly hatalmas volt, hogy visszafelé kezdte a művet írni: előbb az ifjú Siegfriedet költötte meg, aztán a *Walkürt*, aztán a *Rajna kincsét;* nem nyugodott, amíg nem tett mindent jelenné a színpadon, négy estén át, az őssejttől, az alapkezdettől, a kontrafagott első esz-jétől kezdve a *Rajna kincse* előjátékában, amellyel ünnepélyesen s alig hallhatóan mesélni kezd.[1]

A csira elszáradhat, elpusztulhat, mielőtt valamivé lenne, életképtelenné válhatik munka közben, és töredék marad a mű (Arany fájdalmas sóhajtása a «sok kerített óriás fenékről!)» raktárba kerülhet, ahol feledésbe megy, vagy később újra előveszik és felhasználják, mint Arany a *Daliás idők* töredékeit és tervét *Toldi szerelme* megírásánál. Túl is nőhet magán és azért marad töredék, mert embertelenül nagyra nőtt, — és töredék voltában is nagyobb, egészebb lehet minden másnál. Dosztojevszkij leghatalmasabb regénye, a *Karamazov testvérek* voltaképen csak bevezetése az eredeti nagy tervnek: a főhősnek, Aljosának gyermekkorát mondja el, és ott végződik, ahol az eredeti szkéma szerint a tulajdonképeni tárgy kezdődnék. Michelangelo *Mózese* két mellékalakjával és a csodálatos *Rabszolgák* csak egy kis töredéke annak a titáni koncepciónak, amelyet II. Gyula pápa síremlékéül szánt. A szkéma meg is változhatik az érlelődés során. Egy része kinőhet a többi közül, új mondanivalóvá, új szkémává alakulhat és új érlelődés kiindulása lehet. A *Buda halála* így nőtt ki az eredetileg tervezett Csaba-eposz tervéből. Új élmények új csiramagokat vethetnek bele az érlelődő szkémába, és valami egészen mást hozhatnak létre, mint aminek indult. Berzsenyi nagy ódája, a *Magyarokhoz*, eredetileg szoros Horatius-átdolgozás volt. Végső formájában valami egészen más lett belőle; befejező fordulatában a tündér szerencsére való hivatkozással «antikabb az antiknál» (Beöthy) és mégis annyira magyarrá lett, hogy ha nem tudnók eredetét, eszünkbe sem jutna Horatiusra gondolni. Goethe Faustja «eredetileg ötletes diákdarab volt, kicsúfolta az egyetemi karokat és tanárokat és rigmusokban megénekelte egy kis polgárkisasszony szívszomorító elcsábítását»[2] — és egy élet külső-belső élményviharainak alakító, csiráztató ereje formálta utóbb az emberiség nagy költeményévé. Schiller, mire a *Künstler* c. költeménye elkészült, épen azt törölte ki belőle, ami a megírásra indította. *Faust* második része mutat példát arra is, hogy egy-egy nagy alkotásfolyamat sodra magával ragadhat idegen szkémákat és érlelőfélben lévő alkotásokat, és bele tudja olvasztani őket a maga világába: így került bele a *Faustba* a más indításokból létrejött Helena-dráma. És Wagner: «Komikus operácska, szatírjáték a Tannhäuserhez, üdülés írónak és közönségnek, legjobb akarat könnyűnek lenni és élvezhetőnek: mindebből a *Mesterdalnokok* lesz. Végre valami olaszos, dallamos és lírain énekelhető, kevés szereplővel, előadni sem lesz nehéz, mennie kell: s ami kikerül keze alól, az a *Trisztán*. Az ember nem lehet kisebb, mint amilyen, nem lehet más.»[3]

Delacroix *Naplójában* olvassuk: «Sajnos, igen gyakran megtörténik, hogy a kivitel, vagy egészen mellékes nehézségek, vagy megfontolások eltávolítják az embert eredeti szándékától. Az első eszme, a vázlat, bizonyos értelemben a csira, vagy a sejt egyáltalán nem teljes. Talán benne van az egész, csakhogy most az egészet, amely nem más, mint minden résznek egysége, ki kell belőle dolgozni... A legnagyobb nehézség tehát abban áll, hogy a képben visszatérjünk a részeknek ehhez az alárendeltségéhez, ami voltaképen maga a szerkezet.»[4]

Az érlelődés *tempója* lehet szinte villanásszerű, «magától kialakuló» is, főleg az egysejtű műformákban. Lehet egyfázisú, amikor az erős ihlet uralma alatt egy lendülettel, esetleg egyfolytában (Franz Hals), vagy több nekiiramodásban, szünetekkel, de egy homogén ihlet uralma alatt jön létre a mű. Lehet többfázisú, amikor az érlelődés aktusai közt más élmények, más ihletek, más alkotáscsirák jelennek meg, de a szkémának megvan hozzá az ereje, hogy újra meg újra fölmerüljön, indítson, érlelődjön. Vannak szkémák, amelyek egy egész életen át életképesek maradnak,

[1] Thomas Mann: Richard Wagner. A Mesterek szenvedése és nagysága c. kötetben. Ford. Sárközi György. Athenaeum é. n. 86—87.
[2] Thomas Mann: Goethe mint a polgári korszak képviselője. I. h. 18. Ford. Cs. Szabó László.
[3] Thomas Mann: I. h. 129.
[4] I. h. 164—5.

mint a *Toldi*, vagy a *Faust*. Goethe nyolc évig dolgozott az *Iphigénián*, kilencig Tassón, tizenkettőig *Egmonton*, tizenhat évig *Wilhelm Meister tanulóévein*, a *Novellát* harminc, az *Isten és a páriát* még több évig, *Faustot* majdnem negyvenig hordozta magában.[1] Balladáin évekig dolgozott és háromszor-négyszer újra beléjük fogott. «Wagnernek a negyvenes évek, amelyeknek közepén betölti harminckettedik évét, tulajdonkép a *Hollandi*tól a *Parsival*ig egész élete munkatervét kiformálják, amely aztán a következő négy évtized alatt, 1881-ig egymásba illeszkedő, egyidejű, belső munkában, együttalakuló darabokban valósul meg. Wagner alkotásainak szigorúan véve nincs kronológiájuk. Az időben keletkeznek ugyan, de már eleve és egyszerre készen vannak.»[2] Az ilyen lassú menetű, hosszú ihletű érlelődésnek tipikus példája Beethovené: «Sokáig, gyakran nagyon sokáig hordozom magammal a gondolataimat, mielőtt leírnám őket. Emellett olyan hű az emlékező tehetségem, hogy a témát, amely egyszer az eszembe jut, még évek mulva sem felejtem el. Egyetmást változtatok, elhagyok és újra próbálom, mindaddig, amíg nem vagyok megelégedve az eredménnyel. Akkor aztán megkezdődik fejben a kidolgozás, széltében, hosszában, és minthogy tudom, mit akarok, nem hágy el soha az alapul szolgáló gondolat, emelkedik, növekszik, látom és hallom a képet; egész kiterjedésében, egyöntetűen áll lelki szemeim előtt, és most már csak a leírás munkája van hátra, ami gyorsan megy, a szerint, hogyan futja az időmből, mert gyakran több művemen dolgozom egyszerre, de biztos vagyok benne, hogy egyiket sem zavarom össze a másikkal.»[3]

Munkatípusok.

Vannak művészek, akikről tudjuk, hogy *könnyen dolgoztak* (Raffael, Chopin, Petőfi); legtöbbjüknél az alkotás könnyedsége, magától értetődő, szinte «természetes» hatásán is megérzik.[4] «Remélem, kedves barátnőm, — írja Csajkovszkij — nem gyanusít meg öndícsérettel, ha azt mondom, hogy az ihletet hívó szavam — súlyos. Elmondhatom, hogy ez a hatalom bizalmas viszonyban áll velem, és elválaszthatatlanul együtt élünk. Csak akkor hagy el, ha — emberi életem nyomasztó körülményeinél fogva — úgy érzi, hogy most felesleges. De mihelyt a vészfelhők elvonulnak, ismét megjelenik. Ezért merem állítani, hogy rendes lelkiállapotban állandóan, mindenhol s a nap bármely szakaszában tudok komponálni.»[5] Persze hogy az ilyenfajta alkotó gyönyörűségét leli a munkában. «A vázolgatás, vagyis az alaprajz elkészítése, mindig kellemes és gyönyörűséges munka, bár nyugtalanságot és ideges izgalmat is okoz. Az ember rosszul alszik, alig eszik, néha pedig egészen elfelejtkezik az evésről. E zavarok ellenére az alapkészítés nagyon símán megy elő. A kialakult és fejben már kidolgozott műnek hangszerelése sok-sok élvezettel jár.»[6] Valóban nagy tehetség legnagyobb boldogsága azonban a kivitelezés. Persze, hogy türelmetlen, szenvedélyes munkavágy izgatja őket: «*Jean d'Arc* oly idegessé tett, hogy egész éjjel került az álom. Elsősorban a feladat nagysága izgat. Másodszor: belső nyugtalanság gyötör, noha a megkezdett jelenet jól sikerült. Ez mindig így van, ha nagy és lebilincselő munka előtt állok. Megállás nélkül írnék, gyorsan, és ha lehetne, még gyorsabban. Gondolataim oly erővel törtetnek előre, hogy szinte már nincs számukra hely. Kétségbeesés fog el az emberi természet e korlátozottsága miatt. Elkeseredve gondolok a hosszú hónapokra, míg mindent átgondolok és le tudok írni. De jó lenne, mindezt most rögtön egy tollvonással elvégezni!»[7]

Egy másik művésztípus viszont inkább az emberi és művészi erő *korlátait*, gyen-

[1] Th. Mann: I. h. 18.
[2] Th. Mann: I. h. 99.
[3] L. Schlösser feljegyzése. 1822. Beethoven-breviárium. 152.
[4] Persze ez a benyomás nagyon sokszor csalóka, nem egy ilyen «természetes» könnyed hatású műről tudjuk, hogy kemény, nehéz, verejtékes munkával készült. Egyes művészek maguk is megmondják ezt. Ismeretes Heine vallomása: «Nagy erőlködésembe kerül, hogy munkáimon meg ne lássék az erőlködés». Ugyanígy Flaubert: «Milyen körmönfont mechanizmus ez az úgynevezett természetesség, és mennyi cselbe is kerül az igazság!» (I. h. 117.)
[5] Csajkovszkij: i. h. 104.
[6] U. o. 105.
[7] Csajkovszkij: I. h. 135.

geségét, *a munka fáradságát*, nehézségeit, veszélyeit, a témával, anyaggal való küzdelmet érzi és elsősorban ezeket emlegeti. Így Delacroix: «A laikus azt hiszi, hogy a tehetség mindig hasonlít magához és minden reggel úgy kel föl, mint a nap, pihenten és fölfrissülve; hogy készen áll ugyanazokból a mindig nyitott, mindig teli, mindig túláradó raktárakból új kincseket hozni elő és rászórni az előbbi nap kincseire. A laikus nem tudja, hogy a tehetség is, mint minden, ami halandó, emelkedő és eső pályán jár... alá van vetve betegségnek, szellemi állapotnak, örömnek, szomorúságnak. Azonkívül az is megtörténhetik, hogy ereje használatának kellős közepén eltéved. Gyakran tévutakra kerül, és sok időre van szükség, míg visszajut a kiindulási pontra. Ha pedig visszaér, gyakran már nem ugyanaz, mint mikor elindult. Mint a mulandó hús, mint a minden teremtménynek gyenge és minden oldalról megtámadható élete, amely ezer romboló befolyásnak kénytelen ellenállni, és folytonos acélozásra, vagy szüntelen aggodalmas gondosságra szorul, hogy el ne nyelje a ránk nehezedő Univerzum: a tehetség is kénytelen a sok akadály miatt, melyektől körülvéve gyakorolja sajátságos hatalmát, állandóan vigyázni magára, virrasztani, harcolni, mindig ébernek lenni. Szerencsétlenség és szerencse: olyan szirtek, melyektől egyformán kell rettegniök».[1]

Legtanulságosabb példája ennek a küzdelmes alkotómunkának Flaubert, aki nem győz panaszkodni a munka gyötrelmeire. «Vérmérsékletem igazán herkulesi erejű, hogy ellen tud állni azoknak a kegyetlen kínoknak, amelyekre munkám ítél. Milyen boldogok is azok, akik nem szőnek álmot olyanról, ami lehetetlen... Könnyebb milliomosoknak felküzdeni magunkat és műremekekkel ékes velencei palotát szerezni lakóhelyül, mint megírni egy olyan oldalt, amellyel teljesen meg vagyunk elégedve. Két hónapja belefogtam egy ókori regénybe;[2] ép most készültem el az első fejezetével, és ne adj Isten, hogy akár egy szót is jónak találnék benne. Éjjel-nappal ezen rágódom és semmi megoldást nem találok. Minél több tapasztalatot verekszem ki magamnak művészetemben, annál nagyobb kínszenvedéssé válik számomra a művészet: képzelőerőm megbicsaklik, megköti magát, holott ízlésem magasabbra tör. Ebben van a baj. Nem hiszem, hogy még valaki szenvedne annyit az irodalom miatt, mint én.»[3] Az ilyen írónál is megvan a türelmetlen munkavágy, de persze egészen más természetű, mint az előbbi típusé: «Ami a munkadühömet illeti, legszívesebben ótvarhoz hasonlítanám. Vakarom, vakarom és ordítok hozzá. Ez egyszerre mulatság is, de szenvedés is. És aztán mindig mást teszek, mint amihez kedvem volna, mert az ember nem választja meg a tárgyait, azok erőltetik magukat reá. Vajjon megtalálom-e én valaha ezeket?... Bevallom, ez az életmód épenséggel nem mulatságos.»[4] Az e típusú művésznél igen gyakori lelkiállapot az alkotó munkától való húzódozás is. Nem csekély önlegyőzésbe kerül magára venni a munkával járó szorongást, kétséget, szenvedést. De bármennyire húzódozik, az alkotás szent kényszere mindig újra hatalmába keríti, — és munka közben minden gyötrelmessége mellett is megtalálja magát, és a gyötrődő, keserű Flaubertnél ilyeneket olvasunk: «Nem baj, akár jó, akár rossz, maga az írás gyönyörűséges dolog. Nincs nagyobb gyönyörűség, mint nem énnek lenni, hanem benne keringeni abban a világban, amelyről beszélek. Ma például egyszerre voltam férfi és asszony, udvarló és szerető. Sárgult levelek alatt sűrű erdőben lovagoltam őszi délután és én voltam a levél, a ló, a szél, a szavak, melyek elhangzottak, és a rőtszínű nap, amely szerelembe merült, fáradt szemhéjukat rázárta szemükre. Gőg ez, vagy túlzott önelégültség együgyű gáttörése, avagy talán valami tétova nemes hivő érzés? De amikor meg-megrágom ezeket az átérzett gyönyörűségeket, elfog a kísértés, hogy hálaadó imát mondjak az Istennek.»[5] «Ez a nevezhetetlen, az évekkel el nem múló és nem enyhülő izgalom, ez a szoritás és szorongás, mely mindig elfog és megkísért munka előtt, — ez a halogatása a munkának, reggel vagy este, ez az elodázása az írásnak, ez a készülés, henyélés, cigarettázás, olvasás, ez a titkos és csendes reménykedés, hogy hátha mégis közbejön utolsó

[1] Delacroix: I. h. 17.
[2] *Salammbó*ról van szó.
[3] Flaubert levele Mlle Leroyer de Chantepiehez, 1857 november 4. I. h. 167—8.
[4] Levele George Sandhoz 1869 Szilveszter éjjelén. I. h. 193—4.
[5] Flaubert: Levelek. I. h. 155.

pillanatban valami, s ez a félelem, hogy Isten ments nem szabad közbe jönni semminek, ez a szívdobogás, melyet nem enyhít gyakorlat és tapasztalás! Aztán eljön a pillanat, mikor nem lehet halogatni, a szó megérett, és jel, rögzített kifejezés akar lenni. Akkor eldobod a cigarettát, rosszkedvűen felállsz, az asztalhoz lépsz, leülsz, tíz ujjaddal szántod hajadat, s érzed, hogy nem menekülsz végzeted elől, mely olyan, mint egy félelmes légyott. Úgy, most írsz már; s lassan enyhül a szorítás és szorongás.» (Márai Sándor.)[1] Degastól származik az a félelmes mondat, hogy képet olyan érzéssel kell festeni, amilyennel egy bűnös követi el tettét.[2]

Ismét a két szélső esetet próbáltuk jellemezni.[3] A két tanulságos példa — egyfelől Flaubert, másfelől Csajkovszkij — nyilatkozatai is elárulják, hogy még az ilyen nagyon határozott típusú munkamód sem feltétlenül következetes: a könnyen dolgozónak is vannak verejtékes órái, és a gyötrődve alkotót is megszállja olykor a kegyes ihlet gyengéd, sőt olykor mámoros lendülete. A dokumentumok bizonysága szerint meg lehetne különböztetni egy *harmadik típust* is, a nyugodtan, egyenletesen, nagyobb kilengések nélkül dolgozó művész típusát, aki nem nehézségek, kétségek, sőt szenvedések nélkül, de mégis derűsen, bizonyos nyugalommal, nem lendületes föllobbanások nélkül, de akkor is bizonyos komoly egyöntetűséggel, «szabályozható ihlettel» dolgozik. Főleg olyan művészeknél gyakori ez a módszer, akik természetüknél fogva harmónikus, egyenletes kedélyűek, nem kell anyagi válságokkal küzdeniök, és hosszas gyakorlattal mintegy magukhoz idomították már az élményt, az anyagot, sőt bizonyos értelemben az ihletet is. Ilyen pl. Pátzay, aki «úgy belegyakorolta magát a munkába, hogy bármikor megy».[4] Ilyennek kívánta Gyulai az igazi költőt: «Az alapeszmének tökéletes megérlelése, hogy jól tudjuk, amit mondani akarunk; kifejtése a kifejezések árnyalatai és szavak súlya iránti érzéknek, hogy igen jól tudjuk elmondani, amit akarunk. Ez úgy szólva saját tehetségünk, gondolataink tanulmányozásának eredménye, aztán az lesz, hogy semmit sem fogunk a véletlenre bízni, egy pillanattal be fogjuk látni a mű részeit alkotó eszméket, s vagy nem írjuk meg azon költeményt, melyre nem elég határozott hangulat, vagy nem tisztán kibontakozott eszme izgat, vagy ha megírjuk, mindent megtettünk, mi tehetségünkben állott.»[5] Ilyen típusra vall *Gauguin* vallomása is. «Rábízom önre titkomat: nem más ez, mint *nagy logika; sok módszerességgel* járok el. Kezdettől fogva tudtam, hogy egy napról a másikra való élet lesz, ami rám vár, és azért logikus módon szoktattam erre temperamentumomat. A helyett, hogy erőimet a következő nap munkáira és gondjaira pazarolnám, egész erőmet a jelen napra magára összpontosítottam, mint a birkózó, aki csak akkor kezdi mozgatni testét, amikor küzd. Mikor este lefekszem, azt mondom magamnak: megint egy megnyert nap, reggelre talán halott leszek. — Éppenígy festői munkámnál is csak a jelen nappal törődöm. Módszerem abban áll: arra berendezkedni, hogy minden természetesen következzék egymás után s az ember ne tegye azt a hónap ötödikén aminek huszadikán kell megtörténnie. A korallok éppenígy dolgoznak.»[6]

Szemléletes leírását adja ennek a típusnak Stephan Zweig *Verhaeren*-essayje. «Munkával kezdődött minden napja. Felébredve mindjárt a lírai lendület tüzes szellemi világába vetette magát. Ebben az időben költeménye már nem volt tiszta líraiság, öntudatlan kikristályosodott alakulás, hanem munkás, csaknem módszeres legyőzése a költői formának. Amint a paraszt, mielőtt szántani kezd, előbb felméri a földet, amelyet fel kell szántania, ő is belsőleg beosztotta világát ciklusokba. Programmszerűen dolgozott, szívósan, nyugodtan és tudatosan, erős akarata előre körülhatárolta munkássága körét. Néha több költeményen dolgozott egyszerre, de ezek körük és anyaguk szerint mindig zártak voltak, és mihelyt a feladatnak egy része ki volt merítve, nem dolgozott rajta többé. Tudom, hogy amikor ezt nyilvánosan elmondom, talán lecsökkentem némelyek előtt a Verhaerenről mint lírai költőről alkotott képet, — azok előtt, akik csakis a költemény homályos, misztikus születésé-

[1] Ég és föld. 177.

[2] Idézi Thomas Mann: Goethe az író. Mesterek szenvedése és nagysága. 65.

[3] Ime a két szélső eset egyetlen szemléletes mondatban: «Ellentéte vagyok Corotnak, aki azt mondja, hogy ha nem mér, akkor úgy rajzol, mint egy disznó». (Van Gogh i. m. 106.)

[4] Szóbeli közlés.

[5] Gyulai Pál: Kritikai dolgozatok. 1854—1861. Bp. Akadémia. 1908. 173.

[6] Gauguin: Briefe an Georges-Daniel de Monfreid. Potsdam, 1920. 3.

ben hisznek. Még jobban kiábrándíthatom őket, ha elárulom, hogy asztalán mindig ott volt a szótár mellett egy rímszótár, hogy a rokonjelentőségű szavak között egy még közelebb állót keressen ; hogy Verhaeren alkalmilag feljegyzett különös szavakat és különösen rímelő tulajdonneveket füzetekbe és cédulákra, hogy azután verseiben felhasználja őket. Sőt, hogy mielőtt egyik költeményében a világ vizióját felidézte, előbb időnként megnézte a térképet. Verhaeren lassanként a versírás nagy technikusa lett, és nem volt már önkénytelen lirikus ; de ami fontosabb : élete utolsó napjáig lénye maga volt a líraiság és a szenvedély, fellendülése át volt itatva a vér ritmusával. Hidegen fejezte be költeményeit, de mégis mint lángoló ember alkotta meg őket. Már nem hirtelen megragadásból, hanem amint egy kemény paraszt barázdát barázdára hódít el a világ örök szántóföldjéből, éppúgy kényszerített ki napról-napra néhány sort kozmikus költeményeiből. Éza munka volt az ő szenvedélye, szerencséje és örökös megifjúlása. — Legkedvesebb munkája a tökéletessé tevés volt. Szenvedélyesen faragott, kalapálgatott versein és korrektúrái mutatják kérlelhetetlen akaratát a tökéletesség felé. Kéziratai valóságos csataterek, amelyeken összevissza hevernek az elesett szavak, a holttestek fölött mászkálnak az újak, hogy ezeket is kíméletlenül lekaszálja s ezen az összevisszaságon keresztül tör magának utat a végleges alak.»[1]

A kivitel.

Az alkotói érlelődés jellemzésével voltakép mindent elmondottunk, amit az alkotásfolyamatról önkényesség veszedelme nélkül meg lehet állapítani. Amit művészlélektani leírások «*kivitel*»-nek, «megvalósításnak» neveznek, az nem választható el az érlelődés címén tárgyalt tevékenységtől. A kivitelnek kétségtelenül vannak mozzanatai, amelyek különböznek az ott leírt jelenségektől, így elsősorban a *rögzítés* aktusa. Ezek azonban részben esztétikailag közömbös műveletek, mint a kész szobormintának kiöntése, vagy a «fejben kész» versnek, vagy zenei alkotásnak leírása, — ez utóbbiak persze csak abban az esetben tartoznak ide, ha csakugyan teljesen kész alkotásnak, teljesen hű (rögzítés közben nem változtatott) leírásáról van szó. Részben olyan természetű aktusok ezek, amelyek más művészet körébe esnek és azért nincs közvetlen közük az eredeti alkotást létrehozó folyamattal. Ilyen az elkészült vers hangos olvasása, vagy elszavalása, a zenei alkotás előadása, a drámai mű színpadra vitele. Bizonyos, hogy az ilyen alkotások csak ezzel a második művészi alkotó tevékenységgel teljesülnek ki, válnak igazán azzá, aminek alkotójuk szánta őket, hiszen vers és zene a fülnek szól, a dráma pedig megelevenítésre születik. Mégsem lehet azt mondani, hogy ez a második művészi alkotófolyamat hozzátartozik ahhoz, amely magát a művet létrehozta. A külső kivitel mozzanatai csak akkor szerves részei az alkotófolyamatnak, ha maga a művész viszi őket végbe, — ebben az esetben azonban elválaszthatatlanul összefonódnak az érlelődés mozzanataival. Az alkotó művész a legritkább esetben van abban a helyzetben, hogy a kivitel pillanatában már mindenestül teljes megelégedésére készen álljon a mű, és még ha úgy volna is, akkor is aligha történhetik meg, hogy kivitel közben, amikor a kész mű, illetőleg annak egyes részei «szeme előtt állnak», ne találna rajtuk javítani, simítani, tökéletesíteni valót. Az az elv, amely a *docendo discimus* bölcs mondásában rejlik, erre a jelenségre is áll. A tapasztalat azt mutatja, hogy az írott szöveg, vagy a lejátszott dallam jobban, szinte azt lehetne mondani durvábban mutatja meg magát, még alkotójának is, mint a csak elgondolt, vagy belsőleg hallott. Sőt minden írással foglalkozó ember előtt ismeretes az a tény, hogy a gépírásos szöveg az írottnál is, a nyomtatott pedig a gépírásosnál is alkalmasabb a javításra, sőt mintegy kihívja a javítást : nyilvánvalóan azért, mert a gépelt, illetve nyomtatott szöveg áttekinthetőbb és azért például a szerkezeti arányok szemléltetésére sokkal alkalmasabb. Ugyanígy : fénykép vagy a messzirőlnézés segíti a festőt ; Leonardo ajánlja, hogy tükörben nézze a képet. Ez magyarázza meg Balzac ismeretes eljárását, aki számtalan új meg új nyomdai levonatban javította, simította, sőt nem egyszer valósággal újra írta művét.[2]

[1] Stefan Zweig : Emlékezés Verhaerenra. Emberek, könyvek, városok. Ford. Balassa József. Rózsavölgyi é. n. 51.

[2] Ismeretes, hogy a *Harminc éves asszony* novellája így nőtt az újabb és újabb levonatok során regénnyé.

A rajzoló, festő, szobrász kivivő aktusai egyáltalában nem választhatók el az érlelődéseitől, hiszen itt minden egyes érlelő gondolat azonnal megvalósulhat az anyagban is. A kétféle aktusok megkülönböztetése — de nem szétválasztása — voltaképen csak a költői és zenei alkotás gyakorlatában lehetséges. A kettőnek egymáshoz való viszonyára nézve számtalan lehetőség képzelhető el. Úgy tetszik nekem, hogy a következő három mód, amellyel egy fiatal magyar lirikus foglalta össze a maga tapasztalatát, eléggé jellegzetes és alighanem érvényes a zenei alkotásra is: «Hogyan képződik az első csírához a többi járulék, és végül a kész költemény? Három fő-esetet próbálok megkülönböztetni. 1. Hirtelen támadt bizonytalan témasejtelemre, vagy csak a hangulatunkra építve elkezdjük írni a verset, nem is sejtve, hogy mi lesz belőle; a leendő mű csak ködkép bennünk, de a verssséválás kényszerével lép föl, és alvajáró módon követjük. Ilyenkor a kialakulás időbelileg egybeesik a kidolgozással. 2. A hangulat, téma, forma egyszerre és világosan jelentkezik, és azonnyomban elkezdjük írni a verset. Ilyenkor a kialakulás részben megelőzi a kidolgozást. 3. Lassan, fokozatosan érlelődik bennünk a vers, míg végre megírhatjuk; mikor hozzálátunk a megíráshoz, már a nagyjából készet formálgatjuk; az ilyen versről valamelyes önkritikát is mondhatunk, még mielőtt kivéssük. Itt a kialakulás majdnem mindent elintéz, és a kidolgozás jóformán csak aratni érkezik».[1]

A befejezés.

A mű *befejezését* a laikusok általában úgy képzelik el, mint az *Ember tragédiája* kezdő sorai a világ teremtésének befejezését:

Be van fejezve a nagy mű, igen,
A gép forog, az alkotó pihen.

Amilyen költői Madáchnak ez a gondolata, olyan primitív Isten-fogalomra vall. Az istenséget filozófia és teológia csak mint *actus purust* tudja elgondolni: a tiszta tevékenység számára nincsen pihenés, és a teremtés sohasem kész abban az értelemben, hogy a gép foroghatna az alkotó tevékenysége nélkül. Ami áll az ősalkotóra, áll a teremtői tevékenység halovány, de mégis csak mására, a művészi alkotásra is. Kétféle értelemben is mást mutat a művészi valóság, mint a laikus elgondolás. Az egyik mozzanatot Tizian idézett mondása jelöli meg: egy képet nem lehet befejezni, csak abbahagyni. A művész nagyon-nagyon ritkán érzi művéről, hogy az mindenestül kész. Legszívesebben sohasem adná ki a kezéből, és mindig talál rajta még javítani, simítani, tökéletesíteni valót. Mikor tehát a mű befejezéséről beszélünk, ezt mindig többé-kevésbbé viszonylagosan késznek kell csak felfognunk. A másik mozzanat az alkotó «pihenése». Azt hiszem, erről sem lehet a szó igazi értelmében beszélni. Amikor a művész «kiadja kezéből a művet», kétféle lelkiállapot képzelhető nála. Az egyiket pompásan jellemzi Márai: «Egy perccel aztán, hogy befejeztem a könyvet, mely életem, egészségem, idegeim, boldogságom, szabadságom, időm teljességét követelte nyolc hónapon át, különös zavart érzek. Úgy érzem magam, mint aki megszabadult végre zsarnokától és kínzójától, felszabadulást érzek, óvatosan ujjongani és kurjongatni szeretnék, mert végre nem kell éjjel és nappal ugyanazzal a rögeszmével és kényszerképzettel foglalkoznom, végre kitekertem a nyakát és megszabadultam tőle, rabtartómtól és porkolábomtól, hóhéromtól és kínzómesteremtől! S ugyanakkor hazátlannak érzem magam. Mintha száműztek volna egy félelmesen ismerős otthonból és hazából, ahol minden gyűlöletes, s ugyanakkor minden édesen és csodálatosan ismerős és meghitt volt. Mert a munka haza is, tehát egyszerre rabság és boldogság. Úgy, most pontot tettem, végre szabad vagyok. Riadtan nézek körül: mit kezdjek ezzel a szabadsággal?»[2] Nem, ez nem pihenés, nem a megnyugvás és felszabadulás jóleső érzése: valami abból is, de azon túl és sokkal erősebben üresség és zavar, — valami negatívum, amiben nem lehet megállapodni. Azért ahol ez a felszabadulás-

[1] Weöres Sándor: A vers születése (Meditáció és vallomás). Specimina dissertationum facultatis philosophicae regiae hungaricae universitatis Elisabethinae Quinquecclesiensis. 168. Pécs. 1939. 27.
[2] Ég és föld. 169.

érzés meg is van, csak rövid ideig tart, és előbb-utóbb elkövetkezik a másik : az új munka kezdete, az új alkotásba való magabelevetés : megint elölről. De nagyon ritka művész az, akinek lelkében nem élne egyszerre több munkának terve, csírája, sőt akiben mialatt a munka érlelődik és befejezéséhez közeledik, ne csírázna, sőt ne érlelődne már az új, esetleg újak. Ha valami van, ami minden még továbbtökéletesítő ösztöne ellenére is rászorítja művének befejezésére, az a szenvedélyes vágy, hogy belefoghasson az újba : most már az érdekli, izgatja, csábítja jobban. Az alkotó munkának nincsen befejezése, csak állomásai vannak. Az egyik mű alkotóhulláma beleolvad a másikba, az egyiknek hullámvölgyével egyidejűleg már a másiknak, vagy másoknak hullámhegyei tornyosulnak a lélekben. A gép foroghat, de az alkotó nem pihen. Ha képes volna pihenni, már nem volna alkotó.

IX. RÉSZ.

AZ ESZTÉTIKAI ÚJRAALKOTÁS.

1. fejezet. Az esztétikai befogadás mint újraalkotás.

A vizsgálat nehézségei.

Az esztétikai újraalkotásról sokkal nehezebb egységes képet adni, mint a művészi alkotásról. Megnehezíti mindenekelőtt az, hogy itt nincs előttünk olyan megbízható és feltétlen hitelességű tanubizonyság, amilyen az alkotásnál. Ott az alkotás eredménye, a mű viszonylag határozott eligazítást ad előzményeinek visszafelékeresésére. A mű ugyan adva van itt is, de nem mint eredmény, hanem mint kiinduló pont ; és ami ahhoz fűződik, az az összes kísérletek és megfigyelések tanúsága szerint olyan sokféle, hogy közös nevezőre hozni vajmi kilátástalannak látszik. Annál is inkább, mert lemérhető tárgyi eredmény hiányában, részben önmegfigyelésre vagyunk utalva, — ez pedig végre is csak egy lehetőséget mutat a sok közül, — részben mások megfigyelésére és kikérdezésére, ez pedig megint igen kétes eredménnyel kecsegtet. Hiszen tudjuk, hogy az emberek milyen nehezen, milyen bizonytalanul, milyen nagyon kevéssé pontosan tudnak általában számot adni élményeikről, hát még arról a viszonylag bonyolult élményről, amelyet esztétikai újraalkotásnak nevezünk. Mindenféle tapasztalás és kísérletezés megtanít arra is, hogy az emberek legnagyobb részének esztétikai élményei bizony igen sokszor nem tekinthetők esztétikaiaknak. Az esztétikai átélés bizonyos alább részletezendő feltételekhez van kötve, és ezeknek a feltételeknek aránylag kevesen felelnek meg teljesen. «A művészet sugárzás — mondja Márai —, de ezt a sugárzást csak azok tudják értékelni és felfogni, akik magukban hordozzák azt a titokzatos, lemeznél, membránnál is érzékenyebb műszert, mely rögzíti és továbbítja a néző, hallgató, olvasó lelkébe a művészetet. Ilyen ember nagyon kevés akad ; csaknem olyan kevés, mint író és művész. A többiek csak írnak és olvasnak, vagy festenek és műbírálnak. Mindennek a művészethez, a sugárzáshoz semmi köze.»[1] Még határozottabban beszél Goethe : «Az anyagot mindenki maga előtt látja, a tartalmat csak az találja meg, aki hozzá tud tenni valamit, és a forma a legtöbb ember számára titok». De ha nem helyezkedünk is ilyen merev álláspontra és nem vitatjuk el az esztétikai jelleget olyan élményektől, amelyek nem *tökéletesen* és nem *csak* esztétikai természetűek, bizonyos, hogy az esztétikai befogadás lehetőségeinek száma beláthatatlan, és minél lejjebb szállunk a lépcső fokain, annál nagyobb és annál tarkább tömegélménnyel kell számolnunk.

Az esztétikai elmélkedés mégsem mondhat le róla, hogy ebbe a sokféleségbe némi rendet vigyen és legalább legfőbb vonásaiban tisztázni ne próbálja a befogadó élmény természetét. A vizsgálódás során persze állandóan két irányban kell ébren tartani a figyelmet. A feladat u. i., amelyet magunk elé tűztünk, két problémát foglal magában. Az egyik : *milyennek kell lennie* a befogadó élménynek, hogy igazán esztétikai legyen ; vagyis : mi az esztétikai újraalkotás természete, belső törvényszerűsége? A másik : milyennek mutatja ezt az élményt *a valóság*, vagyis : hogyan szokták általában megközelíteni az esztétikai értékélményt az emberek?

[1] Márai : I. m. 167.

Az idevonatkozó vizsgálatok a XVII. és XVIII. századi angol empirista gondolkodók körében indultak meg (Hume, Burke, Shaftesbury, Home); már ők kimondották, hogy az esztétikai ítélet érzelmi jellegű, fölfedezték a képzeletnek a befogadó élményben való szerepét, sőt az esztétikai tetszés érdeknélküliségét is. Ezek az eredmények azóta közhelyei az esztétikai elmélkedésnek. Ha szemlét akarunk tartani az esztétikai befogadásra vonatkozó újabb elméletek fölött, legkönnyebben végezhetünk azokkal a gondolkodókkal, akik elsősorban a folyamat *biológiai oldalát* vizsgálták és kizárólag, vagy majdnem kizárólag ebből próbálták levezetni természetét. Ennek a biológiai-hédonista tetszés-esztétikának (Allesch, Hirth, Wallaschek, Mario Pilo stb., régebbi műveiben Müller-Freienfels, nálunk Pekár Károly,[1] Schiller Ottó[2] stb.) alaptévedése kettős. Egyrészt azonosítja az esztétikai élményt az úgynevezett esztétikai élvezettel, ami maga nem esztétikai jellegű, másrészt az esztétikai élménnyel járó pszichofizikai, illetőleg biológiai folyamatokkal, amelyek az esztétikai élménynek, Wulffel szólva, csak «kötelező, de elégtelen előjátékául tekinthetők»,[3] és nincs szemük az élmény szellemi mozzanatai számára.

Rokon ezekkel az elméletekkel az ú. n. *illúzió-elmélet* is, amelynek főképviselője Konrad Lange.[4] Lange az esztétikai élményt a «tudatos öncsalás» gondolatával véli magyarázhatónak. Szerinte az embernek veleszületett «művészi ösztöne» van, ami nem más, mint az illúzió szükséglete; ezt elégíti ki a művészet. A mű szemléletében tudatosan csaljuk magunkat azzal, hogy a mű valóság; közben azonban rá-rágondolunk arra is, hogy mégsem az: A kétféle lelkiállapot közötti *ingadozás* hozza létre az élvezetet. Ez az elmélet az esztétikai másvalóság félreértése. Egyáltalán nem bizonyítható a Lange föltételezte velünkszületett ösztön; de ha megvolna, akkor sem szorulna a művészetre, hiszen az embernek épen elég módja van az életben illúzióban ringatni magát. Ha csakugyan valóság volna ez a feltételezett ingadozás, öncsalás és valóság között, ez egyáltalán nem szerezne élvezetet, ellenkezőleg, kellemetlenül hatna. Az elemi tapasztalat megtanít azonban bennünket rá, hogy az esztétikai élmény egyenesen kizárja ezt az ingadozást. Az igazi esztétikai befogadásban egészen átadjuk magunkat a műnek; ha felébred bennünk a csalódás tudata, ez végetvet az intuíciónak és egy kritikai gondolatfolyamatot indít meg, amely merőben különbözik az esztétikai magatartástól.

Nagy lépést jelent a befogadó élmény magyarázata felé Fechner fölfedezése: *a direkt és az asszociatív tényező* megkülönböztetése. Híres példája: a narancs és a külsőleg ahhoz mindenben hasonló alakú fagolyó; a kettőt látva, a narancs tetszik, a fagolyó nem, holott a hatás direkt tényezői a kettőben azonosak. Nyilvánvaló, hogy a tetszés oka az asszociált jelentési mozzanat: az egyikről tudjuk, hogy narancs, a másikról tudjuk, hogy csak utánzat. Ez a felismerés kétségtelenül megfelel a valóságnak, arra azonban kevéssé alkalmas, hogy az esztétikai élményt igaz valójában fogja meg. Ilyen asszociatív tényező u. i. mindenféle lelki folyamatban feltalálható, nemcsak az esztétikai élményben, és Fechner nem magyarázza meg, milyen asszociációk tekinthetők esztétikaiaknak, milyenek nem. Ez a hiba — esztétikai és nemesztétikai mozzanatok összekeverése — egyébként a legtöbb elméletnek gyöngéje; nem is lehet másképp, amíg szabatosan tisztázva nincs az esztétikum mivolta: tartalomnak, anyagnak, formának egymáshoz és az esztétikai egész élményhez való viszonya.

Egy másik elmélet szerint az esztétikai élmény lényege *belső utánzás*.[5] Eszerint a művészi alkotás láttán, vagy hallatán belsőleg utána konstruáljuk azt, amit külsőleg adva tapasztalunk. Igy egy «belső látszat» jön létre a képzelet munkája által, amely nem akar a valóság helyébe lépni, hanem saját valósága van; ez az esztétikai látszat.

[1] Pekár: Pozitív esztétika. Bpest. 1897.
[2] Schiller Ottó: Bevezetés a biológiai esztétikába. Modern Könyvtár. Bpest. é. n.
[3] Maurice de Wulf: L'oeuvre d'art et la beauté. Louvain és Páris. 1920. 139.
[4] Ehhez az irányhoz tartozik a magyar Pap Gyula is: Julius Pap: Kunst und Ilusion. Lipcse. 191.
[5] Karl Groos: Einleitung in die Ästhetik. Gießen. 1892.

Ez az elmélet azonban egy hasonlatra épít, amikor ezt a belső képzeleti képet utánzásnak mondja. Az utánzás egészen határozott cselekvést jelent; gesztust és arcjátékot, — ez azonban még akkor sem megy végbe bennünk, amikor gesztust és arcjátékot (színészi alakítást) fogadunk be. Azonkívül az utánzás teljes hűséget feltételez az utánzandóhoz. Mi azonban esztétikai élményünkben átalakítjuk, feldolgozzuk a mű adottságát. Ez nem utánzás, legfeljebb átérzés, átélés. Ha így fogjuk föl a belső utánzást, akkor ez az elmélet összeesik a mindjárt tárgyalandó beleérzés-elmélettel.

A «tiszta szemlélet» elmélete.

Az esztétikai befogadást magyarázó elméletek közül a két legtekintélyesebb és legkomolyabb is: a «tiszta szemlélet» és a beleérzés elmélete. A tiszta szemlélet gondolata Kanttól származik. Kant alapgondolata, hogy a szépség tisztán szubjektív valami, ami úgy jön létre, hogy az esztétikai tárgy «ízlésítéletet» vált ki belőlünk. Ez az ítélet érdeknélküli tetszésünket fejezi ki, tehát nem vonatkozik az esztétikai tárgy reális természetére, hanem arra, ami a tárgynak képzeletünkre tett hatása: ezt pedig a kontempláció («tiszta szemlélet», a «tárgyba való elmélyedés») hozza létre. Ez a felfogás minden egyoldalúság mellett is (csak *ítéletről* beszél, ami az esztétikai élménynek nyilván csak egy, nem is elsődleges mozzanata), alapvető igazságot tartalmaz, amikor a szemléletet és az érzést összekapcsolva teszi meg a befogadó élmény magyarázó elvének. — A tiszta szemlélet elvét fejleszti tovább a maga filozófiai alapgondolatai szerint Schopenhauer, amikor annak «akaratnélküliségét» emeli ki. Az újabb esztétikusok között ebből a felfogásból indul ki például Külpe, amikor az esztétikai magatartás szemléleti értékeit keresi. Az elméletnek, igazsága mellett, mégis van egy alapvető tévedése: az egész esztétikai befogadó élményt lényegében passzív magatartásnak tünteti fel, holott ez a folyamatnak csak egyik oldala; a másik tévedés, hogy az esztétikai aktusból ki akarja zárni a fogalmi és akarati elemeket, ami (mint vizsgálataink mutatták) tisztára lehetetlen követelés.

A beleérzés-elmélet.

A beleérzés elméletének csírái már Herder esztétikai gondolkodásában megtalálhatók. Már ő beszél «belső életről», amely voltaképen nincs benne a műben, hanem mi visszük bele. Az ő nyomán megtaláljuk ezt a gondolatot a német romantika elmélkedőinél is (Novalis, Jean Paul, A. W. Schlegel), főleg természet-szemléletükben. A modern beleérzés-elmélet két klasszikusa azonban Lipps és Volkelt, akik hatalmas esztétikai művüket elsősorban erre a gondolatra alapították. «Századunk első évtizedében ez az elmélet a lélektani-esztétikai kutatás gyujtópontjába lépett és a polemikus megvitatás során folytatólagos dialektikus átalakulást szenvedett, míg végül a sok fogalmi korlátozás és fenntartás következtében a semmibe oldódott föl.» (Odebrecht.)[1] Lipps[2] eredeti gondolata szerint «az esztétikai élvezet nem más, mint egy érzéki dolognak élvezete, amennyiben abban az élvező én van objektiválva, ebben az értelemben tehát objektív önélvezet.» Később jobban hangsúlyozza a tárgyi elemet, és a beleérzést, mint magunktól való gondolati felszabadulást fogja fel. A beleérzés jelenségének magyarázatául ő is «természetünknek egy eredeti berendezését» veszi fel. Kimutatta a beleérzés tényét egyszerű geometriai alakok és az építőművészet alapformáinak, például az oszlopnak és az oszlop részleteinek szemléletében; a legelemibb térbeli, vagy időbeli alakok is belső életet élnek, amit mi vetítünk beléjük. Kétféle beleérzést különböztet meg. Az egyik az általános és üres beleélés, amely az appercepcióval jár és amelyen kifejlődik a határozott irányú beleérzés; ennek alapján például az oszlopot felemelkedőnek, teherviselőnek stb. érzem. E megelevenítés által az érzéki tárgy lelki tartalom szimbolumává, vagyis esztétikai tárggyá, esztétikai érték hordozójává válik. Lipps ezeket a tételeket rengeteg példán mutatja meg és magát a tényt kétségtelenné teszi. «Hogy magamat a tárgyban mint egységes egyéniséget, és a tárgyat mint individuumot éljem át: ez a beleérzés teljessége.

[1] Rudolf Odebrecht: Ästhetik der Gegenwart. Berlin. 1932. 37.
[2] I. m. passim.

Ez egyszersmind a tárgy szépségének végső feltétele is.» Volkelt két ponton nyujt újat a beleérzés magyarázatához Lipssel szemben. Egyrészt a *tudattalan* (amint ő mondja: implicite tudatos) lelki tevékenység szerepét emeli ki: az érzelmi állapot tartalmát öntudatlan lelki tevékenység teszi immanenssé az érzékelt tartalomban. Másrészt finom lélektani elemzésekkel próbálja megkülönböztetni egymástól a beleérzések különböző fajait. Megkülönböztet *tulajdonképeni beleérzést* és *szimbolikus* beleérzést. A tulajdonképeni beleérzés olyan műalkotásokkal szemben lép fel, amelyek emberi jelenségeket ábrázolnak, a szimbolikus a nem-emberi dolgokkal (mértani idomok, testek, természeti jelenségek stb.) szemben. Megjelöli a beleérzésnek és az asszociációnak egymáshoz való viszonyát is. Az asszociáció csak egymás mellé kerülése bizonyos tudatelemeknek, a beleérzés azonban több ennél: ebben az érzéstartalom teljesen *eggyé válik* a tárggyal, alany és tárgy intuitív egységbe forr.

E két fő elmélkedő óta is sokan vizsgálták a beleérzés jelenségét és próbálták szabatosabbá tenni az elméletet.[1] Akárhogyan fogjuk is fel és akárhogyan kritizáljuk is a beleérzés elméletét, bizonyos, hogy maga a jelenség, amelyet megfigyel, tapasztalati valóság. A vitákból mint közösen elfogadott eredményt szűrhetjük le, hogy a beleérzés jelensége közvetlen, tudatosságnélküli folyamat, amelynek miként je függ a tárgytól is, de a befogadótól is. Mindazonáltal azt kell mondanunk, hogy az egész jelenség *inkább a lélektan szempontjából fontos*, mint az esztétikáéból. Az elmélet kritikusai[2] kimutatták, hogy a beleérzés nem tekinthető sem speciálisan esztétikai jelenségnek, sem az esztétikai folyamatban elsődlegesnek. Nem minden esztétikai befogadó élményben találhatók meg, — ezt kísérletileg is kimutatták (Külpe, Witasek) — főleg nem a magasabbrendű esztétikai élményekben; a különböző beleélések zavarhatják és erősíthetik egymást, ami szintén mutatja, hogy egyikük sem döntő tényező. Végül a beleérzés sok nem-esztétikai jelenségnek is kísérője, azért az esztétikusnak mindenekelőtt meg kellene találni azt a kritériumot, amely a nem-esztétikai beleérzést megkülönbözteti az esztétikaitól. Ezt a kritériumot Lipps, még inkább Volkelt iparkodtak is megtalálni, azonban igazat kell adnunk Meumannak, hogy ez a kísérlet nem mondható sikerültnek.

A beleérzés-elméletnek ehhez a kritikájához hozzá kell még tennünk a következőket. A beleérzésnek esztétikai felhasználása előtt három alapvető ténnyel kell tisztában lennünk. Először: nem választható mereven ketté a szubjektív mozzanat (érzelem) és az objektív (érzékelés).[3] Már pedig a beleérzéselmélet többé-kevésbbé erre a különböztetésre épül föl. Másodszor a tények teljes félreismerése a szóban forgó jelenséget tisztán érzelmileg magyarázni (Ein*fühlung*),[4] hiszen az esztétikai intuícióban az érzelem csak egyik — igaz, hogy döntő — mozzanat, ám része van benne a gondolati és akarati elemeknek is. Azért sokkal szabatosabb beleélésről beszélni. Végül: az egész beleérzés-gondolat alkalmas arra, hogy az esztétikai befogadó élmény vizsgálatát az elsődleges jelenségről másodlagosra terelje át. Világos ugyanis, hogy a szubjektív mozzanatoknál, amelyek a beleérzés tartalmát teszik, jelentősebbek, legalábbis elsődlegesebbek a műben adott objektív mozzanatok, amelyeket nem kell beleélni a műbe, minthogy benne vannak, mert már az alkotó élte bele őket.

Minthogy azonban a beleélést, mint tényt ismertük fel, meg kell felelnünk arra a kérdésre, hogy *mikor válik ez a nem-esztétikai jelenség esztétikaivá*. Az esztétikumról végzett vizsgálódásaink után könnyű erre a kérdésre megfelelni, hiszen lényegében ugyanaz a probléma vetődik itt elénk, amelyet már megvizsgáltunk, mikor az érzelmek esztétikai jellegét kerestük. Mint ott, itt is óvakodni fogunk túlságosan merev álláspontra helyezkedni, nehogy kénytelenek legyünk kizárni az esztétikum köréből az esztétikai befogadó élmények, illetőleg alanyok óriásilag túlnyomó részét. Azért, mint ott tettük, itt is föl kell vennünk a tulajdonképeni esztétikai beleélés mellett tágabb értelemben vett, többé-kevésbbé tökéletlen, de azért mégis esztétikai jellegű

[1] Wirth pl. odáig megy, hogy az esztétikailag szemlélő saját életérzésének az esztétikai élményben való minden tényleges modifikációját beleérzésnek nevezi. V. ö. Wilhelm Wirth: Grundfragen der Ästhetik. Lipcse. 1925.

[2] Igy E. Neumann: Einführung in die Ästhetik der Gegenwart.[4] Lipcse. 1912. 59. sköv.

[3] Ezt kísérletileg is kimutatták. (V. ö. E. Jaensch: Psychologie und Ästhetik. Z. f. Ä. XIX.)

[4] Erre különben Lipps és Volkelt is rámutat.

beleélést. *Tulajdonképeni* esztétikai beleélésnek mindenesetre csak az nevezhető, amely magához a műben objektivált látomásélményhez kapcsolódik. Az igazi esztétikai beleélés mintegy ezt az eredeti látomást «érzi körül». Beleélésnek nevezhetjük, hiszen, mint láttuk, sohasem azonos az alkotói látomással. Nem azonos egyrészt, mert a befogadó viszonylagos képességeivel sohasem érheti el egészen a művész látomását. Nem azonos másrészt a művészi tehetség viszonylagossága miatt sem, amely, mint láttuk, sohasem tudja *tökéletesen* azt adni a műben, ami a látomásban megsejlett. De nem azonos azért sem, mert a művészi látomás, még ha a legteljesebb világossággal és határozottsággal jelenik is meg, sohasem lehet olyan tökéletesen egyértelmű, hogy tükröződésében a tükör árnyalatai ne érvényesülnének. Csak a fogalmi tételek fordíthatók le teljes egyértelműséggel a fogalmak nyelvére, a látomás azonban nem fogalmi természetű, hanem intuitív, és ugyanilyen a befogadás is. Az egyértelmű adottság tehát, mire a befogadónak élményévé lesz, kétszeres műfordításon ment keresztül: először a mű, másodszor a befogadó szellem nyelvére fordítva. De ha nem azonos is tökéletesen a befogadó élménye a látomásélménnyel, mégis arra irányul, illetve az indítja el, az tartja — legalább törvényszerű lefolyásában — a maga körében. Ezzel a látomási beleéléssel szemben csak *tágabb értelemben* nevezhetők esztétikai beleélésnek a nem egyenesen arra, csak azzal kapcsolatban állóra irányuló élménymozzanatok. Ha gót vagy barokk templomban úgy érzem, hogy a csúcsívek, vagy a kupola lendülete fölfelé emelkedik, és magam is fölemelkedni érzem magam, ez nyilván esztétikai beleérzés. Ha ugyanott egy öreg ember úgy érzi, hogy közeledik a halála, és Isten hívja őt el a földről magához: ez nyilván nem a templom látomásérzelmének tökéletes megragadása, de mégis azzal van kapcsolatban, mégpedig belső kapcsolatban. Joggal tekinthető tehát tágabb értelemben esztétikai beleélésnek.

Esztétikai kísérletek.

A modern esztétika kísérleti úton is megpróbálta vizsgálni az esztétikai befogadás és tetszés jelenségeit. A kísérleti módszert Fechner vezette be az esztétikába. Az ő nyomain indultak a későbbiek (Külpe, Dessoir, Puffer, Pierce, Meumann, Segal, Lalo, Ritoók Emma, stb.). A régebbi kísérletek egészen elemi esztétikai mozzanatokat vizsgáltak: vonalak és vonalviszonyok, elemi szín- és térformák tetsző vagy nemtetsző hatását, az esztétikai élmény fiziológiai kísérőjelenségeit. Az újabbak az első benyomás jellegzetességeit próbálták meghatározni. Aki az esztétikai jelenség bonyolult voltával ismerős, eleve kétségeket érez e kísérletekkel szemben. Ha nem is adunk igazat mindenestül Schaslernek, aki Fechner első kísérleteit mint «önkényesen kiválogatott személyeknek önkényesen kiválogatott tárgyakon önkényesen gyakorolt ítéleteit» utasítja el, kétségtelen, hogy legnagyobb részüket alig tekinthetjük igazán *esztétikai* kísérleteknek. «Átlagos esetekben, ha nem fejlettebb tudatú kísérleti személy szerepel a kísérleteknél, az elemi formák, színek, hangok *jóleső voltát* lehet észlelni, de nem sajátosan esztétikai jellegüket, hanem csak bizonyos fokban hédonikus mivoltukat, ez pedig még nem az esztétikai tudatállapot.»[1] Az újabb, csakugyan esztétikai jellegű megfigyelések viszont általában módszeresen nagyon rövid ideig exponálják az esztétikai tárgyat; így a megfigyelés viszonylag szabatos ugyan, de az eredmény vajmi csekély. Dessoir pl. ilyeneket állapít meg: A képet kezdettől egészként fogják fel a szemlélők, és benne egyes részek is azonnal öntudatig jutnak; — egy szemléletes ismeretnek természetes ábrázolása a legértékesebb részlettől indul ki és fokozatosan megy tovább a kevésbbé értékes felé; a legértékesebbnek az a mozzanat látszik a képen, amelynek felmerülése rögtön az egész jelenséget maga után vonja; — más a benyomás ismert és más ismeretlen tárgyaknál, stb. Mindezek és hasonlók kétségtelenül hasznos megállapítások, de *az egész befogadófolyamat* természetéből aránylag igen keveset árulnak el.

Saját megfigyeléseim — kísérleteknek igazán nem nevezhetném őket — elsősorban az első benyomás és a huzamosabb, alaposabb szemlélés eredményének egymáshoz való viszonyát vizsgálták. Különböző korú, nemű és műveltségű nagyobbszámú csoportokkal ismeretlen című és szerzőjű verseket, képeket és kisebb zenei

[1] Kelecsényi János: Az esztétika alapvető elvei. Bpest. 1913. 33.

alkotásokat figyeltettem meg, először csak két-három percig, utóbb többször, hosszabb ideig; a megfigyelés eredményét rögtönzött, névtelen beszámolóban írattam le. Ennek a módszernek hiányai az első pillantásra szembetűnők. Az egyiket igen találóan fogalmazta meg beszámolójában az egyik «kísérleti személy»: «a megfigyelés kötelezettsége akadályozta megfigyelésemet». A másik: a beszámolóban tág tere nyílik a tudatos, vagy tudattalan egyéni önkénynek, hiúságnak, «írói» ambíciónak. Minthogy azonban ugyanazt az esztétikai tárgyat igen sok és igen különböző befogadóval figyeltettem meg, végelemzésben a nagy számok törvénye szerint mégis csak meg lehetett belőlük állapítani néhány nagyon általános, de mégis jelentős tendenciát, amelyek többé-kevésbbé valamennyi *testre* jellemzők voltak. A következő elemzés részben ezekre a megfigyelésekre épül.

Az újraalkotó folyamat természete.

Az esztétikai befogadásra vonatkozó elméletek és kísérletek e rövid szemléje után meghatározhatjuk már most az esztétikai újraalkotó magatartás lényeges vonásait.

Az esztétikai újraalkotásnak a *tartalom-anyag-forma-egységet* kell megragadnia. Ami ezen alul marad, tehát a három mozzanat közül csak egyre, vagy csak kettőre vonatkozik, az nem tekinthető esztétikai befogadásnak.[1] Az esztétikai érzelmekről szóló fejezetben mondottak teljes mértékben megvilágítják ezt a tételünket. Hiszen az esztétikai érzelemben az egész befogadó élmény mutatkozik meg legspontánabbul megnyilvánuló oldaláról. Az ott mondottakhoz nincs is hozzátennivalónk.

Az esztétikumnak ez a befogadása maga is bizonyos értelemben *alkotó tevékenység*. Joggal nevezhető újraalkotásnak. «Azok a könyvek — írja Kosztolányi —, melyek könyvtárak polcain szunnyadnak, még nem készek, vázlatosak, magukban semmi értelmük. Ahhoz, hogy értelmet kapjanak, te kellesz olvasó. Bármennyire is befejezett remekművek, csak utalások vannak bennük, célzások, ákombákomok, melyek pusztán egy másik lélekben ébrednek életre. A könyvet mindig ketten alkotják: az író, aki írta, s az olvasó, aki olvassa.»[2] Hogy kell érteni ezt az alkotást? Alkotni annyit jelent, mint anyagmegdolgozó tevékenységgel olyan tartalom-anyag-forma-egységet hozni létre amely szerves, szemléletes, lényegkifejező és érzelmes, másszóval: amely ábrázolás, kifejezés és jelentés egyszerre. A különböző művészetek adottságai szerint ez a befogadó újraalkotás kétféle irányú.

Az egyik az ábrázolásból indul ki, a másik a kifejezésből; a kettőnek lényege ugyanaz, csak a folyamat iránya fordított bennük. Az ábrázoló jellegű művészetekhez tartozik e szempontból az építészet, és a költészet tárgyas formái is. Ezekben is egy tárgyi jelenség indítja el az élmény folyamatát; a folyamat tehát kívülről irányul befelé. Lényege: *az ábrázolásban fel kell fedeznem a kifejezést.* Az ábrázoló művészetek tanulmányozásánál megállapítjuk, hogy ezek az ábrázoláson keresztül fejeznek ki. Ezt az ábrázolásba rejtett kifejezést kell most a befogadónak fölfedeznie, illetve kidolgoznia a maga számára. Itt áll Goethe mondása: a szépet nem lehet felismerni, hanem úgy kell *előhozni* (muss hervorgebracht werden). Ez az előhozás odaadó belemélyedést föltételez. Amikor megpillantottam a tájképet, akkor elsősorban az a külső valóság áll előttem, amit a kép ábrázol; a kifejezésbeli tartalmat csak akkor tudom «kihozni belőle», ha figyelemmel és odaadással «elébe megyek» a hatásnak és nemcsak engedem, hogy a színek és vonalak dolgozzanak bennem, hanem indításuk nyomán mintegy végigjárom a vonalakat, magamba szívom a színeket, és így intuitív értelmi munkával fölismerem viszonyaikat. E munka folyamán «érzem meg» a mű kifejezésbeli tartalmát. Amikor pedig a kifejezésnek az ábrázolással való egységét megéreztem, fölsejlik bennem a mű jelentési tartalma is, mert az ábrázolás úgy adja elém az érzelmi tartalmat a maga tárgyi (nem pillanatnyi) képvilágába rögzítve, hogy nemcsak a pillanatnyi érzelmi hullámot veri föl bennem, hanem megilleti érzelmi (és rajta keresztül értelmi és akarati) állandómat is. Hogy

[1] Ezt az alapvető gondolatot igen szabatosan fejti ki a maga szintétikus intuíció-fogalmával magyarázva Schmied—Kovarzik, a bécsi egyetem bölcseleti társasága közleményeinek 23. évfolyamában. (Wissenschaftliche Beilage.) 1911. 53. sköv.

[2] Kosztolányi: I. m. 124.

ebben az alakító munkában mekkora része van a műben adott tárgyi mozzanatoknak, és mennyit viszek bele magamból beleélés útján, az más kérdés; bizonyos, hogy az újraalkotó folyamat ennek a kettőnek szintéziséből alakul ki.

Fordított irányú az újraalkotás folyamata a zenei és a tiszta lírai alkotások befogadásakor. Itt is külső, érzéki mozzanattal (hangbenyomások) indul ugyan a folyamat, de ez a része csak előkészítő stádium; az esztétikai élmény csak akkor kezdődik, amikor az időben lefolyó hangsorozat értelmes egésszé (zenei témává, lírai dallammá) lesz, és mint ilyent fogom fel. Ez az értelmes alakulat a befogadóban elsődlegesen kifejezésbeli (érzelmi, gondolati) tartalomként jelentkezik. Az egyes művészetek tárgyalásánál felismerjük, hogy a zene a kifejezésén át, a költészet a jelentésen át ábrázol; a tiszta líránál ez a jelentésmozzanat hangulati jellegű. Ezeknél a kifejező-művészeti élményeknél az újraalkotás folyamata abban áll, hogy az így adott *kifejezés-tartalmat ábrázolási körvonalakban dolgozom fel.* Ezt az ábrázolást persze nem szabad az ábrázoló művészeteknél megszokott módon fogni fel, hanem abban a szublimált értelemben, amelyben a zenénél beszélünk ábrázolásról[1]: a zenei, vagy költői hangsorok felfogásához olyan képi, illetőleg gondolati asszociációk társulnak, amelyek a hangokban objektivált és általuk bennünk létrehozott érzelmi élményekkel rokon érzelmi élményekkel szoktak kapcsolatosak lenni. Az ábrázolásnak ez a felfogása megérteti, hogy ezekben a művészetekben a felfogó élmény nagyobb teret enged a szubjektív elemnek, tehát a beleélésnek, mint az ábrázoló művészeteknél; az érzelmi tartalom (a látomásérzelem) ugyanis, ha még olyan szuggesztív és határozott is, sohasem oly egyértelmű, mint a képi. Az alakító tevékenységnek itt épen abban áll a feladata, hogy az érzelmiség csekély közegellenállású légkörében ne engedje az élményt elfoszladozni, ködszerűvé válni, hanem megtalálja az érzelem kapcsolódását: a hangalakulat törvényszerű lefolyásában és a költemény szavaiban, soraiban, strófáiban megjelenő tárgyi adottsághoz. Ha ez az összeolvadás létrejő, akkor ezeknek az ábrázolási mozzanatoknak egyetemes törvényszerűsége (ritmus) megadja az élménynek a jelentésbeli elmélyülést is.

A befogadó élmény szintézise.

Mindkét irányú alakító élmény lényege a *szubjektív és objektív elemek szintézise*, külső és belső adottságok teremtő, cselekvő összeolvasztása. Hogy ez hogyan történik, arra a beleérzés-elmélet aprólékos kutatásai után sem tudunk választ adni; bizonyos csak az, hogy *ez* történik, éspedig cselekvő belemélyedéssel. Az esztétikai újraalkotás folyamata ezen a ponton érintkezik az esztétikai titokkal. Hogy megint Kosztolányit idézzem: «A költemény nem a papíron van, hanem bennem. Mi alkottuk meg, majdnem önkényesen.[2] A szöveg csak ugródeszkául szolgál. Szavai többek annál, amit hétköznapon jelentenek. Elrendezésükben titkos értelmet fedezünk föl. Fölöttük, alattuk, mögöttük pedig az érzések, a gondolatok, az erkölcsi ítéletek titkos zenéje zendül meg. Egy csoda történik.[3] Bizonyos, hogy e nélkül a csoda nélkül nincs esztétikai befogadás, legföljebb annak valami nyomorék kikezdése, csúfja, vagy halvány sejtelme. «Kevesen vannak a zenekedvelő közönség közt (ez a lírára is áll), akik el tudják kerülni az esztétikán kívüli szenzualizmus (értsd: az érzéki hangbenyomás és a szentimentális maga-elringatás) Scylláját és az üres formalizmus Charybdisét» — írja E. Hartmann.[4] Az ábrázoló művészeteknél szenzualizmuson a kellemes érzéki benyomással kapcsolatos tartalomban való megrekedést kell értenünk.

Ez az újraalkotás *bizonyos értelemben az alkotói tevékenység mása.* Önkéntelenül is a grammofonlemez hasonlata jut az ember eszébe: a mű a lemez; bele van karcolva a művész alkotóélményének minden rezdülete; a befogadóélmény mintegy leforgatja a lemezt, és a csavarulatok alapján lejátszódik az, ami objektíve bele van karcolva: az alkotóélmény. Olyan kínálkozó ez a gondolat, hogy az esztétikusok egy része nem is tud ellenállni megvesztegető egyszerűségének. Meumann egészen erre építi föl

[1] V. ö. a következő részben a zene fejezetét.
[2] Ez a két szó igen erős túlzást tartalmaz.
[3] Kosztolányi: I. h. 27.
[4] E. Hartmann: I. m. 660.

az asztétikai befogadás magyarázatát. «Az esztétikai élvező magatartás jellemző jegye általában abban áll, hogy az élvező ösztönszerűen vagy céltudatosan utánozza belsejében a művész képzeleti és érzelmi műveleteit. Ebből az egyszerű alapgondolatból könnyen levezethetjük az esztétikai tetszés és ítélés egyéb jellemző sajátságait is és ugyancsak ebből a szempontból könnyen megállapíthatjuk az esztétikai magatartás korábban keletkezett elméleteinek értékét is.»[1] Odebrecht szerint is élményünk csak akkor esztétikai, ha ugyanabba a viszonyba léptünk a művel, amelyben a művész volt vele.[2] Bremond is «legyengült állapotú költészetnek» mondja a költészet élvezését.

Akármilyen tetszetős azonban ez a felfogás, a közelebbi vizsgálat hamar megmutatja, hogy *csak elméleti elgondolás*. Az a követelés, amelyet a befogadóval szemben felállít, tisztára képtelenség. A gramofon-hasonlat, amely pedig az elmélet mögött álló gondolatot nagyon találóan fejezi ki, elárulja azt az alaptévedést, amelyen ez a gondolat felépül. A lemez karcolásai egyértelmű oki összefüggésben vannak azzal a hanggal, amelynek anyagi képét adják. Természetes tehát, hogy ugyanazt a hangot ugyanúgy adják is vissza. Ami azonban a műben a hasonlatbeli karcolatoknak megfelel, nem anyagi, hanem szellemi természetű valami: a formai elemek; viszonyuk is a «beléjük karcolt» tartalomhoz egészen más: nem képe, hanem *csak jele* az élmény elemeinek. Már a művészi élmény «leképezése» sem egyértelmű magában a műben: a jel többféleképen értelmezhető, és objektíve mindegyik igaz lehet, szubjektíve azonban (a művész tényleges, egyedi élménye szempontjából) csak egy lehet az igazi. Már most ezt a magában is többértelmű szellemi jelrendszert a befogadó a maga adottságainak nyelvére teszi át; osztozik tehát ez a művelet a minden fordítás szükségszerű sorsában: sohasem adhatja *azt*, hanem csak *olyasfélét*, mint amit adni akar. Ezen a kétszeres szűrőn keresztül mi marad meg az eredetiből? Semmiesetre sem ugyanaz. Meumann tételét elfogadni annyit jelentene, mint majdnem minden (ha ugyan nem minden) esztétikai befogadást nem-esztétikainak bélyegezni. Ezt az elméleti megfontolást igazolják a kísérletek is. Még olyan kísérleti tárgyak mellett is, amelyeknek látomásélménye egyrészt nagyon világos, szinte magától beszélő, másrészt objektíven is megállapítható: a beszámolók elképesztően csekély százalékára lehetett azt mondani, hogy többé-kevésbbé a műbeli látomás-élménnyel *azonos* élményről adtak hírt.[3]

Mégis azt kell mondani, hogy *valami igazság* van ebben a túlzottan fogalmazott követelésben. Az újraalkotás bizonyos értelemben mégis mása az alkotásnak, csakhogy ez a más, mint a magyar szó kitűnően mutatja, egyszerre foglal magában utánzást is és *valami «mást»* is. Az újraalkotó tevékenysége kötve van a mű adottságához, de kötve van a befogadó szabad egyéni szelleméhez is. Az első kötöttség biztosítja az élmény viszonylagos objektivitását, ez a második kötöttség biztosítja az élmény szabadságát.

Kötve van az újraalkotó tevékenység a műhöz, sőt ezen keresztül bizonyos értelemben a művészhez is. Az esztétikai befogadás élményét már egészen primitív fokon is aláfesti az a tudat (ha még oly homályos alakban is), hogy itt műről, tehát *egy alkotóművész munkájáról* van szó: adva van egy határozott tárgyiság, és adva egy határozott egyéni lelkiség. A művészre való világos, vagy lappangó gondolat, ha nem is tekinthető esztétikailag szükségszerűnek, a tapasztalat szerint minden művészi befogadó élményben benne van. Rámutat erre Volkelt is. Meumann pedig egyenesen ebben látja az élmény esztétikai jellegének kritériumát. «A nem-esztétikai és az esztétikai tetszés elválasztó határa ott van (a gyermeknél és a viszonylag járatlan felnőttnél), ahol a művészre való gondolat felmerül. Mihelyt beáll a gondolatnak ezen orientálódása, mindjárt eltűnik az esztétikai ítélésnek pusztán tartalmi, nem-esztétikai jellege. Az esztétikai ítélés további fokozataiban is abban mutatkozik a tökéletesedés, hogy az élvező személy egyre jobban megismeri a művész eljárásait,

[1] Meumann Ernő: Az esztétika rendszere. Ford. Várkonyi Hildebrand. (Filozófiai Könyvtár.) Bpest. 1924. 158.

[2] Grundlegung. 175.

[3] Kísérleti tárgyul egyrészt egy nagyon ismert tárgyú és keletkezésű Nyilassy-képet választottam, másrészt a magam verseinek egyikét: mint amelynél legbiztosabban meg tudom állapítani, mi volt a genuin élmény.

céljait. E fontos folyamatot semmiképen sem képzelhetjük azonban olyanformán, mintha a művész céljait a szemlélő mindig teljes öntudatossággal és világossággal maga előtt látná ; «ezt akarta a művész — tehát így kell a művet felfognom» ; — kialakulhat az esztétikai élvező és a művész szándékai között egy egészen ösztönszerű s inkább homályosan sejtett, közvetlen összehangoltságon alapuló egyezés is.»[1] A műnek és a művésznek ez az adottsága többé-kevésbbé köti a befogadó tudatos tevékenységét. Nem köti azonban, mert a dolog természete szerint nem is kötheti, azt ami tudattalan : saját adottságainak, emlékeinek, közvetlen asszociációinak, a beleélés neve alá foglalt egész bonyolult lelki dinamikának világát. Márpedig a befogadó ezen a közegen keresztül, ezen átszűrve fogadja be a műbeli adottságot is. Az eredmény : a kettő szintéziséből alakul ki. Az élmény így nem lesz a művész alkotóélményének tökéletes mása, de *valami olyasféle:* egy szabad — a befogadó szempontjából nézve alkotói — élmény, amely azonban a műből indul ki, mindvégig a körül lebeg, ahhoz akar a maga lehetőségei szerint alkalmazkodni, végelemzésben azt akarja a maga számára megvalósítani. Elvileg kétségtelenül azon fordul a mű esztétikai jellege, hogy ez a kötöttség érvényesül-e benne. «Csak ha tudatom egy bizonyos rétegben összetalálkozik a művészi alakító akarat ősmotívumával, csak akkor lépek esztétikai kapcsolatba a művel. Ha ez nem sikerül, akkor az ábrázolt dolog minden, mégoly szeretetteljes leírás mellett is, minden úgynevezett beleérzés mellett is, mindig valami idegen tárgyiság marad.»[2]

Az újraalkotás értelme.

A dolog természete szerint ez az újraalkotó élmény lényegében *megfordítottja az alkotóélménynek.* Erről az oldalról nézve csakugyan találó a hanglemez-hasonlat. A művész élményből indul ki, azt dolgozza föl a maga alakító tevékenységével, ezt dolgozza bele szellemi-formai eszközeivel az anyagba ; az alakítás eredménye a mű. A befogadó számára *a mű az első adottság.* Az ő számára a mű pontosan ugyanazt jelenti, amit a művész számára az élmény. Ezt dolgozza föl a maga alakító módján, amikor végigéli az anyag formáltságának mozzanatait és azokból intuitív módon jut vissza a bennük objektivált élményhez. A befogadó műve voltaképen az az élmény (illetve annak kötötten-szabadon átalakított formája), amelyből a művész kiindult. Ez az élmény, most már, hogy így mintegy műként újra megalkotta a maga számára : az ő számára is a műben objektiválódik. Ez a mű azonban most már *valamiképen az ő műve is,* ő is benne van, nemcsak a művész : «magáévá tette» a művet. Ez a gondolat érteti meg velünk az esztétikai befogadó élmény óriási jelentőségét és egyéni értékét. Az igazi újraalkotással a befogadó a szó szoros értelmében szerzőtárssá válik ; teremtői módon részesévé lesz a művész belső világának, bizonyos értelemben a tisztán művészi élettartalomnak is : Részesül abban az érzésben, amelyet a művésznek a *vallomás-elv* biztosít, mert az így újraalkotott műben ő is benne van, magát is megtalálja benne : a művész szavaival, vonalaival, színeivel, dallamaival mintegy kiönti magát. Része van a *teremtés-elv* érték-világában, hiszen alkotott, a maga módja szerint. Része van a *törvény-elv* és a *mikrokozmosz-elv* értékeiben is, hiszen épen a műben adott formák kötöttsége érezteti vele a szabadon kötő és kötöttségben is felszabadító abszolút rend igézetét, és az újraalkotás izgalmas teliség-érzése megsejteti vele, hogy a mű kisvilágában a mindenség tükröződik.

2. fejezet. Az újraalkotás folyamata.

