

46.

SZÁM

SZENT ISTVÁN KÖNYVEK

46.

SZÁM



DR. SOMOGYI ANTAL VALLÁS ÉS MODERN MŰVÉSZET



BUDAPEST
SZENT ISTVÁN
TÁRSULAT
KIADÁSA



VALLÁS
ÉS
MODERN MŰVÉSZET

IRTA
SOMOGYI ANTAL Dr.



SZENT ISTVÁN-TÁRSULAT
AZ APOSTOLI SZENTSZÉK KÖNYVKIADÓJA
BUDAPEST, 1927.

Nihil obstat.

Dr. Michaël Marczell
censor dioecesanus.

Nr. 2273.

Imprimatur.

Strigonii, die 7. Augusti 1926.

Medardus Kohl
vicarius generalis.

Kiadja a Szent István-Társulat.
Stephaneum nyomda és könyvkiadó r. t. Budapest.
Nyomdaigazgató: Kohl Ferenc.

TARTALOMJEGYZÉK.

	Oldal
Előszó... ..	5
I. <i>Egyház és művészet</i>	6
Mi a művészet ?	8
A műélvezet... ..	27
A művészet az élet egészében	32
A művészet az eszmék szolgálatában	36
II. <i>L'art pour l'art és egyházművészet</i>	39
III. <i>A korszerűség kérdése</i>	55
Régi és új... ..	56
Miért kell korszerű egyházművészet ?	59
Modern művészet	67
Expressionizmus	81
IV. <i>Egyházművészet és liturgia</i>	93
A beuroni iskola... ..	99
J. van Acken könyve	105
Végző	109
Irodalom	112
Jegyzetek	113

ELŐSZÓ.



VELENCEI képzőművészeti akadémián az egyházművészet kathedrát kapott, Münchenben most készülnek az egyházi építészet tanszékének felállítására, Rómában pedig a pápa Őszentségének kívánságára rövidesen külön bizottság veszi kezébe az egyházművészet ügyét. A komoly kezdetnek bizonyára komoly folytatása is lesz. Ebből a munkából nekünk, magyar katolikusoknak sem szabad hiányoznunk és rajta kell lennünk, hogy nagy arányokban kibontakozó művészetünkben az egyházművészet is kellő súllyal legyen képviselve, hogy a magyar művészet és a magyar katolikus egyház megtalálják egymást. Ez a cél lebeg szemem előtt, mikor az egyházművészet alapvető és időszerű kérdéseit vizsgálom s rá akarok mutatni azokra az elvekre, amelyekben az egészséges fejlődés föltételeit látom. Felfogásom szerint az ily vizsgálódásoknak a művészet természetéből kell kiindulniok. Mert míg a művészet egyesek szemében szövirágfüzerekkel körülaggatott szép csoda lesz, mások meg oly luxusnak tartják, amihez a reális életnek nem sok köze van, addig az egyházművészet problémáinak megoldásához hiányzik a biztos alap. Nem gyönyörködtetni kívánom tehát az olvasót, hanem az egyházművészet aktuális kérdéseinek egyszerű, józan megítélésére segíteni.

I. EGYHÁZ ÉS MŰVÉSZET.

Bevezetés.

Dunába hordanánk vizet, ha részletesen fejtegetnénk, mily szoros volt a kapcsolat kezdettől fogva egyház és művészet között. Azt is nehéz volna eldönteni, hogy a kettő közül melyik használt a másiknak többet : az a dicsőség nagyobb értékű-e, mellyel a művészet övezte az egyház homlokát, vagy az a mélység és lendület, amit az egyház adott a művészetnek. Bennünket inkább az a szomorú valóság foglalkoztat, hogy egyház és művészet közt a régi jó barátság nagyrészt megszűnt, mindkét félnek nem csekély kárára. Nem kutatjuk most az elhidegülésnek okait, de azt hisszük, nem járunk messze az igazságtól, ha a művészetről is megállapítjuk, amit általában el lehet mondani a modern kultúráról, hogy tudniillik tékozló fiú módjára elhagyta az öreg szülői házat és fiatalos elbizakodottságában sok nagy értéket elkótyavetyélt.

Viszont a másik oldalon nem joggal panaszolhatnák fel az egyházi körök közönyét és elfogultságát a művészettel szemben. Akár így, akár úgy van azonban a dolog, annyi bizonyos, hogy vádaskodással nem lehet egyengetni az egymásratalálás útját. A régi jó viszony újraéledésének elvi feltétele a kölcsönös megértés : a művésznak világosan fel kell ismernie feladatát az egyházban, az egyháziaknak pedig érdeméhez képest kell értékelniök és becsülniök a művészetet.

Bár az egyház a legelső helyet foglalja el a művészet-

történet mecénásai között, mégis nagy tévedés volna azt hinni, mintha az egyházi műpártolásnak az volna főcélja, hogy kapuit megnyissa a művészeteknek, s mikor templomaiban oltárt épít Istennek, egyúttal a műzsák felszentelt csarnokaivá is avassa azokat. Általában kétes értékű az a dicséret, mikor az egyháznak érdemeit csak abban látja valaki, hogy a nyugati kultúrának megteremtésében oroszlánrésze volt. Az egyház tudatában van ugyan annak, hogy mit tett Európa népeinek művelődéséért, de egyúttal tudja azt is, hogy aki csak kulturmunkájáért becsüli, az működésének nagyobb értékű felét figyelmen kívül hagyja. Az egyház igazi küldetése abban áll, hogy az emberiséget Istenéhez vezesse. Hogy ezt a tisztára vallásos célját az igazi kultúrával párhuzamos úton akarja elérni, az legfeljebb annyit jelent, hogy birtokában van az az evangéliumi «kovász», amely serkentő erejével át és áthatja az egész emberi életet.

Egész természetes tehát, hogy az egyház a művészettel sem önmagáért, esztétikai érdeklődésből foglalkozott, hanem mint segítőtársat vette azt maga mellé isteni munkájához, vagy még helyesebben azért, mert életét a művészetben is ki akarta és akarja élni. Az a körülmény, hogy az egyház ily módon a művészetet a saját céljainak szolgálatába állította és akarja állítani, sem az egyház érdemeit nem csorbítja, sem a művészetre nem jelentett lealázószolgálatot, mint azt az egyházi művészetnek története minden érvelésnél fényesebben bizonyítja. A második fejezetben ki fogjuk mutatni, hogy ez az egyházi álláspont ma sem válhatik a művészet kárára s hogy ma sem lehet elvi akadálya annak, hogy egyház és művészet a legteljesebb harmóniában találkozassanak.

Annyi mindenesetre bizonyosnak látszik, hogy a művészet a múltban az egyháziak részéről általában nagyobb megbecsülésnek örvendett, mint az elmúlt félszázad folyamán. Igaz ugyan, hogy ezen idő alatt a világnézeti

harcok kiélesedése a kiváló egyházi férfiak figyelmét talán joggal fordította a művészetnél fontosabb és égetőbb kérdésekre, de viszont nem szabad lebecsülnünk a művészet jelentőségét sem, ha a keresztény szellem megújódását szolgáló tényezőket akarjuk számbavenni. Különösen manapság, amikor a művészet iránt való érdeklődés egyre nagyobb és főleg nálunk még soha nem tapasztalt arányokat kezd öltetni, a vele szemben való közömbösségnek csak az ignoti nulla cupido lehet szegény mentsége.

A művészet vallásos, nevezetesen katolikus szempontból való értékelésének feltétele, hogy tisztában legyünk a művészet természetével. Csak így tudjuk megítélni, mit várhatunk tőle és miért van szüksége rá az egyháznak mint nemes barátira és segítőtársra. Ez a megfontolás késztetett bennünket arra, hogy fejtegetésünket a művészet mibenlétéről vallott felfogásunk előadásával kezdjük és így meghatározzuk azt a nézőpontot, amelyből a részletkérdéseket vizsgálni fogjuk. Hangsúlyozzuk, hogy nem akarunk a következőkben teljes művészettant adni, de viszont minden lényeges kérdésre ki fogunk terjeszkedni, amelynek tisztázása célunk elérésére szükségesnek látszik.

Mi a művészet?

Igen soká lesz ugyan még, mire a tudomány teljes és helyes képet tud adni a művészetről, mégsem kerülhetjük meg ezt a kérdést, mert meggyőződésünk szerint az egészséges művészi életnek igen nagy akadályai a művészet lényegéről vallott ferde nézetek. Nem lehet célunk, hogy az olvasót a különféle vélemények rengetegén keresztülvezessük. Mindössze egy elméletre leszünk tekintettel, amely szerint a művészet természetutánzás. Mégpedig egyrészt azért, mert bár ez az elmélet a tudo-

mányos esztétikában eljátszotta szerepét, a nagyközönség művészi felfogásának és ítéletének még mindig majdnem egyedüli zsinórmértéke, másrészt mivel ezen elméletnek kritikáját alkalmasnak tartjuk a saját felfogásunk megvilágítására.

Nem csoda, hogy ez az elmélet oly nagy multra tekintet vissza és oly szívósan tartja magát, mert első pillanatra valóban úgy látszik, mintha a művészet csakugyan a természetet utánozná. Figyelmesebb vizsgálat után azonban nem nehéz rájönni, hogy ezen az úton nem lehet megközelíteni a művészet lényegét. Nem is szólva arról, hogy az utánzás szó szigorúan véve legfeljebb a színész művészetére volna alkalmazható, a természetűségben keresve a tökéletesség mértékét, arra a következtetésre kellene jutnunk, hogy a fénykép — különösen ha a színes fényképezés teljesen sikerül — a legtökéletesebb művészet, ha ugyan mulékony voltától eltekintve, egy jó tükörkép maga mögött nem hagyja. Arra is csak utalni kívánunk, hogy az utánzás elméletének keserves erőfeszítéseket kell tennie, ha a zene vagy építészet művészi mivoltát meg akarja magyarázni. Ezen elmélet szerint például a görög oszlop a koronájától megfosztott fatörzs utánzásából alakult volna ki, mint amelyen oszlopszár és oszlopfő adva vannak. Azt hiszem, mindenki szívesen megengedi, hogy a kőoszlop ötletét adhatta a fatörzs is, de nem szabad elfelednünk, hogy ezzel az utánzással legfeljebb csak a kődúcnál tartunk és egy lépéssel sem jutottunk közelebb a dór oszlop művészi szépségének a felfogásához. A dór oszlop nem azért áll a művészet területén, mert szára és feje van, hanem azért, mert a tehertartás gondolata ezen a száron és fön érzékelhető módon kifejeződik, az anyagból szinte kisugárzik.

Kiáltó igazságtalanságok forrása lesz azonkívül a természetutánzás elmélete, ha azt a művészetek történetére alkalmazzák. Egészen a legújabb időkig a termé-

szethűség volt s a nagyközönség szemében maradt is úgyszólván a mai napig a művészet fejlődésének fokmérője. Már pedig nyilvánvaló, hogy a klasszikus görög művészet mértékével egyáltalában nem közelíthetünk például a gotikus szobrászathoz anélkül, hogy igazságtalanok ne lennénk az utóbbival szemben. De különösen megfejthetetlen rejtély maradna az a kérdés is, hogyan alkothatott az egyiptomi szobrászat egyszerre oly realisztikus műveket, mint a közismert ülő őrök szobra és a szigorú geometriai formákba egyszerűsített királyszobrok, mégpedig oly sikerrel, hogy mind a kétféle alkotásaira büszke lehet. Hogyan hozhatom továbbá a művészet közös nevezőjére a románkori festészetet az újabbkori realizmussal, ha főkritériumnak a természet-hűséget fogadom el?

Igaztalanok volnánk ugyan a természetutánzás nagy multra visszatekintő elméletével szemben, ha úgy tün-
tetnénk fel a dolgot, mintha kiváló képviselői csak a külső hasonlóság minél nagyobb foka szerint ítélték volna meg valamely műalkotásnak többé vagy kevésbé tökéletes voltát, de azt hisszük, annál nagyobb nyomaték-
kal utalhatunk arra, hogy ennek az elméletnek szerencsétlen neve a közönség ízlését teljesen helytelen irányba terelte.

A döntő érv azonban ezen elmélettel szemben, hogy vele egyáltalában nem juthatunk el a művészet igazi értelmének felfogásához. Nem tagadjuk, hogy a tárgy és művészi ábrázolása között fölfedezhető vagy szembe-
ötlő hasonlóság gyönyörködtet bennünket, de érezzük, hogy például valamely csalódásig hű festmény — mint aminőket Zeuxis és Apellesnek tulajdonít a hagyomány — már kívül esik a művészetben s kizárólag a festő bravurja az, amit ily esetben csodálunk. Arra a kérdésre azonban, mi az értelme annak, hogy valamely dolgot a természetben és a műalkotásban is szemléljek, ez az elmélet, ha következetes akar maradni, nem ad, de nem is adhat

feleletet. Mert a hasonlóságon érzett gyönyör nem meríti ki a műélvezetet, hisz sokszor nem is kerül annak előterébe. Annál sajnálatosabb, ha valaki könnyelműen az *aesthetica perennis*¹ maradandó alkatrészének tünteti fel ezt az elméletet és így mintegy a sérthetetlenség pecsétjével akarja megvédeni vakmerő kezek rombolása ellen. Mint látni fogjuk, a művészetnek más, szerintünk helyesebb felfogása a természet és művészet egymáshoz való viszonyát is sokkal lényegesebben fogja meg, mint az utánzás elmélete, azonkívül éppen igazságánál fogva sokkal alkalmasabb arra, hogy belőle az egyházi művészet elveit levezessük.

Véleményünk szerint, ha a művészet lényegével valamiképpen is tisztába akarunk jönni, nem lehet a természetből kiindulnunk, hanem csak a művészetből. Valamely műalkotás nem lehet azért jó, mert természetes, hanem csak azért, mert művészi. Ez az üres szójátéknak tetsző kijelentés, ha nem is mond sokat, arra mégis felhívja figyelmünket, hogy a művészetnek egészen más törvényei vannak, mint a természetnek. A kettő nem abban különbözik egymástól, hogy az egyik látszat, a másik valóság. Hisz a művészet is valóság, mégpedig annyira valóság, mint bármely más alkotása az emberi szellemnek. Sajátos jellegét éppen az adja meg, hogy a teremtő emberi szellemnek egyik megnyilatkozási módja. Mint ilyen szerves kapcsolatban van a természettel, mint ahogy minden emberi tevékenység, ha egészséges akar maradni, a környező világ törvényeihez igazodik, amelybe életünk be van ágyazva.

A természetutánzással együtt helytelennek tartjuk tehát a művészetnek másik szélsőséges felfogását is, amely a kőlátlan egyéniség elvének tár kaput s amelynek szabatos meghatározásával nemrégiben találkoztunk az Athenaeumban. Eszerint «a műalkotásban értékes egyéniség jut kifejezésre és ennyiben a műalkotásnak

magának sajátos egyénisége szimbolum: az alkotó egyéniségének kifejezése». ² Ennek a felfogásnak egyoldatlúságát legrövidebben talán a következő példával világíthatjuk meg. Valamely kiváló tudományos műben, bármily tárgyilagosan legyen is megírva, kifejezésre jut a tudós egyénisége is, mégpedig annál inkább, minél eredetibb nézőpontból vizsgálja tárgyát. Ez az egyéni nézőpont azonban aszerint lesz kisebb vagy nagyobb értékű, amint kisebb vagy nagyobb mértékben felel meg a tárgy természetének, vagyis amennyire az egyéni megállapítások a vizsgált dolog valódi törvényeit fedik. A művészetben sincs másképp: itt is figyelembe kell vennünk úgy a természetet, mint az alkotó művész egyéniségét, ha az utóbbinak szerepe a művészetben nagyobb is, mint a tudományban.

A művészetnek tárgyi és alanyi elemeit látszólag egyaránt tekintetbe veszi az a híres (Zola) mondás, mely szerint «a művészet nem más, mint egy darab természet a művész egyéniségén keresztül nézve». Csak az a baj, hogy ez a meghatározás pont arra a kérdésre nem ad feleletet, hogyan lesz a darab természetből a művész egyéniségén keresztül nézve valami egészen más dolog, tudniillik művészet. Pedig tulajdonképpen erre volnánk kíváncsiak.

Ezekután rátérhetünk saját felfogásunk ³ előadására.

A művészet a kultúra egyik tényezője. A kultúra pedig nem egyéb, mint életünk átszellemítése, a világban való helyzetünk tudatossá tétele és harmonikus kialakítása, valamint ennek a tudatos harmoniának alkotásokban való megrögzítése. Korunk túlzó intellektuális irányzatánál fogva öntudatlanul is hajlik a kultúra útjának az értelmi fejlődéssel, a tudomány haladásával való azonosítására. Legalább is így volt ez egészen a legújabb időkig. Pedig ez az álláspont nagyon is egyoldalú. Anélkül, hogy az ész primátusát a legcsekélyebb mértékben

is kétségbevonnánk, hangsúlyoznunk kell, hogy a megismerés elsőrangú fontossága mellett is az emberi szellemnek csak egyik funkciója. Az ember nemcsak ismerő lény. Amint szükséges, hogy úgy külső, mint belső világunkról a valóságnak megfelelő ismeretekkel rendelkezünk, éppoly fontos, hogy érzésvilágunk, cselekedeteink és gyakorlati tevékenységünk összhangban legyenek létünk és a világ törvényeivel. Magától értetődik, hogy az emberi szellem különböző jellegű erői nem úgy működnek, mint valami gyár különféle gépei, hanem át és áthajtják egymást s bármelyik domináljon is közülük, mindig a többivel együtt fejti ki tevékenységét. Ez az együttműködés azonban nem akadályozza annak, hogy mikor az ember lelki világát és tevékenységét a kultúrában objektiválja, ezen alkotásaiban a domináns elem ki ne ütközzék. Így éli ki vagy talán helyesebben éli meg magát az emberi szellem sokszerű tevékenységében: az értelem a tudományban, az akarat a cselekvésben s ilyen tárgyastása szellemi életünknek és a világgal szemben való állásfoglalásunknak a művészet is.

Még egy lépéssel közeledünk a művészet lényegéhez, ha a művészi tevékenységet szembeállítjuk értelmünk működésével. Értelmünk fogalmakat és e fogalmaknak egymáshoz való viszonyát feltüntető ítéleteket alkot és így foglal állást úgy külső, mint belső világának tényeivel szemben. A világ azonban gazdagabb, semhogy tartalmát kimeríthetné és eleven valóságát kielemezhetné az okoskodó értelem. «A fogalom . . . nem minden, nincs benne mindaz, még elvontan sem kifejezésre hozva, ami a dolgok rendjében valóság és hatalom és erő és élet».⁴ Ez a fogalmakon kívül eső világ a szív birodalma, ahova elkíséri ugyan az értelem is az érzést, de csak mint szemlélő, néma ámulattal. Ennek az országnak nyelve a szépség, Goethe szerint «azon titkos természettörvényeknek megnyilatkozása, amelyek a szépség jelensége nélkül

örökre rejtve maradtak volna előlünk». ⁵ Vagy mint Cassirer mondja : «A törvény szüli a szépséget, mikor a legnagyobb szabadsággal, legsajátosabb feltételei szerint megjelenik». ⁶ Ugyanez az értelme szent Ágoston elegáns meghatározásának : «Pulchrum est splendor ordinis». (A dolgok belső rendjének kisugárzása a szépség.)

Ebben a birodalomban tolmács és hódító is egyúttal a művész : a theoretikus értelemmel teljesen ki nem meríthető, az egész embert, annak legmélyebb ösztöneit vonzó léttartalmat hozza közelebb hozzánk s az élet elevenségének képét tartja élénk alkotásaiban, mikor az érzékelhető műformák nyelvén kimondja a kimondhatatlant, szemlélteti azt, ami a valóságból a forgalomba be nem fogható. Amit az elvont fogalom az értelem számára, ugyanazt jelenti a műalkotás az érzés számára : egyik is, másik is átszellemített képe a valóságnak, az előbbi a lényeg leegyszerűsített általános képét, jelentését, az utóbbi a dolgok egész valóságának, sokoldalú gazdagságának szemlélhető jelentőségét adja. Egész röviden kifejezve, a művészet az érzelmes szemlélet objektiválása. Benne a valóság jelentősége szerint jut érzéki kifejezésre.

Ezzel a kijelentéssel még távolról sem mondtunk meg mindent. Főtebb röviden utaltunk a szépség lényegére. Önkéntelenül is felvetődhetik az olvasóban az a gondolat, hogy a művészet nem más, mint a szépség ábrázolása. Nem nehéz azonban rájönni, hogy ez a következtetés nagyon is elhamarkodott volna. Világos ugyanis, hogy a művészet, bár tárgya lehet a valóságban, hogy úgy mondjuk, készen található szépség, ennél sokkal nagyobb területre terjed ki, hisz tárgya lehet a rút is. Épígy világos minden további magyarázat nélkül, hogy valamely műalkotás művészi értéke elsősorban nem a tárgytól, hanem a művészi feldolgozástól függ, mert hisz a legszebb tárgy ábrázolása is lehet silány műalkotás. Akár szép, akár nem szép valóság művészi feldolgozásá-

ról legyen is szó, valaminek még hozzá kell járulnia a dologhoz, hogy művészetről beszélhessünk.

Annyi bizonyos, hogy a szépség általános törvénye a művészetre is érvényes. Akár a valóságot, akár valamely műalkotást vizsgáljunk, szükséges, hogy annak belső lényege külső megjelenésében, érzékelhető valóságában a formán keresztül kifejezésre jusson, hogy szépséggel, illetőleg művészettel találkozassunk.⁷ A művész tehát nem másolja, hanem teremti a szépséget: megteremti alkotásában tárgyának azt a formáját, melyben annak jelentős tartalma kifejeződik. Ennek megfelelően nem a valóságot igyekszik elérni, hanem a kifejezés teljességét. A tökéletes műalkotásban tényleg a belső szerkezettől kezdve egészen a legkisebb technikai elemig minden tényező ezt a célt szolgálja egymást átható egyesült erővel.

Miután így megérkeztünk a művészet centrális problémájához, vizsgáljuk egymástól szétválasztva a művészetet létrehozó tényezőket: a feldolgozandó tárgyat, a művészi megalkotás módját és a valóságot művészi formába átöntő egyéniséget.

Mint már leszögeztük, nem a jelenségek felülete, hanem a jelenségeket alkotó és létrehozó, a dolgok felülete mögött ható valóság az, ami a művészt s egyáltalában a szellemmel megáldott embert vonzza és érdekli. A valóságnak ezek a jelentős vonásai világosabban tűnnek elő, ha attól a sokféle esetlegességtől, amelyek a tiszta látást zavarják, megszabadítjuk őket. Azért a művész abból a valóságból, amely egész tarkaságában áll vele szemben, kiválasztja azokat a vonásokat, amelyek neki lényegeseknek tűnnek fel, mint amely vonások tulajdonképpen a jelenségeket fönntartó és mozgó erők irányát mutatják. Elhagyja tehát a közvetlen adott valóságot, de csak azért, hogy a fölszínről a mélybe szálljon és annál közelebből lássa és láttassa a jelenségek tarka szőnyegét

szövő szálak kozmikus játékát. Így a természettől való eltérés tulajdonképpen megtérést jelent az igazabb, a mélyebb valósághoz. Hogy ez az eltérés mennyire mehet, legegyszerűbben mutatja a mese, amely a köznapiság minden nehezékét elhajítja, hogy annál világosabban ragyogtassa meg a lényeges értéket. A természettől való eltérésnek hasonló fokát mutatja a képzőművészet területén például a japán művészet. Bármilyen legyen is azonban ennek a művészi elvonásnak a foka, a művész nagysága mindig attól függ, mennyire tudja fölfedezni és megmutatni tárgyában a valóságot jelentőssé tevő erők útját. Az már azután mellékes, hogy ennek az elvonásnak tudatában van-e, vagy sem. «Sokszor az élmény ellenállhatatlan intenzitása ösztönzi a művészt az alkotásra s ily esetben könnyen azt gondolja, hogy csak egy darab természet az, amit művében ad»,⁸ s nem veszi észre, hogy ösztönszerűen a valóságnak csak azokat a vonásait ragadta meg, amelyek érzése számára jelentősek.

Azonban még ily művészi elvonás után sem lehet szó a természetnek a valóságból a művészetbe való nyers átviteléről, hanem a művésznak át kell vinnie a valóságot művészetének anyagába (szín, kő, hang stb.). Ennek az átvitelnek lehetőségeit és határait az anyag természete szabja meg, amely ily módon lényegesen résztvesz a mű kialakulásában.

De a művész nem elégedhetik meg azzal, hogy a valóság jelentős vonásait kiválogatja és ezeket egyszerűen átviszi a művészet anyagába. A művészet ennél sokkal többet jelent. A világ a teremtető Isten gondolatának kinyilatkoztatása. A művész viszont ezeknek a világot betöltő gondolatoknak épít külön kis világokat, hogy így valamiképp megragadhassa és a szív számára meghódíthassa őket. Külön világnak nevezve a művészetet, ismét egy lényeges vonásra kívánjuk felhívni az olvasó figyelmét.

Már régen utal az esztetika arra, hogy a szépség s általában a művészet a gyakorlati élet érdekszféráján kívül esik. «Szép az, ami szükségképen és érdek nélkül gyönyörködtet.» A scholasztikus bölcselet is megállapítja, hogy a szépség élvezete a tiszta szemléletben virágzik ki. (*Pulchra sunt, quae visu placent.*) Az esztetikai izolálásnak ez a tana azonban a dolognak csak negatív határozmányaira utal. Hangsúlyozza, hogy a műalkotás a gyakorlati életből kikapcsolódva, egyedül a tiszta szemléletben közli igazi értelmét. Ám ez az önmagában teljesen helyes felismerés még nem tartalmazza a dolog pozitív oldalát. Nagyon igaz, hogy a művészet megadja annak a lehetőségét, hogy az élet bilincseitől szabadult szellemünk, a dolgok tiszta szemléletébe merülve, az érzés erejével megragadja bennük mindazt, ami a fogalmak hálójába nem fogható. De ehhez a megéreztetéshez nem elegendő az izolálás önmagában, hanem szükséges, hogy a tiszta szemlélődésre beállított figyelmet a műalkotás foglalkoztassa is valami pozitív tulajdonságával.

S csakugyan, a műalkotás nemcsak azért különáll valami, mert ki van ragadva a dolgok reális összefüggéséből, hanem azért is, mert önmagában záruló szerves egység, amiből sem elvenni, sem hozzáadni nem lehet anélkül, hogy az egész ne szenvedne kárát. Ez az egység nem az okoskodás, hanem a szemlélet logikáján épül fel. Minden tökéletes műalkotás elemei bizonyos szemléleti egységben csendülnek össze, amely egység, bár a tudomány (pl. geometria) által megállapított vagy megállapítható törvények érvényesülnek is benne, lényegében mégsem számítás útján jön létre, hanem valami élő, szerves egység, mint ahogy a növényben is fizikai és biochemiai törvényeken keresztül épül föl az eleven szervezetet jellemző és kifejező egységes forma.

A műalkotás elemeit egységbe szervező folyamat megindulása a művészi koncepció. A nyelv maga utal ennek a folyamatnak igazi, nehezen elemezhető természetére, mikor azt alkotásnak, teremtésnek mondja. Gondoljunk csak a Szentírás mély értelmű előadására, mely szerint a földből vett anyagot az Istentől belélelt lélek teszi élő testté. Az alkotó művész munkáját sem jellemezhetnénk jobban, mintha azt mondjuk róla, hogy benne a szellem, a művészi gondolat testet ölt. A mű koncepciója, mint az embrio, virtualiter már magában foglalja a művet, mely belőle ki fog alakulni. Ez a kialakulás úgy megy végbe, hogy a művészi gondolat keresi az anyagot, melyben megvalósulhat, kiküszöböl abból mindent, ami útjában van, s kiépíti belőle testét s az anyag megformálásában kifejleszti, kinyilatkoztatja egyúttal önmagát. A művész tehát nem mint valami díszruhát adja rá a formát az új n. eszmére, hanem a formában építi ki művének gondolatát. Ennélfogva az az ideális műalkotás, melyben sem gondolat nincs művészi forma nélkül, sem forma művészi gondolat nélkül: az egyik üres volna, a másik holt. Az az érzés vagy gondolat, amely kifejező, művészi formába nem épül, megmarad testetlen árnyak, elvont gondolatnak s az a forma, melynek nincs mit mondania, üres hüvelynek. Szükséges, hogy minden ki legyen fejezve, amit a műalkotás egésze kíván, de semmivel sem több, úgyhogy minden szón, vonalon, színén meglássék, hogy a művészi idea követeli létét és határozza meg helyét. Ily módon születik meg a híres «egység a sokféleségben», vagy inkább megfordítva, az egyből a sokféleség. Ez a belső következetesség és szükség-szerűség adja meg a műalkotás igazságát s teszi azt a gondolat és érzés szimbolumává.

Nem a valóság jelenségeinek eredeti adottságukban való megragadása tehát a művész törekvése, hanem a

dolgok értéke ragadja meg az ő lelkét, s ennek az értéknek akarja megadni azt a kifejezést, amelyben az a művész intenzív élményének világában revelálódik. Mivel így a műalkotás meghatottságból — a szót legáltalánosabb értelmében véve — születik, azért a művészi alakítás épannyira kifejezője a tárgy értékének, mint egyúttal hordozója és fölkeltője az érték érzelmi hatásának is. Ez a megállapítás már a művész egyéniségére irányítja figyelmünket. A művésznek az átlagosnál fogékonyabb és mélyebb érzésvilágra, főképen pedig egészen sajátos kifejező tehetségre van szüksége, hogy műalkotásokat hozhasson létre. Ezzel az általános művészi tehetséggel itt nem foglalkozhatunk, ellenben kitűzött célunk érdekében annál nagyobb figyelmet kell fordítanunk azokra a vonásokra, melyek ezt a közös művészi tehetséget egyénítik.

Külön bizonyítás nélkül is nyilvánvaló, hogy ugyanaz a dolog két különböző művészre egészen különböző benyomást tehet. Az egyik festőt lekötik talán egy férfinak határozottan kirajzolódó jellemvonásai, a másik viszont inkább a főlszínen marad, s a vonalak vagy színek találkozása érdeklik ugyanazon az arcon. A melancholikus költő mindenütt föl fogja fűdözni azokat a momentumokat, amelyek világfájdalmának tápot adnak, míg a humoristának a fonákságok iránt lesz fogékonyága stb. Egyiknek ez, a másiknak más tetszik jelentősnek ugyanabban a dologban, s ennek következtében ahány művész, annyiféleképen fog alakulni az a kiválasztási folyamat, amelyen a valóságnak keresztül kell mennie, mire a műalkotás tárgya lesz belőle.

Egyéniségbálványozó napjainkban, nyomatékosan hangsúlyozzuk, hogy amint természetszerűleg beszélhetünk az egyéniség jogairól, ugyanígy beszélhetünk ennek a jognak természetes határainról is, melyeken túl legfeljebb hóbortról lehet szó, de nem értékes egyéniség-

ről. Ezek a határok nem börtönfalak és rabbilincsek, hanem az egyéniség érvényesülésének egyedül célhoz vivő útjai, mint ahogy a vasúti sínek sem akadályai, hanem feltételei annak, hogy a vonat haladhasson. Nem heteronom szabályok, hanem maga a művészet természetete szabja meg az egyéniség érvényesülésének lehetőségeit. A művész a *dolgok* által keltett élményét akarja *közvetíteni ugyanazon dolgok* oly ábrázolásával, melyben az élményhordozó momentumok vannak kiemelve. A természet és a közönség tehát az a tényező, mellyel a közvetítő egyéniségnek számolnia kell. A valóság ugyan oly sokszerű, hogy gazdagsága szinte kimeríthetetlen, de nem abszurd, s vannak lényeges elemei, melyeken a legeredtibb egyéniség sem teheti túl magát. Nem szabad továbbá felednünk, hogy az érzelmek tárgyakra vonatkoznak. Ha tehát a művész azt akarja, hogy a közönség gyönyörködjék, meghatódjék, sírjon vagy felviduljon, nem sikkaszthatja el azt a dolgot, ami vígságra vagy búra, meghatottságra vagy gyönyörűségekre adhat okot. Tisztán az érzelmet sem ábrázolni, sem közölni nem lehet hordozója nélkül. A művésznek tehát a természetre kell támaszkodnia, hogy művét a közönség megérthesse és a valóságtól csak addig térhet el, míg művének felfoghatóságát nem veszélyezteti.

Mindenféle, tehát a művészi egyéniségnek is meghatározója továbbá a kor és a társadalom, amelyben él. A milliőelmélet ugyan nagyot téved, mikor a művészt maradék nélkül ki akarja elemezni idő és térbeli környezetéből, de annyi igazság van benne, hogy még a legnagyobb egyéniség is korának gyermeke. Anélkül, hogy észrevennők, bizonyos szellemi légkör vesz körül bennünket, ami lelki életünk vérkeringésének époló feltétele, mint a lélegzés a testi életé. Nem hiába szokás mondani, hogy bizonyos eszmék a «levegőben vannak». Ha akarjuk, ha nem, hatásuk alatt állunk, akárhogyan is reagáljunk

rájuk. A korszellem tehát döntően befolyásolja a művészi egyéniséget s ezen keresztül a műalkotást is.

Azt sem kell külön fejtegetnünk, hogy annak az érzésnek, melyet a művész alkotásával a közönség lelkébe át akar ömleszteni, őszintének kell lennie, menten minden affektáltságtól. Csak az eleven erejű ár tud bennünket magával ragadni. Nem szükséges azonban, hogy a művész meghatottsága felismerhetően külön életet éljen a műalkotásban, sőt *ceteris paribus* a mű annál jobb, minél inkább belealkotódik ez az érzés a tárgyba, ha a szerző szinte láthatatlanul rejtőzik műve mögött, ha a mű maga mondja el, amit alkotója mondani akar s nem szorul rá, hogy életét szülője folytonos érzélocsolással frissítse. A tökéletes műben mindennek a művészi formán keresztül kell érvényesülnie, különben gyengül az egység és ennek következtében a hatás is.

Kitűzött célunk érdekében nem szükséges, hogy a művészet nyersanyagával részletesen foglalkozzunk. Ez az anyag természetes mivoltában lesz része a műalkotásnak s érzékeink rajta keresztül nyitnak utat a mű értelmének. Fontos tehát, hogy az anyag kellemesen érintse, sőt vonzza érzékeinket, azért már bizonyos szépséggel és beccsel kell önmagában is bírnia. Az anyag fontosságának felismerésén épül föl a modern anyagszerűség elve, amely nagy szolgálatokat tett a művészetnek, ha a purifikátori hév itt-ott túl is lőtt a célon azzal, hogy az anyagot egész nyersségében akarta kihangsúlyozni. Világos ugyanis, hogy nem vétünk az anyag természete ellen, ha megmunkálással szépségét emeljük, de a jóízlés számára elviselhetetlen, ha valami silány anyag tolakszik a művészet területére.

Miután így röviden sorra vettük a művészetet meghatározó lényeges tényezőket, azt mondhatjuk, hogy a műalkotás a következő összetevők eredője: 1. a tárgy jelentős vonásai; 2. ezeknek a vonásoknak oly meg-

formálása, hogy a művész lelkében általuk felidézett élményt kifejezzék és a szemlélővel közöljék ; 3. a művész egyénisége (alkotó tehetség, érzésvilág) ; 4. az anyag minősége. Mindezen elemeket szervesen egyesítő, forrásaitól különvált és önmagában fennálló dolog a műalkotás. *Művészetnek tehát az oly alkotásokat nevezzük, amelyekben az alkotó művész úgy formálja meg anyagából az értékes jelenségeknek valamelyes képét, hogy ez a megformálás érzésvilágunk számára feltárja és közvetítse ezeket a művész által intenzív élményben megragadott értékeket.*

Ha már most azt kérdezzük, hogy a felsorolt elemek közt melyik a specifikus művészi tényező, azt kell mondanunk, hogy a megformálás, a dolognak kifejezővé alakítása. Mert sokan vannak, akik mély érzéssel reagálnak a körülöttük zajló élet benyomásaira, de csak a művész tudja élményeinek kifejezését megalkotni. S tényleg a többi tényezőket talán nem lesz mindig könnyű a műalkotásból kielemezni, de a művészi alakítás elvét igen.

Most pedig az előadottak szemléltetésére elemezzünk egy műalkotást, mégpedig Petőfinék Falu végén kurta kocsmá c. közismert románcát. Azért választottunk költeményt, mert az egyrészt egész eredetiségében bemutatható, másrészt mert a képzőművészet alkotásainak specifikus művészi elemei szavakban ki nem fejezhetők, s még a rájuk való utalásnak sincs meg az a terminológiája, ami a stilisztika és poetikáéval közérthetőség tekintetében felvehetné a versenyt s így egy ilyen — legfeljebb reprodukcióban közölhető — példa elemzése aránytalanul hosszúvá nyúlna.

A nevezett költemény tárgya minden alakítás nélkül körülbelül a következő : Egy csárdában falusi legények oly hangosan mulatnak, hogy mulatságuk zaja felveri a környék csendjét. Az uraság rájuk is üzen, hogy legyenek csendesebben, mert nem tud miattuk aludni. A legények erre csak azért is még hangosabban vigadnak. De

újra jön valaki s arra kéri a legényeket, hogy szegény beteg édesanyját hagyják pihenni. Erre a szóra már hajlanak a legények, abbahagyják a mulatozást s hazamennek.

Elég csak összehasonlítani ezt a prózai elbeszélést a költeménnyel, hogy lássuk azt a többletet, amit a művészi alakítás a hatáshoz hozzáad. Még nagyobbra fogjuk becsülni ezt a különbséget, ha meggondoljuk, hogy a prózai elbeszélés olvasása közben a költemény emléke kísért bennünket, öntudatlanul is növelve annak hatását.

Lássuk most már a főtebb felsorolt tényezők szerepét a tárgy művészi alakításában.

Először is a költő nem utánozza vagy másolja a valóságot, hanem megragadja benne azt az értéket, ami érzékeny lelkét különösen megfogta s annyira meghatotta, hogy szinte szükségét érezte annak, hogy élményét másokkal is közölje. Ez az érték nem más, mint a mulatozó legények nemes szívre valló gyengédsége egy szegény beteg asszonnyal szemben. A költőnek az egész esti mulatozásból csak ez fontos. Ehhez képest el is hagy minden mást az elbeszélésből, csak a leglényegesebb vonásokat veszi fel abba: csend van a faluban — a korcsmából nagy dáridó zaja hallik — üzen az uraság — a legények még jobban mulatnak — üzen a beteg — abbahagyják a mulatozást s hazamennek.

Mindezeket a mozzanatokat ugyanígy kiemelhetné bármely finomabb lelkületű nem művész is. Az igazi művészi feladat az, hogyan lehet ezen momentumokból olyan egységes képet alkotni, hogy ez a kép az esemény érzéshatását az olvasó lelkében is kiváltsa. A költő először is megjeleníti az esetet, úgyhogy annak képe szemünk előtt áll. Ehhez azonban nem szükséges — nem is lehetséges — hogy minden kis részlet megrajzoljon, hanem ismét csak a lényeges, értékhordozó vonásokat.

Az első versszak röviden jelzi a helyet s egyúttal átvezet a tárgyhöz. Az általános csend festésére elég rövid négy sor :

Az éjszaka közeledik,
A világ *elcsendesedik*,
Pihen a komp, kikötötték,
Benne *hallgat* a sötétség.

A korcsmai zaj nagyságát ismét elegendően érzékelteti egyetlen jellemző mozzanat kiemelése :

A legények kurjongatnak,
Szinte reng *belé az ablak*.

Ezzel már bent is vagyunk az esemény közepében, ahol ismét néhány összesűrített s épen azért a hatást is összesűrítő jelenetet tart elénk a költő. Egész bizonyos, hogy a parasztlegény nem úgy beszélt a valóságban, mint ahogy a költő beszélteti. De lehetne-e a széles jókedv szilajságát oly meggyőzően kifejezni egy falusi legény szavaival, akárhányat idéznénk is szószerint, mint a következő két versszakkal :

Kocsmárosné, aranyvirág,
Ide a legjobbjik borát,
Vén legyen, mint a nagyapám,
És tüzes, mint ifjú babám.

Húzd rá cigány, húzzad jobban,
Táncolni való kedvem van,
Eltáncolom a pénzemet,
Kitáncolom a lelkemet.

Figyelmünk a szenvedély lobogásától a feszültséig telítve, szinte mohón szívja magába, ami ezután eléje tárul. A figyelemnek ez a felsőfokú feszültsége nem tart soká, azért az események tempójában még nagyobb

gyorsaságra van szükség. Bekopognak az ablakon. Kurta, fölényes parancs az uraság üzenete. Hetyke, elsőpró erejű dac rá a felelet :

Ördög bujjék az uradba,
Te pedig menj a pokolba . . .
Húzd rá cigány csak azért is,
Ha mindjárt az ingemért is !

Azt gondolná az ember, hogy ezzel az elementáris erejű szenvedéllyel senki sem bír. De ím gyengéd kérés szerénykedik a szilaj tobzódásba s a lobogó szenvedély ettől a gyenge fuvallattól egyszerre összeomlik :

Feleletet egyik sem ad,
Kihörpentik boraikat,
Végét vetik a zenének,
S haza mennek a legények.