Az így felfogott újraalakító élményben könnyen megkülönböztethetünk *három mozzanatot,* mintegy három egymásból következő, egymást feltételező ütemet. Természetesen nem szabad ezt a három mozzanatot úgy fogni fel, mint egymást feltétlenül időileg követő három fázist. Az esztétikai intuíció pillanatnyisága lehetővé teszi, hogy ez a három mozzanat olyan gyorsasággal kövesse egymást, hogy időileg ne is tudjuk elkülöníteni —, mint ahogy nem tudjuk időben kettéválasztani az érzéki

[1] Meumann—Várkonyi : I. m. 157—8.
[2] Odebrecht : Grundlegung. 124.

hangbenyomást a szó jelentésének felfogásától, vagy a kép vonalainak és színeinek érzet-aktusait a kép értelmének első felfogásától. Mégis, elvileg azt kell mondanunk : előbb meg kell hallanom a hangot, hogy értsem, befogadnom a színérzeteket, hogy képet lássak magam előtt. Ilyen elvi értelemben különböztethetjük meg az újraalakító élmény három ütemét.

Az első benyomás.

Az első ütem : a műnek mint élménynek megragadása. Ha a szót pillanatnyi értelmében veszem, így is mondhatnám : az *első benyomás*. De az egész benyomást értem, tehát nem a puszta érzéki mozzanatot, hanem annak jelentését, vagyis esztétikai tartalmát is. Ebben az ütemben, amennyire a két elemet egymástól el lehet különíteni, az objektív elem, a mű adottsága a döntő. Ez az első élménymozzanat azt a tartalmat villantja meg előttem, amely még elvileg független a beleéléstől. Elvileg, mert a kísérletek kimutatták, hogy vannak esztétikai élmények beleélés nélkül is. A gyakorlatban persze nem lehet kizárni a szubjektív elem szerepét már ebben az első benyomásban sem. Hiszen tudjuk, hogy már érzeteinket is «szerkesztjük», tükrözzük. Mindazáltal ezen a fokon a szubjektív elemnek mindenképen alárendelt jelentősége van, mert a műben felénk áradó adottság olyan energiával foglal le bennünket, hogy az első pillanatban inkább passzíven viselkedünk, és a beleélés mechanizmusa nem ér rá egész mivoltában kifejtődni. Ha érzelmi oldaláról akarom jellemezni ezt az élményfokot — és ez jogosult, mert tudjuk, hogy az esztétikai intuíció érzelmi evidenciával fogadja be tárgyát — akkor a beleérzéssel szemben inkább *kiérzés*nek kellene nveznünk.[1] Azt érezzük ki a műből, ami benne van, amibe aztán beleérezhetjük magunkat. Persze ez az első benyomás igen különböző jellegű lehet, a szerint, hogy a tartalomnak melyik eleme uralkodik benne : ábrázolás-e, kifejezés-e, jelentés-e, — vagy talán nem is tartalmi mozzanat, hanem egy formaelem, vagy az érzéki benyomás, mint ilyen.[2] Hogy ezek közül a mozzanatok közül melyik az uralkodó, az függ az egyes egyének adottságaitól is (primitív lelkeknél, gyermekeknél az ábrázolási tartalom uralkodik, szakembereknél, sokszor művészeknél : formai-technikai szempontok) és az egyes művek természetétől. Ahol a műben nagyon határozott a tárgyi tartalom (történeti kép, epikai vers, stb.), ott az első benyomásban rendszerint ez uralkodik. Ahol ez kevésbbé nyomul előtérbe (szimfónikus zene, csendélet) ott a kifejezési mozzanat szokta megfogni a pillanatnyi befogadót. De különbség van e téren az egyes művészetek közt is. Így láttuk, hogy a költészet elsősorban jelentési, a szobrászat, festészet, rajz elsősorban ábrázolási, a zene kifejezési tartalmával hat ; természetes tehát, hogy az első benyomásban is — caeteris paribus — ez benne az uralkodó mozzanat.[3] Ez az első benyomás közvetlen és határozott, és az elmélyedés időbeli lehetetlensége mellett is teljes esztétikum. «Még mielőtt világosan látná az ember, mi minden van ott, sőt még mielőtt megismerés egyáltalán lehetséges volna, hangulat és ítélet jön létre az észrevett érzéki tulajdonságok alapján. Ezt a tényt szinte *esztétikai reflex*nek mondanán» (Dessoir).[4] Az első benyomásban is érvényesül a *saját arc* törvénye : a mű saját-arca biztosítja a befogadóélmény sajátarcát.

Az emberi szellemnek tökéletlensége (mégpedig a befogadó és az alkotó részéről egyaránt) egyrészről, a minden igazi esztétikai műben megnyilatkozó értékek gazdagsága másfelől : megokolja azt a tételt, hogy bármennyire esztétikai jellegű az első benyomás, a mű igazi esztétikai befogadására mégsem elég. Sokszor a mű tökéletessége ösztönöz a belemélyedésre, sokszor épen valami tökéletlensége. «A szellem olyan tökéletlen — írja Delacroix[5] —, olyan nehezen köthető le, hogy még a legműértőbb ember is bizonyos nyugtalanságot érez a műalkotás előtt, és nehézséget,

[1] Brandenstein szava.

[2] A kísérletek azt mutatják, hogy ilyen eset is előfordul : mikor a szerkezet bizonytalansága és a tartalom elmosódottsága nem engedi kialakulni az egész-benyomást.

[3] A költészetre nézve pl. Dessoir kísérletei igazolták, hogy az első befogadáskor is a tartalom *megértésére* irányul az ösztönszerű törekvés. I. m. 157.

[4] U. o. 156.

[5] Delacroix : I. m. 161.

ha teljesen élvezni akarja ; ezen nem segítenek azok a kis eszközök, mint a zenei motívumok ismétlése, a festészetben a hatások koncentrálása stb., amiket a legtehetségtelenebb ember is iparszerűen alkalmazhat».

A feldolgozás.

A tulajdonképeni újraalkotó tevékenység csak most kezdődik. Az első benyomás megadta az élményt, sőt többet annál : körülbelül azt, amit a művészi alkotásban csírának, dinamikus szkémának neveztünk ; ez most *ki akar fejlődni*, megvalósítani belső lehetőségeit. Ez a műben rejlő titokzatos akarat egyesül a befogadó ösztönszerű vagy tudatos alakító akaratával, aki most már *magáévá akarja tenni* a megpillantott értéket. Ennek a folyamatnak lényege : az első benyomásban megragadott mozzanatból kiindulva, a szellem mintegy bejárja a mű többi mozzanatait (már amennyire ezt adottságai és belemélyedése lehetővé teszi.). Közben állandóan együtthat az élmény szubjektív és objektív eleme : a kiérzés és a beleélés. Amint a térben előttem kibontakozó részleteken végigjártatom szememet, újra meg újra visszatérek egyikhez, másikhoz, — vagy az időben kibontakozó hangképződmények mozgását szellemi mozgásommal végigkísérem : egyre újabb meg újabb mozzanatokat fedezek fel a műben. De felfedezéseim során állandóan kísér mindaz, amit egyéni állandómban ezek a benyomások aktuálisan felébresztenek. A fölismerés, illetve kiérzés minden egyes mozzanatába szétválaszthatatlan elegyedéssel ömlik bele a beleélés élővize. Minél fogékonyabb és gazdagabb lélek és minél képzettebb esztétikailag valaki, annál jobban uralkodik ebben a színes vegyületben az objektív érték. Ugyanakkor, bár egyre halkabban és diszkrétebben, de egyre gazdagabban és egyre mélyebbről bugyog bele az élmény tavába az egyéni állandó élő patakja, és a tiszta hullámokban alázatosan elvegyülve, tökéletes, egyszerű és élő egységet alkot vele. Ha ennek a folyamatnak esztétikai lényegét akarom kifejezni, azt mondhatnám, hogy *az élményt «ábrázoljuk»* a magunk számára, *de eszményítve és idealizálva:* az élethangulatunk, világképünk és morálunk szolgáltatta önkéntelen szempontok szerint.

Ennek a feldolgozásnak a folyamat természete és a kísérletek bizonysága szerint nagyjából *két iránya* különböztethető meg. Az egyik, — mint láttuk, — az ábrázolást stilizálja és eszményíti a kifejezés útján jelentéssé, a másik a kifejezést eszményíti ábrázolás útján. Az első mód szemléltetésére álljon itt Péterfy Jenőnek Munkácsy Mihály *Milton-képé*ről szóló néhány sora.

«Miltont a részvét teremtette ; mintha a festőt elsősorban a kontraszt hatotta volna meg, mely az ő s a vak költő világa közt létezik. A sötétség borzalmát csak az érezheti kellőleg, ki annyira a színekben él, mint a festő. De Munkácsy gondoskodott arról, hogy a részvét forrása sokkal előbbkelő legyen, mint pusztán Milton törődött volta. Az eszményi oldal, mely a festő értelmében megvolt, kifejezést nyer a képen is. Az első pillantástól Miltont majdnem igénytelen alaknak lehetne mondani. Fonnyadt lábszárai a szűk harisnyát alighogy betöltik, vékonyak. Teste is görnyedt, szenvedő, karja görcsös mozdulatú ; keze ráncokkal borított. De ez alak titkát csak akkor ismerjük, ha fejére nézünk. A beeső napsugár eszményítő reflexei között, a halványpiros karszék hátteréből (a színek hatása, egybejátszása itt valóban meglepő) konyul előre a fekete bársony puritán-öltönnyel födött alak feje. A fej hajlása a lehető leggyöngédebb, legszebb ; olyan, mint fonnyadt szirmáról a virágé. Érezzük, hogy az élet ereje az agyban él ; az arc vonásain is megvannak ugyan az évek barázdái, de mégis, a szellemi munka kinyomata sokkal meghatóbb rajta. És e szempontból nézve a képet, most úgy tetszik, mintha az egész alak a szellemi munka számára élne. Mintha a test többi része csak azért volna, hogy az agy tovább élhessen ; úgy érezzük, hogy e vézna testet nem érheti baj, míg agya működik ; az utolsó nagy gondolat lesz nála szíve utolsó dobbanása is.»[1]

A második módra jó példa Baudelaire-nek a *Lohengrin* nyitányáról szóló beszámolója :

«Elmondhatom-e, szavakba foglalhatom-e azt az önkénytelen belső érzést, amelyet képzeletem alkotott ugyanabból a darabból, amikor először hallottam, lehúnyt szemekkel, és úgy éreztem, hogy elszakadok a földtől? . . . Emlékszem, hogy az első ütemektől kezdve ama boldog benyomások egyikét éreztem, amelyeket minden élénk képzletű ember ismer az álomból és az álmodozásból. Éreztem, hogy megszabadulok a nehézkedés kötelékeitől és emlékezetem segítségével megtalálom azt a rendkívüli gyönyört, mely a magasságokban kereng. Aztán önkéntelenül szemem elé tűnt

[1] Péterfy Jenő : Összegyűjtött munkái. Bpest. Kisfaludy-Társaság. 1903. III. 305—6.

annak az embernek boldog állapota, akit egy nagy álmodozás tart a hatalmában. Tökéletes magányban, de egy végtelen horizonú, végtelen kiterjedésű fényes magányban; ez maga a végtelenség, minden egyéb dísz nélkül. Csakhamar egy még élénkebb világosság benyomását éreztem, olyan növekvő fényerejűt, hogy a szótár árnyalatai elégtelenek ennek a hévben és tisztaságban egyre újraszülető fokozódásnak kifejezésére. Ekkor tökéletesen kialakult bennem egy fényes környezetben mozgó lélek képe, a gyönyör és az ismeret elragadtatása, magasan a természeti világ fölött, és messze távol attól.»[1]

Az újraalkotott mű.

Mikor ér véget ez az alakítófolyamat? Szabatosabban: mikor éri el ez az aktussorozat a törvényes célt: az újraalakított művet? Amikor a folyamat dinamikája elnyugszik: amikor a befogadó úgy érzi, hogy most már «fogja» a művet. Ez nem jelenti azt, hogy vége az aktusnak, hogy többé már nem kell «harcolni a művel», hogy most már csak nyugodt szemlélés van hátra, amely csak a meglevőt erősíti, de újat már nem ad. Minél tökéletesebb a mű, minél kongeniálisabb a befogadó, minél tökéletesebb volt az újraalkotó folyamat, annál kevésbbé lehet valójában befejezni, — csak abba lehet hagyni, — hogy Tiziannak az alkotásra mondott szavát idézzük újból. De mégis, valami *ideális nyugvópont* beáll egyszer, amikor úgy érzi az ember, hogy most már csakugyan *a művet* látja; helyesebben: hogy most már valamiképen megfelelt a műnek. Nem abban az értelemben, hogy kimeríthetetlen: minél tökéletesebb volt az újraalkotás, annál jobban érzik, hogy a mű kimeríthetetlen. Az igazi művel szemben az igazi újraalkotó jól tudja, hogy minden újabb vele való érintkezés újabb szépségeket fog kinyilatkoztatni és újabb belső mélységekbe, lelki redőkbe fog belevilágítani benne magában is. Azért egyre erősebb vágyat fog érezni, hogy újra meg újra szemlélje, újra meg újra harcoljon vele. De mégis: eljön a pillanat, amikor úgy érzi, hogy törekvése törvényes eredményt ért. Ami még hátra van, az elvben végtelen: végtelen munka, fogyhatatlan gyönyörűség, kimeríthetetlen érték. De ami megvan is belőle, az már érték, éspedig *az* az érték, amiért a mű létrejött, amiért érdemes volt megharcolni vele, — amiért érdemes volt élni a művésznek, a befogadónak — az embernek. Amíg erre a pontra el nem jutott a befogadó aktus, addig még nem teljes esztétikai jellege. Az egész-élmény ebben a pillanatban jön létre, illetőleg ekkor kezdődik, hogy aztán többé véget ne is érjen. csak a körülmények szerint megszakadjon. De a megszakadás után is ott marad a lélekben, mint annak immár szervesen beleépült, kitéphetetlen, boldogító sajátja.

Ezt a befejező mozzanatot — ha ismét a jogosult érzelmi oldalról akarom jellemezni — voltaképen *visszaérzés*nek kellene nevezni. Ez az a pont u. i., ahol az egész többé-kevésbbé tudatossá vált szubjektív tartalom véglegesen visszaolvad a mű tárgyiságába. Most már mindent, amit gondoltam, éreztem, vagy (az esztétikai morál értelmében) akartam vele kapcsolatban, magában a műben találok meg, éspedig nem a beleérzés értelmében való tudattalan azonosítással, hanem intuitív felismeréssel. Most már tudom, hogy amit vele kapcsolatban az alakító élmény során magamból merítettem, az sem merült volna fel, ha a mű nem váltotta volna ki belőlem. Most már tudom, hogy abból az egész érzelmi és gondolati, érzéki és szellemiformai tudatrajzásból, amely végigzúdult rajtam, csak az volt esztétikailag jogosult, és így értékes, aminek objektív megfelelőjét magában a műben találom meg. Hogy mennyiben van benne csakugyan mindaz objektíve a műben, vagy mennyiben csak én gondolom így, ez most már egyáltalán nem jelentős, mert most már egyértelmű és határozott bennem az élmény: *ennek a műnek* élménye. Az érzéki benyomás tudatosult és értelmet nyert, a csíraszerű megértés világossá, határozottá lett, elmélyült, hátteret, horizont, egész-vonatkozást kapott. Az átérzés alanyilag elmélyült: én-érzésem erősödött, gazdagodott, «előkelőbbé» lett; tárgyilag: «értem» az írót, és látom, hogy lényegében mindaketten ugyanazt érezzük: valamiképen az életet, a Sorsot, a Mindent. Végelemzésben: több, különb, emberebb lettem, de ugyanakkor szerényebb és alázatosabb is, mert a művel és a műben megnyilatkozó Titokkal szemben átérzem kicsiségemet. Most már újraalkottam a művet: a tőlem független művésznek tőlem független alkotását, — de egyszersmind meg is szüntettem mind-

[1] Ch. Baudelaire: Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (L'art romantique. Oeuvres complètes de Ch. B. III. Paris, é. n.) 215—6.

kettőnek ezt a tőlem való függetlenségét, amikor a mű alázatos befogadása megszüntette az én vele szemben való függetlenségemet is. Ez a mű most már nem egészen ugyanaz, ami volt: most már *az én művem is*. Nem úgy az enyém, hogy megszűnt volna a maga alkotójának műve maradni: *nem a művet alakítottam magamhoz, hanem magamat a műhöz*. Ez az új alkotás az esztétikai értékélmény teljessége.

Gyönyörű példája ennek a teljes újraalkotóélménynek Harsányi Kálmán drámai leírása Bach *Máté passiójának* átéléséről a *Kristálynézők* elején. A maga kissé félszeg modorában, hirtelen készült beszámolójában ugyanezt állítja elénk a következő *test* is. Szerzője egy huszonegyéves leány, bölcsész; a kép, amelyről beszámol, Nyilassy Sándornak a Szegedi Egyetem bölcsészeti tanári szobájában látható hármas képe.

(Első benyomás.) Pár pillanatnyi nézés után a kép olyan hatással van rám, mintha magát a színekben, illatban és fényben fürdő tavaszt látnám. Falusi jelenetet ábrázol, táncoló, vidám fiatalokat, a háttérben egy kis templom tornya látszik, kék ég, vonuló bárányfelhők, csupa szín és fiatalság. — *(Feldolgozás.)* Ha sokáig nézem a képet, gyerekkori emlékeim ébrednek fel bennem, s valami édesbús nosztalgia a tiszta, idillikus falusi élet után, amely néha elfogja a város civilizált életében megcsömörlött embert, ahítatos harangszó csendül a fülembe, fiatal vidám emberek gondtalan és tiszta örömei csábítanak, és tetszik az a rész, ahol a ház előtti kis padon ülő öreg szülék tárgyalják meg a maguk eseménytelen, szürke életének számukra és mindnyájunk számára roppant fontos ügyeit, a házőrző eb, a szomszédok s az egész bájos falusi kép. A világos tónusú színek valami kedves derűt, vidámságot és némi kis írígységet is keltenek bennem. A kép első részén egészen fiatal gyerekek játszanak körbefogódzkodva, a másodikon fiatal leányok és legények ropják a táncot a vidám ég alatt, a harmadikon pedig az idősebb generáció komolyabb és már lecsendesedett megfontoltsága és nyugalma látszik. Valahogy az emberi élet három fázisának roppant optimista és fiatalos elgondolása ez a kép. Az egész képnek magyar levegője van, a magyar táj, a magyar paraszt, a magyar falu a tárgya, stb

Természetes, hogy ez a rögtönzött kis beszámoló nem adhat olyan tökéletes képet, mint a kitűnő íróé, aki az önmegfigyelésnek és a stílusnak egyaránt művésze. De nem is azon múlik, hogy a kísérleti személy hogyan tudja kifejezni magát, hanem azon, hogy a buzgó nyelvi erőlködésen keresztül mit tud megsejtetni élményéből. A következő néhány sor pl. — egy tizenkilenc éves fiú beszámolója Beethoven *Pathetikus Szonátájának* második tételéről, — szinte megható példája a tehetetlenséget érző laikus dadogásának, mégis meg lehet benne érezni a lényeget:

(Első benyomás.) Azt mondhatnám, nehezemre esett az elején, hogy figyeljek rá. (Talán lassú volt egy kicsit.) Távoli harangra emlékeztet, amelynek felkapja hangját a szél, meg újra elejti, ahogy ereje csökken. Néha mintha halkan valami zenélő óra játékát is megsejtette volna. Egészen belekapcsolódni — azt hiszem — mégsem sikerült, nem éreztem erősen, hogy a lelkemben üt meg hangokat — mégis igen tetszett. — *(Feldolgozás.)* Abszolute nem értek a zenéhez! (Most sokkal gyorsabbnak tűnt!) Több tudatosságot érzek benne, megszerkesztést és sok színt, — egy helyen valami elfojtódásnak az erős kitörését — nem tudok mit írni, — *rengeteg dolgot érzek benne*, de nem tudok rá egyáltalán szavakat. Nagyon tetszik és minden újabb hallásra még jobban, nagyon tökéletesnek érzem, pedig a második hallásra egészen összezavarodtam. (De azért jobban tetszett akkor is, mint első hallásra.)

Az újraalkotó folyamat aktivitása.

Az újraalkotó élménynek ez az elemzése tisztázza mindazokat a kérdéseket, amelyek vele szemben fölmerülhetnek. *Objektív, vagy szubjektív* jellegű-e a befogadó tevékenység? Nyilvánvaló, hogy mindkettő. A döntő, a jellegadó, a kezdő és végző: a tárgyi mozzanat. «Nem magunkat öntjük bele a műbe, ellenkezőleg: a mű tölt meg bennünket magával: elfoglalja tudatunkat ideális és kifejező tartalmával... Persze, hogy végelemzésben bennünk végződik a mű, mert minden tudatállapot a mi tudatállapotunk; ebben az értelemben mondhatjuk, hogy közvetve magunkat találjuk fel a műben; de az ennek ez a keresése és feltalálása sem nem elve a szép felé való lendületnek, sem nem végső állomása.»[1] — *Tudatos vagy tudattalan* folyamat-e a befogadás? Mindkettőnek van benne része. A lényeges, a döntő, a kezdő és befejező mozzanat tudatos. A tudattalannak megvan a maga része a beleélési aktusokban.

[1] Wulf: I. m. 160—1.

Jogos ez a rész de veszedelmes is. Minél nagyobb részt engedünk át ennek a vak erőnek, annál jobban fenyeget a veszély, hogy elvezet bennünket az esztétikai jelenségtől a tisztán szubjektív élménytájak szeszélyes világába. — *Aktív-e, vagy passzív* az újraalkotó magatartás? Az újraalkotás szó megmondja, hogy aktív ; de van egy passzív része is. A passzív szemlélődés stádiuma időileg elsődleges : engedjük magunkra hatni a művet, kinyitjuk előtte lelkünket, lemondunk az ellenállásról. Amint azonban megtörtént a «kiérzés», amint felismertük a művet, amint létrejött bennünk az esztétikai élmény csírája : a befogadó lélek válaszútra kerül. Ha továbbra is átengedi magát annak a szenvedőleges lelkiállapotnak (ami főleg a zeneélvezőknél gyakori) akkor létrejön az a szentimentális «édes» ábrándozó-hangulat, amely (ha viszonylagos jogosultságát nem is lehet kétségbevonni) teljességgel nem-esztétikai jellegű : az ilyen ember magát, illetve *saját érzelmeit élvezi*, nem a művet. Ennek az élvezetnek a mű csak elindítója, lényegében azt a szerepet tölti be itt, amit egy pohár bor is betölthetne. Az igazán esztétikai magatartás, mint láttuk, nem szakad el a műtől, hanem azt iparkodik cselekvőleg feldolgozni. «Az esztétikai élvezet élénksége arányos az átérző aktivitásával» — mondja Guyau ;[1] ez az aktivitás pedig «idegrendszernek és éssznek tornája,»[2] hatalmas erőmegfeszítés, a figyelemnek minden másnál fárasztóbb energiakifejtése.

Ez a tevékenység, mint láttuk, nem zárja ki a szubjektív elemeket (beleélés) és a közvetlen asszociációkat, de tudatosan *tartja magát a műhöz*, sőt bizonyos értelemben akár azt is mondhatjuk, hogy mintegy továbbdolgozik azon, hiszen tudjuk, hogy az esztétikai kooperáció törvénye szerint kiegészíti annak e célra szabadon hagyott mozzanatait, alkotási pauzáit, sőt nem egyszer kijavítja ami benne hamis (pl. a rosszul hangolt zongora hibáját). «A szellemi tartalom teljesen tulajdonképen soha sem testesíthető bele az anyagba, főképen ha ez a szellemiség igen intenzív fokú és tiszta. Ilyen esetben a megértés csak az által válik lehetségessé, hogy az értelem a kifejezetlen mozzanatokat kiegészíti a saját tudásából, élettapasztalatából, vagy a szóbanforgó szituáció ismeréséből.»[3] Ennek az aktivitásnak a lényege az aktív befogadónak egy új magatartása, az amit Wirtz *esztétikai beállítás*nak nevez :[4] *akarja a művet és nem önmagát*, illetőleg azt a szintézist, amelyről szóltunk : a műnek és a mű által egész mélységében mozgásba hozott önmagának a mű tárgyiságában való szintézisét. «Mivel ennek a szintézisnek a végrehajtása az egyszerű szemléletes befogadáson túl önálló aktivitást követel, amelynek véghezvitelére bizonyos lelki megfeszülés és bizonyos nevelés is szükséges, azért a közönségnek legnagyobbrésze megáll a receptív stádiumban és összetéveszti az ízlésítéletet (hozzá tehetjük : vagy a kellemes elábrándozás hédonisztikus érdekítéletét), amely egy holt tárgyra (vagy egy szeszélyes alanyi ellágyulásra) vonatkozik, az esztétikai élményre vonatkozó vallomással.»[5]

Az esztétikai élménynek ebből a lényegesen cselekvő jellegéből következik, hogy mihelyt nem egészen egyszerű, — mint mondtuk : egysejtű — alkotásról van szó, amilyen pl. egy dal, az igazi nevére méltó esztétikai befogadás olyan energiakifejtést kíván, amely *idő tekintetében is bizonyos igényeket támaszt* a befogadóval szemben. Az első benyomás percek alatt is tökéletes lehet a maga nemében, a feldolgozás azonban, a tulajdonképeni újraalkotás, feltételezi a részletekbe való belemélyedést és a magunk egyre mélyebb rétegeibe való belemerülést is : mindkettő időt és kitartó, vagy megismételt munkát kíván. Régi tapasztalat, hogy «egy verset nem elég egyszer hallani», ugyanezt sokszor elmondták a «komoly» zenére vonatkozólag is ; bizvást kiterjeszthetjük minden igazi műalkotásra. V. Th. Fischer egyik Goethe-tanulmányában a hetedik római elégia tíz első sorát vizsgálva, megállapítja, hogy a kellő átéléshez legalább is négyszer kell elolvasni : először minél bensőbben bizonyosodjunk meg lelki tartalmáról, — másodszor a képi és a nyelvi eszközökre figyeljünk, — harmadszor úgy olvassuk, hogy egy fül legyünk : csak a ritmust és a csengést kövessük ; — a

[1] Guyau : I. m. 10.
[2] U. o. 8.
[3] Jánosi József S. J. : A szellem. A szellemi lét főbb jelenségei és metafizikája. Bpest. Pázmány Péter Irodalmi Társaság. 1935. 231.
[4] Zeitschrift f. Ä. VIII. 516.
[5] Odebrecht : Grundlegung. 174.

negyedik olvasásnál mindezt mint egységet fogjuk élvezni, és el leszünk ragadtatva.[1] Ez a követelés talán kissé tudákosnak, vagy iskolásnak látszik, de mindenki meggyőződhetik igazságáról, ha elővesz egy remek költeményt és kipróbálja. Amely verset nem érdemes négyszer elolvasni, azt nem érdemes egyszer sem; amelyik vers — kép, szobor, épület, zene — nem mond ötödik, vagy tizedik látásra, hallásra többet, mint bármelyik előzőre, az nem igazi műalkotás. Ezt különben mindenki tudja, aki valaha bensőséges érintkezésbe került bármely művészettel. «Kedvenc» verseinket annyiszor olvassuk, míg jóformán könyv nélkül tudjuk; kedves zenedarabjainkat játszani, vagy legalább dúdolni akarjuk.

Minél nagyobb művésznek minél nagyobb művéről van szó, annál többet kíván tőlünk időben is, odaadásban is: *a nagy dolog nem adja magát egykönnyen*. Mikor először láttam a római Villa Borghesében Tiziannak azt a titokzatos képét, amelynek az *Égi és földi szellem* címet adták, kevés időm volt átsietni a képtáron, csak néhány percet szentelhettem a képnek és jóleső örömmel állapítottam meg, ez a szép és híres Tizian-kép, amelyet olyan jól ismertem reprodukciókból. Másodszor napok m lva jutottam eléje, és egy félórát töltthettem előtte; akkor már láttam, hogy ez nemcsak «az a bizonyos szép kép», hanem valami egészen különös remek, amely megkívánja, hogy alaposabban foglalkozzam vele. Másnap már főleg ennek a képnek kedvéért mentem, és másfélóráig gyönyörködtem benne. Most már láttam, hogy a maga nemében páratlan alkotásról van szó, és én még csak a kezdet kezdetén vagyok a megértéséhez vezető útban. Mikor aztán a következő alkalommal egy egész délelőttöt szenteltem neki, végképen elfogott az az áhítat, amely csak a legnagyobb dolgokból árad ki; elmerültem benne és magamban (ez a kettő most már nem volt kettő) és tudtam, hogy csak a körülményeken fog múlni, hányszor tudok még visszatérni hozzá. Tudtam, hogy a legnagyobbat kaptam tőle, amit a földön kapni lehet, de kimeríteni sohasem fogom tudni. Azt hiszem, hogy akinek hasonló élményben nem volt még része, annak nincs még igazi fogalma arról, hogy mi a művészet, — és milyen mélységei vannak az emberi szellemnek.

A «művek aktivitása».

Ez az aktivitás titokzatos módon valamiképp *magukban a művekben is* bennük van. A művek *vannak*, tőlem függetlenül, mint sztatikus, egyszersmindenkorra egyértelmű valóságok. És mégsem sztatikus ez a lét, és mégsem független tőlem. Valami sajátságos aktivitás van bennük, amely feltételezi az együttműködőt. Valami objektivált, összesűrített, mintegy szilárd halmazállapotú aktivitás ez: a kilőtt nyíl energiájához hasonlít, amely pályájának egész vonalán mozog; a kilövés helyétől állandóan el, a célhoz egyre közelebb; de tisztán elméletileg a mozgás minden egyes pontján vizsgálható önmagában is, az előző pillanatban elfoglalt és a következőben elfoglalandó helyhez való viszonyítás nélkül, és akkor nyugalmi helyzetűnek fogható fel. Csak ilyen egészen elvont értelemben tekinthető sztatikus tárgynak a műalkotás is. *Van* és él önmagában is, volna és élne akkor is, ha valami különös esemény mindörökre elrejtené az emberi szemek elől. Alkotójának áhítata, lendülete, élete élne benne tovább, teremtő órák vagy akár teremtő századok feszültségében megörökítve, de minden pillanatban teljes éberséggel, készen a külső cselekvésre: belső életének ki- és átárasztására — Babits-csal szólva: «tán istenek javára». A kozmosz életéhez hozzátartozik az ő élete is. A mi számunkra azonban a mű, mint ilyen, csak ebben az elvont elgondolásban létezik. A gyakorlatnak, az esztétikai vizsgálódásnak is: a mű csak mint esztétikai élmény tárgya hozzáférhető: mint Raffael, vagy Beethoven, vagy Petőfi műve, mint az én szemléletem elindítója mint ezer más ember szemléletének elindítója: az *opus* vagy mint *opus operatum*, vagy mint *opus operans* esik szemem ügyébe. Ha pedig mint ilyent nézem, meglepően dinamikus, folytonosan változó belső életet találok benne; minél nagyobb művésznek minél nagyobb műve, annál gazdagabbat. Egy Rembrandt-kép másodszor és harmadszor nézve, egy wagneri zenedráma tizedszer hallgatva, egy Vörösmarty-vers huszadszor olvasva: mindig új, más, — ha minden a maga helyes módján megy végbe: mindig mélyebb és gazdagabb élmény. Ezért hallgatja az ember legszívesebben azt a zenét,

[1] V. Th. Vischer: Kleine Beiträge zur Charakteristik Goethes.

amelyet legjobban ismer; ezért olvassa az gazi vers-szerető az ő kedves verseit újra, míg könyv nélkül nem tudja; ezért követeli a kisgyerek a legérdekesebb új mese után is makacsul a legrégibbeket, a legtöbbször hallottakat. A műveknek titokzatos, éber, gazdag életük van, belső dinamikájuk, amely proteusi változatosságú alkalmazkodásra képesíti őket. És ez a belső élet végelemzésben független a befogadótól, hiszen más befogadóhoz éppúgy szól; ma a hozzám is másként szól, mint tegnap; holnap többet fog mondani, mint ma. Független bizonyos fokig még alkotójától is, hiszen egészen bizonyos, hogy Aischylos vagy Dante sokban mást, sokkal kevesebbet (más oldalról viszont talán többet is) mondott a XVIII. század emberének, vagy nekünk, de akár kortársai, legnagyobb részének is, mint nekik maguknak.

És az a *más*-ság nemcsak a «tartalom»-ra vonatkozik, hanem az esztétikai jelenség egészére. A szó, például Danténak egy félig-latin olasz szava nemcsak értelmi árnyalataiban jelent mást az egykori olasznak, aki ugyanazt a szót maga is használta, — a későbbinek, aki ugyanazt más alakban ismerte, — a mainak, aki már egyáltalán nem használja, — a franciának, aki nem ismeri, de megérti, — a művelt magyarnak és németnek, akinek a latin iskolából rokon, — annak, aki sohasem tanult latinul, — és a nem-európainak, akinek nyelvében az illető szónak talán megfelelője is hiányzik. Ugyanilyen rengeteg árnyalati különbséget lehetne megállapítani egy szó képi és akusztikai hatása tekintetében is. A tenger-hasonlat más érzelmi húrokat penget meg az alpesi ember lelkében, aki tengert sohasem látott, mint a vízennőtt szigetlakóéban; a görög hexameter máskép zenél a római és a magyar fülében, akik erőszak nélkül tudják utána-muzsikálni a maguk nyelvén, máskép a germánéban, aki csak nehézkesen és az iskolás kiszámítás mankóján tud utánaványszorogni, és az afrikai, vagy ausztráliai emberében, akinek talán erőszakot kell tennie a nyelvén, hogy egyáltalán ki tudja mondani a vers szavait. A műnek annyi arca van, ahány befogadója; annyi új szépsége, ahány új élménynek lesz a tárgya. Ebben rejlik a nagy művek örökifjúságának egyik titka. Ez a művek belső élete, örök dinamikája. Szépen írja Bourget itáliai útleírásában[1]: «Minden műalkotásban, akár kép, akár könyv, akár szobor, vagy zenei mű, van valami titkos lehetőség, virtualitás, melyről a szerző maga sem tud . . . Az élet mindenütt, így a műalkotásban is, észre sem vehető, de szakadatlan változást okoz. A könyv száz év mulva már nem ugyanaz. Hiába mondják erre, hogy a mű nem változik, és a módosulás csak bennünk történik. Ez szofizma: amit úgy látszik, mintha mi adnánk hozzá, azt maga a mű sugallja nekünk. Mert a lehetőséget magában hordta».

Az esztétikai élvezet.

Ezek után könnyen elintézhetjük az esztétikai újraalkotóélmény és az «esztétikai élvezet» egymáshoz való viszonyának problémáját. Az élvezet épenolyan nem-esztétikai jellegű kísérőjelensége az élménynek, mint a velejáró *fiziológiai jelenségek* (önkéntelen mozdulatok, — tágulás a mell körül, — torokkiszáradás, amit sokan éreznek, amikor odaadó figyelemmel hallgatják az énekest, — esetleges önkéntelen taktusütés stb.). Ennek a fiziológiai jelenségnek egyes esztétikusok (Groos) túlságos jelentőséget tulajdonítanak, mások (Volkelt, Lipps) túlságosan szigorúan ítélik meg. Azt hiszem, a mondottak után nem kétséges, hogy az esztétikai újraalkotó magatartással egészen külsőséges viszonyban vannak, de mégis azt kell mondani, hogy azt színezik, élénkítik, kifejlődésében elősegítik. *Körülbelül hasonló szerepe* van annak a jelenségnek is, amelyet esztétikai élvezetnek szokás nevezni. Mindenekelőtt tisztában kell lennünk vele, hogy a nyelvhasználat igen ingadozó, és e fogalom alá különböző, egymástól lényegesen eltérő jelenségeket foglal. Az esztétikai öröm törvényének tárgyalásánál láttuk, milyen lényeges különbség van azok közt a jelenségek között, amelyeket általában az élvezet (gyönyör) szóval jelölnek, és azok közt, amelyek közé az esztétikai élvezet tartozik. Az előbbiek a vitális szférában mozognak, hatásuk felületi, pillanatnyi. Az utóbbiak a személyiség szférájában, hatásuk mély és állandó.[2]

[1] Perugiáról szólva.

[2] Az esztétikai élvezet problémáját legalaposabban Geiger vizsgálta (Beiträge zur Phenomenologie des ästhetischen Genusses, 1913); szerinte az élvezetet (a gyönyörrel szemben) mindenekelőtt az a feltárulás és odaadás jellemzi, amely a törekvésnek ellentéte; a lélek kitárul, hogy föl-

Az esztétikai élményben mindkettőnek része van. Megvan a felületi gyönyörjelenség is, a mű közvetítette érzéki benyomásban, amely a legtöbbször (egyáltalán nem mindig és nem szükségszerűen!) kellemes; és a passzív érzelmi elringatózásban, mint ennek kísérő jelensége, — tehát az élmény passzív részében. A tulajdonképeni esztétikai öröm azonban az újraalakító aktivitással jár: azokkal a funkció-érzelmekkel, amelyek legbelsőbb mivolta szerint kísérik az esztétikai aktust.

Ennek a funkció-örömnek az esztétikum mivoltából kifolyólag négy főcsoportja van. *Az ábrázolás öröme:* az a naiv gyönyörűség, amelyet a gyermekrajzokról és a primitív barlangrajzokról olvastunk le: az energiakifejtő ember öröme a valóságon, és azon a nagyszerű élményen, hogy ez a valóság valamiképen az övé: meg tudta fogni. A magasabbrendű esztétikai élményben hozzájárul ehhez a valóságra való ráfeledkezésnek, a tárgyi jelenségben való felolvadásnak és az ezzel kapcsolatos magamegfeledkezésnek felszabadító érzelme. — A második a *kifejezés öröme*, amely elfogja az embert, mikor a kifejező ösztön kielégül, amikor a belső élmény, amely az embert feszíti, sőt fojtogatja, objektiválódik és ugyanakkor önmaga számára is világossá válik; az ember «kisírta», vagy kiujjongta magát és ugyanakkor az esztétikai aktusban meg is találta magát. — A harmadik a *jelentés öröme;* az ábrázolással egyesült kifejezés jelentőséget ad a dolgoknak: az ember meglátja a jelentést, sejti a nagy összefüggéseket, megérez valamit az Egészből; ebben van valami előkelő, öntudatemelő érzés, ezt nevezem a jelentés örömének. — Végül mindhárommal vele jár, mint negyedik, *az alakítás öröme;* öröm azon, hogy «tudok», hogy mindezt valamiképen én magam értem el, — igaz, hogy a mű segítségével, de mégis a magam munkájával; hogy képes vagyok megérteni, magamat kifejezni, nagy dolgokat megsejteni. Természetesen az esztétikai öröm intenzitása és gazdagsága is relatív; a mű szuggesztív erejének fokán kívül függ a befogadó minden irányú képességének fokától is. A kísérletek azt mutatják, hogy ritka ember képes a teljes-esztétikum élményére, tehát kevésnek jut osztályrészül az a teljes, négydimenziójú öröm is, amely a teljes esztétikai élménnyel jár. Valamit azonban mindenkinek meg kell ebből éreznie, aki jóakarattal át tudja magát adni az esztétikai befogadó élménynek.

Az esztétikai befogadás távolabbi előfeltételei.

Ezek a megfontolások rávilágítanak arra az elemi igazságra, hogy az igazi esztétikai élménynek *bizonyos előfeltételei* is vannak. Nem kell sok szót vesztegetni azokra a legtávolabbi *lélektani előfeltételekre*, amelyek többé-kevésbbé minden szellemi magatartásnak szükségszerű előzményei: minél gazdagabb lelkiélet, minél fejlettebb beleélő képesség, minél sokoldalúbb és alaposabb műveltség. Természetesen hozzá kell ehhez tennünk: minél mélyebb és fejlettebb esztétikai igény. A speciális esztétikai magatartás létrejötte azonban, a legalsó, de már teljes értékű fokon nem kíván többet, mint ép érzékszerveket, bizonyos fokú intelligenciát. És még valamit: azt az elemi, de egyáltalán nem magától értetődő követelményt, amit úgy lehetne kifejezni, hogy «*látni tudni*». «Az első dolog látni tanulni az egyes műtermékeket . . . Az olyan, aki a képtől elfordulva, azt színeivel, alakjaival, elrendezésével magának a benyomásból élénken s híven rekonstruálni nem tudja, az nem is nézte, nem is látta jól a képet. De ez a receptív működésnek csak első oka. Azután következik a formák önkéntelen társulása; mikor a szín, forma, modor, kifejezés hasonlóságai képzelmünkben föléideznek régibb benyomásokat, s a hasonlóságok mellett eltérések, ellentétek tudatára jutunk. Ennyire gyakorlat s egy kis figyelmezés útján minden műkedvelő eljuthat, s el is kell jutnia, ha a formák világából üres bámészkodáson kívül értelmi gyönyört is akar meríteni.»[1]

vegye magába a tárgyat (fölvevő-élmény, ellentétben a törekvés és az öröm kisugárzás-élményeivel). Ez az aktus az én centrumából indul ki, de a felé is tart. A speciális esztétikai élvezetet ezeken fölül jellemzi, hogy *szemléleten* alapszik, ami feltételezi az énnek és a tárgynak egymástól való bizonyos távolságát, — bizonyos *mélysége* van (súlyosság, komolyság), amely nem annyira az élvezőtől, mint magától a tárgytól függ, — végül az esztétikai élvezet a formákra. de mint tartalmas formákra vonatkozik és azért bizonyos *teljesség* jellemzi.

[1] Péterfy Jenő: Összegyüjtött munkái. III. 468—9.

Amilyen fejlett fokon megvan ez a képesség a primitív emberben, olyan nagyon elcsenevészedett a városi élet és a mesterkélt kultúra hatása alatt a műveltebb rétegekben. Volkmann[1] ennek illusztrálására fölteszi a kérdést: milyen az előttünk álló asztal? «Nos, milyen lenne, — barna! És az ember nem veszi észre az ablakból rácsillogó reflexet, amely a tükröző asztalfelületet kékesfehér csillogásúvá teszi. Milyen színe van egy vastag, csomós tölgyfatörzsnek? Nos, természetesen szürkésbarna, mint minden tölgyfa, csak ép egy kis zöld moha van rajta. És ez a tudós szem nem látja meg a világos napfényeket, sem az ibolyakék árnyakat, amelyek olyan megszámlálhatatlan tömegben játszadoznak rajta és a fatörzs jólismert színét teljességgel megváltoztatják.» Ezt a jelenséget megfigyelhetjük magunkon és másokon a hallóérzék területére nézve is. A tökéletes halláshiánytól az ú. n. abszolút fülig óriási a skála, de a zeneileg műveletlen műveltek legnagyobb része bizony ennek a skálának csak alsó lépcsőin lézeng. Minden egészséges művészi nevelésnek voltaképen itt kellene kezdeni: látni és hallani tanítani az embereket.[2] Ha ezek az elemi feltételek megvannak, sokkal jobban biztosítva van az esztétikai élmény hitelessége és ereje, mint minden tudós elméleti tanítással. A magam tapasztalatából is sok példát idézhetnék rá, hogy milyen elemi erejű (külsőleg is megnyilatkozó) hatást tehetnek jó előadásban még nehéznek látszó költemények (pl. Vörösmarty-versek) is, egészen egyszerű falusi emberekre, vagy gyermekekre. Ugyanezt meg lehet állapítani megfelelően kiválasztott képekkel és zenei lemezekkel vagy egészen finom hegedűszólókkal kapcsolatban is. Nem egyszer meglepetve láttam, hogy tizenkét-tizenhárom éves fiúk a maguk naiv módján hányszor jutottak közelebb az eléjük adott mű esztétikai felfogásához, mint (az esztétikai szempontból legtöbbször teljesen elhibázott középiskolai neveléstől elrontott) idősebbek, sőt felnőttek. A következő néhány sorban egy tizenkétéves fiú számol be róla, mit érzett, mikor egymásután négyszer hallgatta végig a gramofonon lejátszott Beethoven-tételt. Szinte nyomon lehet követni a kis beszámolóban, hogy harcol a gyermek a titánnal: eleinte semmit sem ért belőle, aztán — milyen természetes és emberi! — bírálni akarja, végül meghódol és a maga gyermeki módján meg is tudja éreztetni ezt a hódolatot:

(Első hallás.) Én a zenéhez nem sokat értek, inkább kevesebbet, mint többet. Zenét még sohasem tanultam. A hangjáték lassú és halk volt. Az egyik helyen belejött az illető, de utána olyan volt, mint az elején (a lemeznek). Mindenekelőtt, egy zenész, vagy aki egy kicsit jobban ért a zenéhez, természetesen jobban meg tudja bírálni. A hanglemez nekem ismeretlen, ezért nem is tetszett nekem úgy, mint pl. *A csitári hegyek alatt . . .* — *(Második hallás.)* Most is, mint az előbb, nagyon halk volt. Néhol mutatott valami élénkséget, több helyen pedig úgy tetszett, mintha az előadó nem tudná a zongorán levő hangok hollétét. — *(Harmadik hallás.)* Azonban mindig kezd jobban és jobban tetszeni. *Mintha varázs lenne a zenében.* Úgylátszik, hogy az előbbi hibákról lemondhatok, mikor most egymásután háromszor hallom. A darab kétségen kívül tetszik. Érdemjegyül bárki nyugodtan ráírhat egyest. — *(Negyedik hallás.)* Minden játszásnál jobban és jobban tetszett.

Paul Morand írja valahol, hogy egyszer afrikai utazása során, valahol Timbuktu környékén, a Niger partján félmeztelen benszülöttek közt játszatta le gramofonján a *VII. szimfóniát.* Megkapóan írja le, hogy a félmeztelen «vadak», asszonyok, gyerekek, férfiak, aggastyánok, hogyan szellemültek át, hogyan hanyatlottak a földre, és hogyan ült ki arcukra a «szomorúság alázatos, ártatlan, testvéri mámora».

Persze, minél több igazi esztétikai élményben volt része valakinek, annál jobban kifejlődik érzéke, ízlése, igényei is. Ez voltaképen a művészi kongenialitás kifejlődésének legbiztosabb, valójában egyetlen útja. Egy íróember hosszabb olaszországi tanulmányútra készült, és ezt fel akarta használni elmaradt képzőművészeti műveltségének kiegészítésére. Utazása előtt megkérdezte egyik legnagyobb élő festőművészünket, mondja meg, mit olvasson, hogy kellőképen felkészüljön a nagy képek, szobrok, épületek tanulmányozására. A kérdezett azt felelte: «Ne olvass semmit, hanem állj oda minél többször a legnagyobb művek elé, és nézd őket. De csak a nagyokat, és

[1] Ludwig Volkmann: Grundfragen der Kunstbetrachtung. Lipcse. 1925. 11.

[2] Kitűnő és tanulságos példái ennek A. Lichtwark iskolai kísérletei: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken.[3] Drezda. 1900. Lichtwark azzal kezdi, hogy az alapul vett műveket, következetes kérdések vezetésével, a legapróbb részletekig könyörtelenül felfogatja és tudatosíttatja tanítványaival.

minél többször, és minél hosszabban». A tanács be is vált. Persze van ebben valami egyoldalúság, a szóban lévő író csakhamar megtalálta a nekivaló könyveket is, és jól kiegészítette velük tanulmányait. De bizonyos, hogy könyvek a művek nélkül semmit sem érnek, ellenben a művek könyvek nélkül is megtanítanak legalább a lényegre, ha megvan bennünk a kellő tanulékonyság. A jó művek odaadó tanulmányozásához és a nagyon kevés nagyonjó könyv lelkiismeretes feldolgozásához még egyet adhat hozzá a befogadó: bizonyos *dilettáns művészkedést*. Amilyen szerencsétlen dolog, ha a dilettáns művésznek hiszi magát és esztétikai életét jó befogadás helyett rossz alkotással tölti ki, olyan hasznos, tanulságos és boldogító lehet, ha valaki a «maga számára» muzsikálgat, rajzolgat, festeget, irogat, egy percig sem csalván magát avval, hogy amit űz, az művészet; így mintegy belekóstol a művészet titkaiba, otthonossá lesz a műhelyben, megsejti az anyag sajátságos természetét, megismeri, megsejti a formák szuverén világát, és fölnyílik a szeme az igazi alkotásoknak olyan finomságai előtt, amelyekről a laikusnak sejtelme sincsen.

Erkölcsi előfeltételek.

Talán különösen hangzik, de könnyű belátni, hogy az esztétikai befogadásnak bizonyos *erkölcsi feltételei* is vannak. Lippold beszél a «*pietas aestheticá*»-ról,[1] és valóban: pietas, vagyis a nagy dolgoknak kijáró szent tisztelet nélkül a művészet nem nyitja meg ajtaját a kopogtató előtt. Az esztétikum másvalóságáról, az esztétikai magatartás érdektelenségéről szóló fejtegetéseink megjelölik az első ilyen erkölcsi feltételt. Amint a mohamedán templomba nem szabad bevinni a hívőnek cipőjén az utca porát, a művészet székesegyházába is csak úgy lehet belépni, ha kívül hagyjuk az érdekszféra porát-kormát, zajgását, izgalmait. Magában foglalja ez az *elfogulatlanság* követelményét is. Segondnál olvassuk Ingres esetét, aki egy tanítványával Sienában járván az egyik primitív kép előtt (amely olyan nagyon ellenkezett az ő művészi elveivel) önkéntelenül felkiáltott: «Milyen szép!» — aztán azonnal hozzátette: «Menjünk, nagyon csúnya!»[2] Az ilyen magatartás eleve falat állít a befogadó és a mű közé, amelyen a szépség törékeny sugarai nem tudnak áthatolni. Az elfogulatlanság azonban nem elég. Ez még csak légüres teret hoz létre, az esztétikai élménynek azonban tiszta és éltető levegőre van szüksége. Ezt nem a közöny, hanem a *szimpátia* adja meg. A megismerésnek arra a nemére, amely az esztétikai alkotást felfogja, csak a *raison du coeur* (Pascal) képes. Ha valahol, akkor az esztétikai világban áll a tétel, hogy nem ismerhetem meg, amit nem szeretek. Annak a titokzatos érintkezésnek, amely az ént a nem-énnel termékeny egységbe tudja fűzni — mű és befogadó között ennek az egységnek kell létrejönnie — a szimpátia fonala a kapcsa. Christiansen[3] *esztétikai optimizmust* kíván a befogadótól: készséget és reménységet arra, hogy értéket fog kapni; bizalmat a művésszel és a műalkotással szemben. Jóindulatot és elhatározást arra, hogy befogadja a művet; előre föltevén, hogy az méltó a befogadásra. Nem szabad azt gondolni, hogy ez elfogultság. Ha így indulok neki a befogadó aktusnak, és a mű méltatlan bizalmamra, ez nagyon hamar kiderül, és gyorsan kicsattan bennem az elmarasztaló ítélet. Ha azonban rosszindulattal lépek a mű elé: az esztétikai valóság túlságosan büszke és szemérmes ahhoz, hogy meg akarjon küzdeni evvel az eleve elítélő magatartással és összevonja magán a fátylat. Nyitott lélek és lelki szabadság: a szeretet szabadsága kell ahhoz, hogy méltónak találtassunk a szépség szolgálatára.

És kell még valami, amit talán *lelki csend*nek kell nevezni. Nem csak az érdekszféra alacsonyrendű világát kell kizárnunk lelkünkből, magának a léleknek is el kell némulnia. A Biblia megkapó elbeszélése szerint a próféta a barlangban várja az Urat, de az Úr nem jön, sem a nagy és erős szélvészben, amely sziklákat zúz össze és hegyeket forgat fel, sem a földrengésben, sem a tűzben, hanem csak az enyhe szellő susogásában.[4] A Szépségnek is ilyen a természete. Enyhe szellőt, a szeretet és az odaadás enyhe szellőjét kívánja, és csendet, amelyben ennek a szellőnek susogása meghallik.

[1] Lippold: Bausteine zu einer Ästhetik der inneren Form. 1920. 230.
[2] Segond: I. m. 48.
[3] Broder Christiansen: I. m. 251.
[4] Kir. 19. 11—12.

El kell némulnia a kíváncsi értelem szavának is : majd megkapja a magaet az emeny során. De ha visszavonulni nem tud, semmit sem kaphat a nagy dologból, amit vár. És el kell hallgatnia az Urat hozó szellő susogása előtt az erkölcsi akarat tiszteletreméltó igéinek is, — ő sem marad megajándékozatlanul, ha áhítattal befogadja a szellőben érkező Istent ; ha azonban nem tud alkalmazkodni az Úr etikettjéhez, ő sem bocsáttatik be a szent barlangba. «Szent a hely, amelyen állasz», ezt suttogja elénk a Szépség istenének szellője, és áhítat nélkül nem bocsát színe elé.

Végül a szó legteljesebb értelmében vett *odaadást* is követel tőlünk az esztétikai élmény. Kosztolányi imént idézett szavaiban csodáról beszélt, amely a költemény titkos zenéjében megzendül. Szavait így folytatja : «A csodát az olvasónak is akarnia kell. Ebben egyenrangú társszerzője a költőnek. Úgy kell ezt akarnia, mint a delejes álmot annak, akit a delejező kezel. Legalább is le kell ülnie, legalább is azt kell akarnia, hogy ne akarjon, csak azt, amit a másik akarat akar. A szépség : önsugalmazás egy megfelelő erre alkalmas ürügy alapján».[1] Szabatosabban : a szépség Isten sugalma, amely egyszerre szól a műből és az én lelkemből, és akkor ismerem föl isteni jellegét, ha ez a két sugalom már nem kettő, hanem egy. Ez a csoda azonban csak akkor jöhet létre, ha fenntartás nélkül átadom magam a mű sugallatának. Ez az odaadás pedig megint csak munkát, akciót, energiamegfeszítést kíván, végig az egész újraalkotó átélés alatt. Meg kell itt fékezni a legnagyobb ellenséget, a szellemi tunyaságot is, még ha olyan előkelő köntösben jelentkezik is, mint az intellektus. Schopenhauer finom megfigyelése : «A közönséges ember csak annyiban tudja figyelmét a dolgokra irányítani, amennyiben valami, hacsak nagyon közvetett vonatkozása is van az akaratával. Mivel ehhez csak a viszonyok megismerése szükséges, ehhez pedig az elvont fogalom elégséges, sőt többnyire alkalmasabb is, azért a közönséges ember nem időzik soká a puszta szemléletnél ; pillantását nem szegzi sokáig egy tárgyra, hanem mindenben, ami eléje kerül, gyorsan *csak a fogalmat keresi, ami alá odasorozhatja*, — mint a lusta ember a széket — aztán tovább már nem érdekli.»[2] Ime lélektani magyarázata annak, miért éri be a legtöbb ember a versnél azzal, hogy «miről szól», — a képnél, szobornál, hogy «mit ábrázol», — a zenénél, hogy «mit fejez ki» ; és persze magyarázója annak is, hogy miért nincs az ilyen embernek sejtelme sem arról, mi voltaképen az a vers, az a kép, az a zene, amivel ilyen kurtán végzett, amiről azt hiszi, hogy «élvezte».

Befogadó típusok.

Ezek után egy rövid pillantást vethetünk a legfontosabb *befogadó-típusokra*. A megismert szempontok szerint szinte beláthatatlan számú csoportot lehetne itt megkülönböztetni. Világos, hogy másként és másként alakul a befogadó élmény a befogadó adottságai, értelmi foka, érzelmi gazdagsága, képzeletének minősége és élénksége, műveltségének sokoldalúsága és mélysége szerint. Másként az egyéni állandó jellegéhez képest : a világkép, az élethangulat, vagy az egyéni morál uralkodik-e benne, — és milyen viszonyban van az uralkodó mozzanat a másik kettőhöz Szinte természetszerűen adódik a mindennapos tapasztalatból az esztétikai tanulékonyság («esztétikai permeabilitas») szerinti felosztás : olyanokra, akik maguktól látják meg a szépet, — olyanokra, akik maguktól ugyan nem látnak, de ha megmutatják nekik, meglátják és magukévá tudják tenni, — és olyanokra, akik nem képesek kijutni az érdekszférából az esztétikum küszöbéig. — Igen fontos szempont volna az esztétikai igénynek a befogadó világában elfoglalt helye is. Vannak, akik számára az esztétikai kozmosz jelentéktelen valami, mellékes, véletlen, a legjobb esetben néhány kellemes epizódja az életnek, egyik módja az életet fűszerező élvezetnek. Vannak, akik nagyra becsülik, de sohasem ismerik fel való értékét és esztétikán kívüli jókat keresnek benne : szórakozást, játékot, az élettől való menekülést, a szürke élet megszínezőjét, életszomjuk kielégítését, vagy praktikus célokat, ismereteket, erkölcsi indításokat, pedagógiai, politikai eszközt. — De még akik esztétikumot várnak az esztétikumtól, azok sem nézik egyformán ; azok befogadó magatartása is különbözik a szerint, hogy inkább az esztétikum objektív oldala felel-e meg nekik

[1] Kosztolányi : I. m. 28.
[2] Id. Odebrecht. Grundlegung. 32.

(a «világ» birtokbavétele, az ember-mivolt átélése : gazdagodás, szélesedés, emberebb emberré válás), — vagy a szubjektív oldal : az önkifejezés határtalan lehetősége, a maga mélyeinek szenvedélye, — vagy a kozmikus érték : az egésznek megragadása, a szó legmagasabb értelmében vett filozófiai világlátás és a misztikus-vallásos élmény esztétikai megközelítése.

Ez az utóbbi szempont talán legtöbbet nyujt egy befogadó-esztétikai tipológia kialakítására. Joggal különböztethetünk meg e szerint három befogadói alaptípust.[1] Az egyik volna az *objektív típus:* a született realista, aki mindenekelőtt nyugodt szemléletre született, az epikát és a képzőművészetet szereti, a zene idegen neki, a lírában is a tárgy (már akár külső, akár belső tárgy) az elsődleges számára. A másik volna a *szubjektív befogadótípus*, aki mindent magára vonatkoztatva fog fel : lírai lendülettel áll a művek előtt, a lírát és a zenét szereti elsősorban, lírát keres és talál a többi művészetben is. Végül a harmadik *a metafizikai típus*, aki minden műben (a természetben is) elsősorban értelmet kutat, akinek számára «minden mulandó csak hasonlat», mindenben «eszmét», sorsot, végtelent, Istent érez, sőt a szó esztétikai értelmében lát. Szemléltesse ezt a három típust három elemi példa, három egyszerű képbenyomás. Az egyik Goethének Ruysdael híres temetőképéről szóló magyarázata : kifejezés és jelentés-élmény halvány kísérője az ábrázolásnak :

«A kép címe *Temető*. Az is. A sírkövek elpusztított állapotukban még többre is utalnak, mint a multra : valósággal önmaguktól való síremlékek. A háttérben egy elvonuló futó-esőtől elfátyolozva, egy valamikor hatalmas, égbenyuló székesegyház ösztövér romjai láthatók. Egy szabadonálló orsóalakú oromfal már nem fog megállni sokáig. Az egész, egyébként bizonyára termékeny környezet, el van vadulva, részben bokrokkal, cserjékkel, vénhedt és korhadt fákkal borítva. Ez a vadon behatol a temetőbe is, az egykori jámbor békességnek már nyoma sincs. Jelentős, csodálatos mindenfajta sírok, részben koporsóra emlékeztető formájukkal, részben nagy felállított kőlapjaikkal, bizonyítják, milyen hatalmas lehetett az egyházközség, milyen előkelő és gazdag családok nyughatnak ezen a helyen. A sírok pusztulását nagy ízléssel, szép művészi mértéktartással mutatja meg ; a tekintet szívesen időzik rajtuk. Végül azonban meglepetve veszi észre a szemlélő, hogy messze a háttérben új, szerény síremlékek is vannak, melyeket inkább csak sejt, mint lát az ember ; körülöttük gyászoló emberek foglalatoskodnak — mintha az elmult idő semmit sem hagyna meg számunkra, csak magát a halandóságot. Ennek a képnek a legjelentősebb gondolata kelti egyszersmind a legnagyobb festői benyomást is. Az óriási épületek összeomlása nyilván egy barátságos, azelőtt jól vezetett medrű patakot temetett el és szorított ki útjából. Ez keres most utat a pusztaságban, egészen a sírokig. Egy felcsillanó fény legyőzi az esőt és megvilágít egy pár egyenesen álló, már sérült sírkőtáblát, egy elszürkült fatörzset és egy tuskót, mindenekelőtt azonban az áradó víztömegeket, a futó sugarakat és a felhabzó víztajtékot. Igy ez a kép is példája annak, hogy a tisztán érző, világosan gondolkodó művész költőnek bizonyul, tökéletes szimbolikát hoz létre, és egészséges külső-belső értelmével egyszerre gyönyörködtet, tanít, felüdít és megelevenít bennünket.»[2]

Az objektív befogadó élmény másik főtípusa a *pszichológista* emberé, akinek szemében az érzéki jelenség mintegy magától, a mögötte rejlő lélek megnyilatkozásaként jelenik meg. Példája lehet Verhaeren következő néhány sora : benyomása Rembrandt-nak braunschweigi vihar-képéről :

«A vihar úgy tűnik föl, mint valami lidércálom, melyben nem is annyira a vihar, mint a művész felforgatott lelke tükröződik. Az a mágikus fény, mely a kép hátterében a város öreg falait megvilágítja, azok a fekete fellegek, — tömörek, förgetegesen egymásba gomolygók, — melyek az ég, a távoli nap fényét megsemmisítik, a zűrzavaros hegyek, melyek mintegy egymás fölé tornyosulnak, a kissé hibásan lefektetett síkok, mindezek álomra és nem reális látásra vallanak.»[3]

A *szubjektív* befogadásnak egy tipikus példája, (beszámoló egy zenei élményről, 26 éves férfié) :

«Tengerpart, *magány:* egyenletes, mély hullámok s a lélekben valami megkeseredett, fanyar *fájdalom*. Vigasztalan egyedüllét. — Apró, vidám, *kedves emlékek* a multból. — Csipetnyi vihar a tengeren

[1] Müller—Freienfels két alaptípust vesz fel : a *Mitspieler* és a *Zuschauer* típusát ; az elsőt motórikus és asszociatív tényezőkkel, a másodikat szenzórikus és racionális beállítottsággal magyarázza ; a két típus különben lényegében a *szemlélet* és *beleérzés* fogalompárjának felel meg. A mi harmadik főtípusunkat érinti különben (bár egyáltalán nem azonos vele), amit M.-F. «*Ideensucher*»-nek nevez. (I. m. I. passim.)

[2] Id. Gerhard Gietmann S. J. : Allgemeine Ästhetik. (Kunstlehre in fünf Teilen, 1.) Freiburg i. B. 1899. 318.

[3] Verhaeren : Rembrandt. 35.

és *lázadás* a lélekben : miért nincs az életben valami egészen bizonyos, valami egészen megnyugtató? A végső akkordokban *szelíd nyugalom, bölcs belátás:* így van minden rendjén, ahogyan van, csitítsuk el a fájdalmakat és szeressük az élet egyszerű szépségeit . . . Van ebben a műben valami *csodálatos kerekség*, szeretném azt mondani : *életteljesség. Megindít egy érzést és eljuttat valahová* . . . Az első akkordok után most templomra gondoltam s orgonáló művészre, *a magány és szomorúság letagadhatatlan.* Újra érzem a lélek lázadását, de a megnyugvás nem hat rám olyan kiegyensúlyozottan, mint első hallásra. Az utolsó három akkordban lankadt letörtséget érzek.»

A *metafizikai* befogadó-típusra álljon itt egy olyan művészi élmény példája, amelytől legkevésbbé várnók ezt a titokzatos hatást. A nagy orosz színész és rendező Sztaniszlavszki így írja le azt a hatást, amelyet Salvini *Othello*-alakítása tett rá :

«A jelenetnek az indulása semmi újat sem hozott számomra, hacsak azt nem, hogy alaposan tanulmányozhattam Salvini alakját, ruháját és maszkját. Semmi különöset sem találtam rajta. Jelmeze nem tetszett sem akkor, sem később. De . . . Salvini a dózsék emelvényéhez közeledett, elgondolkozva megállt, magába zárkózott, és mielőtt még észrevettük volna, máris magához ragadta a Nagy Színház egész tömegét. Az ember azt hihette, hogy ezt egyetlen mozdulattal érte el a nélkül, hogy odanézett volna, mintegy kinyujtva kezét a nézők felé, és valamennyiüket felmarkolva a tenyerébe. Igy tartotta őket összeszorítva, mint a hangyákat, az egész előadás alatt. Mikor az ököl összezárult, a *halálnak*, mikor meglazult szorítása, a *boldogságnak forró lehelete csapott* meg. Ettől kezdve *kezében voltunk egy egész életre.* Megértettük, ki és mi ez a lángész, és mit várhatunk tőle. Bizonyossá vált bennem, hogy *Salvini Othellója egy változatlan, örök törvényt megtestesítő alkotás.* A költő azt mondja : «*Az örökkévalóság számára kell alkotni egyszer és mindenkorra*». Igy alkotott Salvini is.»[1]

Ugyancsak Sztaniszlavszki önéletrajzában olvassuk a következő megható sorokat, — kedves példáját annak az igazságnak, hogy ez a metafizikai élmény megtalálható a legegyszerűbb, naiv befogadóknál is.

«Visszaemlékszem egy paraszt barátomra, aki minden évben csak azért jött Moszkvába, hogy színházunk előadásain résztvegyen. Szokása szerint nővéremhez szállt, kicsomagolta batyúját, felvett egy már elég szűk sárga selyeminget, bő bársony bugyogót és egy pár új csizmát. Gondosan megolajozta haját és eljött hozzám vacsorára. Boldog mosollyal az arcán, szinte vallásos áhítattal ült asztalomhoz és nyaka köré kötötte a szalvétát, mintha nem evett, hanem áldozott volna. Ebéd után látható örömmel kikérdezett engem a színházi újdonságokról. Aztán elment a színházba, ahol az én zsöllyémbe ültették. Az előadás alatt felváltva pirult és sápadozott az elragadtatástól és a megindultságtól. Az előadás után, mivel úgysem tudott volna aludni, órák hosszat járt a moszkvai utcákon, hogy elrendezze benyomásait, mintegy beskatulyázza gondolatait és érzelmeit lelke fiókjaiba Mikor hazatért, beszélgetett nővéremmel, aki már várta és segített befejezni neki a szokatlan értelmi munkát. Miután végignézte egész műsorunkat, újra összehajtotta selyemingét és bő bugyogóját, becsomagolta új csizmáját, felvette földművelő munkásruháját és hazament falujába. *Nemsokára számos filozófiai tartalmú levelet kaptunk, amelyben a jó ember tovább kérődzött Moszkvában szerzett benyomásain.*»[2]

Az esztétikai ítélet.

Az esztétikai befogadó élményt tudatosan, vagy tudattalanul végül is *egy ítéletben* foglaljuk össze. Ez az ítélet elvileg és időileg egyaránt másodrendű : első az átélés, amely az ítélet anyagát szolgáltatja. Természete szerint kétféle lehet : naiv, vagy tudatos. Ebben is analóg a logikai és az erkölcsi ítélettel. Logikai ítéletünk legtöbbször logikai tudatosság nélkül, spontánul jön létre, a logikának szellemünkben dolgozó törvényei értelmében. Erkölcsi ítéletünk pedig ugyancsak legtöbbször spontánul igazodik a «szívbeírt törvényhez». Mindkét magatartásnak van azonban egy magasabb formája is : a bölcseletileg kimüvelt ember kritikailag átszűrt, tudatosan megalapozott szabatos ítélete, és az erkölcsi norma tudatos ismeretén alapuló teljes-öntudatú erkölcsiség. Az esztétikai ítélet a legtöbb ember élményeinek naiv ösztönszerűséggel, gondolkodás nélkül megfogalmazott eredménye : *tetszik — nem tetszik; szép — nem szép.* Az esztétikum természetéből következik, hogy ez a naiv ítélet valójában épenúgy az esztétikum belső törvényeihez igazodik, mint a tudatos esztétikai-kritikai kimüveltségen alapuló műbírálat. Épen azért nem föltétlenül alacsonyabbrendű annál. Sőt : ez a tudatos ítélet, még legmagasabbrendű, tudományosan esztétikai

[1] K. Sztaniszlavszki : Életem. Bpest. 1941. (Madách-Könyvtár.) 87—8.
[2] U. o. 205.

formájában is, csak akkor jogosult, ha a naiv ítélet alapját szolgáltató, a maga körében minden tudatos fogalmi szándékot kizáró, spontán esztétikai átélés előzte meg.

Hogy ez az ítélet valóban esztétikai legyen, annak elemi föltétele, hogy *csakugyan az esztétikumra*, tehát tartalom-anyag-forma-egységre *vonatkozzék*. A csak-tartalmi ítéletek — a naiv befogadók primitívebb részének legtöbb ítélete — éppúgy nem tekinthető esztétikainak, mint az a csak-formális technikai mozzanatokhoz fűződő ítélkezés, amely a művészek és szakemberek értékelését olyan sokszor jellemzi. «A szakemberek finomabban bírálnak, mint a többiek, csakhogy ők bele vannak bolondulva a mesterség kérdéseibe. A festők csak a kézbeli munkára néznek, érdekesség, tárgy, sőt még a festőiség is eltűnik a kivitel előnyeivel szemben, mármint az iskolás értelemben vett kivitellel szemben» — írja Delacroix.[1] Az igazi esztétikai ítélet csak az, amely a műre, mint ilyenre, az egész műre vonatkozik. Ez az ítélet természetesen elsősorban *érzésítélet*, hiszen végső gyökerei abba az ösztönös mélységbe nyúlnak le, amelyet *esztétikai állandó*nak lehetne nevezni: az esztétikai igényű (és műveltségű) egyén világképének, moráljának, de legfőképen élethangulatának esztétika-felőli oldala. De *normatív ítélet*, mert tudatosan, vagy tudattalanul az abszolút esztétikai normához méri a tárgyat. Innen van az a jellegzetes tulajdonsága hogy még legnaivabb formájában is benne rejlik az *általános érvényűség követelése:* a tárgy azért tetszik nekem, mert szép, tehát mindenkinek tetszenie kell. Ennek az ítéletnek tulajdonképeni értelmét tehát az esztétikai érték vizsgálata van hivatva megállapítani.

[1] Delacroix: I. m. 155.

X. RÉSZ.

A MŰVÉSZET.

1. fejezet. Művészet és művészetek.

A művészet fogalma.

Művésznek nevezik az alkotó személyiséget, műtárgynak az alkotás konkrét eredményét, művészinek neveztük az esztétikumot, az alkotás oldaláról tekintve. Mindez egyértelmű és magátólértetődő szóhasználat. A művészet szó értelme azonban már nem ilyen egészen egyszerű. Használjuk a szót tárgyias és sztatikus értelemben, értvén rajta a *műalkotások összességét*. És használjuk dinamikus és alanyi értelemben, értvén rajta *a művész alkotó tevékenységét*. Ugyanilyen kettős értelemben használjuk az egyes művészetek neveit is. Mikor a költészetről általában szólunk, akkor nyilván a második értelemben használjuk a szót («az, amit a költők csinálnak»), mikor pedig Petőfi költészetéről, vagy a magyar költészetről beszélünk, akkor a második értelemben: Petőfi, illetőleg a magyar költők műveinek egészére gondolunk. A tárgyi értelemben vett művészet tanulmányozása, minthogy csupa konkrét és egyedi jelenségről van szó, elsősorban az egyes művészetek tudományának, illetve történetének (poetika és irodalomtörténet, illetve irodalom-tudomány, zeneelmélet és zenetörténet stb.) kell foglalkoznia. Ami a művekben általános, minden műre, mint ilyenre érvényes, azzal az esztétikának a műről szóló részében foglalkoztunk. Az alanyi értelemben vett művészet nem más, mint az alkotás tevékenysége; ezzel ilyen címen ugyancsak foglalkoztunk már; ami benne nem általános érvényű, azt megint csak az előbb említett szaktudományok, illetőleg történet-tudományok illetékesek vizsgálni. Ha tehát e két fejezet után a művészetről még más mondanivalónk is van, valami ezen a két említett értelmen túlmenő, ezektől mindenesetre különböző jelentést tulajdonítunk a szónak. És csakugyan, ha tüzetesebb vizsgálat alá vesszük azt a jelenséget, amelyet a művészet nevével illetünk, azt fogjuk találni, hogy van egy olyan értelme is, amely a két előbbit magában foglalja, de mégis több azoknál: — egyedi jellegű is, (hiszen csupa egyedi jellegű jelenség összefoglaló neve), de mégis általános, mert minden emberrel közös, — alanyi is, mert minden formájában feltételez egy határozott alkotó vagy befogadó alanyt, de egyetemes is, mert (az esztétikai apriori adottságával) magában az emberi természetben van adva. A művészetnek ez az értelme nem más, mint az esztétikai tevékenységnek az emberi szellem megnyilatkozásaként való felfogása. A következőkben művészeten *az esztétikai tevékenységet* értjük *az emberi szellem szempontjából* tekintve.

Esztétika és «művészettudomány».

Ebben a felfogásban művészet *többet és kevesebbet is jelent az esztétikumnál.* Kevesebbet jelent, mert itt az esztétikumot csak egyik oldaláról vizsgáljuk. Nyilvánvaló, hogy vannak az esztétikumnak olyan területei, amelyek nem tevékenységek (és nem is annak eredményei), tehát ebből a szempontból fel sem foghatók, és így a művészeten kívül állnak (az esztétikailag felfogott nem esztétikai jelenségek, a természet, vagy a szép fogalma stb.). De ugyanakkor a művészet szélesebb fogalom is az esztétikumnál. Az emberi szellemnek az a tevékenysége, amelyet úgy neveztünk, nemcsak az esztétikát érdekli, hanem mindazokat a tudományokat, amelyeknek

tárgya az emberi szellem tevékenysége, így a lélektant, történelmet, szociológiát; legelsősorban a mindháromnak szempontjait a filozófiáéval egyesítő ú. n. szellemtörténetet. Annál is inkább érdekli ezeket a nem-esztétikai tudományokat is, mert mint az esztétikum természetének és genezisének vizsgálatánál láttuk, minden esztétikai alkotáshoz és befogadáshoz nagy számban fűződhetnek és legtöbbször fűződnek is nem-esztétikai jellegű mozzanatok. Mindaz például, ami esztétikai tartalom lehet, esztétikai megjelenésével kapcsolatban is tekinthető önmagában, mint csak-tartalom, (tartalmi nyersanyag is: elméleti gondolatok, erkölcsi, vallási politikai «tartalom» stb.) vagy mint hasznossági vonatkozás (épületek, iparművészeti tárgyak stb.) érdekvonatkozás, fizikai-érzéki hatás, esztétikai «gyönyör» stb. Hasonlóképen a műalkotás anyaga is tekinthető a tartalomtól függetlenül (csak-anyagi oldaláról is): a tárgyak mint ilyenek. Mindez nyilvánvalóan kívül esik magán a tulajdonképeni esztétikai jelenségen, amely sem nem tartalom, sem nem anyag, hanem a kettőnek a forma által létrejött egysége.