A költő is elvonul s magunkra hagy érzésünkkel, melynek hullámain szelíden ring a meghatottság.

A lényeges mozzanatok megjelenítésén kívül még egy elsőrendű eszköze van a költőnek a hatás erősítésére : az ellentéteknek egymás mellé helyezése. A csend fokozza a hangos vígság hatását, míg a szerény kérést az uraság parancsa, a legények gyengéd figyelmét szilaj dacosságuk sokszorozza meg hatásában.

Miután így a tárgy hatásos alakításának módját megfigyeltük, vizsgáljuk meg, mily befolyással volt erre az alakításra a költő egyénisége. Feltűnő, hogy képzelete mily bámulatos könnyedséggel jeleníti meg az egész esetet, minden keresés nélkül megragadva annak jellemző vonásait. Az előszeretettel kiválasztott vonások egyszerűsmind elárulják, hogy a költő maga is lobbanékony természet, amelyben az önkényes korlátozást nem tűrő féktelen szabadságszeretet szépen megfér a gyermekded

jószív gyengédségével. (Gondoljuk csak el, mi lett volna Adynál e jelenetből!) Egyébként pedig ez a költemény is világosan mutatja, hogy Petőfi minden eredetisége mellett is teljesen korának gyermeke. Egyben példája annak is, mint csapódnak le a kort mozgató eszmék a művészetben. Akkori értékes férfaink gondolat- és érzésvilágát minden előtt a haza sorsa foglalkoztatta. Céljuk az volt, hogy az általános európai demokratikus áramlatnak megfelelően a nép felszabadításával boldoggá tegyék a hazát. Ennek az eszmének volt rajongója Petőfi. Szenvedélyes természete kizárja a higgadt megfontolást: minden gyűlöletes előtte, ami ennek a szabadságnak útjában áll, viszont szerinte a népet csak szeretni lehet gyönyörű jellemvonásaiért. Ezért olyan az uraság, mint aki azt akarja, hogy kényelméhez alkalmazkodják a világ. Nem is érdemel mást, mint hogy semmibe se vegyék s csak azért is annál inkább verje fel az éj csendjét zajával a vigalom. De hogy is lehetne ily legényeket bántani? Nem elragadó látvány-e ez a széles jókedv, mely alig bír magával, az életörömmel ez az őszinte kiáradása, mely közvetlen egyszerűségében oly megkapó, mint valami gyönyörű természeti tűnemény? S mily nemes, gyengéd tulajdonképpen ez a szilajon dáridozó őstermészet: elcsendesedik, hogy ne zavarja egy beteg anyóka éjszakai nyugalma. A pathetikus hősök és a nagyszerű mult helyett ime a természet és az egyszerű nép romantikája. Most már egészen mellékes, szem- és fültanuja volt-e a költő a megénekelte jelenetnek, egészben részben vagy egyáltalában nem alapszik-e valóságban, mert hisz az anyag úgy van alakítva a költeményben, hogy a költőtől fölfedezett értéket az olvasó érzésvilágának revelálja.

Végül még a mű anyagára vessünk egy tekintetet. A költő anyaga a nyelv, mégpedig nemcsak jelentése, hanem hangzása szerint is. A jelen esetben a tárgynak

megfelelően egyszerű, minden különösebb dísz nélkül. A rímek is egyszerűen a jelenet lefolyásának ritmusát határozzák meg. Feltűnően finom művészettel van azonban felépítve az utolsó versszak. Az állítmány háromszor egymásután a sor elején áll s az így keletkezett eső mondathangsúlyok megismétlődve valóságos záróakkordot alkotnak.

Bármennyire részleteznők is azonban ezt az elemzést, ami némelyeket talán a botanikus munkájára emlékeztet, mindig csak az elemeknél maradnánk, amelyek úgy nőttek valami eleven egységbe a költő lelkéből, mint a rét talajából a vadvirág.

A műélvezet.

Eddigi fejtegetéseinkkel talán sikerült megsejtenünk, mily mélységekig bocsátja gyökereit a művészet az emberi szellem világába s mennyire össze van nőve a lelki élet egész területével. Apriori világos, hogy ezt a kultúrtenyezőt egyetlen szellemi mozgalom sem hanyagolhatja el anélkül, hogy ennek a nemtörődömségnek kárát ne vallaná. Mégis azt hisszük, nem végzünk fölösleges munkát, ha röviden foglalkozunk a művészet hatásával is, hogy a művészet helyes értékelésének még szilárdabb alapot teremtsünk. Magától értetődik, hogy itt ismét csak a célunkhoz vezető gondolatsor jelzésére szorítkozunk.

A művészet mibenlétéről vallott felfogásunk előadása után nem kell külön hangsúlyoznunk, hogy az alábbiakban a műélvezet elnevezést csak elterjedettsége miatt használjuk s egyáltalában nem tartjuk adaequatnak azon hatás jelölésére, amit a művészet kivált. Az egyház is mindig többet várt az egyházművészet alkotásaitól, mint élvezetet hívei számára. Mivel a műélvezet mibenlétéről felállított nézetek szoros kapcsolatban vannak kinek-kinek a művészet lényegéről vallott felfogásával,

nem csoda, ha ezen a téren is az elméleteknek nagy tarkaságával találkozunk. Itt nincs helye annak, hogy a különféle elméletek kritikájába bocsátkozzunk, hanem meg kell elégednünk a magunk felfogásának előadásával.

Legegyszerűbben jutunk célhoz, ha a lelki élet egészéből indulunk ki. Természetünk ösztönöz bennünket, hogy erőinket a nekik megfelelő területen foglalkoztassuk, hogy életünk ebben a tevékenységben kibontakozhassék. Olthatatlan vágy hajt bennünket, hogy az életet minél teljesebbé, élményekben gazdagabbá tegyük, hogy a körülöttünk levő világot életünk és élményeink számára meghódítsuk és hódításunk gyümölcsseit embertársainkkal is közöljük. A tudós felfedezése, a bölcs igazsága közkinccsé igyekszik válni s a művész alkotása sem más, mint a világ meghódítása érzésvilágunk számára.

Ezek a szellemi tevékenységek legtisztább formájukban mind bizonyos elvonatkozást kívánnak az ú. n. gyakorlati élettől, de különösen a művészi tevékenységről és a műélvezetről általánosan tudott dolog, hogy azok a gyakorlati érdekektől független lelki élményben fejlődnek ki. Alkotásaiban a művész azt igyekszik megmutatni, micsoda értékeket revelál a valóság a tiszta szemlélet számára. Hogy ez a tiszta szemlélet könnyen létrejöhessen, művét elszigeteli a valóságtól, annak értékeit idegen anyagban ábrázolja, a való helyett bizonyos absztrakt érzékiséget teremt, érzéssel és gondolat-tal, tehát szellemmel telítve, amely szellemiség nem egyéb, mint a művész lelkének és a dolog értékének egymásratalálása. Ennek megfelelően — amint egy solitarius bölcselőnk oly világosan írja — «a művészeti ősfenomen : az elméleti és gyakorlati érdek nélkül való érzéstartalmú szemlélet. A művész vagy költő produkálja, kifejezi a szemléletet, amelyben egy darab világ és élet az ő egyéniségének tükrében lerajzolódik, az élvező pedig

reprodukálja és megéli azt, amit a mű kifejez, megéli tüneményyszerűen, a gyakorlati életnek izgató érdekelt-sége nélkül.⁹ Hogy csak egyszerű példát említsünk, egy pár szép alma a természetben is gyönyörködtet bennünket színeivel, de ebbe az élvezetbe igen könnyen beleszólhat az étvágy, míg ugyanaz a pár alma egy Cézanne-csendéletben elveszti valóságjellegét s színei oly intenzív érzést váltanak ki, ami a valóságban Cézanne egyénisége nélkül alig jöhetett volna létre. Általában a művészet birodalmában szabadon élvezhetjük az érzések tiszta borát a szüret napszámos munkája és az erjedés salakja nélkül: a meghatottság, csendes gyönyörűség, áhítat, elragadtatás és sötét, döbbenetes mélységek sejtelme a valóság gátló akadályaitól meg nem sebezve, szét nem szaggatva szállhatják meg lelkünket.

Ám a művészet ellenségei és lekicsinylői éppen erre a körülményre alapítják ellenszenvüket, illetőleg leki-csinylő ítéletüket. A művészetnek a valóság nehezékétől megszabadított világába tévedt emberben, mint mondják, könnyen elsorvadhatnak az életben mégis csak elsőrendű fontosságú reális érzékek. A művészi életnézettől szaturált embert lassanként csak az érdekli, mit jelent az életét körülvevő valóság az esztétikai szemlélődés számára, s nem hallja az élet szavát, mely tette hívja fel.¹⁰ Éles szemmel s talán meghatottsággal szemléli például a koldus arcán a nyomor kifejezését, de elfelejt alamizsnáért a zsebébe nyúlni. Elismerjük, hogy ennek az érvelésnek van alapja, de csak addig, míg el nem felejt, hogy majd minden jó rosszra válhat, különösen ha nincs a maga helyén. Tisztán a műélvezetre beállított élet természetesen eltorzul. Ami pedig egyes művészek különc-életét illeti, ha ez valamit is jelentene a művészet rovására, akkor a tudósok hirhedt szórakozottsága szintén érv lehetne a tudomány értéke ellen. A fokozott szellemi életet élő ember alakja a nyárspolgáriasság

síkjára vetítve egváltalában nagyon könnyen mutat fonák képet, de azért a hétköznapiságot még sem tehetjük meg értékmérő normának. Igenis, az igazán normális ember mindig gyönyörködni fog a művészetben, hol a mindennapi élet béklyóitól szabadult szelleme igazi hazájában érzi magát.

A műélvezetet kiváltó és meghatározó tényezőket már most a következőkben ismertethetjük. Mint már említettük, az anyag a műalkotásban minden szépségét kibontja s magába issza a mű szellemét, amely ily módon úgyszólván érzékelhető lesz. A lelki élményt tehát az érzéki benyomás ereje sokszorozza meg erejében. Teljesen igazat adunk Katann-nak, aki szerint «az esztétikai megismerésben megvalósul az érzékek és a szellem együttműködésének legtökéletesebb harmoniája s így az esztétikai szemléletben zavartalanul éli ki magát az ember testet és lelket egyesítő természetét».¹¹ Mivel minden zavartalan természetszerű életműködés gyönyörrel jár, élvezetnek kell kísérni a művészi szemléletet is. Az ily működés viszont erősíteni szokta az organizmust, illetőleg a működést kifejtő szervet, azért az egész okoskodás helyessége mellett szól, hogy a kísérleti lélektan a művészi szemléletnek ily hatásáról tanuskodik, mikor megállapítja, hogy «a költői kép hatásaként fellépő érzelmek két legfontosabb összetevője az erő és nyugalom érzete, amiből arra lehet következtetni, hogy a művészet erősíti az organizmust».¹²

Főntebb utaltunk arra, hogy a specifikus művészi tevékenység a kifejező forma megalkotása. A forma ezen kialakításának mikéntje önmagában is lehet a gyönyörködés kiváltója, különösen művészeknél, akiknek figyelme természetszerűleg a kifejezés módjára irányul, mert hisz alkotásukban elsősorban ez a kérdés foglalkoztatja őket. Ennek a gyönyörködésnek lehetne adaequat elnevezése a műélvezet.

De ez az élvezet sem meríti ki a művészet hatásának teljességét. A tényállás megvilágítására hasonlítsuk össze ismét a művészi szemléletet az értelmi megismeréssel. Tudományos művet is élvezhetünk, gyönyörködhetünk a szellemes gondolatfűzésben, az érvek logikus felvonultatásában és az eszmék világos egybekapcsolásában. Az igazság keresése tehát, mint természetes erő kifejtés, gyönyörérzetekkel van összekapcsolva. Ugyanígy kíséri, mint fentebb láttuk, a művészi szemléletet is gyönyör, azzal a különbséggel, hogy az utóbbinál az érzékek bekapcsolódása révén az élvezet intenzitása lényegesen nagyobb. Amint azonban az igazságösztönnek elfajulását, az igazsággal járó felelősség félretolását jelenti, ha valaki az igazságkeresés gyönyörét fölébe helyezi az igazságtalálás örömeinek, azonképen a művészi ösztön sem egészséges, ha a kifejezés mikéntjénél megállapodik s elhanyagolja a művészi formában jeleltetendő tartalmat. Azért az alkotó művészre és a szemlélőre egyaránt érvényesek Emerson szavai: «Ha valaki nem áhitatból és szeretetből, hanem csak élvezetért keresi a szépet, az ily törekvés lealacsonyítja a keresőt. Az ilyen sem festményben, sem szoborban, sem zenében vagy költészetben nem fogja megtalálni a magasztos szépséget; effeminált, kiszámított, beteges szépség, tehát nem igazi szépség lesz az, amit a mű kifejez, mert a kéz sohasem alkothat magasabbrendű dolgot annál, mint amit a jellem inspirál».¹³

A műélvezet lényegét tehát mélyebben kell keresnünk. És csakugyan — mint M. Geiger kitűnő tanulmányában¹⁴ oly meggyőzően kimutatja — a műélvezet tulajdonképeni tárgya a formát kitöltő és benne megnyilatkozó tartalom. Élvezzük a formát is — tudatosan vagy öntudatlanul — de ez az élvezet beleolvad a tárgy felfogásába, melyhez a formán keresztül jutunk el.

Eddigi fejtegetésünk tehát abban a megismerésben

zárul, hogy a művészet testet öltött lelkeség s a műélvezet ennek a lelkeségnek megragadása a szellem és érzékek együttes erejével.

A művészet az élet egészében.

Elhagyva a műélvezetnek egyéb, sokszor bonyolult s nem ide tartozó kérdéseit, röviden még csak arra kívánunk utalni, mily hatással van a művészet egész lelki életünkre.

A művészet világa érzéssel telített világ és elsősorban érzésvilágunkhoz szól. Ez hatásának magyarázata, erejének titka és határa. A művészet fontossága tehát az élet háztartásában aszerint igazodik, mily jelentősége van az érzelmeknek lelki életünkben. Tény, hogy az ember törekvései az akaratban teljesednek be. Az akarat azonban el sem képzelhető ismeret nélkül, mely a célt világosan megmutatja és indíték nélkül, melynek ereje az ismeretben adott dolognak értékes volta. Az értékeket pedig legelevenebben érzésével ragadja meg az ember. Végső elemzésben tehát az akarat erőforrása az érzésvilág. Erre vonatkozóan legyen szabad idéznem Ranschburg Pált, a kiváló lélekbúvárt, aki ezeket mondja: «Sem tapasztalásunk, sem emlékeink nem azok, amelyek végeredményben ténykedő énünkre nézve az élet igazi irányítói, hanem az érzelmek, melyek érzeteink és képzeink nyomában járnak. Nem az illat a döntő tényező vagy az étel aromás íze, sem az emlék tartalma, mely bennem ébred. A döntő kérdés az énre nézve, melytől ez állásfoglalását függővé teszi, az, hogy kéjt, kedvet, örömet vagy szenvedést, kellemetlenséget, szomorúságot hoz-e számára a benne támadó tartalom? Az előbbiek után szalad, az utóbbi elől menekül. S nincs az a normális elme, bármily józan észlény volna is valójában, akit ne az érzékileg, esztétikailag vagy etikailag gyönyört

nyújtó vagy kint okozó, a szép és csúnya, a jó és rossz érdekelne mindabban, ami változás elméjében támad. Az, hogy az egyiknek csak az kellemes, ami az érzékekkel fogható, míg a másiknak csak az hoz örömet, amin értelmének élet köszörülheti, hogy az egyiknek szép a fák lombja és a madár füttye, míg a másik ugyanezeket látja és hallja ugyan, de csak természettudományi vonatkozásaik azok, amik őt érdeklik s örömet neki csak a problémák feszegetése nyújt — mit sem változtat a dolog érdemén. Mindegyikük azt keresi, ami neki örömet — elmejellege szerint alacsonyabb vagy magasabbrendűt — hoz s mindegyikük kerülni igyekszik azt, ami néki csalódást, fájdalmat szerezhet». ¹⁵ Hogy a kép teljes legyen, adjuk hozzá a föntiekhez a hangulatok jellemzését. Ranschburg szerint «elmetanilag ezek kiindulópontja is valamelyes érzethez vagy képzethez kapcsolódó kedv avagy kedvetlenség, tetszés vagy nemtetszés, helyeslés vagy elítélés. A hatás azonban, melyet az ily érzelem az «én»-ben kivált, mindig aránytalan, igen gyakran az egyénre önmagára is érthetetlen, vagy legalább is belsőleg indokolatlan». Ez az aránytalanság abban mutatkozik, «hogy a valamely tartalommal kapcsolatosan jelentkezett érzelmi jelzés tovább megtapad, huzamosabban fennáll s az összes bekövetkező tartalmak érzelmi színeit kifejlődésük közben elfojtja s a hangulat színére egységesen átfestti». ¹⁶

Sorsdöntő fontosságú tehát mindenkire nézve, hogy érzéseinek hullámai merre áramlanak, vakon ragadják-e magukkal a folyton változó benyomások szeszélyes útjain, vagy sodruk valami emberhez méltó cél felé irányul-e. Az érzés önmagában vak s az öntudatos életnek nem lehet célkitűző vezére, de viszont szükséges, hogy az érzés az élet áramával töltsen a gondolatot s lendületet adjon az akaratnak. Érzés nélkül a gondolat vérszegény s bágyadt az akarat. Nem hiába hangsú-

lyozza a hősi akarat szentje s az emberi lélek nagy ismerője, szent Ignác az érzelmek felkeltésének fontosságát az elmélkedésben.

Térjünk most már vissza annak a vizsgálatára, milyen szerepe lehet a művészetnek érzésvilágunk kialakításában.

Először is a művészet azzal, hogy tárgyát kiemeli a valóság köznapi, sokszor brutális kapcsolataiból, az érzelmeket finomítja, tisztítja. A műélvezetben továbbá a művész nem közönséges lelkülete, mély érzésvilága találkozik a szemlélő lelkével s azt fogékonyságának arányában gazdagítja. Mindazoknak az érzéseknek a kifejezésével, amelyek a szemlélőben csak öntudatlanul vagy homályosan élnek és szunnyadnak, mint a virág a rügyben, ezen érzéseket felserkenti és határozott formába segíti őket kibontakozni. Egy szóval fejleszti és elevenen tartja kedélyéletünket, s ami még több s ami minket most különösen érdekel, közvetve, vagy közvetlenül irányt szabhat egész érzésvilágunknak.

Ezen egy cseppet sem fogunk csodálkozni, ha meggondoljuk, hogy amit a művészet nyújt, az élvezet útján hatol a lélekbe, mégpedig oly gyönyör útján, mely az egész érzéki és szellemi felfogóképességen eluralkodik s minden vele kapcsolatos szellemi tartalmat játszi könnyedséggel és mégis szinte ellenállhatatlan erővel ömleszt át az élvező lelkébe. Még élenkebben fog szemünk előtt állani a művészetnek ez az ereje, ha figyelembe vesszük, hogy a határozatlan, hullámzó s könnyen változó érzésvilágra a határozottan kifejezett, intenzitásukban fokozott és sűrített érzelmek szükségképen szuggesztív erővel hatnak. Megállapításunk érvényességét nem ronthatja le az a körülmény, hogy ezek az érzések a művészet látszatvilágához fűződnek, mert látszaterzések nincsenek. A műélvezet a valóságban folyik le, ugyanabban a lelki világban, melyben a többi érzések és tőlük befolyásolva

az elhatározások is születnek. Azért ha a művészet előszeretettel fordul bizonyos tárgyak felé s azoknak ismét bizonyos vonásait alakítja különös kedvteléssel, az ezen dolgokhoz kapcsolódó érzéseket és hangulatokat fejezi ki sokszor és különös erővel, elkerülhetetlen, hogy a közönség érdeklődése és érzésvilága is lassanként hasonló irányba ne terelődjék.

Szuggesztív erejénél fogva tehát a művészet óriási szellemi hatalom, mert hozzászoktatja a műélvezők táborát s ezek révén egész társadalmi rétegeket, sok esetben az egész társadalmat, hogy a világot és az életet a művész érzésvilágán keresztül nézzék és értékeljék. Mondhatná ugyan valaki, hogy a művész csak szócsöve a társadalom érzéseinek és életfelfogásának, de erre azt felelhetjük, hogy a gondolat akkor kezdi meg uralmát a lelkek fölött, ha kimondják, s a parázsló érzés akkor lesz lelkeket magával ragadó erő és hatalom, ha lángralobbantják.

A fentiek igazolására legyen elég csak két példát felhozunk. Közismert tény, hogy a mai művelt ember természetszeretete és természetélvezése jórészt a modern tájképfestés hatása alatt fejlődött ki és teljesen annak irányában folyik le. Az a természetrajongó, aki boldog elragadtatásban azt hiszi, hogy a legnagyobb közvetlenséggel élvezi a szabad természetet, nem is álmodik arról, hogy tulajdonképpen a festők szemével néz, azt látja és élvezi, amit a művészet megláttatott és megszerettetett korunkkal. És ugyan ki tudná megmondani, hogy a Nagyalföldet hányan nézték már Petőfi szemével és szívével? Nem vonjuk kétségbe, hogy a kor lelke már magától is a természet felé fordult, de ki tagadná, hogy ennek az irányzatnak főerőssége a művészet volt s az határozta meg teljesen a természetszemlélet módját. A másik példa volna a magyar reformkor irodalma. Széchenyi eszméit nem a költészet teremtette ugyan, de a köztudatba az plántálta át az új hazafias érzést, az gyújtotta a lelkekben

azt a tüzet, amelynek melege ma is átsugárzik az igaz magyar szívekbe. Végül még az a nagy pusztítás is, amit a lelkekben a művészet eszközeivel oly sokszor végeznek, eléggé mutatja, hogy a művészetben oly erő lakik, amelyet lebecsülni nem szabad, s amelyet fel kell használnia annak, aki a társadalomra hatni akar.

A művészet az eszmék szolgálatában.

Különösen aki nemes eszmék terjesztésén fárad igaz igyekezettel, rá van szinte utalva a művészetre. A nagy eszmék mindig áldozatot és erőfeszítést követelnek híveiktől. Erre az áldozatra és erőfeszítésre az emberek nagy többségét pusztá okoskodással és bizonyítással rávezetni nem lehet. Az ész meggyőzésénél sokkal fontosabb a szív meghódítása. Tegyük föl, hogy egy hétköznapi közönség előtt fejtegetne valaki tisztán az észhez szóló érvekkel valamely igazságot s abból hidegen, józanul levonná a gyakorlati következtetést. Hasonlítsuk össze ennek az előadásnak hatását — a legjobb esetet tételezve fel — azzal a hatással, amelyet egy szép templomban összegyűlt hívőseregnél elér a kiváló egyházi szónok. Az ünneplő ruhától kezdve a templomi szertartásos elhelyezkedésig, a templom áhítatra keltő művészi terétől az orgonazúgásig mennyi művészi hatás éri a lelket, munkálja a szívet, míg az kész talaja lesz az elhintett igéknek! Külön kell még számítanunk azt a művészi többletet, amit a jól kifejtett érvek erejéhez a szónoki, tehát művészi ábrázolás hozzáad. Általában a művészet nemcsak hangolja a lelket eszmék, gondolatok és érzések befogadására, hanem hatásának főtítka, hogy a szellemi tartalomnak szemléletes, érzéssel telített kifejezést teremtsen. Nem az észnek, vagy legalább is nemcsak az észnek mutatja meg a gondolatot és eszmét, hanem elsősorban a szívet kapcsolja hozzá. Azért igen

találón mondja Nietzsche : «Minél elvontabb az az igazság, amit hirdetni akarunk, annál inkább szükséges, hogy az érzékeket hozzáédesgessük».

A legeszményibb világ, a vallási eszmék világfölötti világa lemondhatna-e tehát a művészetről anélkül, hogy a társadalomra való hatását ne gyöngítené? Ezt annál kevésbé teheti meg, mert a vallási eszmék egyrészt érzékfölöttiek és, hogy valamiképp felfoghatók legyenek, kevés kivétellel majd mindenkivel szemben kifejező képekre, művészi szimbólumokra szorulnak, másrészt természetüknél fogva nem elégedhetnek meg pusztán elméleti elfogadásukkal, hanem az életre hatni, mégpedig radikálisan hatni és tettekben kiváltódnak akarnak. Hogy pedig ebben a folyamatban fontos szerepet töltenek be az érzelmek, azt semmi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy van vallásfilozófiai irány, mely, bár jogosulatlanul, a vallást teljesen az érzésvilágba utalja.

Az egyház tehát bölcsen járt el, mikor az istentiszteletet kezdettől fogva művészettel vette körül, mikor a művészet és vallás szent frigyét megáldotta s megteremtette a művészet legcsodálatosabb korszakait, amelyekben a vallás adta az inspirációt, a művészet pedig a szépség útján sugározta a hívők lelkébe az áhítatot. Képzeljük csak el az egyház történetét a bazilikák, a román és gotikus dómok nélkül, vagy az újabb korban a katolikus megújodást a barokk nélkül, általában az egyház életét a művészet nélkül, s azt fogjuk találni, hogy nemcsak a művészet történetéből hiányoznának a legnagyobb korok és a legcsodálatosabb alkotások, hanem a vallásos élet történetének lapjain is felmérhetetlen veszteségekről kellene beszámolnunk.

Mégis vannak, akik a kereszténységhez méltatlannak tartják az egyház eljárását. A kereszténység alapítója tanította : «Lélek az Isten, és azoknak, kik őt imádják, lélekben és igazságban kell imádniok». (János, 4, 21.)

Nem jelenti-e tehát a vallásos, nevezetesen az egyházi művészet a kereszténységnek, a leglelkibb lelkiségnek lealacsonyítását az érzékek világába? Ez a gondolat nemcsak egyes protestáns felekezetnél vezetett rideg puritanizmusra, hanem sok művelt ember felfogásában is ott lappang, mint többé-kevésbbé tudatos lekicsinylés a katolikus egyház «külsőségeivel» szemben. Ám csak a betűn túl nem látó fanatizmus ítélheti el az Üdvözítő szavai alapján a vallásos művészetet. A legszebb templom művészi oltára előtt is «lélekben és igazságban» kell imádni az Urat, mindössze azzal a különbséggel, hogy itt könnyebben nyílik a lélek imára. A túlzó spiritualizmus, mint minden túlzás, eretnekség. Valami öntudatlan kevélység táplálja, amely, ha merné, talán szégyenlené, hogy testünk is van, hogy az ember nemcsak szellemi, hanem érzéki lény is. Az egyház ezzel szemben hódolattal hajol meg az isteni terv előtt, mely testbe alkotta a lelket és szívesen veszi maga mellé a művészetet, «Isten unokáját», hogy segítségével a testből és lélekből álló embert az érzékek útján is több lelkiségre nevelje. Különben a vallásos művészetet elvben elutasító felekezetek sem tudnak — újabban nem is nagyon akarnak — megenni művészet nélkül. Nemcsak igehirdetésük és énekeik tartalmaznak művészi elemeket, hanem minden templomon, mely megépítésében elűt a profán célokat szolgáló épületektől, már az anyag formáiban jelentkezik az istent-kereső lélek.

Más és időszerűsége miatt sokkal fontosabb az a kérdés, hogy a művészet nem veszít-e méltóságából, ha vallási, tehát a művészettől idegen célok szolgálatára adja magát? Erre a kérdésre fogunk felelni a következő fejezetben.

II. L'ART POUR L'ART ÉS EGYHÁZ- MŰVÉSZET.

Ideálisnak mondhatnók az egyházművészet helyzetét, ha erre a fejezetre nem volna szükség, ha művészeinket a vallásos témakör ma is hasonló mértékben inspirálná, mint a multban. Elég azonban csak egy műtárlatot végignéznünk, hogy szomorúan tapasztaljuk a mai művészi termelésben a vallásos tárgyú s még inkább a vallásos szellemű alkotásoknak majdnem teljes hiányát. Ezt az állapotot nem lehet egyedül azzal magyarázni, hogy nincs kereslet, mecénás, megbízás, mert ugyanígy el lehetne mondani, hogy nincs kínálat. Tudom nagyon jól, hogy nem egy művészünknek hő vágya volna, hogy alkotásait templomokban helyezhesse el, de még nem ment át eléggé a köztudatba, hogy vannak ilyen művészeink is, ma még általánosan elterjedt az a nézet, hogy művészeink nem vesznek tudomást az egyházas témákról. Ez a nézet, mondjuk meg egész nyíltan, a közelmultban még teljesen megokolt volt. Az okot pedig, amiért a művészetből szinte eltűntek a vallásos és általában a «nagy» témájú alkotások, a korszellemen kívül abban a művészeti irányzatban kell keresnünk, amelynek zászlajára a l'art pour l'art jelszava volt írva. A zászló vesztett ugyan már varázsából, de a jelszó még mindig nem vesztett annyit a lelkeken való uralmából, hogy hallgatással mellőzhetnénk, s a körülötte támadt harc még nem ült el annyira, hogy ország-világ láthatná, ki a győztes.

Nem mulaszthatjuk el tehát, hogy állást ne foglaljunk, legalább amennyire kitűzött célunk megkívánja, ezzel a jelszóval szemben, mégpedig olyformán, hogy állásfoglalásunk ne csak negatív kritikában merüljön ki, hanem pozitív elvek felállítására is vezessen. Mint látni fogjuk, az előbbi fejezetben kifejtett felfogásunk ennek a kérdésnek tisztázására is alkalmasnak bizonyul s megerősít bennünket abban a meggyőződésünkben, hogy a helyes úton keressük az igazságot.

Ha a *l'art pour l'art* elvével akarunk foglalkozni, nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a jelentésbeli elváltozást, amelyen ez a jelszó keresztülment. Mai hívei s általában a nagyközönség ugyanis egészen más értelemben használják, mint eredeti jelentése volt. Az elvet először Victor Cousin hirdette 1818-ban a Sorbonne-on tartott előadásaiban, még pedig ily formában: *Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, de l'art pour l'art.* (A vallás a vallásért kell, az erkölcs az erkölcsért, a művészet a művészetért.) Az elv ily formában nem jelent mást, mint hogy a művészet a kultúrjavak sorában önálló, sajátos értéket képvisel s épen azért nem a vallás vagy erkölcs érdekében, hanem önmagáért szükséges. A tudományról csak nemrégiben hangsúlyozta ugyanezt az elvet a jónevű német theológus, Rüdemacher, aki az elméleti theologia és a gyakorlati lelkipásztorkodás egymáshoz való viszonyát vizsgálva kijelentette, hogy «a tudomány elsősorban önmagáért van s nem azért, hogy az életben és a világon való uralkodásunk eszköze legyen».¹

Már pedig a művészet époly sajátos és másból le nem vezethető megnyilatkozása az emberi szellemnek, mint a tudomány és termel oly értékeket, melyek önmagukban, minden más irányú hatásuktól eltekintve is becsesek. Ily értelemben a *l'art pour l'art* elvét mindenki szívesen elfogadhatja, sőt el is kell fogadnia. Mert ha a val-

II. L'ART POUR L'ART ÉS EGYHÁZMŰVÉSZET 41

lás és erkölcs alacsony felfogását és ennek következtében leértékelését kell látnunk abban, ha valaki csak az alacsonyabb néposztályok fékentartására tartja a vallást szükségesnek és az erkölcsiséget csak azért tartja jónak, mert az állam nélküle el nem lehet, akkor a művészet létjogosultságát sem lehet egyedül abban látni, hogy az vallásos vagy hazafias célokra használható.

A különböző kultúrjavaknak sajátos jellegük szerint való értékelése, úgynevezett öncélúsága, természetesen nem jelentheti kölcsönös kapcsolatuk szétszakítását. Különösen pedig nem jelentheti azt, hogy ezek a kultúrjavak csak arravalók, hogy az ember szolgálhasson nekik, mint valami bálványoknak. Ellenkezőleg, egyiknek méltóságát sem csorbítjuk, ha azt mondjuk, hogy vallásnak, erkölcsnek, tudománynak, művészetnek van főadata és hivatása, minélfogva az ember életét szentté, jóvá, széppé és gazdaggá kell tenniök. Az ember és kultúrája nem heterogén dolgok, út és cél itt szerves egységet alkotnak. Az ember szentségben, jóságban, tudásban, szépségben éli meg és virágoztatja ki alkotó szellemét. Amint a virágban szírom, porzó, bibe, szín, illat együtt élik a virág életét s létük tökéletessége egymásrautaltságuk harmóniájában teljeseedik be, azonképen az emberi szellem alkotásai is egy közös életnek hajtásai, gyökereik ugyanannak az egy és egységes léleknek titkos mélyű termőtalajából táplálkoznak és együtt építik ki a szellem világát. Ha egyik a másiktól elszakadna, egyik a másikat elnyomná, kiirtaná vagy csenevész tengődésre szorítaná, azzal az ember lenne szegényebb. Ártó apostolai tehát az emberiségnek azok, akik ezt a harmóniát megzavarják, akik a vallást és tudományt, erkölcsöt vagy művészetet egymás ellen kijátszani vagy egymástól elszakítani akarják.

Ez a vád méltán éri a l'art pour l'art mindazon híveit,

akik e jelszót egészen más értelemben használják, mint ahogy Victor Cousin azt hirdette s mint fentebb értelmeztük. A l'art pour l'art rajongóinak szemében a művészet valami mindenekfölött lebegő istenségféle, akinek hódolat és tisztelet adassék mindenki által, s aki előtt az értetlen tömeg, a profanum vulgus levetett sarukkal rója le a néma bámulat adóját. S a profanum vulgus-hoz számít mindenki, aki nem úgy vallja a l'art pour l'art elvét, hogy a művészethez sem bölcseletnek, sem vallásnak, sem erkölcsnek köze nincs, sőt talán még az emberiségnek sem, kivéve a boncokat. A művészet az erkölcs fölött, vagy legalább is rajta kívül áll, tehát nem is lehet erkölcstelen.² Főleg ez utóbbi pont az, amely körül a leghevesebb harcok folytak. Mi most ezzel a kérdéssel nem foglalkozunk, csak annyit jegyzünk meg reávonatkozóan, hogy a művészetnek mint kultúrtényezőnek lényegéhez tartozik, hogy bármiféle értéket, de értéket reveláljon. Az erkölcstelenséget pedig semmiféle mesterkedés vagy ügyeskedés sem tudja értékké s így művészetté varázsolni.

Közelebbről érdekel bennünket a jelszónak főtantétele. Eszerint a művészetben egyedül az ábrázolás, a tárgy-nak művészi alakítása a fontos, nem a tárgy. Nem számít, hogy mit ábrázol pl. valamely kép, kizárólag az ábrázolás mikéntje dönti el annak művészi értékét. Következőleg az igazi művész arra fog törekedni, hogy ezt a tiszta művészi szándékot revelálja a műélvezőnek. Tanácsos tehát a tárgyat lehetőleg oly mellékesnek föl tüntetni, hogy az a figyelmet magára ne vonhassa s így a művészi alakítás érvényesülésének útjában ne állhasson. Az «olcsó hatás» eszközeit, mint amilyenek egy arc vagy jelenet érdekessége, lélekbemarkoló drámai ereje, a természetes báj és efélék, száműzni kell a művésznek alkotásából, hogy művészete úgyszólván desztillált tisztságában ragyoghasson. Arról meg már szó sem lehet,

hogy egy műalkotás erkölcsi vagy vallásos hatásokra pályázzék.

Ily felfogás mellett egyházi művészetről igazán szó sem lehetne. Hisz az egyház mint mindig, úgy manapság is a vallás szolgálatába kívánja állítani a művészetet. Álláspontját világosan megismerhetjük pl. a kölni egyházmegyei zsinat (1922) határozataiból, amelyek annál inkább figyelemreméltók, mert már az új egyházi törvénykönyv idevonatkozó rendelkezésein épülnek fel. Eszerint

«az egyházi képzőművészet főadata, hogy megalkossa az istentisztelet céljaira szolgáló épületet, azt magasztos rendeltetésének megfelelő módon felszerelje és díszítse, továbbá, hogy a szent szertartásokhoz szükséges szereket használatukhoz méltó alakban állítsa elő. Hirdesse Isten dicsőségét egyrészt azzal, hogy az Ő fenségét és szépségét alkotásaiban visszatükrözteti, másrészt azzal, hogy az istentiszteletet méltóságos és szép keretbe foglalva, a hívók lelkét a mindennapiságból az égiekhez emeli. Az egyházművészetből ily módon egyúttal a vallásosságra való nevelésnek fontos eszköze és a lelkipásztorkodásnak hathatós támogatója lesz.

Mivel ily szoros a kapocs az egyház istentiszteleti élete és az egyházművészet között, azért az utóbbinak alkotásaitól el kell várnunk, hogy a liturgia szelleme hassa át őket; hogy semmi olyant ne tartalmazzanak, ami a keresztény tannal vagy erkölcsi alapelvekkel ellenkezik; továbbá, hogy ne legyenek kimondottan világias színezetűek és hogy érthetőségük és mély vallásos tartalmuk révén a keresztény nép épülésére és tanulására szolgáljanak.

Az építészet alkotásai nyugodt komolyságukkal és egész kiképzésükkel utaljanak az istentisztelet fönségére, látogatóikat vonják el a világias gondolatoktól és a lelket segítsék vallásos felemelkedésében.

A szobrászi és festői alkotások legyenek tekintettel az egyházi hagyományokra is és a szentet úgy ábrázolják, hogy azzal a hívő nép lelkében ne visszatetszést és kedvetlenséget, hanem áhítatot és jámbor gondolatokat keltsenek.»³

Ha a l'art pour l'art radikális híveinek igazuk van, akkor az, amit ezek a határozatok kívánnak, kívül esik a művészet területén, s az ily szellemben készült alkotások csak bitorolják a művészet nevet. Nem kell részletesen magyarázni, hogy az ily fölfogás mily végzetes következményekkel jár az egyházi művészetre, ha meggondoljuk, hogy a művésznek mit jelent, ha alkotásaitól megtagadják a művészet nevet és rangot, nem is szólva arról, hogy a tárgy degradálása folytán mi lesz a l'art pour l'art szellemében készült műben a vallásos témából, ha ugyan egyáltalában feléje fordul a művész figyelme. Viszont mindenki csak természetesnek tartja, ha az egyház diplomáiban csak oly művészetet akar látni, amely céljainak megfelel, az ő vallásosságának kifejezője, s mint ilyen híveinek buzgóságát emeli; ha a templomtól elvárja, hogy necsak szép épület, hanem az Isten és az imádság háza legyen; ha a szobroktól és képektől megkívánja, hogy a hívőket áhítatra keltsék és necsak művészi kvalitásaikkal gyönyörködtessék. Hisz akkor lenne igazán hűtlen önmagához, ha a templomot mint a művészet csarnokát kezelné.

Mivel, mint említettük, a l'art pour l'art elvének szélsőséges fölfogása még mindig erős tényező a ma művészetében s nagy akadálya az új egyházművészet kialakulásának szükséges hogy ennek a fölfogásnak helytelenségét kimutassuk, mégpedig nem, mint általában történni szokott, általános erkölcsi, hazafias vagy vallásos szempontból, hanem tisztán a művészet lényegéből levont következtetések alapján. Felfogásunkban, mint látni fogjuk, támogatnak bennünket a legmodernebb műelmé-

II. L'ART POUR L'ART ÉS EGYHÁZMŰVÉSZET 45

let komoly képviselői, akiket nem lehet a maradiság vagy klerikalizmus jelszavával elintézni.

Emil Utitz szerint, aki a modern művészetten eredményeit összefoglalja *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* című nagy művében, nem is kérdéses, hogy a művészet hazafias, erkölcsi, vallásos stb. értékeket revelálhat, sőt erre hivatva is van, minthogy ezek az értékek a művészet segítségével nélkül «vagy egyáltalában nem, vagy csak jelentékenyen kisebb mértékben valósíthatók meg».⁴

Lássuk mármost a dolgot közelebbről. Az első fejezetben adott meghatározás szerint művészetnek az oly alkotásokat nevezzük, amelyekben az alkotó művész úgy alakítja ki anyagából az értékes jelenségek valamelyes képét, hogy ez az alakítás érzésvilágunk számára feltárja és közvetítse ezeket a művésztől intenzív élményben megragadott értékeket. Ebből a meghatározásból a felvetett kérdés tisztázására perdöntő erejű következtetéseket vonhatunk le. Először is hangsúlyozzuk, hogy valamely alkotás művészi jellege az alakításon, a művészi formán fordul meg. Csak ami a művészi formában kifejeződik és ezen keresztül hat érzésvilágunkra, tartozik a művészethez. Ha tehát például egy költeményben versbe szedett tudományos vagy bölcséleti okoskodást találunk anélkül, hogy ennek az okoskodásnak tárgya, az eszmék és gondolatok, szemléletes alakítást nyertek volna és ezen szemléletesség révén hatnának érzésvilágunkra, akkor ez az okoskodás, bármily értékes is tudományos vagy bölcséleti szempontból, sőt még ha olyan természetű is, hogy önmagában véve is alkalmas erős érzések kiváltására, az alakítás hiánya miatt nem tartozik a művészethez. El lehet tehát gondolni oly eszméket, igazságokat, amelyek, bár egy egész világnézet épüljön föl rájuk, nem lehetnek a művészet tárgyai, mert nem alkalmasak oly szemléletes alakításra, hogy ezen alakítás

révén hassanak érzelemlágunkra. Mint Arany János
írja Vojtinának,

van sok eszme, igaz fogalom,
Mitől előre borsózik dalom.