Elképzelhető egy olyan összefoglaló tudomány-féle, amely az esztétikai tevékenységet mindezen szempontokból vizsgálat alá veszi; ez a tudomány joggal viselhetné a *művészettan* nevét. Az újabb esztétikai irodalomban elég sok szó esik művészettudományról, mint az esztétikától elvileg különválasztandó tudomány-területről.[1] Az eredmény azonban azt mutatja, hogy ez a szétválasztás sem elméletileg szabatosan keresztül nem vihető, sem túlságos gyakorlati eredményt nem ígér. Elméletileg ugyanis eleve igen kétes eredménnyel biztat akár az olyan esztétika, amely elvileg lemond az egész művészet vizsgálatáról, mint kiindulási alapról, — akár az olyan művészettudomány, amely nem épül szilárd és határozott filozófiai-esztétikai elvi alapokra. A gyakorlatban pedig azt látjuk, hogy a művészet-tudományi munkák legnagyobb részükben tisztára esztétikai érdekű kérdésekkel foglalkoznak (mint Utitz is) a művészet-filozófiák pedig, illetve elméleti esztétikák, ha nem épülnek az egész művészeti jelenség-világ széles alapjára, teljesen elszakadnak az eleven esztétikai valóságtól és a fogalmak légüres terében nyugodván, esztétikailag teljesen semmitmondókká lesznek.[2] Mindezek a megfontolások kötelességévé teszik az esztétikai gondolkodónak, hogy vizsgálódását elvszerűen kiterjessze a művészetnek általános kérdéseire, a nélkül, hogy szem elől tévesztené a maga jól körvonalazott feladatát: a *művészettel*, vagyis az emberi szellem szempontjából felfogott esztétikummal csak *mint esztétikummal* (tehát nem mint szociológiai, lélektani stb. jelenséggel) foglalkozni.[3]

A művészet értelme.

Az első kérdés, amelyre a művészet esztétikai vizsgálatának meg kell felelnie: *mi a művészet értelme.* A mondottak után világos, hogy erre a kérdésre nemcsak az esztétika van hivatva felelni, hanem föntebb fölismert kapcsolatai révén egy sereg más tudomány is. Nyilvánvalóan más-más értelme van a művészetnek a lélektan, a szociológia, az erkölcs, a vallás, a technikai élet stb. szempontjából. Egy kor «lelkének» kifejezése, vallásos felemelkedés, erkölcsi tanítás, egyéni élvezet stb.: mindez lehet bizonyos szempontból értelme a művészetnek, és a maga keretében e szempontok mindegyike jogosult. Az esztétika azonban a művészet *esztétikai értelmét* keresi és minthogy a művészet legbelsőbb mivolta szerint elsősorban esztétikai tevékenység, azért semmiféle más szempontból sem lehet addig szabatos választ adni a kétes kérdésre, míg a felelni akaró előtt világosan nem áll ez az alapvető esztétikai értelem.

Hogy mi ez az értelem, arra nézve eddigi fejtegetéseink után nem lehet kétség.

[1] Legkövetkezetesebben, sőt legharciasabban a komoly esztétikusok közül Utitz többször idézett munkája képviseli ezt az irányt.

[2] Jellemző példája ennek Gentile művészet-filozófiája: Giovanni Gentile: La filosofia dell'Arte. Firenze, 1937, — vagy a Donald Brinkmann fenomenológiai esztétikai kísérlete. (Natur u. Kunst. Zürich és Lipcse, 1938.)

[3] «A művészet az értékvalósításnak olyan formája, melyben az esztétikum úgy jelenik meg, mint határozott anyaghoz kötött «mű», maga az esztétikai érték azonban, bár nem egyedül a műalkotásokban található fel, de a művészetnek mint önálló kulturális értékterületnek (Kulturgut) ő a konstituáló értelmi tartalma.» (Friedrich Kreis: Der Kunstgeschichtliche Gegenstand. Ein Beitrag zur Deutung des Stilbegriffes. Stuttgart, 1928. 8.)

Az esztétikai tevékenység értelme: *az emberi szellem esztétikai igényének kielégítése.* Ez az esztétikai igény, mint az esztétikai apriori vizsgálata megmutatta, nem vezethető vissza semmi másra, adva van magával az emberi természettel. Az esztétikai alkotóban, mint az alkotó apriorija jelentkezik, és jelentkezését négy elvben próbáltuk jellemezni: a teremtés-elv, a vallomás-elv, a mikrokozmosz-elv és a törvény elvének eleven szintézisében. A művészet értelme *a művész szempontjából*, élni és érvényesíteni a maga művészi énjét: alkotni önértékű tárgyi valóságot, amely az ő szellemének képe, de ugyanakkor foglalata a nagy Egésznek is és érvényesíti az anyagban az egyéni szellemnek és az Egésznek törvényét. Az esztétikai befogadó, vagyis *újraalkotó szempontjából* a művészet értelme: a mű magáévátételével újraélni, a maga életének részévé teremteni az alkotó élményét, és ezáltal kielégíteni a maga esztétikai igényét: érvényesíteni a maga ábrázoló, kifejező, jelentő és alakító ösztönét. Ha most az egyes alkotó, illetve újraalkotó személyektől elvonatkoztatva általában az *emberi szellem szempontjából* tesszük föl a kérdést, egyelőre akkor sem felelhetünk mást, mint hogy az emberi szellem a művészetben éli ki, gyakorolja és érvényesíti azt az esztétikai apriorit, amely emberi mivoltával van adva. Hogy ez a tevékenység az emberi szellem életének egészében milyen helyet foglal el, erre csak elmélkedéseink legvégén, az esztétikum egész területének bejárása után adhatunk végleges választ, — ez lesz könyvünk utolsó fejezetének feladata. A művészetnek eddig fölismert értelme is elegendő azonban arra, hogy világánál eligazodjunk azokban a kérdésekben, amelyeket az esztétikai elmélkedés a művészet eredete címén szokott tárgyalni.

A művészet eredete.

Honnan ered a művészet? Erre a kérdésre a tudományos gondolkozás eddig kétféle alapon próbált feleletet adni. A «felülről lefelé» dolgozó esztétika, valamint a különböző filozófiai, szociológiai elméletek a maguk másnemű megfontolásokból már kialakított rendszere alapján indulnak el, és keresik a művészet jelenségének ebben a rendszerben megfelelő helyét. Más gondolkodók történeti módszerekkel, vagy a megfelelő és hozzáférhető jelenségek megfigyelése és a belőlük való következtetés útján mintegy tapasztalatilag próbálnak eredményre jutni. Ilyen történeti anyagul szolgálnak: az ősrégészeti kutatások és prehisztorikus leletek művészi vonatkozású, vagy feltételezhetően művészi jellegű anyaga, a jelenben pedig egyrészt az ú. n. primitív népek, másrészt a gyermekek művészi megnyilatkozásai, — ahol persze rendszerint eleve feltételezik az ontogenesis és phylogenesis magától értetődő párhuzamosságát. Mindezek a megfigyelések kétségtelenül hasznos és bőséges anyagot szolgáltatnak a kérdés tanulmányozására, bár a vizsgálatok módszerességéhez nem egy esetben alapos kétség fér.[1] Ha az esztétikai apriorira vonatkozó tételünk áll, akkor ahol ember van, ott művészetnek is kell lennie, és ahol ez az ember-mivolt a fejlődésnek alacsonyabb fokán áll, mint a primitíveknél és a gyermekeknél, ott az esztétikai élet-kör is primitívebb formákat fog mutatni, tehát a vizsgálat számára kedvezőbb feltételeket ígér, mint a bonyolultabb fejlődési fokok művészi jelenségei. E kétféle kiindulás alapján többféle elméletet állítottak fel a művészet eredetére. Ezek között az elméletek között az utolsó évtizedekben igen nagy népszerűségnek örvendett két olyan magyarázat, amely esztétikán kívüli okokból eredezteti a művészetet. Az egyik a hasznosságból, a másik a nemi ösztönből. Mind a két elmélet foglal magában figyelemreméltó utalásokat: rámutatnak olyan nem-esztétikai jelenségekre, amelyek itt-ott egyes művészeti megnyilatkozásoknak motívumai voltak, vagy lehettek, de egészében egyik sem alkalmas a művészet eredetének magyarázatára.

[1] Igy már maga az a tény is meggondolásra késztethet, hogy a kétféle megfigyelési anyag — a primitívek és a gyermekek művészete — épen nem mindenben rokon. A primitív művészi tevékenység egyik legfőbb mozgató ereje — például a mágikus-babonás-vallásos elem — a gyermekművészetből majdnem teljesen hiányzik.

A hasznosság kétségtelenül ott szerepel kezdet óta a művészi tevékenység bizonyos formáinak indítékai között, hiszen az emberi tevékenységnek van egy egész nagy területe, amely éppúgy hozzátartozik a hasznossági szférához, mint a művészetéhez, t. i. az iparművészet. Biztos, hogy az olyan alkotást, amely hasznos, vagyis a maga gyakorlati céljának tökéletesen megfelel, nem egyszer már pusztán ezért is szépnek érezzük. De épen ilyen biztos az is, hogy kimutathatóan nem egyszer megtaláljuk az ősidőkben az esztétikumot olyan területeken is, amelyeken hasznosságról még nem lehet szó. Igy a díszített ruha előbb jelenik meg (már a jégkorszak előtt) mintsem a ruházkodás szükségessége (a hideg). Egyáltalán : az iparművészeti jellegű alkotásokon kívül a legtöbb esetben vajmi nehéz kimutatni az esztétikai jelenségek feltételezhető hasznossági eredetét. Igaza van Dessoirnak, hogy a hasznossági elmélet durva általánositás, vagy egy bizonyos mértékben kétségtelenül érvényes gondolatnak önkényes eltorzítása.[1] De ha a bizonyíthatónál sokkal átfogóbb szerepet tulajdonítanánk is a hasznosságnak a primitív művészeti tevékenység létrejöttében, akkor sem magának a művészetnek, mint művészetnek keletkezését magyarázná meg : szabatosan csak annyit lehetne mondani, hogy bizonyos művészi tevékenységek azonkívül, hogy művésziek, hasznosak is, vagy, hogy bizonyos hasznossági tevékenységek során művészi alkotásra is mód nyílik.

A művészet eredetét magyarázó hasznossági elméletek közül sokáig legnagyobb tekintélyt *Bücher* híres ritmuselmélete élvezett.[2] Ez az elmélet annyira tetszetős és a tapasztalat annyira támogatja, hogy nem lehet csodálkozni hosszú népszerűségén. Mint általános művészetmagyarázó elvnek azonban számos kétségbevonhatatlan tény mond ellene. Ha rá is illik bizonyos fajta munkákra, és ha talán épen ezért meg is magyarázza egyes ú. n. munka-daltípusok keletkezését, de teljességgel nem lehet alkalmazni a nomád és a vadászó népek ismeretes életmódjára, sőt az állattenyésztőkére is alig. Különben téves már az alapjául szolgáló gondolat is : a primitív népek általános megfigyelés szerint egyáltalán nem törekszenek olyan következetesen erőik gazdaságos kihasználására, mint a mai ember elgondolja ; ellenkezőleg, szinte általános jelenség, hogy tékozolják erejüket. Arra nézve is egybehangzó az utazók megfigyelése, hogy mikor az ú. n. vadak összegyűlnek karban énekelni, akkor egyenesen elszakadnak a «hasznos» élettől, valósággal belemenekülnek az esztétikai szféra pihentető, fölemelő, más-világába. Nem magyarázza meg ez az elmélet a lényegükben utánzó jellegű esztétikai tevékenységeket sem, pl. az állatutánzó táncokat, sem az egyenesen érzelem-kifejező és minden adat szerint az exaltáltság kétségbevonhatatlan jeleitől kisért táncokat. Sokkal valószínűbb, hogy előbb volt meg a kezdetleges zene és költészet ritmusa, *aztán vették észre* ennek a közös munkában való használhatóságát, és úgy alkalmazták utólag erre a célra.

Művészet és nemi ösztön. Darvinizmus és pszichoanalízis.

A művészet létrejöttének másik nem-esztétikai magyarázata *a nemi ösztönből* próbálja levezetni az esztétikumot. Ez a gondolat főleg két formában jutott a tudományban (és meginkább a nagy közönség körében) nagy népszerűséghez. Az egyik a *darvinizmusnak* a művészetre való alkalmazása. Alapgondolata : az esztétikai tevékenység eredeti rendeltetése a párválasztás szolgálata, illetőleg a nemi vonzás erősítése. Az elmélet fő bizonyítéka a madarak énekére való hivatkozás volt. Kell-e mondani, hogy már ez a hivatkozás sem ténnyel, hanem egy ténynek az előzetesen föllállított elméletből való értelmezésével bizonyít. A mindenirányú újabb kutatások igazolják Dessoir szigorú ítéletét : «A régebbi tudomány megható és lendületes

[1] M. Dessoir : I. m. 297.

[2] Bücher : *Arbeit und Rhytmus:* A művészet végelemzésben arra a mindenki által ismert tényre megy vissza, hogy a szabályos ritmus minden testi erőfeszítéssel járó munkát jelentősen megkönnyít. Legismertebb példa : a munkások, akik együttes erővel húznak fel valami nehéz terhet, vagy közösen vernek le nehéz köveket, ösztönszerűen ritmikus kiáltásokkal — hórukk ! — kísérik, illetve szabályozzák munkájukat.

leírásai szétmorzsolódtak. Egykor a szerelmi költeményekben sejtették minden költészet kezdetét, mint ahogy azelőtt a «vadak» paradicsomi ártatlanságáról és tiszta jóságáról ábrándoztak; a mai kutatás nagyon szórványosan talál csak a vadak közt erotikát. Hajdan azt hitték, hogy az első rajzolónak, mikor leánykájának árnyék-körvonalait a sziklafalra vetette, a szerelem vezette kezét; ez az álom is szétfoszlott. Igaz, a legrégibb ismeretes kerek képmás-félék női szobrocskák. Mégsem lehet teljes bizonyossággal ezeknek szexuális eredetére következtetni, mert lehet hogy isten-képekről van szó,[1] amelyek valami más okból kaptak női formákat. A ruházkodás és a (testi és ruházati) ornamentika talán a női kegyekért való versengést szolgálta, de semmi esetre sem kizárólag azt és egyáltalán nem az esetek többségében».[2]

A másik idevágó és a nagy közönség körében — sajátságosan főleg a francia és méginkább az angolszász esztétikában — még ma is meglehetős népszerűségnek örvendő elmélet a Freud-féle *pszichoanalizis* esztétikai vetülete. Lényegében ez is egy gondolatra vezethető vissza: az esztétikai tevékenység voltaképen nem más, mint az elnyomott nemi ösztön[3] szublimált kiélése.[4] Megvallom, számomra ennek az elméletnek (már esztétikai igényeinek — egyéb vonatkozásairól itt nincs szó!) legékesszólóbb cáfolata a mellette bizonyító irodalom: azok a szánalmas magyarázatok, amelyekkel irodalmi és művészi remekműveket, sokszor épen a legnagyobbakat, próbálnak «analitikailag» feldolgozni.[5] De halomra dönti ennek az esztétikai elméletnek annyi szellemességgel és nem csekély művészi erővel kidolgozott épületét az az egyszerű fejlődéstörténeti tény is, hogy a művészet — éspedig valamennyi ősművészet — első jelentkezései olyan időbe nyúlnak vissza, amikor a primitív ember még egyáltalán semmi kényszerítő okból nem érezte magát indítva a libido elfojtására. Akármilyen kétségbevonhatatlan szolgálatokat tett a pszichoanalizis a lelki tudattalan hangsúlyozásával a modern lélektani kutatásnak, és — főleg újabb adleri és jungi formájában — bármennyi értékes fölfedezést, termékeny szempontot adott is a legkülönbözőbb tudományoknak, az esztétika számára nincs több komoly mondanivalója, mint az az immár nélküle is tudományos közhellyé vált igazság, hogy az esztétikai tevékenységben is igen jelentős, bizonvos esetekben egyenesen döntő szerepe van a tudattalan lelki tartalomnak. Ez az igazság minden esetre az esztétikai elmélkedésnek immár végleges gondolatállományához tartozik és — sok egyéb el nem hanyagolható szemponttal együtt — jó szolgálatokat tehet egyes művek, sőt egész művészi életművek magyarázatánál,[6] de a művészetnek, *mint ilyennek* eredetét megmagyarázni teljességgel alkalmatlan.

Művészet és utánzás.

Ezek után a nem-esztétikai jellegű magyarázó kísérletek után meg kell vizsgálnunk azokat a legfontosabb elméleteket, amelyek *az esztétikai tevékenység egy-egy tényezőjéből* próbálják magyarázni a művészet létrejöttét. Az esztétikai apriori tárgyalásánál már jórészt találkoztunk ezekkel a gondolatokkal és a tüzetes elemzés már ott megmutatta, hogy mindegyikük mond valamit az esztétikum lényegéről, de egymagában mindegyik annak csak egyik oldalát képes megvilágítani. Az esztétikum pedig valamennyiüket magában foglalja ugyan, de mindegyiküknél több és egyszerű, semmi másra vissza nem vezethető valóság lévén, még szintézisükkel szemben is: más. Minthogy a művészet nem más, mint az esztétikai apriorinak az emberi szellem tevékenységében való érvényesülése, természetes, hogy az ottani

[1] Az azóta való kutatás még határozottabban ebbe az irányba tereli a valószínűséget.

[2] Dessoir i. m. 298.

[3] A pszichoanalízis későbbi fázisában talán hozzá kell tenni: *és a halálvágy.*

[4] V. ö. E. v. Sydow: Primitive Kunst u. Psychoanalyse. 1927. — és: Charles Baudouin: Psychanalyse de l'art. Paris, 1929.

[5] Maga Freud, bár művészi jelenségeket szívesen használt fel elmélete kiépítéséhez (Eine Kindheitserinnerung Leonardo da V. 1910), nem tartja illetékesnek elméletét esztétikai problémák megoldására.

[6] Müller-Freinfels szerint háromféle szolgálatot tesz a pszichoanalízis az esztétikának: segíthet elnyomott élmények felderítésében, — felvilágosításokat ad a szimbolikus kifejezés bizonyos nemeiről, — a szublimáció bizonyos formái az alakításra is némi új világot vetnek. (I. m. II. 186. köv.)

megfontolások a művészet eredetének kérdésében is eligazítanak ezekkel a helytálló, de egyoldalú elméletekkel szemben.

A legrégibb ilyen művészet-magyarázó elmélet a görög esztétikai gondolkozás főgondolata: *az utánzás*. Elemi lélektani tény, hogy az utánzás ösztöne mélyen gyökerez az emberi lélekben és hogy a fejletlenebb szellemi életben — így a gyermekeknél és a primitív népek körében, ahol a művészet kezdeti jelentkezéseit elsősorban kell kutatnunk, — különösen nagy a szerepe. Minden különösebb bizonyítás nélkül is nyilvánvaló, hogy a művészi tevékenységnek bizonyos formái — mimikus táncok, portré-festés és szobrászat, — nem lehetnek függetlenek ettől az ösztöntől. Bizonyos, hogy itt rejlik egyik gyökere az esztétikai tevékenység ama mozzanatának, melyet az esztétikai tartalom tárgyalásánál ábrázolásnak neveztünk. Ez a felismerés igazolja ennek az elméletnek viszonylagos jogosságát. Ám ugyancsak az ábrázolás vizsgálata megmutatta, hogy még maga az ábrázolás, amely pedig első tekintetre valóban a külső valóság utánzásának látszik, lényegében még az sem igazán utánzás, sőt arra törekvő legszélsőségesebb formája, a másolás egyenesen lehetetlen. A külső valóság, amelyet az «utánzó» utánozni akar, az esztétikailag alkotónak voltaképen csak arra szolgál, hogy szemléletes, tehát belső szemléletének mások számára is utána-élhető tartalmi és formai nyersanyagot biztosítson a maga tulajdonképeni (utánzáson messze túlmutató) mondanivalója számára. Az utánzás tehát egymagában a művészi tevékenységnek még utánzási mozzanatát sem magyarázhatja meg. Annál kevésbbé alkalmas arra, hogy az *egész* művészetet belőle eredeztessük.

Ezt az elméleti megfontolást igazolja a *tapasztalat* is. A gyermekrajzokkal foglalkozó gazdag irodalom egybehangzóan bizonyítja, hogy a gyermekek rajzoló tevékenységét nemcsak hogy nem kizárólag, de nem is elsősorban az utánzás vezeti. A gyermek, ha minden külső befolyástól menten érvényesülhet rajzoló ösztöne, mindig fejből rajzol, és sohasem természet után; vagyis *nem utánoz* — legalább is nem azt, aminek másolását ez az elmélet utánzásnak nevezi — hanem alkot. A gyermek rajzolása izom- és mozgásgyakorlatként kezdődik és fantáziajátékként folytatódik. Amikor modell után rajzol, akkor sem utánoz, hanem szuverénül alakítja tárgyát a maga képzelete és fogyatékos tapasztalatát feldolgozó fogalmi gondolkozása szerint. Ez azt jelenti, hogy a gyermek — akárcsak a legfejlettebb művész, — még amikor másol sem utánoz, hanem kifejez, alakít és jelent, — már a maga módja szerint.

A *barlangrajzok* és a legrégibb ásatási leletek bizonysága szerint a művészet legrégibb jelentkezési formáit sem magyarázza meg mindenestül az utánzás. Az ismeretes gazdag anyag bőven tartalmaz olyan példákat, amelyek lelkiismeretes, sőt egyenesen naturalisztikus valóság-ábrázolási törekvésről tanúskodnak, így elsősorban bizonyos állatrajzok. Az ilyen példák olyan sokfelől és olyan különböző korszakokból valók, hogy ezt a bennük megnyilatkozó azonos törekvést jellemzőnek és törvényszerűnek kell tekintenünk. De még ezekben a határozottan utánzó rajzokban sem feltétlenül elsődleges indító az utánzás szándéka: ezek a rajzok legtöbbször kétségtelenül a mágiának, az ellenséges állat vagy ember fölötti hatalom megszerzésének szolgálatában állnak: A primitív gondolkozás egyik általános vonása az a hit, hogy a kép (vagy a név) bizonyos értelemben azonos azzal, akit ábrázol, vagy jelent, és birtoka mintegy kezébe adja azt az ábrázolónak vagy a nevet kellő formák közt kimondónak.

Még perdöntőbben megmutatja az utánzás-elmélet elégtelenségét az a tény, hogy a naturalisztikus-ábrázoló rajzokkal azonos korszakokból és területekről majdnem mindenütt maradtak fönn olyan *ornamentikus emlékek* is, amelyek mértani jellegű, minden természeti valóságtól független idomaikkal minden utánzási szándékot eleve kizárnak. Ennek a kétféle művészetnek egymáshoz való viszonya a művészet eredetével foglalkozó irodalomnak egyik legizgatóbb kérdése. Sokféleképen megpróbálták egyiket a másikból levezetni. Az egyik elmélet szerint a naturalisztikus természeti formákból fejlődtek volna utóbb a mértani idomok; tehát pl. a kör eredetileg a napkorongot próbálta ábrázolni, más vonalformák madárfej-ábrázolásokból stilizálódtak stb.[1] A másik elmélet a fordított utat követi: A mértani formák

[1] Hasonlóra imitt-amott kétségtelen példák is vannak. Wörmann pl. Újguineából idéz ilyeneket: az átmeneti alakok világosan mutatják a fejlődés menetét. Id. Dessoir i. m. 285.

érzéke az ösztönösen elsődleges, az egyszerű vonalidomokból fejlődtek a természeti tárgyak (emberi test) formáihoz hasonló alakulatok, — a körből emberi arc stb. — és ezekből az ábrázoló művészet. Egy harmadik elmélet mind a kétféle eljárást egy harmadik közös okból, mégpedig hasznossági okból származtatja: A használati tárgyak legcélszerűbbnek bevált formáit egyszerű szellemi renyheségből folytonosan utánozták, az így megszokott vonalakat és idomokat aztán természetesen szépnek találták és mint ilyeneket utóbb esztétikai célból is felhasználták. Mind a három elmélet mellett szólnak megfigyelési tények, de ugyancsak mind a három ellen is. A művészet eredetének magyarázatára azonban még azon a szerény területen sem alkalmas egyik sem, amelyet magyarázni akar. A geometriai díszítő formáknak a naturalisztikus törekvésből való levezetése a mai bő lelet-anyag birtokában körülbelül megcáfoltnak tekinthető; hogy a hasznossági elv magyarázó ereje milyen korlátolt értékű, fentebb láttuk, az utánzás elve pedig, mint ugyancsak az imént kimutattuk, még az ábrázolás magyarázatára sem elégséges, nemhogy az olyannyira másternészetű tiszta ornamentikáéra. — Nem egy művészi forma ősi magyarázatára — főleg az építészet és az iparművészet, tehát az eminenter hasznossági művészetek körében — ez az elv nagy valószínűséggel alkalmazható: a primitív faépület szerkezeti elemei pl. még a dór templom homlokzatán is világosan felismerhetők.

Művészet és kifejezés.

Sokkal többet magyaráz meg a művészi tevékenység indítékaiból a *kifejezés elmélete*. Az esztétikai tartalom tárgyalásánál foglalkoztunk az emberi lélekben oly mélyen gyökerező kifejező ösztönnel, amely az esztétikai tartalom leggazdagabb anyag-kincstárát szolgáltatja. A kifejezés formáinak tanulmányozása sok példával illusztrálta ennek az elvnek a legkezdetlegesebb esztétikai megnyilatkozásokban való nagy szerepét is. A zenei esztétikum kifejlődésének indítékai között kétségtelenül ott van a magamegértetésnek, a messzire való kiáltásnak egy-egy formája; fogalmat adhat erről ma is pl. az olasz és francia utcai árusoknak ismeretes dallamos jelentkezése; a tiroli jódlizás is világosan a hegyekről egymásnak kiáltó pásztorok «önkifejezéséből» született. Még sokkal biztosabb a kifejezés szükségének szerepe a *nyelv* és vele kapcsolatban a nyelvi esztétikum kifejlődésében. A kifejezés magyarázó ereje azonban túlterjed az időbeli művészetek körén: kétségtelen a kapcsolat egyrészt a szó és az írás, másrészt az írás és a rajz között. Ugyanaz a kifejezés, amely a belső mondanivalók közlésére megteremtette a mondott szót, dolgozik az írott szóban is. Az írás a «látható szó»; erre bőségesen lehetne halmozni a példákat attól az alaszkai indiántól kezdve, aki beszélgetés közben a bal tenyerébe mint egy táblára írta mondanivalójának egy részét[1] egészen az Úr Jézusig, kiről szintén tudjuk, hogy jeleket írt a porba. Az írás és a festőművészet közös eredetét pedig leolvashatjuk akár a hieroglifákról, ahol az írás születik a képből, akár a kínai festményekről, amelyeken ma is meglátszik, hogy ez a művészet az írásjegyek művészetéből született.[2]

És mégsem lehet a művészet eredetét mindenestül megmagyarázni egyedül a kifejezés ösztönéből. Már csak azért sem, mert mihelyt az *egész* művészetre vonatkoztatjuk, nyilvánvaló, hogy a térbeli művészetek létrejötte a kifejezésen kívül más szándékot is feltételez: a rajz, festés, szobrászat az ábrázolását, az építés a célszerűségi törekvést. Nem lehet kifejezni képben, idomban ábrázolás nélkül, építésben célszerűségi alkalmazkodás nélkül. A hangművészetek területein azonban alig lehet kétségbevonni a kifejezés-elv genetikus elsőbbségét.

Művészet és játék.

A harmadik népszerű elmélet az ember *játékösztönéből* akarja levezetni a művészetet. Művészet és játék között a felületes szemlélő számára sokban szinte meglepő a hasonlóság. Az alaposabb megfigyelés azonban igen lényeges különbségeket vesz észre. Ezek között legjelentősebb a *játék immanenciája*. A gyermek, amikor

[1] Az utazó leírását id. Dessoir i. m. 286.

[2] A hagyomány szerint az írást és a festészetet ugyanaz az ember találta fel (Sze-Hoang), állítólag 2700 évvel Krisztus előtt.

igazán szíve szerint átadja magát a játéknak, nem szereti, ha mások, főleg a felnőttek látják : csak úgy magának szeret játszani ; a közlés szüksége nem háborgatja. Ezzel szemben a művészi kifejezés transzcendens igényű : olyan önértékben akar megvalósulni, amely mások számára is érték legyen. E mélyreható különbség mellett is a játék-ösztönnek is megvan a maga fontos szerepe a művészi tevékenységben. Ez a szerep azonban bonyolultabb, mint ahogy általában gondolják. Esztétikai szempontból ugyanis a játék formái között igen különböző jellegüeket találunk. Vannak játékok, amelyeket *ábrázoló játékok*nak nevezhetnénk ; ilyenek azok, amelyek valamiféle utánzásban valósulnak meg ; elsősorban a gyermekek színjátszó kedvtelésére kell itt gondolnunk.[1] Más játékokat *kifejező játék*nak kellene neveznünk ; ilyen a fiúk katonásdija, a leányok baba-dédelgetése, a legelemibb ösztönös érzelmi életnek ezek az ősi kifejezés-formái. Minthogy ezek a játékok valójában nem mások, mint ábrázolási, illetőleg kifejezésformák, művészet-eredeztető szerepüket is a szerint kell megítélnünk, amit fönnebb az ábrázolás, illetőleg kifejezés elméleteiről mondottunk.

Ami újat ezekkel szemben a játék-elmélet mondhat, azt csak azokban a játékokban tanulmányozhatjuk, amelyeket e két csoporttól megkülönböztetve talán *alakító játék*nak nevezhetnénk : amelyek teljesen szabad, még az ábrázolástól és kifejezéstől is független erőkifejtések. Ezek azok a játékok, melyekben a gyermek egyszerűen «valamit csinál» pl. mikor építő-kockákból rak össze valamit, homokvárat épít stb. Ezek a játékok ugyanannak az ösztönnek megvalósulási formái, amely az alakításban, az esztétikai tevékenység matéria-idomító mozzanatában dolgozik. Minthogy alakítás nélkül nincs művészi tevékenység, az alakító- — ebben a vonatkozásban úgy is mondhatjuk játékos — ösztön pedig velejár az emberi természettel, természetes, hogy ennek az elvnek is polgárjoga van a művészetet létrehozó indítékok között. Az a fentebb ismertetett elmélet, amely a valóságábrázoló képzőművészetet a geometriai formák ösztönének adottságából akarja levezetni, voltaképen nem más, mint a játékelméletnek egyik leplezett formája. Alig lehet ugyanis kétségbevonni, hogy ilyen elemi geometriai vonalak rajzolgatása, idomok gyúrása ennek a játékos-alakító ösztönnek önkénytelen megnyilvánulása. Ennek belátására nem is szükséges megint a gyermekek firkálgatásaira hivatkoznunk ; ugyanezt magunkon is nem egyszer megfigyelhetjük, amikor gondolkodás, vagy beszélgetés közben ceruzánk vagy tollunk ide-odajár az előttünk fekvő tiszta papírlapon, és a nélkül, hogy odafigyelnénk, «csak úgy magától» teleírja körökkel, három-, négy- és sokszögekkel stb. Ahhoz azonban, hogy az ilyen «szabad játékból» művészi tevékenység legyen, maga ez a játék sohasem lesz elég, ahhoz az alakító kedvnek egy más (kifejező, vagy ábrázoló) törekvéssel kell társulnia.

Művészet és mágikum.

Az utolsó évtizedek néprajzi kutatásai világánál módszeresebbé vált régészeti és művészettörténeti eredmények egyre valószínűbbé teszik, hogy a primitív művészet kialakulásában a régebben gyanítottnál sokkal nagyobb szerepe van a *vallásos-mágikus* gondolatnak. A művészet egyes ágaira vonatkozólag régóta ismeretes ez. Irodalomtörténeti közhely, hogy a dráma istentiszteleti cselekményekből született. A szellemidéző és űző, gyógyító, varázsló, tűzcsináló, zenés, álarcos mimikus «színjátszás» általános a primitív népeknél.[2] A költészet bölcsőjénél többé-kevésbbé mindenütt megtaláljuk az emberfölötti hatalmak segítségéért versben, énekben, táncban esedező embert. Úgy látszik, hogy a képzőművészeti ősemlékek mögött is sokkal többször kereshetjük ezt a motívumot, mint régebben gyanították. Már utaltunk a szó és kép-mágia nagy szerepére a primitív ember életében. A vadászszerszámokra faragott állatképek legvalószínűbben abból a hitből származnak, hogy az állat képének birtoka hatalmat ad az állat felett is. Ennek a jelenségnek zenei párhuzama a szent állatok (pl. az indiánoknál madarak) hangját utánzó primitív

[1] Minden idevonatkozó jelenségnek klasszikus lelőhelye Goethe regénye : *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

[2] V. ö. Hont Ferenc : *Az eltűnt magyar színjáték*. Budapest, 1940. A jegyzetekben bő irodalommal.

ének, a misztikus állattáncok. A sokfelé található, viselős női alakot ábrázoló szobrocskák valószínűleg a matriarchális korszak vallásos gondolatvilágával függenek össze. A kezdetleges művészet számos idegenszerű, a legújabb időkig érthetetlen bizarságát ez a démonikus mozzanat magyarázza. Hogy csak egy beszédes példát hozzunk föl, csak ez a meggondolás teszi előttünk érthetővé pl. a görög és egyiptomi emlékekben oly gyakori *emberfejű madár*nak, a szirénnek alakját. Az istenséget a primitív ember a legtöbbször állat-alakban képzelte el; mármost hogy az ilyen istenjelentő állatot a közönséges állatoktól megkülönböztesse, egyéb eszköz híján emberfejet adott neki.[1] Ha már most az ilyen jelenségeket (nem szabatosan) a mágikum közös neve alá foglaljuk, el kell ismernünk ennek a principiumnak történeti szerepét a művészet kialakításában, kezdettől máig. A művészet létrejöttét azonban ebből sem magyarázhatjuk, még sokkal kevésbbé, mint az előbbi elvekből. Hiszen a vallásos-mágikus érzés nyilvánvalóan nem létrehozta, csak tartalmi elemekkel látja el a művészi tevékenységet. A primitív ember művészileg utánozza vagy ábrázolja az isteni, démoni lényeket, kifejezi velük szemben való érzelmeit, hangot ad velük kapcsolatos igényeinek, — de mindez *már feltételezi* azt a módot, azt a magatartást, amely által minderre képessé válik. A mágikum nem teremti, hanem felhasználja, kitölti, esetleg felemeli, jelentőssé teszi a művészi tevékenységet.

Végelemzésben az ősművészet-kutatás eredményei is odavezetnek, ahová a legszélesebb esztétikai tapasztalat elemzése: *az esztétikai apriorihoz*. Az esztétikai magatartás alanyi adottságát, ezt a minden mástól különböző ősjelenséget a művészi tevékenység legkezdetén is ott találjuk, mint a nagy kollektív alanynak, az Embernek esztétikai magatartását, mintegy a *művészettörténet aprioriáját*. Mint ahogy az esztétikai tapasztalat redukciójában ez volt a végső szó, a történeti vizsgálódás sem tud továbbhatolni ennél az ősténynél, amely ott állt a művészet és vele nyilván az emberi öntudat bölcsőjénél.

A művészetek osztályozásának kérdése.

Az esztétikának egyik legtöbbet vitatott pronblémája: *a művészetek osztályozása*, másként «a művészetek rendszere», vagyis az egyes művészeteknek elvi szempontok szerint való csoportosítása. Úgy tetszik, nekem, hogy ez a kérdés nem érdemli meg azt a túlságos fontosságot, amelyet általában tulajdonítanak neki. Már csak azért sem, mert semmi különös — akár elméleti, akár gyakorlati — haszna nincs. De nem jelentős kérdés azért sem, mert ez voltaképen nem is elméleti, hanem gyakorlati, illetőleg történeti probléma. Hogy milyen művészetek vannak, vagy lehetnek, ezt nem lehet elméleti úton lehozni, csak a történetileg jelentkezőket lehet konstatálni, ezeknek száma pedig minden órában szaporodhat egy új felfedezés vagy egy új lángelme révén. A *filmművészet*et pl., vagy a rádiónak még csak most megszületni akaró művészetét néhány évtizeddel ezelőtt még el sem lehetett képzelni, annál kevésbbé elméletileg előre látni és a «rendszer»-be beosztani.

Ezeket a nehézségeket úgy szokás megkerülni, hogy a rendszert rendesen az ú. n. *alapművészetekre* vagy ősművészetekre korlátozzák. Ez a hat művészet joggal viseli az ősművészet nevet, mert mindenütt megtalálható, ahol emberek vannak, és többé-kevésbbé kifejlett állapotban mindig meg is volt, ahol emberek voltak. Joggal nevezhetők alapművészeteknek is, mert valamennyi más művészet vagy ezeknek kombinációja (mint az ének a zenéé és költészeté) vagy ezeknek közvetítője, (mint a színjátszás a költészeté). Mindmáig nem sikerült azonban ezeket sem olyan rendszerbe állítani, amely a tudományos igényeket teljesen kielégíthetné és általánosan elfogadottá vált volna.

A közelmultban[2] elég sokáig tartotta magát egy tetszetős elmélet, amely az alapművészeteket (olykor az építészet híján) egy differenciálatlan *ősművészet*ből — a zenével és köl észettel egybekapcsolt mimikus táncból — eredeztette. Ebből vált volna ki és önállósult volna az idők folyamán a külön zene, költészet, tánc, a színjátszás, sőt az ornamentika (és ebből utóbb a képzőművészet) is. Az ősnéprajzi kutatások azonban nem kedveznek ennek a kétségtelenül tetszetős elméletnek.

[1] V. ö. Georg Weickert: Der Seelenvogel. 1902. Id. Dessoir, i. m. 301.
[2] Már Smith Ádámnál.

A zenével, esetleg némi költészetfélével kapcsolatos táncot és mimikát megtaláljuk ugyan a primitív népeknél, de az egyes különálló alapművészetek nyomai legalább is olyan régiek, mint ezek a jelenségek. A legrégibb korszakokból származó óriás kövek és a barlangi rajzok minden esetre megcáfolhatatlanul ellene mondanak egy ilyen egységes ősművészet feltételezésének, éppúgy mint a mai primitív népek példája; ezeknél ú. i. egyidejűleg megtalálhatók a fentemlített összetett táncfélék és a külön ének, zene, költészet is. Le kell tehát mondanunk arról, hogy az egyes művészeteket egymásból származtassuk. Le még abban a tetszetősebb formában is, amelyet Spencer állított fel; ő u. i. kettős gyökérből vezette le a művészeteket, egyrészt a költészetet, zenét és táncot vitte vissza közös alapra, másrészt az írást, festést és szobrászatot.

Ami általánosan elfogadottnak mondható a művészetek csoportosításában, alig több, mint amit már az ókori aristotelikusok megállapítottak, mikor a művészeteket két csoportra — *ἀποτελεστικαί* és *πρακτικαί* — osztották; az elsőbe az építészetet, festészetet és szobrászatot, mint amelyek kész, önálló művet hoznak létre (= képző művészetek), a másodikba pedig a zenét, költészetet és táncot (mozgásművészetek, múzsai művészetek). Az első csoport törvénye a szimmetria, a másodiké a ritmus. A *tér és az idő művészeteinek* megkülönböztetése, — mint nyilvánvalóan lényeges szempont — közkeletűvé lett az esztétikai gondolkodásban. A *képzőművészetek* és *mozgásművészetek* fogalma a laikus köztudatba is átment. A legtekintélyesebb felosztásokat ügyesen foglalja táblázatba Dessoir:[1]

Térbeli művészetek: (A nyugalom és egymásmellettiség művészetei): *Szobrászat* *Festészet*	Időbeli művészetek: (A mozgás és egymásutániság művészetei): *Mimika* *Költészet*	Az utánzás, a határozott asszociációk, a reális formák művészetei.
Építészet	*Zene*	A határozatlan asszociációk és irreális formák szabad művészetei.
Képzőművészetek. (A hatás eszköze: tér, kép.)	Múzsai művészetek. (A hatás eszköze: hang, gesztus.)	

Alapművészetek.

Mi volna a művészetek osztályozásának *«természetes rendszere»?*

Alapfelfogásunk szerint az esztétikum, tehát esztétikai szempontból tekintve a művészet is, tartalomnak és anyagnak formaalkotta egysége. A formát, mint láttuk, a tartalom és az anyag elvei szabják meg. Marad tehát a művészetek rendszerének a művészet mivoltából folyó felosztási alapjául a tartalom és a forma. A tartalom formáló funkciói az ábrázolás, a kifejezés és jelentés, az anyagé az alakítás. E szempontból tehát a művészeteket a szerint kell osztályoznunk, hogy *a négy funkció közül melyik bennük az uralkodó.* Bár minden művészetben, esztétikai lényegéhez képest, meg kell lennie mind a négy formálási rétegnek, mégis első tekintetre nyilvánvaló, hogy mindegyikben másik a döntően irányadó, amelyhez a másik három igazodik, bizonyos mértékig igazodni kénytelen. E szerint a művészeteket négy csoportba lehet osztani. *Első sorban ábrázolók* a képmás-művészetek: éspedig az eszközök gazdagsága szerint:[2] a grafika, amely vonallal, — a festés, amely vonallal és (főleg) színnel, — a plasztika, amely vonallal, színnel, de főleg idomokkal dolgozik; mindhárom elsősorban ábrázolásra alakít, ábrázoláson keresztül fejez ki és jelent. —

[1] I. m. 310.

[2] A gazdagság szó itt természetesen nem értéket jelez, csak elvontan értett mennyiséget.

Elsősorban a kifejezés művészete a zene, mely a kifejezésen keresztül ábrázol és jelent, elsősorban kifejezésre alakít. — A jelzett értelemben *jelentő művészet*nek kell mondanunk a költészetet, melynek anyaga a nyelv lévén, uralkodó elve a jelentés, csak ebben tud alakítani, ezen keresztül ábrázolni, kifejezni. — Végül az építést *alakító művészet*nek kell tekintenünk, mert elsődleges funkciója a téralakítás, és minden más hatásmozzanata csak ebben érvényesülhet. A művészetek szokványos rendszerei hatodik alapművészetül — hatodik, mert a grafikát (némi joggal) nem szokás külön művészetnek számítani — fel szokták venni a *mimikát*, a kifejező testmozgást is, — nem gondolom, hogy joggal. A kifejező gesztus és tánc fejlődéstörténetileg nézve kétségtelenül ősművészet, de nem tekinthető *alap*művészetnek, mert nem fordul — és nem is fordult — elő tisztán, hanem hozzá van kötve a zenéhez vagy a költészethez. E nélkül nem is tekinthető művészetnek. Az olyan mozgás (akár gesztus, akár tánc), amely pusztán kifejezne, éppúgy nem volna művészet, mint a pusztán kifejező (közlő) beszéd. A mimikát tehát az összetett művészetek közé kell számítanunk.

Ha mármost ezt a négyféle művészetet akár az anyag természete, akár a létrehozott mű realitási jellege szempontjából tekintjük, önként kitűnik a hagyományos *tér- és idő-művészetek* különbsége. Az alakítás: természete szerint a térhez van kötve, hiszen azt alakítja; az ábrázolás természete szerint külsőleg szemléletes objektum létrehozása, tehát szintén a térben dolgozik. Anyaga is mindkét csoportban térbeli jelenség. E kettő tehát legbelső esztétikai természete szerint térművészet. — A kifejezés és jelentés érzelmet, gondolatot, akarást, belső (lelki, ill. szellemi) valóságokat, azaz időben megvalósuló tartalmakat visz bele időbeli (hang-) folyamatokba. Ezek tehát ismét természetüknél fogva időbeli művészetek. Így az alapművészeteknek következő természetes rendszere adódik:

Ábrázoló művészetek:	grafika festészet szobrászat	Térművészetek
Alakító művészet	építészet	
Kifejező művészet	zene	Időművészetek
Jelentő művészet	költészet	

Közvetítő és összefogó művészetek.

Ezekből az alapművészetekből, ezeknek egymással, ill. egyéb, magukban nemesztétikai jellegű hatáseszközökkel való szintéziséből jönnek létre az *összetett művészetek*. Valamennyinek közös jellege — voltaképen ez a lényeges különbség köztük és az alapművészetek között — a *közvetítő funkció:* Valamennyinek alapjául egy már adott művészi alkotás szolgál, ezt közvetítik. Esztétikai jellegük kettősségét ez adja meg, nem a több művészetből összetett volt uk. Ez utóbbi u. i. az összetett művészetek legtöbbjénél csak elméletileg állapítható meg. Szubjektíve ezek is egyszerű művészi tevékenységek. Az énekes, a színész átadja magát a maga művészi lendületének, és éppolyan egyértelmű alakítást él át, mint a költő és zeneszerző. Esztétikailag mégis kettős természetűek, mert két esztétikai tevékenységet feltételeznek: befogadást is, alkotást is. A befogadás az alkotásnak előfeltétele, de csak annyira, mint a festő vagy költő számára a külső élmény. Ha egyszer a befogadás megtörtént, a közvetítendő mű belső élménnyé vált, és az élményt megvalósító alkotó tevékenység éppúgy önálló alkotás, mint az alapművészet alkotójáé. Ilyen *közvetítő művészetek:* a szavalás, amely költészetet alkot újra élő beszédhanggal; az éneklés, amely zenét és költészetet közvetít zenei élőhanggal; a zenélés, amely

zenét alkot újra hangképző eszközök, hangszerek segítségével; a kifejező tánc- és mozdulatművészet, amely zenét vagy költészetet (esetleg mindkettőt egyszerre) közvetít az emberi test mozdulataival; és a színművészet, amely az egész ember (lélek és test) minden eszközével alkot újra költői alkotásokat. Voltaképen a színjátszás és éneklés még bonyolultabb szintézise: a zenés színpadi alkotás előadása; a jó operaénekesnek egyformán jó színésznek és énekesnek kellene lennie, — ami persze a valóságban vajmi ritka.

Az összetett, ill. közvetítő művészeteknek egy másik csoportját *összefogó művészeteknek* kell neveznünk, mert lényege több, rendszerint számos előadó művésznek egy egységes és egyszerű, felsőbb egyéni művészi újraalkotó akarásban való összefogása. E művészetek egyik csoportja egynemű művészetek előadását fogja össze kollektív műalkotásra; ez a *karvezetés:* zenekar, énekkar, szavalókórus vezetése. Másik csoportjuk többféle művészetnek szervesen összetartozó elemeiből alkot egy alapul szolgáló műalkotást közvetítő egyéni új-alkotást. Ilyen mindenekelőtt a *színházművészet:* a drámai és operai rendező, dramaturg[1] művészete, melyet mai fejlettségi fokán szintén önálló művészetnek kell tekintenünk. Ilyen — amennyiben igazi művészi átélés és szándék vezeti — a film- és rádió-dramaturg, vagy akár az ünnepélyrendező tevékenysége.

Alkalmazott művészetek.

Ez utóbbiak egészen közel visznek bennünket a művészi jellegű tevékenységeknek ahhoz a nagyjelentőségű csoportjához, amelyet *iparművészetnek* neveznek. Szabatosabb volna — alább kifejtendő okokból — *alkalmazott művészetekről* beszélni. Az elnevezés a közfelfogásnak felel meg: Ezek voltaképen nem művészetek a szó teljes értelmében, mert nem művészi cél (ipar, hasznosság) szolgálatában állnak, de mégis van valami művészi jellegük, mert a nem-esztétikai célhoz esztétikumot «alkalmaznak». A «mesterségek» országába tartoznak, de közük van a művészethez is. A magam részéről igazat kell adnom Odebrechtnek: nem lehet elvi különbséget tenni művészet és iparművészet között. A mű, amely előttünk áll: vagy esztétikai alkotó tevékenység szülötte, vagy nem. Ha az, akkor esztétikailag lényegtelen az is, hogy fel lehet-e használni valamire, vagy nem, lényegtelen az is, hogy a művészi szándékban (ha ez igazán megvolt!) szerepelt-e gyakorlati célzat *is*, vagy nem. Milyen alapon tehetnénk esztétikai különbséget két tökéletes festmény közt csak azért, mert az egyiket egy római házfalra, vagy hollandi vászonra festették, a másikat egy görög vázára? Mennyiben más a jellege egy virágornamentumnak egy korintusi oszlopfőn, mint egy régi matyó kötényen? Mindkettőnek művész volt a megteremtője, mindkettőnek mesterember a gépies lemásolója. Amik az iparművészeti alkotásnak alapvető követelményei — hogy céljának tökéletesen megfeleljen, hogy anyagának természetéhez hű maradjon és annak értékeit a lehető legteljesebben érvényesítse —, azok mindennemű esztétikumnak belső törvényei: tárgyi igazság, tárgyszerűség, anyagszerűség. Ami ezeken felül hozzátartozik, ami az ipart iparművészetté teszi, hogy a létrehozandó tárgy «szép» is legyen, ez csak esztétikai úton érhető el: ábrázolással, kifejezéssel, jelentéssel, alakítással, — ha ezek hiányzanak, nem lehet szó ipar*művészet*ről sem, csak mesterségről.[2]

Egyetlen látszólagos nehézség ez ellen a felfogás ellen, hogy *ellenmondani látszik az esztétikai másvalóság posztulátumának:* az iparművészeti tárgy az érdek-

[1] Ezt a szót sokszor másra is alkalmazzák: Néha a színházaknál alkalmazott drámairodalmi és színházi szakértőt értik rajta, aki a színházi igazgatónak és rendezőnek segítségére van (drámakéziratokat olvas és elbírál), de maga a rendezésben nem vesz részt. Olykor a színikritikust is nevezik így.

[2] Érdekesen állítja szembe a kétféle művészetet Christiansen: «Míg más műalkotások mind készek és zártak önmagukban, addig a hasznossági művészet művei az esztétikai szemlélet számára nem képeznek magukban zárt egységeket, hanem szükségszerűen valami másra való vonatkozást tartalmaznak. Ha egy templomot, egy lakóházat, egy széket, egy serleget képekkel, szobrokkal, rajzokkal hasonlítunk össze, úgy érezzük, hogy ez utóbbiak magukban zártak, az előbbiek azonban kiegészítést követelnek és ilyenre utalnak. Kiegészítést követelnek, mint a kérdés feleletet kíván. Kiegészítőjük azonban: az ember. Esztétikailag is csak akkor lesznek teljesekké, ha az ember használja őket». (Broder Christiansen. I. m. 223.)

szférához tartozik. Erre az ellenvetésre voltaképen már megfeleltünk az érdeknélküliség kérdésének tárgyalásánál: Az érdek csak akkor ellenkezik az esztétikai valósággal, ha megzavarja azt, ha túlkiáltja, ha nem engedi meg az esztétikai hatás teljes érvényesülését. Ám a használati cél, mint láttuk, önmagában nem ellentétes az esztétikai hatással: hiszen a használati célszerűség itt egy az iparművészeti tárgy tárgyszerűségével. Ahhoz, hogy ellenkezésbe kerüljön az esztétikummal, túlerősnek kell lennie, — de ebben az esetben már nincs is szó iparművészetről. A használati cél itt lényegében ugyanaz, ami a portréfestőnek a modell, vagy a vokális zene szerzőjének a szöveg: alkalmazkodnia kell hozzá. A kérdés csak az: művészien tud-e alkalmazkodni? Más szóval: belső élményébe, látomásába belejutott-e a célgondolat, — akár a modellhez vagy a szöveghez való hűség ez a cél, akár a szék, ágy vagy korsó használhatósága? Ha csak szépet akar az alkotó, akkor művészetet csinál, ha csak hasznosat, akkor mesterséget gyakorol, de ha olyan teljes értékű szépet akar, amely a mellett hasznos is, vagyis amelynek használhatóság a tárgyszerűsége, akkor is egészen tiszta művészetet teremt, — legföljebb gyakorlatilag is alkalmazható művészetet. Azért szabatosabb elnevezés a művészetek e csoportja számára az *alkalmazott művészet*.

Ezek közé az alkalmazott művészetek közé teljes joggal számíthatja *az építészetet is* mindenki, aki a hasznossági szempontot egyenrangúnak érzi a fentebbi rendszer szempontjaival. A templomtorony azon kívül, hogy nagyszerű tér-alakítás és a művészi épület befejezése, még Istenhez is akarja emelni szemünket és szívünket, de helyet is akar adni a harangoknak, az órának, sőt a középkori városok kürtös őrének is: nem látom, milyen esztétikai elv alapján lehetne művészi jelleg dolgában különbséget tenni közte és a művészien hímzett miseruha közt. — Sőt, még egy művészi ágat az alkalmazott művészetek csoportjába kell soroznunk, amelyet a régiek a legelsőrendű szabad művészetek közé számítottak, az újabb esztétika azonban meglehetősen mostoha elbírálásban részesíti, és ez az *ékesszólás művészete*. Művészetről természetesen itt is csak akkor beszélhetünk, ha a *szép szó* csakugyan szép szó: ha csakugyan megvan benne az esztétikai jelleg: a kifejező-ábrázoló-jelentőalakító szándék.

2. fejezet. Az építészet.

Az építészet mint téralakítás.

Az építészet esztétikai lényegét Schmarsow fogalmazta meg legszabatosabban: «Az építészet mint művészet meghatározásának közös alapja és el nem különségesíthető ismertetőjele *a téralakítás*. Az építészet elejétől végig téralakító, csak ez a fogalom meríti ki mivoltát, — de ehhez persze az alakítás éppúgy hozzátartozik, mint a szó első része . . . A térvolumen, amely az embert mint élet-színtér veszi körül: ez az elsődlegesen szándékos, nem a megvalósításhoz szükséges test-tömegek fölállítása. Minden sztatikus és mechanikus előkészület, valamint a falakkal való határolás anyagi keresztülvitele is, mindez csak eszköz, a célra: az építészeti alkotó homályosan sejtett, vagy világosan szemlélt képzetének megérzékiesítésére».[1] A tér nagy egészéből kiszakítani egy darabot az ember élete és tevékenysége számára, szóval emberi teret alkotni: ez az építészet értelme és feladata. Ebből az alapgondolatból következik, hogy az építészet minden elgondolása és eljárási módja fölött a *célszerűség* gondolata uralkodik. Nemcsak a szónak minden művészi alkotásra jellemző általános értelmében, a művészi víziónak mint *forma exemplaris*nak és *finalis*nak megvalósítására, hanem egyenesen gyakorlati értelemben. A tér, amelyet alakít, az emberi életet szolgálja, tehát a szó legteljesebb értelmében szükségletet. Az építészeti műalkotásnak tehát van egy alapvető adottsága, amely egészen szoros rokonságba hozza az iparművészettel: az épület nemcsak műalkotás, hanem az érdekszférának is tárgya: ház, amelyben lakni, templom, amelyben imádkozni, híd, amelyen járni, hajtani lehet. Az építészet alkotásainál nem vonatkozhatunk el a gyakorlati valóságtól, sőt ahhoz a legteljesebben alkalmazkodnia kell az alkotó-

[1] A. Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. 1905. Lipcse és Berlin. 184.

nak is. Művészetté munkája akkor lesz, ha tökéletesen célszerű, használható művet teremt, amely mégis tökéletes művészi élményből fakad, és így az emberek számára is egyszerre lesz gyakorlatilag jó épület és esztétikailag átélhető mű.

Az építészeti alkotásnak ez a célszerűsége még egy lényeges ponton különbözik a többi művészetek célos jellegétől: az építészeti alkotás mindig *közösségi természetű*. Az ember társaslény: életét, amely jórészt az építészet alkotta terekben folyik le, közösségben éli. Az épület nem egyénnek készül, hanem közösségnek: családnak, intézménynek, egyházközségnek, városnak. Ez a közösségi teleológia az építői alkotás minden mozzanatában érvényesül. Az épületnek olyannak kell lennie belülről, hogy egy közösséget meghatározott élettevékenységre be tudjon fogadni; és olyannak kell lennie kívülről, hogy mindenki, vagy legalább is a hozzátartozó közösség tagjai számára ezt a közösségi gondolatot képviselje. Ebből következik, hogy az építőművészetben akár az alkotó, akár a benne élők (esetleg megrendelők) egyénisége sokkal kevésbbé érvényesülhet, mint a többi művészetekben. Az alkotó, ha egyéni világnézete, élethangulata, akarása, képzelete alapján alkot is — hiszen e nélkül nincsen művészi alkotás —, nem magának alkot és épen azért alkothat egyéni állandója szerint, mert ebben az egyéni állandóban is benne van az a közösségi eszme, amelynek szolgálatában dolgozik. E nélkül épen olyan hazug és súlytalan és épen azért művészietlen lenne alkotása, mint ahogyan nem festhet művészi szentképet, aki nem hivő és valamilyen formában köze nincs ahhoz a vallásos élményhez, amelyet a képnek szolgálnia kell. De nem lehet egyéni az építészeti alkotás arra a közösségre való tekintettel sem, amelynek készül. Az ember a templomban mint az egyházi közösség tagja, otthonában mint családjának tagja éli a maga életét, közösségi célok, érzések mozgatják, és közösségi cselekményeket visz végbe: ha az épület eleget akar tenni rendeltetésének és emellett esztétikai élményt is akar nyujtani, akkor érzelmi tartalma és jelentése is csak közösségi lehet. Azért a művészi épület *formálása csak tipikus* lehet: közös érzelmeket és eszméket kell kifejeznie, a közösség formaérzése szerint.

Ez a magyarázata annak, hogy a *nagy korstílusok* elsősorban többnyire az építészet területén fejlődnek ki, ott is valósulnak meg leghatározottabban és leghatalmasabban. Ha végignézünk a nagy építői stílusok történetén, akkor nagy vonásokban, de a leglényegesebb vonásokban: előttünk áll az őket létrehozó ember közösség története. Lützeler egy rövid lapon ilyen áttekintését adja Európa művészete és benne az európai szellem fejlődésének: «Először a nyugat- és keletrómai birodalom keretében, az antik világ és a Kelet küzdelméből az új *keresztény építkezés* fejlődik ki, amelyben az emberi lét értelméről és az emberi együttlét törvényéről új gondolat alapjai alakulnak ki. Azután az északi népek ragadják magukhoz a vezetést és a *románban* és a *gótikában* bebizonyítják, hogy a középkori kultúra a keresztény észak tartozéka.[1] Aztán ismét korforduló következik: az ember a *renaissanceban* végigjárja a humánumot a legszélső határokig, és megtestesíti épületeiben mindazt a méltóságot, világosságot, rendet, amelyre az ember önmagától képes. De a határon mégis megmarad egy démonikus homályú mélység, amelyet nem képes keresztülvilágítani, és túl a határon a titok birodalma, amely felé tartósan el nem nyomható vágyakozással szegezi tekintetét. A középkor és a renaissance örökségéből nő ki a *barokk*, és benne először lesznek hatóerővé azok a világ- és a természetfölöttiség közötti feszültségek, amelyek még ma is legbelsejében izgatják az embert. Következik a kihangzásnak korszaka *(rokokó* és *klasszicizmus)*, végül a *stílutánzás*. Ezután az építészet elszakad alapvető törvényszerűségeitől, a természettől is és a közösség iránti kötelezettségektől is. A modern ember kaoszából emelkedik föl városaink kaosza, és a kő, amely keze alatt azelőtt ragyogóvá és súlytalanná, méltóságossá és lebegően kecsessé lett, most mint szellemtelen, hideg, sivár kő temeti maga alá. Mélyen néző mesterek, csendes megerőltető küzdelemben, fölkelnek az építészet elsivárodása ellen, és lassan kialakul bennük egy érzület, amely a gazdasági számítások vagy közlekedéstechnikai tervezések mindennapiságát éppen

[1] Nem kell mondani, mekkora egyoldalúság harsog ebből a mondatból, amikor elfelejtkezik a történeti valóság másik feléről, a latin népek középkori szellemi teljesítményéről. Gótika a francia szellem nélkül!

úgy átfogja, mint a népi metafizikai erők legmagasabb világát ; újra-vizsgálják korunk építészetének alapjait és lehetőségeit, és ma egy *új architektonikus rend* teremtésén dolgoznak, amelynek egyenlőképen le kell győznie az ember elmagányosodását és eltömegesedését.»[1]

Építészeti alakítás.

Az építészetet alakító művészetnek neveztük, mert a művészi alkotás négy mozzanata közül minden eljárásában az alakítás az uralkodó. Az építészeti alkotás *tartalmi eleme*, lévén tipikus és közösségi jellegű, lényegében *adva van* a művész számára. Ezt az adottságot még jobban aláhúzza az előtte álló gyakorlati cél. A művész nagy alkotói élménye nem a mondanivaló megteremtéséért küzd, hanem annak az adottságok — külső és belső adottságok — alapján való kialakításáért. *Adott az anyag is;* az egyes korokban és tájakon csak bizonyos anyagok állnak rendelkezésre, amelyekből építeni lehet és — a közösségi ízlés uralkodik ! — építeni szokás. Nincs még egy művészet, amelyben a *hogyan* a dolog természete szerint ennyire uralkodnék a *mi* fölött. Ez az alakítás mindenekelőtt téralakítás ; kőből, malterból, fából, téglából, vasból stb. kell emberi életteret egységbefoglalni, ezekből célszerű és jelentő anyagi egységet létrehozni. A szerkezet minden műalkotásnak alapvető követelménye, de seholsem olyan mindent magába foglaló, a mű esztétikai jellegét szinte mindenestül meghatározó a szerepe, mint az építésben. A térbeli ritmus és az arányok, a részek egysége, önálló élete, a vonalak és idomok rejtett energiái : ezek azok a részben kézzelfogható, részben titokzatos szellemi valóságok, amelyekkel dolgozni kell. Ha az építő nem érzi az anyagot, nem éli a rendet, ha a törvény és az egész lét organikus volta szinte ösztönein nincsen adva, csak építő mesterember lehet, de nem művész.

Az építőművész tevékenysége elsősorban téralakítás, de nem merül ki mindenestül a téralakításban. A térnek a mester anyagi köntöst ad, ám ez a köntös a maga anyagiságában nemcsak térérték, hanem *plasztikai érték is, sőt* — ha bizonyos távolságból nézzük — mint kép jelenik meg a befogadó előtt. Ez a képi befogadás (a homlokzat szemlélete) még nem az igazi módja a művészi épület esztétikai megragadásának, nem az még a közelről való plasztikus megtapasztalás sem, csak a belső végigélés : a szemmel, mozgással (bejárás), sőt füllel való megtapasztalás (a benne lefolyó élet is hozzátartozik a mű teljes valóságához). De minthogy mégis lehetséges ez a háromféle befogadás, a művész csak akkor tesz eleget feladatának, ha mind a háromnak megfelel. Ezt a *háromféle lehetőséget* szemléletesen mutatja a római Szent Péter-templom. Michelangelo eredeti gondolata, amelyről a csodálatos kupola tanuskodik, köralakú épületet tervezett, amely mindenestül a téralkotás nagyszerűségével akart hatni és eltölteni. Maderna téglalap alakú hajói, amelyek a magasság helyett a mélység irányában alakították ki a templom fővonalait, a plasztikus képzeletnek nyujtanak nagyszerű anyagot. Bernini páratlan oszlopcsarnoka, ölelő karjai közt a templom homlokzatával, a székesegyházhoz vezető lendületével : a térre érkezőnek a világ egyik legcsodálatosabb festői látványát nyujtja. Ez a három szempont, mint látni való, nemcsak befogadási lehetőségeket, hanem különböző alkotói tendenciákat, illetőleg víziókat is jelent. Ezek magyarázzák az építészetnek a másik két képzőművészettel való bensőséges rokonságát is. A téralakítás tisztán anyagi tömegeket kíván, a tömegekhez fűződő plasztikus élmény megérteti szobrászi elemek alkalmazását (relief, sőt szobor) ; a távoli látás lehetősége pedig a szobrászati elemeken kívül még egyenesen képi értékeket is bele tud olvasztani az építészeti élmény egységébe, — annál is inkább, mert ilyen messziről való látás nemcsak a mű egészével szemben képzelhető el, hanem annak egyes, viszonylag önálló részeivel, például egy-egy oltárral, vagy kupolával szemben is. Így az építőművészet valamennyi képzőművészetnek leggazdagabb összefogása, sőt egyesítéseként jelenik meg kifejlettségében.

[1] Heinrich Lützeler: Vom Sinn der Bauformen. Der Weg der abendländischen Architektur. Freiburg i. B. 1938. VI.

Ha azonban tisztában vagyunk vele, hogy a művészi építészet lényege a téralakítás, akkor mindezeket a nem tisztán architektonikus elemeket szerkezetileg másodrendű jelenségeknek kell tekintenünk, — mintegy tágabb értelemben vett ornamentikát. Áll tehát rájuk az *ornamentika* törvénye : bele kell simulniok a kompozíció egészébe ; csak olyan helyen, olyan módon és olyan mértékben van esztétikai jogosultságuk, hogy szerves részei legyenek a téralakító szerkezeti egységnek. Így nemcsak hogy nem zavarják a hatást, hanem gazdagítják, sőt magát a szerkezeti élményt is erősítik ; viszont épen ez a szerves belesimulás, a plasztikai és festői értékek erejét is fokozza, a hozzájuk illő háttér és környezet kiemelő erejével. A barokk kupola freskója csak erősíti, nagyszerű kísérettel látja el a kupola térhatását, a kupola maga pedig mintegy felsőbb jelentőséget biztosít a képnek. Az oltáron álló kép vagy szobor tökéletesen hozzátartozik az oltár építményi részéhez, azt mintegy megkoronázza, viszont attól kiemelést, előkelőséget, felsőbb jelentőséget kap. Ez az elv megadja az épület külsején elhelyezett dekorativ elemek művészi jellegének kritériumát is. Csak az az ornamentika művészi, amely szerves része a szerkezetnek : amelynek azon kívül, hogy dísz, architektonikus funkciója is van. Az utolsó félszázad városi építkezésének elszomorító sivársága, sok egyéb ok mellett, nem utolsó sorban a teljesen szervetlen, értelmetlen, hazug és pöffeszkedő külső dekorációk tömegének köszönhető. Érthető ezzel szemben az *új tárgyiasság* neve alatt jelentkező reakció ellentétes túlzása. Az ú. n. Bauhaus-építkezés megalapítója, W. Gropius, így adja ki a programmot : «Világos, szerves épülettestet akarunk alkotni, mezítelent és belső törvénytől sugárzót, hazugság és játékosság nélkül, amely igenelje a mi világunkat, a gépek, drótok és gyorsjárművek világát. Amely értelmét és célját magától mutatja meg, funkcionálisan, részeinek egymás közötti feszülésével, és ellök magától minden nélkülözhetőt, ami az épület abszolút alakját elfátyolozza».[1] Bizonyos, hogy ez is egyoldalúság, de még mindig egészségesebb egyoldalúság, mint az ellenkező. Az így készült épület, ha nem is lesz szép műalkotás, még mindig jó és célszerű épület marad, míg az előbb jellemzett álművészet olyan házak tömegeit termelte, amelyek külsejükben tolakodók és visszataszítók, belsejükben pedig a legtöbbször célszerűtlenek : alkalmatlan elrendezésűek, sokszor szűkek, sötétek, — hiszen a tervrajznak alkalmazkodnia kellett a hivalkodó külső cifrasághoz. Az építőművészet természetéből folyó helyes elv a két szélsőség közt van : Első a téralakító célját alázattal és művészettel szolgáló konstrukció, ebbe a konstrukcióba komponálja bele az igazi művész a céljának is, tervének is, a maga egyéni szellemének is megfelelő és így mintegy abból kinövő ornamentikát.

Kifejezés és ábrázolás az építőművészetben.

Az alakítás mellett azonban, mint minden műalkotásnak, a művészi épületnek is megvan a maga *kifejező funkciója* is. Persze, a Bauhaus-felfogás és a vele rokon építészeti törekvések hívei erről nem akarnak tudni. «Az építészet, — írja Muther — minden művészet közül a leganyagiasabb, nem igényel semmi érzést, csak kézművesi ügyességet és matematikai kiszámítást.»[2] Ez a felfogás azonban a művészetről szóló meghatározásunk szerint annyit jelentene, mint tagadni az építészet művészet voltát. De önmagában is lehetetlenséget tartalmaz, hiszen anyagokról beszél, és az anyagnak, ha más nem, legalább az az érzelmi velejárója megvan, amelyet *anyagérzés*nek nevezünk ; és matematikai számításról beszél, ami legalább is logikai érzelmeket feltételez. Bízvást hozzátehetjük : az anyagok nemcsak mint anyagok vannak jelen az építészeti alkotásban, hanem mint alakított tömegek, tehát vonalakkal, színekkel, idomokkal, fénnyel és árnyékkal stb. Mindezek az elemek elkerülhetetlenül előidézik a hangulatszimbolikus hatást. Bizonyos, hogy az építészetben nem lehet szó olyan értelmű érzelemkifejezésről, mint a szobrászatban és a festészetben ; de a térformák, tömegek

[1] Id. Eckart v. Sydow : Form und Symbol. Grundkräfte der bildenden Kunst. Potsdam és Zürich, 1929. 51.

[2] Muther : Geschichte der Malerei. 1900. I. 25.

elhelyezése, a vonalak és síkok viszonyai, de puszta léte is : lelki tartalmat fejez ki. Persze, ez a lelki tartalom — mint maguk a közösségi hatásra szánt és közösségi érzésekből fakadó tipikus formák — csak nagy, általános, tipikus érzelmi indításokat ad, de ez elég ahhoz, hogy minden művészi épület megéreztesse velünk a bennerejlő «ideális életet» (Wölfflin). A beleérzés-elmélet klasszikusai, elsősorban Lipps, a legapróbb részletekig végigelemezték a művészi épület érzelmi befogadásának alapjául szolgáló antropomorfizáló beleéléseket. Az oszlop ilyetén funkciójáról például többek közt a következőket írja : «Az oszlopban a nehézkedés hatása győzetik le. Ez föltételezi azt, hogy az oszlop *megtapasztalja*, vagy *elszenvedi* azt a hatást . . . Ugyanakkor a nehézkedés hatása önmagában véve a *tevékenység* egy neme. Ez az oszlop tevékenységéhez tartozó *ellentevékenység* . . . Az oszlop *mozgása* fölfelé irányul ; az oszlopban uralkodó funkció a *fölegyenesedés* funkciója. A nehézkedés hatása az a mozzanat, amely ellen az oszlop fölegyenesedik ; ez a legyőzendő . . . Az oszlop szélessége alá van rendelve magasságának. Ez az *összefogás* tevékenységének a fölegyenesedés tevékenysége alá való rendelése ; az oszlop *összeszedi magát*, mindenfelől *koncentrálja magát* a tengely körül, hogy kifejthesse a függőleges tevékenységet, amely a tengelyben összpontosul. Ez az alárendelés közvetlen *szolgálás*. Az oszlop függélyes tevékenysége azonban nem puszta fölegyenesedés, hanem *hordozás*. Ebben minden körülmények közt háromféle mozzanat van adva : *szilárd állás*, *fölegyenesedés* és a *teher fölvétele* . . . Az oszlopfő *hordozza* a terhet, amelyet fölvesz, az oszlop dereka *fölegyenesedik* a súly hatása ellen, a talapzat szilárdan *megveti lábát* a hordandó teherre való tekintettel stb.»[1] Ezek és hasonló magyarázatok itt-ott mesterkéltnek látszhatnak, de mindenesetre megvan a ténybeli alapjuk, amelyet elemi esztétikai kísérletek igazolnak. Mindenesetre félreérthetetlenül ki van mutatva,[2] hogy a térbeli ritmus élménye csak ettől az érzelmi telítéstől kapja azt a sajátos tudatbetöltő melegséget, amely az igazi építőművészeti befogadást jellemzi.

Az építészet *ábrázolási tartalma* összeesik a kifejezéssel. Az ábrázolás fogalmának elemzésénél láttuk, hogy az építészeti alapformákban kimutatható az utánzási eredet is. Ma ez nem tudatos bennünk. A beleélés következtében azonban a beleérzett élményeket ábrázolva érezzük az építési formákban.

Jelentés az építőművészetben.

Az érzelmi élmény azonban, mint minden esztétikai élmény, ha igazán odaadjuk magunkat a mű hatásának, egész-élménnyé, vagyis jelentéssé nő. A téralakítás, mint minden alakítás, végeredményben a *végső értelem*ről mond valamit : a *tér-titok*ról (Lützeler). Az őt jellemző zsenialitással tapint rá erre Goethe, mikor olaszországi útleírásában a *paduai Palazzo della Ragione* hatását írja le : «A városháza kihallgatási terme joggal viseli a nagyítóképzős *Salone* nevet. A legroppantabb zárt edény, melyet nem lehet elképzelni, még visszaidézni sem, még csak a legközvetlenebb emlékezésben sem. Háromszáz láb hosszú, száz láb széles és a hosszában fedező boltozatig száz láb magas. Ezek az emberek úgy hozzá szoktak a szabadban való élethez, hogy az építőmestereknek egy vásárteret kellett beboltozni a számukra. És kétségtelen, hogy ez a roppant beboltozott térség egészen sajátos érzést kelt. *Egy zárt végtelenség ez*, rokonabb az ember számára, mint a csillagos ég. Ez kiránt magunkat magunkból, amaz a legszelídebb módon visszaterel magunkba».[3] Minden monumentális épület többé-kevésbbé a bezárt végtelenség érzését kelti bennünk. A jelentés-funkció azonban nemcsak a monumentális épületek kiváltsága és nem is csak a nagy épületegészeké. Minden igazán művészi épület egész-élményt ad a fogékony és magát átengedő léleknek. Aki az első világháború nehéz éveiben épült és 1927-ben elkészült *stuttgarti pályaudvar* előtt áll, «ezek előtt a jól elrendezett hasábok előtt, az óriási és mégis könnyedén ható főbejárat fölötti ablak előtt, az egész várost mintegy összefogó torony előtt, a fejedelmi magasságú nyílt pillércsarnokban, azt elfogja a fölszabadulás érzelme ; itt a háború előtti városok kaosza rendezve jelenik meg, és

[1] Theodor Lipps : Ästhetik. Psychologie der Schönen und der Kunst. I. Grundlegung der Ästhetik. Lipcse és Hamburg, 1914. 267. köv.

[2] V. ö. Odebrecht. I. m. 45.

[3] Ludwig Volkmann : Grundfragen der Kunstbetrachtung. Lipcse, 1925. 283.

térátölelő jelenünk nagy lehetőségei váltakbenne szárnyaló architektonikus jelképpé.»[1] Egy művészien készült falusi *nyaralóház*, amely vidám vonalaival, jól megtervezett, otthonias helyiségeivel, üde színeivel, mosolygó ablakaival, napfényes falsíkjaival szervesen illeszkedik bele az eleven tájba, csak úgy sugározza az egészséges, nyugalmas, mégis lendületes élethangulatot, amely egy érzéshullámba foglal össze otthoniasságot és természetérzést, családi humánumot és világképet, lelki békét és pezsgő életkedvet.