— — — — —
Vond bár kívül rá költői mázad,
A póre tartalom fejedre lázad.

Egy másik példa még teljesebben illusztrálja a fel-
állított törvényt. Igen könnyen előfordulhat, s bizonyára
gyakran történik meg az az eset, hogy a jámbor hívő
valamely teljesen primitív, minden művészet híján ké-
szült feszület előtt áhítatra gerjed a keresztfeszített
Megváltó iránt, s ez az áhítat eltölti egész érzésvilágát.
Világos, hogy ennek az élménynek létrejöttében a művé-
szetnek semmi szerepe sincs. Ellenben ha a felfeszített
Krisztus képe vagy szobra oly alkotás, hogy az alakítás
mikéntjéből a kereszténységgel nem ismerős szemlélő is
érezni kénytelen, mint a kereszt mellett álló százados,
hogy akinek szenvedése itt ábrázolva van, több mint
ember, akkor már az áhítat keletkezésében és lefolyásá-
ban is kimutathatjuk a művészet hatását. Ha ily alko-
tással kerül szembe a hívő valamely templomban, ahova
imádkozni betért anélkül, hogy ez a szándéka konkrét
alakot öltött volna, megkapva a kép vagy szobor kifejező
erejétől, szemlélődése érzéssel telítődik s ha szíve áhítatra
gyúl a Megváltó iránt, áhítatát a műalkotás keltette
érzés kíséri. Akár megmarad az illető a pusztá szemlélő-
désnél, akár áhítatos imádság követi azt, lényeges szá-
munkra annak a felismerése, hogy az a vallásos érték,
amit Krisztus kereszthalála a hívő kereszténynek jelent,
a művészi alakításban kifejeződik s oly lelki élményben
válík a szemlélőnek tudatossá, melynek hordozója a
művészi kifejezés keltette érzélem. Az első esetben tehát
a feszület csak alkalmat ad arra, hogy a megváltás értéke

II. L'ART POUR L'ART ÉS EGYHÁZMŰVÉSZET 47

a hívő tudatában felmerüljön anélkül, hogy a kísérő érzelmek irányát befolyásolná, míg a második esetben az egész lelki élmény megindítója, táplálója és irányítója a művészi alakítás.

Az elemzett példák világosan mutatják, hogy egyrészt a tárgy alakításán fordul meg az alkotás művészi jellege és értéke, másrészt hogy vallásos értékek is lehetnek a művészi alakítás tárgyai, ha a művészet formanyelvére fordítja le őket a művész, ha a tárgy és alakítása, a kifejezés és kifejezett érték szerves egységet alkotnak. Az ilyen érték csak annak a szemében eshetik kívül a művészet területén, aki a formát és tartalmat nemcsak az elméleti vizsgálódás kedvéért választja szét, hanem a valóságban is elkülöníthetőknak tartja őket, holott a kettő a valóságban egy s a műalkotás nem egyéb, mint megformált tartalom.

A mondottak még teljesebb megvilágítására idézzük Utitz idevonatkozó klasszikus fejtegetéseinek lényegét. «A művészet — mondja — közvetíthet erkölcsi és vallásos, hazafias és intellektuális stb. értékeket. De ez a közvetítés teljesen meghatározott formában történik, mégpedig oly módon, hogy az ábrázolás sajátos jellege révén érzésközlésben tárul föl előttünk az ábrázolás értelme . . . Így minden nehézség nélkül érthető, miért vehetők az emlékművek, a hazafias líra, szociális regények, építészet stb. művészetszámba; nyilvánvalóan annyiban és azáltal, hogy az ábrázolás sajátos módja érzésközlést vált ki bennünk s ebbe ágyazva ragadjuk meg az illető értéket. Nem valamely hősnek elvont emlékezetéről van szó a művészetben, hanem ezt a hősiességet eleven érzésemnek tolmácsolja a művészet, s amennyiben erre képes, annyiban művészet. Nem a hazafiságra való fölhívás a hazafias műalkotásnak az értelme, hanem az eleven hazafias élmény, amely az ábrázolásban kifejezésre jut. A tendencia tehát nem rontja le a művészi jelleget,

hanem csak a formát nem kapott, az ábrázolásba be nem olvasztott tendencia.»⁵ A vallásos, erkölcsi, hazafias stb. értékeknek tehát a művészi formában kell kifejeződniök s csak a művészi alakítás útján válhatnak a műalkotás szerves tényezőjévé. De ha a tartalom és formának ez az egysége fennáll, akkor csak a terméketlen absztrakció mehet oly messze, hogy a műalkotásból mindent kielemez, ami nem tiszta forma, míg végül az egészből nem marad meg más, mint egy üres fogalom, amely az illető műalkotás lényegét egész biztos, hogy nem öleli fel. «Mert ezeknek az értékeknek összefüggése a műalkotással nem oly külsőséges, mint ahogy például egy váza az asztalon áll, ahonnet leemellhetem azt anélkül, hogy az asztal bármit is változnék, hanem az érzelmi hatást célzó alakításból nőnek ki; az egész művészi alakítás értük van, náluk nélkül érthetetlen és értelmetlen. Az erkölcsi értékeket természetesen erkölcsi mértékkel kell mérnünk a művészetben is (ugyanaz érvényes a vallásos, hazafias stb. értékekre vonatkozóan), de a tulajdonképeni művészi elbírálás ott kezdődik, mikor azt vizsgáljuk, hogyan vannak alakítva, formába öntve, mert erkölcsi jellegük önmagában még nem jelent művészi létet és értéket. Ebből a tényből azonban nem szabad így következtetnünk: tehát az ily értékek közömbösek a művészetre nézve. Nem azok sem a művészi alakítás, sem a műélvezet szempontjából. Hanem épen a művészi alakítás révén művészi értéket is képviselnek.»⁶ «A művészi ábrázolásban érzésvilágunk számára kifejezett jóságos humor mint jóságos humor jelentkezik a műalkotásban is. Nemcsak arról az értékről van tehát szó, amit a szemléletes kifejezés jelent, hanem annak a humornak értékéről is, amely az egész alkotást áthatja.»⁷

Szerzőnk különben sem szűnik meg hangoztatni, hogy «minden érték lehet a művészet tárgya, ami csak művészig kifejezhető, s ide tartoznak természetesen az

II. L'ART POUR L'ART ÉS EGYHÁZMŰVÉSZET 49

erkölcsi értékek is. Semmi elvi nehézséget nem okoz a vallásos értékek kifejezésének kérdése. Hisz volt idő, mikor az egész művészet az egyház szolgája volt — s az az idő a művészetnek nagy korszaka volt». ⁸

Egyáltalában nemcsak az egyházi, hanem a világi költészet és művészet története is minden okoskodásnál döntőbb érveléssel szolgál a l'art pour l'art divatos jelszava ellen. «Végeredményben — írja Frischeisen-Köhler — azok a költői alkotások, amelyek szépségen és tiszta művészetben kívül mást nem akarnak nyújtani, elenyésző kis számban vannak azokkal a megszámlálhatatlan, kétségkívül költői értékű írásokkal és művekkel szemben, amelyek azonfelül a korokat mozgó eszmék és ideálok számottevő terjesztői akarnak lenni.» ⁹ Még határozottabb formában fejezi ki ugyanezt az igazságot Müller-Freienfels: «Ki lehet mutatni, hogy a legtöbb nagy művész számára nemcsak az esztétikai, hanem erkölcsi, vallási, társadalmi és egyéb szempontok is irányadók voltak. Csak az üvegházi művészek, a vértelen esztéták szakítják szét az esztétikai és az egyéb életet. A nagy művészek mindig egész, eleven emberek voltak, akik holmi elméleti elvontságok kedvéért nem férfiatlanították meg magukat, hanem gazdag élményük egész teljességéből alkottak. Csak hatásuk eszközei voltak esztétikaiak, céljaik ellenben legtöbbször sokkal gazdagabbak és teljesebbek. Amint erős és teljes élményből fakadt alkotásuk, éppoly gazdag és sokszínű életre kívántak hatni. Igaz, hogy hiba, ha valamely műalkotás csak azért hatásos, mert bennünket vallási vagy erkölcsi szempontból érdekel, de viszont csak korlátozott fejű emberek hibáztathatnak valamely műalkotást azért, mert az esztétikáin kívül más hatása is van.» ¹⁰

«Bizonyára nem a műben magában adott intenciók szerint jár el az, — írja egy más helyen ugyanez a szerző — aki Bach vagy Mozart miséiben csak hangokat hall

vallásos megilletődés nélkül. Igaz, hogy a Missa Solemnis vagy a H-moll mise a l'art pour l'art fóruma előtt is bátran megállhat, de mégsem felelne meg egészen a szerző szándékának, ha csupán ily esztéta mértéket alkalmaznánk rájuk, eltekintve minden vallásos és erkölcsi érzéstől . . . Hisz már a tartalom és anyagválasztás is bizonyítja, hogy ily érzésekre kívántak appellálni.»¹¹ A vallásos érzések tehát lényeges tényezői annak az érzésáramnak, amely a mű hatásaként fellépő úgynevezett «műélvezetet adja». Utitz még tovább megy s megállapítja, hogy «a tárgy iránt való naiv odaadás eleven bensőségében egészen a megihatottságig fokozódhatik, míg a formalizmusnak a hideg, eunuch-szerű természetlenség a jellemző tulajdonsága».¹²

Mivel így a tartalmi elemek lényeges alkatrészei a műalkotásnak és ennek következtében döntően befolyásolják annak hatását, világos, «hogy a műalkotás tényleg értékesebb, ha mély világnézet nyilatkozik meg benne s értéktelenebb, ha triviális és felületes életnézetről tesz tanuságot, föltéve, hogy mindkettő igényt tarthat művészi értékelésre».¹³

Szándékosan idéztem ily bőven modern neves tudósokat, -- számukat még tetszés szerint szaporíthattam volna — hogy az olvasó tisztán láthassa, mennyire nincs joguk a l'art pour l'art híveinek arra, hogy ellenfeleiket fölényesen mint a korlátolt maradiság képviselőit intézzék el. A szélsőséges l'art pour l'art jelszó fölött nem a művészetet igazi értéke szerint méltányolni nem tudó elfogultság, hanem a legelőrehaladottabb művészettudomány a műelmélet és művészettörténet nevében tör pácát.

Fejtegetéseinknek az egyházi művészetet közvetlenül érintő eredményeit ezekután a következőkben foglalhatjuk össze. Először is a templomban művészi szempontból értéktelen tárgyaknak helye nincs. Mégpedig

II. L'ART POUR L'ART ÉS EGYHÁZMŰVÉSZET 51

nem azért, mintha az egyház a művészetnek tartoznék azzal, hogy alkotásainak a templomokban helyet adjon, hanem azért, mert a templomnak és fölszerelésének, a benne elhelyezett képeknek és szobroknak a hívőket áhítatra kell hangolniok. Ilyen hatás kiváltására pedig csak igazi művészet képes. Lehetséges ugyan, hogy a hívő már oly lelkülettel megy a templomba, hogy a művészet áhítatkeltő hatására nincs szüksége, vagy hogy a művészietlen képek és szobrok mint gyarló emlékeztető jelek a vallásos képzetek és jámbor gondolatok egész sorát keltik föl lelkében. Azonban még ezen legkedvezőbb esetben is legtöbbször veszteségnek számíthatjuk, hogy ezek a gondolatok és érzések nem érnek el arra a színvonalra, ahova a művészet segítségével emelkedhetek volna. Általában pedig azt kell mondanunk, hogy a kontárság a művészet helyén csak a saját tehetetlenségét tolmácsolhatja, azért értékes gondolatoknak és érzéseknek közvetítője még a templomban sem lehet. Sőt, különösen napjainkban, nagyon sokat árthat azzal, hogy gyarlósága, sokszor silánysága révén a primitív vallási ismeretekkel rendelkező templomlátogatónál valószínűsít negatív missziót végez, alacsony színvonalra állítva a vallásos eszmekört. A szent a lim-lom között hogy is lehetne vonzó?

Az előadottakból önként következik továbbá, hogy az egyház a művészettel szemben nem támaszt oly követeléseket, amelyek az utóbbit lealáznák vagy természetétől idegen célok szolgálatába állítanák s így sajátos értékeinek földadására és elárulására kényszerítenék. Nem kívánja, hogy a művész érveljen, prédikáljon vagy bármit akarjon elérni művészetével, ami sajátos eszközeinek hatáskörén kívül esik s amit a lekipásztornak és az istentiszteletnek kell sokkal jobban az arivaló eszközökkel elvégeznie. Ő csak maradjon a maga területén, szemléltesse és vallásos érzés felkeltésére alkalmas módon

fejezze ki a keresztény hit szellemi értékeit — és mindent megtett, amit csak tőle várhatunk és várnunk szabad. Csak veszthet, aki többet akarna. Mert mihelyt a gondolat a formai elemektől külön életet él valamely műben, vége a művészetnek, de csökken a mű vallásos vagy erkölcsi hatása is, mert a külön életet élő tartalmi és formai elemek nem hatják át egymást és így nemhogy erősítenék, hanem gyengítik egymás hatását. Az ideális állapot az, ha a műalkotás épen művészi erejénél fogva lesz ébresztője vallásos érzéseknek és gondolatoknak. Ebben az esetben a művészet megmarad művészetnek s egyúttal tökéletesen megfelel az egyház kívánalmainak is.

Az a követelmény, hogy az egyházművészet ne csak hiú dísz, hanem a vallásos lelkiület nevelésének hatásos tényezője legyen, természetesen bizonyos következményekkel jár a művészre nézve is, de — hangsúlyozzuk — teljesen a művészet sajátos területén belül. Szívhez csak szív szólhat a művészetben is. Azért amily bensőséges volt az az élmény, amelyből valamely mű született, ugyanolyan lesz szuggesztív ereje is, feltéve természetesen, hogy a kifejezés gyarlósága az élmény formába virágzásának s így hatásának is gátat nem vet. Az oly egyházi művészet, mely hivatásának meg tud felelni, vallásos életet tud nevelni, csak vallásos művész alkotása lehet, mert — Emerson mondása szerint — «a kéz sohasem alkothat magasabbrendű dolgot annál, mint amit a jellem inspirál».

Szívesen elismeri minden művész, hogy ez elől a következtetés elől kitérni nem lehet. Ám némelyek esetleg rögtön ellenünk is fordítják okoskodásunkat. Nagyon helyes, mondják, hogy a mű hatása egyenes arányban van azzal az eleven erővel, amellyel a művész egyénisége alkotását telíti. A művész tehát nem mondhat le egyéniségéről, ha művészetéről le nem akar mondani. Vallásos

művészetet csak vallásos művésztől várhatunk tehát, de viszont a művésztől más vallásosságnak kifejezését nem szabad kívánnunk, mint ami az ő lelkében él. Már pedig az egyház vallási téren tilalomfákat állít az egyéniség érvényesülésének útjába. Ha mármost a művész, félretéve egyéniségét, megalkuszik az egyházi állásponttal, művéből hiányozni fog az őszinteségnek az az ereje, amit semmiféle mesterkedéssel pótolni nem lehet.

Erre az ellenvetésre sem akarunk adósak maradni a felelettel. Igaz, hogy a vallásos világszemléletnek az egyház irányt szab dogmaival, melyekből a művészet terén sem hajlandó engedni, ami csak természetes is, mert hisz az egyházművészettel is a dogmákkal meghatározott kereszténységet akarja szolgálni. Ez az irányszabás azonban nem béklyó és korlátozás, hanem sokkal inkább szabadság és végtelen távlatok kitérása. Amint a dogmák nem bilincsei a léleknek, hanem erőforrásai a vallásos életre, azonképen a művészetben is szellem és élet fakad nyomukban. Kívülről talán szűk és merev korlátoknak tűnhetnek fel, de bennük élve kimeríthetetlen gazdaságuk végtelen birodalma tárul a lélek elé, ahol vannak ugyan törvények, de ezek a törvények az isteni szabadság erejével teljesek. S az embernek nem adatott magasztosabb cél, minthogy ennek a szabadságnak részesévé emelkedjék. Rajtuk kívül minden «egyéni» vallásosság csak süllyedést jelenthet és nem emelkedést — a művészetben is. A dogma változatlan, de nem azért, mert maradi, hanem mert örök. Amint a változatlan nap végigkísérte és végigkíséri a fejlődő, változó, de gondolatfárasztó sokféleségében is valami grandiózus egységbe záruló életet, azonképen táplálja a dogma és vezeti Krisztussal titokzatos egységbe a korok, népek és egyének lelkében fejlődő, gazdag változatosságú egy örök életet. Az önmagában változatlan dogma minden keresztény léleknek külön eleven formáló

elve, azért egészen egyéni művészetben revelálódhatik. És ez a művészet mégis megmarad abban a szellemi közösségben, amelynek a neve katolikus anyaszent-egyház. Ez a szellemi közösség bontotta ki csodálatos szépségű virágait a liturgiában, ennek kell belső erejénél fogva látható formába kívánczonia a hívő művész lelkén keresztül, és akkor megszületik újra az az egyházművészet, amely nem egyházi és művészi szándékok kompromisszuma, hanem áhítatnak és szépségnek egybecsendülése a tiszta művészetben, gyönyörűségére és épülésére a hívőknek és dicsőségére Istennek.

Minden más alapon könnyebb volna egyházművészetet csinálni, ha ugyan egyáltalában lehetne csinálni a művészetet. A művészetnek azonban teremnie kell, s azért az egyházművészetnek termőtalaja sem lehet más, mint a katolikus lelkület.

III. A KORSZERŰSÉG KÉRDÉSE.

Az az olvasó, aki csak némileg is tájékozódott a címben jelzett kérdés körül lezajlott vitákban, bizonyára hangos csatazajra számít ebben a fejezetben. Mi azonban, különösen ebben a fejezetben, igyekszünk a legnagyobb higgadtsággal kifejtetni nézeteinket. Nem azért, mintha kerülnők a harcot. Ellenkezőleg azt nagyon szükségesnek tartjuk, — legalább is szellemi téren — de csak azt a fajtáját, amelyik nem az ellenfelet akarja leverni, hanem az igazságot diadalra vinni. Aki igazán szolgálja és szereti az igazságot, az nem győzni kíván, hanem ellenfelét jobb meggyőződésre segíteni. Ezzel a szándékkal keressük a sok heves harcban élére állított kérdésnek nyugodt tisztázását.

A tisztánlátáshoz pedig szükségesnek tartjuk, hogy a kérdést kétfelé osszuk s először általában vegyük szemügyre a korszerűség kérdését és csak azután vizsgáljuk az egyházi művészetnek a modern művészethez való viszonyát. Meg vagyunk róla győződve, hogy a két kérdés különbségének elhanyagolása oka jórészt annak a sok zavarnak, ami ezen a téren uralkodik. Elismerjük, hogy a multban ez a kérdés csak egyszerű lehetett, mégpedig csak arról lehetett szó, hogy az új művészeti irány jobb-e vagy gyengébb-e a réginél, de új is, régi is ugyanannak az egyházi művészetnek területén versenyzett egymással. Ma azonban egészen más a helyzet. A modern művészet egyrészt oly kor után lépett fel, amely a történeti stílusokat kultiválta és különösen egyházi részről

minden újnak létjogosultságát vagy lehetőségét kétségbe vonta, másrészt ez az új irány az egyházi művészetben kívül hatalmasodott el és oly irányban fejlődött, amellyel szemben már nem arról volt és némelyek szerint van is szó, hogy többé vagy kevésbbé egyeztethető-e össze az egyházi művészet alapelveivel, hanem arról, hogy egyáltalában lehetséges-e vagy sem ez az összeegyeztetés. A mai helyzetben tehát magától adódik a kérdésnek az a szétválasztása, amelyet szükségesnek mondtunk.

Régi és új.