Jelentést sugároznak, egészélményt sugallnak az építészeti remekmű *viszonylag önálló részei is.* A *freiburgi Münster* előcsarnokában eltöltött felejthetetlen órám élményét pontos megfogalmazásban, még árnyalatilag is híven találom leírva Lützelernél: «Ez az előcsarnok a belső eszmélkedés helye, a Külső és Belső, a világ és az Egyház között. Ezt a közbülső helyzetet jelzik a benne álló szoboralakok is. Krisztus van itt megjelenítve, az Okos és a Balga Szűzekkel. Megjelennek a világ csábításai, az ú. n. «e világ fejedelmének» képében, amely kívülről szép, és hátára féreg tekerőzik. Még egyszer megjelennek a világ nagytettei, a Hét Szabad Művészet alakjaiban. Igy érték és értéktelenség, természet és kegyelem, emberi és isteni együtt van ábrázolva. Aki megérti, amit ez a kapubolt beszél, az átéli magában a nagyság felé való kitágulást, a világból az Isten felé vezető utat. Igy ez a kapubolt mintegy állandó intelemként emelkedik a város közepén: hogy az ember el ne veszítse magát napi ügyeinek sokféleségében. Fölemelkedést ébresztenek a méretek, összeszedettséget az előcsarnok ritmusa és magábavonultsága, a lét rendjébe való belátást az alakok. Fölemelkedés, összeszedettség és a végső törvényszerűségek megismerése az ember örök feladata. Igy az építészet egy életforma jelképévé lesz».[2] Valóban, aki csak egyszer igazán oda tudta magát adni egy nagy építési remekmű hatásának, igazat fog adni Odebrechtnek: «A nagy architektonikus alkotások adta hangulati evidencia olyan kifejezetten kozmikus-metafizikus jellegű, olyan messze fölülemelkedik minden olcsó szentimentális érzelgésen, hogy a művészetek országában az első hely illeti meg».[3]

3. fejezet. Szobrászat, festészet, rajz.

Ábrázolás és szerkesztés.

Ezt a három művészetet *ábrázoló művészeteknek* mondtuk. Mindháromnak uralkodó tartalmi rétege, legalább is a többi művészetekhez viszonyítva, az ábrázolás. Az ábrázolás mivoltát más helyen fejtegettük: ezekkel a művészetekkel kapcsolatban újra figyelmeztetnünk kell rá, hogy az ábrzáolás nem egy az utánzással. Az ember voltaképen nem képes tökéletesen utánozni az érzéki világot, mert hiszen már magában az érzékelésben is benn dolgozik szellemünk: egyrészt a képzelet, másrészt az emlékezés, amely a legközvetlenebbül felfogott tárgyat is átalakítja: szerkeszti. «A természettel nem úgy állunk szemben, mint pillanatfelvevő gépek, hanem mint olyan lények, akik szerkesztik képzeteiket, az egyes észrevételeket csak felhasználják és beleszövik ezekbe.»[4] Az a kép, amelyet a művész ábrázolni akar, már maga is vízió, amely előzetes víziókhoz igazodik.[5] A természeti tárgy tehát az ábrázolás számára nincsen adva önmagában, hanem a látó szellemiségétől megszerkesztve. Mármost ezt a megszerkesztett valamit, nem az annak megfelelő természeti valóságot, alkotja meg a művész. A természeti adottság az ő számára nem adat, hanem feladat (Lützeler), amelyet «ki kell hozni» a természetből (Fiedler). *A modell* — alak, vagy jelenség — *csak segítség* ennek a belső képnek kiformálására: anyagot szolgáltat hozzá. Delacroix, mint már idéztük, szótárnak mondta a természetet a művész számára. Bizvást mond-

[1] Lützeler: Vom Sinn der Bauformen. 329.
[2] H. Lützeler: Führer zur Kunst. Freiburg I. B. 1938. 31—2.
[3] Grundlegung. 218.
[4] A. Hildebrand: A forma problémája a képzőművészetben. Wilde János ford. Bp., 1910. 48.
[5] Worringer egyenesen azt iparkodik bizonyítani, hogy az absztrakt stilizált látás és művészet volt az elsődleges a művészet fejlődésében, és ezt a látást kezdte a haladó művészet utóbb átalakítani a természeti tárgyak hasonlóságára. (*Abstraktion und Einfühlung.* München, 1908.)

hatjuk nyelvtannak is és frazeológiának: formai elemek kimeríthetetlen kincstára, amelyet fölhasznál a maga céljaira, de teljes szabadsággal. Ha mondanivalója úgy kívánja, például a természetesnél kisebb fejet ad az emberalaknak (Michelangelo *Pietája* a Szent Péter székesegyházban), ha úgy kívánja, nagyobbat (számos középkori faszobor). Raffael *Urunk színváltozását* ábrázoló képén teljesen átalakítja szándékához képest a térviszonyokat (a hegyből alacsony magaslat lesz, a fölötte lebegő Krisztust voltaképen senki sem láthatja, még az a két apostol sem, akik feléje mutatnak, stb.). Egyszóval, az ábrázolás még az egyenesen ábrázoló művészetekben is annyit jelent, mint *egy belső víziónak ábrázolását, a természeti jelenségek formáinak segítségével.*

A *külső és belső szemlélet egymáshoz való szerepe* itt is kétféle lehet. Schultze-Naumburg német festő tanulságosan írja le mindkettőt: «A környék valamely részlete képre indítja az embert. Maradandó formát szeretnénk adni annak a hangulati tartalomnak, amelyet saját pillanatnyi lelki diszpozíciónk következtében belevittünk a tájképi környezetbe. Ki fogjuk lesni, a látottakba való legbensőségesebb belemélyedéssel, azokat a mozzanatokat, amelyek más embernek a legjobban szuggerálhatják ezt a saját hangulatérzést. A térbeli sajátos elhatárolás már nagyon jelentős részét hordozza az egyéni felfogásnak, és az egésznek megfogamzására ez az alapvető mozzanat. Minden művész azt hallja ki a természet számtalan akkordja közül, ami az ő harmóniájára van hangolva, ami az ő legbelsőbb értékeit váltja ki. Minden mást kiküszöbölni a képből, és egyedül ezt, a többiekkel való egybehangzás nélkül, a legmagasabb tisztaságig kifejleszteni: ez a probléma . . .» Más helyen így ír: «Tisztázzuk magunk előtt, hogy jön létre tulajdonképen a műalkotás. Sok természeti benyomás, szubjektív természetszemléletté sűrűsödik, és ez a szemlélet bizonyos indítások mellett belsőleg látott képszemléleteket hoz létre. Ezek az indítások maguk többnyire élmények, természeti benyomások, ezeknek azonban nem kell egyenesen mintáknak lenni a képek számára, bár többnyire azok. Körülbelül olyan ez, mint egy telített oldat, amely egy lökésre hirtelen kikristályosodik. A motívum látszólag jelentéktelen és csak anyagi hordozójává lesz a belső látásnak».[2]

Az így felfogott ábrázolás két problémát vet föl. Mennyire közeledhetik a művész a modellhez (ez a művészi *portré problémája)* és mennyire távozhatik el tőle (ez az ú. n. *absztrakt művészet* problémája).

A *portré* művészete kétségtelenül paradoxont rejt magában. A művész kénytelen a legmesszebbmenően ragaszkodni ahhoz, amit maga előtt lát, különben műve nem lesz *portré;* de ugyanakkor kénytelen szabadon bánni a modell adataival, hogy belső vízióját ábrázolhassa, különben műve nem lesz *mű*, legfeljebb mesterség. A paradoxon feloldására nincsen általános szabály. Jó műalkotás és ugyanakkor jó portré: csak akkor jöhet létre, ha a két kép — a modell és a látomás — annyira rokon egymással, hogy ugyanabban az alkotásban mindkettő magára ismerhet: ha a mű valóban *égi mása* lesz a modellnek, — égi is, de mása is. A *hogyan* a nagy portréfestők titka: a lényeg mindig egy. A portrénak akkor van egész értéke, ha egész-vízió áll mögötte. A művész tehát nem azt a pillanatnyi jelenséget adja vissza képén, vagy szobrán, amelyet épen maga előtt lát és amely természetesen minden órában változik, és minden változata csak esetleges, tökéletlen megjelenése annak a valakinek, aki lenne, ha egészen az lenne, *ami.* A művész *ezt* a valakit látja meg benne,[2] — már amennyiben igazán művész és a portré tárgya igazán művészi élményévé lett: az alaknak nem pillanatnyi, hanem mintegy *érték-énjét*, amilyen a «metafizika órájában» lenne (Christiansen). Így azután megfesti, vagy megmintázza a maga látomását, amely egyszersmind az illető alaknak is «látomása». Ez a látomás az, amivel a portréfestő művész nem alkuszik, — a modellt szabadsággal kezeli. Így a kép hűsége egyik irányban biztosítva van, a másik irányban többé-kevésbbé közeledhetik a jelenséghez; a szerint fogja hűnek és jó vagy rossz portrénak találni a «megrendelő». Nagyon könnyen megesik, hogy kitűnő képet is rossz portrénak találnak. A mesterember mindenesetre fordítva csinálja: a szélsőségig ragaszkodik a modell-hűséghez, hiszen

[1] Paul Schulze-Naumburg: Das Studium und die Ziele der Malerei. Id. Volkmann: I. m. 78.

[2] Igen gondolatébresztő az a mondat, amelyet egy nagy festő mondott egy barátjának: «Még nem festelek, várjunk még tíz évet: még nem érett a fejed». (Id. Lichtwark, i. m. 142.)

nincs látomása, amelynek kedvéért alakítania kellene, — legföljebb a modell hiúsága, amelynek hizelegni jó oka van.

Az «*absztrakt művészet*» a közelmult és részben a jelen művészettörténeti fejlődésének egyik érdekes hullámverése. Egyik legjelentősebb képviselője, Kandinsky, az expresszionizmus kezdő korában így adja ki a jelszót: «A hangok harca, az elveszett egyensúly, elbukó «elvek», váratlan dobütések, nagy kérdések, látszólag céltalan törekvés, látszólag széttépett ösztön és vágy, széttört bilincsek és kötelékek, ellentétek és ellenmondások, — ez a mi harmóniánk. Az e harmónián alapuló kompozíció színes és rajzbeli formák összeállítása, amelyek *mint ilyenek* léteznek, *a belső szükségszerűségből* emeltetnek ki, és az ezáltal keletkezett életközösségben egy egészet alkotnak, amelynek kép a neve».[1] A sok szó lényege: a művész függetlenítheti magát a külső valóságtól; a maga belsejét adja és ez a «belső szükségszerűség» ábrázolás nélkül is kifejezhető. Az ábrázolás funkciójának helyes felfogása alapján megállapíthatjuk azt a kritériumot, amely az ilyen művek esztétikai jellege fölött dönthet. A természet nem utánzandó minta, hanem csak felhasználható szótár és nyelvtan. Felhasználható, de fel is használandó, mert ez az a szótár és nyelvtan, amelyet mindenki megért. Ha a művész szabadon bánik ezekkel a formákkal, csak azt teszi, amit az igazi költő, amikor a nyelvkincsből egyéni nyelvet alkot. De ha egészen elveti ezt a szótárt és nyelvtant, akkor más szótárt és nyelvtant lesz kénytelen használni, vagyis olyan nyelven beszélni, amelyet csak ő (esetleg ugyanennek az argotnak csekély számú beavatottja) ért. Éppúgy nem lehet tehát számomra esztétikum, mint ahogy nem lehet azzá számomra az ismeretlen nyelven megírt könyv, vagy vers. Csakhogy míg az idegennyelvű vers csak számomra nem esztétikum, de önmagában mégis az, mert a maga nemzete és az azon nyelven értők megértik, ezt a nyelvet az absztrakt művészen és szektáján kívül senki sem értheti; ez annyit jelent, hogy hiányzik belőle a közlés mozzanata, de hiányzik a szemléletesség posztulátuma is, amely megkívánja a belső szemléletnek külsővel való kapcsolatát. Az absztrakt művészet ábrázolási elemének alsó határa körülbelül az, ami az abszolút zenéé:[2] amíg van akkora kifejezési ereje, hogy *értelmi asszociációk* útján felkelt bennünk bizonyos képi elemeket (amelyek a megszokás révén ezekhez kapcsolódni szoktak), addig *kép*, — ha ezt el nem éri, akkor a legjobb esetben is csak ornamentika.

Kifejezés az ábrázoló művészetekben.

Az ábrázolás, mint tudjuk, a stilizálás, és eszményítés szükségszerűen velejáró mozzanatában *kifejezésre* utal. A természetutánzásról szóló elmélkedésünkben hivatkoztunk Ludwig Richternek és társainak példájára, akik ugyanazt a tájat akarták megfesteni és mégis mindegyik más képet festett róla. Ennek az eredménynek okát nagyon világosan megmondja Richter további soraiban: «Mindegyikünk a lehető legnagyobb hűségre törekedett a tárgy visszaadásában, azért nem kevéssé meg voltam lepve, mikor a munka végén áttekintettem az előttem álló négy képet, és olyan eltérőknek találtam őket. A hangulatban, színben, a körvonal jellegében mindegyikünknél valami más került bele a képbe. Észrevettem, hogy szemünk ugyanazt látta ugyan, de a látottat mindegyikünk a maga egyénisége szerint alakította át bensejében. A *legerősebben egy melankólikus társunknál tünt ez föl.* Nála a bokor- és sziklatömegek mozgó körvonalai nyugodtabbak és egyenesebbek voltak, az aranyosbarna sziklák vidám színei halványabbak, és szomorúbbak; ezzel szemben nagyon érvényesült egy éjies ibolya az árnyékok közt, mely pedig a természetben olyan világosan és színesen jelenik meg. Egyszóval, az ember jellegzetessége teljes határozottsággal nyilatkozott meg festésében, — és így volt ez mindegyikünknél. Nem titkolhatom el, hogy az én művem, bár bizonytalan, tapogatózó, kereső volt, de a másik hárommal szemben a legobjektívebbnek és leghívebbnek tűnt föl előttem».[3] Melankólia, emberi jellegzetesség: íme a kifejezés mozzanatai. Az utolsó mondat nagyon élénken illusztrálja azt a tényt is, hogy ábrázolás és kifejezés nemcsak a mű-

[1] I. Sidow: Form und Symbol. 48.
[2] L. a következő fejezetet.
[3] Id. L. Volkmann: i. m. 130.

ben nem kettő, de az alkotóban magában sem : a maga egyéni látását ki-ki a legobjektívebbnek és leghívebbnek érzi : kifejezést azonosítja az ábrázolással.

A művész kifejezve ábrázol, mert kifejezve lát. Az ábrázoló művész elsősorban *látó ember:* az ő szemében a kifejezési tartalom is látomásként jelenik meg. Corot egyszer tanítványával, Guillemet-vel, együtt festett a szabadban, és a mester szavára csak azt festették, «amit látnak». Egy idő mulva Guillemet mesterének képére pillant és fölkiált : «De hiszen azt mondta, hogy azt fessem, amit látok !» — «Persze» — «És ezek a nimfák?» — «Én látom ezeket, felelte Corot, te nem látod őket?»[1] A kifejezés ezen a látomáson keresztül magától értetődően kerül bele az alakításba ; ugyanazok a formák hordozzák, amelyek az ábrázolást. Amikor föntebb azt mondottuk, hogy nem a természeti jelenség az elsődleges, hanem a látomás, akkor voltaképpen annak a törvénynek érvényesülését állapítottuk meg a festő, illetve a szobrász munkájában, amelyet az érzelem esztétikai primátusa alakjában formuláztunk. A bonni múzeum egyik csodálatos XIV. századbeli faszobrocskájáról írja Lützeler : «Ennek a művésznek, nem a test volt az első, amiből kiindult, hanem ősélménye az a bánat volt,[2] amely egyáltalán megteremtette magának ezt a testet, és minden rostocskáját gyötrelemmel teljesen alkotta meg. Ez a test itt mindenekelőtt fej ; a két fejben gyűlik össze a fájdalom ; ezt panaszolják és ezt kiáltják, azért minden természetes mértéknél nagyobbra vannak fokozva. Épen így Krisztus egész alakja : formában és fölépítésben maga a gyötrelem. Kezei félelmes merevséggel függnek alá, hogy a halált jelezzék ; a körvonalak meg vannak törve, hogy az élet széttörtségét hirdessék ; a törzs mintegy összecsuklik, mert itt csak pusztulásról van szó ; a sebek *vérrózsák*ká lesznek (így szerette ezt fölfogni a misztika, mert nem általában vért, hanem a magát föláldozó Istenember vérét kell ábrázolni). Krisztus teste természetellenesen kicsi ; a misztikusok megmondják ennek az okát : a gyermek visszatér anyjához ; az anya, aki életrehozta, az viszi most a sírba ; a gyermek tehetetlenül fekszik ölében, mint mikor megszületett. A megkisebbített testnek most a végnél még egyszer emlékeztetnie kell az anyai sors kezdetére. A plasztika eltér a testalkat rendes arányaitól, hogy kezdetet és véget összefogjon. A test itt a lélek felől van fölépítve».[3]

Ábrázoló alakítás.

Ez az elemzés ékesszólón mutat rá, mennyire egy az ábrázolással és a kifejezéssel az ábrázoló művészetekben az alakítás is. A testnek ez az érzelemkifejező látomása ennek a képnek alakítási principiuma. Ez adja meg a szobornak azt az egységet, amely nélkül nincs esztétikai szemlélet, és amely a mű egész szerkezetének lényege, minden legapróbb részletmozzanat szabályozója. Hogy a mű, illetőleg már maga az alkotói látomás tartalma esztétikai intuició tárgya lehessen, annak első feltétele, hogy mint egységes valamit, mint *értelmes egészet* foghassuk fel. Ezt az egységet és ezt az értelmet egyaránt az alakítás viszi bele a nyersanyagba. Hogy hogyan, azt minden egyes ábrázolóművészetnek sajátos formáló módja szabja meg, a maga eszközei és lehetőségei szerint : más a lényege a képszerkezetnek, más a szobrászati testalkotásnak és más a grafikai alakításnak ; ezekről alább külön kell szólnunk. De a maga módja szerint való anyagmegdolgozás egyformán feltétele az esztétikai befogadás érzéki lehetőségének, az ábrázolás felismerésének és a kifejezés utánaélésének.

Van azonban az alakításnak egy közös problémája valamennyiük számára. Mindhárom ábrázoló művészet a térben dolgozik és *nincsenek időalakító eszközei.* Az ábrázolható jelenségek legnagyobb része azonban nemcsak térben, hanem időben is van adva : ember és állat mozog, a növények mozgattatnak, a táj él, az események történnek. Hogyan tehet eleget a térbeli ábrázolás ennek az időbeli követelménynek? Mindhárom művészet sajátos eszközein kívül van egy közös elvük is erre ; ez az ú. n. *termékeny pillanat* principiuma, amelyet olyan nagy hatással fejtett ki Lessing *Laokoon*jában. A termékeny pillanat szerinte az az időbeli pont, amelybe bele lehet sűríteni

[1] U. o. 131.
[2] Egy Pietà-szoborról van szó.
[3] H. Lützeler : Führer für Kunst. 115—6.

a megelőzőt is, az utánakövetkezőt is. Ez azonban a problémának kissé szűkített felfogása,[1] amennyiben csak a mozgás érzékítésére vonatkozik. A mozgás valóban úgy ábrázolható térileg, hogy a leghatásosabb pillanata legyen az ábrázolás tárgya. Legvilágosabban mutatják ezt az ügető lovakat ábrázoló képek; rendszerint úgy rajzolják a lovat, amikor egyik első és egyik hátulsó lába a legszélesebben elnyúlt vonalat mutatja. Valóban, ez a helyzet érzik legenergikusabbnak, amely egy pillanatnyi nyugalmat éreztet a mozgás fázisai között. A művész azonban nemcsak a mozgást sűríti össze egy pillanatba, hanem az ábrázolt alak, esemény, vagy táj egész «lényegét» is, — a lényegkifejezőség határozmánya értelemében. Ez azt jelenti, hogy a termékeny pillanatot sem szabad külsőségesen fognunk fel, mint a külső jelenségnek (pl. a táncnak, vagy a vágtatásnak) *in se* legfontosabb mozzanatát, hanem a művészi látomás szempontjából: az a pillanat, amelybe a mondanivaló lényege sűríthető bele. Gyönyörű példái ennek Izsó Miklós táncoló legényeket ábrázoló agyagszobrocskái a budapesti Szépművészeti Múzeumban, amelyeket Fülep Lajos az egész magyar szobrászat csúcsára helyez.[2] A görög kontraposzt szerkezeti elvének zseniális és ösztönös újrafölfedezésével egyetlen mozdulatba tudja így sűríteni a művész nemcsak a táncot (ez volna a Lessing-féle értelmezés), hanem az alaknak, sőt a fajnak lelkét is.

Az ábrázolás jelentése.

Az alak lelke, a faj lelke: ezek a totális kifejezések *egészre utalnak*, ábrázoláson és kifejezésen túlmenő jelentésre. Valami ilyent feltételez már az alakítás legelemibb követelése is. Hildebrand, mikor a látás egyetemes törvényszerűségeit kifejti, így folytatja: «Állítsuk azután a művészt valami természeti kép elé, mint határozott külön eset elé, akkor a feladata az volna, hogy ezen általános törvényszerűség szempontjából fogja fel és ábrázolja azt. Minden természeti jelenséget, mint külön esetet át kell tenni egy általános esetbe».[1] De a jelentés tulajdonképeni szükségszerűsége tartalmi vonatkozású. Az ábrázolás lényegét az szabja meg, mit érzek lényegesnek és pedig, hogy mit érzek én — az *egész én* — az *egész valóságban* lényegesnek. Kifejezés: ez attól függ, mit érzek, ez pedig attól, hogyan érzek én *általában*, — és mindkét vonatkozásban nemcsak én, hanem bennem a típus, a faj, a nemzet, az ember. Állítsunk magunk elé két példát, egy szobrot és egy képet.

A szobor *Veit Stoss* mesternek a nürnbergi Szent Lőrinc-templom szentélye előtt függő *Angyali üdvözlete* (ez a szobor annál is kedvesebb lehet nekünk, mert mikor a magyarázó tudós a német lelket találja meg benne, eszünkbe jut, hogy alighanem nekünk is közünk van a Stószi Vitus mesterhez). «Ez a Madonna több, mint egyes alak, ez egy nép művészete, amely mindig szemérmes és bensőséges, a társadalomtól visszahúzódó, inkább természeties lényt látott a nőben; olyan művészet ez, amely a női tisztaság és bensőség kimeríthetetlen dicséretétől zeng. És az is német benne, — szemben az olasz, vagy francia művészettel, — ahogyan valami belső végtelenséget tud adni a tekintetnek: a menny végtelenségéből jön az angyal tekintete, a lélek végtelenségébe mélyed a Szűz tekintete. Ez a kimeríthetetlen mélység találja meg kifejezését a ruha ráncainak mozgásában, amelyek szuverénül megvetve a nehézkedési erő minden szabályát, a fény és árnyék áthatolhatatlan, beláthatatlan váltakozásának nyílnak meg. A fény és árnyék hullámzása, amely a ruha ráncaival kezdődik, kiteljesedik az emelkedő és eső világosságban, amelyet a nap vet a színes a ránc mozgásának kimeríthetetlensége, ablakok körül és a gazdagon tagolt boltozatba. A tekintetek kimeríthetetlensége, az alakok körül hullámzó fény kimeríthetetlensége, — mindez összetartozik, mindez összetartozik, mindez a német nép vágyáról tesz bizonyságot: a határoltból ki a határtalanba. Ez ennek a műnek csodája: két alak van itt, szám szerint csak kettő, tehát igen szűk határok; súlyos alakok: szinte fogható bennük a végesség. És mégis: ami végesen kezdődött, teljes végtelenséggé válik a művész valószínűtlen alakítása által».[4]

[1] V. ö. Th. A. Meyer: Stilgesetz der Poesie. Lipcse, 1901. 16. köv.
[2] Fülep Lajos kitűnő könyvében: *Magyar művészet* (Gondolat és írás) Bp. 1928. 74. köv.
[3] I. m. 15.
[4] Lützeler: Führer zur Kunst. 157.

A másik példa *Rembrandt utolsó önarcképe.*[1] Ez a kép élete utolsó évében, súlyos lehanyatlásának nyomorúságában ábrázolja a hatvanhárom éves mestert, görnyedten, megtört mosollyal, régi nagyszerű önarcképeihez képest emberileg szinte szánalmasan, szépítés nélkül. De milyen csodái vannak ezen a képen a színnek! Az egymásra rakott színrétegek számtalan tónusárnyalatukkal szinte végtelen mozgásban emelkednek ki a kép mélyéből. Ám ami a lelket adja, ami a képet olyan utólérhetetlen életteljességgel, szinte megdöbbentő jelentéssel tölti be, az az egészen uralkodó, az arcot, a sapkát, a nyakból lelógó sált számtalan árnyalatban belengő arany. Az ember szinte nem is lát mást ezen a képen, mint ezt az aranyat; ez magába nyel mindent, tárgyakat, ruhát, arcvonásokat, öregkort, emberi nyomorúságot, az egész hétköznapot, az egész esetlegességet: és hirdet valamit, valami megnevezhetetlent, de mégis nagyon határozottat, megfoghatatlant és mégis mindennél reálisabbat, valamit, ami nem is tudni honnan jön, felülről-e vagy belülről, de itt van és vele szemben minden mellékes, lényegtelen, irreális: csodálatos példája a festői jelentésnek.

Szobrászat és festészet.

Ha már most az egyes ábrázoló művészetek sajátos jellegét akarjuk megismerni, mindenekelőtt szembe kell állítanunk egymással egyfelől a térben dolgozó szobrászatot, másfelől a síkban alakító festést és grafikát. Bizonyos, hogy ennek a kétféle művészetnek *két különböző látási mód* az alapja. Ezt a kétféle látást fejti ki Hildebrand a forma problémájáról szóló alapvető jelentőségű munkájában. A távoli látás (Fernbild) tiszta és egységes képet nyujt a nyugodtan szemlélő szemnek;[2] a másik, a közelről való látás, változtatja nézőpontjait és így a mozgást is hozzáadva a nézéshez (sztereoszkop), mintegy szemmel megtapogatja a tárgyat, hogy így nyerjen tiszta formai képzetet. Természetes, hogy ezt a megkülönböztetést — amely különben pszichológiailag egyáltalán nem kifogástalan — nem szabad mereven fogni fel. A kétféle látásmód mindenféle szemléletünkben együtt van, és már Schmarsow rámutat, hogy van egy közbülső lehetőség is: «a kényelmes látómező középrégiója».[3] Mégis alkalmas rá, hogy rámutasson az ábrázoló művészek közti kétféle látásmód különbségére. Az első látásmód a festőre, a második a szobrászra jellemző. A festő és a rajzoló látási képzetekkel dolgozik, amelyeket a síkban kell közvetlenül visszaadni; a szobrász mozgásképzetekkel, amelyeket az anyagban képi formára kell hoznia a szemlélő számára. A festőnek a képet kell úgy alakítania, hogy a szemlélőnek valóságos formákat mondjon; a szobrásznak az élő formákat úgy, hogy képi benyomást is adjanak. Ezt az elvontnak látszó különbséget elemi világossággal tapasztalhatjuk meg, ha szobrászok rajzait festői rajzok mellé állítjuk. A szobrász rajzolni is csak úgy tud, mintha plasztikusan formálna. Ha pl. Michelangelo valamelyik rajzát egy Leonardo-féle vázlat mellé állítjuk, rögtön látjuk, hogy az előbbinél a vonalak szinte kiugranak a síkból: a művész mintha a papiron is modellálna; ezzel szemben a festő és a rajzoló vonalai úgy adják elénk a testi idomokat, hogy szinte éreztetik velünk: helyükön vannak a síkban, ez a nekik való elem.

A szobrászat.

Ez a különbség világosan elénk tárja a *szobrászat művészi lényegét.* A szobrász a térben alkot, valósággal létező anyagi alakot teremt, ezért mindenekelőtt állnak rá a sztatika törvényei. Esztétikai *alaptörvénye a zártság,* a nagy, minden más ábrázoló-művészet alakításánál egyszerűbb, közvetlenebb egység. A tömörítés, a legnagyobbfokú stilizálás szüksége bizonyos rokonságot hoz létre a szobrászat és a szómüvészet fő sűrítő műfaja, a dráma között. Minden igazi szobor valamiképen drámai. Ezt az alaptörvényt fejezi ki Donatello híres mondása:[4] a szobrászi csoportnak úgy kell megszerkesztve lennie, hogy akkor se essék baja, ha legurítják egy magas hegyről.

[1] 1868-ból, a kölni Wallraff-Richards-múzeumban.

[2] Ez persze nem jelenti azt, hogy nagy távolságból kellene nézni ehhez, hiszen az elmosná a formákat.

[3] Schmarsow: I. m. VI.

[4] Michelangelónak is tulajdonítják.

Bizonyos, hogy az igazi szobornak ez a zártság a legelső élettörvénye. Mindazáltal ezt a követelményt sem szabad egyoldalúan túlzásba vinni, mintahogy például Hildebrand teszi, amikor nem ismer más zártságot, mint a klasszikus művészet «egységes egységét», és elítél minden olyan szobrászi konstrukciót, amely pl. két alakot nem tud mindenestül egységbe olvasztani. Mint minden esztétikai törvény, ez is rugalmas és viszonylagos, és a zártságnak is annyiféle megvalósítása lehetséges, ahány művészi vízió. Bernini remeke, az *Apolló és Daphne* pl. e szerint a rigorista felfogás szerint rossz szobor, holott aki elfogultság nélkül nézi, egy percre sem fogja híját érezni benne az egységnek : zárttá teszi nemcsak a belső lélektani összekomponáltság (az üldöző Apolló szemével, mozdulatával szinte összeolvad a menekülő nimfával), hanem külsőleg is, egyrészt a nimfára fonódó balkar, másrészt a tagok pompás párhuzamos ritmusa. Mindazáltal alig tagadható, hogy ez a megoldás a szobrászi alakítás határán jár.

Ez a zártság *a szobrászi alakítás sajátságos paradoxonára* irányítja figyelmünket. Ez a művészet minden más művészetnél anyagiasabb, a szó betűszerinti értelmében a legfoghatóbb, és épen legtökéletesebb alkotásaiban mégis a legelzártabb, a legmegközelíthetetlenebb, legmagánakvalóbb. Szépen írja Rilke Rodinről szóló könyvében : «A plasztikus mű azokhoz a régi városokhoz hasonlít, amelyek egészen falaikon belül éltek. A lakók azért nem tartották vissza lélegzetüket, és életük mozdulatai nem törtek meg, de semmi sem hatolt keresztül azon a körön, amely elhatárolta őket, semmi sem volt számukra azon túl, semmi várakozás nem nézett kifelé. Akármilyen heves egy szobormű mozgása, még ha végtelen távolságokba, még ha az égbolt mélyébe vesz is, vissza kell térnie a szoborhoz, a nagy körnek be kell zárulnia : a magány ama körének, amelyben a művészi tárgy éli napjait. Ez az a törvény, az a megíratlan törvény, amely a mult idők szobrászi alkotásaiban élt ... Ami ezeket a műveket kitünteti, ez az egészen önmagának-valóság ; ez adta meg a szobornak az ő nyugalmát ; semmit sem kívánhatott vagy várhatott kívülről, semmire sem vonatkozhatott, ami kívül van, semmit sem nézhetett, ami nem volt benne magában. Benne magában volt környezete.»[1]

A szobor környezete önmagában van: finoman veszi észre a költőesztétikus a szobrászi alakítás egyik leglényegesebb mozzanatát. A festő a környezetet is beledolgozhatja alkotásába ; háttér, levegő, fény : vonallal és színnel a síkba varázsolható ; de modellírozni, gyúrni, faragni csak az anyagi tömegeket lehet, fényt és levegőt nem. Természetes, hogy a szobor is levegőben van, és fölfogja a fényt, de ez a fény és ez a levegő *nem esztétikai levegő és fény*, ezek reális valóságok, amelyek kívül esnek az esztétikai valóságsíkon. A szobrász természetesen számol velük, de nem alkotja őket ; ha a szoboralak karja nem símul szorosan a testhez, akkor levegőréteg van köztük, de ez a levegő a valóság levegője, nem a szoboré. A fény különböző napszakokban és különböző oldalakról nézve, fényfoltokkal és árnyékokkal játszik a szobor felületén, de ezek a fényhatások változók, nem magából a szoborból valók : annak meg kell állnia önmagában ezek nélkül is. Mindennek, amit rajta látunk, egy belső centrum egységéből kell kinőnie.

Ezek a megfontolások érthetővé teszik, hogy a szobrászat *tárgyainak köre sokkal szűkebb*, mint bármelyik művészeté. A testi valóságot alakítja, tehát voltakép egyetlen tárgya a test, és ami ahhoz tartozik (ruházat) minden más csak ezen keresztül. A művészettörténet tanusága szerint alig is foglalkozott mással, mint az emberi — sokkal ritkábban az állati — testnek bizonyos nagy, általános, alapvető formalehetőségeivel (álló, ülő, guggoló, a «termékeny pillanatban» mozgó stb. test). Főproblémája az egyes alak. A zártság alaptörvénye megérteti, hogy már sokkal problematikusabb, mennyire ábrázolhat alak*csoportokat*. Egynél több alakot az alaptörvény értelmében tökéletesen zárt egységbe komponálni, ez mindenkor próbára tette a szobrász tehetségét. Már a nagy görög művészet hanyatló kora is tanuságot tesz róla, milyen nehéz több alakot igazán *szobrászilag* egységbe tömöríteni. A *Farnesei bika*, alkotójának minden zsenialitása mellett is zavarosan hat. A művészi megoldás lehetősége attól függ, milyen teremtő szintézisbe tudja hozni látomásában a művész a zártsági kötöttség törvényét és az alakítási szabadságot. A lehetőségek két szélső

[1] R. Rilke : Rodin. 1905. 109.

esetét mutatják: egyik oldalon a két alakot tökéletesen egy tömbbe komponáló, kis Jézust tartó Máriák, a másik oldalon az olyan elsősorban pszichológiai összekomponáltságú csoportok, mint az imént említett Bernini-féle szobor. A legszélső túlságot, amely *még* egészen művészi, de amelyen *túl* már a szétesés következik: Rodin *Calais-i polgárai* jelzik. Ennek a szobornak tisztán belső, az egymáshozfordulás szimbolumával kifejezett kompozíció-elve csak Rodin elemi tehetségével tudja megőrizni az egységi hatást. A legtöbb hasonló elgondolású szobor legalább *valami* kapcsot is alkalmaz, mint a *Laokoon-szobor* a kígyókat. Teljességgel szétesnek és minden művészi hatás híján az esetlegesség és a kuriózum benyomását keltik az olyan csoportok (helyesebben nem is csoportok, hanem szervetlenül egymás mellé helyezett egyes szobrok), amilyeneket pl. a Pardo-féle római utász-emlékművön láthatunk.

Még egy probléma kíván egy pillantást a szobrászi alakítással kapcsolatban. Hosszú ideig uralkodott az esztétikában az az axióma, hogy a *szobrok festése* művészietlen. Azóta azonban bebizonyosodott, hogy a görögök legtöbb szobrukat befestették;[1] ha meggondoljuk továbbá azt is, hogy az egyiptomiak is, a középkori szobrászok is legtöbbnyire festették műveiket, akkor nyilvánvaló, hogy ezt az axiómát megdőltnek kell tekinteni. Hogy a mai szobrászok mégis húzódoznak a színes szobortól, annak mindenesetre jó oka van. A szobor festése nagyon könnyen naturalisztikus elemeket vihet bele az alakításba, ami pedig homlokegyenest ellenkezik a szobor szükségszerűen nagyon erős stilizáltságával. A régi nagyok példája világosan tanítja a helyes szabályt: csak a naturalisztikus színezés művészietlen. Ez ugyanis egy nemszobrászi eszközt, a színt teszi uralkodóvá, — ami stílustalanság, — másrészt elveszi, meghamisítja az anyag természetét, — ami az anyagi igazság törvényével ütközik. A szobor színezésének csak az lehet hivatása, hogy kiemelje a *szobrászi* formákat; a görög szobrokon, vagy a nagyszerű középkori szárnyasoltárok faragványain mindig ezt a célt is szolgálta.

A dombormű.

A *dombormű* (relief) mintegy középúton áll a térben dolgozó szobrászat és a síkban alakító festészet (és rajz) között. Akár lapos (bas-relief), akár magas (haut-relief) a dombormű, akár csak domborszerűen kezelt (vagyis egészen a síkháttérhez tapadó) kerek-szobor, egy a törvénye: A domborművet *a síkháttér foglalja egységbe*, amelyből kiemelkedik. Ez a síkhoz-kötöttség, mint minden művészi kötöttség, nemcsak köt, hanem nagy szabadságot is enged: a plasztika legnagyobb szerkezeti problémáját, az egységbefoglalását jó részében szinte magától megoldja. Ez a természete szinte predestinálja a domborművet arra, amit a kerek szobor legnehezebben tud művészien elérni: csoportok alakítására. A dombormű alakítási problémái aztán attól függnek, hogyan fogja föl a művész a háttérnek az alakokhoz való viszonyát. A szoborszerű reliefnél a háttér-síknak nincs önálló élete, jóformán csak mint összefogó elv szerepel. Minél jobban belevonja, tehát minél jobban megdolgozza a művész a hátteret is, annál jobban közeledik a festői alakításhoz. A Ghiberti-féle domborművek (a firenzei Baptisterium bronzkapuján), amelyek vonalperspektívával dolgoznak a háttérben, már egyáltalán nem szobrászi, hanem festői hatásúak.

A festészet.

A festészet és a szobrászat alapvető különbségének fentebbi megvilágítása után megállapíthatjuk a *festészet* művészi jellegét: a festő *síkban* ábrázol *testet* és *teret*. Testet: élőt és élettelent, embert és természeti jelenséget, sőt nyugvót, vagy mozgót; és teret, tehát a testek környezetét, hátterét, atmoszféráját, levegőt, fényt is. Mindezt a síkon, tehát két dimenzióban. Minthogy pedig a tér és a benne elhelyezkedő testek három-dimenziósak, adva van a festői alakítás első alapproblémája: *hogyan tudja két dimenzió eszközeivel a három dimenzió hatását kelteni*. Mindazok a formai megoldáslehetőségek, melyekkel a festő ezt az ellenmondást feloldhatja, két foga-

[1] Tudjuk, hogy pl. Praxiteles egyik legnagyobb festő kortársát, Nikiast, hívta segítségül szobrai festésénél. Híres *Hermes*-szobrának pl. haja, szempillái, szája és a lábán levő bőrmotívumok vöröses színűek voltak, köpenye ragyogott a tiszta teli színektől. Még maga a márványanyag is egy egységes meleg tónussal volt bevonva. G. Rodenwaldt: Die Kunst der Antike. Berlin, 1927. 47. köv.

lomba foglalhatók össze: *távlat (perspektiva)* és *valőr*. «A tér mélységének látszatát a festő a vonaltávlattal és a légtávlattal éri el. A művészet e két eszköze kiegészíti egymást. A *vonaltávlat* segítségével utánozza a síkon a testek helyzetét és azt, hogy szemünktől való távolságuk mértéke szerint látszólag mennyire kisebbednek. A térbeliség látszatának síkon való előidézéséhez nem elégséges a vonaltávlat. Ugyanis a testek szemünktől való távolságuk mérve szerint nemcsak kisebbednek, hanem minél távolabb vannak, annál jobban homályosulnak, elmosódnak. Ezért a művész a *légtávlat* segítségével a távolabb eső testeket határozatlanabb, elmosódottabb formákkal utánozza.»[1]

A *valőr* nem más, mint a fény és szín térbeli értéke. A helyi színek értéke u. i. változik a képen a fényforrás ereje, távolsága és térbeli helyzete szerint. Ami közelebb van hozzá, az világosabb, teltebb színű, tehát a színe is jobban érvényesül, ami távolabb van, színben is, fényben is veszít, — nemcsak a fény távolodása, hanem a közbeeső légréteg következtében is. A távlat és a valőr alkalmazása, felfogása, egymáshoz való viszonya: a művész egyénisége, mondanivalója, sőt világnézete szerint[2] a legkülönbözőbb megoldásokat teszi lehetővé; az egyes képeknek egyéni jellegzetessége nem utolsó sorban ettől függ.

A másik alapvető probléma az alaknak, illetve az ábrázolandó egyes motívumnak az egész környezethez, tehát *testnek a térhez való viszonya*. Ennek egyik részletkérdését mint alapvető formálási szempontot láttuk a dombormű tárgyalásánál: az alak és *háttér* viszonyát. A festmény háttere is lehet egészen passzív szerepű, önálló élet nélküli, mint a mozaiké, a gótika előtti középkor művészetében látható egyszerű arany vagy kék háttérsík, vagy a görög vázák képeinek görbe felülete. Mihelyt azonban nem ilyen egyszerű, semleges háttérről van szó, a háttér mindjárt bonyolultabb valamivé lesz, problémája is érdekesebbé, nehezebbé. A kérdés ez: mennyire válik el a környezettől és lesz önállóvá, vagy mennyire olvad bele környezetébe az alak? Körvonal és feloldás, *vonalas* (lineáris) és *festői* (elmosódó körvonalú) alakítás, ez itt a két szembenálló tendencia. A két tényező persze nem mindig válik külön ilyen egyszerűen. Rembrandtnál pl. sokszor maga a közeg és a háttér is olyan fényből áll, amely szinte már anyagszerű.

Mindezek a problémák összeolvadnak az alakításban, és így csak elvontan választhatjuk külön tőlük a harmadik alapvető alakítási kérdést, a *képszerkezet* problémáját. Ha elvontan vizsgáljuk a szerkezet elemeit, vonalak és felületek viszonyairól és színek rendszeréről beszélhetünk. A függőleges és vízszintes vonalak mintegy a kép tengelyét, a szerkezet csontvázát jelölik meg. A vonalak különböző irányai, sugárzása, hullámzása, ismétlődései: ritmusa, mozgást és életet visznek a képbe. Ám a színek a kolorista festőnél vonalak nélkül is képesek erre is. Átmeneteik, fokozataik, a valőrök játéka: akkor is organikus, egységgé zárt, önmagának-elég világgá teszi a képet, ha hunyorítva nézzük úgy, hogy sem az ábrázolási tartalom, sem a vonalak nem érvényesülnek, csak magukat a színeket, illetve azok egymáshoz való viszonyait, az ezekből kialakuló ritmust éljük át. A képszerkezet létrejötte két (illetve három) irányú lehet, és ez meglátszik a képen is. Az egyik festői irány (pl. a németalföldiek) mintegy az *ábrázolás felől szerkeszt:* a motívumból indul ki, az alakokat veszi alapul, amelyeket ábrázolni akar, és ezeket szerkeszti meg látomása szerint vonal- és szín-rendszerré. A másik irányzat az *alakítás oldaláról* szerkeszt. Egy vonal-, vagy színlátomás él a művész lelkében, és ezt a vonal-, vagy színrendszert tölti aztán meg beléjük-komponált alakokkal. A virágzó-renaissance festészetét ez a vonallátomás szerinti szerkesztés, az impresszionizmust a színlátomás indítása jellemzi.

«Novellisztikus festészet.»

Ha a festői alakítás és ábrázolás egymáshoz való viszonyát vizsgáljuk, fölmerül egy probléma, amely körül sok vita folyt a közelmultban és a jelenben is. Ez az ú. n. *novellisztikus festészet problémája*, édestestvére a programmzene kérdésének.[3] Mennyi-

[1] Szőnyi István: A képzőművészet iskolája. A festőművészet, grafika és szobrászat technikai eljárásai. Bp., 1941. 84.

[2] V. ö. a világkép formaelveiről mondottakat (II.) köt.

[3] L. a következő fejezetet.

ben jogosult a festészetben az elbeszélő téma : történeti tárgyak, genre-képek, idillek stb.? A régi korokban, mikor még ép volt a közösségi stílusérzék, és biztos a művészek ösztöne, ez a kérdés nem merülhetett föl. Hogy fölmerült, csalhatatlan jele annak, hogy volt egy hanyatlott festői korszak, amely hamis elvek alapján művelte ezeket a «műfajokat». Bizonyos, hogy az ilyen önmagukért beszélő témák nem csekély veszélyt rejtenek magukban : túlságosan könnyűek és túlságosan nehezek. Túlságosan könnyűek, mert külsőleg adva lévén, nagyon könnyen látszanak alakíthatónak ; inkább csak jó szerkezetérzéket, történeti tanulmányt és virtuóz technikát kívánnak. Ám az eredmény azt mutatja, hogy ez a könnyű alakítás merőben külsőséges lehet, és a történeti érdekesség nem jelent egyszersmind művészi érdekességet is. Ezeknek a témáknak vonzó ereje ugyanis nem művészileg vonzó. Az embereket érdekli a történelem és érdeklik az «életből vett» érzelmes, kedélyes jelenetek ; annyira érdeklik, hogy az ilyen képen a legtöbb néző csak ezt a közvetlenül (sokszor banálisan) érdekes valamit veszi észre, úgy hogy figyelme teljességgel az érdekszférában marad és mindenestül innen marad az esztétika élményküszöbén. Annál is inkább, mert a történeti képek festői — természetesen nagyszerű kivételek vannak ! — akárhányszor maguk is ezt az érdeklődést látszanak célozni : úgy látszik, hogy nekik sem volt a történet megelevenítésén túlmenő, tehát művészi mondanivalójuk. Itt mutatkozik meg, hogy ezek a tárgyak épen nem könnyen, sőt túlságosan nehezen alakíthatók.[1]

Ahhoz t. i., hogy az ilyen kép valóban művészi legyen, kell, hogy több legyen benne, mint történelmi vagy életképi tartalom : *esztétikai* tartalom ; más szóval, hogy olyan művészi látomásból fakadjon, olyan mondanivalót hordozzon, amelynek ez a jelenet szolgáltatott megfelelő tartalmi nyersanyagot. A történelem vagy a «jelenetek az életből» épen úgy csak *szótár és nyelvtan* az igazi művész számára, mint a táj, vagy a modell. Ha van róluk mondanivalója, akkor ki tudja azt fejezni művészien ezekkel az adatokkal. Ha nem tud róluk többet mondani, mint jelentés és igazi érzelem nélkül ábrázolni őket — az álpátosz és a cukrosvizes szentimentalizmus az igazi művésznek nem érzelem, hanem az érzelem csúfja! —, akkor műve mesterség volt és nem művészet. Ha azonban egy nagy életérzés találja meg bennük a maga adaequat kifejezését (mint a nagy barokkban), vagy egy művészi formalátomás hajtja a témát, mint kínálkozó nyersanyagot uralma alá (mint az olasz kora-renaissanceban, vagy a németalföldi festők annyi életképén), akkor tiszta és megragadó művészet jön létre.

A rajz.

A szobrászatnál is és a festészetnél is kevesebb eszközzel dolgozik a *grafika és a rajz*.[2] A rajz nemcsak, mint önálló művészet, méltó tárgya az esztétikai tanulmányozásnak, hanem mint a festő *előkészítő* eljárása is (vázlat, tanulmány, stb.). Minden grafikus művészet lényege, hogy *színek nélkül, illetve egy-színben* dolgozik. (A színezett rajz, vagy színes metszet úgy viszonylik a tiszta rajzhoz, mint a festett szobor a színezetlenhez.) Minthogy csak vonalakkal dolgozik, a vonal pedig már magában is a lehető legelvontabb valami (a természetben tiszta vonalak nincsenek), azért a rajz hatásában is kevésbbé érzéki a festménynél. Ezért különösen alkalmas olyan tárgyak ábrázolására, amelyek kevésbbé felelnek meg a festőművészet lehetőségeinek. Már V. T. Vischer megmondta, hogy a rajz főként olyan tárgyak ábrázolására alkalmas, amelyek *mintegy áttörik a testiséget*, vagy amelyek a színek érzékibb realitásában bántóan hatnának. Így a valószerűtlen jelenségek, álmok, víziók, vagy a nagyon is nyers, durva témák inkább a rajz, mint a festészet birodalmában vannak helyükön. Különös, szinte egyenesen neki-termett feladata a rajznak a *karikatúra*, mint amely egyenesen bizonyos irányú elvont túlzásból meríti esztétikai elvét (Hogarth). Ugyancsak elsősorban a rajz területe az ornamentika, a legelvontabb képzőművészeti alakítás.

[1] A dolog visszája — egyszersmind a kép leglesujtóbb ítélete : — a legtöbb ilyen képnél a hatás hozzá is van kötve a tárgy történeti ismeretéhez. Aki pl. bizonyos Piloty-képeket címe vagy a címében megemlített történeti tények ismerete nélkül néz, zavarba esik és «nem tud mit kezdeni» a képpel : világosság, szervesség, lényegkifejezés egyaránt hiányzik belőle.

[2] Grafikának a sokszorosító eljárásokkal bizonyos fokig mechanizált rajz válfajait (fa-, réz-, acélmetszet, kőrajz stb.) nevezzük.

Az ornamentika.

Az ornamentika (dekoráció, díszítőművészet) lényege : olyan rajz, vagy festés, amelyből teljességgel *hiányzik az ábrázolás mozzanata.* A díszítőművészet meríthet ugyan motívumokat a természetből (virágdíszek, állatmotívumok, hullámvonal, stb.), és ennyiben lehetne beszélni az ornamentikában is az ábrázolásnak bizonyos nyomairól, de ez nem tartozik lényegéhez ; vannak olyan ornamentumok is — és köztük épen nem a legkevésbbé művésziek —, amelyek tisztára *elvont geometriai* vonalakból, idomokból állnak össze és mégcsak nem is emlékeztetnek természeti adottságokra. Tele van ilyenekkel a keleti, pl. az arab, perzsa, indiai művészet, de csodálatos példáit találjuk a görögöknél is, pl. az ú. n. Dipylon-vázában.[1] Hogy lehet az — merül föl a kérdés —, hogy művészi alkotások tökéletes hatást tehessenek minden ábrázolási elem hiján is, mikor az ábrázolást az esztétikum nélkülözhetetlen tartalmi rétegének ismertük föl? Ha elfogultság nélkül nézzük a Dipylon-vázát, vagy egy remek perzsaszőnyeget, vagy pl. az Alhambra Abencerrage-terének kupoláját,[2] meg kell vallanunk, hogy a ránk tett hatás sem erőben, sem minőségben nem különbözik a nagy festmények, rajzok, vagy templomkupolák hatásától. Az ellenmondást az esztétikai kárpótlás törvényének megfontolása egyenlíti ki. Ezek az alkotások olyan magas hőfokú teremtő élményből fakadnak, amely a vonalak és színek ritmikáján keresztül feledtetni tudja az elvi fogyatékosságot. Kifejezés és jelentés olyan szuggesztiv erejű, az alakítás olyan magával ragadó, hogy — külön okoskodás nélkül — észre sem engedi venni az ábrázolás távollétét.

4. fejezet. A zene.

A zenei kifejezés.

A zenét elsősorban kifejező művészetként illesztettük bele a művészetek rendszerébe. A modern zeneesztétikában ez a tétel nem találkozik egyhangú beleegyezéssel. A régi tartalmi zeneesztétikával (Hegel, Schopenhauer, E. Hartmann, stb.) szembehelyezkedő formalista irány (Hanslick, Köstlin stb.) és a vele rokon törekvések «tartalom nélküli zenéről» beszélnek, — ami természetesen képtelenség, hiszen tartalom nélküli tartalom-forma-egység (és az esztétikum *ez)* durva ellenmondás. Azért amikor a merev elmélet szintjéről egy lépéssel lejjebb szállnak, a zenei valósághoz, valamilyen formában ezek is csak kénytelenek bevezetni valami tartalmi kategóriát *(Inhalt* helyett *Gehalt,* — zenei gondolat, téma, stb.).[3] És még a legszigorúbb formalista sem tagadja a tényt, hogy a zenében általában *van* érzelemkifejezés is, csak az esztétikai jelleget vitatja el tőle : a zene szerintük ettől függetlenül — szinte ennek ellenére — művészet. Mindenesetre a zene elsősorban érzelemkifejező hatása mellett szól az esztétikusok többségén kívül a naiv tapasztalat hatalmas bizonysága is, és ettől megtagadni a tanuvallomás jogát annyi volna, mint elzárkózni a tények elől, és a nagyon kisszámú szerencsés választottaknak írni vértelen kamara-esztétikát. Felfogásunk szerint a helyzet itt is az, ami az esztétikum minden területén : a szépség tiszta érték, amit senki sem érhet el egészen, de megközelíthet mindenki ; a megközelítésnek számtalan fokozata lehet, de a legszerényebbtől sem vitathatjuk el az esztétikai polgárjogot, ha valamilyen — még oly fogyatékos — módon is tartalom-forma egységet él át, aminek objektív elindítója a mű.

Simmel szerint a zenei műben kifejezendő és kifejezés nem is kettő : «a zene teljességgel *csak* kifejezés, csak jelentés, csak hangulat, — a vele kapcsolatban volt hallható valóságtól és közvetlen érzelmektől teljesen elszakadva, teljesen önmagáért való «érzelmi magasság»-ban lebeg.[4] Azt hiszem, a zenei kifejezés sajátos jellege

[1] Az athéni Dipylon-kapu előtti temetőben talált geometrikus vonaldíszű vázák.

[2] V. ö. Anton Springer : Die Außereuropäische Kunst. Handbuch der Kunstgeschichte. VI. k. Lipcse, 1929. 485. a.

[3] «Az önálló zenei gondolatok (témák) határozottsága olyan, mint egy idézeté ; szemléletessége, mint egy festményé ; egyéniek, személyiek, örökkévalók» — írja Hanslick. (Ed. Hanslick : Vom Musikalisch-Schönen. Lipcse, 1910. 173.

[4] Id. Moos. I. m. 201.

csakugyan ez. Három jellemzője van ennek a kifejezésmódnak. Mindenekelőtt nagyon erős az érzelmi hatás. *Nagyon erős*, hiszen «önmagáért való». Nem kell törődnie önmaga érvényesítésén kívül semmi mással. A kifejezésnek két természetes ősmódja van : a hang és a mozgás, a zene pedig hangbeli mozgás, tehát már biológiai természeténél fogva kifejezésre született. Szépen írja Taine : «A zenében az a nagyszerű, hogy nem ébreszt bennünk formákat,[1] ilyen és ilyen tájat, emberi arcot, eseményt vagy meghatározott helyzetet, hanem lelkiállapotokat, ilyen és ilyen vidám, vagy mélabús árnyalatot, a feszülésnek vagy önelengedésnek bizonyos fokát, a leggazdagabb teljességet, vagy halálosan bágyadt szomorúságot. A gondolatok egész megszokott népe ki van söpörve, nem marad más, csak az emberi alapmélység, az öröm és a szenvedés véghetetlen képessége, az ideges, érző teremtmény felemelkedései és megcsendesedései, izgalmának és nyugalmának számtalan variációja és harmóniája».[2]

Nagyon *határozott* is ez a kifejezés, minden látszat ellenére. Persze, nem abban az értelemben, hogy határozott, egyértelmű szavakba lehetne foglalni, hiszen ezt még a szavak művészete sem tudja megtenni az érzelmekkel. Ha megtenni látszik, akkor nem az érzelmet foglalta szavakba, hanem annak logikai műfordítását adta. A zenei kifejezés határozottsága a szimboluméhoz hasonló : kifejezni nem lehet másként, de *így* teljes határozottsággal van kifejezve. Aki elolvassa Wagnernek Beethoven *Eroicá*jához írt programmját, meg fogja vallani, hogy maga a mű sokkal határozottabban fejezi ki magát, mint a magyarázat.[3] Beethoven nagyon is tisztában volt ezzel. Egy 1807-ből való jegyzetében írja : «Az ember *bízza a hallgatóra, hogy találja ki* a szituációkat. Sinfonia caracteristica — vagy emlékezés a falusi életre. Minden festés elvész, ha az instrumentális zenében túlságba visszük. — Sinfonia pastorella. Akinek csak halvány fogalma van arról, milyen a falusi élet, mindenféle felírás nélkül, *magától is kitalálhatja*, mit akar a szerző».[4] Egy 1818-ból való levelében : «A harmadik D-dur szonáta largójából *mindenki kiérezte* egy melancholikus ember lelkének rajzát a fény és árnyék minden árnyalatával, a nélkül, hogy a felírásnak kellene ehhez kulcsot nyujtania, és a 14. opusszámú két szonátában akkoriban mindenki két elvnek harcát, vagy két személy párbeszédét vehette észre, *hiszen olyan kézenfekvő az egész*».[5]

Miért olyan határozott a zenei kifejezés? Azért, mert a zenei mozgás elemeinek végtelen változatosságával az érzelmi belső mozgás legkisebb változásait, legfinomabb árnyalatait is követni tudja, — hiszen épen ezeknek az árnyalatoknak a kifejezésére a költészet is a zeneiség eszközeit kénytelen kölcsönvenni ; éppen ezen a téren azonban a zenével nem versenyezhet. Persze, ez a határozottság *érzelmi határozottság*, nem tárgyi : az érzelmi árnyalatokat idézi fel, nem pedig a tárgyat, amelyre az érzelem irányul — az érzelmet önmagában, aktuális kötöttségétől felszabadítva, épen azért az egyéni utánélésben is nagy szabadságot engedve. A szomorú zenét senki sem fogja vidámnak érezni, sem harciasnak, sem idillinek ; minden fogékony lélek teljes határozottsággal át fogja benne érezni a szomorúságot, sőt, ha kellő felszereltsége van hozzá, minden apró részletárnyalatával, de a maga módja szerint : a maga egyéni esztétikai fogékonysága és gyakorlottsága, sőt — ha szabad ezt mondani — a maga «szomorúsági fogékonysága» és gyakorlottsága szerint. Ezt a szabadságot minden érzelmi határozottsága ellenére is meghagyja a zene.

Épen ezért, sajátságos paradox módon : ugyanakkor, amikor az érzés legfinomabb, legdifferenciáltabb egyéni árnyalatait is vissza tudja adni, mégis *egyetemes érvénnyel, utánaélhetően* képes ezt tenni ; sokkal inkább, mint a költői szó. A nyelv sokkal konvencionálisabb és ugyanakkor kevésbbé gazdag árnyalatú, mint a zenei beszéd ; sokkal nehezebben idomul az egyéni érzelem vonalaihoz. És ha hozzájuk idomult, nehezebben is követhető : nem mondja mindenkinek ugyanazt. A zenei nyelv könnyebb, szabadabb, légiesebb : könnyebben simul, nemcsak az alkotó akaratához, de a befogadó lelki barázdáihoz is. Érdekesen látta ezt meg Mendelssohn-

[1] Nyilvánvalóan *képi* formákat ért.
[2] Taine : Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge. XXIV.
[3] V. ö. Dessoir : I. m. 336.
[4] Cserna Andor : Beethoven-breviárium. Bp., 1921. 110.
[5] Cserna Andor : I. m. 144.

Bartholdy: «A zene jobban meg van határozva, mint a szó, és szavakkal megmagyarázni annyi, mint elhomályosítani. Nem gondolom, hogy a szavak elégségesek legyenek ehhez a tárgyhoz, és ha meggyőződném az ellenkezőről, nem alkotnék többet zenei munkát. Vannak, akik a zenét kétértelműséggel vádolják, és azt állítják, hogy a szavak mindig érthetők; szerintem épen ellenkező a helyzet; a szavak nekem üreseknek, kétértelműeknek és érthetetleneknek tűnnek fel, ha összehasonlítjuk őket az igazi zenével, amely a lelket inkább megtölti ezerféle jó dologgal, mint a szavak. Amit számomra kifejez a zene, amit szeretek, sokkal inkább túlságosan is meghatározottnak tűnik fel, mint meghatározatlannak, semhogy szavakkal lehetne megmagyarázni».[1] A zene formaelemei szimbolikus jelek, amelyek érzelmi evidenciával állnak a felvevő lélek elé; ugyanakkor szuggesztív mozgások is, amelyek szimpatikus együttmozgásra inditanak. «Hogyan lehetséges, hogy határozott hangbenyomásokat a sóvárgásnak, a sóhajtásnak, az ujjongásnak érzelmével kössünk össze?» — veti föl a kérdést Odebrecht. — Nyilván csak úgy, hogy felébresztik bennünk az emlékezést emberi hangképződményekre, vagy természeti hangokra, amelyeknek, mint határozott lelki-izgalmak artikulációjának egyértelmű empirikus értelmük volt számunkra ... A hangok érzelmi meglelkesítése csak abból magyarázható, hogy — közömbös, hogy mennyire tudatosan — egy illuzionisztikus objektiváló folyamat megy végbe bennünk: úgy képzeljük, mintha érzelmi izgalmunk okozója egy hozzánk beszélő lélek lenne.»[2]

Jelentés a zenében.

Ha azonban a zene kimerülne az érzelemkifejezésben, vagyis adott aktuális érzelmi hullámok adaequat zenei formákba öntésében, akkor még csak kifejezés volna, mint az egyszerű jajkiáltás, vagy ujjongás. Hogy művészetté legyen, ahhoz *totális* érzelemkifejezéssé kell nőnie, illetve mélyülnie. Ám láttuk, hogy az igazi művész alakításában az érzelem mindig azzal az egyéni egész-háttérrel való kapcsolatában jelenik meg, amelyet *élethangulat*nak neveztünk. Megérzik ez a szubjektív totalitás minden nagy zenében. «Csodálatos és rejtelmes a zene helyzete a művészetek között. Míg a költészet, szobrászat és festészet még mindig megjelenítői a fölmagasztosított emberi életnek, addig a zene tisztára csak szimboluma. Üstökös csillag, amely rengeteg messzeségben és magasságban kering az emberi élet körül, de aztán egyszerre megint oly közel ereszkedik le hozzá, mint aligha még egy művészet, és *az embernek legbelsőbb emberségét mutatja meg.* Hol fantasztikus matematika, hol meg színig lélek, végtelen távol és mégis meghitt közelségben. Hatása (már mint igazi mivoltában) oly nagy és oly közvetlen, hogy a hálaérzés rögtön az alkotót (= az egyéni állandót) keresi mögötte és önkéntelenül proklamálja nagyságát.»[3]

A nagy zenében ez a kifejezési totalitás a szó legteljesebb értelmében jelentéssé nőve jelenik meg: a szubjektív egész-élmény az objektív egészet is megsejteti. A zene e vonatkozásának klasszikus filozófusa Schopenhauer, aki a maga filozófiai s apgondolatának megfelelően a «tiszta világlényeg» kifejezését látta a zenében. «Az a bensőséges viszony, amely a zene és minden dolog igazi lényege között fennáll, megérteti velünk azt is, hogy amikor valamilyen jelenettel, cselekménnyel, eseménnyel, környezettel együtt megfelelő zene szólal meg, a zene mintha feltárná előttünk legelrejtettebb értelmüket s a leghelyesebb és legvilágosabb kommentárt fűzné hozzájuk: hasonlóképen, aki elmerül valamely szimfónia hatásában, úgy érzi, hogy a teljes élet elvonul előtte; ámbár, ha feleszmél, semilyen hasonlóságot nem tud megállapítani a zenemű s a dolgok között, melyek megjelentek neki. Ez azért van, mert a zene abban különbözik a többi művészettől, hogy nem a jelenségek képmása, hanem közvetlenül magának az akaratnak tükrözése s ennélfogva a világ minden fizikai elemével szemben a *metafizikai elemet*, minden jelenséggel szemben *a lényeget, a magánvalót* fejezi ki. Így tehát nevezhetnők a világot megtestesült zenének, vagy megtestesült akaratnak is.»[4] A legmodernebb zeneesztétika a maga szerényebb

[1] Th. Ribot: Essai sur l'imagination créatrice. Paris, 1926. 178.
[2] Odebrecht: Grundlegung. 220—1.
[3] Hammerschlag János: J. S. Bach. Bp. é. n. 13.
[4] Prahács Margit: A zeneesztétika alapproblémái. Bp., 1935. 79.

fogalmazásában lényegileg ugyanezt vallja: «A zenei forma, mint a feszültség és a feloldás, az expanzív és a centripetális erők váltakozása, közvetlenül, forrongó mozgásenergiák összefüggésében, már önmagában hordozza azt, amit kifejezni akar. Ez pedig nem egyéb, mint *minden emberi élet feszítőereje*, az a világsóvárgás, amelyet a *teljesség, a tökéletes állapot után* érzünk, a valóság befejezetlen, tökéletlen mivoltával szemben . . . Az *Én megnagyobbodása*, felemelkedésének és szabadságának sajátos érzése, az az örök érzelmi velejáró, amely az ember állandó törekvését a többre, a jobbra, más szóval az öntudatosításra, a *végtelenbe* emeli.»[1]

De még ennyire sem szükséges filozofálnunk, hogy ezt a jelentés-mozzanatot felismerjük. Elég egyszer igazán átadni magunkat egy nagy zenei remekmű hatásának. Ha túl tudunk jutni az esztétika előtti, vagy félig esztétikai (csak-tartalmi, vagy csak-formai) fokon: a csak-szubjektív érzelmi elábrándozáson, vagy a csak-formai-mozgás-követésen — akkor közvetlenül tapasztalhatjuk meg ezt a hasonlíthatatlan mélységű élményt, a zenének tulajdonképeni legsajátabb értékét. Gyönyörűen írja le ezt a fokozatosan elmélyülő élményt Harsányi Kálmán a *Kristálynézők* első fejezetében. Hőse Bach *Máté-Passiójának* zongora-kivonatával kezében ül a hangversenyterembe, de már a bevezetés első ütemei: elfacsarják a szívét. «Az első kórus berobbanásakor összegubbaszkodott, belebujt a kottáiba, szerette volna valami egészen idegen gondolathoz terelni az érzéseit, hogy lebírja valahogyan feltóduló zokogását, és azon tépelődött, hogyan fog két hosszú órán keresztül tülekedni remegő álla idegeivel, ziháló melle fölcsuklásaival és azzal az elzárni nem tudott acélos kis izomzsilippel, mely a szeme sarkában minden áron föl akart pattanni, hogy utat nyisson a könnyeinek.» Aztán egyre jobban belemerül a roppant alkotásba, már a szavakat sem hallja, csak a zenét. «A korálist mintha *az egész emberiség* énekelte volna. Vagy inkább csak az emberiség java. Közöttük ő is. Látományának nem volt kerete. Magát a *Végtelent látta*, a Végtelent, betöltve önmagával.» Aztán újra elöntik az emlékek és lassan visszasiklik a szubjektív rétegekbe. «A zene folyt, hullámzott, hömpölygött, dagadt, tornyosult, az egekig vágott föl körülötte; vitte, sodorta magával és ő emlékeinek úszó szalmaszálai után kapkodott.» «Hallotta a zenét, de nem tudta, mit hall. Már váltakozva muzsikált neki Bach, meg az élete sorsa.»[2]

A tulajdonképeni érzelemkifejezés azonban a zenei tartalom jelentésé-emelkedésének csak egyik tárgya. A másik, talán még hatalmasabb: a zenei kifejezés és formálás legfontosabb eleme: a ritmus. A ritmus, mint felismertük, «kozmikus formula», — amely a mindenség törvényszerűségét viszi bele a műbe. Minthogy pedig a szubjektív érzelemkifejezésnek is hordozója, azt szuggerálja, hogy a külső és belső világ törvényszerűsége valamiképen azonos. A zenei befogadásban elmerülőnek a ritmus egymaga is megadja a totalitás-élményt, a jelentést.

Tartalom és alakítás a zenében.

A zenei alkotás ezt a kifejező-jelentő tartalmat a maga lefordíthatatlan nyelvén formálja meg: a hangbeli mozgás formáiban:[3] a ritmus, a hangszín, a hangmagasság, a harmónia, a melódia egyszerre mennyiségi és minőségi viszonyaiban. A tartalom-forma-egység esztétikai alaptényе lehetetlenné teszi ennek a kettőnek különválasztását. «Zenei forma és kifejezés, azaz jel és jelentés, külső fiziognómia és belső mozgalmasság, teljesen fedik egymást.»[4] Ez teszi érthetővé, hogy emberileg nem egészen nagy-formátumú szakemberek, akár művészek, akár esztétikusok, akik természetszerűen jobban bele tudnak mélyedni a formaelemek csodálatos életgazdagságú világába, úgy rá tudnak feledkezni az alkotásnak erre az oldalára, hogy a benne vibráló, pihegő tartalom eltűnik előlük. «Hát te azt élvezed a zenében, amit a füleddel hallasz?» — kérdezte lelkesedő barátját csodálkozva egy fiatal professzor-zeneszerző.

A kérdés mögött meghúzódó gondolat: az igazi zenei élmény nem az érzéki benyomás, és nem a nyomán esetleg támadó érzelmi élmény, hanem a «zenei forma-

[1] U. o. 161—2.
[2] Harsányi K. Munkái V. A kristálynézők. Budapest, 1928. 14. köv.
[3] «Tönend bewegte Formen» (Hegel).
[4] Prahács M.: i. m. 49.

lefolyás» belső szemlélete, vagyis a formának, ennek az elvont viszonyrendszernek *mint ilyennek* átélése. Korunk zenéjéből (Hindemith, Schönberg), de még inkább a vele foglalkozó programmszerű és magyarázó szakirodalomból bőven lehetne felhozni példákat ennek a felfogásnak tudatos alkotói érvényesítésére és jogosságának fejtegetésére. Az ilyen fajta alkotás elvét tömören fejezi ki Schönberg: «Komponálás közben csak a formaérzés dönt nálam. Ez mondja meg, mit kell írnom, minden más ki van zárva».[1] Az első mondat tökéletesen szabatos és jogosult, és valójában nem mond mást, mint hogy az alkotásban a végső szó a művészösztöné, az alkotói apriorié. A második mondat a túlzás, az egyoldalúság, de több ennél: ténybeli tévedés is. A művész nyilván csak ki akar zárni minden tartalmi elemet, ez azonban a valóságban lehetetlen, minthogy tartalom nélküli forma csak elvontan képzelhető el. Azok a zenei formaelemek, amelyeket a formaérzés döntése létrehoz, nem lehetnek függetlenek teljesen *minden* tartalmi vonatkozástól. Ha sikerülne az alkotónak minden érzelmet kizárni, ez csak egy tudatos nagyfeszültségű értelmi működés segítségével lehetséges, és már ez a folyamat is magával hoz legalább bizonyos ú. n. logikai érzelmeket. De a legkisebb zenei formaelem is hang és mozgás, már pedig hang és mozgás biológiai gyökerében függ össze az érzelemkifejezéssel, attól tehát *mindenestül* el nem szakítható. Az alkotó, amikor a formákat — és mint hiszi: *csak* formákat — létrehozza, odaadja magát ezeknek a formáknak, gyönyörködik bennük, egy más, külön világot él át bennük: ez az odaadás, ez a gyönyörködés: érzelem. Ez a más-valóság: tartalom. Valósággal matematikai bizonyítékát szolgáltatta az ilyen tisztára csak formai zene lehetetlenségének Stephani. Kimutatta, hogy temperált hangszereinken az oktáva kivételével nincsenek tiszta intervallumok, hanem «önkényes kompromisszumos értékek» vannak rajtuk adva. Már most zenei felfogásunk ezeket a hangokat hol valóságos (kompromisszumos) értékükben fogadja be, hol nem-valóságos tiszta értékükben hallja: a maga aktuális szükségletei szerint. Ez az aktuális szabályosság, ez a szuverén zenei alakítás voltaképen egy tudatalatti «hangképzeleten» keresztül dolgozik, «amely lelki erőjátékot teremt, feszülés és feloldódás, konfliktus és kiegyenlítődés, szorongás és felszabadulás között, a nagy zenészt megkülönböztető szívbeli erők hatása alatt.»[2]

Mindez azonban nemcsak azt jelenti, hogy az alakítás a zenében sem dolgozik tartalmatlan formákkal, hanem azt is, hogy a zenei alakítás árnyalatilag másképen, még szorosabban függ össze, ha lehet, még teljesebben egy a tartalommal, mint a többi művészetben. Némi joggal azt lehet mondani, hogy itt maga a téma a mondanivaló, annak változatai, hullámai, mozgása — lévén hang és mozgás *in se* kifejező — egyben magának a mondanivalónak belső élete. Semmiféle művészet meg nem nyílik igazi mivoltában az előtt, aki formáit, mint ilyeneket érteni, átélni nem tudja; de a költészetben, festésben, szobrászatban a legtökéletlenebb formafelfogás mellett is marad *valami* az esztétikumból, mert bizonyos formaelemek (a szavak jelentési, a színek, vonalak, testek ábrázolási formamozzanatai) annyira konvenciósan ismertek, hogy a legtökéletlenebb befogadó élményből sem hiányoznak mindenestül. De aki a zenében a formai elemek iránt érzéketlen, annak számára jóformán semmi sem marad az esztétikai lényegből, legföljebb a vele kapcsolatos esztétika-előtti benyomás (a kellemes hangérzetek) és az esztétikumon kívüli asszociációs (aktuális-szubjektív érzelmi, esetleg gondolati) emlékekben való édelgés. Ezért azt kell mondanunk, hogy a zenei befogadó élményben a kifejező-jelentő mozzanat uralkodik ugyan, de attól egy percre sem választható el, azzal tökéletesen összefügg az alakítási élmény újraélése. A művész oldaláról nézve pedig egyenesen azt kell mondanunk, hogy az alakítás-elv, ha nem is elsődleges, de uralkodó. Nem elsődleges, mert a zenei alkotó sem fog alakításhoz, ha nincs mondanivalója, még ha ez a mondanivaló csak formainak látszik is, amilyen például egy formai probléma megoldása, egy adott zenei motívum feldolgozása stb.; hiszen ez a formai probléma is azért indítja alkotásra, mert «megragadta», ami már érzelmet feltételez, és azért ragadta meg, mert «van benne valami» számára, ami már tartalmi mozzanat. De uralkodó az alakítástendencia, mert ez a tartalmi elem, ez a kifejezési mozzanat vagy a tudattalanban

[1] Id. Mitrovics Gyula: A műalkotás szemlélete. Bp., 1940. 218.
[2] Hermann Stephani: Grundfragen des Musikhörens. 1926. V. ö. Moos i. m. 398.

illetőleg félig-tudatosban lappangva van jelen, vagy ha tudatos, akkor már «adva van», tehát nem önmagában érdekes, hanem formálási lehetőségeiben, nem a *mi*-je, hanem a *hogyan*-ja, nem léte, hanem megvalósulása, vagyis a formai alakítás. Ez a formai alakító szenvedély jellemzi az igazán nagy zeneköltőket, — de persze a forma élő tartalommal teli valóság számukra.