A művészet sem lehet kivétel a történelem törvénye alól, amely a régi és új állandó mérközéséről tesz tanuságot. Az újnak szükségképen kell jönnie a régi után nemcsak az idő haladása miatt, hanem a kultúra természeténél fogva is. A kultúra oly cél, melynek útján nincs megállás, csak állomások, új távlatokkal a jövő felé. Az ember meg akarja hódítani a valóságot, de az oly sokszerű, hogy egyszerre csak egy oldalával végez, míg a többi kisiklik kezéből. Kénytelen tehát egyik hódítás után a másikra indulni, mert az egésztest akarja. A mérhetetlen valósággal folytatott szakadatlan birkózásban, mindig újabb és újabb feladatok megoldásában fejti ki csodás gazdagságát az emberi szellem. Útja a történelem, útjelzői a kultúra alkotásai. Ezt a munkát az érzésvilág számára a művészet végzi és folytatja az idők végezetéig. A művészetben tehát csak úgy nem lehet szó megállásról, mint akár a tudományban. Természetes, hogy a kultúra is kerülhet tévútra és zsákutcába s a haladás nem jelent mindig egyet a fejlődéssel, hogy a történelem sokszor megismétli önmagát, de tény, hogy a változás soha nem pihenő szövőszékén dolgozik az emberiség s a világtörténelem szőnyegébe szövőbátból és örömből, elbukásból és diadalból, szen-

vedésből és boldogságból nyugtalan életének tarka képét.

A változás nem történik küzdelem nélkül, s az új csak a régi kiszorításával kap helyet. A kultúra és így a művészet irányzatában is érvényesül bizonyos mértékben a tehetetlenség törvénye, ami szükséges is, hogy a történelem ne legyen a szeszélyek szomorú játéka, de viszont ugyanezen okból minden irányváltozás küzdelemmel, harccal jár. A művészi irányzatok változását igen egyszerűen, bizonyos rezignációval jellemzi a modern tájképfestés atyja s egyik legnagyobb mestere, Constable, aki saját magán tapasztalhatta, mit tesz úttörőnek lenni. A művész vagy nagy mesterek nyomában jár, azoknak műveiből tanulja el a hatás titkait, vagy pedig közvetlenül merít a természetből, minden szépségnek eredeti forrásából. «Az első esetben — mondja Constable — a festészet tanulmányozására építi stílusát, művészete tehát utánzó vagy eklektikus lesz, a másodikban a természetet tüzetesen figyelve oly kvalitásokat fedez fel, amelyeket eddig még nem ábrázoltak, s így alkotja meg stílusát, amely ily módon eredeti lesz. Az első módon létrejött alkotások, mivel azt ismétlik meg, amihez a szem már hozzászokott, hamar elismeréssel és becsüléssel találkozunk, míg az új csapáson haladó művésznak sikere szükségképen lassan érik, mert csak kis számmal vannak olyanok, akik meg tudják ítélni, ami a szokott iránytól eltér s akiknek elég tudásuk van az eredeti tanulmányok értékeléséhez.»

Az új utakat vágó zseniális mű először csak egy egészen kicsi körben talál méltánylásra és elismerésre. Elsősorban művészek lesznek azok, akik az ily műben rejlő értéket felismerik s meglátják benne a jövő irányát. Azután jön az epigonok és utánzók serege, akik aprópénzre váltják a nagy értékeket, a nagy közönség fel-fogóképességéhez alkalmazzák azokat, úgyhogy az új

generáció már nem is tudja megérteni apáinak ellenzéki álláspontját. Ehhez járul, hogy a támadásokat keményen álló kisebbség mindig szuggesztív hatással van azokra, akik az idegen dicsőség fényében szeretnek tündökölni s akik számára a dicsőség legrövidebb útja az, ha a művészek és műértők kisded csoportjához csatlakoznak s így fáradság nélkül a haladás élére kerülnek. Nem-sokára az úttörő művész nevét oly nimbusz veszi körül, hogy műveit el nem ismerni egyet jelentene a művelt jelzőről való lemondással. Lassankint azután az új irány is kifutja erejét, a stílusból modorosság lesz, az elementáris érzés sodra ellankad, árja elsekélyesedik ; a kezdetben élettől feszülő új formák üres ügyeskedéssé szegényednek, elkopnak, nincs erejük új, nagy érzések hordozására — s megismétlődik újra a harc régi és új között.

Ne mondja senki, hogy a fent vázolt folyamat csak a modern művészet esetének rávetítése a multa. A köz-tudatban klasszikusnak elismert és a nagyközönség művészi szemléletét ma is irányító reneszánsz művészet-nek sem volt más a sorsa. «A nagy művészi önérzetnek azon megnyilvánulásaival szemben, melyekkel a rene-szánsz művészeinek irataiban találkozunk, panaszokat olvashatunk amiatt, hogy egyetlen egy művészethez értő építész sincs Itáliának, s Michelangelo Dávid szobrát kődobásokkal üdvözölte a közönség.»² A meg-levőnek ösztönös ragaszkodása a fennmaradáshoz s a kultúrértékek szívóssága a fejlődő újtól egész erejének megfeszítését kívánják. Azért a művészet virágzásának minden új fejezetére klasszikus motto a letűnő nem-zedék panasza a tiefenbronni oltáron :

Schrie Kunst und weine ser
Din begert nun niemand mer.
(Sírj, keseregj művészet,
Nem kellesz már senkinek.)

Ezek a tények arra intenek, hogy a modern művészet körül támadt harcot nyugodtan ítéljük meg s a régivel való szakítást ne vegyük kelletlenül tragikusabban. Nem kell azonban a másik végletbe sem esnünk, mintha minden új kezdés a jövőnek is szólna, s azért minden badarság feltalálójának előlegeznünk kellene azt a nagy tiszteletet, amely műveinek a messze jövőben biztosan elkövetkezendő megértése nyomán fakadni fog. Nagyon sok zseni sorsa vált tragikusra a kortársak értetlensége miatt, de a tehetségtelenségnek azért nincs joga arra, hogy ezt a tragikumot kisajátítsa. A tragikumhoz igazi nagyság kell és nem önhittség.

Miért kell korszerű egyházművészet?

Az eddig előadottak alapján az egyházi művészetnek korszerűnek kell lennie már csak azért is, mert ha egy új művészeti irány diadalra jut, nem marad valamirevaló művész, aki a régi irányhoz ragaszkodnék. De nem maradhat el az egyház művészete a kor művészetétől egyéb, belső okok miatt sem. A művészetben ugyanis döntő szerepe van az egyéniségnek, az egyént pedig épúgy köti kora, mint Ádámot Madách Ember tragédiájában a föld szelleme. Igaz, hogy a társadalom sok rétegű, és könnyen lehetséges, hogy az egyes rétegeket századokkal mérhető különbségek választják el egymástól, mint például egy elmaradott falu népét valamely nagy város intelligenciájának elitjétől. De egyrészt a civilizáció terjedése a szédítő arányokban fejlődő közlekedés, sajtó stb. révén haladványszerű tempóban nivellálja és egységesíti az egész társadalom gondolat- és érzésvilágát, mégpedig lélektani szükségyszerűséggel az új irányában, másrészt a művészet mindig a fejlődés élén fog haladni. Minden új áramlat ki akarja magát fejezni a művészetben is, s mivel az eddigi művészet a

meghaladott álláspontnak volt tolmácsa, azért új művészetet, új formanyelvet alkot, olyant, amely az ő új felfogását, látásmódját és értékelését ki tudja fejezni. Hogy képletesen szóljunk, az új formanyelv lesz a vezető elemek lelki világának társalgási nyelve, s aki bele akar szólni a diskurzusba, annak ezen a nyelven kell szót emelnie. A kereszténység viszont oly tényezője a szellemi életnek, hogy azt meghaladni nem lehet, s az egyház tudatában van annak, hogy küldetése nem járt le s nem jár le akkor sem ha a modern világ történetét már csak emlékeiből böngészik egy késő kor tudósai. Mert ez a küldetés nem egyes népeknek és koroknak szól, hanem az emberiségnek, minden népnek és a világ végezetéig. Minden népnek a maga nyelvén és minden kornak a maga módján kell tehát hirdetni az örök egy evangéliumot, ha azt akarjuk, hogy megértsék és befogadják. Az evangéliumot pedig hirdetni kell! Erre az egyháznak isteni parancsa van. Küldetése a ma emberéhez semmivel sem kisebb, mint a történelem bármelyik korában volt. Szólnia kell tehát a mai korhoz a mai kor nyelvén — a művészetben is. Végzetes hiba volna, ha másodrangú, idejét mult művészet istápolásával azt a látszatot keltené, mintha nem bírná az iramot s nem volna ereje ahhoz, hogy a mai ember lelkivilágának is erőközpontja, kristályosodási tengelye legyen. Az üldözések idején az egyház az erőszak elől kénytelen volt a katakombákba húzódni, de ugyan ki merné magára venni a felelősséget, hogy a kereszténység-ellenes korszellem elől az egyházat kultúrkatakombákba vezesse? Nemcsak a politikára érvényes, amit a magyarság friss erejű patriarchája, Apponyi Albert mondott nemrégiben, hogy t. i. «a fejlődésből az húz hasznót, aki kezébe veszi».⁴

Sokan azonban úgy gondolkoznak, hogy a régi igazság már rég megtalálta klasszikus kifejezését a keresz-

tény művészet nagy stílusaiban, azért fölöslegesnek tartják új utak keresését s egyedül a régihez való ragaszkodásban látják a természeténél fogva konzervatív egyházi művészet helyes irányát. Ezzel a felfogással részletesebben kívánunk foglalkozni, annál is inkább, mert a multat becsülő pietas a sugalmazója. Tisztelettel hajlunk meg az ily érzület előtt, de tiszteletünk nem lehet akadály a annak, hogy a nemes érzülethez tapadó tévedés helyett ne az igazság pártjára álljunk.

Készséggel elismerjük, hogy a történelmi stílusok a különböző korok vallásosságának klasszikus kifejezői. De ugyanily határozottsággal tagadjuk, hogy közülük bármelyik is teljes és végleges kifejezése volna a kereszténységnek. Jó sokáig a gotikát tartották annak, ismeretm viszont nagy tekintélyű tudóst, akinek szemében az őskeresztény bazilika-stílus volt az egyházi művészet ideálja, Mások ismét a gotikát már hanyatlásnak tartják egyházi szempontból a román stílussal szemben,⁵ sőt akadt olyan vélemény is, mely a liturgikus művészet ideáljától való nagy eltávolodást állapít meg ugyancsak a gotikáról.⁶ Legújabbán meg a barokknak akadnak lelkes rajongói Németországban. Hiábavaló fáradságnak tartjuk annak a kutatását, hogy a sokféle és egymásnak sokszor ellentmondó felfogások közül melyiknek van igaza. Nyilvánvaló, hogy bizonyos szempontból mindegyiknek, egészében egyiknek sem. Az összes felsorolt stílusok egyformán büszkeségei és édes gyermekei az egyháznak, mindegyik örök és megható emléke kora vallásosságának, de a kereszténység teljes gazdagságát kimeríteni sem egyenkint, sem összevéve nem tudták. Nem azért, mintha gyengék lettek volna, hanem mert a kereszténység kimeríthetetlen, végtelen feladat. Ebből a feladatból mindegyik megoldotta a maga részét nagyszerűen, csodálatra méltó módon, de mégis csak a magáét és nem a mienket. Mert minden

kornak megvan a számadása Krisztussal, és ezt a számadást mással elvégeztetni nem lehet. Minden kor lelkén ki kell rajzolódni Krisztus képének, s aszerint amint más és más vonásokat szív magába a kor lelke különös előszeretettel és az isteni megváltásra utalt lélek ösztönével, aszerint lesz más és más ennek a képnek vetülete a művészetben is. A mai kor vallásosságának is meg kell alkotnia a maga művészetét, mint ahogy az utánunk következő korok egyházi művészete is más lesz, mint a miénk.

Az újításnak ily felfogásával távolról sem tagadjuk meg a régit. Hisz a hagyományokhoz való ragaszkodás szépen megfér a haladással. Vagy elszakad-e az új hajtás az öreg fától azzal, hogy tovább, nő? És a stafétafutó nem azt a zászlót viszi-e tovább, amit elődjétől induláskor átvett? A helyes konzervativizmus az, ha nem dobjuk el a multat, de nem is állunk meg mellette, hanem dolgozunk a jövő sikeréért. Ne feledjük el, hogy amit mi a multban becsülünk, az valamikor mind új kezdés volt és harc a jövőért. Ha látjuk, mint váltakoztak egymásután a bazilikától a barokkig a legkülönbözőbb stílusok s fejezték ki egyéni nyelvükön ugyanazt az egy kereszténységet, ugyan miért ne vegyük mi is körül az Úr oltárát azzal a művészettel, amely a mi korunk lelkéből virágzik ki? Ami eleinknek erény volt, nekünk is szabad. Ők elhagyták a román stílust a gotikáért, ezt ismét a reneszánszért, hogy megépítsék szent Péter-templomát, majd égbenyúló tornyok nélkül is felemelkedjenek arra a csodálatos művészi magaslatra, amit a barokk jelent.

A mult feltámasztására irányuló minden igyekezet különben is kilátástalan. A régi stílusokhoz való ragaszkodásnak elvi megokolása, amit világos összefoglalásban találunk a Gietmann—Sörensen-féle esztétikában, egyáltalában nem győz meg az ellenkezőről. Amint

ebben a nem is oly nagyon régi műben olvassuk : «két-séges, vajjon az egyházi építészet terén valaha is sikerül-e egészen új stílust feltalálni. Talán már végére is értünk a célhoz vezető útnak, úgyhogy a mi korunkra csak az a feladat vár, hogy az eddig kialakult stílusok hiányait kiküszöbölje, stílszerű kiváló elemeiket fel-újítsa, hogy az ily módon megifjodott stílusok új gyönyörűséget nyújtsanak a szemlélőnek és Istenhez emeljék gondolatait. Azonban semmi sem bizonyítja, hogy van egy legjobb stílus, s nem is szükséges, hogy a jövőben csak egy stílus legyen az uralkodó az építészet terén». Az sem szükséges, «hogy dómok, nagyobb arányú plébániatemplomok, kolostori és falusi templomok egyforma tervek szerint épüljenek. Hecknernek fentebb említett könyve (Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst, einschliesslich der Malerei und Skulptur) világos útmutatást tartalmaz arra nézve, hogyan kell a különböző stílusformákat alkalmazni azokra a közönséges ésszerű viszonyokra, amelyekkel a legtöbb építkezésnél számolni kell».

Az idézett sorok klasszikus kifejezői annak a művészeti felfogásnak, amelynek mindene a stílus volt s amelynek ma is elég nagy közönsége van még. Mondanunk sem kell, hogy nem számottevő szakkörökben. Hogy mennyire tarthatatlan ez a felfogás, mindenki könnyen átláthatja, ha megpróbál egy kicsit történelmileg gondolkozni. Képtelenség ugyanis még csak elgondolni is, hogy bármely nagy korában a művészetnek a művészek tudatosan elhatározták volna vagy meg-egyeztek volna abban, hogy egy új stílust fognak kitalálni. Nem úgy kell-e inkább elképzelni a stílus kialakulás folyamatát, hogy a kiérett irányzatból kinőtt vagy kipattant valami új, fiatal törekvés, amely egyideig a régi árnyékában maradt, mint ahogy a kisgyermek is anyja kezén tanul járni, de mihelyt meg tudott a saját lábán állni, az ifjúság lendületével fejtette ki erejét és

gazdagságát és foglalta el szülője helyét. Az új művészi gondolatot felkapják az új művésznemzedéknek azok a tehetségei, akik nem akarják, de nem is tudják bejárni megegyeszer azt az utat, amelyen elődeik minden útjukba eső feladatot megoldottak már. Így bontakoznak ki sorban az új művészi gondolat lehetőségei a különböző művészek alkotásaiban egyrészt bizonyos organikus szükségszerűséggel, másrészt a művészek egyéni és nemzeti sajátosságai szerint módosulva. A művészi gondolat és szándék azonossága a művészek között fennálló kölcsönhatások bonyolult hálózatával együtt hozza létre a művészi formának azokat a megegyezéseit, amit stílusnak nevezünk.

A művészettörténeti valóság tehát egyáltalában nem egyenlő a stílismékből található schémák sokszorosított tömegével, hanem nemzetek és művészek szerint rendkívül gazdag változatosságot mutat, amelyben csak egy bizonyos távolságból szemlélő kor tudja felfedezni a lényeges közös vonásokat s ezekből összeállítani a stílus elvont képét. Példának elég legyen csak az angol és spanyol, illetőleg a francia és német gótikának különbségeire utalnunk.

Mikor valamely művészi irányzatnak összes lehetőségei kimerültek s bennük a kor jellegzetes érzésvilága kiélte magát, — némelykor az elfinomultságig — az új érzés elementáris erővel keresi azt a formát, melyben kifejezheti magát s amely vagy a rokonság vagy az ellentét útján a régiből indul ki. Egy stílus életkora tehát a művészi gondolat termékenységére és a kifejezésre törő érzés gazdagsága szerint lesz hosszabb vagy rövidebb. A történeti stílusok mind kiterelvényesedett művészeti irányok. Azokon belül tehát újat alkotni valóban nehéz volna. De ez nem annyit jelent, mintha «egészen új» stílus kialakulása lehetetlen, vagy akárcsak valószínűtlen is volna.

Előzmények nélkül, úgyszólván a semmiből a művészet sem teremthet ugyan, különösen nem az építészet, de azért lehet egy stílus egészen új, ha régi elemeket használ is föl. A klasszikus oszlop szerepel például az őskeresztény bazilika-stílusban épügy mint a reneszánszban vagy a barokkban, a boltozat, a félkörív hasonlóképen, s mégis mindegyik stílus egészen más. Hasonlóképp uralkodó maradt a bazilika hosszanti elrendezése a legkülönbözőbb stílusokon keresztül anélkül, hogy új voltukat a legkisebb mértékben is csorbítaná.

Ez pedig azért lehetséges, mert az építész lényeges feladata, hogy az épület tömegével bezárt térnek formát, lelket adjon, az épület tömegét szerves egységbe foglalja s úgy képezze ki, hogy a teher és teherhordó részek viszonyából, a tömegelosztás és térelhatárolás módjából kiisendüljön az a harmónia, amely miatt az építészetet megfagyott zenének szokták mondani. Azok a könnyen felfogható jellemző elemek, amelyek általában mint a stílus ismertetőjegyei szoktak szerepelni, mint amilyen pl. a csúcsív is, csak eszközei az építésznek, amelyeknél tovább kell néznünk, ha a lényegyet akarjuk felfedezni. Keleten is használtak csúcsívet, de nem alkották meg a gótikát. Szívesen megengedjük, hogy az ily elemek változatossága többé-kevésbbé korlátozva van, a főntebb említett stílusmeghatározó feladatok megoldásának lehetőségei azonban kimeríthetetlenek. Új megoldási módokra természetesen nem esztétikusok és műtörténészek fognak bukkanni, hanem alkotó művészek, mint ahogy az eddig is úgy történt?

Áhítatos tisztelettel és ámuló gyönyörűséggel tekintünk mi is a régi nagy stílusok csodálatos alkotásaira, de nem feledkezhetünk meg arról, hogy ezek a régi stílusok nem a miénk. Nem tehetjük őket úgysem magunkévá, hogy «hiányaikat kiküszöbölve» felújítjuk őket. Valljuk meg őszintén, hogy az a nyelv, melyen a saját

korukhoz szóltak, nekünk már többé-kevésbbé idegen s közvetlenül, előzetes tanulmányok nélkül nem is érthető. Sőt azt mondhatjuk, hogy teljesen nem is érthetjük meg, mert mint más téren, a művészetben is a múltból csak annyit meríthetünk, amennyi mai felfogásunk serlegébe belefér. Igaz, hogy történeti látóköreink rendkívüli mértékben tágult és tárgyilagosságban óriásit haladtunk megelőző korok történelmi elfogultságával szemben s a történelmi gondolkodásnak ez a rohamos fejlődése tette lehetővé, hogy az elmúlt század az összes stílusok felújításával kísérletezhetett, de a régít új életre kelteni nem sikerült és nem is sikerülhet soha. A XIX. században épült román és gót templomok sokkal közelebb állanak stílus dolgában egymáshoz, mint mintaképeikhez. Aki például nem látja és érzi minden külsőséges megegyezés mellett is azt a belső különbséget, ami a bécsi Fogadalmi-templomot a szent István-dómtól századokkal választja el egymástól, az nyugodtan mondjon le arról, hogy művészeti kérdésekben meghallgassák. Korunknak régi stílusokat utánzó épületeit egy későbbi kor nem fogja a román, gót stb. korszellem elkésett alkotásainak tartani, hanem annak a felfogásnak emlékeit látja majd bennük, amelyet a XIX. század ezekről a stílusokról magának alkotott s így ezek a műemlékek is a saját koruknak tükörei lesznek s nem annak a korszellemnek, amelynek jelmezét magukra öltötték. Ily értelemben fog szerepelni majd a művészettörténet lapjain a XIX. század különféle régi stílusokat utánzó építésze mint egységes stílus-megnyilatkozása, mondjuk, a művészeti romanticizmusnak.⁸

Megkíséréljük a dolgot egy hasonlattal még jobban megvilágítani. A nemrég alakult Emericana felújítja, illetőleg egyesületi életében használja a régi magyar úri világ nemes patinájú társalgási formáit. Távol áll tőlünk, hogy ezt a szép szokást gáncsoljuk, csak két mozzanatot

kívánunk belőle kiragadni. Először is a régieskedő beszédeken a legügycsebb fogalmazás mellett is meglát-szik a mai eredet, mert a régi szavak és kifejezések díszé mai gondolatra van applikálva. Másodszor senkinek sem jut eszébe az Emericánán belül sem, hogy az egyesületi élet formáságain túl is használja ezt a régieskedő beszéd-módot és életbevágó kérdésekhez ily módon szóljon hozzá. Még ha feltételezzük is azt az esetet, hogy az előadó vagy szónok könnyedén és tökéletesen ki tudná magát fejezni a régi nyelven, bár ez szinte lehetetlen, a hallgatóság komolytalannak vagy legalább is idegen-nek érezné a régi formát, mely az új gondolatra teher-ként nehezednék és útjában állana a közvetlen hatásnak.

Hasonló a helyzet a művészetben is. A régieskedés esetleg szép álmokban idézi a mult hangulatát, de hatása nem nyúl be az eleven életbe. A próféták nem a mult képeivel andalították el népüket, hanem a jövő víziói-val mutattak neki irányt a tetterre. A keresztény művé-szetnek sem lehet az a feladata, hogy egy pár megható órát szerezzen közönségének azzal, hogy megmutatja, mennyivel szebb volt régen, hanem azt kell megmutatnia, mily szép a mai világ és a mai lélek a kereszténység fényében. Erre pedig csak korszerű művészet képes.

Modern művészet.

Azt hisszük, sikerült kimutatnunk, hogy a korszerűség az egyházi művészetre nézve a dolog természetével járó és nem programmszerű követelmény. Ezzel azonban még nem oszlattuk el az aggodalmakat a modern művé-szettel szemben. Sietünk kijelenteni, hogy ezek az aggo-dalmak nem alaptalanok, ha a modern művészet ellen felhozott kifogások nem is mindig helytállóak. Sem a föl-tétlen behódolás, sem a rideg elutasítás álláspontjára nem helyezkedhetünk, ha a tárgyilagos igazság mellett

akarunk maradni. Ma már ez a tárgyilagosság nem oly nehéz, mint volt húsz évvel ezelőtt, hisz túl vagyunk az izgalmas harcok korán s a modern művészetről lehiggadt nézeteink vannak, kivéve a legaktuálisabb jelen törekvéseket, amelyekről külön is kell szólnunk.

Vegyük most már sorra a modern művészettel szemben elhangzott kifogásokat, mégpedig kezdjük azokkal, melyek ugyan már elévültek, de még mindig oly elterjedettségnek örvendenek, hogy érdemes velük foglalkoznunk. A modern művészettől kezdetben még a művészi rangot is el akarta vitatni a régihez szokott nemzedék. Talán még ma is sokan az ízlés eltévelyedésének tulajdonítják sikereit. Legyen szabad a dolog megvilágítására személyes élményemet előadnom. Körülbelül húsz évvel ezelőtt a Nemzeti Szalon egyik nagyobb vidéki városunkban vándorkiállítást rendezett. Kis diák voltam akkor, s ez volt az első igazi találkozásom a művészettel. Gyönyörű barokk-templomba jártunk ugyan majdnem naponkint, s a város egyébként sem szegény nagybecsű műemlékekben, s én ezeket a régi templomokat mindig áhitattal nézegettem, de őszintén szólva, szépségüknek titka egyáltalában nem nyílt fel előttem. Ha akkor elkerültem volna ebből a városból, az ismert templomoknak egyetlen festménye, egyetlen szobra nem maradt volna meg emlékezetemben. Az említett kiállítás több darabjára viszont ma is a lehető legélénkebben emlékszem. A tolongást szerencsére már akkor sem szerettem, s így a kiállítást magyarázó pesti úrtól oly távol estem, hogy nem volt érdemes odahallgatnom. Így kalauz és előzetes ismeretek nélkül jártam körül a termet, kiválogattam azokat a képeket, amelyek különösen tetszettek, ezekhez ötször-hatszor is visszatértem s alig tudtam betelni a nézésükkel. Mind «modernek» voltak, amiről akkor még sejtelmem sem volt.

Egyik kedvenc képem szemléletébe voltam épen el-

merülve, amikor egy nagytekintélyű és kivételes műveltségű elöljáróm, akire mindig tisztelettel néztem fel, egy előkelő városi urat hívott a képhez s vele együtt nevetve tárgyalta meg annak «lehetetlen» színeit. Le voltam sujtva, nem is mertem tovább ottmaradni, hanem megvártam, míg azok a nagytekintélyű urak tovább mentek, s akkor óvatosan újra visszatértem a képhez. Magamban vitatkoztam az elhangzott gúnyos megjegyzésekkel, amelyeket teljesen igaztalanoknak tartottam. A kép egy csalamádéval megrakott bivalyos szekeret ábrázolt, amelyről az alkonyodó nap fényében egy héreslegény hányta le az istállóba a csalamádét. Hogy a bivalyok lilaszínűek voltak, a csalamádé fénylő aransárga s a legény arca ragyogó bronz, az nekem mind természetes volt, mert mindez a lenyugvó nap varázslatos szépségét s a csendes falusi nyárest andalító hangulatát elevenítette meg a vásznon. Mondanom sem kell, hogy a méltatlan «bántalmazás» miatt annál jobban megszerettem a képet s ma is szeretettel gondolok rája.

Azóta természetesen megtanultam szeretni és élvezni a régieket is. Kis élményemet csak annak illusztrálására mondtam el, hogy egyrészt közvetlenül csak a saját korunk művészete szól hozzánk, s csak ezen keresztül jutunk el a mult művészetének megértéséhez, másrészt hogy a modern művészetben általánosságban eltévelyedést csak a régihez ragaszkodó elfogultság láthat.

A másik kifogás a modern művészettel szemben az, hogy hiányzik belőle a stílus. Valóban nehéz volna valamely stílusmében a modern művészetre nézve is oly általánosan elfogadható jellemző vonásokat összeállítani, mint ahogy ez a régi stílusokra vonatkozóan minden különösebb fáradság nélkül sikerül. Nem szabad azonban megfeledkeznünk arról, hogy a modern élet és világfelfogás sokkal differenciáltabb, mint volt bármely más megelőző korban. Ha tehát, mint fentebb lát-

tuk, már a régi korokban is, amikor egységes világnézet uralkodott Európa népeinek lelkén, nemzetek és művész-egyeniségek szerint az egységes stílustörekvéseken belül meglehetősen nagy változatosságot tapasztalunk, csak természetesnek fogjuk tartani, hogy korunkban a művészet minden eddigi kor művészeténél gazdagabb változatosságot mutat. Azonkívül a régi stílusok kialakulásának és virágzásának idejét századokkal kell mérnünk, míg a modern művészet csak évtizedekre tekinthet vissza. Hogy ennek ellenére mégis kell valami közös vonásnak uralkodnia a modern művészeti törekvésekben, azt mi sem bizonyítja jobban, minthogy bárki minden nehézség nélkül felismeri valamely műalkotásban a modern jelleget. Az is bizonyos, hogy a sokféle irány khaoszában egyre világosabban mutatkoznak a kristályosodás vonalai, és megvan minden remény arra, hogy az eljövendő kor nem fogja stílusalannak találni a modern művészetet sem.

Vannak azonban oly tulajdonságai is a modern művészetnek, melyek egyházi szempontból méltán adtak okot komoly aggodalomra és tartózkodásra. Ezek a tulajdonságok nem voltak ugyan egyeduralkodók, de oly feltűnően nyomultak előtérbe, s a művészeti irányok harcának irodalmi lecsapódásában annyira hangsúlyozták őket, hogy egy cseppet sem lehet csodálni, ha egyházi körök a legnagyobb idegenkedéssel viselkedtek az új irányzattal szemben s csak annál erősebben ragaszkodtak művészeti konzervativizmusukhoz. A modern művészet úttörői s főleg irodalmi szóvivői nemcsak az újért harcoltak, hanem a régit támadták és tagadták. A festészet küzdött az elsősorban és mutatta jó ideig az irányt. Szín, fény s levegő volt a jelszava, s csupa gyűlöletből a régi történeti festészet iránt, ki akart irtani mindent, ami ezeken kívül állt. Különösen tilos volt minden szavakba foglalható «tartalom». Az ember

a festő szemében épúgy csak színfoltok hordozója, mint valami fatörzs. A lenézett nyárspolgár nagyobb elképesztésére megmutatták, hogyan bántak el a modern festő a régi «nagy» művészet tiszteletreméltó témáival. S hogy a közönség véletlenül rá ne jöhessen egy más modern művészet létezésére, különösen nálunk, a művészeti irodalom ezt a forradalmi felfogást még jobban kiélezte s dogmatizálni törekedett.

Igazolásul elég, ha csak legnagyobb sikerű művészeti frónknak, Lyka Károlynak a modern művészetet propagáló írásaira utalunk. «Egészen bizonyos — mondja ez az ügyestollú író — hogy Ferenczy a legtávolabbról sem tartotta az «Ábrahám áldozatát»-t a leglelkesebb tárgynak. Mi közünk Ábrahámhhoz s a hozzá fűzött legendákhoz? Ferenczy sem lehetett ebbe a tárgyba szerelmes, az ő lelkivilágát bizonyára ezer s ezer más gondolat sokkal inkább izgatta, mint a régi keleti mese. De hát miért festette épen ezt a mesét? A válasz ez: épen nem a mesét festette, a mese csak formai ürügy, amely mögött festői gondolatok rejtőznek. Biztosak vagyunk afelől, hogy Ferenczy nagyon könnyen, talán pár vonással meg tudta volna változtatni a kép irodalmi tartalmát annyira, hogy senki sem volna többé képes azon sem Ábrahámot, sem Izsákot, sem az angyalt fölismerni s a kép mégis megtartaná festői szépségét. Szóval a kép nem él s hal a címbe írt tárgyával, sőt ez a tárgy a kép legmellékesebb része. A fő az, hogy miképpen csinálta meg a képet, minő eminenter festői tulajdonságok szűrődtek össze a vásznon».⁹ Aki az előző fejezeteket figyelmesen átolvasta, annak felesleges ezt a tárcaírói könnyedséggel odavetett okoskodást bonckés alá vennünk. Csak azt kívánjuk leszögezni, hogy ilyen hivatott részről kapott információk után egy cseppet sem szabad csodálnunk, ha az egyháziak becsukták a templom kapuit a modern festészet előtt.

Ugyancsak az előbb említett tárlaton tűnt szemembe egy nagyméretű festmény. A rekkenő nyári forróságot azóta sem láttam oly mesterien megérezkítve. Mikor már jól kigyönyörködtem magamat, kíváncsi voltam a kép címére s nagy megdöbbenéssel olvastam: A három királyok. Valósággal elszomorodtam. S a mai napig sem tudok elfogadható feleletet találni arra a kérdésre, miért került e cím a kép alá? Lyka ugyan fölényes nyugalommal adja meg a választ: «a mese csak formai ürügy, amely mögött festői gondolatok rejtőznek», de az okok után kutató gondolkodásnak ez az irígyléseméltó szerénysége minket, sajnos, nem elégít ki. A kép nyári napsütésben álló sík mezőt ábrázol egy fa árnyában pihenő három lovassal. Az árnyékba húzódott alakok még intenzívebbé teszik a rekkenő meleg művészi átélését, festői létjogosultságukhoz tehát szó sem férhet. De ez a funkciójuk csak nem oly nagyjelentőségű, hogy a festő a királyi címet adományozza nekik? Mert viszont a bibliai három királyokhoz a hármasszámon kívül semmi közük sincsen. Ellenben — Lyka szavaival élve — biztosak vagyunk afelől, hogy a művész ilyformán gondolkozott: a történelmi és vallásos tárgyú festészetbe szerelmes közönség valami nagy téma nélkül nem tud elképzelni festői értékeket, amilyen például a rekkenő nyári napsütéses tájnak impresszionista ábrázolása. Itt van hát a csont, rágódjék rajta s vegye végül észre, hogy ha kedvenc tárgya semmivé lett is, azért a művészet nem ment tönkre. Az irodalmi tartalom tehát tényleg hiányzik a képből, de ott van vitatkozás formájában a címben. Hogy a festő pont bibliai alakokon mutatja meg, mennyire nem fontos a képben az irodalmi tartalom, az bántó és ízléstelen. A cím mögött tehát nem festői gondolatok rejtőznek, hanem egy oly lelkület, amelynek a három király alakja hekuba.

Egyébként az igazságnak tartozunk azzal, ha megjegyezzük, hogy nem minden modern festő vallja a fön-
tebb ismertetett nézeteket. Egyik kiváló s épen nem
«öreg» művésznünk szinte fölháborodva mondta e sorok
írójának : «Nem igaz, hogy például az emberi arcon csak
színfoltokat látok és hogy túllépem a festészet határát,
ha a jellemet is meg akarom festeni. Igenis, megvannak
erre a festői eszközeim».

Bizonyára Muther Richárd, a modern festészetnek
egyik leghangosabb propagálója is igaztalanul általáno-
sít, mikor kimondja, hogy a régi Isten halott s a modern
művészetnek immár csak két istene van, a szerelem és a
halál. A dekadens világnézetnek ezek az «istenei» termé-
szetesen nagyon szegények és nyomorultak ahhoz, hogy
a keresztény egyházi művészet inspirálói legyenek.
Ismételjük, nincs szándékunkban, hogy ezt a szomorú
világnézetet az összes modern művészekre általánosít-
suk, de annyit sajnálattal meg kell állapítanunk, hogy
az a gondolat és érzésvilág, amely a modern művészetben
tükröződött, néhány dicséretes kivételt leszámítva,
nagyon messze esett a keresztény világnézettől. Ez volt
főképen oka annak, hogy egyház és művészet annyi
évszázados dicsőséges együttlét után oly messze kerül-
tek egymástól.

Újabban örömmel látjuk isnét a kölcsönös közeledés
jeleit, azonban a legnagyobb jóakarat sem feledtetheti
el velünk, hogy a nagy multhoz méltó modern egyház-
művészet kialakulásának még mindig igen komoly aka-
dályai vannak a modern művészetben belül. Az egyik az
újnak, az eddig még soha nem látottnak ideges hajszo-
lása, a másik a szertelen egyéniség-kultusz, ami az előbbi-
nek velejárója.

Az újszerűség lázas keresésének lélektani okát nem
nehéz megtalálni. A szellemi élet egyéb területein is
dühöngő forradalommal egybehangzóan a hagyomá-

nyokkal való gyökeres szakítás lett a jelszó a művészetben is. A modern elnevezés tehát tökéletesen ráillik erre az irányzatra. Az újszerűség azonban programmá és elvvé téve, nemcsak a régit szorította háttérbe, hanem szinte végzetessé vált magára az új irányra is, mert akadályozta a nyugodt fejlődést. A kritika hozzászólt, hogy a tárlatokon mindig csak újdonság után szimatoljon, s ha figyelemmel kísérjük az újságokban az ily beszámolókat, majdnem mindegyikről az a benyomásunk, mintha íróik más értéket nem tudnának fölfedezni, mint az újdonságot. A művészeket így szinte belehajszolják az újabbnál újabb irányzatok után való ideges kapkodásba. Aki el akarja mélyíteni művészetét, annak attól kell tartania, hogy pár év alatt megöregítik a kritikusok, akik évről-évre valami hallatlan újságot várnak a művésztől, különben egy-kettőre megállapítják róla, hogy «megállt». Ezt a megállapítást sokan már halálos ítéletüknek tartanak. azért találkoznak akárhány olyan művészi pályafutással, amelyben belső logika nélkül kaleidoszkopszerű gyorsasággal egymást váltogatják az időközben felmerülő összes irányok, s azért vannak oly nagy számmal a folyton kereső, de sohasem vagy csak ritkán találó művészek.

Mi már most az egyház helyzete ily művészeti viszonyok között? Tény, hogy amint az úszó is csak a vízben mutathatja meg erejét, azonképen a modern művészet sem tehet tanúságot egyházi célokra való használhatóságáról, ha nem eresztik be a templomba. De azt is meg kell értenünk, ha sokan attól féltek, hogy a gondjaikra bízott templom esetleg szeszélyes művészi kísérletezésnek esik áldozatul.

Hasonlóképen beteges túltengést mutat a modern művészetben az egyéniség föltétlen kultusza is. A világezt sem akarjuk kisebbiteni az egyéniség jogait, különösen a művészetben nem, és a legnagyobb örömmel hajlunk

meg az egyéni értékek előtt. De az egyéniségnek kijáró tisztelet természetes feltétele, hogy az egyéniség értékes is legyen. A homokbuckában hiába volna meg a hegyóriás öntudata, azért mégis csak homokbucka maradna, amire esztelen dolog volna építeni. Azok a sokat emlegetett egyéni meglátások is csak akkor érnek valamit, ha tényleg van bennük értékes meglátás, s egyedüli tartalmuk nem a művész hóbortja.

Az egyéniségnek szertelen érvényesítése szintén nem fér össze az egyházi művészettel. Már a világi művészet is a hanyatlás lejtőjére jut, mielőtt a művész nincs eltelve tárgyával szemben bizonyos áhítatos tisztelettel. Hisz aki az élet és valóság titokzatos mélységei előtt nem illetődik meg, az nem látja s ennél fogva nem is tudja azt kifejezni, vagyis nem igazi művész. Fokozottabb mértékben áll ez az egyházi művészetre. A tárgyat tisztelni és őszintén becsülni nem tudó fölényesség itt bosszolja meg magát leginkább. Hogy mily egyházi művészet jön létre ilyformán, annak tanulságos, ha nem is épületes példáját láthatjuk a steinhofi elmegyógyintézetnek különben nagyon szép templomában a festett ablakokon. Meglátszik az ablakképeken, hogy tervezőjük igyekezett alkotásában az üvegfestészet stílustörvényeit dekoratív hatásokra kihasználni, ami sikerült is neki. De az apostolok, akiknek képét láthatjuk állítólag az ablakokon, csupa olyan alakok, akiket sem a szentségnek, sem egyéb lelki nagyságnak leghalványabb nyoma sem fedezhető fel. A művész, úgy látszik azon az alapon, hogy az apostolok egyszerű emberek voltak, összeszedett egy tucat élettől megőrzött ágrólszakadtat, jelnezt adott rájuk s ellátta őket a szokásos ismertetőjelekkel. Szent Péter ilyformán egy kakast kapott a kezébe, úgyhogy boldogult Swoboda professzor megjegyzése szerint nagyon hasonlít valami tyúktolvajhoz. S meg kell hagyni, hogy ez a jelleg inkább szembeötlő

az alakon, mint az apostoli. Mennyivel más lett volna az eredmény, ha a művész nem követte volna felületes «egyéni» véleményét az apostolokról, hanem egy kicsit elmélyedt volna jellemük tanulmányozásába! Egész biztosan tiszteletre gerjedt volna e világtörténelmi egyéniségek iránt, s ez a tisztelet meglátszanék műve nagyobb értékében, úgyhogy az valóban elérné azt a célt, amiért állítólag készült: épülésére szolgálna a híveknek, míg így dekoratív hatását sem tudjuk nyugodtan élvezni, mert tartalmi elemeivel elveszi kedvünket.

A fentiekben azért foglalkoztunk a modern művészet néhány méltán kifogásolható tulajdonságával, hogy letompítsuk azon támadásoknak az élet, amelyek folyamán az egyházi művészet modernizálásának apostolai jóhiszeműen bár, de túlbuzgóságukban mégis igazságtalanul, csak maradiságot láttak egyházi köröknek a modern művészetet elutasító magatartásában. Körülöttünk zajló kor eleven életéről lévén szó, bajos volna megállapítani, hogy az említett hibák mennyire veszítettek jelentőségükből. Jóslásokba bocsátkozni is nagyon nehéz. De nem is szükséges. Akármilyen irányt vegyen is a művészet fejlődése, az egyház mindig csak oly alkotásokat láthat szívesen templomaiban, amelyek céljának megfelelnek: igazi vallásos lelkiületből született s áhitatot keltő műveket. Ennek a követelménynek pedig meg tud, felelni a modern művészet, és megvan a lehetősége annak, hogy oly modern egyházművészetünk legyen, amely nem marad el a régi mögött, sőt kedvesebb és értékesebb lesz annál, mert a miénk.