A zenei ábrázolás problémája.

Miután a zenei esztétikumban ilyen tökéletes összeolvadását ismertük meg kifejezésnek, jelentésnek és alakításnak, hátra van még egy kérdés: *mennyiben beszélhetünk a zenében ábrázolásról?* Minthogy az esztétikai tartalomnak rétegei között, mint az elemzés megmutatta, szükségszerűen ott van az ábrázolás is, valamilyen formában meg kell ezt találnunk a zene birodalmában is. Hol vannak tehát a zenében ábrázolási, vagyis a külső tárgyi valóságból származó elemek? Első tekintetre világos, hogy ennek a szónak egészen más értelme van a zenében, mint az ábrázoló művészetekben, amelyek szemléletesen utánozzák, vagy a költészetben, amely teljes határozottsággal megnevezheti a külső jelenségeket. Az ábrázolásnak a vonal, szín, idom az elsődleges természetes eszköze, amellyel a festő és a szobrász és — a szavak képi értékén keresztül — bizonyos értelemben a költő is dolgozik. A hang és a mozgás, a zeneművész anyaga, ugyanilyen természetesen és elsődlegesen a kifejezés eszközei. Ha már most azt kérdezem, mit lehet *ábrázolni* hanggal és mozgással, szinte kínálkozik rá a felelet: azt, ami hang és mozgás. A hangjelenségeket (madárdal, emberi sírás, szélzúgás, hullámmoraj) és mozgásjelenségeket (sietés, lassúdás, emelkedés, leszállás stb.) a zene közvetlenül, a szó szoros értelmében vett utánzással is ábrázolhatja. Ez a funkciója érvényesül a *zenei hangfestés* jelenségében és bizonyos ábrázoló zenei mozgásképletek alkalmazásában. Minderre bőven találunk példát a festői programzene nagy alkotásaiban, Bachtól és Händeltől, Wagneren, Berliozon, Liszten át Debussyig, Straussig, Rimsky-Korsakowig és Sibeliusig. Amikor Bach a melódikus vonal emelkedésével és süllyedésével illusztrálja a felmagasztalás és megalázás gondolatát, Beethoven a *Pastorale*-szimfóniában hangokkal utánozza a vihart stb., akkor ezt az eljárást követik. Némelyik mester egészen a raffinériáig fejleszti ezt a festőművészetet. «Semmit sem találok egyénibbnek d'Indy zenéjében — írja Romain Rolland —, mint a zenei tájképfestés művészetét. A *Fervaal* némely lapja fenyővel borított hegycsúcsokat idéz szemünk elé, sűrű ködfelhők között; az *Idegen* némely lapja azokat a fantasztikus fényeket, melyek vihar előtt kigyúlnak a tengeren.»[1]

Mindez azonban a zenében lényegileg idegen elem és inkább csak kuriózum számba vehető. Minthogy a zenének tulajdonképeni tartalmi eleme a kifejezés, és azt mint a fenti Simmel-idézet szabatosan fogalmazta, a vele kapcsolatos külső tárgytól függetlenítve, önmagában tudja megjeleníteni, azért az ilyen kötött, nagyon is konkrét tartalmi elem többé-kevésbbé idegenszerűen hat benne, szinte már azt az esztétikai törvényt fenyegeti, amelyet az egyértelmű realitás nevével próbáltunk megfogalmazni. Ha ezt meggondoljuk, meg fogjuk érteni, miért húzódoznak egyes nagy zeneértők minden erőteljesebb programmzenétől, — miért szerette kevésbbé például Schumann Beethoven III. és VI. szimfóniáját (az *Eroica*t és a *Pastorale*t): «mert korlátokat állítanak a képzelet elé.»[2]

Az igazi zenei ábrázolás más jellegű. Lényegére talán legvilágosabban úgy mutathatunk rá, ha a zenét e tekintetben összehasonlítjuk a festészet és a szobrászat eljárásával. Ez a két művészet és az ábrázoló tárgyú költészet is az ábrázoláson át jut el a kifejezéshez: úgy utánozza a külső valóság érzékelhető mozzanatait, hogy a kiválasztásban, stilizálásban, eszményítésben a kifejezendő érzelem, illetve jelentés érvényesül. Petőfi úgy írja le az Alföldet, Ruysdael úgy festi meg a *Zsidótemetőt*, hogy maga a kép lehelli az érzelmet, amely a művet létrehozta. A zenei alakításmód a fordított utat követi: *kifejezésen át ábrázol*. A zenei élményfolyamat hangbeli és mozgásbeli elemei olyan érzelmi folyamatokat keltenek, amelyek általánosan érvényes asszociációk révén idézik fel a velük megszokottan kapcsolódó, őket rendesen felkeltő

[1] Romain Rolland: Zenei miniatűrök. Ford. Benedek Marcell. Bp. é. n. 195.
[2] Id. Barta Dénes: Beethoven. Bp. é. n. 169.

külső valóságok képeit, — a nélkül, hogy a szó kötött értelmében vett utánzásra szorulna. Szabatosan és tömören mutat rá erre az eljárásmódra a művészi zenei ábrázolásnak legnagyobb mestere, Beethoven, amikor egy 1809-ből való jegyzetében így jelöli meg a *Pastorale* tárgyát: «A Pasztorál-szimfónia nem festészet, hanem amaz érzelmek kifejezése, amelyeket a falu élvezete vált ki az emberből. Emellett a falusi élet érzelmeit is rajzolja». Más helyen ugyanerről: «Az egész nem is annyira hangok, mint inkább hangulatok festése».[1] Nyilvánvaló, hogy az efajta ábrázolás nem önmagáért való, és a művészi szándékban nem is elsődleges: nem mint ábrázolás a fontos, hanem mint a kifejezésbeli mondanivalóhoz kapcsolódó képzeleti élmény, mint az egész zenei élmény gazdagítója. Épen ezért nem is lehet olyan határozott és egyértelmű, mint a kifejezési tartalom. Egy érzelem sokféle tárgyi jelenséggel lehet kapcsolatos. Szinte elképesztően világít rá az ábrázolási elemnek erre a másodlagos, nem szükségszerűen egyértelmű funkciójára Schumann vallomása, aki *In der Nacht* című zongoradarabjáról egy levelében azt írja, hogy később, *mikor már a mű kész volt*, nagy örömére Hero és Leander történetét fedezte föl benne. Azóta, írja, valahányszor eljátssza a darabot, nem tudja elfelejteni ezt a képet, amint Leander a tengerbe veti magát — Hero hívja — Leander felel — szerencsésen partravergődik — amint a Cantilenában átölelik egymást — amint újra válniok kell — végül mindent homályba burkol az éjszaka.[2]

Az ábrázolásnak ez a kifejezésben érvényesülő módja nyilvánvalóan a *szimbolum* birodalmába tartozik. Schering épen abban látja a zene sajátosságát, hogy a legkülönbözőbb szimbolumfajokat, egyidejűleg képes érvényesíteni,[3] és tételét ő is, a hozzászóló Moritz Bauer is[4] számos meglepő példával igazolta. Brahms német requiemében többek közt ezt a mondatot illusztrálja: «Az igazak lelkei Isten kezében vannak, és semmi baj nem éri őket». Isten védő kezét egy mély *d* «ábrázolja», amelyet a basszusok és a dobok hoznak végig az egész következő fugán kitartva. «Hogy Isten minden dolognak kezdete és vége, hogy mindenütt jelen van és mindenütt «megérezhető», hogy minden lét ő rajta épül, hogy harc és nyugalom, keletkezés és elmúlás őt nem érinti, — ezt és még sok egyebet kifejez zeneileg az ilyen alkotásmód.»[5] Kifejez — mint szimbolum; kifejez — és ebben a kifejezésben ábrázol. Ime, a zenei ábrázolás lényege. Hogy csakugyan így van, ritka szép példával illusztrálja Baudelaire *Richard Wagner et Tannhäuser* c. tanulmányában. Egymásután közli itt a *Lohengrin* nyitányának a párisi előadáson szétosztott programmját, Lisztnek ugyanerre vonatkozó magyarázatát, végül a saját «fordítását»: azt a képzeleti élményt, amely benne folyt le, amikor először hallotta a művet — «mikor lehúnyt szemmel úgyszólván elragadtatva érezte magát a földről» —, hogy megmutassa, «hogy az igazi zene különböző agyvelőkben analóg gondolatokat szuggerál».[6] A három fordításból meglepő határozottsággal tűnik ki, hogy az *ábrázolási* tartalom nagyjából rokon képeket sugall, de az *érzelmi* élmény, amely a képekbe öltözik, lényegében azonos mindháromban.

Programmzene és abszolút zene.

A zenei ábrázolás e lényegének felismerése eligazít a *programmzene* jogosultsága körül még nemrég oly hevesen hullámzó vitában is. A szorosabb programmzene, vagyis megnevezett ábrázolási, kifejezési és jelentési tartalmakhoz kapcsolódó zene jogosultságát maga az a mindennél döntőbb történeti tény intézi el, hogy a mindenkori zeneművészet legnagyobbjai gyakorolták, és hogy a legnagyobb zenei remekek oly nagy része ilyen természetű. A programmzene neve alatt voltaképen többfélét értenek. A programmnélküli, ú. n. abszolút zenéhez legközelebb állnak, csak a legtágabb értelemben sorolhatók ide: az olyan alkotások, mint Beethoven *Pastorale*

[1] Cserna Andor: Beethoven-breviárium. Bp. é. n. 110. és 111.
[2] Dessoir. I. m. 336.
[3] Arnold Schering: Symbol in der Musik. Zeitschrift f. Ä. XXI. k. 4. f. 1927. 382. (III. eszt. kongr.)
[4] U. o. 388. s köv.
[5] Dessoir: I. m. 337.
[6] Ch. Baudelaire: L'art romantique. Paris é. n. 213—217.

szimfóniája, amely címével utal ugyan egy meghatározott tartalomra (sőt vannak benne közvetlenül-ábrázoló hangfestő részletek is), de valójában erre az utalásra nem szorult rá, mert (mint fentebb idéztük a mester saját kijelentéseit), e nélkül is felismerné minden fogékony lelkű figyelő, és amiről szól, az lényegében nem más, mint *érzelemkifejezés:* a zene tulajdonképeni őstartalma. A másik csoportot olyan művek alkotják, mint Liszt *Les préludes*-je, vagy *Mazeppá*-ja. Ezekben már nemcsak általában egy érzelmi irányulás van megjelölve, hanem — az alapul vett szöveg formájában melléadott — *szimbolum.* A zeneköltő itt *akarja,* hogy erre a szimbolumra szegezzük figyelmünket, és ez az irányított figyelem foglalja egységbe a zenei élmény drámai gazdagságát, amely azonban mégis csak érzelmi hullámok viharzása. A harmadik, az abszolút zenétől legtávolabb eső forma volna a Strauss Richard *Till Eulenspiegeléhez* hasonló zene, amely már egyenesen a festészettel, illetve *költészettel kel versenyre:* eseménysorokat, egészen határozott, konkrét helyzeteket (pl. az akasztófajelenet) akar ábrázolni.

Ez a három típus azonban nem meríti ki a nemabszolút zene birodalmát. Ha az adott és kötött tárgyhoz kapcsolódó zene programmzene, akkor programmzenének kell mondanunk az egész vokális zenét, az egész egyházi zenét, minden drámai zenét, sőt voltaképen a tánczenét is, úgy hogy már-már azt kell kérdeznünk, mi marad meg az egész zenei kozmoszból «abszolút» zenének ? Ez a megkülönböztetés azonban sokkal kevésbbé fontos, mint általában gondolják. Könnyű u. i. belátni, hogy a zene esztétikai jellegére nézve közönyös, meg van-e nevezve a «programm»-ját adó valami, vagy megnevezetlenül irányította a művész alakítását. Hogy elárulja-e a művész nyiltan, mit gondolt, vagy mit érzett alkotás közben, vagy csak magában az alkotásban nyilatkoztatja ki, az változtathat műve hozzáférhetőségén, megkönnyítheti, vagy megnehezítheti annak helyes felfogását, de magának a műnek *esztétikai jellegén és értékén* nem változtat. Már pedig magában a műben feltétlenül benne lesz ez a még oly rejtett «programm» is, mert a művész ember, és az ember nem tud cselekedni, sem gondolkodni érzelmi, hangulati koefficiens nélkül : ennek a gondolati-érzelmi folyamatnak rezgései pedig szükségszerűen beleíródnak komponáló, hangszerelő, belső-külső mozdulataiba. Programmzene és abszolút zene tehát esztétikai szempontból nem ellentétek, hanem csak a zenei alkotótevékenységnek, a művészi szándéknak, illetőleg a befogadás előfeltételeinek két irányát jelzik. Az esztétikai elvi értékelés mindkét irányzatnak *szélsőségeit* kénytelen elítélni. Rossz zene az a programmzene, amelyben, ha szabad így szólnunk, több a programm, mint a zene, vagyis a mondanivaló nincs igazán megformálva, úgy hogy a programm (esetleg a szöveg) ismerete nélkül nem élvezhető igazán, mert zavaros. A megismert esztétikai törvényekbe ez három ponton is beleütközik. Hiányzik belőle a tartalom és forma szerves egysége, hiányos (mert külső segítségre szorul) a lényegkifejezés, fogyatékos (mert nem beszél önmagáért) a szemléletesség. És rossz az az abszolút zene, amely annyira abszolút akar lenni, hogy — ha kizárni teljesen nem is tudja, mert az lehetetlenség — de felismerhetetlenségig, vagy majdnem felismerhetetlenségig, helyesebben a szükségszerű félreismerésig elrejti alkotójának belső világát. Ez a törekvés is fogyatékos esztétikumot hoz létre, mert ellene mond az érzelmesség törvényeinek, elfödi a lényeget, és amikor úgy tesz, mintha nem volna tartalma, ismét csak szervetlenné teszi a tartalom és forma egységét. Az első szélsőségre lehetne példákat idézni akár Wagner zenedrámáiból is, az utóbbira kitűnő modernekből *(Reger);* az esztétikai érték fogyatékosságát az egyik esetben sem a programm, illetve annak hiánya okozza, hanem mindig a művészi alakítás tökéletlensége, amely az egyik esetben nem éri el, a másodikban túllépi a tartalom-forma-egység szerveségének határvonalát.

5. fejezet. A költészet.

A szó négyféle funkciója.

Ha szabatos névvel akarnók illetni azt a művészetet, amelyet a régi esztétika olyan szívesen nevezett — minthogy festeni és zenélni is tud — a legtökéletesebbnek, szabatosan *szó- vagy nyelvművészet*nek kellene mondanunk. Anyaga, amelyből belső törvényei fakadnak, az értelmes emberi hang : a nyelv. A mult század esztétikájában

általánosan uralkodott az a felfogás, hogy a szó voltaképen nem anyaga, csak közvetítője, «vehikuluma» a költészetnek, az igazi művészi anyag : a szó közvetítette képzeleti kép. Ezt a felfogást, amelyet olyan meggyőző erővel fejt ki Lessing *Laokoonja*, Th. A. Meyer döntötte meg 1901-ben megjelent könyvében *(Das Stilgesetz der Poesie)*, amely olyan alapvető jelentőségű a költészet esztétikájára, mint Hildebrand munkája a képzőművészetek formaelvéről. Meyer nagy elmeéllel és alapossággal mutatja ki, hogy «a költészet tartalmát nem érzéki képekben kapjuk, amelyeket a nyelv szuggerálna, hanem *magában a nyelvben* és az általa teremtett, egyedül rá jellemző alakulatokban». A költészetnek tehát «szemléletfölötti karaktere» van. Ez a tétel nem jelenti azt, hogy a szó nem kelt bennünk képzeleti képeket *is*, ezek a képek azonban sem nem járnak szükségszerűen együtt a szó hatásával, sem nem ezek alkotják a költészet speciális és elsődleges hatóeszközét.

Kétségbevonhatatlan tény, hogy a szónak a képszuggerálás nem egyetlen, nem is feltétlenül elsődleges, nem is mindig fontos velejárója. *A szó nem szorul képre* ahhoz, hogy tökéletesen művészi hatást tegyen. Lehet, hogy valamikor, a nyelv őskorában, jobban telítve volt a nyelv szemléletességgel ; erre nem egy jelenség vall, a nyelv eredetéről szóló feltevések egy része ezekre a jelenségekre épít. Ma azonban az emberi szellem elvonó képessége annyira ki van fejlődve, hogy a szó képzeleti funkció nélkül is tökéletesen meg tudja valósítani közlő és kifejező feladatát, és pedig nemcsak a szürke hétköznapi beszéd, hanem a legragyogóbb költői előadás is. Hogy egészen perdöntő példára hivatkozzunk, gondoljunk például Berzsenyinek erre a strófájára :

Romlásnak indult hajdan erős magyar !
Nem látod, Árpád vére miként fajul?
Nem látod a bosszús egeknek
Ostorait nyomorult hazádon?

Ha ráeszmélünk arra az élményre, amely végbemegy bennünk e strófa hangos olvastára,[1] kénytelenek leszünk megvallani, hogy alig vannak benne a szó érzéki értelmében vett képzeleti képek. Ki az, aki ezzel a négy sorral kapcsolatban, *látna* valamit ? Pedig a költő egyenesen hivatkozik látó tevékenységünkre («Nem *látod*, Árpád vére miként fajul ?). De vajjon, látjuk-e igazán képzeletünkben ezt a «fajulást» ? lehet-e ezt egyáltalán látni ? A strófa egyetlen képi értéke : a «bosszús egeknek ostorai» a haza fölött ; de vajjon, látjuk ezeket az ostorokat, mikor a verset olvassuk ? Nyilván ezek sem látható ostorok. A kép is, az egész strófa is egészen más úton akar hatni ; ez a hatás a képiség hiánya mellett is teljes és tökéletes.

Miben áll hát a költői szó esztétikai hatása ? A szónak a művészi funkció szempontjából *négyféle értéke* van, mintegy négyféle tartalmi rétege. Ha kimondom ezt a szót : *furulya*, és számot adok magamnak, milyen lélektani következménye van bennem kimondásának, a következőképen elemezhetem azt : 1. Legközvetlenebbül egy *akusztikai benyomást* kapok : fülem fölveszi a hangot. Ez az érzéki benyomás kellemesen, vagy kellemetlenül hat rám. Ez a szó első rétege. 2. Az érzéki benyomás hatására megjelenik tudatomban a szó *jelentése*. Minden szó konvencionális jel, amely bizonyos hangbenyomásokat bizonyos jelentésekhez kapcsol. Ez a jelentés konvenciós, szürke, általános, elvont : fogalom. Ez a fogalmi funkció a szó hatásának második rétege. A szó fölidézi bennem a furulya fogalmát : azt, amit minden magyarul tudó gondol, mikor ezt a szót hallja, ami minden furulyával közös, és a furulyát megkülönbözteti mindentől, ami nem furulya. 3. A szó hallatára azonban valami *képféle* is támad bennem. Az egyik emberben egy határozott konkrét furulya képzeleti képe jelenik meg, a másikban valami furulya-féle, egy bizonytalan körvonalszerű alak. Ez az élménymozzanat a szót befogadó lélek típusa szerint igen különböző határozottságú és világosságú lehet, de mégis-csak valami képszerű. Ez a szó harmadik rétege. 4. Végül valami érzelmi, hangulati velejárója is van a szónak. Részben a szó hangalakja, (amelyben van valami hangutánzó érték), részben a hozzáfűződő emlékek és asszociációk (talán egy gyermekkori emlék, talán egy falusi élmény), *érzelmi*

[1] Némán olvasva : nem a verset fogadtuk be, csak a kottáját.

*színezet*et adnak a benyomásnak. Ime a szó hatásának négy rétege. Ez a négyféle funkció a szóművészet alapja. Ha kimondom ezt a verssort:

Este van, este van, ki-ki nyugalomba,

hallok egy kellemes zenei valamit: ez a ritmikus hangképződmény akusztikai hatása. Megértem a verssor értelmét: gondolok valamit; ez a gondolati-logikai funkció. Látok is valamit; az egyik ember talán hazafelé ballagó munkásembert, vagy földmívelőt, a másik talán gyermekeit pihenni hívó anyát, a harmadik talán valamit ilyen*félét*, a negyedik másfélét, — de valami, legalább elmosódott képzeleti szemlélet aligha fog hiányozni benyomásunkból; ez a hangképződmény képi értéke. A gondolati és képi mozzanatnál is erősebb a verssor hangulati hatása: a csendes, fáradt, esti békesség hangulata lepi meg lelkünket; ez a vers érzelmi értéke.

Nem szabad azonban azt hinnünk, hogy ez a négyszólamú zenekar csak a versben muzsikál. A művészi próza a maga módján ugyanezt a hatást éri el. Olvassuk el hangosan Mikesnek ezt a mondatát:

Már úgy szeretem Rodostót, hogy nem felejthetem Zágont.

A legközömbösebb olvasásban is kellemesen hat a fülre, a két arányos félre oszló mondat hangbenyomása félreismerhetetlen. Egyidejűleg meg is értem, mit akar mondani az író. Érzem is a honvágynak, a csendes fájdalomnak és a fájdalma fölé emelkedő humornak azt az egyszerre mély és játszi hangulatát, amely olyan jellemző a *Leveleskönyv* nagy írójára. És látom is magam előtt a rodostói parton mélázó magyart, valószínűleg Lévay ismert elégiájának hatása alatt, amint «egyedül hallgatja tenger mormolását».

Ez a négyféle hatás, ennek a négyféle értéknek egymással való kombinációja: a nyelvművészet formálásának elve. A művészi nyelv épen abban különbözik az egyszerűen csak közölni akaró közönséges beszédtől, hogy a közlésen túl (gondolati réteg) muzsikál is, szuggerál is, képzeletet is mozdít. Voltaképen két különböző valóság rejlik a *nyelv* szónak e mögött a kétféle értelme mögött.[1] Az elmélet nem egyszer meg is különbözteti ezt a kétféle nyelvet.[2]

A nyelvbeli kifejezés paradoxona.

A nyelvnek e négy lélektani, illetőleg esztétikai funkciója közül kettő nyilvánvalóan az érzéki valóság síkján mozog: a hangbenyomás és a képzeleti kép. A másik kettő, a fogalmi és a hangulati elem viszont a szellemi világból való. E közt a két elem közt a nyelvbeli művészetben egészen sajátságos viszonyt állapíthatunk meg. *Ez a nyelvbeli kifejezés paradoxona:* a szellemit a nyelv csak érzékileg tudja kifejezni, az érzékit viszont csak szellemileg. *A szellemit* (gondolatot, érzelmet) vagy úgy fejezhetem ki, hogy kimondom, tehát hangbenyomás útján közvetítem, vagy úgy, hogy képpel világítom meg, tehát optikai-képzeleti közvetítéshez folyamodom. Mikor Petőfi szóval akarja kifejezni az Alföld iránti szeretetét, ezt kétféle módon teszi. Egyrészt kimondja:

Szép vagy, Alföld, legalább nekem szép!

másrészt képbe öltözteti:

Lenn az Alföld tengersík vidékin
Ott vagyok honn, ott az én világom,
Börtönéből szabadult sas lelkem,
Ha a rónák végtelenjét látom.

Az érzéki jelenséget viszont csak szellemi úton közvetítheti a nyelv: megnevezem (fogalom, gondolat), — vagy ha ezt túlságosan elvontnak találom, akkor jelzőt, vagy

[1] Ha a közönséges beszéd a közlésen túl a másik három funkció egyikét vagy másikát is működteti, mint ahogy főleg az egyszerű magyar ember jóízű beszédében annyiszor tapasztalhatjuk, ez már bizonyos művészi jelleget ad a köznapi beszédnek is.

[2] V. ö. G. Bertoni *Lingua e pensiero*. Firenze, 1932. Bertoni az elsőre a *lingua*, a másodikra a *linguaggio* nevet ajánlja; magyarul talán nyelvvel és nyelvezettel fordíthatnók.

határozót teszek hozzá. Ez részben maga is fogalmi jellegű, részben — és ez a plusz a fogalommal szemben — érzelmi velejárójával segít a fogalomnak. Ha pl. futó embert látok, és ezt az érzéki benyomásomat szóval akarom visszaadni, megnevezem és azt mondom : *fut.* Ha ez nem elégít ki, hozzáteszem, hogy *lélekszakadva fut;* ez a határozó nem képiségével hat (a «lélekszakadást» nem lehet látni), hanem azt az érzelmi kíséretet közvetíti, amely az érzéki jelenséggel velejár.

Ez a paradoxon érteti meg velünk a nyelvi szemléletesség sajátos természetét : *az érzéki jelenség szellemi úton válik benne szemléletessé, a szellemi pedig érzéki úton.* Ezt a kettőt pedig nem érezzük kettőnek, mert a kétféle szemléletesség állandóan együtt jelentkezik, egyik a másikat egészíti ki. A nyelvben u. i. a szavak nem elszigetelten, egyes szavakként lépnek öntudatunkba, hanem a legkülönbözőbb kapcsolatokban, a mondat, a szólam, a nagyobb kifejezési egységek (strófa, szakasz, motívum) organizmusában. Egy ilyen organizmus pedig rendszerint mindkét fajta elemet magában foglalja : az érzéki jelenséghez már az észrevevés aktusa hozzáfűzi az értelmet, a gondolati és érzelmi mondanivaló pedig majdnem mindig külső tárgyra is irányul.

Ha azonban azt kérdezzük, hogy a szó négy funkciórétege közül a nyelvi kifejezésben melyik a *döntő,* habozás nélkül azt kell mondanunk, hogy *a gondolati elem,* mert ehhez képest az érzéki benyomás csak előkészítő, — a képi és érzelmi : követő, illetőleg kísérő jellegű. Genetikus szempontból az érzéki benyomást kellene elsődlegesnek mondani, mert hiszen a szó jelentése, mint minden, ami azzal összefügg, csak a fölvett akusztikai benyomáshoz kapcsolódhatik. De mégsem ez a mozzanat az elsődleges. A hangbenyomást u. i. *mint ilyent* nem vesszük tudomásul : mikor a szót halljuk, akkor tudatosan azonnal jelentése merül fel bennünk ; hogy ez a jelentés akusztikai benyomáshoz kapcsolódott, ezt épúgy nem vesszük észre, hacsak utólag rá nem eszmélünk, mint ahogy lélegzéskor nem tudatos bennünk, hogy levegőt lélegzünk be. Az érzelmi és képzeleti réteg viszont kisebb részben ugyan (zenei hatás) az akusztikai benyomáshoz, de nagyobb részben a szó jelentéséhez kapcsolódik ; legjobban mutatja ezt, hogy a jelentés a hangalak hatását is megváltoztatja, mint ezt a kifejezés formáinak tárgyalásánál láttuk *(tűz-bűz).* Ez a két funkció továbbá olykor el is maradhat, vagy olyan elmosódottan jelentkezhetik, hogy ez a hatás szempontjából alárendelt jelentőségű. Vannak szavak, amelyeknek nincsen semmi érzelmi tartalmuk (egyszerű konstatálások, vagy közlések, kérdések stb.), és vannak szók, amelyeknek nincsen képi tartalmuk (elvont fogalmak, kötőszók, viszonyszók stb.). Másoknak bizonytalan, elmosódott képi, vagy érzelmi kíséretük van *(habozás, holnapután, hűvösség:* ezeknek elmosódott a képi tartalma, — *padló, néhány, járás:* ezeknek egészen elmosódott, nagyon távoli az érzelmi kíséretük). *Jelentésnélküli szó ellenben nincs.* A jelentést az akusztikai hatás azonnal, közvetlenül és minden esetben biztosan létrehozza. Csakhogy az esztétikum határozmányai közül a gondolat közvetlen kapcsolatban csak a lényegkifejezéssel van, és még a lényegkifejezés szempontjából is fontosabb a másik két funkció : a lényegszerűséget *a szemléletben* fedezi föl az *érzelem.* Ebből következik a költői alakítás alapproblémája : a gondolatot, amely adottan elsődleges, de esztétikailag kevésbbé jelentős, úgy rejteni el a másik három réteg mögé : képbe, zenébe, érzelembe, hogy csak ezeken az esztétikailag értékesebb közegeken keresztül hasson. Ime a szóművészet lényege — a nyelvi paradoxon esztétikai aszpektusa — : *hatni a gondolattal, de nem mint gondolattal, hanem mint gondolati zenével, képpel, hangulattal.* És : hatni a gondolatra, de fülön, képzeleten, érzelmeken át.

Költészet és jelentés.

Ez a gondolatmenet megérteti, miért kell a költészetet elsősorban *jelentő művészet*nek mondani. Ha lényege a gondolat, akkor jelentés a lényege. A gondolatnak, a fogalmi élménynek mindig van bizonyos totális vonatkozása : fogalmunk akkor van egy jelenségről, ha fölismertük mivoltát, azaz megláttuk helyét a többi fogalmak összefüggésében. A fogalmak összefüggése pedig végelemzésben a világképet jelenti. A költészet azonban nemcsak ilyen elvont és távoli értelemben jelentős. Van egy olyan jelentésvonatkozása is, amely bizonyos értelemben még fogalomelőtti, de a fogalomnál mindenesetre mélyebbről érinti az Egészet : ez az akusztikai benyomás.

Az akusztikai benyomás a művészi nyelvalakításban a legtöbbször *ritmikusan* átformálva, megnemesedve, átszellemiesítve jelenik meg, mégpedig nemcsak a verses, hanem a prózai beszédben is. (Ahol a ritmus teljességgel hiányzik a prózából, mint a naturalista stílusban, ott szükségszerűen elhalványul az egész-vonatkozás is.) A ritmusról azonban felismertük, hogy van valami kozmikus értéke, titokzatos, de félreérthetetlen világtörvény-szuggesztiója. Ime a költészet jelentés-tartalmának másik alapja. Minthogy pedig hangalak és gondolat nélkül nyelvi élmény nincsen, ez a kettő a maga kozmikus sugaraival átjárja az érzelmi és képi rétegeket is. Igy azt kell mondanunk, hogy a költői alakításban többé-kevésbbé a nyelvnek mind a négy rétege jelentés-értékkel van telítve. Hogy ezt az igazságot egy elemi példában szemléltessük, vegyünk elő egy egészen kisterjedelmű költői alkotást, Arany János *Sejtelem* c. négysoros versiképét, amely Hátrahagyott Munkáinak *Rögtönzések, tréfák, sóhajok* feliratú részében található, az *Évnapra* c. alatt összegyüjtött születésnapi rögtönzések utolsó darabjaként. A költő ezt a kis remeket 1882 március 2-án, hatvanhatodik születésnapján írta.

Életem hatvanhatodik évébe'
Köt engemet a jó Isten kévébe,
Betakarít régi rakott csűrébe,
Vet helyemre más gabonát cserébe.

Jelentéktelen rögtönzés, kedves, öreguras tréfa, semmi több! — mondaná az ember első tekintetre. Ha azonban alaposabban belemerülünk ennek a négy igénytelen sornak vizsgálatába, lassankint rájövünk, hogy ez a kis vers a maga nemében tökéletes remekmű, amely sokkal többet tartalmaz, mint sejtenők. A következőkben szeretnék leásni ennek a kiterjedésében oly szerény kis műnek alsóbb rétegeibe és így felszínre hozni a majdnem semmitmondó felszín alatt rejlő értékeket. Vezetőm ebben a munkában egyedül a nyelvi forma lesz, amely a maga egyes sugaraival voltaképen egyedül képes megvilágítani a műnek szerényen elrejtőző értékeit.

A felszín ennyit mutat: Egy öregúr a halálra gondol; úgy érzi, hogy a következő évben meghal, és az élet napirendre tér felette. Ennyit mond a vers, ha csak a *mit* kérdését teszem fel vele szemben. Ha azonban a *hogyan* oldaláról is vizsgálom, mindjárt feltűnik a költemény verstani különössége; mindenekelőtt a négyes rím. Mire való ez a furcsa, elavult, különösen, szinte komikusan ható forma? Ha engedem magamra hatni a verset (természetesen hangosan olvasva), azonnal észre kell vennem, hogy a költő épen ezt a furcsa, ezt a komikus hatást akarja elérni. A négyes rím ma mesterkélt játék, — de hiszen a költő épen ezt akarja: játszik a halál gondolatával. Négyes rímben írni költői tréfának hat: a költő tréfálkozik a halállal. Ezt a játékosságot még jobban aláhúzzák a háromszótagos, kínrímre emlékeztető rímek; főkép a második rímpár *(csűrébe-cserébe)* szinte bohócosan csilingel. Ez a játszi hang azonban valami nagyon komoly dologra mutat rá. A költő azzal játszik, ami minden, csak nem játék. Azzal tréfálkozik, ami a legkomolyabb: a halállal. Ez a jókedv, a szó betűszerinti értelmében, halálos komolyságot takar; ez az igazi «mosoly könnyek közt»: a mély humor.

De honnan ez a humor? Honnan meríti erejét az öregedő költő, hogy ilyen felülről nézzen a halálra? Megfelel erre a kérdésre a költemény képeinek jellege: a kévekötés, a csűr, a betakarítás, új magvetés. Ezek a földmívelő, paraszti életképek ellenállhatatlanul a falusi magyar lelki világának levegőjét éreztetik. Csakugyan: a magyar paraszt a maga józan, csendes, szemlélődő bölcselkedésével ilyenféle rendületlen nyugalommal, tréfára hajló (de persze valójában igen komoly) lekicsinyléssel emlegeti a halált a maga közmondásaiban, tréfálja ki a maga meséiben. Arany, a «népi sarjadék», vérében, gyermekkori emlékeiben, öregedő szüleinek tűzhelye mellől hozta magával ezt a fölényes-humoros halál-filozófiát. Ezért is szól a halálról a népdal hangján, a népdal ritmusában, háromütemű tizenegyes sorokban *(b e takarít l r é g i rakott l c s ű r é b e,* mint: *Az Alföldön juhászlegény vagyok én).*

Azonban Arany gondolkodását, Arany lelkivilágát nyilván csak nagyon csekély mértékben határozza meg népi származása. A *Dante, a Bolond Istók,* az *Enyhülés,* az *Őszikék* költője természetesen egyebet is gondol, mást is érez a halál arca előtt, mint a falusi padkán pipáló, sütkérező öreg paraszt. Ez a négysoros vers ebből a többől is megmutat valamit. A jó Isten *kévébe* köti: tehát nem lesz egyedül, — ott, ahova

menni kell, mások is vannak, sokan vannak ; *régi, rakott* csűrbe takarítja : nem most történik először ez az eset és nem is utoljára : vet helyére más gabonát *cserébe;* ez a más gabona, ha majd kisarjad, nyilván megint csak így fog járni, az is csak kévébe köttetik és a régi csűrbe kerül. A *cserébe* szó, amely látszólag henyén, csak a rím kedvéért áll a sor végén, talán a legfontosabb szava a versnek: ez szuggerálja a dolog folytonosságának, nemzedékek kicserélődésének, természetes megismétlődésének sejtetését. Világtörvény munkál itt ; ugyanaz a világtörvény, amely a *Magyarokhoz* írt költemény végén nyugtatja el Berzsenyi háborgását ; a költő filozófusi nyugalommal érezteti velünk a halál nagy törvényében való megnyugvását. Ami a nép emberénél veleszületett józanságból, vérében rejlő nem-izgulásból, talán ősöktől örökölt fatalizmusból, sőt némi érzéketlenségből és lomhaságból összetevődő naiv reakció, az a halálához közeledő Arany Jánosban : egy hosszú pálya gazdag tapasztalatkincséből, sokrétű európai kultúrából, egy kifelé szürke, de mélyben annál gazdagabb, érzékenyebb, bonyolultabb belső élet elcsitult tengermozgásából kialakult, felsőséges filozófia, a szó nemes értelmében vett életbölcseség.

De még ez a filozófia sem végső szava a versnek. Még ez a réteg is mélyebbre enged pillantani önmagánál. Ennek a négysoros összetett mondatnak egyetlen alanya van : *a jó Isten.* Arany életfilozófiája a vallási gondolatba torkollik. Az Isten ebben a versben nemcsak a képes kifejezés egyik eleme, hanem a mondanivaló legmélyebb rétege. Az az Arany János, aki a zsoltárokon tanult írni-olvasni, aki mint költő is elsősorban a Bibliából táplálkozott, aki a *Fiamnak* szóló verset, az *Itthont,* a *Honnan és hová?*-t írta, a maga gondolatépületének tornyáról nem felejtette el a keresztet ; végső szava a nagy kérdésekre, végső megnyugvása a nagy nyugtalanságok után, ha néha félve, habozva, halkan is, de végül mégis csak mindig az Isten neve. «Én azt meg nem tagadom. — Mit hisz a tudós ? ő lássa» — írta öt évvel halála előtt. Az örök élet gondolata, bár ebben a négy sorban egy szóval sincs megemlítve, mégis ott rejlik ennek a kis versnek a mélyén is. Halálsejtelem, elborongás, játszíság, humor, rezignáció, filozófia, vallásos megnyugvás : egy egész ember, egy egész világérzés.

A költői kifejezés.

A költői *kifejezés* a mondottak után nem ád fel különösebb problémát. Minthogy a szóművészet esztétikai lényege szerint a gondolat művészete, azért a kifejezés is gondolati formát ölt benne. Ebből a szempontból voltaképen nem tehetünk különbséget költői gondolat és költői érzelem között. Minthogy mindent a gondolat közvetít, az érzelem is csak rajta át jelenhetik meg a nyelvben. Minthogy pedig a gondolatot a művész — a felismert paradoxon értelmében — el akarja rejteni : csak az a gondolat *költői* gondolat, amely az érzelem, vagy (érzelem átjárta) kép és (érzelem indította) hangalak köntösében akar érvényesülni. Így, mint ahogy semmi sem található a költői műben, ami nem volna jelentés, éppúgy semmi sem található, ami ne volna egyszersmind kifejezés is. A kifejezés formaelveiről bőven tárgyaltunk az általános formaelvekről szóló részben. Ott felhozott költői pédaanyagunk után erről a témáról nincs mit mondanunk.

Nyelvi ábrázolás.

Miben áll már most a nyelvbeli művészet *ábrázolási funkciója?* Nyilvánvaló a mondottak után, hogy ez az ábrázolás nem lehet olyan közvetlen, mint az ábrázoló művészeteké. Még csak azt sem mondhatjuk egyszerűen, hogy a nyelv a külső képet képzeleti képpel adja vissza, hiszen láttuk, hogy ez a képzeleti mozzanat a nyelvi hatásnak csak egyik, sokszor nagyon alárendelt funkciója ; a szó világa más világ, mint a képé. «A költészet csak úgy gondolható és csak úgy lehetséges, mint a nyelvi képzet művészete ; mint ilyen, mellette áll a látó és halló érzékelés művészeteinek. Nem szintézise a látás és hallás művészeteinek a képzelet birodalmában, nem magasabbfokú egyesítése a képzőművészeteknek és a zenének. A költészetben az érzéki valóság nem úgy lép a tudatba, amilyen a valóságban, mint érzékileg szemléletes, mint mozgó és hangzó valóság, hanem úgy, *ahogyan a gondolat munkájában átalakul,* a képzetnek és a képzet eszközölte rövidítésnek, összefoglalásnak, töredékességnek nem-szemléletes gondolatszerűségében és szellemiségében. Ezt a szemléletietlenné vált

valóságra-utalást, a valóságnak ezt a koncentrált, szellemibe áttett és tiszta szellemiségtől áthatott kivonatát nem állítjuk vissza a nyelvtől szétszedett érzékiségébe; hanem abban a formában közvetíti számunkra a tartalmat, amelyben befogadtuk» (Th. A. Meyer).[1]

Ennek a mondatnak kétségtelenül igazság a magja, de azt gondolom, hogy ebben a formában erősen túlozza az igazságot. Igazság, hogy az érzéki jelenség sem közvetlen képzeleti képben tükröződik bennünk a nyelv útján, hanem a gondolattól átjárva, attól feldolgozva, bizonyos fokig elhalványítva, de azért *valami* képzeleti kép, mint láttuk, mégis csak velejár: ez is egyenjogú társa a másik három nyelvi hatáslehetőségnek. Szabatosan azt kell mondani, hogy az ábrázolandó jelenségről a nyelv, ha nem is adhat közvetlen képet, de ad, vagy legalább adhat valami képfélét is, fogalmat is, érzelmi értesítést is, és ez a háromféle — esetleg (hang-szimbolikus alakításnál) négyféle — hatás együttesen hordozza az ábrázolást. Az imént hivatkoztunk Petőfi *Alföldjére*. Hogyan ábrázolja Petőfi az Alföldet? Kétségtelen, hogy a versek képzeleti képei még nála, a világirodalomnak talán legnagyobb nyelvi leíró művészénél sem versenyezhetnek érzéki szemléletességben nemcsak a valósággal, hanem még egy harmadrendű festménnyel sem. Ez azonban ábrázolásának csak egyik, a dolog természete szerint nem legfontosabb rétege. Igen sokat hozzáad a képi elemhez a gazdag *gondolati közvetítés:*

Felrepülök ekkor *gondolatban*,
Túl a földön, felhők közelébe.

A Dunától a Tiszáig nyúló róna képét valóban nem látni, mégcsak elképzelni sem, hanem csak elgondolni lehet. De mindkettőnél többet mond az *érzelmi teltség*, amely Petőfi leíró költészetének legcsodálatosabb eleme.

A költészet ábrázoló feladatai azonban csak másodsorban leíró természetűek. A költő mindenekelőtt *embert ábrázol*, éspedig inkább a belső, mint a külső embert. Minthogy nincs kötve a képi visszaadáshoz, ezt a nem-érzéki valamit is éppoly szabadon, éppoly tökéletesen és ugyanazokkal az eszközökkel tudja ábrázolni, mint a szemléleti jelenséget. Ennek illusztrálására vegyünk szemügyre egy elemi példát. *Toldi szerelmének* végén olvasunk egy strófát Toldi táncáról. Miklós már végigküzdötte és végigszenvedte szerelmének tragikus történetét. Már minden elmult, Piroska meghalt, a harci kalandok elzajlottak, egész élete már csak mint mult sajog vissza; ami még előtte áll, az már nem a nagy élet, nem az ifjúság; ami még lelkét eltölti: a mult szépsége és szomorúsága. Leszámolt az élettel. De most egy pillanatra majdnem elfelejtkezik fájdalmáról. Húgának, Anikónak lakodalmát üli.

Anikó, fehérben, mint egy virágos fa.
Ott forog, a vánkost feltartja magosra,
Lesi csalfa szemmel, kit hívjon? ne hívjon?
«Csókra, násznagy uram!» Ne csak mindig vívjon.
«Mondom én!» mond Toldi — «férfi kell már ennek,
Olyan asszony ez, kit jó, ha sűrűn vernek —»
Csókra magát mégis, táncra is elszánta:
Halkan, öregesen, násznagyosan járta.

Miklós előtt a pár, a viruló Anikó, szép, mint a fiatalság, mint a szerelem, mint a jövő; de ez a szépség Miklósnak szomorú, mert ez a jövő: már nem az ő jövője, ez már egy másik generáció, más érzésekkel, más szerelemmel, más szépséggel. Az idézendő strófában ez a két világ kerül szembe egymással. Az első négy sor Anikót festi: *fehérben, mint egy virágos fa;* lehet-e tökéletesebben elénk állítani ennél a képnél a menyasszonyt, az üde, tiszta, gyümölcsözést ígérő szépséget? De Anikó nem *a* menyasszony, ő a fürge, okos, pajzán Anikó, aki egy percig sem tud nyugodtan maradni, aki mindig tréfán töri a fejét, akinek túláradó temperamentuma, csak cselekvésben megnyilatkozni tudó érzése nem tudja tűrni a szomorú hangulatot, nem tudja tisztelni még Miklós bánatát sem. A költő hozzáillően, cselekvőleg, tánc közben hozza

[1] Meyer: I. m. 57.

elénk: forog, magasra tartja a vánkost, pajzán szeme kikeresi a körülállók közül a borongó Miklóst és kiszámított pajkossággal, a maga kedvesen erőszakos, ellenállhatatlanul bájos módján hívja táncra.

A strófa második fele Miklóst mutatja meg. Mindarról, amit fentebb lelki állapotáról mondottunk, semmit se szól a költő, mégis mindez és ennél sokkal több benne van a következő négy tréfás sorban. Benne a mult minden cmléke és szomorúsága, benne a fiatal szépségben való gyönyörködés és benne a kettőnek tökéletes összeolvadása, az Arany Jánosra oly jellemző *vígan szomorkás* hangulatban, egy magasrendű humor egységében. Miklós mintha egy percig haboznék, de aztán egy hirtelen lelki rándulással lerázza magáról legalább egy pillanatra azt, ami fáj: elszánja magát a táncra, tréfás szavakkal védekezik fájdalma ellen és beleveti magát a körülötte hullámzó vidám boldogságba. Táncol, de hogyan táncol! A strófa utolsó sora, a maga három határozószavával a legcsodálatosabb sorok közé tartozik, amelyeket valaha magyarul leírtak: négy egyszerű szóban páratlan igazsággal és szépséggel fest egy egész bonyolult lelki állapotot, egy hosszú, gazdag élet eseményeinek leszűrt eredményét, egy férfiélet fordulóját, visszatekintéssel a multra és kitekintéssel a jövőre, szomorúságot és vidámságot, sóhajtást és mosolyt, egy egész kis mikrokozmoszt.

Hogy hogyan tudja a költő tisztán nyelvi hatásokkal, megadni a *történeti kor-hangulat* szuggesztióját, erre Arany *Szent László*jának utolsó strófáját idézzük.

A magyarok megvívtak a tatárokkal; Szent László holttestе felkelt sírjából és győzelemre segítette őket. A piacon egy öreg tatár elmondja a népnek a csodát.

S az öreg tatár beszédét,
Noha kétség nincs felőle,
Bizonyítá a templomnak
Egy nem-szavajátszó őre:
Hogy három nap a sírboltban
Lászlót hiában kereste;
Negyednapra átizzadva
Találtatott boldog teste.

A jelenet minden ízében középkori. Magunk előtt látjuk a *tenger nézőt*, amint hallgatja az *elaggott, sírbahajlott ősz tatár* elbeszélését: szörnyűlködve, mégis boldogan, talán fejcsóválva, de azzal a feltétlen hittel, amely a középkori tömegre oly jellemző, keveréke az egyszerű, gyermeteg hitnek, a teremtő fiatal képzeletnek és a barbár korból fennmaradt borzongó babonaemlékeknek. Kétség nincs; a csoda, a mindennél nagyobb, mindennél kedvesebb, a középkori ember lelkét mindennél jobban foglalkoztató csoda, azonnal talál hiteles tanut. Előáll a sekrestyés. Ha valakinek kétsége volna a csodában, itt a hiteles bizonyíték: nem akármilyen ember, hanem hivatalos személy, félig-meddig egyházi ember, hiszen a templomhoz tartozik; nem is ismeretlen ember, nem idegen, nem hirtelenkedő ifjonc: mindenki ismeri, *nem-szavajátszó* ember. Az őr elmondja a bizonyítékot. Mint az ilyen tekintélyes egyéniséghez illik, nem fantasztikus dolgokat beszél, nem olyant, amihez képzelődés férhet, nem is olyant, ami felkelthetné a kérdést: hát más miért nem látta? Azt beszéli, amit maga látott, aminek megállapítására ő az illetékes: a test három napig nem volt található. És most következik az utolsó mondat, a döntő, az egészen középkori, mert egészen naív, de ugyanekkor egészen konkrét, szinte naturalista ízű motívum: a holttest negyednapra átizzadva feküdt a sírban. Ez az utolsó két sor talán a legtökéletesebben középkori az egész költeményben, nemcsak tartalmában, hanem nyelvében is. A szenvedő ige *(találtatott)* bizonyos egyházias és pedig tekintélyszerűen, mintegy hivatalosan egyházias színt, a stílus curialisnak kenetét adja meg a mondatnak, a testnek *boldog* jelzője pedig a népies áhítatnak szent elérzékenyedését érezteti. Ime, egy tökéletes korkép, külső megjelenésében, lelki tartalmában, érzelmi színezetében hiány nélküli művészettel megfestve, mindez nyolc sorban, néhány ige és melléknév sajátos használatával: a stílus művészetével.

A legelterjedtebb felfogás szerint a költői ábrázolás eszközei a *szóképek*. A régi poétikai, illetve «stilisztikai» elmélet a szókép különböző fajait a *szemléletesség eszközei* címen szokta tárgyalni. Ezt az iskolás felfogást a magyar tankönyvek annál is nagyobb joggal vehették át, mert épen az a két nagy költő, aki a magyar ízlésre az utolsó században méltán legnagyobb mértékben rányomta bélyegét — Petőfi és Arany — a világirodalom legszemléletesebb költői közül valók. Petőfi képeinek festőisége, Arany képzeletének plasztikai ereje olyan hatalmas és olyan szembetűnő, hogy joggal varázsolta el a kortársakat és a követőket. Nemzeti klasszicizmusunknak ez a realisztikus-szemléletes stílushagyománya nehezítette meg formai oldalról legjobban az Adyval föllépő stílreformot.

Ennek a felfogásnak kétségtelenül megvan a maga jogosultsága, mert a szókép *egyik* funkciója nyilvánvalóan a szemléltetés. Van azonban még egy másik funkciója is, amelyet talán *szuggesztív funkció*nak kellene nevezni: az érzelmekre való hatás. A szókép lényege — a mondottak után talán nem szorul bizonyításra: — egy kisebb nyelvegységben megvalósítani a nyelvművészi formálás lényegét: a szellemi és érzéki elem egybeforrasztását. Ez az egybeforrasztás háromféleképen történhetik és ezért a szóképnek esztétikai szempontból három fajtája képzelhető:

Az egyik a tulajdonképeni *szemléletes szókép*, amelynek klasszikus mintája a homerosi hasonlat. A nyelvi hatás négy rétege közül a képi elem az uralkodó benne. A művész szemmelláthatólag ráfeledkezik arra a képzeleti képre, amelybe gondolata öltözött, gyönyörködik benne és részletesen kifejti. Az ilyen kép a szemléletesség maximumával hat, amikor halljuk, vagy akár csak olvassuk is. Valóban határozott, a festői vagy a szobrászi jelenséghez hasonló (bár annál természetesen sokkalta halványabb) kép támad bennünk. Mikor Arany híres hasonlatát olvassuk a hímszarvasról, kit vadász sérte nyíllal, akkor csakugyan magunk előtt látjuk a szarvast. Mikor Petőfi szappanbuborékhoz hasonlítja a napot és elmondja róla, hogy «egy óriás fiú kifújja reggel keleten, s szétpattan este nyugaton», bármilyen bizarr és szertelen ez a kép, látjuk magunk előtt az óriás fiút, perzse ki-ki a maga módja és mértéke szerint. A hasonlatnak, illetve képnek — a kép is hasonlat, csak a hasonlító utalás «mankója» nélkül (Benedek Marcell) — jellegét itt az érzéki elem adja meg.

Legalább ekkora szerepe van azonban a költői nyelvben a fordított értelmű szóképnek, amelyben a szellemi rész a fontosabb. Az ilyen szókép két neme közül művészileg mérhetetlenül jelentősebb az, amelyet föntebb *szuggesztív kép*nek neveztünk, amelynek létrehozója és hatásának főereje az érzelmi telítettség. Mikor Ady azt mondja: «*Lelkemben égtek kis rőzse dalok, Füstösek, furcsák, búsak, bíborak, Arról, hogy meghalok*» — akkor talán látunk is valami égő rőzsefélét, de a költő nem erre a hatásra céloz elsősorban, hanem arra, amit elárul a kép értelmezői közt a *búsak* szó; a fáradt halálsejtelmes lélek dallamos bánatát. Ezt a hangulatot szolgálja a kép. Mikor Petőfi a *Szeptember végén*ben azt mondja: *Elhull a virág, eliramlik az élet*, nem számít arra, hogy hulló virágot, vagy valami iramlás-félét lássunk — ez nem is történik meg —, hanem az élet mulandóságának érzése sóhajt a sorból, ez tölti be a fogékony olvasó lelkét is. A szuggesztív képfantáziának legnagyobb művésze irodalmunkban Vörösmarty. Olvassuk el hangosan *Zalán futása* kezdősorait:

> Régi dicsőségünk, hol késel az éji homályban?
> Századok ültenek el, s te alattuk mélyen enyésző
> Fénnyel jársz egyedül, raktad sűrű fellegek és a
> Bús feledékenység koszorútlan alakja lebegnek.

Csupa kép, minden sorra jut belőle egy, és csupa merőben nem-szemléletes kép. (Ki tudja elképzelni a *bús feledékenység koszorútlan alakját?)* És mégis képzelhető-e teltebb, művészibb, magávalragadóbb költőiség? Ennek a szuggesztív költőiségnek másik nagy magyar művésze Ady; akármelyik szimbolista versét ide lehetne írni (pl. *Az Ős Kajánt):* jóformán minden sora példával szolgálna.

Persze vannak képek, amelyek egyesítik mindkétféle hatást. A hangulattól tökéletesen átitatott, tökéletes szemléletesség képei; valamennyi nagy magyar költőből, a mindkét fajta kép példáiul felhozottakból is, bőven idézhetnénk rá példát.

Álljon itt szemléltetőül Vajda János *Harminc év után* c. költeményének csodálatos befejező strófája, a sivár életére visszatekintő ember tompa kétségbeesésének, «az el nem nyert éden fájdalmának» páratlan képe :

Igy ül a hold ádáz vihar után
Elcsöndesült, nagy, tornyos fellegen,
És néz alá a méla éjszakán
Bánatosan, de szenvedélytelen,
Hallgatva a sírbolti csöndességet
A rémteli, sötét erdő alatt,
Amíg a fákról nagy, nehéz könnycseppek
Hervadt levélre halkan hullanak . . .

A szellemi komponens erejével ható szókép másik faja : magának a gondolatnak erejével akar hatni elsősorban ; a kép csak arra való, hogy ezt a gondolatot — elvont gondolatot — közvetítse. Ezt a képet használja a művészi *szónoki* és *értekező* próza. Nevezhetnők *logikai kép*nek. Ilyenek pl. Pázmány szemléletességtől és érzelmi tartalomtól duzzadó, de mégis elsősorban az észnek szóló képei : «Az Isten büsulás és fáradságos szorgalmatosság nélkül visel gondot, és noha végbeviszi elrendelt tanácsát, akármint *csavarogjon ember* előtte, de *pórázra nem köti* az ember indulatit, *üstökön fogva nem hordozza* szabad akaratunkat», vagy : «Szerelmes atyámfia, ne csudálkozzál, ha néha mi is *megélesítjük az penna orrát, megmelegítjük az téntát*». Voltakép idetartozik az a szóképfaj is, amelyet *allegóriának* szoktak nevezni, amelynek klasszikus példája *A madár fiaihoz*. Ennek esztétikai jellege azonban egy fokkal bonyolultabb az előbbinél. A kép itt is elvont gondolatot szolgál, de úgy szolgálja, hogy egyszersmind el is akarja rejteni, tehát kétszeresen hangsúlyozni, — mint ahogy nagyon csendes beszéddel még jobban magára vonja a figyelmet az ember, mint a nagyon hangossal. Az elrejtés szándékát néha külső kényszer magyarázza, mint a szabadságharc utáni hazafias allegóriákban, néha azonban egyszerűen bizonyos művészi szemérem. Gyönyörű modern példája ennek Kosztolányi *Zászló*-ja :

Csak bot és vászon,
de nem bot és vászon,
hanem zászló.
Mindig beszél.
Mindig lobog.
Mindig lázad.
Mindig önkívületben van
az utca fölött,
föllengő magasan,
egész az égben
s hirdet valamit,
rajongva.
Ha már megszokták és rá se figyelnek,
ha alszanak is,
éjjel és nappal,
úgy hogy egészen lesoványodott
s áll mint egy vézna apostoli szónok
a háztető ormán,
egyedül,
birkózva a csönddel és a viharral,
hasztalanul és egyre fönségesebben,
lobog,
beszél.

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

Költől alakítás.

Ezek után világos, hogy milyen jogosultsággal kell beszélnünk a költészettel kapcsolatban külön *nyelvi képzeletről*. Pontosan olyan értelemben használhatjuk ezt a kifejezést, amilyenben festői, szobrászi, zenei képzeletről beszélhetünk. Mindegyik

művész a maga képzeletével — a maga művészetének módján alakító képzelettel, — fogja fel a világot és azon keresztül formálja mondanivalóját. A költő úgy, hogy hangalakításban, ritmusban, zenévé és képpé formálva éli át a szellemet, és szellemmel átitatva az érzéki jelenségek világát. Mindezt nem eltökélt mesterséggel, hanem képzeletének nyelvi-képzeletvoltában adottan, magától, természetesen. Ennek a képzeletnek legfőbb alakító elve a *ritmus*. Minthogy erről részletesen szóltunk az esztétikai forma vizsgálata során, nem kell rá újra visszatérnünk. Csak azt kell itt hangsúlyozni, hogy ritmusa nemcsak a versnek van, hanem a maga módján a prózának is, mint azt különben ugyanott elvileg megvilágítottuk. A művészi próza történetében a régi irodalom főként a ritmusnak azt a faját kedvelte, amelyet a régi rétorikusok *numerus*-nak neveztek, és a régi szónokok szinte már a mesterkéltségig kifinomították. A magyar szónoki prózában, részben az értekezőben is, nagy hagyománya van ennek, Pázmánytól (akinél azonban a stílusnak ez csak *egyik* formaelve a sok közül) Kölcseyn és Eötvösön át egész Apponyi Albertig. Ez «finom füllel észrevehető ritmus ; váltakozása, rövidebb és hosszabb mondatok, összetett mondatok, körmondatok egyes részeinek, egyes «szólamoknak» (értelmileg összetartozó szócsoportoknak), a mondat emelkedése, vagy — szükség szerint — esése a vége felé. Egyenletes haladás az utolsó, kiemelt, fontos és hangzatos szóig. A «pointe» ebben az értelemben tökéletesen megfelel a zenei lezárásnak».[1] A magyar stílusérzéknek azonban más, rövidebb lélekzetű, keményebb, egyszerűbb és egyenletesebb hullámverésű ritmus felel meg. Aki tudatosítani akarja magában, üsse föl Pázmány *Kempisét*, Mikes *Leveleskönyvét*, Gyulai, Kosztolányi, vagy Illyés Gyula valamelyik prózai munkáját. Ezen a két alapritmuson kívül azonban még számos képzelhető el, valójában van is, annyiféle, ahány prózai nyelvművész. Jókai, Mikszáth, Gárdonyi, Móricz Zsigmond : mind külön ritmusvilágot képvisel.

Ami a festőművészetben a valőr, az a nyelvművészetben a *szavak helyzeti értéke*. A költészetben a szó nem abszolút mennyiség ; hatása attól függ, hogy milyen környezetben áll, milyen értelmi egységnek, milyen szemléleti képkonstrukciónak, milyen hangulati hullámgörbének elemeként szerepel. Ez a szó *anyám:* tökéletesen más esztétikai valami a következő mondatok mindegyikében : Meghalt szegény anyám, — anyám az ablakban üldögél, — anyám gyermekkori képe, — ég a ház, ébresszétek föl anyámat, — «úgy anyám, kecsegtesd ölbeli ebedet», — «Hajnalka volt az édesanyám, hajnalra születtem én», — «Miért aggódol lelkem, jó anyám, hogy kenyeretek barna, emiatt?» — «Anyám, anyám, édesanyám, Gyulainé édesanyám. Én elveszem Kádár Katát, jobbágyunknak szép leányát . . .» A végtelenig lehetne szaporítani a példákat. A szó értéke attól függ, mi a funkciója a nyelvi képzelet alakító munkájában. Megtalálni a látomás számára *az igazi, az egyetlen* szót, — a szót, ezt a szürke, adott, konvenciós, századoktól és embermilliótól elkoptatott jelet, egy bizonyos kapcsolatban újjá, egyénivé, ragyogóvá tenni, — váratlan, soha nem hallott, páratlan és nagyszerű valamivé szublimálni,[2] ez voltaképen a költő művészete.

Költői szerkesztés.

A szó azonban csak mintegy atomja, a szólam és mondat molekulája a beszédnek. A költői alkotás kisebb-nagyobb egységekből, kis organizmusokból fölépülő még nagyobb organizmus. Minél nagyobb az egység kiterjedése, annál nagyobb problémája az alakításnak a *szerkesztés*. A legnagyobb igényű szóművészeti organizmusban, a drámában, egyenesen ez a legfőbb formaelv. De a legnagyobb egységek alakító elve is ugyanaz, ami az atomsejté. Lévén a szó elsődleges funkciója a gondolatilogikai hatás, voltaképen a legegyszerűbb szerkesztési elv a *logikai kötés*. Példájául szolgálhat Babits verse, a *Ballada Irisz fátyoláról*. Ime első strófája :

Megjön a tavasz tarkasága :
fehér pöttyök és piros pontok,
tavaszi sírok ciprusága,
fehér virág hull barna sárba,
szelet mond az alkonyi pír is ;
halálvágy száll a bús múzsákba,
mikor
zöld köntösét cifrázza Irisz.

[1] Benedek Marcell : Irodalom-esztétika (Kultúra és Tudomány) Bp. 1936. 39.

[2] A szublimálás persze akárhányszor épen a megvaskosításban, érzékivé, vagy nyerssé alakításban áll.

Mi ennek a strófának gondolati tartalma? A tavasz tarkasága, halálhangulat, refrén. Utána következik még három strófa, a nyárról, az őszről, a télről. Mindenik strófának ugyanez a vonala : tarka színek, haláljelkép, és az Irisz nevével csattanó refrén. Nyilvánvaló, hogy ezt a szerkezetet logikailag gondokozó fő gondolta ki.

Petőfi következő versét egészen más elv élteti. Egyetlen figyelmes olvasás elég hozzá, hogy észrevegyük : a vers a *képek tengelyén* halad. Minden egyes kép másikat idéz föl ; mint képek teljesen különállnak egymástól, de képi asszociáció kapcsolja egyiket a másikhoz ; ez a képsor együttesen hordozza a jelentést, leheli az egységes érzelmi hangulatot :

Édes öröm, ittalak már,
És hová lett az a pohár,
Amelyből ittalak téged?
Összetörött, cseréppé lett.

Keserű bú, ittalak már,
És hová lett az a pohár,
Amelyből ittalak téged?
Összetörött, cseréppé lett.

Fényes nap a szív öröme,
Sötét felhő takarja be.
Sötét felhő a szív búja,
Szellő jön és odább fúja.

Olyan vagyok, mint az árnyék,
Mintha temetőben járnék.
Elmult idő, elmult idő,
Te vagy, te vagy a temető.

A temető éjjelében
Bolygótűz az én vezérem.
Mult napjaim sírja felett
Bolygótűz az emlékezet.

Mozdulni kezd a levegő,
Halk, de hűvös fuvalom jő,
És tőlem suttogva kérdi :
Nem legjobb-e soh'sem élni?

Egészen más a következő kis népdal szerkezeti elve :

Nagyabonyban csak két torony látszik,
De Majlandban harminckettő látszik.
Inkább nézem az abonyi kettőt,
Mint Majlandban ezt a harminckettőt.

Van ebben gondolat, de bizonyos, hogy nem gondolatból született ; van benne kép is, de mégsem az benne a fontos ; ha az volna, nem Nagyabonnyal kezdődnék, hanem Majlanddal, hiszen nyilvánvaló, hogy azt a kötéllel fogott katonát, aki írhatta, a mailandi torony látása ihlette meg. De hiszen ennél a versnél alig is lehet indításról és haladásról beszélni : egyetlen akkord az egész. Egy érzelmi hullám, egy ritmushullámban. A zenében alig volna több, mint egy összhang elemeinek kibontása, már variációra nem is futná. Ez a *zenei kompozíció* a tiszta dal szerkezeti elve. Ne gondoljuk azonban, hogy ez az elv csak ilyen egysejtű alkotásra alkalmas. Nemcsak a dalnak, sőt nemcsak a verses költészetnek lehet ez elve, hanem éppúgy, mint a logikai és a képi szerkesztésmód, mindenfajta irodalmi alkotásnak. Hogy egy nagyobb lélekzetű és prózai példánk is legyen, vegyünk elő egy lapot egy Gárdonyi-novellából *(Csak már a Pesta jönne!)*. Az öreg Kerülő-Szabó halálán van, meggyónt, megáldozott, most fekszik az ágyon és várja a fiát. Az egész novella az imént idézett népdal zenei kompozíciója elvén épül föl. Ugyanaz a párhuzamosság, ugyanaz a kétütemű ritmuselv működik benne, csakhogy ötször megismételve. Az író leüt egy akkordot : megmutat egy képet, azután hozzáüt egy másik rokon, de teltebb-hangút : ez az érzelmi kíséret. Ez a kétféle akkord ötször váltja fel egymást. A páratlan akkordok ábrázolnak és elbeszélnek, a párosak aláfestenek, értelmeznek : kifejeznek és jelentenek.

I. íz. Az öreg arca sápadt, de nyugodt. A szeme félig be van húnyva.

II. íz. Már ő ezzel a világgal nem foglalkozik többet. Ki tudja, mit lát a haldokló. Mert néz valamit, néz, nyugodtan, mereven. A levegőben talán árnyékok jelennek meg. Úsznak ide-oda, mint a jég a vízben. Talán már szólnak is hozzája s az öreg kezdi hallani.

III. íz. De, ím az öreg egyet pillant és az asszonyokra fordítja a szemét : Csak már a Pesta jönne !

Jön már, felelik. Az erdőn dolgozott. Fát hordanak.

IV. íz. A nap kisüt a felhőkből s harmattá változtatja a zuzmarát a fákon. Besüt a pitvarba is. Az öreg nézi a napfényes eget, nyugodtan, mozdulatlanul, mellette az asszonyok ajkán susog a Miatyánk.

Csak már a Pesta jönne !

V. íz. Végre lódobogás hallatszik, s a ló megáll a kapu előtt. Pesta jött meg. Csak úgy jött, ahogy a munkában volt : kurta, avult, rongyos szűrben, kopott, fekete bárányból süvegben. Barna, zömök ember. A bajusza most is egyenesre van húzva, mintha vasból volna.

VI. íz. Az öreg is ilyen barna, erősbajszú ember volt valamikor. Pesta is ilyen fehér, lógóbajszú öreg lesz valamikor.

VII. íz. Pesta leszáll. Nem szól senkinek. Neki se szólnak. Belép a pitvarba. Leveszi a süvegét s az apjához térdel.

— Hát így van kend, édesapám?

— Igy — feleli bágyadtan az öreg.

Nézik egymást szótlanul.

Aztán az öreg fölemeli lassan és nehezen a jobbkezét és a fiának nyujtja.

— Isten áldjon meg, Pesta !

— Isten áldja meg, édesapám ! — feleli a fiú, az öreg kezét a magáéba véve.

VIII. íz. Mennyi munkáról beszél az a két kemény kéz ! Az egyik félszázad munkájáról, amely már elmult. A másik is talán félszázad munkájáról, amely még ezután következik.

IX. íz. Akar-e még mondani valamit az öreg?

Nem.

A fiú sem mond neki semmit. Csak néz rá nedves szemmel.

És így nézik egymást, mígnem az öreg szeme elhámolyosodik.

X. íz. S a nagy csöndességben, a Miatyánk susogása között elballag az öreg lélek a másvilágra.

Hogy ez a szerkezeti elv milyen páratlan hatásokra képes, megsejthetjük,ha meggondoljuk, hogy ez a szerkezeti elve Cervantes *Don Quixoté*jának (Don Quixote—Sancho Pansa), háromféle formában is a *Csongor és Tündé*nek, rokon vele a görög dráma szerkezeti elve (a kórus) és a shakespeare-i dráma kettős cselekménye. De hogy egy bonyolultabb, mindhárom elvet nagy művészettel együttesen érvényesítő példát is lássunk, vizsgáljuk meg Arany *Dante* c. költeményének egy versszakát.

Ez a költemény (talán a legszebb, legkongeniálisabb írás, amit Danteról valaha írtak) arról szól, ami a világnak ebben a legplasztikaibb költeményében, a *Divina Commedia*ban a legmegfoghatatlanabb : irracionális, természetfeletti, az emberésznek hozzá nem férhető, csak a sejtelemben, a hitben, a vallásos élményben megközelíthető tartalmáról. Arany itt megpróbálja kifejezni a kifejezhetetlent, megfogni a megfoghatatlant ; teszi pedig ezt nem a szimbolizmus szuggesztív-zenei eszközeivel, mint tennék talán a szimbolista iskola költői, és amint talán könnyebb is volna ; nem is az evvel ellentétes módon, fogalmilag próbálván közel jutni, ha nem is magához a természetfelettihez, de annak az emberagyban tükröződő logikai fogalmazásához, ami éppen Danténál (ő maga él evvel az eszközzel !) talán szintén kevésbbé volna nehéz. Arany, a klasszikus költő, a klasszicizmus fensőbbséges művészetével dolgozik és a nyelvi kifejezésnek mind a négy erejét harmonikusan működteti össze merész céljának elérésére. A mű, amely ebből fakad, látszólag egyszerű, valójában összehasonlíthatatlanul bonyolultabb művészi eljárás eredménye, mint a két másik. Az esztétikai megfigyelésnek nincs módja ezt a boszorkányos munkát a maga összetettségében nyomon kísérni, de megfigyelhetjük *a kompozíció csodálatos művészetét.* Ime, a strófa :

E mélység fölött az értelem mér-önja,
Mint könnyű pehelyszál, fönnakad, föllebben :
De a lélek érzi, hogy az örvény vonja,
S a gondolat elvész csodás sejtelemben,
Nemismert világnak érezi nyomását,
Rettegő örömnek elragadja kéje,
A leviathánnak hallja hánykodását . . .
Az *Úr lelke* terült a víznak föléje.

Izgatóan érdekes megfigyelni ennek a strófának belső szerkezeti dinamikáját : a gondolatok mozgását, emelkedését, a gondolati tartalom teljessé válását és a tárgynak megfelelőleg ugyanakkor a végtelenbe veszését. Az első mondat (első és második sor) konstatálja Dante világának irracionális, gondolatilag nem mérhető mélységét. Ez a két sor a strófa mozgásának mintegy kiinduló pontja : maga még nem mozog : nyugodt ténykonstatálás. A lélek azonban nem áll meg ennél a ténynél. Az ismeretlen, megismerhetetlen világ vonzást gyakorol rá. A lélek megmozdul : vonatik az örvény

felé. Tevékenysége nem megértés (ez lehetetlen), hanem sejtelem, mozgás a mélység felé, amelynek érzi csodásságát, amelyben érzi, hogy elveszti magát, mégis átadja magát neki ellenállhatatlanul. Ezt a bonyolult, nyugtalan, de egyirányú lélekvibrációt festi a második és harmadik sor. Erre a dinamikus mozzanatra ismét egy sztatikus következik, a mozgásra pillanatnyi nyugvás : a költő két tömött sorban (az ötödik és hatodik sorban) a lelki állapotot festi, amelybe a lélek kerül, amikor átadja magát a végtelenség vonzásának. *Nyomást* érez : a nem ismert, csak sejtett világ irtóztató arányaival, ismeretlen és azért félelmes tartalmával reá nehezedik a lélekre, rettegéssel tölti el ; de ugyanakkor boldog is ez a sejtelem ; a felsőbb léttel való érintkezés, a feléje való vonzatás lendülete felsőbbrendű öröm ujjongását kelti. Ez a borzongó öröm végül is lehetetlenné tesz minden ellenállást, mintegy belső forgószél ragadja magával a lelket *(rettegő örömnek elragadja kéje)*. Ez az utolsó félsor már újra kimozdulás az önszemlélet nyugodtságából, a strófának ez a harmadik íze gyorsabb hullámmozgással, egy-egy soros váltakozással ismétli meg a sztatikus-dinamikus részek játékát. Az utolsó íz (két utolsó sor) ugyanezt teszi, de fordított sorrendben : első fele átveszi az előbbi sor megindult mozgását és egy nagyszerű szimbolummal a mesésbibliai szörnynek, a leviathánnak hánykódásában a maga belső viharzását, mintegy kozmikussá nagyítja, az egész mindenség háborgásába hullámoztatja bele, hogy aztán az utolsó sorban az elképzelhető legnagyobb képpel hozza egyensúlyba a külső és belső hullámzást, amikor megérzékelteti velünk az érzékelhetetlent, a mindenségnek minden emberit túlhaladó nyugalmát. A végtelenség harmonikus, mert Istenben nyugszik, és harmoniába olvad a belső viharzás is, mert a lélek — ezt szuggerálja a záróképp Bibliát felidéző jellege — végül is elnyugszik Istenben, a végtelenhez hozzásimuló vallásos érzésben. Ime, egy egész kis dráma, emberi és kozmikus, pszichológiai és metafizikai egyszerre : nyolc sorban. A legtökéletesebb egyensúly, matematikai viszonyokkal kifejezhető szimmetria, amely mégis misztikus valóságot tartalmaz. Tökéletes zártság, amely mégis kilátást nyit a végtelenbe. Minden szó a maga helyén, lenyűgöző szükségszerűséggel ; hozzátenni, elvenni belőle, változtatni rajta lehetetlen, mégis minden szó új akkordot üt meg, végtelenbe zengő hangsort intonál. Minden gondolatkövecske hézagtalanul tapad az előtte és utána állóhoz, mégis mindegyik számos új épülettömb alapkövéül kínálkozik és új építésre izgat. A strófa minden íze önmagában teljes, hiánytalanul kifejez egy-egy önálló gondolatot, egy-egy hatalmas életérzést, mégis engedelmesen olvad bele a felsőbb egységbe, a strófa egészébe (mint ahogy maga a strófa is csak egy íze az egész négystrófás költemény még felsőbbrendű egységének) és így fejez ki, szuggerál reánk, alkot meg önmagában egyetlen érzelmi drámát, egyetlen gondolati épületet, egyetlen nagyszerű emberi valóságot, amely egyszerre egyéni és örök emberi, egyszerre ábrázolás (Dante világa), önkifejezés és reveláció. Ime, a szó legmagasabb értelmében vett klasszikus kompozíció !

Líra, epika, dráma.

A művészi alakítás természete, a nyelvi képzelet különböző irányulása és természetesen a mögöttük álló egyéni állandó (jelentés) jellege választja el egymástól a *három nagy költői alapműfajt* is.

A líra, epika és dráma háromsága végső elemzésben *az egyéni állandó belső háromságából* magyarázható. Ahol a művészlélek állandója elsősorban érzelmi telítettségű, vagyis az egyéni hangulat uralkodik rajta, ott adva van a *lírai* alakítás lelki alapja. A líra kifejezéstartalma tehát elsősorban a hangulat, ábrázolásának birodalma az egyén, ábrázoló érdeklődésének tárgya az egyén lelkiállapota. Szerkesztési alapelve az *akkord:* az alakulat egyfázisú, legfeljebb variációk formájában gazdagodik. Mindez a zenével való rokonságát mutatja.

Akinek egyéni állandója elsősorban gondolati jellegű, vagyis akinél a világkép uralkodik, az *epikának* fogja föl és alakítja a világot. Amit kifejez, az nem egy hangulat, hanem érzelmek, hangulatok hullámzása. Ábrázolásának tárgya a világ, a sok ember, és ami érdekli : az élet. Szerkezeti elve a *szélesség*, gazdagság. Eljárása a festőével rokon.

Akinek állandójában a világgal való akarati szembenállás a legerősebb, vagyis a morál uralkodik rajta, annak számára a valóság *drámai* jellegű. Nem az egyén

és nem a világ érdekli, hanem *az* ember, mint ember; és az emberben nem lelkiállapotok és nem a külső élet, hanem *a sorsa*. Érzelmi világára elsősorban a küzdelmes feszülés jellemző. Szerkezeti elve a *sűrítés:* ebben a szobrászszal rokon.

Ime, a három alapvető műfaj, helyesebben a költészet három lehetősége. Persze, ez a «természetes rendszer» nem födi mindenestül a poétikában szokásos műfaji elnevezéseket. Azok u. i. részben a poétikai hagyományhoz ragaszkodva, részben a lényeget nem fedő külsőségek szerint különítik el a kategóriákat. Viszont az így felfogott líra, epika és dráma nem válik el egymástól határozott körvonalakkal, hiszen minden egyéni állandóban benne van a világkép is, az élethangulat is, a morál is, és még az uralkodó mozzanat is különböző fokban lehet erősebb a másik kettőnél. Azért joggal beszélhetünk lírai jellegű epikáról (az ú. n. én-regény), vagy drámáról (pl. Byron drámái, vagy Hoffmansthal *Balga és halál*ja), — epikus líráról (pl. Mécs László lírája) és drámáról (pl. a keleti dráma), — és drámai líráról (Ady), vagy epikáról (a ballada). Mindez azonban már nem az általános esztétikának, hanem a poétikának körébe tartozik. A három költői alapforma viszonyát szemléltesse a következő táblázat:

	Líra	*Epika*	*Dráma*
Állandó	élethangulat	világkép	morál
Kifejezés	hangulat	hullámzás	feszülés
Ábrázolás tárgya	az egyén	a világ	*az* ember
érdekköre	lelkiállapot	az élet	a Sors
Szerkezeti elv	akkord (és variáció)	szélesség	sűrítés
Rokon művészet	zene	festészet	szobrászat

6. fejezet. A megelevenítő művészetek.

A «színészi paradoxon».

A megelevenítő művészetekkel szemben felvetődő legelső probléma: *mennyiben nevezhetők egyáltalán művészetnek?* Bármilyen különös is ez a kérdés, mégis szemébe kell néznünk, mert igen komoly gondolkodók akadtak, akik kétségbevonták, pl. a színész munkájának művészet jellegét (így bizonyos fokig Gyulai Pál is). A kérdés szabatosan így hangzik: önálló művészeteknek tekinthetők-e azok a cselekvések, amelyeknek lényege egy már meglevő teljes műalkotás közvetítése, «megjelenítése»? Ha ugyanis csakugyan nem tudnának többet adni, mint magát a kész művet, akkor az esztétikai magatartás mozzanatai közül legföljebb az ábrázolás volna céljuk, amit egymagában nyilvánvalóan még nem lehetne művészetnek tekinteni. A közvetítő művészetek esztétikai alapproblémája ez: van-e bennük több is, mint ábrázolás, vagyis megjelenítés?

Burkolt formában ez a probléma rejlik annak a híres vitának mélyén, amelyet a *színészi paradoxon* címen szoktak emlegetni. A kérdést Diderot nevéhez fűzi a köztudat, bár előtte már mások is felvetették. A kérdés ez: érzi-e az igazi színész azokat

az érzelmeket, amelyeket a színpadon megjátszik, vagy hideg ésszel, okos technikával, pusztán csak ábrázolja, — «nem a szíve, hanem a feje csinál mindent». Diderot a maga racionalista lényének megfelelően az utóbbi mellett foglal állást. *Paradoxe sur le comédien* című párbeszédében így fogalmazza meg tételét: «Túlságos nagy érzés teszi a középszerű színészt, középszerű érzés a rossz színészek nagy tömegét, és az érzékenység teljes hiánya készíti elő a nagyszerű színészeket». Azóta sokat vitatkoztak egymással a szenzibilisták és az antiszenzibilisták, és a maga módján — a maga lelki adottságai szerint — sok esztétikus, még több színész foglalt állást az egyik vagy a másik mellett. Hogy a legnagyobb magyar színészi megnyilatkozást idézzük, Jászai Mari így felelt erre a kérdésre: «Érzem-e mindazt, amit játszom? Isten őrizz! Semmit sem érnék, ha úgy volna. Az ember nem ura magának, ha érzések vesznek rajta erőt. Az életben sem, hát még a színpadon. Semmire sem volnék képes, ha igazán érezném azt, amit mutatok. *Egyszer, tanuláskor, kell érezni* a dolog igazságát, azután fixírozni, hogy az mindig ugyanaz maradjon, mintha akkor legelőször érezném azt az érzést... A színész semmire sem volna képes, ha saját szubjektív érzéseinek átengedné magát a színpadon, sőt minél nagyobb elragadtatást produkál az ember, annál nagyobb szüksége van hideg kritikusára, az eszére. Én pl. legnagyobb indulatomban leginkább ellenőrzöm magamat, mint egy másik ember, és legnagyobb extázisomban látom, hogy ennél vagy annál a mozdulatnál ruhámnak hátul milyen ráncot kell vetnie és milyen vonalat kell adnia».[1]

Az olvasó figyelmét bizonyára nem fogja elkerülni az a fontos mondat, amely ebben az elszántan antiszenzibilista nyilatkozatban is rámutat az érzelem esztétikai primátusára: «egyszer, tanuláskor, *kell érezni* a dolog igazságát». És hogy mit jelentett Jászai Mari e felfogása a gyakorlatban, arra nézve ismét egy koronatanut idézhetünk. Ódry Árpád írja *A színész és a szerep* c. tanulmányában: «Engem mindig azok a színészek ragadtak el, akikről éreztem, hogy csak becsempészték a lelküket egy darabba, ha mindjárt támadt is valami ellenmondás köztük és a darab közt. Ezek azok a lelkek, akik nagy víziókat és ösztönöket hordanak magukban, akkor is, amikor nincsenek színpadon, és egy-egy szerepet csak ürügy gyanánt használnak föl arra, hogy kiadjanak magukból valamit, ami — elkészült. Ilyennek láttam például Jászait majdnem minden szerepében. Olvasva, *Elektra* rám egy kissé síránkozó, összetört lány hatását tette. Ezenfelül a görög tragédia majdnem teljesen zárt formájú, merev műfaj, amelyben a realitásnak alig jut hely. Jászai játékától ezek a keretek szétfeszültek, a darab elvesztette kétezeréves távolságát, a síránkozó leány helyett a tomboló dac, a lángokat lihegő bosszúvágynak olyan hangjai ráztak meg, amelyek még az ősnő mértékét is meghaladták. *János király* Konstanciájában sem tudott összetörni, a sírásában jobb volt nem bízni, attól is félni kellett. *III. Richárd* Margit királynéjában pedig még a bosszúvágy skálája sem volt neki elég mámorító, az Isten erejében sem hitt, az eget rázta, mint Sámson a templom oszlopait, hogy elpusztítsa vele a földet... Jászai a lázadás és fönség démonát hordta magában. Amikor játszott, csak ezeket szabadította le láncairól. Egyedül Ofélia halálát tudta a gyöngédség hangján elmondani. Igaz, hogy akkor aeolhárfák zengtek belőle. A leánykoráért minden nő tud egy forró könnyet ejteni».[2]

Ez a példa is meggyőz bennünket arról, ami különben az esztétikai magatartásról szóló fejtegetéseink után amúgyis magától értetődő: a színész alkotásában is, mint minden igazi művészi alkotásban, érzelem és értelem, egyéni állandó és tárgyiság, ihlet és technika elválaszthatatlanul olvad össze. Lehetnek, nyilván vannak is, nagy színészek, akik inkább a szerepet ábrázolják; mások, akik inkább «magukat adják»; de nem lehet igazán nagy művész, aki ne akarja és ne cselekedje a maga módján, a neki megfelelő arányokban mind a kettőt. Németh Antal így oldja meg a paradoxont: «A színész élménye valóságos, de csak művészileg. Vagy az érzésből jut el az érzések kifejezéséig, az alakátélés egységében, vagy az érzéseket kifejező hang és mozdulatformák idézik fel benne a kifejezés érzés-visszhangját. Szabályt itt ugyanúgy nem lehet felállítani, mint az írói alkotás esetében, ahol a tudatosság

[1] Budapesti Napló, 1897 augusztus 26. Id. Színészeti Lexikon. Szerk. Németh Antal. II. 836.
[2] Ódry Árpád: A színész és a szerep. Felolv. a Kisfaludy-Társ. Shakespeare-bizottságának 1928 február 26-i matinéján. Napkelet. 1928. VI. 6. sz. 428.

és az «ihletett» alkotás állnak egymással szemben. A tudatosság nem von le semmit az élmény művészi valóság voltából, és a legátéltebb élménykifejezést sem lehet menteni, ha az élmény álságos».[1]

A megjelenítő alkotás főproblémája.

Ez a paradoxon nemcsak a színészre jellemző, hanem minden közvetett, illetőleg megjelenítő művészi alkotóra ; az énekesre és a szavalóra is. Alkotásának gyökérproblémája : *tudja-e úgy ábrázolni a szerepet, úgy megelevenïteni a szöveget, illetőleg a dallamot, hogy «magát adhassa» benne, — illetőleg: tudja-e úgy játszani, énekelni, szavalni magát, hogy ugyanakkor lelkiismeretesen és hitelesen a szerepet, a szöveget, a dalt elevenítse meg?* A probléma tehát valójában az ábrázolás és kifejezés egymáshoz való viszonyának kérdése, azokban a művészetekben, ahol az ábrázolandó tárgy már maga is művészi ábrázolás. Fölvetett kérdésünkre, hogy tudniillik önálló művészetnek tekinthetők-e ezek a közvetett alkotások, már az eddigiekben is megkaptuk az igenlő feleletet : *Ha az ábrázolás egyszersmind kifejezés is*, akkor — mint a jelentésről szóló fejtegetéseink megmutatták —, valamiképen benne van már a jelentés-mozzanat is, és így az alkotás művészi tartalma : teljes esztétikum. Az alkotás tehát teljes értékű művészetnek tekintendő.

Még inkább teljes művészetnek kell tekintenünk a színész, énekes és szavaló alkotását, ha meggondoljuk, hogy az ő *ábrázolása nem egészen azonos* a megelevenítendő művészi alkotás ábrázolásával. Ez az ábrázolás egészen más, sajátos jellegű, egy más művészet sajátos síkján mozog. A szerep, a szöveg, a dallam, szóval a kész mű, amely megelevenítésre vár, mint ilyen : holt anyag, kotta, jelrendszer, amely a befogadót várja, hogy a maga újraalkotó élményében megelevenítse. A színész, az énekes, a szavaló véghezviszi magában ezt a belső befogadói újraalkotást, de nem áll meg ennél, hanem az újraalkotói látomásnak külső, szemléleti valóságot ad : a szó teljes értelmében megeleveníti azt. *Élő* hangra, élő beszédre, élő mozgásra, testi valóságra váltja át azt, amiben nélküle megvolt ugyan az élet képessége és követelése, de nem volt meg a szó testi teljességében vett élet. Az ábrázolásnak ez az új ábrázolása immár egy más, gazdagabb, teljesebb ábrázolás ; része van benne a mű alkotójának is, de része az újraalkotó, megelevenítő művészetnek is. Immár nemcsak az a valóság van benne ábrázolva, amit az alkotó látott és alakított, hanem az is, amit a megelevenítő művész látott — a műben és azon kívül : emlékeiben, az életben — amit belevitt, hozzáadott, és amivel amazt újjá alakította.

De *nem azonos az újjáalakító művész alkotásának kifejezésbeli tartalma sem* a művével. Kifejezi — hiszen ez a célja — azt, ami ki van fejezve a műben ; de ugyanakkor kifejezi önmagát is : mindazt, amit benne a mű élménye fölébresztett, kialakított ; ez az ő kifejező alakításában a műbeli kifejezéstartalommal összeolvad, azt gazdagabbá, vagy ha nem gazdagabbá (nagy művészek nagy alkotásainál ez aligha lehetséges) mindenesetre elevenebbé és azért hatásosabbá teszi. A kifejezés is *élő kifejezéssé* lesz ebben az alkotásban. Mindkét mozzanat, az ábrázolás is, a kifejezés is : egyszerre objektív (mert a mű ábrázolási és kifejezési tartalma elevenedik meg benne) és szubjektív is (mert a megelevenítő művész a maga életábrázolását és a maga kifejezését adja benne). Épen ezáltal válik a szó legteljesebb értelmében szimbolummá a színészi, szavalói, énekesi alakítás. Ennek a kettőnek eggyévválása ugyanis csak úgy lehetséges, hogy a szubjektív és az objektív elem a közös gyökérben, a minden-emberi, az örök-emberi ősvalóságban fut össze. Ez az ősvalóság a mi valóságunk is, azért ebben az új ábrázolásban és kifejezésben közvetlenebbül, világosabban, félreérthetetlenebbül magunkra ismerünk. Ime, a megjelenítő művészet lényegi egész-vonatkozása, jelentéstartalma. A színész ábrázolása erősebben, általánosabb érvényűen szimbolikus, mint az olvasott dráma, vagy regény. A jól előadott vers, a jól elénekelt dal vagy zenedráma közvetlenebbül szól az egész emberhez és szól az egészvalóságról, mint az így meg nem elevenített. A közvetítő művész valamiképen mindig *az embert* közvetíti.

A megelevenítő művészetek alakítási alaptörvénye tehát az ábrázolásnak és kifejezésnek, a szubjektív és objektív elemnek, a műnek és a megjelenítő művésznek

[1] Németh Antal : Színészeti Lexikon. II. 830.

ebben a jelentő, szimbolikus egységében áll. Az e cél felé vezető úton természetesen számos állomás lehetséges, azért a megjelenítő művészetnek is számos rangfoka van. A három főtípust szemléltetően jellemzi, és a *komédiás*, a *virtuóz* és a *művész* nevével találóan jelöli meg Hevesi Sándor. «*A komédiás*, a mesterember tehetsége nem egyéb, mint bizonyos fokú utánzási és mimikai képesség, amelynél fogva látott és megfigyelt alakokat külsőleg elég híven reprodukál . . . A komédiás tehát nem alakít, hanem alakoskodik. Legjobb esetben is gazdájának, (a drámaírónak) hű szolgája. Nem egyéniség, csak ügyes ember . . . *A virtuóz* már sokkal több. Nem az alakoskodással hat, hanem bizonyos személyi kvalitások okos és ügyes érvényesítésével. Hatása elsősorban is személyes . . . A virtuózra nézve a szerep csak anyag, alkalom, eszköz, — sőt akárhányszor csak az a bizonyos szükséges rossz, — hogy a színész kimutathassa, fitogtassa a maga személyes kiválóságait . . . Nem alakít, hanem átalakít . . . *A művész* nem a személyével[1] hat, hanem az egyéniségével. Mindig csak azt adja magából, amit a szerep csal ki belőle, egész embert ad és nem egész személyt, és így éri el azt, hogy bár mindig *ugyanőt* látjuk a színpadon, mégsem látjuk mindig *ugyanazt* . . . A komédiás alakoskodik, a virtuóz átalakít, a művész alakít. A komédiás utánoz, a virtuóz játszik, a művész él a színpadon. A komédiás rendesen kevesebbet, a virtuóz többet ád a kelleténél; a művész csak annyit ád, amennyi kell, sem többet, sem kevesebbet. Ennélfogva az íróval nő, vagy süllyed, emelkedik vagy bukik. Nagyobbnak látszik Shakespeareben, mint Dumasban, nem úgy mint a virtuóz, aki annál nagyobb, mentül kisebb írót interpretál, és megfordítva . . . Az átélés a nézővel is átéleti úgyszólván azt, amit a színész átél, és ez az igazi művészi hatás, a tisztító, a fölemelő érzés: a katharsis.»[2]

Színjátszás és szavalás.

Az egyes közvetítő művészetek formaelvei már most a maguk sajátos természetéből, az ábrázolandó mű mivoltából következnek. *A színművészet* célja és értelme az *emberábrázolás*. A színész a szerepet eleveníti meg, tehát az alak helyett áll, aki a cselekmény részese, ezt kell megelevenítenie, külsejével és belsejével, egész emberségével és sorsával együtt. Ennek a megelevenítésnek eszköze a színész egész személye és egyénisége. Mindenekelőtt külseje: *teste*, *hangja*, *egész megjelenése*, amely hat, mielőtt egy értelmes szót kimondhatna, vagy megmozdulhatna. Az eszközök másik rétege a *beszéd*, *a mozgás*, *a gesztus*, az *arcjáték*. Hozzátartozik a külső megjelenéshez a *maszk* és a *jelmez*. Részt vesz azonban láthatatlanul a hatásban a legfontosabb tényező is, amely mindezeknek a külsőségeknek egységet ad és mindezekből kisugárzik: a művész *lelke*, egész emberi mivolta. Mindezekkel a színész a szerep szövegét egy más nyelvre teszi át. Azért, mint minden fordító, kénytelen bizonyos önkényesnek látszó, valójában azonban épen nem önkényes, hanem szükségszerű változtatásokra, amelyek közül legfontosabb az ú. n. *szövegpótló akció* hozzáadása. Ezek a hozzáadások nem önkényesek, mert az igazi drámaíró, aki színpadra gondolja el művét, előre számít ezekre, valósággal beleírja őket, kimondhatatlanul is, szövegébe és így mintegy kikényszeríti. De nem önkényes azért sem, mert céljuk nem önkény, nem «más», hanem maguknak a darab, a szerep adottságainak világosabb, határozottabb érvényesítése.

A *szavaló művészete* egészen más jellegű. Ennek a másjellegnek fel nem ismerése, a szavalásnak a színjátszással való összetévesztése a magyarázata annak a feltűnő jelenségnek, hogy a színészek közt — még kitűnő színészek közt is, — olyan elenyészően kevés a jó szavaló. «A versmondás — mondja egy nagy színész, Somlay Artur — a legnehezebb műfaj a világon. Mert az előadó részéről a legnagyobb szerénységet követeli meg. Nem az a fontos a versmondásnál, hogy én hogy tudok színészkedni, hanem egyedül az, hogy mit írt a költő! Minden sor elé azt kellene tennem: ide hallgassatok, ezt írta Ady Endre, vagy: ezt írta Vörösmarty! . . . A komédiásnak el kell tűnni, mert egy verskötet nem színdarab, és a vers nem szerep.»[3] A színész

[1] *Személyen*, *személyiségen* a külső megjelenést érti, *egyéniségen* az egész-embert.

[2] Hevesi Sándor: A színjátszás művészete. Bpest. 1908. 35. 8.

[3] Rádió Ujság, 1942 november 30. Ezzel szemben Ódry Árpád szerint a szavalásnak művészi szempontból két problémája van: az előadandó mű érvényesüljön-e, vagy az előadó. (Színészeti

az alakot jeleníti meg, a szavaló a szöveget eleveníti meg. A színész a szerep helyett él és mozog a színpadon, a szavaló a költő helyett áll vagy ül közöttünk. A színész eszköze egész emberi mivolta, a szavaló egyetlen művészi eszköze: hangja, — arcjáték és taglejtés csak annyiban, amennyiben magától születő, magától értetődő, csak aláhúzó és nem hozzáadó természetű (szuggesztív gesztus és természetes mimika); nincs nevetségesebb a versmondásban, mint a kiszámított és betanult gesztus. — A szavalóművészet legnagyobb problémája: magának a *versnek* megéreztetése. A versnek lényegéhez tartozik versvolta, azt tehát meg kell éreztetnie a szavalóművésznek is. Teljes esztétikai müveletlenségre és művészi érzéketlenségre vall az a közkeletű babona, hogy a verset úgy kell mondani, «mintha próza volna». Ez a vers lényegének tudatos meghamisítása volna. Problémát ez a feladat csak akkor jelent, amikor a ritmus ellenkezik az értelmi hangsúllyal, ami a magyar versekben nem ritkán előfordul. Minthogy fejtegetéseink megmutatták, hogy a költői hatás alapja a szó jelentése, világos, hogy ilyen összeütközés esetében a szavalónak is elsősorban az értelmet kell érvényesítenie. A vers zenéjének megéreztetését csak ebben az esetben szoríthatja háttérbe, és ebben az esetben is csak annyira, amennyire az értelem feltétlenül megkívánja.

Minthogy a szavalás természeténél fogva viszonylag a legkönnyebben hozzáférhető az összes művészetek közül, azért nem lehet eléggé hangsúlyozni pedagógiai, ízlésnevelő és a többi művészetekre előkészítő fontosságát. De bármilyen könnyen hozzáférhető is, éppen eszközeinek egyszerűsége és feladatának merészsége miatt a legelőkelőbb és legnehezebb művészetek egyike. Ódry szép szavai szerint: «A színpadon kívüli előadás nem rendelkezik semmi segédeszközzel. A hozzá szükséges hangulatot sem díszletek, sem világítás, sem a tánc-művészet segítsége nem támogatja. Ezenfelül teljesen hiányzik az idő a hangulat előkészítéséhez, az érzések fellobbantásához. Ezért az előadóművészetek között a legnehezebb. De éppen azért, mert az előadó teljesen magára van utalva, egyúttal azonban nem is függ sem más művésztől, sem pedig külső hatásoktól: a legnagyszerűbb művészetek közé tartozik — abszolút».[1]

A szavalókórus.

Az előadóművészetek legfiatalabb hajtása a *szavalókórus*. Mai formájában egészen századunk terméke. A görög tragédiák kardalai és a zsoltáréneklés karban való recitálása, amelyekre mint elődeire szokás hivatkozni, rokonok ugyan vele, de egészen más természetű jelenségek. A szavalókórus lényege: a *tömegek szavalása*. Tíz-húsz vagy többszáz ember együtt mondja a verset, — valamennyien, vagy részekre osztva: egész kar, félkar, negyedkar, — férfikar, női kar, esetleg gyermekkar, — magas, közép és mély hangok, stb. Szólistának, aki *csak* szólista volna és a karban nem venne részt, itt nincsen helye. Az egyes részkarokat szólamvezetők egységesítik és indítják. Ennek a művészetnek lényege, hogy tömegművészet és világnézeti művészet: erre mutat eredete is: az orosz és a német munkásmozgalom termette meg. *Tömegművészet:* tömegélménynek ad kifejezést, tömegalakítással. Ilyen egységes tömeget nem lehet önkényesen összehozni; a szavalókórusnak szervesen fejlődött, «magától lett» közösségnek kell lennie. Ilyen tömeget pedig csak a közösségi érzés, közös világnézet képes létrehozni. Ez magyarázata annak, hogy ennek a művészetnek nincsenek professzionistái; hogy minden kísérlet, amely színészekkel akar előadatni szavalókórust, kudarccal végződik. Igazán jó szavalókórusokat csak világnézeti közösségek: munkásszervezetek, vallásos egyesületek, kispapok, cserkészek stb. tudnak megteremteni. Szükség van erre a legerősebb összekötő kapocsra azért is, mert a szavalókórus előkészítése, hacsak tűrhető eredményt

Lexikon. II. 805.) Szerinte a nyugati népek az első feleléthez sorakoznak, nálunk azonban a második megoldás a hódítóbb. Azt hiszem, ebben a mondatban rejlik annak a feltűnő ténynek a magyarázata, hogy miért van nálunk olyan kevés művészi szavaló. A komédiás és a virtuóz a színpadon, ha alsóbbrendű művészetet ad is, sohasem olyan kirívó, mint a pódiumon, mert a szerep rendszerint bőven ad anyagot ügyes komédiázásra és hatásos virtuózkodásra. A jó vers azonban egyrészt sokkal egyszerűbb, másrészt sokkal koncentráltabb és légiesebb művészi anyag, mint a drámai szöveg; innen a komédiások és virtuózok gyakorta oly szánalmas szereplése a pódiumon.

[1] I. h. 806.

akar elérni, igen nagy munkát kíván. Ahhoz ugyanis, hogy a műfaj legelemibb technikai nehézségét megoldják: hogy a tömeg együtt is érthetően ejtse ki a szöveget, olyan nagyszámú próbára van szükség, amelyre nem igen kapható, akinek nem szíve ügyéről van szó.

Ezekben egyszersmind a szavalókórus legnagyobb nehézségeit is megjelöltük. Nem lehet szó művészi szavalókórusról ott, ahol nincsen arravaló, szívvel, ésszel, szenvedélyes kitartással együtt dolgozó és keményen dolgozó közösség. De nem lehet szó művészi szavalókórusról hozzáértő, ugyancsak szívvel és szenvedéllyel, de azontúl még ízléssel, tudással és egy sajátos külön érzékkel dolgozó vezető nélkül sem, aki a szöveget «bekottázza», betanítja és az előadást vezeti. Hogy a magyar szavalókórusok többsége olyan gyenge, azt sokszor az első, még többször a második előfeltétel hiánya magyarázza. Ez a bekottázás u. i. nagy munkát és hozzáértést kíván. Az egész és részkarok, egyes és kettős szólamok, stb. beosztása nem történhetik ötletszerűen, hanem csak a vers legmélyebb átértésével, a hatás eszközeinek tökéletes ismeretével és bizonyos zenei ösztön alapján, amelyet még csak tanítani sem lehet.[1] A műfaj világnézeti jellegéből következik, hogy kórusszavalásra nem minden tárgyú vers alkalmas.[2] Még jobban megszűkíti az így előadható művek körét a kórus természetszerűen dinamikus jellege: halk hangok, hangulatok, csak-egyéni versek, egészen objektív művek egyáltalán nem valók kóruselőadásra. Ha azonban megvan a szívvel-lélekkel egységes odaadó kar, megvan az arravaló vezető és a jól kiválasztott mű, és megvan — ami ennél a világnézeti műfajnál egyáltalán nem közömbös — a karral összehangolt közönség is, akkor a kórusszavalás megdöbbentő és megrázó hatásokat tud elérni.

Összetett megelevenítő művészetek.

Az előadóművészetek másik fiatal hajtása az ú. n. *mozgásművészet*. Bizonyos, hogy a kifejező mozgás, mint művészi nyelv, elvileg egyenrangú minden más művészettel; megmutatja ezt mindenekelőtt a legősibb multba visszanyúló története. Az időbeli művészetek, ha nem ősüket kénytelenek benne tisztelni, de mindenesetre megvalósulásuk egyik legrégibb módját. Kétségtelen, hogy az emberi természetben adva van a mozgás kifejező funkciója, ennek utánzó lehetőségeiben ábrázolási lehetősége, és a kettő összekötésében szimbolikus jelentő értéke is. Bizonyos, hogy ma is vannak emberek, akikben ez az ősi ösztön elemi erővel él. Ilyenek mindenekelőtt a modern táncművészet nagy klasszikusai. Izidóra Duncan, mikor azt kérdezték tőle, kitől tanult táncolni, ezt felelte: «Terpsichorétól. Azóta táncolok, amióta csak lábamra tudok állni. Egész életemben táncoltam. Minden embernek táncolni kellene, az egész világnak táncolnia kellene. Ez mindig így volt, és mindig így lesz. Nem helyes, ha küzdünk ellene, ha nem akarjuk megérteni ezt a természeti törvényt.»[3] Az őskorban a mimikus tánc minden valószínűség szerint önálló és egyszerű alapművészet volt. A nagy modern táncművész lángelmék (Nijinszky) ilyennek érzik ma is. Ez a művészet azonban annyira egyéni és előttünk annyira szoros kapcsolatban jelenik meg a zenével, esetleg költői, vagy megzenésített költői szöveggel, hogy mint ilyent, az énekléssel, zenéléssel és az opera-előadással érezzük egy csoportba tartozónak.

Mindezeknek az összetett megelevenítő művészeteknek főproblémája: a zenének, a másik (illetőleg többi) művészi elemhez való viszonya.[4] Ezt az alapvető stílusproblémát nemcsak mindegyik idetartozó művészet a maga módján oldja meg, de

[1] A tapasztalat szerint a legtöbb szavalókórus megölő betűje — az érthetetlen szövegmondás mellett — a szövegnek «változatosság» szempontjából való indokolatlan szétvagdalása, szólókra és részkarokra.

[2] Nem is minden forma alkalmas egyformán. *Advent* c. kórus-oratóriumom előadásán (a Kat. Leányok Orsz. Szövetségének háromszáztagú kórusa, a M. kir. Operaház színpadán) azt tapasztaltam, hogy legjobban a nagyon kötött formájú és az egészen szabad vers felel meg a kórusnak.

[3] Id. Sztaniszlavszki: i. m. 195.

[4] Századunk legjelentősebb új művészete, *a film* ma még — nagyszerű egyes produkciók mellett is — egyelőre a kísérletezés korát éli.

az egyes nagy művészek is egyéni változatokat mutatnak. Az esztétikai ideál természetesen az volna, hogy zene és szöveg, — zene és mozgás, — zene, szöveg és színjátszás, — interpretálandó mű és művészi megelevenítő egyéniség : tökéletes egységben érvényesüljön benne, egyik elem se nyomja el a másikat. A gyakorlatban azonban a zenei elem legtöbbször a szöveg kárára szokott érvényesülni, — aminek persze legtöbbször jó oka a szövegek (operák, operettek) szürke, banális, nem egyszer ostoba volta. A nagy remekek (Bach-passziók, wagneri zenedrámák, egyházi kórusok stb.) tökéletes előadása azonban világosan mutatja az utat az esztétikai ideál felé.

XI. RÉSZ.

AZ ESZTÉTIKA VÉGSŐ KÉRDÉSEI.

1. fejezet. Az esztétikum értelme.

Az esztétikai jelenség mivoltának és jelentkezési formáinak vizsgálata után keresnünk kell már most ennek a jelenségnek végső értelmét, az ember világában elfoglalt helyét és jelentőségét, a többi emberi jelenségekhez való viszonyát, végül magának az esztétikai jelenség tényének végső előfeltételeit. A vizsgálat köre csak így válik teljessé. Az esztétikumnak e végső problémái három főkérdésbe foglalhatók. Ezek: az esztétikai jelenség *értelme;* az esztétikai *érték* mivolta; végül az esztétikai *abszolútum* kérdése.

Logikai, etikai, esztétikai magatartás.

Az esztétikai jelenségnek az ember világában elfoglalt helyét legvilágosabban akkor ismerhetjük fel, ha az esztétikai magatartást összevetjük a vele — köztudat és filozófiai elmélet szerint is — párhuzamos másik két emberi magatartással, a logikaival és az etikaival.

A filozófiában a három egyetemes normának, az igaznak, jónak és szépnek, és velük a három normatív tudománynak, a logikának, etikának és esztétikának párhuzamossága szinte magától értetődik. Ez a síma megfelelés azonban mindjárt megzavarodik és összebonyolódik, mihelyt az egyes normáknak megfelelő magatartást, a normának megvalósítására szolgáló szellemi tevékenységet kell megnevezni. Hogy a logika a megismerésnek, az etika a cselekvésnek normatív tudománya, az világos; de *minek a tudománya az esztétika?* Az alkotásé? De alkotni logikailag is lehet (pl. egy rendszer felállítása), és az alkotás mindenkor cselekvés is. Az is eléggé bebizonyult fejtegetéseink során, hogy logikai elemek nélkül nincs alkotás sem, és etikai elemeknek is bőséges és jogos részük lehet benne (esztétikai morál). — Vagy talán az érzelem tudománya az esztétika? Ez közel látszik járni ahhoz a felfogáshoz, amelyből fejtegetéseink kiindultak. Csakhogy nem minden érzelem esztétikai jellegű, hiszen az ú. n. «esztétikai érzelmek»-et még az iskolás lélektan is megkülönbözteti a logikai és etikai érzelmektől, és a három csoport együttvéve is csak csekély részét foglalja le az érzelmi élet beláthatatlan területének. Nem minden érzelem jut életre alkotásban, vagy újraalkotásban, — és viszont semmiféle alkotást nem lehet megérteni pusztán érzelmi oldalról. Éppen ilyen elégtelenek a Kant-féle formulák is: akár az «ítélőerő», akár az «esztétikai ész» birodalmát hasítjuk ki az esztétikai jelenségek számára, nyilvánvalóan Prokrustes-ágyba szorítanánk így az esztétikai élet roppant gazdagságát; azzal az élettartalommal szemben, amelyet a kertek alól hangzó furulyaszó, vagy Vörösmarty *Vén cigány*-a jelent, mindenféle «ítélés», bármiféle «ész-aktus» teljességgel elégtelennek bizonyul.

Világos mindebből, hogy az esztétikai magatartás hordozójául nem lehet megnevezni egy olyan egyszerű, egy szóval kifejezhető «tehetség»-et, mint a logika számára az értelmet, az etika számára az akarást. Az összehasonlításnál éppen ennek a különbségnek vizsgálata kínálkozik tanulságosnak.

Megtaláljuk ezt a különbséget a háromféle magatartás között már akkor, ha megvizsgáljuk mindegyikben külön-külön az *értelemnek, érzelemnek és akaratnak egymáshoz való viszonyát.* Bizonyos, hogy a szellemet nem lehet három részre vágni,

és hogy mindennemű lelki tevékenységben megvan mindhárom elem ; a szellem egy és egyszerű, tevékenységében is egységes és azonos önmagával. A három tevékenységi alapforma csak azon az alapon különböztethető meg, hogy egyikben az értelem, a másikban az érzelem, a harmadikban az akarat szerepe az *uralkodó*. Ám éz az uralkodás és az uralkodó mozzanatnak a másik kettőhöz való viszonya nem egyértelmű a három tevékenységben. A *logikai magatartás*ban benne működik az erzelem is, mint szimpátia és antipátia, mint értelmi felajzottság, mint «logikai érzelem» ; és benne az akarat is, amely a maga ösztönös, féltudatos, vagy tudatos igényeinek szolgálatát parancsolja rá. Mindkettő ott van az indulásnál, hat gondolkodás közben, és része van a gondolat kialakulásában, a folyamat végeredményében is. De minél tudatosabb, minél tisztább, minél fejlettebb az értelem, annál jobban le akarja választani magáról az érzelmi és akarati elemeket. A «tiszta tudomány» elvileg zárja ki a «szentimentális» és praktikus szempontokat, *sine ira et studio* akar dolgozni és a két másik elem beavatkozását illetéktelennek, akadályozónak, veszedelmesnek érzi. Szóval a logikai magatartásban : az értelem ellentétben áll az érzemmel és akarattal.

Nem egészen azonos a helyzet az *erkölcsi magatartás*ban. Az értelmi mozzanatnak itt is óriási a szerepe, az érzelemnek nem kevésbbé : az érzelem állít a cselekvés elé érdekeket, az értelem ismeri meg az értéket és az erkölcsi normát. Ám a fejlett erkölcsiség itt is iparkodik függetleníteni magát. Itt két tendencia mutatkozik a gyakorlati erkölcsi életben. Az egyik az értelem után indul, szembe fordul az érzelmi érdekkel és önzetlenül, egyéni hajlamoktól, tetszéstől, érdektől függetlenül, az abszolút *kategórikus imperatívus* szerint akar cselekedni. Egy másik erkölcsi felfogás viszont az érzelem szerint ítéli meg az erkölcsi magatartás értékét : szimpátia, szociális érzés, altruizmus, szeretet a normái és idegenkedve néz a hideg észmorálra. Szóval : az akarat rászorul ugyan az értelem, vagy az érzelem segítségére, mint irányító motívumra, de az akarat uralmán belül ez a két másik elem szemben áll egymással és ki akarja zárni egymást. Az észre támaszkodó morál elve : *fiat justitia et pereat mundus*, az érzelmet pedig mint ösztönös szentimentalizmust félreharítja az erkölcsi cselekvésből. Az érzelmi morál embere viszont ridegnek, szívtelennek, embertelennek érzi ezt az értelmi imperatívust, a nyers igazságnál nagyobbra értékeli a méltányosságot, az ítélésnél a megértést és megbocsátást, az észelvnél a szimpátián át megragadott embert és egyént. Szóval : az etikai cselekvésben — nem ugyan elvileg, de a gyakorlatban, nem ugyan az uralkodó mozzanat és a másik kettő közt, hanem a két alárendelt mozzanat között — mégis csak benne rejlik az ellentét.

Mindkettővel szemben az *esztétikai magatartás* — elvileg is, gyakorlatilag is — nemcsak hogy nem zárja ki, hanem egyenesen feltételezi — az érzelem uralma alatt — az értelem és az akarás közreműködését is. Meg sem lehetne a gondolat munkája nélkül, hiszen az esztétikum legdöntöbb mozzanatát, a formát, ezt a tiszta szellemi valót, az értelem ismeri fel. Létre sem jöhetne akarás nélkül, hiszen mint láttuk, alkotás is, újraalkotás is : a szó legteljesebb értelmében cselekvés, sőt munka. Az esztétikai intuíció egységében ez a három észrevehetetlenül összesimul és kölcsönösen feltételezi, átjárja, kiegészíti egymást. Ebben az értelemben az esztétikum általában harmonikusabb és egy fokkal teljesebb, gazdagabb tartalmú is a logikumnál és az etikumnál.[1]

Szellem és érzékiség.

Még jobban megmutatkozik ez a teljesség, ha a három tevékenységnek az érzéki életkörhöz való viszonyát vizsgáljuk.

A logikai és az etikai magatartás, e két «szellemi tevékenység» ugyanis elsősorban abban különbözik az esztétikaitól, hogy lényegükben *tiszta szellemi tevékenységek*, míg az esztétikai magatartás lényege szerint egyszerre szellemi és érzéki. A *logikai* tevékenység is érzéklésből indul ugyan, de mihelyt a megismerés a fogalomalkotás fokáig emelkedett, bizonyos fokig függetleníti magát az érzéki világtól ;

[1] Általában, — mert a legmagasabb értékfokon a logikai és etikai magatartásban is megvan a három elem felsőbb harmóniája. Az esztétikai magatartás annyiban harmónikusabb, hogy *sem elvileg* nincs benne ilyen ellentét, *sem a gyakorlatban* nem érzünk ilyet, a primitívebb fokokon sem.

ez a maga esetlegességével, tökéletlenségével voltaképen akadályául szolgál a fogalmi gondolkodásnak, amely immár a maga igazabb, szükségképi és egyetemes érvényű «szellemi világ»-ában mozog. A test a maga nehézkességével «lehúzza» a gondolkodó szellemet, akadálya a magasabbrendű megismerésnek, amely még nem-logikai formájában, a misztikus élményben is lehetőleg el akar szakadni tőle, szabadulni akar a testiség bilincseiből. A fogalmi gondolkodás számára a nem-szellemi valóság csak anyag, amelyet feldolgoz, tartalom, amelyet a maga szellemi formáiba foglal, de maga a logikai folyamat: épen ez a tisztán szellemi tevékenység, amely az anyagot le akarja győzni, bizonyos értelemben megsemmisíteni. Természetesen nem győzi le mindenestül, sőt állandó termékenyítő érintkezésben marad vele; de ez nem változtat elvileg azon, hogy szemben áll vele.

Hasonló tiszta szellemi jellege van az *etikai cselekvés*nek is. Az érzéki világ itt is csak közeg, kiindulási akadály. Az erkölcsi magatartásban a szellemileg felismerőt normát akarjuk megvalósítani: az érzéki és nem-érzéki valóság világát cselekvőleg hozzáidomítani a szellem-erkölcsi normához. A test és a lélek, a szellem és az anyag ősi antinomiái ezen a téren tapasztalhatók meg a legélesebben. A «két törvény», a «tagoké» és a léleké itt mond ellen egymásnak a legerőteljesebben. Az erkölcs lényegében nem más, mint a szellemi törvény rákényszerítése lényünk nem-szellemi részére. Az erkölcs: a harcos és győzelmes szellemiség; ami nem-szellemi ebben a folyamatban, az nem etikum, csak annak érvényesülési közege; nem közömbös és nem értéktelen, hiszen az anyagon fejlik ki az erkölcsiség, de fejlődésében mégis: szemben áll vele.

Azt lehet mondani: A logikai tevékenység alanya nem az én, mint ilyen, hanem csak a logikai én: a szellem egésze, az értelem vezetése alatt. Az erkölcsi tevékenység alanya szintén nem az egész-én, hanem csak az etikai én: az egész szellem, az akarat mozgató tevékenysége alatt. A logikai élmény tárgya sem a valóság, mint ilyen, hanem csak annak intelligibilis eleme, inkább: a valóság, mint fogalmi világ. Az erkölcsi élmény tárgya sem az egész valóság *in se*, hanem csak annak etizálható, az etikai törvény alá foglalható eleme: az erkölcsi akarás világa.

A szellemi tevékenységnek ezzel a logikai-etikai világával szemben ott van az ember birodalmának másik fele: a testnek, az anyagnak, az érzékeknek világa. Ennek a világnak épen a *nem-szellemiség* a jellemzője. Amennyiben a szellemivel érintkezni látszik pl. szellemi valóságot fogad be érzékileg, vagy szelleminek látszó cselekvést hajt végre ösztönösen: ehhez a szellemi jelenséghez is nem-szellemi módon (nem tudatos értelemmel és nem szabad akarással) közeledik, nem mint szellemit fogja fel és alakítja. Sőt, mint ahogyan a szellemi tevékenységnek a nem-szellemi valóság bizonyos értelemben akadályozója, az ösztönös, nem-szellemi magatartás viszont a szellemiséget érzi akadálynak:[1] az ösztön elveszíti biztosságát, ha a megismerés beleavatkozik; az érzéki megismerés frisseségének csak árt a kritikai szempont felmerülése; az ösztönös cselekvés spontán lendületét megbénítja, bizonytalanná teszi az erkölcsi felelősségre, a szabadságra, a «másképen is lehet»-re való ráeszmélés. — Egyszóval: az érzéki-ösztönös magatartás alanyilag és tárgyilag lényegesen különbözik a szellemitől, de megegyezik vele annyiban, hogy alanya ennek sem az egész-én, hanem annak csak anyagi és az anyaggal belsőleg érintkező nem-szellemi része: a test és az *anima sensitiva;* tárgya pedig szintén nem az egész valóság, hanem csak az anyagi, a csak-testi, csak-érzéki valóság; a nem-anyagi csak anyagi vonatkozásban: anyagian felfogva, vagy anyaggal érintkező, anyagiként felfogható felületén.

Ezekkel szemben *az esztétikum*ot épen abban találtuk minden mástól különbözőnek, hogy egyszerre és egyenlőképen tartalmi és formai jellegű: tartalom-anyag-forma-egység — annyira, hogy nem lehet szabatosan beszélni sem szellemi szépségről, sem érzéki szépségről, hanem minden esztétikum szellemi-érzéki jellegű egyszerre. Benne van az esztétikum fogalmában ez az érzéki-szellemi jelleg tárgyilag is, alanyilag is. Tárgyilag, mert az esztétikai magatartás tárgya: szellemi-érzéki tartalom-anyag-forma-egység létrehozása, illetve befogadása. Alanyilag, mert az

[1] Klages filozófiájának alapgondolata: Der Geist als Widersacher der Seele.

esztétikai magatartás alanya a szellemi én is, amely lényeget szemlél és formát (viszonyokat) teremt, de az érzéki én is, amely érzéki szemléleteket fogad be, ilyeneket élvez és ösztönösen ilyenekben fejezi ki magát.

Az esztétikai élmény tiszta emberi magatartás.

Ez a meggondolás megvilágítja az esztétikum helyét az ember világában. A szellemi-érzéki magatartás *gyökere az emberi természet kettős adottsága*. Szellemi-anyagi lények vagyunk, és természetünknek ez a dualizmusa meghatározza minden magatartásunk jellegét. Testi-érzéki lényünk működései, mihelyt a tudatba lépnek, már nem egészen függetlenek szellemi valónktól, hiszen ez gátolja működésük spontaneitását. Viszont szellemi tevékenységeink a testi életen át, ettől nem függetlenül működnek ; minthogy azonban legigazibb tevékenységében a test akadályozza a szellemet, az elvont gondolkodásban és a szabad erkölcsi cselekvésben a szellem le tudja győzni, háttérbe szorítja, mintegy kikapcsolja az anyagot. Ám az esztétikai magatartásban a két erő termékeny összhangba jut ; egyik sem akadályozza, mindkettő elősegíti a másikat. Az esztétikai magatartásban az egész embermivolt érdekelve van. Ezért bizonyos értelemben az esztétikai cselekvést *legemberibb magatartás*nak kell neveznünk, mégpedig a szónak mindkét értelmében : *teljesebben emberi* a többinél, de egyszersmind *csak-emberi* is. Az érzéki magatartás ugyanis közös az állatvilággal, az értelmi és erkölcsi viszont a tiszta szellemnek is tulajdona, — mindkettőben az emberi természetnek csak egyik oldala jut zavartalan kifejezésre. Ezzel szemben az esztétikai magatartás az *egész* embernek, de *csak* az embernek osztályrésze. Az állat, amennyiben híjával van a szellemnek, nem rendelkezik formaalkotó képességgel. A tiszta szellem viszont formáló tevékenységében nem szorul érzéki tartalmakra Az ösztön állati jelenség, az embernek annyiban van benne része, amennyiben állati természet van benne. A logikai és erkölcsi cselekvés a szellem életnyilvánulása ; az ember annyiban képes rá, amennyiben természete a szellem világából való. A művészet tisztán, egészen és csak emberi jelenség. Az «ösztönszerű» állati kategória. Az *igaz* és a *jó* a szellem kategóriái ; a *szép* egészen az emberé.[1]

Az esztétikai élmény viszonya a logikumhoz és etikumhoz.

Míg ez a csak-emberi jelleg az esztétikumnak, a megismerés és az erkölcs világával szemben bizonyos alsóbbrendűségét látszik mutatni, egész-emberi volta viszont némi felsőbbséget látszik biztosítani számára. Természetesen egyik esetben sincsen szó értékbeli rangkülönbségről : a három érték mindegyike abszolút önérték, a három

[1] Ezzel természetesen nem akarom azt állítani, hogy a szellemvilággal kapcsolatban — tehát pl. Istenre vonatkozólag — nincs értelme a *szép* kategóriájának. Mindenesetre azonban *másképpen* vonatkoztatjuk Istenre a szépséget, mint az igaz, vagy a jó fogalmát. A tiszta Értelemre a szó elsődleges értelmében ráillik a logikai értéknek, az igaznak fogalma. A tiszta Akaratról teljes joggal állíthatjuk a tiszta erkölcsi értéket, a jóságot. A szellemi-érzéki alkotás érték-kategóriáját azonban már nem vonatkoztathatjuk a tiszta szellemre ilyen egyszerűen. Úgy tetszik nekem, hogy Istennel kapcsolatban háromféle vonatkozásban, illetve háromféle értelemben beszélhetünk szépségről.

1. *Antropomorf értelemben* állítjuk az Istenről az esztétikai kifejezéseket («szép», «felséges») a közönséges beszédben, a Biblia mintájára, a filozófiai és teológiai terminológia általános szokása szerint. Minthogy Istenről szólva nem tudjuk elkerülni az ember-módra, emberi kategóriákkal való szólást, nincs rá okunk, hogy éppen a szépség kategóriájának használatában legyünk kritikusabbak. Mikor így az Istent szépnek stb. mondjuk, ez csak annyit jelent, hogy valami olyanfélét állítunk róla — isteni tökéletességben —, amit emberek közt a szépségnek nevezünk.

2. *Átvitt értelemben*, amennyiben alkalmazzuk rá az esztétikum megismert fogalmát, a megismert határozmányok egy része nélkül. A szép ilyetén alkalmazása a fogalomnak már csak átvitt értelmű használata, mert mi, szellemi-anyagi természetű lények, emberi képzeletünkkel és emberi esztétikai tapasztalatunkkal nem tudunk elgondolni az emberitől különböző (tehát pl. érzéki jelenség nélküli) szépséget. Ám az istenség fogalmában benne van az *alkotás*, amely természeténél fogva tartalom-forma-egységeket hoz létre, be kell tehát látnunk, hogy van valami isteni esztétikum, amelynek normája valami isteni szépség, létrehozása isteni művészet. Ebben az isteni esztétikumban, minthogy Isten tiszta szellem, nem lesz benne (legalább nem szükségszerűen) az érzéki elem ; nem

érték-magatartás mindegyikének értékét csak a maga normájához való viszony dönti el. Nem rangbeli, hanem *minőségi* összehasonlításról van itt szó.

Az esztétikum természetesen éppúgy tárgya lehet *a fogalmi megismerés*nek, mint a valóság minden egyéb területe. Csakhogy épen az esztétika tudománya, amely a logikai gondolkodásnak ezt a munkáját végzi el, megtanít arra is, hogy mennyire korlátoltak ennek a munkának lehetőségei. Az esztétikai jelenségek tudományos vizsgálata hamar rávezet, hogy a logikai gondolkodás ennek a jelenségnek épen csak fogalmi felületét, legfeljebb a felülettel érintkező keskeny rétegét képes elérni; maga az esztétikai tény magva csak előzetes, spontán átéléssel, tehát nem logikai, hanem esztétikai aktussal hozzáférhető. Vagyis a logikum egyedül: az esztétikumnak csak csekély és nem a legfontosabb részét fogadhatja magába.[1] — Nem áll másként vele szemben az *etikai magatartás* sem. Kétségbevonhatatlan, hogy az esztétikai alkotásnak és újraalkotásnak, mint emberi magatartásnak etikai jellege is van, és az erkölcs joggal állítja fel vele szemben a maga követeléseit. Ám a cselekvés erkölcsi jellege a cselekvés tárgyától és a cselekvő szándékától függ. Ezek pedig az esztétikai cselekvésnél nem-morális, hanem esztétikai jellegűek, és ezt a jellegüket — mint láttuk — az erkölcsi szempontnak, mint magasabbrendű *érdek*nek felmerülése, míg a kellő határok között marad, nem másítja meg, de magához az esztétikumhoz (a tartalom-forma-egységhez), csak a tartalomra vonatkozván, nem fér hozzá. Ebből az következik, hogy az esztétikai jelenség erkölcsi vonatkozása is csak úgy állapítható meg, ha az erkölcsileg ítélni akaró magát az esztétikumot előbb esztétikailag éli át. A puszta etikai értékelés (előzetes esztétikai újraalkotás nélkül) nem a műről, csak annak tárgyáról, tartalmi anyagáról állíthatna fel ítéletet, — ez azonban, ha etikai szempontból jogosult ítélet is, nem az esztétikumra vonatkozik (hiszen a mű mint ilyen, csak esztétikai újraalkotással ismerhető meg). Ez az ítélet körülbelül olyan értékű volna, mintha valaki egy rendőrségi személyleírás alapján akarná megítélni egy ember szépségét. Egyszóval: a tudomány az esztétikumnak csak tartalmi köntösét, az erkölcs csak tartalmának árnyképét tudja körültapogatni: ha le akarnak jutni belsejébe, — vagyis ha logikailag, illetve etikailag teljesértékű ítéletet akarnak mondani róla —, kénytelenek maguk is esztétikai fegyverzetet ölteni, előzetesen esztétikai magatartást gyakorolni: Wer den Dichter will verstehen — akár filozófus, akár moralista — muss in Dichters Lande gehn.

Nem így az esztétikai magatartás, a logikai, illetve etikai világgal szemben. Az esztétikum létrejöttének első pillanatától kezdve tartalmaz logikai elemeket is, hiszen a tartalom-forma-egység esztétikai jellegéhez hozzátartozik a lényegkifejezőség határozmánya, ez pedig valamiképen logikai mozzanat is, — ha nem is elvontan

lesz benne szükségszerűen az érzelmi kapcsolat sem, mert a tiszta szellem nem szorul közvetítőre a benne örököt, egyszerre és egyformán adott tartalmak és formák között. Mondhatjuk tehát, hogy az Isten «szép», hogy az Isten «művész», de ennek értelme — ebben a felfogásban — a szó emberi értelméhez képest csak valami lényegében ugyan hasonló, de ugyancsak lényegében mégis más, elképzelhetetlenül és elgondolhatatlanul tökéletesebb magatartás, más művészet, más szépség.

3. *A szó teljes értelmében* is alkalmazhatjuk azonban Istenre — illetve a tiszta szellemre — az esztétikum kategóriáit, amikor olyan alkotó tevékenységről beszélünk, amelyben ő maga alkalmaz érzéki tartalmakat, illetve formákat. Így mikor érzéki, vagy szellemi és érzéki lényeknek alkotásáról van szó, pl. az ember, vagy az anyagi világ teremtéséről. Itt éppen úgy adva van az érzéki megjelenés ténye, mint az emberi alkotásnál, és semmi sem akadályoz (bár nem is kényszerít!) feltennünk a tartalom-forma-egység érzelmi kapcsolatát sem, — hiszen az Alkotó szereti az ő teremtményeit.

[1] Azt mondhatná valaki: ezt a saját módján való átélést nemcsak az esztétikum parancsolja rá a vizsgálóra, hanem pl. bizonyos történelmi jelenségek is (így bizonyos tömeglélektani események. V. ö. Szücs-Szomor Lajos: Tacitus mint tömegpszichológus Budapest, 1928.). Ám az esztétikum egészen sajátos, a történelmiekkel szemben másnemű átélést kíván. «Nyilvánvaló — írja Dehio —, hogy a műalkotásokat, amennyiben nem vagyunk egy határozott értelemben tudományosan felkészülve, másként nézzük, mint a többi történeti jelenségeket. Mihelyt művészi tartalmuk spontán hat ránk, az élő és jelenlevő valóság erejével bírnak: teljesen el tudjuk felejteni, hogy egy régelmúlt történeti folyamat eredményével van dolgunk.» (Dehio: Kunsthistorische Aufsätze. München és Berlin, 1914. 65.) Erre semmi más jelenséggel szemben nem vagyunk képesek; viszont az esztétikai másvalóságot csak így élhetjük át.

és diszkurzíven, hanem intuitív módon. Vagyis az esztétikai magatartás a maga módján, esztétikai módon, magában foglal, feltételez bizonyos logikai mozzanatokat. De továbbmenőleg azt kell mondanunk, hogy — legalább elvileg — az esztétikum magában foglalja az elméleti megismerés tárgyainak egész területét. Elméletileg ugyanis nem lehet azt állítani, hogy a valóság bármely mozzanata ne volna alkalmas esztétikai tartalom-anyag-forma-kapcsolat eleméül szolgálni. Az esztétikai tartalom-anyag-forma-egység kapcsolója az érzelem, érzelem pedig — legalább elvileg — a külső és belső valóság bármely mozzanatához hozzákapcsolódhatik. Azt szokták mondani, hogy az egyszeregyről nem lehet költeményt írni. Elméletileg ezt a tételt nem lehet igazolni. Elképzelhető, hogy egy művész érzelmileg az egyszeregyet ragadja meg,[1] és akkor akár remekművet alkothat az egyszeregyről. Persze, ennek a műnek nem az «egyszeregy, mint ilyen» lesz a tartalma, hanem az esztétikummá alakított, érzelmileg lényegkifejező és szemléleti formát kapott egyszeregy. Ez az esztétikummá-alakítás nem azt jelenti, hogy a logikai világ nem lehetne tárgya az esztétikai magatartásnak, hanem csak azt — amit fennebb más kapcsolatban is láttunk —, hogy *esztétikai módon*, esztétikummá alakulva lehet tárgya. — Ugyanezt állapíthatjuk meg az etikai világ egész köréről. Az erkölcsi cselekvés nem hogy kívül esnék az esztétikum keretein, de — a művészet és főleg a költészet történetének ezerhangú bizonysága szerint — az esztétikai érdeklődésnek egyik legállandóbb és legtermékenyebb tárgya, leggazdagabb anyagszolgáltatója, — persze megint nem akárhogyan, hanem *more aesthetico:* egy esztétikai tartalom-forma-egység elemeként. Egy szóval: míg a logika és az etika az esztétikum világának csak szélső rétegeihez férkőzhetik, és ha valami lényegest akar megfogni belőle, esztétikai magatartást kell öltenie, addig az esztétikai élmény a logikum és etikum egész világát magába tudja fogadni, és pedig úgy, hogy *nem maga változik át logikummá vagy etikummá, hanem a logikumot illetve az etikumot változtatja esztétikummá*, mikor a maga teljesebb egységébe olvasztja.

Ugyanezt a viszonyt könnyű kimutatni az esztétikum és az érzéki világ között is. Az érzéki-ösztöni megtapasztalás számára az esztétikumnak szintén csak külsőséges burka, érzéki megjelenése hozzáférhető, — az érzéki tevékenységnek szellemivel kell kiegészülnie, tartalom-forma-egységbe lépnie, azaz esztétizálódnia ahhoz, hogy az esztétikum szellemi-érzéki lényegét megragadhassa. Viszont az esztétikai világban a testi-anyagi-érzéki-ösztöni létkör bármely mozzanata helyet találhat, hiszen érzelmes tartalom-formakapcsolat eleméül bármelyik alkalmas, — persze esztétizálva, ilyen kapcsolat elemeként.

Az esztétikai élmény egész-emberi magatartás.

Mindebből talán bizonyítottnak tekinthető a következő tétel: *Az esztétikai magatartás alanya az egész ember*,[2] *tárgya pedig az egész valóság*. Ez a tárgyilag és alanyilag egyaránt totális jellege különbözteti meg az esztétikumot az emberi magatartásnak majdnem valamennyi más nemétől. Úgy tetszik nekem, hogy az ember világában két életkör van még, amely e tekintetben az esztétikaival analóg. Belső rokonságukat eleve megsejteti az a sajátságos tapasztalat, hogy mindkettő nagyon sokat tud és hajlamos is magába fogadni az esztétikumból. Viszont az esztétikai magatartásnak e két életkör szolgáltatja leggazdagabb és legmélyebb tartalmi kincsét. Ez a két életkör a szerelmi élmény és a vallási élmény világa. A szerelem — a szót természetesen igazi, teljes, értékszerű értelmében használva — szintén totális magatartás, amely egy teljes, szellemi-érzéki énnek egy másik teljes szellemi-érzéki énnel való lényegkifejező egységében magába fogadja az egész valóságot. A vallási élmény

[1] Elvileg ehhez elég közelálló példát ismerünk Jules Romain drámájában, *A diktátor*-ban, amelyben valóságos dithyrambust hallunk, még pedig hatalmasat és elragadót, a vasúti menetrendről, mint a társadalmi rend szimbolumáról.

[2] Találóan írja a «Rembrandt-német»: «Míg tudásunk mindig részlet-dolog (Stückwerk) marad, minden igazi műalkotásnak sajátossága épen abban áll, hogy egész, élő, hogy valami olyan, ami a meg nem osztott emberből van merítve és alkotva. Minden igazi művész segít az emberiséget a hasadtságból a kikerekedés, v. is a katholon-elv felé visszavezetni, — és ez valójában az isteni művészet-elv». Geist des Ganzen. 35. l. Id. Zingg: Das Antlitz Gottes. (Einsiedler-Schriften III.) Schlieren-Zürich. 1934. 90. l.

pedig az egész én állandó lényegkifejező viszonya az Istenséghez, vagyis magához az Egész-Valósághoz, és benne és rajta keresztül minden részletvalósághoz is. Mindkét életkör megegyezik az esztétikaival még abban is, hogy e másik két totális élmény is alkotásban dinamizálódik és objektiválódik; a szerelem az embernemzésben, a vallás az énnek, az életnek és az egész valóságnak Isten szerint való alakításában.[1] Persze a két analóg értékvilág közül a szerelmi életköré szűkebb az esztétikainál, mert lényegében mégis csak két ember világára korlátozódik, és minden más csak a két én szük körére való vonatkozásban nyer jelentőséget. A vallási életkör viszont végtelenül tágabb, gazdagabb, mélyebb és magasabb az esztétikainál, két okból. Az egyik ok a vallási magatartás tárgya, amely maga az Istenség, aki tökéletesen egyszerű, de végtelen, és kimeríthetetlen, változatokban, árnyalatokban, emberileg elgondolhatatlanul gazdag. A másik ok a vallási totálisélmény természete. Míg ugyanis az esztétikai élményben a nem-esztétikai tevékenységek csak esztétizálva, esztétikaivá alakultan jutnak szóhoz, a vallási élményben az ember minden élettevékenysége töretlenül, a maga eredeti valójában, a természetének megfelelő tevékenységi módon szerepel: értelem (hit és hívő tudás), akarat (morál), cselekvés (áldozat), érzelem, érzéki megnyilatkozás (vallási külső gyakorlatok) stb. Ezek között az esztétikum is (szimbolum, liturgia, legenda és mítosz, vallásos művészet) előkelő hangot képvisel, — de ez a hang mégis csak egy a végtelen gazdagságú szimfóniában.

Az esztétikai egész-élmény rétegei: Az objektív réteg.

Ideje már most, hogy közelebb iparkodjunk hatolni az esztétikai totalitás-élményhez és szabatosabban meghatározzuk ezt az egész-jelleget. Eddigi elemzéseink alapján az esztétikai érzelemnek három tartalmi rétegét — mintegy három dimenzióját — állapíthatjuk meg.

Az első réteg — fölülről lefelé, helyesebben kívülről befelé haladva — az *objektív réteg*. Az esztétikai csira létrejöttekor, mint láttuk, a teremtő hangulat első hulláma egy tartalmi vagy anyagi mozzanatra irányul: a realitás egy elemére, amelyet az intuició megragad, amelyhez hozzátapad, amelyet magáévá tesz, saját tartalmává olvaszt. Ez a matéria-darab, amely a következő látomás-mozzanat során esztétikai tartalom-anyag-forma-kapcsolat szerves részévé lesz, mindenekelőtt mint valami tárgyi valóság, mint az énen kívül álló létnek egy tőlem független mozzanata lép a tudatba, amely ezzel a felismeréssel egyidejűleg érzi is ezt a tőle különböző, független létet. Az esztétikai élményben a megragadott tárgyon keresztül *érzem az objektív realitást*, mint magát velem szemben állító, önálló, öntörvényű, önértékű létezőt.

Az esztétikai élmény azonban dinamikus jellegű: nem áll meg a megragadott valóságmozzanatnál, hanem mint tartalmi materiához azonnal lényegkifejező formát, a formai matériához szervesen hozzáillő tartalom-mozzanatot keres: megindítja az esztétikum-teremtő aktust. Ez azonban — mint ugyancsak megfigyeltük — akadálylegyőzéssel járó, energiakifejtést kívánó munka, amely egészen tökéletesen voltaképen sohasem sikerül. A lényeget nem tudja mindenestül megfogni: az újra meg újra kisiklik kezeiből, végül is be kell érnie vele, ha *valami lényegszerűt* sikerül megragadnia. A valóság úgy, amint van, nem engedi magát ábrázolni: kimeríthetetlen mozzanatgazdagságába beleszédül a másolni vágyó kéz, és végül is többé-kevésbbé, az egészhez képest szánalmasan kevés vonás rögzítésével kénytelen megsejtetni próbálni az egészet. Az alkotó szellem ebben az akadálylegyőző kemény munkában folytonosan érezni kénytelen a valóság megfoghatatlan, a számára hozzáférhetőnél mélyebb, gazdagabb, kimeríthetetlen voltát. *A tárgyi valóság felfoghatatlan* mélységé-

[1] Szépen írja Prohászka (Soliloquia. II. 157—8.): «A művészet, mely alakot ad hangban, alakokban a szépnek, a megsejdítettnek, a fölségesnek, mely kinyilatkoztatásokat nyujt egy felső, szebb világból, a vallással, az örök szép forrásának kultuszával rokon. Mindkettő az örvény szélén ül; érzi a vonzásokat, a szükségességet, az igényt a szebbre, jobbra, az egyik a meglátottnak alakot, a másik önmagát adja. Kiterjeszti karjait, kinyujtja magát mindkettő: a művészet, hogy el-elfogjon egy-egy fényt vagy hangot; a másik, hogy beleolvadjon az örök szépségbe s szentségbe. Azért a művészet is tisztít, finomít s nemesít s emel; s még inkább igaz, hogy azért a művészetnek sehol oly helye, mint a vallásban. Ha ennek liturgiát keresünk, azt csak a művészetben, vagy vele kapcsolatosan találjuk meg».

nek ez a megtapasztalása az esztétikai élmény másik objektív tartalmi mozzanata.

De van ennek a tárgyi tartalomnak egy harmadik mozzanata is. A tárgyi valóság önmagában-megállóságának megérzése mellett úgy érzem az esztétikai tevékenység során, hogy ez a tárgyi valóság valamiképpen mégis *felém irányul*, mintegy rám van utalva. Ha én észre nem veszem, ha élményemmé nem lesz, akkor, — bármennyire tudom, sőt érzem is, hogy azért *volna* — mégiscsak úgy is érzem, hogy valamiképen nem volna, vagy nem egészen az volna. Mikor ezt úgy fejezem ki, hogy «rám nézve nem léteznék», akkor érzésem mégis azt mondja, hogy valamiképen mégiscsak vesztene értékéből. A művész úgy érzi, mintha a valóság vágynék arra, hogy feldolgozza, hogy formát adjon neki ; az anyag mintha hívná, hogy tartalmat adjon, hogy jelentést vigyen belé. A befogadó, az újraalkotó a tudat alatt valami olyat érez, hogy ez a vers, ez a dráma, ez a kép mintegy várja őt, hogy magába fogadja, újraalkossa, esztétikai eleven életre hozza. Nélkülem, művész nélkül, a nyers valóság, — nélkülem, befogadó nélkül a mű, — úgy érzem, valamiképen sajnálatraméltó, mintha árva volna, mintha szegényebb volna, mintha nem tölthetné be teljesen hivatását, mintha nélkülem csonka volna léte. Mintha alkotó, illetőleg újraalkotó tevékenységem valamiféle megváltás volna számára. Az esztétikai tevékenységben megérzem *a tárgyi valóságnak az én-re utaltságát*. Ez a többé-kevésbbé tudatos érzés az esztétikai élmény tartalmának harmadik tárgyi mozzanata.

Ez a fenomenológiai leírás mintha nem volna érvényes a tárgyatlan művészetekre, elsősorban a tiszta lírára és az abszolút zenére. Csakhogy a tárgyi világot, amelyről itt szó van, nem szabad külsőségesen fogni fel. Arról a tárgyiságról szólunk, amely az esztétikai csirának tartalmi nyersanyag-mozzanatát adja. Ez pedig nemcsak «külső» valóságmozzanat lehet, hanem belső tudattárgy is : ez is szembenáll magával a tudattal és ennyiben viszonylagosan objektívum. A lírai költő is «a mindenséget vágyik versbe venni» (Babits), az «abszolút» zeneszerző is valami tárgyit akar alkotni és «anyaggal» küzd, amikor hangszerel. Hogy a legszélsőbb példára utaljunk : a Bach-féle *Fúga művészete* bizonyára nem «külső valóságot» ábrázol, mégcsak nem is «geometriai» formákat rögzít, hanem «a matematikai szellemet érzékíti meg akusztikusan, egyenesen öncéllá vált feltétlen formában» (Bense). Ám ez a «matematikai szellem» maga a szigorú *tárgyi* törvényszerűség, — semmivel sem kevésbbé «tárgyi» a tudattal szemben, mint a természeti jelenségek ; és az «akusztikus-érzéki» is éppoly tárgyi anyag a művész keze alatt, mint a szobrásznak a kő, a festőnek a szín, a költőnek a jelentő szó.

A szubjektív réteg.

A tárgyi világ énre-utaltsága odairányítja a figyelmet az esztétikai egész-élmény másik tartalmi rétegére, a *szubjektív tartalomra*. Mint az alkotás-folyamat elemzése megmutatta, a már az esztétikum létrejöttét megelőző ú. n. teremtő hangulatnak jellegzetes mozzanata a fokozott életérzés, az én-nek erős ön-érzése. Az esztétikai cselekvés egész folyamata alatt, a tartalmi és formai nyersanyaggal való küzdelem erőkifejtésében ez az én-érzés sohasem csökken, sőt nem egyszer szinte exsztatikus elevenséggel él és hat. Ez az érzés nem egészen az aktuális élmény (a kifejezés-tartalom) kísérője, hanem az én érzelmi állandójának, az egyéni élethangulatnak aktuálisan élénk megnyilatkozása. Az esztétikai élmény szubjektív tartalmában tehát az én nem pillanatnyi, esetleges állapotát érzi, hanem az állandó, a maradandó, a «sűrített én»-t, az egyéniség centrális valóját. De nem egyszerűen ezt. Ha csak önmagát «érezné» az alkotó, akkor ez az élmény e tekintetben nem volna egyedülálló ; ugyanezt érezheti pl. az erőmegfeszítés tetőpontján a versenyző atléta vagy általában akárki az élet «határhelyzeteiben» (Jaspers). Sőt az etikai magatartás e tekintetben fölötte is áll az esztétikainak : olyan tökéletes, az egész személyiséget átfogó én-érzése, aminő egy hősies erkölcsi tett végrehajtójának, aligha lehet másnak. Az esztétikai én-érzés azonban minősített én-érzés : *alkotásérzés;* benne van a tárgyi világhoz, az anyaghoz való viszony és pedig cselekvő és győzelmes viszony mozzanata is. Magamat érzem, holott «megfeledkeztem magamról» : az önfeledt tárgybamerülés, a tárgyi valóság átérzése, mint láttuk, elsődleges az esztétikai egész-élményben. És mégis : ehben a magamtól való el-irányulásban nemhogy kevésbbé érezném magamat, ellenkezőleg :

még erősebben érzem, mert nem passzíve szemlélem a valóságot, hanem alakítom: úr vagyok vagy érzem, hogy úr lehetek rajta. Amíg az anyaggal küzködöm, addig ez a küzdés, — akár erőlködés, meg-meglankadás formájában is — adja a tárgyisággal való ütközésben parázsló, majd fel-fellángoló énérzést, a bevégzett alkotás után a megbizonyult erő önérzete. Szinte külsőleg is megtapasztalhatjuk, megérezhetjük ezt azokon a művészeken, akik előttünk élik át az alkotás élményét, pl. egy-egy igazi nagy szónokon, vagy nagy színészi vagy zeneművészi produkción.[1] Az ember soha semmiféle magatartásban nem érzi olyan intenzíven, olyan közvetlen és diadalmas erővel a maga létét, énjét, erejét, mint alkotás, — és kevésbbé intenzíven, de az *igazi* élményben még mindig nagy elevenséggel — esztétikai újraalkotás közben. Valami «teremtő» van ebben az érzésben. *Az én önerejűségének, önértékének emberileg lehető teljességű átérzése:* ez az esztétikai érzelem legmélyebb szubjektív tartalma.

Az esztétikai egész-élmény gyökerei azonban, mint láttuk, az én tudatalatti örvényeibe mélyednek. Az alkotó művész, aki a kifejezés szenvedélyétől hajtva, önmagát dolgozza bele a műbe, — sokkal kisebb mértékben, de mégis megállapíthatólag az igazi befogadó is — mindúntalan meglepetve fedez fel magában újabb és újabb vonásokat, amelyekről addig nem is tudott, amelyek a tudattalanban szunnyadtak, amelyeket épen az alkotó aktus belső földerengései hoznak felszínre. Ezek a folytonos meglepetések állandóvá teszik az érzést, hogy benne kikutathatatlan mélységek, fel nem derített titkok vannak, gazdagság, melyet maga sem ismer, lehetőségek, amelyeket talán maga sem sejt. *Az én kimeríthetetlenségének ez az érzése* az esztétikai egészélmény szubjektív tartalmának második mozzanata. Az alkotó (és az igazi befogadó) valami tisztelő csodálattal kénytelen önmagába nézni; többé-kevésbbé állandó benne az érzés, amelyet Ady (más értelemben mondott) szavai fejeznek ki: «Vagyok, mint minden ember, fenség, Északfok, titok, idegenség, Lidérces messze fény»

Az Ady-vers szavaival folytathatjuk is: «De jaj, nem tudok úgy maradni». Az én, amely az esztétikai tevékenységben soha máshol nem ismert erővel érzi magát és a maga értékét, ugyanilyen erővel érzi azt is, hogy nem tud elzárkózni ebben az önértéknek érzett én-ben, hogy *nem elég maga-magának:* rá van utalva a nem-énre. És ennek a ráutaltságnak csak egyik elemét fejezi ki az Ady-vers: «Szeretném magam megmutatni, Hogy látva lássanak, — Szeretném, hogyha szeretnének, S lennék valakié». Az én rászorul a tárgyi valóságra, a más én-ekre, hogy közölhesse magát, mert közölnie kell magát, különben elsorvad benne a közöletlen tartalom. De rászorul a tárgyi valóságra — tartalmi és formai matériára — azért is, mert csak ezeken keresztül tudja magát kifejezni. Már pedig ki kell fejeznie magát, különben elszibbad, elszikkad benne a kifejezetlen élet, eliszaposodik a feneketlennek látszó forrás. Csak ábrázoláson és alakításon keresztül tudunk kifejezni; az ábrázoláshoz pedig az objektív valóság szolgáltat mintát, az alakításhoz az objektív valóság nyersanyagot. Nem kevésbbé érzi ezt az önelégtelenséget a befogadó: neki a műre, az objektív adottságra van szüksége, hogy megismerje, átérezze, kifejezze magát. Alakítani csak újraalakítva képes; az újraalakításhoz objektív, kész alakításra van szüksége, amelyet újraalakíthat. Nemcsak az objektív világ megváltatlan az én nélkül, az én-nek is szüksége van az objektív valóság megváltó segítségére, hogy kifejezze magát, hogy beteljesüljön, hogy egészen megvalósítsa én-voltát. *Az én tárgyiságra-utaltságának érzése* is benne van az esztétikai élményben.

A transzcendens réteg.

Többé-kevésbbé kifejlődötten van azonban az esztétikai egész-élménynek egy harmadik rétege is, amelyet *transzcendens tartalomnak* kell neveznünk. Adva van ez már bizonyos fokig a két előbbi réteg egymásra-utaltsági elemében, még pedig kétféle értelemben is. Benne van az egymásrautaltságban a *kétféle valóság, általában minden valóság mély belső összefüggésének érzése.* Ez az összefüggés, ez az egység mint plusz, mint egy harmadik tartalmi mozzanat járul a két előbbihez. Ennek egyik

[1] Meglehet ez a tárgyiságon égő szubjektív egész-érzés egy-egy nagy logikai élményben is; de ott is az *alkotásmozzanattal* függ össze, vagyis az élménynek esztétikai jellege is van.

legkönnyebben felismerhető formáját szokták (nem szabatos kifejezéssel) panteizmusnak nevezni az irodalom-esztétikusok, sokszor a művészettörténészek is. A panteisztikus érzés azonban ennek az élménynek csak egyik megjelenési formája ; a legtöbb művész és legtöbb befogadó személyiség számára «természet» és Istenség nem egy valóság ; ez a belsőleg összefüggő, együttérző szubjektív-objektív valóság még nem a végső pont. Annál is kevésbbé, mert épen az esztétikai kapcsolatban éljük meg, hogy még így, titokzatos belső egységében sem elég magának a kétféle valóság egyike sem. Az én nem elég magának, nem kész magában, mert másokra és más dolgokra szorul, hogy kifejtse magát. A dolgok nem elegek maguknak, nem készek magukban : én-ekre van szükségük, hogy alakítsák őket. Minden vár valamit, vagy valakit, hogy igazán azzá lehessen, aminek lennie kell ; valamit, ami nincsen benne, valakit, aki nem ő. A *megváltatlanságnak és megváltásszükségnek* ez az érzése negatíve a szubjektív és objektív «valóságon» egyaránt túlra mutat, mert hiszen egyrészt mindkét valósággal, az én-nel is, a nem-énnel is velejárónak érezzük, másrészt, bár mindegyik a másiktól várja a beteljesülést, ez az esztétikai élményben sem következik be teljes mértékben. Az én nem tudja magát mindenestül kifejezni az objektív valóság alakításával, az objektív valóságot pedig nem tudja mindenestül megformálni a magakifejező ábrázolásban.

A megváltatlanság negatív érzésének azonban megfelel egy *pozitív* érzés is, amely mint harmadik transzcendens mozzanat szintén benne van az esztétikai egész-élményben : a mindkettőn kívülről érkező megváltás szükségességének, lehetőségének, esetleg tényének többé-kevésbbé határozott, elmosódó vagy sejtelemszerű érzése. Homályos és elmosódó lehet ez az érzés, és számtalan árnyalata van. Sokféleképen lehetne tételbe foglalni, a primitív animizmustól a legtisztultabb vallási és metafizikai formulákig, legtöbbször azonban nemcsak logikai formába nem fér, de nem is válik tudatossá. A lényeges benne az az érzés, hogy *van valami* az én világán és a közönségesen megtapasztalható tárgyi világon kívül, illetve a mögött, vagy fölött is ; hogy a tapasztalat világát mintegy körülveszi, vagy átjárja egy tapasztalatfeletti létkör, és a kettő közt van valamiféle összefüggés, megfelelés, egymásbanyúlás, vagy összeköttetés. Evvel a harmadik világgal, a tapasztalatfelettinek megtapasztalása, a paradoxon és a csoda — a *misztikus élmény* — valamiképen ténnyé válik az esztétikai tapasztalásban. Az alkotó, az «ihlet» csúcsán határozottan vagy homályosan, boldogan, vagy rettegőn, bevallottan, vagy be nem vallottan, de érzi ezt a magasabb, vagy mélyebb életáramot, amely végigárad énjén és a környező tárgyi világon, de nem egy velük, több náluk, felsőbb, mélyebb, igazabb, — az emberben és a «természetben» az «istenit». Annak a királyi önérzetnek, amellyel az igazi művész több-embernek érzi magát a születés, a hatalom, a pénz és egyáltalán minden földi érték nagyjainál (ha egyébként a legszerényebb, legbensőbben alázatos ember is), — és annak a szent borzadállyal, rettegéssel határos mély alázatnak, amely legmélyebb perceiben a legnagyobb, legünnepeltebb művészt is oly sokszor elfogja : egyaránt ebben az esztétikai misztikum-élményben rejlik a gyökere. A dolog természetéből folyik, hogy a befogadó ennek a misztikus élménynek már csak halvány mását éli át. Oly halvány lehet ez az újraélés, hogy tudatára sem ébred ; a misztikus sugár észrevehetetlen finomsággal színezi csak az újraalkotói élményt. De aki fogékonyabb az ilyen mélyebb és halkabb hullámok iránt, abban erősebb rezgést keltenek és többé-kevésbbé tudatossá is válnak ezek az élményelemek. Bizonyos művek és bizonyos alkotók, akik és amelyek intenzívebben és többet fogadtak magukba ebből az «isteni»-ből, oly roppant erővel árasztják magukból ezeket az emberen-túli sugarakat, hogy a fogékony lelkű befogadó számára lehetetlen meg nem érezni őket. Aki a *IX. szimfóniát*, a *Divina Commediát*, vagy a Sixtusi kápolna mennyezetfreskóit magába tudja fogadni a nélkül, hogy megérezné az istenit, — az hagyjon fel minden reménnyel, hogy valaha átlépheti a művészet birodalmába nyíló kaput.

Az esztétikai transzfiguráció.

Vizsgálódásunk eredményét talán így foglalhatnók össze : Az esztétikai egész-élmény objektív tartalma a teljes tárgyi valóság : a realitás egésze. Szubjektív tartalma a totális én : az egyéniség egésze. Közege, amelybe alanyilag és tárgyilag

egyaránt bele van ágyazva, amely mindkét oldalról átjárja, a tapasztalatfeletti valóság : a misztikum világa.

Ennek az élménynek az ember világában elfoglalt helye és jelentősége ezek után egészen sajátosan áll előttünk. Olyan élmény ez, amelynek az emberi életmegnyilvánulások sorában nincs mása. Élmény, amelyben az embervolt egésze érdekelve van, úgy is, mint élménytartalom, úgy is, mint cselekvő, úgy is, mint megvalósítandó (kifejezendő) cél. Élmény, amelyben az én az egész énen-túli valósággal vonatkozásba lép ; benne van a tapasztalati-tárgyi világ, mint az élmény tartalmi és formai anyaga, mint cselekvésre indító és mint megvalósítandó (ábrázolandó) cél ; és benne a tapasztalaton-túli világ, mint tartalom (a két másiknak közege), mint indító és mint megvalósítandó (jelentés) cél. Ez az élmény a szó teljes értelmében *érték-élmény*, mert mindhárom vonatkozásban követelés-jellegű és elérhetetlen. Követelés-jellegű, mert az alkotó (újraalkotó) alany elutasíthatatlanul érzi, hogy valamit *kell* valósítania ; és elérhetetlen, mert az élmény tartalma mindhárom dimenzióban végtelen-vonatkozású : mindenestül meg nem valósítható, ám megközelíthető : vég nélkül valósítható.

Mi már most az az emberi érték, amely az esztétikai magatartásban valósul meg, és amely annak értelmét, létjogosultságát adja, az ember világában helyét biztosítja és kiválóságát megérteti?

Volkelt az emberi tehetségek harmóniába-hozásában látja ezt az értéket, E. Hartmann a tudattalan érvényesülésében, Odebrecht a zónanoémetikus hangulatélményben. Bremond a rejtett mély-én felszabadításában. Folytathatnók tovább is a szellemesnél szellemesebb formulákat. Vizsgálódásaink azt mutatják, hogy valamennyi tartalmaz igazságot, de mindegyik csak egy-egy oldalát fogja meg az igazságnak. Az esztétikai aktus valóban harmóniába rendezi a lelki tehetségeket, hiszen valamennyi szóhoz jut benne, de valamennyi az esztétikum-teremtő látomás egységébe olvadtan. Ám több is van itt, mint harmónia : az egység elemei nemcsak egymással léptek itt viszonyba, hanem az egész külső és belső léttel, empirikussal és transzcendenssel ; és ez a bonyolult viszony, ez a mély harmónia a szó közhasználatú értelmében nem is feltétlenül harmonikus, hiszen a benne résztvevő tehetségek egyensúlya nem egyszer megbillen egyik vagy másik javára, illetve kárára. Hol van az emberi tehetségek harmonizálása pl. egy Strindberg-drámában, a Komjáthy-féle csak-eszmei lírában, vagy egy épen diszharmóniákra felépített modern zenei műben?— Működik itt a tudattalan, és működése sokszor döntő jelentőségű, de vajjon egy görög templom, vagy egy *Divina Commedia* megalkotásában csak a tudattalan működése volna jelentős? És nincs-e számos remekmű — egy horatiusi szatíra, egy német-alföldi paraszt-zsáner, egy modern pályaudvarterv —, amelyekben a tudattalannak csak egészen alárendelt szerepet kényszerülünk tulajdonítani, — ha ugyan egyáltalán el tudjuk gondolni, hogy volt benne szerepe? — Persze, hogy a hangulati egész-élmény lényege az esztétikumnak, minden gondolatmenetünk onnan indult ki, vagy oda vezetett ; de vajjon elmondtunk-e ennek megállapításával *minden* lényegest az *Ember Tragédiájá*-ról, Raffael *Athéni Iskolá*-járól, vagy az *Eroicá*ról? — Nagy műalkotásokból csakugyan Anima szól hozzánk a misztikus élmény titkairól, és Animus áhitatosan hallgat (Bremond) ; de megközelítettük-e ezzel a formulával Boileau-t és Catullust, Boccacció-t és Stendhalt, Van Dycket és Goyát, Strauss Jánost és Strauss Richárdot is?

Mindezek az igazságok részletigazságok, mindezek a formulák helyesek, de elégtelenek az esztétikai értékélmény igazi megfogására. Mindezek benne vannak, illetve benne lehetnek, — hiszen az esztétikai élmény három rétege valamennyit felöleli, — ám nem feltétlenül valamennyi egyenlő mértékben, sőt egyik vagy másik (esetleg több is) elrejtve, alig észrevehetően, csak fejletlenül, csíraszerűen, de — ha öntudatlanul is — az egész-élményt színezően. Akármelyik dimenzióban fejlődik is ki az élmény, a végtelenség-vonatkozás, a kimeríthetetlenség-érzés, amely mindhármat jellemzi, valamilyen formában — legalább tudattalanul elmélyítőn — mindig benne van, és ez mindenkor valami nagyságnak, valami egyedülállóan jelentősnek, valami belső előkelőségnek, ünnepiességnek érzés-árnyalatával jár, — az *emelkedettség* hangulatával. A szubjektív érzéstartalom uralma alatt énemet érzem jelentősnek, mélynek, kimeríthetetlennek ; ha az objektív tartalom köti le énemet, a tárgyi lét

elnyomó nagysága, gazdagsága rendít meg; ha a transzcendens tartalom, akkor a misztikumnak, az isteninek titokzatos fuvalmát érzem. De e két utóbbi érzésben is benne van legalább egy tudatárnyalatban valami szubjektív előkelőségérzés: «Milyen nagyszerű, hogy én ezt látom, érzem, sejtem!» Sőt benne van valami lappangó módon az olyan esztétikai élményekben is, amelyeknek tárgya — legalább tartalmilag — kisszerű: a kellem jelenségeinek, a «kisművészet» alkotásainak, kisigényű csendéleteknek stb. átélésében is; hiszen az esztétikai átélés nem a tartalomhoz kapcsolódik, hanem a művészi alakításhoz, és annak mélyén a tartalmi vonatkozásoktól és tartalmi «méretektől» függetlenül *per se* ott van a három értékmozzanat: a tárgyi valóság egész-hátterű megragadása, a belefeledkezésben való én-érzés, és a kettőt összeolvasztó misztikus «közeg»-nek legalább csiraszerű, bizonytalan sejtelme.

Ez az előkelőség, amely valamilyen formában és valamekkora mértékben minden esztétikai élménnyel vele jár, nemcsak szubjektív illúzió, hiszen reális tárgya van: nem jött volna létre az énnel, az empirikus világgal, vagy a transzcendens világgal való reális érintkezés nélkül, ami valóban ünnepi, előkelő jelenség. Az esztétikai élményben a belső és külső valóságnak olyan rétegeibe szállunk alá, illetve emelkedünk fel, amelyek a hétköznapi én előtt ismeretlenek, hozzáférhetetlenek, de amelyek valamikép mégis bennünk vannak. Egy mélyebb és magasabb, előkelőbb én ad életjelt magáról, fejtőzik ki és objektíválódik alkotó tevékenységben az esztétikai mélység-magasság-élményben. Az emberi természet bizonyos értelemben *megdicsőül*, mint egy belső eszményisülésen megy keresztül ebben az élményben: legigazibb, legteljesebb, legmélyebb valója éli itt a maga életét. A *transzfiguráció* egy formája ez, a lelki «színváltozás» egy nagyon emberi, de nagyon előkelően emberi neme. Nem abban az értelemben, hogy az ember egyszerre és állandóan más emberré lesz, hanem, hogy az esztétikai egész-élmény *hic et nunc*, az élmény tartama alatt, — illetőleg, míg ki nem ragadjuk magunkat annak hatása alól, — felszabadít bennünket a köznapi valóság és a köznapi én szürkeségéből, és élnünk engedi a szebb, előkelőbb világot, «igazi» előkelő énünket és azt a valamit, ami mindkettőnél több.

Ennek a transzfigurációnak más eredetű, de lényegileg rokon mását ismerjük (sokkal szűkebb tartalommal) a tökéletes szerelmi elragadtatás és (mérhetetlenül intenzívebb realitással) a vallási misztikus élmény tényeiben. Ez azonban mindkettő csak egészen szerencsés belső és külső feltételek mellett jöhet létre. Csak kiváltságos, arra alkalmas egyének képesek rá. Azonkívül az elsőhöz egy ugyanilyen kiváltságos és még hozzá belsőleg hozzáhangolt másik, másnemű egyén a feltétel. A másodikhoz pedig egészen kivételes adottságok, illetőleg az Istenség egyenes kegyelmi aktusa szükséges. És mindkettő természeténél fogva egyetlen, egyedülálló, semmiféle más vonatkozásban nem ismételhető, sőt annyira betölti az ént, annyira hatalmába veszi, hogy (az első) meggyengíti, vagy (a második) egyenesen elveszi fogékonyságát minden más hasonló élménnyel szemben. Az esztétikai transzfiguráció ellenben — legalább bizonyos korlátok között, az esztétikai befogadás, újraalkotás formájában — minden ember számára hozzáférhető, és tetszés szerint előidézhető, sőt megismételhető. Azonfelül teljességgel hiányzik belőle a kizárólagosságnak az a mozzanata, amely a másik két rokon élményt jellemzi: egyszeri megízlelés újabb és újabb megismétlésre sarkal, s egyszersmind fogékonyabbá is tesz más és más, tetszésszerinti esztétikai tárgyakkal szemben is. Aki egyszer Beatrice rabja lett, annak számára nincs többé lehetősége a földön más «igazi» szerelemnek. Aki az Isten édességét ízlelte, annak szájában ízetlenné válik a föld minden itala. Aki azonban a belvederi Apolló vagy a *Mona Lisa* tekintetétől ragadtatott el és ébredt fel a mélységek és magasságok átélésére, az nemcsak ahhoz fog akarni minél többször visszatérni, nemcsak más görög szobrok és Leonardo-képek befogadására érez még nagyobb vágyat és még nagyobb képességet, hanem előbb-utóbb megnyílik és szomjas lesz más nagy festők, ill. szobrászok revelációira is. És minden újabb befogadó aktus (ha igazi újraalkotás volt) mélyebb mélységeket és magasabb magasságokat nyit meg számára: egyre több, különb, emberebb embernek érzi és tudja magát, — és reálisan azzá is lehet. Ime az *esztétikai színváltozás* páratlan, semmi mással nem pótolható értékélménye, az esztétikum legmélyebb értelme.

2. fejezet. Az esztétikai érték.

Meg kell most már vizsgálnunk közelebbről ezt az esztétikai értékélményt: így juthatunk csak tisztába az esztétikai érték természetével. Eddigi eredményeink világánál meg tudjuk benne különböztetni a három dimenziójának megfelelő három értékmozzanatot.

A tárgyi érték: Szabadság-élmény.

A tárgyi rétegnek az *én kötöttségéből való felszabadulás* értékmozzanata felel meg. Az ember legerősebb, legegyetemesebb, legnehezebben legyőzhető kötöttsége az a bilincs, amely minden tevékenységét hozzáfűzi az én-tudathoz. Minden állítmánynak valamiképen *én* az alanya. Még a legtárgyiasabb érzéki megtapasztalásokat is az *én tapasztalás*omként fogom fel, legelvontabb fogalmi ítéleteim mélyén is ott rejlik a tudat: ez az *én ítéletem*. Az erkölcsi cselekvésben is *én* rendelem alá magamat a felismert etikai normának. A centrifugális gondolatnak és a cselekvésnek is a centrum a kiinduló pontja; ez a kiinduló pont valamiképen végigkíséri az egész értelmi, vagy akarati magatartást. Semmi sem magától értetődőbb, de semmi sem egyhangúbb és terhesebb ennél a szellemi ember számára, akiben olthatatlan ösztönként él a szabadságnak, a korlát-szétfeszítésnek vágya, szükséglete. Épen a legerősebb, leggazdagabb egyéniségek, a nagy szentek és nagy költők hallatják néha legmegrendítőbb hangjait ennek az örök-egy éntől való szabadulásvágynak. Ontológiai értelemben természetesen nem szabadulhatunk ettől a kötöttségtől; lélektanilag azonban megvan rá a lehetőség: a nem-énben való teljes pszichológiai feloldódásban, a nem-énnek, vagy egy más énnek szóló tökéletes önátadásban. Ekkor t. i. az én, mint az ilynemű gondolatnak, vagy cselekvésnek alanya, éppen az éntől való elfordulásnak, az énből való kiemelkedésnek lévén alanya: az én-tudat tartalma épen az «éntől szabadult én» lesz.[1] Ez történik értelmi síkon a *tiszta tudományos tevékenységben*, amikor a kutató szellem teljesen elmerül a vizsgált jelenségbe, és «elfeledkezik mindenről». Ebben a vonatkozásban a tudományos elmélyedés erősen rokon az esztétikaival; a szabad «művészetek» fogalma, amelyet a régiek bizonyos tudományokra és művészetekre egyaránt alkalmaztak, szabatosan fejezi ki ezt a rokonságot. Ugyanez a felszabadulás megy végbe a teljes értékű *erkölcsi cselekvésben*, amely épen abban áll, hogy az ént a «maga törvényét» alárendeli az egyetemes normának, tehát az én bizonyos értelemben megtagadja, mintegy elpusztítja magát — ezt nevezi az aszkétika nyelve *önmegtagadás*nak, *mortifikáció*nak —, hogy egy felsőbbrendű, felszabadult, mintegy én-telen ént hozzon létre («lelki ember»). Ennél a tevékenységnél olyan szembetűnő az objektív irányulás és vele az alakító, művészi mozzanatnak, tehát az esztétikai magatartásnak analógiája, hogy nagy moralisták nem egyszer elemi tisztasággal érezték meg és fejezték ki ezt a hasonlóságot.

Mindezek azonban igazában még sem hasonlíthatók a felszabadulás szempontjából az esztétikai élményhez, mert ugyanakkor, mikor az én-tudat kötöttségétől eloldják a szellemet, egy *másik kötöttség* tudatát támasztják benne. *A tudomány embere* elfeledkezik ugyan magáról, de ugyanakkor elemi erővel érzi át a rajta kívül álló lét tárgyiságának, hogy úgy mondjam, «kötelező erejét». A valóságot csak felismeri, de nem teremti: megismerő tevékenységében függ tőle. Minden tudományos tudataktus «visszaemlékezés» (platói értelemben): alkalmazkodás valami már meglevőhöz, legföljebb annak feldolgozása, de nem az a szabad alakítás, amely az esztétikai magatartást jellemzi. Az esztétika tárgyi valóság-eleme is rajtam kívül álló valóság, amely, mint ilyen, kötő erejű számomra, — de az esztétikai aktusban én magam — a magam létérzése, sőt pillanatnyi hangoltsága szerint — választok a valóság elemei közt. Elhagyok és rendezek, hangsúlyozok és háttérbe szorítok, sőt alakítok és új, máshonnan vett, vagy sohasem tapasztalt, képzeleti elemekkel egészítem ki. Vég-

[1] «A művészet felszabadít az emberitől; az *artifex*et (művészt v. mesterembert) egy külön világba helyezi bele, egy zárt, határolt, abszolút világba, ahol emberi erejét és emberi értelmét olyan dolog szolgálatába állítja, amelyet ő hoz létre. Ez igaz minden művészetre: az élet és az akarás malma megáll minden műterem ajtajánál.» Maritain: i. m. 11.

elemzésben új valóságmozzanatot alkotok az esztétikai tárgyban, mégpedig nemcsak a tulajdonképeni alkotás, hanem (újraalkotás formájában) a befogadás aktusában is.

Hasonlót kell megállapítanunk az *etikai cselekvéssel szemben* is. Az egyetemes normához való alkalmazkodás felszabadít ugyan az éntől, de hozzáköt a normához. A kötöttség tudatától egy felsőbbrendű kötöttség tudata szabadít meg. De az etikai normát sem én alkotom : az etikai szabadság relatív szabadság. Nem így az esztétikai tevékenységnél. Az esztétikai norma is egyetemes és objektív, felettem, kívülem álló, de mégsem «köt», mint az esztétikai szuverénitás elvének tárgyalása megmutatta. Az esztétikum törvényei belső törvények, amelyek az esztétikai tevékenységben a nélkül érvényesülnek, hogy rájuk kellene gondolni, alkalmazkodni hozzájuk. A logikai normát is megvalósítom a helyes gondolkodásban, a nélkül, hogy rágondolnék ; az esztétikai norma is így érvényesül az alkotásban, — míg az etikai norma épen a *tudatos* erkölcsi cselekvésben valósul meg. Nem a norma köti a tudatot,hanem a normától való kötöttség tudata ; az esztétikai tevékenységben pedig épen ez hiányzik. Azért az esztétikai aktusban páratlan teljességgel és intenzitással valósul meg a szabadság-élmény. Itt sem korlátlanul, mert az anyaggal (a tartalmi és formai nyersanyaggal) szemben állandóan korlátokba is ütközik : «A matéria és funkciójának fogalmában mély transzcendentális jelentőség rejlik. A természeti szükségszerűséggel való adottság kényszere, tudatunk szűk voltának tragikuma, amely törvényszerű teljességgel kénytelen olyasvalamit kiemelni magából, ami minden külsőben való megnyilvánulást kigúnyol : ez minden hangulati zónában bizonyos színezetet ad átélésünknek. Kedvem volna azt mondani, hogy a materiális funkció a sors eszméje a műalkotásban. Az anyag önakaratúsága, keménysége, merevsége, rágóssága, amelyek érchatalommal lépnek szembe velünk, magukból határozzák meg alkotásunkat és szimbolikus bélyegüket rákényszerítik a műre.»[1] De a szabad alkotás tényében mégis olyan teljes ez a szabadságélmény, amely semmiféle más emberi tevékenységben *így* meg nem található.

Áll ez a szabadságtudatbeli többlet még az említett két legrokonabb élménnyel, a szerelmi odaadás és a misztikus élmény világával szemben is. Az éntől való felszabadulás — a legfelsőbb csúcsokon — e kettőben is teljes lehet, azonban itt is csak egy felsőbb kötöttségben való felolvadásban. Az én megsemmisül az Istenségben, vagy a szeretett személyben, de épen azzal szabadul fel, hogy egy szentnek érzett felsőbb kötöttség kedvéért önként odadobja szabadságát. A szabadságnak az a könnyedsége, melynek nincs is szüksége arra, hogy külön tudatossá is váljék, olyan friss magátólértetődéssel hatja át az alkotó aktust, egyedül ebben élhető át.

Az alanyi érték: Mélység-élmény.

Az esztétikai egész-élmény szubjektív rétegének megfelel az énhez való visszafordulás, amely két értékmozzanatot foglal magában. Az egyik a *tárgyi valóságtól való felszabadulás*, a másik az *önmagunkba való elmélyedés*. Ez az utóbbi a voltaképeni mélység-élmény.

A valóság tárgyi világába való cselekvő elmerülés függetleníti az alkotót az én kötöttségétől. Ugyanekkor azonban eben gubát látszik cserélni a szabadságvágy : az éntől való függés helyébe *a tárgyi valóságtól való függés* lép : a szabadság még illuzóriusabbnak, a kötöttség még durvábbnak látszik. És ebből a kötöttségből nincs is — ontológiailag — kiút. Érzékeink eltéphetetlenül hozzáláncolnak a maguk világához, a külső «valósághoz», a nem-énhez. Mintegy tárt ajtón-ablakon árad be rajtuk a tárgyi világ, és egyszer bejutva, úrrá lesz belsőnkben : belőle fakadnak ismereteink, hozzá igazodnak gondolataink, kihívja, színezi érzelmeinket, váltogatja, kormányozza hangulatunkat, elfoglalja, megtömi képzeletünket, megindítja, előállítja, szeszélye szerint hajlítgatja akaratunkat, sőt idők folytán feldolgoztatja magát gondolkodási, érzésbeli, akarati állandóvá, világképpé, élethangulattá, morállá. Ha szembekerülünk vele elvont gondolkodással : néhány tisztán szellemi kategóriánkon kívül mindent csak belőle tudunk elvonni ; ha le akarjuk győzni etikai cselekkel : a normát is csak benne, rajta át tudjuk megvalósítani ; még a végtelent, az

[1] Odebrecht : Grundlegung. 213.

örökkévalót is csak mint az ő határtalan megnövelését tudjuk felfogni, még az Istenségről is csak belőle merített analógiákban tudunk gondolkozni. A felszabadulás legmerészebb és legbiztatóbb kísérlete, az éntől feloldódó esztétikai alakítás is csak benne, vele, általa történhetik, tartalmi és formai anyagban: csak őt alakítjuk, őt ábrázoljuk, neki adunk jelentést, benne fejezzük ki magunkat.

Pedig *a szabadulás vágya* a «valósággal» szemben sem kevésbbé erős bennünk, mint az én zsarnoksága ellenében. Már magában a megismerés vágyában benne rejlik egy szabadulni vágyó mozzanat: amikor mohón szomjazzuk az új és új megismerést, benyomást, tudást, ebben nemcsak a valóság teljesebb megismerésének szomja dolgozik bennünk, hanem az *új* és *más valóság vágya* is: a már megismerttel való elteltség, annak megúnása, a tőle való szabadulás vágya. Lessing híres mondata, hogy az igazság birtoka helyett inkább választaná az igazság keresését, alapjában talán ennek az ősvágynak kifejezése: annak átérzéséé, hogy az ember sohasem tud megnyugodni abban, ami van, mindig fölébe akar kerekedni a valónak, túljutni rajta, szabadulni tőle. A fausti «*maradj, hisz oly szép vagy!*» mindig csak pillanatoknak, legföljebb óráknak szólhat: mihelyt sokáig tart az «oly szép» — esztétikai transzfiguráció nélkül, — már elfakul, már unalmassá válik, már bilincsnek érezzük. Erkölcsi cselekvésünkben, mesterségbeli munkánkban, minden erőkifejtésünkben untalan beleütközünk a valóságba, azt próbáljuk megtörni, szolgánkká fogni, kedvünkre alakítani, vajmi változó sikerrel. Szent Pál, mikor felejthetetlen sóhaját leírja: «ki szabadít meg engem a halálnak e testétől!» — Baudelaire és Ady, mikor megrázó versekben szomjúhoznak szüntelen új benyomásokat, a nagy zeneköltők, mikor testetlen harmóniákba sóhajtják bele lelküket, minden vallás remetéi és aszkétái, mikor sivatagba vonulnak és önsanyargatásba menekülnek: mind ennek az ősvágynak, a tapintható világ rabságából való futásnak engedelmeskednek. És hasztalan: sem a testből ki nem szakadhatunk, sem a földről el nem szabadulhatunk, minden ember többé-kevésbbé érezni kénytelen, amit az űrben szálló Ádám: a Föld Szellemének szava előbb-utóbb megállítja, megbéníja, visszaszólítja.

Az ember csodálatos erőfeszíteseket tesz ennek a szabadság-szenvedélynek hatása alatt, és mindig hasztalan. Az élményhajsza, a «kiélés» tehetetlensége előbb-utóbb belefásul a kikerülhetetlen felismerésbe: plus ça change, plus c'est la même chose, vagy belepusztul a nietzschei körforgás undorába. Még legnemesebb formája, a tudományos kutatás felséges szenvedélye sem segít, még a filozófia is csak terhét könnyíti meg a láncnak, magát a bilincset széttörni nem képes. A bölcs dicsőséges rezignációval nyugszik bele a ténybe, legföljebb szelíd mosollyal hordja terhét (talán a valóság tiszteletének és szeretetének olyan hősies mértékével, hogy már szinte nem is érzi tehernek), de hordja; szabadulni tőle legföllebb az öngyilkos tud, persze az is csak azért, hogy végkép és megváltozhatatlanul belezuhanjon egy másik, ismeretlen «valóság»-nak félelmes örvényébe.

A *felszabadulás egyetlen módja* — az Istenben való elmerülésen, illetőleg a vallási élményen kívül —, a tárgyi világgal szemben is az esztétikai élmény. Itt már a szerelem odaadása sem analóg értékű, mert az is elválaszthatatlanul hozzá van kötve legalább a tárgyi világ egyetlen eleméhez: a másik személyhez. De *egymagában* még a vallási élménynek is csak egyik formája segít emberileg teljes felszabadulásra: az, amelyet Spranger *transzcendens miszticizmus*nak nevez. Akinek vallásos élményében az Istenség transzcendenciájának átélése az uralkodó mozzanat, az előtt az élet egyetlen problémája: Isten, *vagy* «a világ», vagyis: Istennel, az érték teljességével szemben a «világ» értéktelenné válik, tehát — vallásos élményének színezete szerint — közönyössé vagy ellenségessé lesz számára. Az ilyen — a nagy szentek, aszkéták, vértanúk példái mutatják, — valóban úrrá lesz a «világ» fölött és egy «másvilág»-ban él, amely nem ennek a «siralomvölgyének» mása vagy megszépülése, hanem tökéletesen más: maga Isten. — Ellenben már az *immanens misztikus*, aki az Istenséget — már akár keresztény, akár panteista, akár bármi más módon — a világ*ban* látja, éli, — vagy a világot az Istenben: «őbenne élünk, mozgunk és vagyunk» — már *épen azáltal* szabadul meg a valóság kötöttségéből, hogy vallási élményében szervesen benne van az esztétikai élmény is: a «világ» az ő számára nem pusztán a tárgyi valóság, hanem esztétikum is: tartalom, amely valamiképen ábrázolja, de legalább is jelzi, kifejezi, jelenti Istent; anyag, amelyben az Istenség megnyilatkozik; folytonos forma-

megvalósulás, ill. alkotás, mert minden, ami van, tartalmi és formai matéria, amelyben az Isteni Szellem élete valósul, — a panteistának valami kibontakozás, fejlődés formájában, a kereszténynek mint az örök Szentháromság élete : a teremtés, gondviselés, megváltás és megszentelés szüntelen valósulása. Szóval az immanens misztikus a valóságot vagy mint művet, vagy mint művészi alkotási folyamatot fogja fel, tehát a vallásos élménynek ez a formája *more aesthetico* szabadít meg a világ kötöttségéből.

Mert az esztétikai élmény *valóban megszabadít* a világ rabságától, amennyire ember erre egyáltalán képes lehet.[1] Az esztétikai élményben u. i. cselekvőleg átélem a kötöttség ellentétét : itt én kötöm meg a «valóság»-ot, nem az engem ; én kényszerítem rá a magam belső törvényét, nem én követem az övét. Benne van a felszabadulás primitív fokon már abban is, amiben voltaképen én alkalmazkodom a világhoz az ábrázolásban. Mikor u. i. lényegszerűen ábrázolom a valóságot, akkor már «keresztülláttam rajta» : a lényegben (még a *valami lényeges* mozzanatban is) már olyan valamit «láttam bele» vagy «vittem bele», ami énbelőlem való, hiszen, hogy mit látok lényegesnek, az már az én állandóimtól függ. Az ábrázolás — még a legprogramszerűbben naturalista is —, a stilizálás és eszményítés tényében már hozzáad a valósághoz, tehát nemcsak kap tőle, hanem ad is neki. A kifejezés azt jelenti, hogy én fejezem ki magamat a valóság elemeiben ; a jelentés azt, hogy az én állandóim jelennek meg bennük ; tehát én kényszerítem rá magamat a valóságra, nem őt fogadom be. Az alakítás technikai műveleteiben felhasználom ugyan a valóságot mint nyersanyagot, tisztelem is belső valóját, alkalmazkodom anyagi törvényeihez, de ez az alkalmazkodás sem köt, hiszen épp azért *választottam* szabadon ezt az anyagot (tartalmit is, formait is), mert épen ebben, ennek törvényei szerint fejezhetem ki *magamat*, valósíthatom a magam belső világát. Mikor pedig a matériát alakítom, akkor én idomítom magam szerint a valóságot, megváltoztatom, újjá, mássá teremtem. Valóban más ez, mert én is benne vagyok. Valóban más, mert a valóságnak egy egészen más fajtájához tartozik, mint a világ : a kép, a szobor, a vers, a szimfónia «létezik», de nem úgy létezik, mint a festék, a kő, a hang : az érzéki jelenségen túl szellemi többlet van benne. Nemcsak az érzéki világhoz, a látható «valóság»-hoz tartozik, hanem a «szellemi világhoz» is : egyszerre része két világnak, a dolgok két különböző rendjének, és éppen az a sajátossága, hogy ez a kétféle világ őbenne egy és ugyanaz. F. T. Vischer szép szavaival : «Egy harmadiknak kell létrejönnie. A szellemi szépből kell vennie a tisztaságot és a természeti szépből a tárgyiságot ; mindkettőnek előnyeit egyesítve és hiányaiktól megtisztítva kell mutatnia, valami olyat, ami sem nem pusztán bensőséges, sem nem pusztán külsőséges ; lélekből született és mégis érzéki dolog. A naiv objektivitás jellegével kell állnia a létben, teljesen elfogulatlanul, teljesen elválva a művésztől, a föld és az ég többi dolgai közt, mint ahogy itt áll a kő, a virág, az állat, a csillag ; tisztán és közvetlenül, önmagukban. És mégis rögtön meglátszik rajta : ez nemcsak úgy lett és nőtt, nem állatilag nemződött, nemcsak levegő- és fényhullám, hanem a szellemből származik. Tehát szellemi képződmény, és mégis olyan, mint a természeti képződmény, reális és mégis ideális, e világból való és még sem a világból, — egy szóval : *mű*».[2] Mindenesetre : a mű új valóság, ami nem volt, míg én meg nem teremtettem, és azzal, hogy ezt az új valóságot megteremtettem, hozzáadtam a valósághoz : több lett vele a világ, gazdagabb, értékesebb. «E világnak eszközeivel és e világban teremtődik valami olyan, ami mégis nem e világból való.[3]

Egyszóval : az esztétikai élményben bizonyos kereteken belül ténylegesen úrrá leszek a valóságon. Kevésbbé intenzíven, de ennek mása megy végbe bennem az esztétikai *befogadás* élményében is. Egyrészt úrrá leszek a valóságon azáltal, hogy a művet fogadom be mint «valóságot» : ezt épen úgy stilizálom, eszményítem, a magam kifejezéseként fogom fel, a magam állandóit viszem bele, mint az alkotó

[1] «A valóság rabságából való teljes kiemeltség, a vágytól való teljes feloldottság teszi az esztétikai állapot lényegét. Teljességgel és mindenestül szemlélet ez, és ugyanakkor a tiszta megismerés nemes önérzete jár vele. Goethe és Schiller szabadság-fogalma összhangzik ezzel.» V. Stein. i. m. 30.

[2] F. T. Vischer. Id. Volkmann : Grundfragen der Kunstbetrachtung. Lipcse, 1925. 80.

[3] Bartók György : Az esztétikai valóság. 9.

művész a maga nyersanyagába. Másrészt a művet *mint művet* fogadom be, nem mint «valóságos» valóságot, hanem mint esztétikai valóságot, vagyis mint új, a valósággal szemben gazdagabb valamit, mint «önmagamnál szebb, dicsőbb természetet», valamit, amiben a valóság le van győzve, valamit, ami úgy, amint van, élő és állandó győzelem a «világ»-on. Ezt a győzelmet, ezt a felsőbb valamit a mű sugározza magából; a fogékony befogadó nem vonhatja el magát ennek megérzésétől. Gondoljunk arra a kétféle élményre, amelyet egy nagyszerű természeti jelenség, egy megrendítő vihar vagy a fönséges havasok adnak, és amelyet egy ilyen jelenségnek nagyszerű művészi képe: Fenséges és felemelő az előbbi benyomás, de velejár valami szorongás, a félelemnek egy lappangó, sokszor nem is lappangó érzése: érzem, hogy kicsi vagyok ezzel a nagysággal szemben, érzem, hogy ki vagyok neki szolgáltatva: érzem az emberi kötöttséget. A remek kép előtt ez a szorongás hiányzik. Kicsiségemet ott is érzem, de kötöttséget nem; ellenkezőleg, az emberi nagyságot érzem: milyen felséges, hogy ezt a borzalmasan nagyszerűt ilyen nagyszerűen tudjuk ábrázolni! A természet nagyságával egyenlő erősen sugározza rám a kép az emberi szellem nagyságát is. Ime a befogadó esztétikai élmény felszabadító hatása!

Az esztétikai élmény felszabadít a külső világ kötöttségéből, mert az én törvényét kényszeríti rá a világra. Csakhogy ez az *én* nem a mindennapi én, nem vak erőknek egy pillanatnyi metszőpontja, hanem egy újjászületett személyiség, amelyet — mint láttuk — az alkotás aktusa felszabadított az én kötöttségéből. Az esztétikai élményben végbemegy az a titokzatos esemény, amelyet E. Hartmann így fejez ki: «az énnek kialvása a szubjektív síkon és utóbb újrafelmerülése az objektív síkon».[1] Egy sajátságos és egyedülálló antinomia érvényesül itt: elfelejtjük magunkat és ugyanakkor mégis felfokozva érezzük magunkat. Spranger szavaival: «elfelejtjük magunkat, azaz határolt, küzdő, vágyó énünket, mikor . . . magunkon kívül vagyunk. De nyerünk más értelemben egy más, szabadabb, magasabb ént, mely legyőzte a testhezkötöttséget és az anyagi érdeket. Ebben már a megváltásnak egy előfoka rejlik, t. i. felszabadulás tértől, időtől, anyagtól és az erők korlátaitól».[2]

Az esztétikum elemzése után nem nehéz megérteni ezt a csodát. Láttuk, hogy az esztétikai alany nem pillanatnyi gondolataival, nem csak épen aktuális érzelmi és törekvési állapotaival vesz részt az esztétikai élményben, hanem a maga «állandóival», amelyek végelemzésben egyetlen állandónak, a mélyebb, igazibb személyiségnek megnyilvánulásai. Az esztétikai élmény már a megindító érzelmi megmozdulásban ezt az állandót érinti, illetve az esztétikum-alkotó érzelem már ebből való: ennek aktuális anyagban való jelentkezése. Az esztétikai élmény kibontakozásában voltaképen az egész élmény-folyamaton át ez az állandó éli, érzi, gondolja, alakítja magát és a világot. Ez a személyiség így voltaképen alanya és tárgya is az esztétikai élménynek. Az alkotásban válik ez a *mély-én* legigazabban hozzáférhetővé önmaga számára. Ebben egyre jobban megismeri magát: Semmit sem ismerek annyira, mint amit magam alkottam meg. Egyre jobban tisztázódnak önmagával szemben érzelmei: megelégedettség, öröm, szeretet, csodálat vagy elégedetlenség, türelmetlenség, harag, megvetés, szomorúság, de semmiesetre sem közöny vagy unalom: mindezek a mélyülő önmegismerést követik. Tisztulnak, határozottabbá válnak, elmélyülnek törekvései, céljai: hiszen mindez konkrét alakot ölt az esztétikai cselekvésben. Az alkotás állandó cselekvő emlékezés «igazi énünkre», azaz aminek lennünk kellene, amik lenni szeretnénk, amik lehetnénk is, ha az élet ezernyi esetlegessége, a belső és külső világ ezernyi kísértése és bűne el nem vonná róla figyelmünket, el nem homályosítaná gondolkodásunkat, meg nem hamisítaná érzelmeinket, meg nem vesztegetné törekvéseinket. Az esztétikai élmény azonban visszaterel ehhez az igazi magunkhoz, mintegy újra meg újra tükröt tart elénk, és kényszerít, szelíd és édes hatalommal kényszerít, hogy belenézzünk. Ha pedig egyszer belenéztünk, akkor belénk vési a tükörbeli arcot, nem enged egykönnyen szabadulnunk tőle, felújítja bennünk a vágyat, hogy akarjunk azzá lenni, amit a tükör mutat. *Ebben rejlik végelemzésben az esztétikai élmény roppant erkölcsi jelentősége.* A művész ezt az ő mély-énjét dolgozza bele művébe,

[1] I. m. 584.
[2] I. m. 102.

annak, nem pillanatnyi benyomásainak, szeszélyeinek törvényei szerint alakítja anyagát, formálja át, ábrázolja, rendezi a világot, — ezért van, hogy a műbe írt képe oly sokszor olyan nagyon különbözik attól, amit az életben mutat: ott csak külső, felületi énjét ismerjük, amely mögött láthatatlanul húzódik meg az igazi: ebben az értelemben minden műben «eszmék és eszmények» vannak megörökítve.[1]

Az énnek ez az újjászületése megtörténik az igazi *befogadó élményben is*. Az újraalkotó befogadja, újraéli a művet: a műben rejlő eszményt is. Mély-ént, igazi ént ismer meg benne és mély-én szerint alakított valóságot. Ez az «eszményi valami» épen igazi, mély voltánál fogva maga is szuggesztíven hat. Az el nem rontott emberi szellem természeténél fogva a jóra, az igazra, a szépre: *az igazira* irányul; ahol találkozik vele, nem vonhatja ki magát hatása alól: önkéntelenül feléje mozdul. A szociális-pozitivista Guyeau írja az esztétikai befogadással kapcsolatban: «A lélek felemelkedik annak magasságába, amit bámul... Azzá szeretnék válni, amit csodálok, és bizonyos fokig azzá is válok. Itt teljesül az a platoni hit, hogy a szépet látni annyi, mint jobbá lenni és egyben bensőleg megszépülni».[2] — A befogadó esztétikai élménynek van azonban egy másik elmélyítő funkciója is. Nemcsak az idegen mély-én átélése nemesít benne, hanem a magamé is. Az örök emberi tulajdonságok mindenkiben élnek, ha sokakban nagyon mélyen elrejtőzve, tetszhalott állapotban is; a műben megjelenő mély-én pedig elsősorban ezekben az örök emberi vonásokban tünteti fel az «igazit». Az egyéni vonások közelebb állnak az esetlegeshez és pillanatnyihoz, a típusokat jobban megszoktuk a köznapi életben is, semhogy mélyebben megragadnának. A «mélyet» elsősorban az «örök» mozzanatokban érezzük, ezeket érezzük legelőkelőbbeknek, ezeket szeretnők leginkább — öntudatlanul is — felfedezni magunkban.[3] Már most egyrészt a minden emberrel közös belső utánzás ösztöne, másrészt az a leküzdhetetlen hajlam, hogy magunkat jelentősnek, értékesnek, előkelőnek érezzük, azt hozza magával, hogy a művekben «magunkra ismerünk»: újraélésükkor felfedezzük magunkban is azt, amit belőlük magunkban is meglevőnek szeretnénk tudni. Ennek a ráismerésnek *háromféle elmélyítő hatása* lehet. Ha csakugyan megvan bennünk az a «mély-vonás», amelyről így érzünk, akkor az esztétikai élmény ezt tudatosítja, erősíti, még szabadabb tevékenységre indítja. Ha csak félénken, csonkán, vagy elfojtottan van meg bennünk — ez valószínűleg a leggyakoribb eset — akkor mintegy felbátorítja, kifejlődésnek indítja, vagy új életre kelti, megmozdítja a rárakodott törmeléket és az akadályok elhárítására ösztönöz. A második hatásnak határesete a harmadik lehetőség: mikor úgy látszik, mintha a «mély-vonás» egyáltalán nem volna meg bennünk, — valójában egy egészen rejtett, tetszhalott csira mégis csak megvan; akkor az esztétikai egész-élmény ráébreszt erre a hiányra, sajnálatot, szégyenkezést vagy bosszúságot kelt bennünk miatta, vágyat ébreszt utána és arra sarkal, hogy megpróbáljuk kifejleszteni magunkban, vagy legalább is megerősíti bennünk a nélkülözött értékes tulajdonság tiszteletét. Minden esetre igaz, hogy «az esztétikai valóság új életet közöl velünk, ez az élet minket szabaddá tesz, felemel és életünk elmélyítésére kényszerít». (Bartók György.)[4] «Változtasd meg életedet!» — ezt kiáltja vagy suttogja felénk nemcsak Rilke versének Apolló-torzója, hanem minden remekmű.

Az esztétikai élménynek ez az elmélyítő funkciója ismét olyan érték, amely kívüle egyedül a vallási és a szó legmélyebb értelmében vett erkölcsi élménynek sajátja. Az Istenség iránti odaadás, ennek világánál a magunk semmiségének megismerése, az Istenségnek mint az élő örök Igazságnak, Szépségnek, Jóságnak befogadása és a feléje való pihenést nem ismerő törekvés: kétségtelenül a léleknek olyan elmélyedését feltételezi, illetőleg követeli és segíti elő, amelyhez képest az esztétikai

[1] V. ö. Müller-Freienfels elemzését a tökéletességi és kiegészülési eszményről (*Vollendungsideale* és *Ergänzungsideale*) (Lebensnahe Charakterkunde. Lipcse, 1935. 158. köv.) — Az eszmét lenéző, az eszményesítést elvető művész is a maga (talán esztétikailag is, etikailag és logikailag is jogosulatlan, de az *ő állandójában* élő) eszméit munkálja, és ezek szerint eszményit.

[2] I. m. 52.

[3] Akik — mint a ma divatos felfogások hívei — bizonyos tipikus vonásokat (pl. a fajiság vagy az osztályhoztartozás jellegeit) tartják az emberben legfontosabbnak, azok nyilván ezekben látják az igazi «örök-emberi»-t és ezek magukban való felfedezésére hajlanak leginkább.

[4] B. Gy.: i. h. 9.

élménynek ez a funkciója szegényesnek tetszhetik, ha meg nem gondoljuk, hogy a vallásos szellemnek legalább is immanens-misztikus formája, — mint a világ kötöttségéből való felszabadulást — ezt az elmélyedést is *more aesthetico* valósítja meg : az Istennek mint megismert eszménynek képére művészileg alakítani a magunk lelkét és életét. Ilyen eminenter művészi önalakítás szenvedélye hevítette a vallásos géniuszok közül pl. Prohászka Ottokárt : «Mint a renaissance mesterei, a nagy géniuszok bőrkötényben jártak műtermeikben : úgy én nagyot is gondolok és munkáskézzel is nyúlok művemhez. Térdelek és imádkozva gyúrom, mintázom, kalapálom lelkemet . . . Ó ti lelkek, ti szomorú művészek, kik semmit sem alakítotok, ti a desperáció és nem az inspiráció tanítványai vagytok. Belenézek magamba a hívatott művész szemeivel, kit Jézus kegyelme hevít és segít».[1]

Ellenben már a szerelmi élmény közismert hasonló értéke vajmi szegényesnek és problematikusnak bizonyul az esztétikai transzfigurációhoz képest. Bizonyos, hogy az igazi szerelem meglepő értékeket képes megnyitni az emberi lélekben. Nem is beszélve azonban arról, hogy ezen a téren milyen ritka — és századunk társadalmi viszonyai között egyre ritkábbnak ígérkezik — az «igazi nagy érzés» — már az, hogy a szellemnek elmélyülése itt az érzelem létéhez és belső intenzitásának változásaihoz van kötve; magában foglalja a hullámjelenségek immanens veszedelmét : a hullámhegyre hullámvölgy, az érzelmi lendületre előbb vagy utóbb lankadás, az elmélyülésre igen könnyen reakció következik, — és a hullámzásnak megismétlése nem függ tőlünk, mint az esztétikai élményé. De van az ilyen lélekelmélyülésnek még egy eredendő gyengesége az esztétikaival szemben. Itt minden érték *függvényjellegű*:egy másik személyre irányul. Csak azok az értékek és csak annyiban ébrednek fel és fejlődnek ki, amelyek a másik szemében értékesek, — az e szempontból közönyösek, még inkább a kedvezőtlenek, elsorvadnak. Ez minden esetre jelentősen korlátozza az elmélyedés lehetőségét.

Ám az egyéniség elmélyítése szempontjából nem versenyezhet az esztétikummal még a tudományos és filozófiai munka sem, amely pedig — főleg a lélektan, az etika, a metafizika, a teológia — egyenesen kutatási területül választja az emberi lélek mélységeit. Kétségtelen, hogy mindezek a tudományok olyan betekintést nyujtanak a humánum bonyolult rétegeibe, le egészen a tudattalannal és föl egészen az abszolútummal való összefüggésekig, amelyekkel szemben az esztétikai élmény naívnak, gyermekesnek, játékszerűnek, kritikátlannak, szabatosság és szankció nélkülinek tűnik fel. Ne feledjük azonban, hogy mindezek a megismerések nem hagyják el a logikai síkot (amennyiben elhagyják, azonnal vagy a vallási, vagy az esztétikai élmény síkjára vágnak át !) és ez a valóságnak mindig csak vértelen árnyát mutathatja, míg az esztétikai élmény az egész élettartalmat ragadja meg. Másrészt : mindezek a mély ismeretek : *ismeretek*, vagyis puszta logikai sémákat adnak, és pusztán a logikailag gondolkozó értelemhez is szólnak. Tehát nem szólnak az érzelemhez, sem a képzelethez, sem az akarathoz : illetve amint ezt teszik, azonnal a vallási, vagy az esztétikai életkörből kérnek kölcsön eszközöket. Mint Mathew Arnold mondja: «A költészet (minden művészet), miként a tudomány, a világ egyik értelmezése, de a tudomány értelmezései . . . sohasem szolgálnak a dolgoknak oly meghitt értelmével, mint a költészetéi, mert csupán korlátolt tehetségünkhöz fordulnak, nem pedig az egész emberhez.»[2] Az esztétikai transzfiguráció erről az oldaláról is páratlanul álló érték.

Akár a tárgyi réteget, akár az alanyit éljük át a maga teljességében, egyikük feltétlenül elvezet a másikhoz : az én felszabadul önmagától a «világ» alakításával, felszabadul a világtól, mikor az én törvénye szerint alakítja ; — mindkettő feltételezi, kívánja, magához öleli a másikat. Az alkotásban (és az alkotás befogadásában) átéljük e kettőnek nemcsak egymásrautaltságát, de egymáshoz-hangoltságát, egymáshoz való beállítottságát is. Egyik sem lehet el a másik nélkül. Magamtól meg nem szabadulok, csak a világ alakításával ; magamat ki nem tudom fejezni, csak a világon át ; a magam értelmét meg nem találom, csak a világ segítségével. A világtól viszont meg nem szabadulok, csak ha magamévá teszem. Meg nem ismerem, «lényegét» meg

[1] Elmélkedések az evangéliumról. Ö. M. VII. 44.
[2] Id. Guyeau, i. m. 122. l.

nem találom, ábrázolni nem tudom, megdolgozni nem tudom, csak ha «magamon keresztül» ragadom meg. Ha azonban ez a kettős aktus nemcsak szükségszerű, hanem lehetséges is, ha egyik a másikkal valóban ki tud egészülni, ha egyik a másiktól tényleg felszabadít; ez az élménynek harmadik, transzcendens rétegére ébreszt, és egy újabb, ennek megfelelő értékmozzanatra.

A kozmikus érték: Magasságélmény.

Az énnek és a világnak az esztétikumban foghatóan megtapasztalt összefüggése ugyanis egy harmadik, a világ szélességi és az én mélységi irányulásától különböző, — mondhatjuk: *magassági dimenzió* felé fordítja tekintetünket. Ez az összefüggés u. i. sem az egyik, sem a másik tényezőben nincsen megalapozva. Ha egyik a másikból jött volna létre, ha akár a világ az énből, akár az én a világból levezethető volna, akkor természetes és érthető volna a kettőnek az az egymásbaválása, amely az esztétikai aktusban végbemegy. A virág mivoltát hitelesen ábrázolja a bimbó, a bimbóét a virág; nincsen egyikben sem a másiktól sui juris különböző mozzanat. De hogy a furulyaszó az én honvágyamat, a barokk kupola az én Isten felé törő áhítatomat kifejezi, hogy egy szénpálcikával ábrázolni tudom a játszó kisgyermeket, vagy a freiburgi Münstert, hogy a kereszt számomra a megváltást, a Himnusz eléneklése a hazának szóló hitvallást jelenti: ez már nem olyan természetes és érthető. Hogyan lehetséges, hogy a kő képes érzelmek keltésére? Mi teszi alkalmassá a virágot arra, hogy az én érzelmeimet hordozza? Nem vagyunk egymásból valók, mi tesz bennünket egymásnak valókká? Én nem vagyok a világból való, a világ nem belőlem, hiszen szembenállunk egymással, akadályozzuk, korlátoljuk, törjük, alakítjuk egymást, és legteljesebb egymásba-válásunkban sem tudunk feloldani egymásban: A világot nem tudom magamba venni úgy, amint van, csak jelenségeinek egy ici-pici töredékét, stilizálva, eszményítve, — és nem tudom mindenestül beledolgozni magamat, «valami mindig kimarad»; ha tökéletesen sikerül is a művelet, azért érzem, hogy én mégis csak «más vagyok.» Az óra és az idő nem egymásból valók, az óra mégis mutatja az időt: valaki hozzáigazította. A vasúti tárcsa felmutatása jelenti az indulás szabadságát: valaki így szabta meg. A fehér ruha Kínában kifejezi a gyászt: az ősök így látták jónak. Ki igazította hozzá a világot az énhez, az ént a világhoz? Ki szabta meg, hogy a világ jelentse az én gondolataimat? Ki látta jónak, hogy az én érzelmeim magukra ismerjenek a világ jelenségeiben? Ez nincs adva egyikünkben sem. Az egymásrautaltság egymásrautalót feltételez. Az egymáshoz-igazítottság, ez a *praestabilita harmonia*, igazítót, az összehangoltság hangolót sejtet. Egy szóval: a két tényező túlmutat magán, egy harmadikra, amely mindkettőtől különbözik, mindkettővel rokon; ez a harmadikon keresztül való rokonság fogja lehetővé tenni a kettő egymásbaválását. Ez a transzcendens irányulás, a *harmadik valóságnak*, a közönséges tapasztalat felettinek ez a megsejtetése: az esztétikai transzfiguráció harmadik értékmozzanata.

Ez a sejtelem azonban több, mint sejtelem: *vágy*, *sóvárgás* is. Az esztétikai élményben tudatosan, sejtelemszerűen, vagy öntudatlanul, de mindig van valami «ismeretlen után» való vágy, — valami más, valami sohasemlátott, sohasemhallott világ, valami tökéletesebb valóság után. Platoni állam, Utopia, Boldogok Szigete, aranykor, elveszett paradicsom, eltünt lovagvilág, mesés kelet és csodás középkor, Délsziget, Tündérország és jövő század, Ábel rengetege, kék virág és kék madár, elmult idő, vagy egyszerűen a mult, a történelem, a Biblia, a mitológia, a gót dómok félhomálya, a dór oszlopcsarnok napsütéses tökéletessége és a karnaki templom szeszélyes csodái, Fra Angelico mennyországa, Rembrandt csodálatos sötétje, Greco «hamis» arányai, Szinnyei Merse napsütése, a szfinxek és Michelangelo emberfeletti emberei, a bajor fafaragó-paraszt megnyúlt aráňyai, a zene egész «tartalma», — mind, mind ennek a világnak sejtelme, sóvárgása, hívása. A stilizálás és eszményítés legmélyebb értelme az az «önmagánál szebb, dicsőbb természet», a valónak ez «égi mása» utáni sóvárgás. Ettől függ nemcsak az ének varázsa, hanem az építésé, faragásé, festésé, még a táncé is. Akinek ez a sóvárgás meg nem sajdul a szívében a nagy remekművek láttán, hallatán, az csak annyit érthet meg az esztétikumból, mint Tünde Böskéje az Éj fenséges borongásából:

Ah, szegény jó asszonyságnak
Milyen furcsa álmai vannak !

Ebben a felsőbb valóság utáni sóvárgásban rejlik az esztétikumnak és a legmélyebb, platoni értelemben vett erosnak gyökeres belső rokonsága. Ezen a ponton az igazi szerelmi élmény ismét párhuzamos az esztétikai transzfigurációval, a platoni *Lakoma* halhatatlan lapjai a bizonyság rá ! Persze, ugyancsak a *Lakoma* mutatja a legjobban, mennyire esztétikum valójában maga a platoni eros is !

Még teljesebb az összetartozás ezen a téren a vallási élmény és az esztétikum között. Olyan teljes, hogy épen itt nem is nélkülözheti egyik a másikát. A vallási élmény ezt az Isten és az isteniek utáni ősvágyat tiszta esztétikai formákban fejezi ki (ima, ének, tánc, liturgikus cselekvés stb.). Az esztétikai élmény pedig az «én- és világfölötti» valóság megsejtésével egyenesen beletorkollik a misztikus élménybe.[1] Az esztétikumnak ezt a *kozmikus értékét* minden mélyebb esztétikai elmélkedő megérezte, de persze — mint mindent, ami a legmélyebbet és a legmagasabbat, a szóval kimondhatatlant érinti — mindegyik a maga nyelvén fogalmazza. A *slancio cosmico*, amelyet a futuristák manifesztuma emleget, valami formában előbukkan valamennyinél.[2] Cohen és Rodin végtelenségről beszél, Glockner[3] örökkévalóságról, Jean Paul az univerzumról.[4] Mások egyenesen Istent emlegetik.[5] Mindez, felemelt kéz módjára mutat az esztétikum végső — immár határán kívül fekvő — elve, *az esztétikai Abszolútum felé.*

Érték és értékelés.

Megismervén már most az esztétikai értékélmény természetét, felmerül az esztétikai értékkel kapcsolatos másik probléma: magának *az értékelésnek esztétikai értelme.* Az értékelés az esztétikában is tapasztalati tény. Az esztétikai újraalkotás vizsgálatánál láttuk, hogy nincs befogadás értékelés nélkül. Amikor kimondom az esztétikai tárgyról, hogy tetszik, vagy nem tetszik, értékítéletet mondtam, amelynek nemcsak szubjektív jogosultságot tulajdonítok, hanem objektív jelentőséget: azért tetszik, mert szép, azért nem tetszik, mert nem szép. Ebben az ítéletben benne van a «követelés-karakter»: tudatosan, vagy tudattalanul benne rejlik az a meggyőződés, hogy ami szép: épen mert szép, mindenkinek kell hogy tessék. Ezzel az elemi tapasztalattal homlokegyenest ellenkezik az a másik tapasztalati tény, hogy az egyes konkrét esetekben ez az egyetemes igényű ítélet nagy fokban viszonylagosnak bizonyul. Hiszen ugyanaz a dolog egyik embernek tetszik, másiknak nem, egyiknek jobban tetszik, másiknak kevésbbé, sőt akárhányszor egyugyanazon embernek is egyszer tetszik, másszor nem, egyszer jobban tetszik, másszor kevésbbé. Ez az ellenmondó tapasztalat *az esztétikai értékítélet paradoxona:* az esztétikai érték objektív és abszolút, az esztétikai ítélet objektív és egyetemes igényű, maga az értékelés mégis relatív. Ez az a probléma, melyet Diez az esztétika logikai problémájának nevez: «Hogy léphet föl egy ítélet, amely egy érzelmen alapszik és nem a szemlélet felől jut el a dolgok lényegéhez, az általános-érvényűség igényéhez ?»[6] Vizsgálódásaink után könnyű tisztázni a problémát. Az érték abszolút, a mű objektív, de az *értékelő egyénisége* szubjektív adottság. Minthogy pedig az abszolút értékhez a szubjektum méri hozzá az objektumot, nyilvánvaló, hogy ítéletében a mű tárgyi adottságai mellett ott lesznek az alanyi adottságok is, és így az eredmény csak szubjektív és relatív lehet. Minthogy pedig az értékelő alany, amely minden egyes értékelő magatartásában más és más lehet (legalább árnyalatilag), nem zárható ki az értékelésből, nyilván-

[1] V. ö. Bremond tanulságos és mély fejtegetéseit (Prière et poésie).

[2] Marinetti: Manifesto tecnico della letteratura futurista (I poeti futuristi, Milano, 1912. Előszó).

[3] «A művek az Öröknek képviselői a földön.» Id. Moos. 56.

[4] «Az igazi művésznek halkan szívébe lopózik az univerzum, láthatatlanul benne pihen és várja az alkotás óráját.» Id. H. Sörgel: Theorie der Baukunst[3], I. 1921. 244.

[5] «A nevére méltó művészi alkotás misztikus v. a misztikus víziókra hasonló állapotot teremt bennünk és bizonyos mértékben érezhetővé teszi szívünk számára Istent.» Maurice Denis. Id. Maritain i. m. 272.

[6] Max Diez: Allgemeine Ästhetik (Sammlung Göschen). Berlin és Lipcse, 1926. 16. s köv.

való, hogy az ő szempontjából a relatív értékítélet is jogosult. Esztétikai szempontból azonban, amely az esztétikum mivoltából — az abszolút értékből és az objektív műből — indul ki, ezek a szubjektív ítéletek csak akkor jogosultak, ha megegyeznek az abszolút értékkel és az objektív művel ; pontosabban : annál jogosultabbak, minél jobban megközelítik az objektív valóságot és minél jobban hozzákapcsolódnak az abszolút értékhez.

Az esztétikummal kapcsolatos *értékítéletnek* ezen az alapon *többféle típusát* különböztethetjük meg : esztétikai jogosultságuk az objektív műtől, illetve az abszolút értéktől való távolságuk mértékével nő, vagy fogy. Így *esztétikán kívüli*, tehát esztétikailag teljesen jogosulatlan minden olyan ítélet, amely nem vonatkozik az esztétikumra, vagyis a tartalom-anyag-forma-egységre, hanem vagy csak tisztán tartalomra, vagy csak tisztán formára. Ilyen önmagában és az értékelő alany szempontjából is jogosult, de esztétikailag teljesen közömbös és jogosulatlan a műnek puszta tartalmára vonatkozó logikai, vagy erkölcsi, vagy puszta anyagára vonatkozó érdek-ítélet. *Esztétika melletti ítélet*nek kell minősítenünk a pusztán hedonisztikus tetszés, vagy nem-tetszés-ítéletet is ; az ilyen értékítélet tartalma voltaképen ez : ez a tárgy nekem kellemes, vagy kellemetlen szubjektív érzést okoz. Nincs köze az esztétikumhoz, mert tisztán szubjektív benyomáson alapszik ; az objektív mű ezen a pillanatnyi benyomáson túl, az abszolút érték pedig egyáltalán nem érdekli. Fiziológiai-pszichológiai tartalma van csak, a szelleminek csak a határáig jut. Mégis meg kell különböztetnünk az előbbi értékeléstípustól, mert bár azoknak egyik-másik faja (a logikai és erkölcsi ítélet) mérhetetlenül magasabb rendű ennél, ez mégis közelebb jár az esztétikumhoz, hiszen a kellemes benyomást, ha nem is lényegével, de legalább külső megjelenésével mégis az esztétikai tartalom-anyag-forma-egység hozza létre. *Esztétika utáni*nak kell neveznünk azokat az értékítéleteket, amelyek az esztétikum igazi befogadása *után* járulnak hozzá a tulajdonképeni esztétikai ítélethez : az ítéletnek utólagos «megalapozása», erkölcsi kiegészítése, vagy felhasználása. Mindezek, ha igazi esztétikai befogadás előzi meg őket, teljesen jogosult, de már nem esztétikai, hanem logikai, illetve etikai ítéletek. *Félig-esztétikai*, vagy fogyatékosan esztétikai minden olyan értékítélet, amely az objektív műhöz kapcsolódik és az abszolút esztétikai értékre támaszkodik, de a mű, vagy az érték természetét hibásan, vagy fogyatékosan ismerte fel ; például az értékelő nem látta meg a kifejezés, ábrázolás, vagy jelentés valamely fontos elemét, vagy nem volt érzéke az alakítás valamely döntő mozzanata iránt. *Igazi esztétikai ítélet*nek, teljes jogosultságú értékítéletnek csak azt nevezhetjük, amely az abszolút esztétikai értéken alapul és az objektív mű adaequat felfogására támaszkodik. Mindkét követelés normatív jellegű, és tökéletesen nem valósítható meg : minden egyes befogadó a maga adottságai szerint jut hozzá közelebb, vagy marad tőle távolabb. Azért az ilyen jogosult esztétikai értékelés is relatív, esztétikai jogosultságát azonban biztosítja az elvi alap helyessége, másrészt az értékelő alany objektív szándéka.

Esztétikai normák.

Az esztétikai értékelésnek ez a viszonylagossága felveti a kérdést : *van-e egyáltalán abszolút norma*, amelyet konkrét esztétikai tárgyakra lehetne alkalmazni, amely biztos kritériuma lehetne azok értékének, tehát az értékítélet helyességének ? Diez az imént idézett kérdésre megoldásul az «ideálra» mutat rá, amelyen nyilvánvalóan az esztétikai érték fogalmát érti. Ez persze megkerülése a problémának, hiszen a kérdés épen az : mi a kritériuma annak, hogy ez az ideál, az érték ebben az esetben megvalósult-e, vagy nem ? Mi az a norma, amelynek alapján a konkrét műnek az elérhetetlen ideáltól való távolságát objektíven megbecsülhetem. A könyvünk első részében felismert *esztétikai törvények* természete megadja a feleletet erre a kérdésre. Ezek a törvények, mint láttuk, az esztétikai magatartásból, az esztétikum mivoltából következnek. Az esztétikum megvalósulását ezek a törvények jellemzik. Az esztétikum megvalósulását ezek a törvények jellemzik. Az esztétikum ott valósul meg, ahol ezek a törvények érvényesülnek. Az esztétikumot, mint objektívumot, szépnek neveztük. Az esztétikai érték nem más, mint maga a szép, mint érték, mint követelés, mint megvalósítandó «ideál». *Az esztétikum belső törvényei tehát az esztétikai érték gyakorlati normái.* A tartalom-anyag-forma-egység szervessége, szemléletessége,

lényegkifejező volta és érzelmes telítettsége, mint alapvető határozmányok, és a belőlük fakadó, illetve bennük adott törvények (szerves egység, jellemzetesség, tárgyszerűség, anyagszerűség, eszményítés, egyértelmű valóság, stb.) azok a gyakorlati normák, amlyek magukban evidensek, az objektív műben felismerhetők és a szubjektív adottság korlátai között objektív érvényű ítéletet tesznek lehetővé.

Az esztétikai értékelés alapvető kérdésére: szép-e, vagy nem? esztétikailag értékes-e, vagy nem? ezek a normák adnak feleletet. Az a mű értékes esztétikailag, az a tárgy szép, amely megfelel az esztétikai normáknak, — a normáknak, amelyek nem kívülről ránkkényszerített szabályok, hanem az esztétikai érték természetét kifejező belső törvények. Az esztétikai kárpótlás törvénye biztosít bennünket arról is, hogy ezek a törvények nem gépiesen érvényesülnek, tehát mint normák sem alkalmazhatók szkematikusan, hanem az esztétikai élmény közvetlenségében, az esztétikai látomás érzelmi evidenciájában mutatják meg magukat. Ezekben a normákban van megalapozva az esztétikai értékelés tárgyilagossága és általános érvényűsége. A művészetek, illetve a műkritika története megtanít rá, hogy a mindenkori szubjektív (egyéni, faji, korbeli) adottságokból következő ingadozások mellett is, nagyjából mindenkor ki is alakult az igazi esztétikai értékekre vonatkozólag egy *consensus sapientium*, sőt *gentium*, ami az itt kifejtett tételnek történeti bizonyítéka.

Az esztétikai érték rangfokozatai.

Sokkal nehezebb az objektív eligazodás, azért sokkal nagyobb a történelmi ingadozás is, ha ennél tovább akarunk menni, és az esztétikai értékvalóságok között rangkülönbségeket, *esztétikai értékfokokat* akarunk megállapítani. Erre u. i. már nem elég a megismert normák alkalmazása, mert hiszen ezek teljes, vagy az esztétikai kárpótlástól teljessé tett érvényesülése *minden* esztétikai megvalósult-értéknek feltétele. Minthogy pedig minden esztétikai mű egyedi, egyszeri valóság, mindegyik a maga módján valósítja meg a törvényt, azért ezen az alapon nem mérhetők össze egymással. Nem lehet azt mondani, hogy az egyik remekmű lényegkifejezőbb, vagy szemléletesebb a másiknál, épenúgy, mint ahogy nem lehet azt mondani, hogy a gyöngyvirág jobban megfelel a növény-mivoltnak mint a tölgyfa, vagy fordítva. Ilyen értékfokozatok mégis kétségtelenül vannak: ki ne érezné nagyobb értéknek a Sixtusi kápolna tetőfreskóit, Mozart *Don Juan*-ját, vagy az *Ember tragédiá*ját, egy Franz Hals-portrénál, Rigoletto dalánál (La donna è mobile), vagy Ibsen *Nóra*jánál, — holott kétségtelen, hogy ezek is remekművek.

A fokozati különbségek felismerésére csak egy alap kínálkozik: a műben objektíve adott *esztétikai élmény gazdagsága*. Nem formai gazdagságról van itt szó, hiszen a szerves egység törvénye föltételezi minden egyes műalkotásnak a maga módján való formai tökéletességét: nem lehet azt mondani, hogy egy káprázatosan zengő és verselő mű, pl. a *Csongor és Tünde*, tökéletesebb formájú, mint egy tökéletlen rímekkel és «hibás» sormetszettel fölépült népdal: a maga módján mindkettő tökéletes. Nem is a szó köznapi értelmében vett tartalmi gazdagságról van szó; nem lehet azt mondani, hogy egy háromkötetes Dickens-regény gazdagabb tartalmú, mint egy háromstrófás Juhász Gyula-vers: a maga módján mindkettő megközelíti az emberileg végtelent. Az esztétikai több-érték csak a *dimenzióbeli gazdagságban* állhat: abban, hogy mennyit ölel fel a mű az esztétikai értékélmény három rétegéből: a felszabadító tárgyi élményből, az öntudatosító mélységélményből és a megváltó magasságélményből. Ez az értékelés azonban sokkal viszonylagosabb, mint a tulajdonképeni esztétikai érték megállapítása. Egyrészt azért, mert minden egyes remekműben benne van mind a három réteg; az értékfokozat csak a szerint különbözik, hogy milyen erővel érzik ki belőle, milyen erővel képes magával ragadni bennünket a maga távlataiba a három közül egyik, vagy másik, kettő vagy mind a három. Másrészt azért, mert az értékelőt egyéni adottságai igen különböző mértékben teszik fogékonnyá a három réteg egyike vagy másika iránt, ezért az újraalkotó élmény nehezebben simul a mű objektív valóságához; megtörténhetik, hogy az egyik épen azt nem veszi észre, amit mindennél jobban kiérez a másik.

Nagyjából mégis meg lehet jelölni *három értékfokot*. Az elsőbe tartoznak azok a remekművek, — mert itt már csak remekművekről van szó —, amelyekben a *három*

értékrétegnek egyike a másik kettő rovására érvényesül. A másodikba azokat a műveket kell sorolnunk, amelyekben a három értékrétegből *kettő* jelentkezik erősen, a harmadik háttérbe szorul. A legnagyobb remekek kétségtelenül azok, amelyekben *mindhárom* értékréteg elemi erővel él és hat. Ezt a három értékfokot egy-egy alkotó művei közt is meg lehet különböztetni. Gárdonyinak az *Én falum* c. munkájában például az első rangsorba tartozónak érzem az olyan csak-tárgyi, illetve elsősorban tárgyi élményt nyujtó darabokat, mint a *Festő a falun*, vagy *A nagy eff*, — ezeknél többnek a gyerekekről szóló darabokat, amelyekben a tárgyi réteg mellett igen erősen érvényesül a mélységérték is, — legnagyobbnak pedig a *Kék pillét*, a *Kevi Pál halálát* és még néhány hasonlót, amelyekben a két előbbi érték mellett félreérthetetlenül benne zúg a végtelen-élmény is. Ebben a példában aránylag könnyű felismerni a három értékfokot, mert inkább a könnyebben hozzáférhető tartalmi mozzanatok jelzik. Ha mármost három rokontárgyú alkotást, pl. három képet akarunk például venni, az első fokra helyezném Franz Hals portréit, vagy Corot tájképeit, — a másodikra például Botticelli Giuliano Medici-portréját vagy Segantini tájképeit, — a harmadikra a Mona Lisát és Dürernek öreganyjáról készült arcképét, Rembrandt és Van Gogh tájképeit. Körülbelül ugyanezt az értékviszonyt látom Ibsen *Nórája*, — *Solnesse* — és nagy tragédiái *(Trónkövetelők, Rosmersholm)* meg drámai költeményei *(Brand, Peer Gynt)* között. A zenei példák közül egydimenziójúnak érzem pl. Beethoven egy *menüettjét*, vagy a Bagatellek egy darabját (pl. az *Elveszett garas* c. zongoradarabját), — kétdimenziójúnak a *Holdvilág-szonátát*, — háromdimenziójúnak a nagy szimfóniákat vagy a *Missa solemnist.*

Érték és valóság.

Az esztétikai érték végső, immár voltaképen az esztétika határain túlra mutató problémája: *az esztétikai érték és a valóság* végső egymáshoz való *viszonya.* Érték és valóság két különböző létsíkon mozog. Az érték *in se* nem létezik, hanem érvényes, önérvényű, autonóm (más létrendből le nem vezethető) és a maga világában abszolút független a valóságtól, a megvalósítástól és az elismertetéstől. Ezzel szemben a valóság *in se* nem érték, csak kívánja az értéket, csak törekszik utána, de tökéletesen megvalósítani nem képes.

Mégsem lehet azt mondani, hogy a kettő idegen egymástól. Ellenkezőleg: a legnagyobb mértékben egymásra utalnak, egymást követelik, sőt feltételezik. Az esztétikai érték a valóságra utal, mert valósulni akar, a valósításra szólít: követelést állít fel a valósággal szemben, és ezzel a követeléssel indítja, mozgatja is a valóságot. A valóság viszont fogékony az értékre, igényli, be akarja és a maga módján be is tudja fogadni. Ha nem volna érték, akkor a valóság legmélyebb igénye válnék értelmetlenné és a valóság csonka maradna. Ha nem volna valóság, akkor az értéknek nem volna min megvalósulni, leglényegesebb jellemzője, a követelés, értelmetlen volna, és az érték — abszolút és autonóm volta mellett is — céltalan, és ennyiben értelmetlen.

A két világ azonban nemcsak össze van hangolva, hanem érintkezik is egymással, mégpedig kétféleképen: érintkezik *az értékélményben:* az alkotás és az újraalkotás aktusában, amikor az érték szubjektíve bizonyos értelemben megvalósul. És érintkezik az értékvalóságban: *a műben*, a tárgyi értelemben vett szépségben, amelyben bizonyos értelemben már meg is valósult.[1] Az értékélményben és a műben tehát azt kell mondanunk, hogy az érték immár nemcsak érvényes, hanem az elsőben érvényesül, a másodikban már érvényesült is, vagyis relatíve — emberi módon — valósággá vált. Az érték így az esztétikumban belép a valóság rendjébe. A valóság pedig fölemelkedik az érvényesség világába.[2] Értéknek és valóságnak ez az egymásrahangoltsága is, az értéknek ez a relatív megvalósulása is: végső fokon az esztétikai Abszolútumra utal, mint valóságnak és értéknek abszolút egységű közös forrására.

[1] A szép a *pregio obbiettivato.* (V. ö.: Manfredi Porena: Che cos' e il bello. Schema d'un' estetica psicologica. Milano, 1905.)

[2] «A konkrét esztétikai vizsgálódás tehát legalább a szépre nézve megdönti az értékelméletnek valóságot, illetőleg valóságmozzanatot és értéket kettéválasztó tanítását.» Brandenstein: I. m. 45.

Az esztétikai értékre vonatkozó megállapításaink alapján megjelölhetjük most már az így felfogott szépnek a két másik szellemi alapértékhez való viszonyát. Bizonyos, hogy *igaz, jó, szép:* az ember világában három különböző értékvilág, más-más értékigénynek felel meg, más-más tevékenységben valósul, más-más cél felé törekszik. A háromféle tevékenység azonban sokszorosan egymásbafonódik, megsejtetve már ezzel is a három érték *mélységes rokonságát.*

Láttuk, hogy az igaz és a jó értékei ott lebegnek az esztétikai tevékenység fölött is. Az alkotó: ember, alkotás közben is ember, akit tehát szólít is, köt is, mindhárom érték. De alkotás közben alkotásszerűen — more aesthetico — szolgálja az igazat is, jót is. Köti az igaz és a jó esztétikai újraalkotás közben a befogadót is; legjobban megismertük ezt abból a negatív bizonyságból, hogy az igazság és az erkölcs hiánya, ha kiérzik a műből, megakadályozza, vagy legalább is megnehezíti az esztétikai átélést. Ami kihívja értelmi ellenmondásomat, vagy beleütközik erkölcsi érzésembe, az eltaszít a műtől és lehetetlenné teszi az esztétikum megkívánta odaadást. Persze, hogy kinek mekkora az értelmi képessége és ébersége, mekkora az erkölcsi érzékenysége, milyen erős az esztétikai magamegfeledkezésre való fogékonysága, ez mind a három viszonylagos, azért a logikai és etikai érték hiányának esztétikumrontó ereje is nagyon viszonylagos. Van aki egy jól megírt regényben, vagy művészi képen észre sem veszi azt, ami tartalmában — ha az művészien nem volna formálva, — beleütköznék történeti tudásába, tárgyismeretébe, vallási, filozófiai, erkölcsi meggyőződésébe. Ennek persze kétféle oka lehet. Az egyiknél az értelmi igénynek, vagy az erkölcsi érzéknek csekélysége, lanyhasága, közömbössége, a másiknál az esztétikai odaadás ereje, mely annyira kiemeli az esztétikai másvalóságba, hogy az érdekszférából származó hullámok észrevétlenül folynak el mellette. Mások, akiknek esztétikai beleélő képessége csekély, vagy fejletlen, vagy pedig logikai, illetőleg erkölcsi érzékenységük erősebb az esztétikainál, sokszor ott is támadva érzik igazságérzetüket, vagy erkölcsiségüket, ahol erre harmonikusan fejlett szellemiség semmi okot sem találna. Mindez félreérthetetlenül jelzi a három értéknek elválaszthatatlan rokonságát is, de elvi másvoltát is.

Ám ez az elválaszthatatlanság nemcsak ilyen szubjektív oldalról igazolható. Megvan ennek alapja a három érték lényegében is. *A szép bizonyos értelemben mindenkor igaz is:* A lényegszerűség az igazság egy faja; a tárgyszerűség, anyagszerűség, anyagi igazság törvényei: mind az igazságérték követelései. A vallomáselv, mint az esztétikum egyik főindítéka, a belső igazság ösztönéből fakad; a törvényelv mintegy az igazság kozmikus szerkezeti követelményét akarja megvalósítani az alkotásban. Az esztétikumnak ez az igazsága azonban nem a köznapok igazsága: a művész másképp, élesebben, mélyebben lát, mint az átlagos ember. Nem is a tudomány igazsága, főleg nem abban az értelemben, amelyben egyes jeles esztétikusok, így Hegel, vagy Böhm Károly is felfogták: mintha a szép a tudományos igazságnak egy tökéletlenebb, bizonytalanabb, fejletlenebb foka volna. Más-igazság ez, nem fogalmi, hanem *a látomás igazsága.* Az igazság egyedi képben, de egy világképpel való összefüggésben jelenik meg benne: more aesthetico. Nem gyengébb igazság ez: ugyanaz az igazság, más úton megközelítve, mélyebbről megsejtve, rejtettebben, de hatásosabban kifejezve. Nem utána kullog a tudományos megismerésnek, hanem előtte jár. Szépen fejti ezt ki Scheler: «Amit átélésünkből szóval ki lehet mondani . . . az egész más élményként jut bele önmegfigyelésünkbe, mint az, ami kimondhatatlan. Azért a költők is sokkal magasabbrendű funkciót töltenek be, mint hogy élményeiket szépen és jelentékenyen fejezik ki, és így a befogadók számára újra fölismerhetővé teszik, a nekik már adott élmények mintájára. Nagyobb dolog ennél, hogy a kifejezés új formáinak megteremtésével túlmennek azokon az uralkodó szkémákon, amelyekbe az adott nyelv átélésünket befogja. Így a többiekkel azoknak saját átélésén át láttatják meg, mi tartozhatik bele ezekbe az új formákba és épen ezáltal a többiek számára kitágítják az önmegfigyelés lehetőségét. Így valóban előnyomulnak a lélek birodalmában, és e birodalomban mintegy felfedezőkké lesznek. Ők azok, akik új barázdálódásokat és választóvonalakat hoznak létre az élményfolyam árjának felfogásában, és így csak ők mutatják meg a befogadóknak, hogy mit élnek át. Minden valódi művé-

szetnek ez a missziója : nem az, hogy adottat reprodukáljon (ez fölösleges volna), sem hogy szubjektív képzeletjátékban teremtsen valamit (ez efemér volna és szükségszerűen mindenki más számára közömbös), hanem : *előrenyomulni a külső világ és a lélek mindenségében*, hogy ott objektívumot láttasson meg és élessen át, amit eddig konvenció és szabály eltakart. A művészet története ebben a felfogásban egy folytonos hódító hadjárat a szemlélhető világban — belső és külső világban — a megismerésért, és pedig a megismerésnek egy olyan neméért, amelyet semmiféle tudomány meg nem adhat... Egy érzést például, amelyet ma akárki észrevesz magában, egykor valamiféle «költő»-nek kellett kikényszerítenie belső életünk félelmes némaságából. Éppenúgy, mint ahogy a közgazdasági életben ma tömegcikk az, ami valamikor fényűzés volt.»[1]

És *a szép bizonyos értelemben jó is*, hiszen az etika legfőbb követelményét valósítja meg : a szellem hajtja benne uralma alá az anyagot. Nincs olyan megalapozása az erkölcsiségnek, amely idegen volna a szépségtől : Megfelel az ember eszes természetének, Isten akaratát teljesíti (sőt, mint láttuk, teremtői tevékenységét folytatja), a társadalmi közösség szolgája, az életigazság erejével bizonyítja az erkölcsi követelés jogát, az erkölcs megsértésének életpusztító rombolását, a tettek erkölcsi következményeit. A gondolkodók, moralisták, pedagógusok, sőt politikusok is — ha kiki a maga sokszor naiv, sokszor tökéletlen, sokszor etika- és esztétika-ellenes módján is — de mindig látták ezt és elméletben és gyakorlatban iparkodtak is pedagógiai eszközül használni föl a művészetet. (Schiller : Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet, — über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes.) Ám a szépség jósága nem a moralista elgondolása szerint érvényesül, aki a törvényből indul ki, és ahhoz méri hozzá az egyes cselekvéseket, hanem a maga módján : látomásos képben, amely mögött egy erkölcsi állandó vonalai és színei derengnek föl és vetítik rá az életigaz képre az erkölcs reflexeit. A szépség more aesthetico erkölcsös ; fordítva, mint a moralista : *az egyes esetben mutatja meg a törvényt*. Azért a nem-esztétikai moralizálás nem használ, hanem árt az esztétikumnak éppenúgy, mint ahogy a nem-esztétikai módon beleerőszakolt fogalmi igazság-elemek (okoskodás, retorika) is ártanak neki : Mindkettő gyengíti a mű szépségét, tehát gyengíti igazságát, jóságát is, mert ezek is a szépségben jelennek meg bennük a maguk igazi erejével. Minél szebb egy alkotás, annál igazabb és jobb is ; minél kevésbbé szép, annál gyöngébb benne az igazság és az erkölcsi érték is. Bár alkotó és befogadó mindhárom irányú fölszereltségének viszonylagossága következtében e három ellentétbe is kerülhet egymással, elvi egymásrautaltságuk, egymásterősítő funkciójuk kétségtelen.

Amint el lehet mondani a szépről, hogy bizonyos értelemben igaz is, jó is, ugyanúgy elmondhatjuk, hogy *bizonyos értelemben az igaz és jó is szép*. Az esztétikailag fejlett szellem az igazat és a jót is esztétikailag fogja, vagy foghatja fel, és hogy felfoghatja, hogy ezt megteheti mindháromnak sérelme nélkül, mutatja a háromnak összetartozását. Az igazság és a jóság is a törvény formáját viszi bele az élet, illetve az ismeretek tartalmi nyersanyagába : szervesen hozzávaló és lényegkifejező formát ; szemléletessé teszi a logikai, illetve etikai értéket és gondolatának, illetve cselekvésének tárgyát érzelemmel : az igazságösztön lendületével, a szimpátia melegével ragadja meg. Innen van, hogy minden különösebb elméleti megfontolás nélkül ösztönösen is szépnek érzünk egy minden irányban tökéletes gondolatrendszert[2] és szépnek, sőt olykor felségesnek mondjuk az igazi erkölcsi magatartást.

E mellett a sokszoros rokonság, sőt összefonódás mellett is bizonyos, hogy a három szellemi érték *három különböző síkban* mozog, és mind a háromnak más magatartás felel meg. Mikor az egyik eltölti az embert, akkor a másik kettő szükségszerűen hallgat, és csak latensen, az uralkodó magatartáson keresztül érvényesül. A kutató, elmélkedő tudós munkája közben egyesegyedül az igazságra szegezi szemét, és ebben csak zavarná, ha közben etikai, vagy esztétikai szempontok vibrálnának előtte. Épen akkor cselekszik legerkölcsösebben és akkor hoz létre esztétikailag is értékes ered-

[1] Max Scheler : Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß. Halle, 1913. 135.

[2] Böhm Károly szerint «a műalkotás legfelsőbb formája nem az esztétikai, hanem a logikai» és a legmagasabbrendű műalkotás a filozófiai rendszer. (I. m. 104. és 113.)

ményt, ha egészen az igazság kutatásának adja oda magát. Aki erkölcsileg cselekszik, nem ér rá okoskodni és nem törődhetik magatartásának formai szépségével: követi a lelkiismeret parancsát — és épen ezáltal cselekszik legészszerűbben és legszebben is. Ugyanígy a művész, aki alkotás közben mindenestül felolvad alkotásában, épen akkor cselekszik legészszerűbben és legerkölcsösebben, és műve akkor lesz — fentebbi vizsgálódásunk értelmében — legigazabb és legerkölcsösebb is.

A három szellemi értéknek ez az elvi különbözőség mellett való elválaszthatatlan összetartozása ismét ráirányítja a figyelmet egy végső valóság szükségességére, amely ennek az egymásrautaltságnak, végelemzésben titokzatos egységnek alapja: az abszolútumra, — a platoni gondolat értelmében: «A Jó, s az Igaz és a Szép, nem önálló lényegek, hanem a Jónak más és más megnyilatkozásai. A logika és az esztétika ennélfogva nem külön tudományok, hanem mintegy másformájú etika rejlik bennük, hiszen mindegyik ugyanannak az egy örök és változatlan lényegnek valamilyen ismerete. Minden művészet értéke attól függ tehát, hogy megtalálható-e benne az egy szükséges dolognak, a legfőbb etikai célnak szolgálata. Az igazi művész az, aki alkotásában a világ isteni alkotóját utánozza».[1]

3. fejezet. Az esztétikai Abszolútum.

A végső kérdés.

Az esztétikai magatartásunk már első áttekintése elvezetett bennünket egy végső előfeltételnek, az esztétikai apriorinak felvételére. Az esztétikai apriori mint tovább nem elemezhető őstény mutatkozott be előttünk. Azután a rendelkezésünkre álló eszközökkel megpróbáltuk megismerni fenomenológiáját, értelmét és az ember világában elfoglalt helyét, végül ennek alapján megismertük az esztétikai érték mivoltát. Az esztétikai világ filozófiai redukciója ezzel véget ért, az esztétikai eszmélkedésnek ezen a visszafelé, illetőleg a mély felé haladó úton nincs több teendője; az esztétika itt kimondta végső szavát. A gondolat azonban itt nem áll meg, hanem egy lépéssel tovább lendül és felteszi a kérdést: *mik ennek az ősténynek és értéknek előfeltételei?* A kérdés feltevése jogosult, mert a kutató értelmet semmi sem tarthatja vissza attól, hogy kérdezzen, mindaddig, míg kérdezni valót talál maga előtt. Más szóval: a kutatás addig nem oldotta meg véglegesen feladatát, míg redukciója folyamán el nem jut az abszolútumig — természetesen nem annak megismeréséig, ez épen abszolút-volta miatt eleve reménytelen követelés volna —, de legalább megsejtéséig, felvételének igazolásáig. Minden relatív eredmény u. i. magában hordja az új kérdést: hogyan lehetséges, hogy *van*, ami nem hordja magában létének okát? — és hogyan lehet érvényes az, ami nem hordja magában érvényességének szankcióját? Minden tudománynak, — ha csak nem akar lemondani a végiggondolás jogáról és igényéről — el kell jutnia a végső kérdésig, az abszolútum problémájáig. Az esztétika — az előző fejezet tanulsága szerint — sok más tudománynál világosabban és sürgetőbben veti fel ezt a kérdést.

Az esztétikai apriori feltételezi az Abszolútumot.

Az alapvető esztétikai tények közül legegyenesebben és legparancsolóbban az esztétikai apriori ténye mutat az Abszolútum felé. *Honnan az esztétikai apriori?* Hogyan lehetséges, hogy az esztétikai apriori egyáltalán van? Ember ki nem találta, mert megvan benne akkor is — primitív emberben, gyermekben —, ha nem tud róla. Ember nem hozta létre; adva van az ember-mivolttal. De honnan van az ember-mivolt? Itt az esztétika az ontológiába és a teológiába torkollik; ez már nem az ő területe, de erről a területről táplálkozik. Az esztétikai apriori «őstény», de emberi őstény, tehát relatívum: feltételezi az abszolút ősténytyt, esztétikai oldaláról tekintve az *Összépséget*, amely már nem emberi, hanem az emberinek feltétele, tartója, őselve. Ezt a nem-esztétikai és mégis esztétikai végső tételt már Platon megfogalmazta a Phaidonban és a *Symposion*-ban. «Aki figyelmesen szemlélte a szépet, az ismét a végtökéletesség felé haladva egyszerre valami rendkívül csodálatos szépet fog meg-

[1] Halasy-Nagy József: Az antik filozófia. Bp. 1934. 196.

pillantani, ép azt, Sokrates, amiért az összes előző fáradozások végbementek : ami először is örökkévaló, sose keletkező és sose enyésző, sohasem növekszik és sohasem csökken, nem is olyan, hogy egy tekintetben szép, másban rút volna, sem olyan hol-szép, hol-nem-szép, vagy ehhez képest szép, ahhoz képest rút, emitt szép, amott rút. Ez a szépség nem is fog előtte olykép látszani, mint valami arc, valakinek a keze, vagy más, ami testhez tartozó. Nem tanítás, nem tudomány. Nincsen semmi másban, se valami élőlényben, sem földön, sem égben, sehol máshol, csak örökkön egyesegyedül önönmagában áll sajátszerűen. De minden egyéb szépségnek része van benne, oly módon, hogy míg a többi kél és pusztul, ő nem nagyobbodik, nem kisebbedik, változás nem éri».[1] Modernebb fogalmazásban ugyanezt mondja Fechner : «Semmi akadálya annak, hogy az igazi szépet . . . végső fokon Istenből vezessük le, akiből végül is mindent le kell vezetni, és akiben végül is minden beteljesedik és kicsúcsosodik».[2]

De az esztétikai kozmosz bármely pontjába akasztjuk bele a következetes gondolkozás láncát, nem állhatunk meg logikai öncsonkítás nélkül, míg el nem jutunk addig a végső láncszemig, amelytől az emberi gondolkozás megszokott módja már nem visz tovább, amely szükségszerűen kilendíti a szellemet a láncszemek relatív világából a már nem-emberi Abszolútum csodája felé, az Egész Titka felé.

Az esztétikai alany Abszolútumot feltételez.

Ha az esztétikai alanyt, az embert veszem az eszmélődés kiinduló pontjául, mint akinek «természetéhez tartozik» az esztétikai apriori, akkor sem állhatok meg az Első Őstény megpillantása vagy legalább megsejtése előtt. És itt nem is szükséges kilépnem az esztétikai gondolkodás birodalmából és a teológia, vagy a vallástörténet segítségét kérnem, amely elutasíthatatlanul megtanít, hogy az emberiség sohasem tudta másként felfogni az embert, mint teremtett lényt, egy Teremtőnek művét. *Maga az esztétikai szemlélet kényszerít rá az Ős-alkotó felvételére.* Az embert u. i. magát is esztétikumként vagyok kénytelen felfogni. Az esztétikai apriori nemcsak mint igény, lehetőség, követelés lép elénk az «ember-mivolt»-ban, hanem mint megvalósulás, mint minden további emberalkotta esztétikumnak forrása és mintája, *causa exemplarisa* is. Az ember mint ilyen, magában, már adottan tartalom-forma-egység, amely szemléletesen valósítja meg az ember lényegét, azt, amit ember-mivolton értünk és érzünk. És ha ez az emberi tartalom-forma-egység ilyen kézzelfoghatóan szemléletes és lényegkifejező, nem kevésbbé világos az egység szervessége sem, hiszen voltaképp a szervesség fogalmát is az emberről vontuk el. A legprimitívebb, a legáltalánosabban emberi gondolkozás számára a lélek a testnek «tartalma» és a test a léleknek tartalmazója, — lakása, amely azt ki is fejezi, ábrázolja is, a maga értelmeképen hordozza is (= jelentés) ; ez a kettő összetartozik, meg sem lehet egymás nélkül ; a tudományos emberszemlélet minden időben és minden formájában ennek az emberi tapasztalatnak adott szabatosabb, vagy szabatosabbnak vélt formulázást. Ha van az emberi tapasztalat körében szervesség, akkor az ember kettősségének egysége az.

Az ember-esztétikum határozmányai között egyedül az érzelmes eredet tehető kérdésessé. De itt is csak az ember-mivolt elvont fogalma támaszthat nehézséget, a konkrét esztétikai jelenségnek, az egyes embernek genezisében az érzelmi faktor biológiailag adva van. Ezen túlmenőleg nem is érdemes okoskodni : ha u. i. az embernek, mint esztétikumnak érzelmi eredetét nem is látja valaki igazolva, a többi határozmány meg lévén állapítva, legalább is a hiányos esztétikum fogalma mindenesetre áll az emberre, — és ezt a hiányt a további elmélődés hamarosan kitölti.

Az ember t. i. ebben a felfogásban nemcsak mint alkotó és befogadó alany, hanem mint esztétikai tárgy, mint alkotás, *mint mű* áll előttünk esztétikumként, az alkotás pedig alkotóra, a mű művészre utal. Az esztétikai tartalom ábrázolásmozzanata ábrázolót feltételez, a kifejezés kifejeződő alanyt, a jelentés értelmező, értelem-látó, vagy értelem-adó szellemet, az esztétikai anyag feldolgozót, a forma

[1] Symposion XXVIII. Ford. Dercsényi Móricz.
[2] I. m. I. 17.

forma-meglátót, vagy forma-alkotót, ősformát és ősművészt követel, — olyan végső ős-esztétikumot, amely — mert a *regressus in infinitum* itt is képtelenség — már nem máshonnan merít tartalmat, anyagot és formát, hanem önönmagából: amely tehát egyszerre tartalom, anyag és forma, egyszerre ábrázolni-való, kifejezendő és kifejező, értelem és értelemadás, anyag és anyagalakító, forma és formáló: az esztétikai Abszolútum. Az esztétikai Abszolútum ős-alkotó jellegét páratlan plasztikával fejezi ki a Biblia elbeszélése az ember teremtéséről; az anyagról, amelybe Isten lelket lehell; ősforma jellegét ugyancsak a tökéletes egyszerűség és szabatosság nyelvén jelzi, mikor kijelenti, hogy Isten a saját képére és hasonlatosságára teremt. Minden vallásnak ezt az alaptételét Nyssai Szent Gergely fogalmazza meg legtalálóbban az ember teremtéséről szóló művében[1]: «Isten úgy alkotta meg az emberi természetet, hogy a legpontosabban megegyezett az Összépséggel, mint eredetijével... Teremtőnknek a szellemi értékek bizonyos értelemben színekül szolgáltak, melyek által képét saját szépségével díszítette, hogy fölségét kinyilatkoztassa bennünk. Tarkák és sokfélék e színek: tisztaság, az erők tökéletes összhangja, boldogság, szabadság minden rossztól, és más efféle értékek, melyek az embert Istennel való hasonlóságra emelik fel». Legtökéletesebb alkotása az Ős-alkotónak a keresztény gondolat létrendjében az Ige, «Isten fölségének visszfénye, lényének képe» (Zsid. 1, 3.), akit az Atya «öröktől fogva szül»,[2] aki Szent Ágoston szerint maga a tökéletesség, amelynek semmi hija és hiánya, mintegy műalkotása a mindenható Istennek.[3] Az emberi létben pedig az emberré lett Ige, az Istenember, a teremtés Elsőszülöttje, akiről már a Zsoltár ezt énekli: «Szép vagy, szebb vagy az emberek fiánál, ajakadat édesség elömölte, mivel az Isten megáldott örökre. (44. Zs. 3.)

Az ember-mivoltnak ilyen esztétikumként való felfogása új világot vet az egész esztétikának az ember világában való jelentőségére. Ha az ember maga is épen ember-mivoltában esztétikai lény, persze, hogy az esztétikai magatartás megfelel teljes emberi természetének! Ez a gondolatmenet kiigazítja azt a hiányt is, amelyet az ember-esztétikumban ideiglenesen megengedtünk az érzelmi eredet határozmánya felől. Ha u. i. az Abszolútumot mint alkotó művészt fogom fel, akkor már megállapítottam az esztétikum-alkotó érzelem valóságát is, szabatosabban: a relatívumban érzelemnek nevezett jelenségnek valami az Abszolútumban adott abszolút megfelelőjét. Az alkotás előfeltétele, megindítója, kísérője, mint megismertük, az érzelem, — ennek megfelelőjét kénytelenek vagyunk tehát feltenni az Ősalkotóban is. Az emberre is áll, amit Dante a Pokol kapujára írt: az isteni hatalom és a legfőbb bölcseség mellett — és előtt — *il primo amore:* az «első szerelem» alkotta: az Abszolútum mivoltában adott «művészi érzelem». Az antropomorfizmusok legszentebbikével fejezi ezt ki a Biblia ősegyszerűsége, mondván, hogy az Isten szeret mindent, ami van, és semmit sem útál abból, amit alkotott. (Bölcs. 11, 15.)

A «világ» Abszolútumot feltételez.

Amit az emberről mint műről mondottunk, mindenestül áll az esztétikai nyersanyagok összességére, a «világ»-ra is. Az embert is úgy fogjuk fel alkotásként, mint részét a levők nagy egészének, a «teremtés» nagy egységének, a mindenségnek. Az ember is teremtmény, mert minden teremtmény. Ez a «minden» az esztétikum tárgyi eleme: tartalmi és formai matériája az emberi művészetnek, amely csak ezt tudja ábrázolni, csak ezen át, csak ebben képes kifejezni, jelenteni, ebből alkotni. De ezt a matériát nem ő alkotja, ezt készen találja, a «valóságban», a «világban». *Honnan a matéria?* Erre a kérdésre csak az ontológiai Abszolútum felvétele ad kielégítő választ. Megint csak azt kell azonban mondanunk: ez az ontológiai Abszolútum esztétikai posztulátum is. A világ u. i. nemcsak matériája az emberi esztétikumnak, hanem már önmagában is esztétikum-jellegű. Mint ahogyan az ember — az esztétikum-

[1] 4. fej. Id. Th. Zingg: i. m. 46.

[2] A keresztény teológiának ebben a terminológiájában, amely e fogalomra a *szülés* szavát, tehát az ember létrejöttének igéjét használja, benne érzem a felbátorítást az ember-mivoltnak az isteni analógiájára való esztétikai felfogására.

[3] Id. Zingg. i. m. 28.

nak nemcsak alanya, hanem legnagyobb, leggyakoribb tárgya és mint ilyen, matériája — önmaga is esztétikumnak bizonyult, így fogjuk fel az egész mindenséget, «a világot» is, amelynek az ember része. Már Plinius rámutatott, hogy a görögök *kozmosz*-nak (dísznek, szépségnek), a rómaiak *mundus*nak, azaz tiszta szépségnek «tökéletes és abszolút eleganciája miatt» nevezték a világmindenséget,[1] és evvel az egész ókori gondolkodásnak adott kifejezést. A bibliai-keresztény gondolat ugyanezt mondja, mikor balgának nevezi azokat, akik nem tudták a látható jókból megismerni azt, aki vagyon s a műveket szemlélve nem ismerték fel az alkotót. (Bölcs. 13, 1.) Ugyanezt az emberi *innata ideát* szólaltatja meg Strindberg, mikor *Kékkönyv*ében a Cordillerák egyik cannonjának képe alá ezt írja: «Ki építette ezt? Mert az csak nyilvánvaló, hogy ez építve van».

Áll pedig mindez nemcsak arra a «világra», amely van, hanem arra is, amely történik; nemcsak a nyugvó létre, hanem a folytonos létesülésre, *a világfolyamatra is*. Az esztétikai alkotásnak nyersanyagához a mozgás, a cselekvés, születés, elmúlás, a történelem világa legalább annyira hozzátartozik, mint a sztatikusan értelmezett «világ». Márpedig amint a létezést nem tudjuk felfogni teremtő nélkül, a létesülés sem áll meg az elmélődő szellem előtt létesítő nélkül. Az esztétikai szemlélet előtt ez az Ős-létesítő is esztétikai Abszolútumként jelenik meg. Felségesen fejezi ezt ki Goethe a föld szellemének szavaiban:

A tett viharán,
A lét özönén,
Föl, alá szaporán
Megyek én, kelek én.
Temetés foganásra
Mint tenger ujúl,
Lét váltakozása
Határtalanúl.
Így forog az Idő, s fonalas kerekén
Az Úr eleven köpenyét szövöm én.

(Dóczi L. for.)

A nyugvó létet mintegy képzőművészeti alkotásként fogjuk fel, a mozgót, a kozmikus és történeti világfolyamatot *drámailag;* akaratot és célosságot, küzdelmet és értelmet látunk benne, ha nem is tudjuk megmondani, mi ez az akarat, mik ezek a célok, mi az értelme a küzdelemnek, és mi felé tart az egész folyamat. De hogy ez a nagy világdráma, amely mint valóság, magában is már ábrázolás, kifejezi a természetet és az emberiséget, — hogy a történések nyersanyaga szüntelen megdolgozódásban áramlik körülöttünk (és matériájának mi magunk is részesei vagyunk), — hogy mindennek van valami értelme: ezt valahogy érezzük, még akkor is, ha elméletileg nem tudjuk is igazolni, ha agnoszticizmusba, vagy szkepszisbe húzódunk előle, vagy akár tagadjuk is. E nélkül a hit nélkül nem tudnánk élni. Ebben a «természetérzésben» és «történeti érzésben» implicite benne van valamiféle célkitűzőnek és értelemadónak, az önkifejező és megdolgozó művésznek, a nagy kozmikus és történelmi dráma egyszerre tragikus, komikus és humoros ősköltőjének, az esztétikai Abszolútumnak sejtelme is. «Szent Tamás azt mondja: Isten azért teremtette a lényeknek olyan beláthatatlan sokaságát, hogy sejtelmet adjon végtelenségének gazdagságáról. Mint a természet az egymásmellettiségben (de a geológiai és az évszaki változások során az egymásutánban is), úgy a történelemben az egymásután sokféleségével ad sejtelmet Isten végtelen leleményességéről, és — termékenyít meg minden emberi alkotót.»[2]

Szent Ágoston történetbölcseletének alapgondolata, hogy a történelmet Isten alakítja «nem vakon és mintegy véletlenül, hanem a dolgoknak és időknek rendje szerint, amely előttünk rejtve van, de nagyon is ismeretes Ő előtte; Isten azonban nem alávetetten szolgálja az időknek e rendjét, hanem úr módjára maga igazgatja

[1] Hist. nat. 1, 2 c. 3.
[1] Schütz Antal: Isten a történelemben. Tíz előadás. Bp., 1934. 154.

és mint kormányzó irányítja.»[1] Úgy jő létre a történet az ellentétek viszályában, mint valami szép költemény, csakhogy nem szavakból, hanem eseményekből szőve. Szent Ágoston az emberi történetnek kozmikus hátteret ad : belekapcsolja a nagy világfolyamatba, «melynek szépsége úgy hat ránk, *mint valami hatalmas költemény*, melyet egy megnevezhetetlen énekes dalol, amely az Isten dicsőségének örök szemléletére vezet.»[2] Kornis, *Történetfilozófiá*jában szemlét tartván a fő történetbölcseleti rendszereken, erre az eredményre jut : «E vázlatos történeti áttekintésből is kitűnik, hogy a történet transzcendens tényezőjének hatóereje, mely a minden idők népies-vallásos történetfelfogásában mint az «Isten ujja», a «Gondviselés intézkedése» szerepel, a történészek és a történetfilozófusok tekintélyes táborának tudományos világnézetében is mindig erős hangsúllyal érvényesül».[3]

A forma Abszolútumot feltételez.

De talán semmi sem utal olyan közvetlenül és határozottan az esztétikai Abszolútumra, mint *az esztétikai forma paradoxiája*. Az esztétikum elemzése megmutatta, hogy voltaképen nem beszélhetünk *a* formáról, hanem csak formákról, az egyes esztétikai jelenségek egyedi formáiról, azokról sem mint konkrét létezőkről, hanem csak mint viszonyokról. Láttuk azt is, hogy ezek a formák is a konkrét egyedi esztétikai tárggyal egyszerre jönnek létre, azok nélkül voltaképen nincsenek. És mégis azt kell mondanunk, hogy valamiképen előbb is voltak, mert hiszen már az alkotás folyamatának első pillanatában ott vannak és hatnak. Az alkotó művész nem úgy találja ki őket, nem hozza létre, hanem egyszerre «megpillantja», belelátja» az élmény nyersanyagába, helyesebben : benne látja őket az anyagban. A platoni *anamnesis*-nek egy neme megy itt végbe : valami létezés-előtti létezésre való ráemlékezés. Ezzel az anamnesissel lesz a kétféle matériából esztétikai csíra : «tartalom-forma-egység». A rejtelmes kérdés ez : hol voltak a formák a ráemlékezés, a formálás, az első megpillantás előtt? Hol voltak, mielőtt hatottak, — mikor voltaképen még nem voltak, és mégis lenniök kellett. *Hol* voltak és *hogyan* voltak? Honnan veszi őket az alkotó, mikor rájuk emlékezik?

Erre a kérdésre háromféle felelet lehetséges. Az egyik : Valamiképen mégis csak a tárgyban, *az esztétikai nyersanyagban szunnyadtak*. Ez a felfogás rejlik a szobrászatnak abban a közkeletű régi meghatározásában, hogy a szoboralkotó művész nem tesz egyebet, mint hogy pl. a márványból «lefaragja a fölösleget», azt, ami a kőben «alvó» formákat eltakarja. Ebben az esetben a formák benne vannak a matériában, a «világ»-ban ; aki tehát így gondolkozik, az implícite elismerte az Abszolútumot előbbi fejtegetésünk értelmében. Csakhogy ez a felfogás a vizsgálódás előtt alig állhat meg. A formák ugyanis — mint igazoltuk — nem ontológiailag létező dolgok, hanem viszonyok, tehát szellemi relációk, és mint ilyenek, szellemet feltételeznek, melyben létrejöhetnek. A márványban lappangó formák csak a márványtömböt tudomásulvevő szellemben jönnek létre, a matériában magában szellemi viszonyok nincsenek, csak részecskék rendezetlen egymásmellettisége : a rendet épen a szemlélő szellem viszi beléjük. Bizonysága ennek, hogy ugyanabban a márványtömbben más-más szellem más-más formákat «lát meg» : az egyik Mózest, a másik állatot, a harmadik oszloptestet, a negyedik akantuszlevelet, az ötödik lépcsődarabot stb. Melyik volt benne? — Nyilván egyik sem ; mindegyiknek csak a lehetősége ; a képesség, hogy felvegye a formákat, amelyeket máshonnan, az alkotó szellemtől vár.

Ha így van, akkor a második elgondolás kínálkozik megoldásul : a formák *az alkotó művészből valók*. Hogy nem úgy «teremtette őket», azt már tudjuk ;[4] valójában az ő számára is megfoghatatlanul : egyszerre csak «itt vannak» az alkotás percé-

[1] Sz. Ágoston : Isten városáról. Ford. dr. Földváry Antal. Bp., Dunántúl. 1942. IV. 33.
[2] Epist. 138. ad Marc. V. ö. Kornis Gyula : Történetfilozófia. Magyar Történelmi Társulat. 1924. 146—7.
[3] Kornis : U. o. 149.
[4] Ha valaki a művész alkotásának tulajdonítaná őket, akkor — az alább következő gondolatmenet értelmében — egy más kérdésfeltevés alapján volna kénytelen az Abszolútumig menni vissza : honnan a teremtőképesség az emberben?

ben. A költőben, a muzsikusban «fölcsendül» egy dallam, a festőben, szobrászban «megképzik» egy színharmónia, egy alakritmus, Leonardo «fölfedezi» a chiaroscurót, Szinnyey-Merse «rájön» a plain-aire törvényeire, Kodály és Bartók új zenei, Petőfi új lírai forma-nyelvet «talál». Ahol forma-teremtő lángelméről beszélünk, valójában azt akarjuk mondani, hogy egy nagy művész új, addig hallatlan kombinációját hozta létre az előbb is meglévő forma-elemeknek. A chiaroscuro elemei megvoltak már Filippo Lippinél, a plain-air kikezdései Constablenél, Turnernél, az új magyar zene alapjai a népzenében, Petőfi «mintái» a népdalban. De hol voltak előbb ezek az elemek? Más kombinációkban, más alkotásokban. Csakhogy azok alkotói sem teremtették az elemeket: azok is előbb meglévő kombinációkban látták meg, fedezték fel, azoktól «lesték el». De akármennyire messze hatolunk is visszafelé az elsőbb és még-elsőbb formamotivumok «fejlődése» során, mindenütt csak «kombinációkat» és «meglátásokat» találunk, sohasem teremtést a szó teljes értelmében, a semmiből való létrehozás formájában. Ismeretes a voltairei szellemesség: «aki először mondta a leányra, hogy rózsa, lángész volt; aki másodszor, az tökfej». Kétségtelen, hogy ez a lángész «forma-teremtő» volt, de ő sem teremtette meg sem a rózsát, sem a leányt, még csak a köztük levő hasonlóságot sem, hanem mindezt csak észrevette, «meglátta». Hol? A természetben? Már láttuk, hogy nem. Alig marad hátra más feltételezés, mint hogy valamiképen «készen voltak» a saját lelkében. A formák tehát «készen voltak» a művész lelkében? —, benne voltak az alkotás előtt is? Így a formák az esztétikai alanyhoz, az emberhez tartoznának hozzá. Aki így gondolja, ezzel is elfogadta implicite az Abszolútumot, mert fentebbi elmélődéseink rávezettek, hogy az ember, mint ilyen, mint maga is esztétikum, az esztétikai Abszolútumra utal.

Csakhogy ez a megoldás sem kielégítő. A formák nem voltak meg a művészben az alkotás előtt. Nem voltak benne készen, hiszen az alkotás pillanataiban jönnek létre: minden egyes alkotásban mások, egyediek, újak; ahhoz, hogy létrejöjjenek, hogy épen ilyenek legyenek, vagyis, hogy formák legyenek (mert épen *ilyen*-voltuk teszi őket formákká, a *hogyan*, nem a *mi!)* ahhoz ez és ez a tartalmi és anyagi matéria kell.[1] A Leonardo chiaroscurója egészen más, mint Filippo forma-nyelve. Bartók zenéje «lényegesen» új a népzene formáihoz képest, Vörösmarty hexametere egészen más ritmikai világ, mint akár a homerosi, akár a vergiliusi, akár a Berzsenyi-féle: az esztétikai formák egyediek. Minden igazi művésznek saját «egyéni» formái vannak, és még ezek is minden egyes alkotásában, sőt az egyes alkotások egyes részleteiben is sajátosan, «egyénien», egyszerien jelennek meg. Nincs fogalma az alkotás titokzatos spontaneitásáról annak, aki fel tudja tenni, hogy a formák készen állnak az alkotó tudatában.[2]

Ha tehát valahonnan létrejöttek, de sem a «világban», sem az alkotó művész egyéniségében nincsen meg létrejöttük magyarázata, szükségképen egy *harmadik forrást kell felvennünk*, amely a tudattól is, a «világtól» is különbözik, amelyből mindkettő veszi a saját formáit: az esztétikumnak bizonyult, tehát formált világ is, az esztétikumnak bizonyult és esztétikailag alkotó (tehát formált és formáló) ember is. Mivel pedig a formák nem konkrét valóságok, hanem elvont viszonyok, tehát szellemi valók, ez a forrás is csak szellem lehet. Ez a szellem pedig végelemzésben nem lehet más, csak az Abszolútum. A formák ugyanis egész mivoltukban és hatékonyságuk-

[1] Evvel a tétellel ellenkezni látszanak a manír és az utánzás jelenségei; egyes művészek kész formákat vesznek át. Ezek a formák csakugyan készen voltak már az alkotás előtt, — ám csak az utánzó vagy manírista alkotás előtt: egyszer valaki először alkalmazta őket: akkor születtek. Valójában csak az első alkotó munkája volt igazán alkotás, az utánzóé és a maníristáé, vagy az alkotó önmagát ismétlő alkotása: már csak utána-alkotás, vagy újra-alkotás. A formák egy bizonyos alkotáskor mint egy bizonyos művésznek és egy bizonyos tartalmi és anyagi matériának formái, egyszer jöttek létre: addig nem voltak készen.

[2] Ennek a gondolatmenetnek kényszerítő erején az sem változtat, ha a művész tudata helyett — E. Hartmannal — a tudattalanba toljuk át a formáknak ezt a feltételezett nagy rezervoárját. A forma kész-voltát tagadó tények erre a tudatalatti készségre éppen úgy állnának, — nem is szólva arról, hogy a tudattalanbeli forma-raktárral kapcsolatban megint csak felmerülne az Abszolútum kérdése: honnan kerültek oda? Hozzá tartoznak az embervolthoz? Akkor az ontológiai Abszolútumot feltételezik. Nem tartoznak hozzá? Akkor saját nevükben — az alábbi gondolatmenet értelmében — követelnek egy esztétikai Abszolútumot.

ban paradox jellegűek. Egyfelől annyira viszonylagosnak mutatkoztak, hogy nem is beszélhettünk *a* formáról, csak formákról, forma-elemekről és forma-kombinációkról, — mégis, ugyanakkor, amikor az alkotásban teljesen egyediek, sőt ők teszik az alkotást igazán egyedivé, másfelől az abszolút érvényesség igényével lépnek fel. Térben és időben fejtik ki hatékonyságukat, mégis a formált matériát épen a megformálással mintegy kiemelik a tér és az idő esetlegességéből, tértől független létet, időtől felszabadult életet adnak a tehetetlen matériának. A mű, a formált matéria, önmagában befejezett egész, önmagának elégséges, és — amint egyszer megformáltatott — minden mástól független valóság. A térbeli anyagok rendetlen és «véletlen» csoportosulásai, az időbeli történések rendezetlen, ugyancsak véletlennek érzett folyamatai: szuggerálják a relativitást, a «másképen is lehetne» érzését. Mégis: a mű szigorúan egyértelmű, félreérthetetlenül hirdeti magáról: ez a mű, önmaga, csak így és csak a maga módján lehetséges, — sem elvenni belőle, sem hozzátenni nem lehet igazi lényének megsemmisítése nélkül; egyszerre szabadságot és szükségszerűséget szuggerál. Nem abszolútumok a művek — emberi dolog nem lehet abszolútum — de *valami* abszolút mégis van bennük; abszolútumra utalnak. Mindenesetre olyan jelenség ez, amely a relatívumon túlra mutat és a relatívumban nem találja elégséges magyarázatát.

Annál is kevésbbé, mert ha alaposabban vizsgáljuk az egyes művészi formák természetét, valamennyinél rájövünk, hogy ha a kombinációkat elemeikre bontjuk, elemzésüknek során *végül is a legegyszerűbb, legáltalánosabb*, látszólag jóformán semmit sem mondó, valójában az egész kozmoszt formáló *viszonyokig jutunk*. Minden szerkezeti, zenei és ritmikai forma végső elemei egyszerű számviszonyok. Egy épület térmegoldó formái végelemzésben súlyok és mértékek relációi. Egy drámának még külső szerkezete is (terjedelme és felvonásokra osztása) a nézők figyelmének teherbíróképességéhez igazodik, ez pszichofizikai törvényekkel függ össze, ezek többek közt chémiai folyamatoktól függnek, ezeket számviszonyok fejezik ki. A formák a végső egyszerűségnek és a végső szükségszerűségnek országából jönnek, és az abszolútum bélyegét nyomják rá a matéria esetlegességére, mikor szám-, súly- és mértékrelációk szerint alkotják újra azt, ami (a létrejövő formált valamihez képest) rendezetlen, véletlen, relatívum volt. Nem véletlen az sem, hogy a primitív népek versben fogalmazták mindazt, ami számunkra a végsővel, a legnagyobbal függött össze: a törvényt, az imát, a bölcseséget. Az esetleges szó az abszolútumot hordozza magán, mihelyt a ritmus rendjét veszi magára: formát, az Abszolútum lehelletét. Azét, amelyből a kozmosz rendje való, — aki mindent mérték, szám és súly szerint rendezett. (Bölcs. 11, 22.)

Az alkotás jelensége Abszolútumot feltételez.

Ugyanezek a gondolatmenetek úgy is megfogalmazhatók, ha *magát az alkotás jelenségét vesszük kiindulási pontul:* nem a formát, hanem a formálást. Minthogy ennek tulajdonképeni legsajátabb mozzanata a formák «megtalálása» és az esztétikai matériáknak a megtalált formák útján való megdolgozása: eddigi felismerésünk szerint az alkotás három úton is elvezet bennünket az esztétikai Abszolútum szükségszerű felvételének belátásig: az alkotás alanya (az alkotó) is, tárgya is (a világ), eszköze is (a formák) megkövetelik ezt. Az emberi alkotás — minden emberi alkotás — végső elemzésben az Ősalkotóra megy vissza. «Én Istenem és ékességem, ebből is éneket mondok neked, s dícséretem áldozatát hozom megszentelőmnek. Minden szépség ugyanis, ami a művész lelkéből átmegy kezei alkotásába, abból a minden lelkek fölött ragyogó szépségből ered, mely után szívem éjjel-nappal fohászkodik» mondja Szent Ágoston a Vallomásokban.[1] «Mint az ősegyiptomi tan szerint az emberi szellem a születéskor a legmagasabb égből száll le a földre, és mialatt átjut az egyes csillag-egeken, olyan tulajdonságokat vesz fel, amelyek a pillanatnyi konstellációnak megfelelnek, a nélkül, hogy ezek megváltoztatnák saját értelmes karakterét: így lebeg alá az ihlet is az egyetemes abszolút (tudattalan)[2] szellemből a viszonylagosan

[1] X. 34. Vass József ford.
[2] Hartmann felfogása szerint az Abszolútum tudattalan.

tudattalan és a tudatos alanyiság szféráin át, és felvesz tőlük valamit. Mert minél nagyobb a művész, annál önállóbban hajlik meg géniuszának ihletései előtt, annál alázatosabban vonja háttérbe egyéniségének velleitásait és állítja egész egyéni erejét az önmagában abszolút, de vele szemben objektív eszme türelmes és lemondássa teli szolgálatába, annál áhítatosabban tiszteli azt, ami az elragadtatott művészenthúziazmus pillanataiban belső látása előtt megjelent, annál nagyobb magamegfeledkezéssel alkot «Istenért».[1]

A művek Abszolútumot feltételeznek.

A műveknek azonban nemcsak létrejötte, hanem léte, mint ilyen is, az Abszolútumra utal; nemcsak a formálás, amely formálót, formálandót és formát, és mindhárom mögött Abszolútumot feltételez, hanem a megformált mű önmagában is, mint adottan létező. *Az esztétikai mű létének paradoxonát* u. i. csak az Abszolútum felvétele oldja fel. Ez a paradoxon a következő: a művek ontológiai valósága kétségbevonhatatlan: egy ház, egy kép, egy szobor, egy vers, egy szimfónia: *vannak*, és létük önmagában független attól, tudomásul veszi-e valaki, vagy nem, sőt attól a pillanattól kezdve, hogy megszülettek, függetlenek alkotójuktól is. Michelangelo, Sophokles és a *Tadzs-Mahal* építői meghaltak, de az *Éj* szobra és *Oedipus király* és a *Tadzs-Mahal* vannak. Az alkotók nem élnek, a művek élnek. *Oedipus királyt* bármely pillanatban előhúzhatom könyvespolcomról és meggyőződhetem létezéséről; az *Éj* szobrát, melyet valaha láttam, már csak emlékezetemből vehetem elő; a *Tadzs-Mahalt* sohase láttam, de mások írásaiból és képeiből tudom, hogy van. Feltehetem azt is, hogy van valahol egy ismeretlen és örökre ismeretlenül maradó óceáni sziget és azon egy épen maradt őskori épület-, vagy szobor-remek, amelyet ezer év óta, alkotója népének kihalása óta, senki sem látott és soha többé nem is fog látni; ez az épület vagy szobor akkor is létezik. Ez a négy eset számomra az illető mű esztétikai befogadásának négyféle lehetőségét jelenti, de a művek létezése szempontjából a négy eset között semmi különbség nincsen: vannak, és függetlenek minden embertől. Ám mégsem függetlenek. Láttuk, hogy az esztétikai valóság látomásban jön létre: az esztétikai apriorinak az esztétikai tárggyal való egymásbaválásában. A látomás azonban szükségképen *valakinek látomása*. A látomás tudatot feltételez. Egyszóval: a művek függetlenek is tőlem, nem is.

Látszólag gyerekjáték feloldani ezt a paradoxont avval a formulával, hogy a mű ontológialiag van és független (ami persze újra ontológiai Abszolútumra utalna), — de esztétikailag nincs: esztétikummá csak akkor válik, ha esztétikai intuíció tárgyává lesz, ez pedig szemlélőt feltételez. Ám a szemlélő: ember, relatívitás, relatív adottságokkal és a műhöz relatív viszonyban, tehát a tőle függő esztétikum is csak relatív lehet. Csakhogy az esztétikum, mint láttuk, nem relatív; bár relatív az élményben való megvalósulása, mégis minden élmény kötve van a műhöz, a benne rejlő objektív esztétikumhoz, amely tértől, időtől független értékvalóság. Ez a tétel: a Sixtusi Madonna *van* akkor is, ha senki se látja, de csak akkor szép, ha valaki látja, — nyilván képtelenség, hiszen a mű valója mégsem változik avval, hogy valaki látja. Ebből az antinomiából nincs más kivezető út, mint *a kanti formula:* a mű, mint ilyen, csak úgy létezhetik, hogy egy «tudat általában» áll mögötte. Ha valaki ezt az általános tudatot az egyes művel kapcsolatban az alkotó tudatával azonosítja, amely létrehozta — az alkotón keresztül (fentebbi gondolatmenetünk értelmében) újra feltételezi az Abszolútumot. Csakhogy ez az azonosítás nem ilyen egyszerű. Hiszen amit az alkotó művész létre hozott, az csak az ő tudatában (vagy a befogadó tudatában) mű, a valóságban fizikai, kémiai anyag-elemek halmaza; ezek összefüggése, egysége, értelme: mindez már formai mozzanat, szellemi valóság, amely az anyagtól teljesen idegen, élő: szellemi tudatot feltételez. Ez az élő szellemi tudat vagy maga az Abszolútum, vagy egy relatív szellem, amely relatív mivoltával megintcsak Abszolútumot feltételez.

[1] E. Hartmann i. m. 586.

Az esztétikai érték Abszolútumot feltételez.

Végül mindenestül Abszolútumot követel *az esztétikai érték* is. Már lélektani megfelelője, az *érték-igény, az érték-irányulás is.* Az emberi szellem akarja, igényli a szépet, mint ahogy az értelem az igazat, az akarat a jót : az érzelemtelítette egész-ember a szépet akarja valósítani, szemlélni, élvezni : élni. Honnan ez az igény? Az esztétikai apriori megismerése megmutatta, hogy adva van az ember-mivolttal. Onnan való tehát, ahonnan az ember-mivolt, vagyis, mint végső okát, az ontológiai Abszolútumot feltelezi. Más oldalról nézve, ezt úgy is fogalmazhatnók : Az emberi szellem irányítva van a szépség (az igazság és jóság) felé, mintegy hozzá van igazítva. Az irányulás irányítót, a beigazítás beigazítót feltételez.

Még energikusabban követeli az Abszolútumot az esztétikai érték *érvényessége.* Az értékigény u. i. nemcsak szubjektív adottság, hanem függvénye egy objektív adottságnak. Az a szépség, amelyre szellemem irányul, amelyet valósítani, bírni akar, valami tőlem független érték : valami, amit magamévá kell tennem, aminek oda kell adnom magamat, de ami nem én vagyok ; épen az az igényem, hogy valamiképen én is részes legyek benne. Amit igényelek, nem azért szép, mert igényelem, hanem azért igényelem, mert szép, — mert a szépet *kell* igényelnem és ezen a síkon *csak* a szépet : a nem-széptől elfordulok. Honnan ez a *kell?* Elmélkedéseink első részében megismertünk egy sereg esztétikai törvényt : a szép-érték követelményeit. Ki parancsolja rám ezeket a törvényeket? Ki kényszerítheti rám a szépség normáját? Senki sem parancsolhatja, senki sem kényszerítheti. Az esztétikai szuverénitás törvénye megállapította, hogy ez is hozzátartozik a normához : nem kényszeríthető. A befogadóra sem kényszerítheti rá senki a normát. Ha valamit szépnek találok, nem lehet rám parancsolni, hogy ne találjam szépnek, és ha valami nekem nem tetszik, senki sem kényszeríthet rá, semmiféle törvény nevében, hogy tessék. És mégis nyilvánvaló, hogy a norma abszolút, az esztétikai törvények minden esztétikumra érvényesek, szabadon és mégis szükségszerűen igazodnom kell hozzájuk, — ha nem igazodom, rosszul alkotok, rosszul fogadok be. Honnan ez a kötelező erő? Az esztétikai törvények vizsgálata arról győzött meg, hogy az esztétikum természetéből. Honnan ez a természet? Az alkotásnak alkotás-voltából, az esztétikai aprioriból, az emberi szellem mivoltából. Az emberi szellem relatív szellem : a relativum Abszolútumot feltételez.

Abszolút létezés és abszolút érvényesség : ugyanannak a valaminek két oldala. A Husserl-Rickert-féle értékfilozófiának az az alapgondolata, hogy az érték érvényes, de nem létezik, feltétlenül áll a relatív létre, de ellenmondást tartalmaz az abszolút létre alkalmazva. A relatív létezés épen relatív voltánál fogva nem valósíthatja meg az abszolút normát, csak vég nélkül közeledhetik feléje ; ránézve az érték érvényes, de nem létező. Ám az abszolút lét azért abszolút, mert nincsen benne megvalósulandó megvalósulatlan : megvalósult az érték is. Benne érték és valóság egy.

Abszolútum és Isten.

Ezt az esztétikai Abszolútumot nem lehet egyszerűen azonosítani az Istenséggel. Legalább is nem minden istenfogalommal. Nem felel meg neki semmiféle nem-abszolút (primitív, mitológiai), isteneszme. Nem felel meg semmiféle csak-immanens (e-világban-maradó) istenfogalom, tehát a panteizmus legtöbb formája sem ; a «tudattalan való végtelen» nem biztosítja az esztétikum számára azt, amit Kant «általában való tudat»-nak nevezett ; a «fejlődő» szellem pedig nem abszolútum. Ha viszont a panteista istenséget tudatosnak fogjuk fel, akkor már nem egészen immanens — tudata megkülönbözteti a világtól — és így esztétikailag egybeesik a keresztény istenfogalommal. Hasonlóképen nem felel meg az esztétikai posztulátumnak a csak-transzcendens isteneszme sem : ha «egészen más»-nak fogjuk fel a világgal szemben, akkor esztétikailag nem magyarázza a világot ; ha nem egészen más, akkor köze van az emberhez, így már nem egészen transzcendens, és esztétikailag megint csak a keresztény istenfogalommal esik össze.

Az esztétikai Abszolútum minden posztulátumát legtökéletesebben a *keresztény istenfogalom* elégíti ki. Ebben is megmutatkozik a kereszténységnek hasonlíthatatlanul emberi volta. Ez az Isten immanens is, — «őbenne élünk, mozgunk és vagyunk» —

transzcendens is : úgy különbözik a világtól, mint szobrász a szobortól. Személyes és Teremtő : a szó legteljesebb értelmében művész. Saját «dicsőségére», végtelen gazdagságának kinyilatkoztatására alkotta a világot, tehát «minden mulandó csak hasonlat» : az ő szimboluma. Saját képére és hasonlatosságára teremtette az embert, tehát még a vallomáselv is megvalósul benne. Dualisztikus, — testi, lelki lénnyé teremtette : ebben gyökerezik az egész-emberi magatartásnak (tehát az esztétikai élménynek is) egyszerre érzéki-szellemi természete. Végül még egy nagyszerű, esztétikailag kimondhatatlanul termékeny gondolata a keresztény istentannak : a Második Isteni Személy, az Örök Ige, — az Isten «dicsőségének fénye és lényegének képmása». (Zsid. 1., 3.), aki, mint az Öröktől való Bölcseség, az Atyával együtt teremtett és ott játszadozott szine előtt. (Bölcs. 8., 30.) — testté lőn és közöttünk lakozék, és láttuk az ő dicsőségét (János 1., 5.) : benne, az Isten-emberben, teremtő és teremtmény, relatív lét és Abszolútum, alkotóművész és műalkotás, esztétikai valóság és esztétikai érték, titokzatos egységgé forr össze. Benne Isten, a «szépség szerzője» (Bölcs. 13., 3.) és «a mindenség művésze» (Bölcs. 7., 21.) emberi szépséggé, «mű»-vé lett : legnagyobb történelmi szimbóluma, de egyszersmind élő valósága is az Abszolútumnak. A keresztény ember számára a művészetben és az esztétikumban sem adatott más név, amelyben üdvözülnünk lehetne.

Igy az esztétikai elmélkedés eligazítja az embert az Abszolútum felé : Kézen fogva vezeti el a tengerpartig, ott elereszti a kezét és egy alig észrevehető, finom kézmozdulattal kimutat a Parttalan Végtelenbe : A tudomány itt elnémul. Itt már a *sensus Numinis* veszi át a szót.

SZÉCHENYI KÖNYVTÁR

TARTALOM.

Oldal

Előszó 3

Előszó a második kiadáshoz 5

BEVEZETÉS 8

1. Az esztétika feladata. — Ellentmondó felfogások. — Az ellentmondások okai. — Az esztétika tárgya külön világ. — Az esztétika feladata ..... 8—10

2. Az esztétika tárgya és módszerei. — Kiindulás a naiv tapasztalásból. — Az esztétikai jelenségcsoportok. — Vizsgálati lehetőségek. Lélektan. — Szociológia. — Művészettörténet és művészettechnika. — Filozófia ..... 11—15

I. RÉSZ. AZ ESZTÉTIKUM 18

1. fejezet. — *Az esztétikum alanyi adottsága: Az esztétikai apriori.* — Rétegek az alkotásfolyamatban. — Az esztétikum «más». — Rétegek a befogadási folyamatban. — «Alkotásszerűség». — Az esztétikai elméletek tanulsága. Utánzás. — Kifejezés. — Eszmehirdetés. — Játék és alakítás. — Az esztétikai apriori .... 18—28

2. fejezet. — *Az esztétikum tárgyi adottsága: Tartalom-forma-egység.* — Az esztétikai valóság problémája. — Objektív és szubjektív esztétika ellenmondásai. — Az esztétikai «jelenés». — Az esztétikai «közös-valami». — Az esztétikai jelleg függ a tartalomtól. — Az esztétikai jelleg nem a tartalomban van. — Az esztétikai jelleg függ a formától. — Az esztétikai jelleg nem a formában van. — Csak a formált tartalom esztétikai jellegű. — Csak tartalmas forma esztétikai jellegű. — Az esztétikai tartalom-forma-egység. — Az esztétikai tárgy érdeknélkülisége ..... 29—43

3. fejezet. — *Az esztétikai apriori és az esztétikai tárgy egymásbaválása: Az esztétikai intuíció.* — Az esztétikai apriori és az esztétikai tárgy egymásbaválása. — Az intuíció fogalomnélkülisége. — Képi jelleg és totalitás. — Egyediség, lényegszerűség, szervesség. — Cselekvő jelleg. — Érzelmi színezettség. — Az esztétikai intuíció lényege. — A művészi látomás ..... 44—52

4. fejezet. — *Az esztétikai tárgy jellemzői: I. Szerves egység.* A szervesség fogalma. Példák. — Szervesség és egység ..... 54—57

II. Lényegkifejezés. — Az esztétikai lényeg fogalma. — A lényegkifejezés «magától értetődik» ..... 59—60

III. Szemléletesség. «Esztétikai érzékek.» — Képzeleti szemléletesség. — Nem szemléletes elemek szemléletessége. — Külső és belső szemléletesség viszonya.— A szemléletfölötti többlet ..... 61—66

IV. Érzelmesség. Érzelem és alkotás. — Az alkotás érzelmi bevezetője. — Az esztétikum születése. — Az érzelmi tényező a műben. — Az érzelmi tényező a befogadásban. — Az «esztétikai érzelmek» problémája. — A tulajdonképeni esztétikai érzelem : a látomási érzelem. — A tágabb értelemben vett esztétikai érzelmek. — Fogyatékos esztétikai érzelmek. — Az esztétikai vonatkozású érzelmek négy rétege ..... 67—79

II. RÉSZ. A SZÉP 80

1. fejezet. — *A szép és fajai.* — Az esztétikum és a szép. — A szép mint valóság. — A szép szellemisége. — Az esztétikai valóság : szellemi-érzéki valóság. — Az esztétikai «felsőbb valóság». — A szép mint érték. — A szép fajai. — Minőségi kategóriák : jellemzetes, hangulatos, festői, plasztikus. — Mennyiségi kategóriák : Fenség és kellem, architektonikus és zenei. — A szép fokozatai. — A rút ..... 80—88

2. fejezet. — *A természeti szép.* — A természeti szép problémája. — Objektív természetfelfogás. A természet mint mű. — Szubjektív természetfelfogás. A természet mint szimbólum. — Az esztétikai természetérzés ősrégi. — Esztétikai jellegű-e a természeti szép? — Természeti és művészi szép viszonya.... 89—95

Oldal

III. RÉSZ. ESZTÉTIKAI TÖRVÉNYEK 97

1. fejezet. — *Az esztétikai törvény problémája.* — Vannak-e «esztétikai törvények»? — Dilthey kiindulása. Belső törvények ..... 97—98

2. fejezet. — *A szervességből folyó törvények.* — A belső egység törvénye. — «Tartalmi szépség» és «formai szépség». — Teljesség, tartalmi egység, formai egység. — Az anyagszerűség és a tárgyszerűség törvénye: az alkotásban. — A befogadásban ..... 98—104

3. fejezet. — *A lényegszerűségből folyó törvények.* — A «saját arc» törvénye. — A jellemzetesség törvénye. — Az anyagi igazság törvénye. — Lényegszerűség és jellemzetesség. — A stilizálás törvénye ..... 104—111

4. fejezet. — *A szemléletességből folyó törvények.* — «Érzéki szépség», «szellemi szépség». — A világosság törvénye. — A gazdagság törvénye. — Az esztétikai kooperáció törvénye. — Az eszményítés törvénye. — A teljesség törvénye. — Az izoláció törvénye. L'art pour l'art. — Az egyértelmű realitás törvénye ..... 111—119

5. fejezet. — *Az érzelmességből folyó törvények.* — Az érzelem esztétikai primátusának törvénye. — Az érzelmes tárgyiasság törvénye. — Az érzelmi kisugárzás törvénye. — Az esztétikai öröm törvénye. — Az esztétikai szuverénitás törvénye. — Esztétikai fogyatékosság és kárpótlás ..... 120—126

IV. RÉSZ. AZ ESZTÉTIKAI TARTALOM 131

1. fejezet. — *Az esztétikai tartalom három rétege.* — Az esztétikai tartalom fogalma. — A tartalom az érzelmesség oldaláról. — A szemléletesség oldaláról. — A lényegszerűség oldaláról ..... 131—133

2. fejezet. — *A tartalom mint ábrázolás.* — Az esztétikai «valóság» tartalmi paradoxona. — A valóságábrázolás határai. — A valóságábrázolás fajai. — Az ábrázolás feltételezi a kifejezést ..... 134—136

3. fejezet. — *A tartalom mint kifejezés.* — Ábrázolás és kifejezés. — A kifejezés szó ötféle esztétikai értelme ..... 137—138

4. fejezet. — *A tartalom mint jelentés.* — A kifejezés jelentésre utal. — Az érzelmi állandó. — A gondolati állandó. — Az erkölcsi állandó. — Az egyéni állandó. — A jelentés fogalma. — A jelentés értékjellege ..... 140—146

5. fejezet. — *Az esztétikai jelentés főtípusai. I. Világkép.* — Esztétikai tipológia. — Objektív típusok. *a)* Empirikus típus. *b)* Pszichologista típus. — Szubjektív típus. — Transzcendens típusok. *a)* Kollektivista típusok. *b)* Bölcselő típus. *c)* Misztikus típusok. — Animizmus. — Panteizmus. — Teocentrizmus ..... 147—154

6. fejezet. — *Az esztétikai jelentés főtípusai. II. Életérzés.* — A három alaptípus. — Érzelem, gondolat és törekvés e típusokban. — A romantikus. — A naiv. — A klasszikus ..... 155—161

7. fejezet. — *Az esztétikai jelentés főtípusai III. — Sorsérzés.* — A sorsérzés. — Nyugvó sorsérzések. — Dinamikus sorsérzések. — *A tragikum.* — Kritikai szempontok. — A tragikus sorsérzés. — Tragikum, világnézet, etika. — Katharzis. — *A komikum.* — A komikum egységes meghatározásának nehézsége. — A komikus sorsérzés. — A komikus «Sors» két alakja. — *A humor.* — A tragikomikum. — A humoros sorsérzés három eleme ..... 161—169

8. fejezet. — *Az esztétikai jelentés főtípusai. IV. Egyéni morál.* — Az akarati állandó három iránya. — Művészet és erkölcs. — Művészet és irányzatosság 171—175

V. RÉSZ. AZ ESZTÉTIKAI ANYAG 176

Anyag és alakítás. — Az alakított anyag nem tartalom és nem forma. — Matéria és esztétikai anyag. — A technika ..... 176—179

VI. RÉSZ. AZ ESZTÉTIKAI FORMA 181

1. fejezet. — *A forma fogalma.* — A formafogalom nehézsége. — A forma mivolta. — Forma és formák. — A forma természete. Példák. — A forma titka. — Formaelvek ..... 181—186

2. fejezet. — *Tartalmi formaelvek. 1. Az ábrázolás formái.* — Másolás. — Jelzés. — Sűrítés. — Eszményítés. — Tárgyias eszményítés. — Lírai eszményítés. — Eszmei eszményítés. — Nem-esztétikai eszményítés. — Technikai eszményítés. — Az eszményítés foka. Esztétikai idealizmus és realizmus. — A művészi ábrázolás határai ..... 187—195

Oldal

3. fejezet. — *Tartalmi formaelvek. II. A kifejezés formái.* — Spontán kiömlés. — Monológ. — Közlés. — Az allegória. — Megjelenítés. — A szimbólum mint kifejezés. — Zenei kifejezés. — Hangnem és atmoszféra. — Hangszín. — Melódia és valőr. — Hangerő és hangsúly. — Tempó és pauza. — Ismétlés, refrén, rím. — A ritmus mint kifejezés ..... 195—212

4. fejezet. — *Tartalmi formaelvek. III. A jelentés formái* 212

A) *A világkép formaelvei.* — Elvi szempontok. — Naturalista formaelvek. — Pszichologista formaelvek. — Szubjektív formaelvek. — Panteista formaelvek. — Teocentrikus formaelvek. — «Idealista» formaelvek ..... 212—214

B) *Az életérzés formaelvei.* — Naiv formaelvek. — Romantikus formaelvek. — Klasszikus formaelvek ..... 215—216

C) *A sorsérzés formaelvei. 1. A tragikus forma.* — A tragikus sorshelyzet. — A tragikus jellem. — A tragikus Sors. — A tragikus küzdelem. — A katasztrófa. — A kiengesztelő mozzanat. — Tragikus formák ..... 216—224

D) *A sorsérzés formaelvei. 2. A komikus forma.* — A komikus forma típusai: Tárgyi komikum. — A paradox helyzet komikuma. — A játékos komikum. Az élc. — A komikus küzdelem és katasztrófa. — Komikus formák..... 224—229

E) *A sorsérzés formaelvei. 3. Humoros formaelvek.* — A humor három faja. — Az irónia. — A humor többi rokonjelenségei ..... 230—232

F) *Az egyéni morál formaelvei.* — Lehet-e a tendencia esztétikum? — Művészi tendencia-formálás. — A szimbolum mint jelentés..... 232—234

5. fejezet. — *Tartalmi formaelvek. IV. A kifejezés és jelentés formai viszonya az ábrázoláshoz.* — A nem-szemléletes tartalom viszonya a szemléleteshez. — A kép. — A jel. — A jelkép. — Példák..... 234—237

6. fejezet. — *A szimbolum.* — A szimbolumfogalom nehézségei. — A szimbolum fogalma. — A szimbolum jellemzői. — Szimbolum és allegória. — A szimbolum titokzatossága. — Reprezentációs szimbolum. — A mítosz ..... 237—242

7. fejezet. — *Anyagi formaelvek.* — A technika fogalma. — Technika és művész. — Technikák. — Általános technikai elvek. — A szerkezet. — Egység. — Arány. — Anyagi teljesség. — Szerkezet és ritmus ..... 243—247

8. fejezet. — *A ritmus.* — Hullámzás és mérték. — A ritmus genezise. — A ritmus belső dinamikája. — Kötöttség és szabadság a ritmusban. — Példák. A magyar vers mint klasszikus példa. — Térbeli ritmus. — A ritmus tartalmi értékei 247—256

9. fejezet. — *A közösségi formaelv.* — Az esztétikai «tömeg». — Népművészet. — A közösség közvetett hatása. Taine elmélete és a marxizmus művészetszemlélete. — A hagyomány. — A miljő. — Művész és közönség. — Alkalmazkodás és szerep. — A közönség típusai ..... 258—266

10. fejezet. — *A stílus.* — A stílus fogalma. — A stílus genetikus és organikus egység. — Egyéni és korstílus viszonya. — Stílusfejlődés. — Stílustalanság, utánzás, manír, divat. ..... 266—271

VII. RÉSZ. A MŰVÉSZ..... 274

1. fejezet. — *A művészi tulajdonságok általános-emberi rétege.* — Ember, «esztétikai-ember», művész. — A művész «jelentékeny ember». — Érzékelés és asszociáció. — A «művészi képzelet» háromféle értelme. — A művészi képzelet egész-jellege. — A művészi képzelet alkotástendenciája. — A művész érzelmi élete. — Közlési igény. — Imaginatív tendencia. «Beleélés.» — Objektiváló tendencia. — Alkotásérzelem. — Felfokozott akarattevékenység ..... 274—284

2. fejezet. — *A tulajdonképeni művészi tulajdonságok.* — A művészi apriori. — Ösztön és élettartalom. — Teljes esztétikum. Művész és dilettáns. — A művészösztön transzcendenciája. — A művészösztön lényege az értékmozzanat. — Önérték. A teremtés-elv. — A vallomáselv. — A mikrokozmosz-elv. — A törvény elve. — A forma karizmája ..... 286—296

VIII. RÉSZ. A MŰVÉSZI ALKOTÁS 301

1. fejezet. — *A művészi alkotás előfeltételei.* — A művészi alkotás fogalma. — Az élmény. — A művészi élmény. — Élmény és mű. — Az alkotó hangulat 301—310

2. fejezet. — *A művészi alkotás természete.* — A sematizálás kétes értéke. — Az alkotás egyszerre külső és belső tevékenység. — Érzelem és értelem az alkotásban. — Tudatos és tudattalan az alkotásban. — Az ihlet. — Cselekvő és szenvedő magatartás az alkotásban. — Szabadság és szükségszerűség a műalkotásban. — Az alkotás külsőségei ..... 311—326

6033-2

Oldal

3. fejezet. — *Az alkotás folyamata.* — A fogamzás. — Az esztétikai csira. — Az érlelődés. — Munkatípusok. — A kivitel. — A befejezés ..... 327—341

IX. RÉSZ. AZ ESZTÉTIKAI ÚJRAALKOTÁS 343

1. fejezet. — *Az esztétikai befogadás mint újraalkotás.* — A vizsgálat nehézségei. — Főbb elméletek. — A «tiszta szemlélet» elmélete. — A beleérzés-elmélet. — Esztétikai kísérletek. — Az újraalkotó folyamat természete. — A befogadó élmény szintézise. — Az újraalkotás értelme ..... 343—351

2. fejezet. — *Az újraalkotás folyamata.* — Az első benyomás. — A feldolgozás. — Az újraalkotott mű. — Az újraalkotó folyamat aktivitása. — A művek «aktivitása». — Az esztétikai élvezet. — Az esztétikai befogadás távolabbi előfeltételei. — Erkölcsi előfeltételek. — Befogadó típusok. — Az esztétikai ítélet 351—364

X. RÉSZ. A MŰVÉSZET 366

1. fejezet. — *Művészet és művészetek.* — A művészet fogalma. — Esztétika és «művészettudomány». — A művészet értelme. — A művészet eredete. — A hasznossági elmélet. — Művészet és nemi ösztön. Darvinizmus és pszichoanalízis. — Művészet és utánzás. — Művészet és kifejezés. — Művészet és játék. — Művészet és mágikum. — A művészetek osztályozásának kérdése. — Alapművészetek. — Közvetítő és összefogó művészetek. — Alkalmazott művészetek ..... 366—377

2. fejezet. — *Az építészet.* — Az építészet mint téralakítás. — Építészeti alakítás. — Építészet és ornamentika. — Kifejezés és ábrázolás az építőművészetben. — Jelentés az építőművészetben ..... 378—382

3. fejezet. — *Szobrászat, festészet, rajz.* — Ábrázolás és szerkesztés. — Kifejezés az ábrázoló művészetekben. — Ábrázoló alakítás. — Az ábrázolás jelentése. — Szobrászat és festészet. — A szobrászat. — A domború. — A festészet. — «Novellisztikus festészet.» — A rajz. — Az ornamentika ..... 383—393

4. fejezet. — *A zene.* — A zenei kifejezés. — Jelentés a zenében. — Tartalom és alakítás a zenében. — A zenei ábrázolás problémája. — Programmzene és abszolút zene ..... 393—399

5. fejezet. — *A költészet.* — A szó négyféle funkciója. — A nyelvbeli kifejezés paradoxona. — Költészet és jelentés. — A költői kifejezés. — Nyelvi ábrázolás. — A szókép. — Költői alakítás. — Költői szerkesztés. — Líra, epika, dráma 400—413

6. fejezet. — *A megelevenítő művészetek.* — A «színészi paradoxon». — A megjelenítő alkotás főproblémája. — Színjátszás és szavalás. — A szavalókórus. — Összetett megelevenítő művészetek ..... 414—419

XI. RÉSZ. AZ ESZTÉTIKA VÉGSŐ KÉRDÉSEI 421

1. fejezet. — *Az esztétikum értelme.* — Logikai, etikai, esztétikai magatartás. — Szellem és érzékiség. — Az esztétikai élmény tiszta emberi magatartás. — Az esztétikai élmény viszonya a logikumhoz és etikumhoz. — Az esztétikai élmény egész-emberi magatartás. — Az esztétikai egész-élmény rétegei: Az objektív réteg. — A szubjektív réteg. — A transzcendens réteg. — Az esztétikai transzfiguráció ..... 421—430

2. fejezet. — *Az esztétikai érték.* — A tárgyi érték: Szabadság-élmény. — Az alanyi érték: Mélység-élmény. — A kozmikus érték: Magasság-élmény. — Érték és értékelés. — Esztétikai normák. — Az esztétikai érték rangfokozatai. — Érték és valóság. — Szép, jó, igaz ..... 433—435

3. fejezet. — *Az esztétikai Abszolútum.* — A végső kérdés. — Az esztétikai apriori feltételezi az Abszolútumot. — Az esztétikai alany Abszolútumot feltételez. — A «világ» Abszolútumot feltételez. — A forma Abszolútumot feltételez. — Az alkotás jelensége Abszolútumot feltételez. — A művek Abszolútumot feltételeznek. — Az esztétikai érték Abszolútumot feltételez. — Abszolútum és Isten 376—398

Ára: 260,— Ft