Amint azonban az egyháznak szüksége van oly művészetre, mely a mai emberhez tud szólni a keresztény hit nagy értékeiről, azonképen a modern művészet is csak a vallás ihletésével fogja elérni azt a magaslatot, ahol már az örökkévalóság lengi körül sejtelmesen alkotásait. Állításunk igazát bizonyítja az

építészet, valamint a festészet és szobrászat mai állása.

A modern építészet kezdete nem sok kiválósággal dicsekedhetik. Az okot nemcsak abban kell keresnünk, hogy a történeti stílusok utánzása elsorvasztotta az önálló építészeti gondolkozást. A régi nagy stílusok korában a templom volt az építészet koronája s ez adott erőt és sugározta szét művészetét a profán építészetre is. A modern építészetből pedig hiányzott a templom, hiányzott az a nagy eszme és fennkölt érzés, ami nagyszabású művekben keresi kifejezését. Mert az építőművészetnek fundamentumának kell lennie a művész lelkében. Ha a legegyszerűbb feladatról, egy lakóház megépítéséről van is csak szó, akkor sem elég, hogy a ház lakható legyen, tehát gyakorlati rendeltetésének megfeleljen, hanem szükséges, ha művészet akar lenni, hogy otthon is legyen és ezt a jellegét kifejezésre juttassa. Ez a többlet a művészet. A modern polgári lakásépítés büszke lehet gyönyörű alkotásaira, amelyeknél jobbakat nehéz volna elképzelni. Virágzásának okát nyilvánvalóan abban kell keresnünk, hogy az otthon jelentősége a modern gondolkozásban és érzésvilágban meghatározódott. Hasonlóképen nagyszerűen oldotta meg feladatát az ipari építészet is, különösen már közvetlen a háború előtti években. Erre meg a technikai haladás lelkeket lázba ejtő lendülete adja meg a magyarázatot. Mindkét esetben az étellel való eleven kapcsolat volt tehát a művészeti fejlődés alapja és életető ereje.

De sem egyik, sem másik téren nem merítheti ki az építész művészetének lehetőségeit. Mint a multban, úgy ma sincs erre alkalmasabb feladat a templomnál. Itt a gyakorlati cél is oly magasztos, hogy önkéntelenül bontakozik ki művészi térbe és épületttagokba. Vagy lehet-e csak elgondolni is építész számára ideálisabb feladatot, mint azt, hogy oly épületet emeljen, mely

künt is méltósággal uralkodjék környezetén, a belépő pedig érezze, hogy szent hajlékba lépett? Ne csak tudja, hanem érezze is meg, hogy a szentélyben a titokzatos módon jelenlevő Isten trónusa áll, s lelke mégis találja otthon magát a fölséges Isten színe előtt; oly oltalmazó és egyúttal felemelő, jóságos hatalommal boruljon föléje a templom boltozata, hogy szíve könnyen nyíljon akár bizakodó könyörgésre, akár alázatos hódolatra s lelke mélyén felfigyeljen az isteni sugalmazásokra. Korunk építészete rátalált már arra az útra, melyen tovább haladva, a legnagyobb feladatokat is meg tudja oldani, ha nem fog hiányozni belőle a nagy lélek, ami sokkal több a sok tudásnál, egyszóval, ha a templom ideája eleven lesz a nagy építészek lelkében.

A modern építészet, különösen a legutóbbi években s különösen Németországban megmutatta, hogy nem méltatlan a beléhelyezett bizalomra s néhány maradandó becsű templomot alkotott. Az a kérdés már most, hogy vagyunk a festészettel és szobrászattal? Annyi bizonyos, hogy léleknélkülinek nem mondhatjuk. Hisz még a modern festészetben annyira domináló tájkép sem a színek és vonalak dekoratív együttesével hat csak, hanem azokkal az érzésekkel, amelyek ezen formai elemekben élnek. Ez a megállapítás nemcsak Böcklin vagy Thoma tájképköltészetére vonatkozik, hanem minden nagy tájképfestő alkotásaira is. Hodler és Rodin pedig, — hogy csak a legismeretbb nagyságokat említsük — megmutatták, mily elvontságok megérzéktésére képes a modern művészet. Az utóbbinak közismert Gondolat-a például mintha már nem is volna anyag, hanem formába fogott s a kő minden porúsán kisugárzó lélek.

Minden finomság mellett azonban a mi szempontunkból nagy általánosságban két hiánya van a modern szobrászatnak és festészetnek. Az egyik a kompozícióbeli tudás hiánya. Az impresszionizmus sokat ártott azzal,

hogya a régi művészettel viselt harcában ezt a nagy értéket is elpusztította. (Voltak ifjú titánok, akik Raffael művészetéről fitymálva beszéltek!) Erre vonatkozóan érdemes meghallgatni a National Gallery tudós igazgatóját, aki maga is kiváló festő s aki az olasz festészet elemzésének eredményeit a modern festészetre alkalmazva ezeket mondja: «Bizonyos mértani ismeretek a festőnek époly szükségesek voltak, mint napjainkban az építésznek... A korábbi festők felfedezései az utódok közkincsévé lettek, míg végül az a tudás, mely a festmény könnyű és bájos megszerkesztéséhez kívántatik, valószínűs nemzeti készséggé vált... A mi festőink hasonló feladatok hiányában nem is rendelkeznek ezzel a formális képzettséggel. Ennek a következménye azután meglát-szik azon ritka esetekben, amikor dekoratív festészetre kínálkozik alkalom. Száz közül alig akad egy festő, aki tudná, hogyan fogjon hozzá a feladat megoldásához, úgyhogy hozzászoktunk már, hogy megelégedjünk oly eredménnyel, amely nem nyilvánvalóan abszurd. Korunk festészete általában az arc- és tájképfestészettel foglal-kozik s nem tanítják, hogy a művészet ezen ágai közül bármelyikben is a rajz elméletének valami nagy ismere-tére volna szükség. Ha az arckép hasonlít a lefestett személyhez s a tájkép valami hasonlatosságot mutat egy nagyméretű színes fényképpel, a közönség igénye látha-tóan ki is van elégítve. De ha csak egy pillanatra is elgondoljuk, hogyan festene az utolsó félszázadnak majdnem minden népszerű angol képe, ha a National Galleryban helyeznők el, azonnal látjuk, hogy az Idő valószínűleg nem bocsátja meg a képkonstruálás nehézségeinek ezt a megkerülését. Nem használ semmit, hogy valamely női alakot nagyjában megrajzolt előkelő drapéria vesz körül, nem használ semmit, hogy valaki néhány vonzó tájhatás ügyes és pontos másolására hagyatkozik, ha az eredményből hiányzik a szerkezet

egységes és szolid ereje, az a ritmus és arányosság, amit a jó épületben találunk. Sok briliáns és érdekes mű készült Francia- és Angolországban a XIX. század második felében, de ennek a nagy építészeti kvalitásnak hiánya miatt cicomásnak, felületesnek és véznának tetszenek, ha oly képek mellé állítjuk őket, amelyek szilárdabb alapokra, a felszíni dísznek azzal a tudatos mérsékletével vannak felépítve, amit akkor alkalmaznánk, ha házat terveznénk». ¹⁰

A szobrászat már meglehetősen ki ábalt ebből a betegségből, s a festészet sem fog távolmaradni azoktól a törekvésektől, amelyek a monumentalitás felé irányulnak. Formai szempontból tehát a mai művészet iránya hasonlíthatatlanul kedvezőbb az egyházművészetre, mint húsz évvel ezelőtt. A művészet fejlődésének kérdése azonban nem pusztán formai kérdés, s igazán nagy művek csak mély lelki kultúra talajából nőnek ki. S ezen a téren bizony még sok a kívánnivaló. Ismét egy angol író idézhetünk, aki liberális anglikán létére ezeket mondja : «A költők és művészek ignorálják az egyházat. S ezt saját kárukra teszik : költőinket gyengíti az a tény, hogy nagyon kevés mondanivalójuk van az élet legmélyebb kérdéseiről . . . Ugyanez áll festőinkre : nagyon kiváló alkotásaik vannak, de végzetes korlátjuk, amiből nem tudnak szabadulni, az ügyesség ; amennyire megítélhetjük, a nagyság hiányzik műveikből : nincs Botticellink, Tintorettónk, Michelangelónk vagy Rembrandtunk. Költőink és művészeink, úgy látszik, nem tudnak oly tárgyat találni, amiről sok mondanivalójuk volna. Tény, hogy nem vallásosak a szó igazi értelmében : hiányzik belőlük a mélyebb élet anyaga s az Isten gondolata, ami ennek formát adna. Egyszóval nem alkotnak sub specie aeternitatis. Azért, bár gyönyörködtenek, lelkünk mélyén meg nem hatnak bennünket, mert ép a nagy művészet nagysága hiányzik belőlük. Az pedig

történeti tény, hogy minden nagy művészet ihletője a vallás volt.¹¹ Hozzátehetjük, hogy marad is mindenkor, mert hisz legmagasabbra a vallásban emelkedik az emberi szellem.

A modern művészet futólagos átvizsgálása arra az eredményre vezetett, hogy az egyház, bár az új irányzat kezdetén lehettek alapos okai a modern művészet elutasítására, ma már nyugodtabban megnyithatja kapuit az új művészet előtt — természetesen csak keresztény szellemű alkotások előtt. A minden régít gyűlölő forradalmi szellem már kihalóban. Azért, ha a művészek részéről is meglesz az őszinte készség, amit a fiatalabb nemzedék egy részénél örömmel tapasztalhatunk, akkor nemsokára oly művészeti fellendülésnek lehetünk tanui, amelynek dicsőségében egyház és művészet egyforma büszkeséggel osztozkodhatnak, akár a régi nagy korokban.

Expressionizmus.

Némelyek ezt a jövőt az expressionizmustól várják. Mennyire jogosult ez a remény, nagyon nehéz eldönteni, hisz a körülöttünk hullámozó élet főirányvonalait tisztán felismerni majdnem lehetetlenség. A rideg elutasítás vagy a rajongó lelkesedés álláspontját elfoglalni kényelmes ugyan, mert mindkét esetben egy párt helyeslésére számíthat véleményünk, de mi mégis inkább a pártatlan igazságot keressük, álláspontunk igazolását nyugodtan rábízva az időre.

Ha a modern művészeti mozgalmakat vizsgáljuk, azt találjuk, hogy azoknak fő mozgató erői között igen nagy szerepet játszik az elmélet. Már maga az expressionizmus elnevezés is azt akarja mondani, hogy itt oly iránnyal találjuk szemben magunkat, amely ellentéte az impressionizmusnak. Lássuk tehát, mily elméleti alapjuk van ezen irányoknak.

Az impressionizmus elméletét a következőkben vázolhatjuk. Esztetikai alapelvül elfogadjuk, hogy a művészet természetutánzás. A festő tehát akkor adja a legtisztább művészetet, ha a valóságot úgy festi le, ahogy azt látjuk. Művészetének eszközei arra utalják, hogy a természetet mint fény- és színekompexumot adja vissza az elérhető legnagyobb hűséggel. Kiszabadítja magát a műterem korlátolt világításából, hogy a természetet úgy másolhassa, amint az a szabad levegőben és teljes napfényben a szemlélő elé tárul. Ez a látvány azonban óráról-óra más és más lesz. Az időtől független kép tehát elérhetetlen, s legfeljebb arról lehet szó, hogy a változások közül egyiket vagy másikat megrögzítse. A festőnek gyorsan, nagyon gyorsan kell dolgoznia, s így nem marad ideje a részletes, pontos rajzra. De ez nem is szükséges, mert a tárgyak vonalait és formáit a szín- és fényfoltok nem engedik érvényesülni, tehát nincs is mit keresniök az olyan képen, amely a pillanatnyi benyomást akarja visszaadni. Tartalom és tárgy különben is kívül esnek a festő érdeklődési körén, mert hisz a festészet igazi és egyedüli tárgya a szín és fény, mégpedig abban a nyugtalan, vibráló, fénytől átitatott levegőben, amely a tért betölti.

Ez az a nagy bölcsesség, amit az impressionista vásznaknak ezrei fáradhatatlan buzgalommal hirdetnek a nézőnek. Voltak azután, akik még tovább mentek, szigorúan — tudományos alapon. Az optikai hasáb megmutatja a színek tiszta elemeit, a színekép tiszta színeit rakták fel tehát apró pontokban egymás mellé a vászonra, hogy a néző szemében keletkezzék az összetett színek képe. Amint láthatjuk, az okoskodás egészen logikus, csak az a baj, hogy ez a logika a tudomány és nem a művészet logikája. Hogy pedig ezzel a logikával mily messzire is lehet menni a művészetben, azt világosan megmutatta a futurizmus, amely mindenesetre

egy kicsit csúfos véget ért, mert még mielőtt a jövőt meghódította volna, a múlté lett. Szívesen csatlakozunk a nagyközönség ítéletéhez, mely a futurizmust örületnek tartotta, de meg kell állapítanunk, hogy ebben az irányzatban is volt logika, mégpedig az impressionizmus logikája. A futurista ugyanis kibővítve az impressionista programot, nem akart mást, mint az egy pillanatban találkozó összes jelenségeknek futó benyomását megörögzíteni. Távolról sem akarjuk kétségbevonni, hogy az impressionizmus is hozott művészi értékeket, most csak arra mutattunk rá, hogy egy theoretikus elv logikus alkalmazásával eljutott arra a pontra, ahonnet már nincs tovább.

A naturalizmus zsákutcába vezette a művészetet — mondják az expressionisták s mindjárt azt is megmondják, merre van a kivezető út. Csak e jelszóban: el a természettől. Amint látjuk, ismét egy elméleti tétel, amiből tetszés szerint lehet következtetéseket csapolni — a művészet kontójára. Akit érdekel ez a logikai művelet, az olvassa el türelemmel az orosz Kandinskynek *Über das Geistige in der Kunst* c. művét. Ott hozszadalmasan, másoknál rövidebben kifejtve találja meg az expressionisták művészeti hitvallását. Eszerint a művészetet nem szabad a természet másolásává lealacsonyítani, hanem fel kell emelni arra a magaslatra, ahol a lelkiségnek, a dolgok mögött rejlő misztériumnak s a művész egyéniségének lesz kifejezője. Már a régi nagy művészek is alakítottak a természetben a kifejezés kedvéért, eltértek annak hű kópiázásától, de az expressionizmus soha nem látott szenvedéllyel keresi a lelket. A jelenségek mögé akar nézni, hogy szemtől-szembe találja magát valami extetikus látományban a világ és a dolgok lelkével. Azért nincs hőbb vágya, minthogy a csalóka érzékek hatalmától szabaduljon. Elhagy tehát lehetőleg mindent alkotásából, ami a jelenségek fel-

színére pányvázná a figyelmet s útjában állana a lélek szabad lendületének. Ebből a törekvésből magyarázható a mesterségbeli bravúr szándékos félretevése, a tárgy testének szinte teljes lerombolása csak azért, hogy megfoghassuk a lelkét.

Senkinek sincs oka és joga, hogy az ilyen és hasonló hangzású kitételek őszinteségében kételkedjék, csak azt nem szabad gondolnunk, hogy ez a sokat emlegetett lelkiség olyan régi módi, mint például amilyen a Sixtus-kápolna mennyezetén viharzik. Meg kell elégednünk azzal, hogy az az olvashatatlan vonalszövedék, a fény- és árnyéknak nyugtalan, szinte extatikus ritmusa, az a színegyveleg, amely egy festékáros cégtábláján igazán kitűnő reklám volna, szóval a sok különösen rajzolt, festett vagy faragott exotikum, amit rendesen az expressionizmus cégére alatt árulnak, a művész érzéseinek, esetleg elragadtatásának kifejezése, expressiója. Ha voltak impressionisták, akik azt gondolták, hogy csak úgy kapásból, néhány vázlatos vonással visszaadják a pillanatnyi benyomás képét, az expressionistáknál viszont gyakran találkozunk oly jelenséggel, hogy a fiatal művész, csupán a művész név címén, mielőtt még megtanulta volna mesterségének elemeit, megrészegetülve nagynak képzelt érzéseitől, vad szenzációvá fújja föl azt a primitív esetet, hogy néhány vonal, szín vagy idom érdekes találkozását fölfedezte. Ámulattal látja, hogy hasonló esetek a primitív népek művészetében, sőt a gyermekek rajzaiban is előfordulnak, azért ezekre tekint föl, mint ideálokra. Nem hiányzik az ily ifjú csapat mellől természetesen a kritikusok kórusa sem, akik a nagy akarárokban nyakra-főre fedezik föl a zsenialitást, mérhetetlen károkat okozva a művészetnek és sokszor maguknak a művészeknek is, akik hamar megfélekeznek arról, hogy könnyű huszonöt évvel sokat ígérni, de nehéz a nagy igéreteknek negyvenéves korban megfelelni.

Ami már most magát az expressionista programot illeti, annak túlzása, bár mint a naturalizmusra következtetett visszahatás érthető, de még elméletnek sem fogadható el. Senki sem vádolhat bennünket naturalista felfogásról, hisz ismételten hangsúlyoztuk, hogy a művészet nem természetutánczás, hogy a művész átformálja a valóságot és így eltér tőle, mégpedig oly mértékben, amennyire azt a művészi gondolat kívánja. Ez az eltérés azonban nem mehet el egészen a természet tagadásáig. Nem azért, mivel így megszűnnék a hasonlóság valóság és művészet között, hanem mert a művészet célja nem volna elérhető. Ha ugyanis a műalkotás célja, mint azt kifejtettük s amit az expressionisták is hangoztatnak, hogy t. i. a jelenségekben rejtett valót a művészi alakítás útján megmutassa, amit a világban a művész érzékeny lelke megsejt, velünk is megsejtessen, annak a lelki élménynek, amit értékes egyénisége tölt ki, érzékeink számára felfogható és megérthető kifejezést adjon, akkor a valóság képét nem rombolhatja szét, mert különben lehetetlenné teszi a közlést. A madárfüttyöt az ember nem érti, bár annyit tud, hogy valami ösztönös érzés megnyilatkozása. Hasonlóképp némely expressionistának természetet megtagadó művéről sem lehet elmondani, hogy az a művészet nyelve, hanem legfeljebb valami ösztönös, az öntudat világosságától át nem hatott, általában kisebb-nagyobb mértékben beteges érzések elgagyogása vagy dadogás. Az emberiség azonban többet vár a művészettől, mint valami beteg extázisnak lázképeit.

Vannak azonban expressionisták, akik a természettől való eltérést, illetőleg a naturalizmussal való szakítást nagyon komoly cél elérése végett tartják szükségesnek. Azért, hogy a lelki élmény intenzitását a végsőkéig fokozzák, hogy az érzéki forma ne a maga szépségével bilincselje le a szemlélőt, hanem igazán csak hordozója,

mégpedig minél szerényebb és alázatosabb hordozója legyen a lelkeségnek. Ez az expressionizmus megérdemli, hogy komolyan vegyük. Ha még nem is alakult ki annyira, hogy érett eredményekről lehetne beszámolni, a remény megvan rá, hogy az irányzat nem fog fiaskóval végződni, mint annyi más nagy feltűnést keltett program. Álláspontunkat vele szemben a következőkben körvonalozhatjuk.

Egészséges, nagy művészet, sem expressionista, sem más, addig ki nem alakulhat, míg a korlátlan szubjektivizmus lesz uralkodó a művészetben. A valóság iránt való tisztelet szül csak igazán tiszteletreméltó nagy műveket. Míg a művész a tárgyat csak arra tartja jónak, hogy megtegye szeszélyes ötleteinek és érzéshullámainak hordozójává és ezért egyáltalában nem riad vissza attól sem, hogy erőszakot kövessen el annak természetén, mindaddig megvan az okunk arra, hogy a művész tehetségének igazi nagyságában kételkedjünk. Az a látszólagos féktelenség, amely tomboló erőnek akarja magát elhíttetni, mint a chaosz általában, a gyengeség jele.

Különösen az egyházművészetben nem lehet kíváncsú az oly irányzat, amely a lelken eluralkodó érzést oly módon ábrázolja, hogy az egész alakot mint valami csontváznélküli lényt az érzés hullámvonalaiba gyűri, csavarja, úgyhogy a fej lankadt virágként konyul a gyenge váll fölé, mint azt unalomig látjuk ismételve expressionista képeken. Az ily műalkotás nemhogy erősítené, de gyengíti, szétmállasztja a szemlélő érzésvilágát. Az érzés nem vesz mélységéből, ha erővel párosul, csak megnemesedik és tisztább zengésű lesz. Az igazi lelki nagyságot ép az jellemzi, hogy az érzés legmagasabb fokán sem hiányzik belőle bizonyos egyensúlyt tartó józanság és öntudatos erő, s legnagyobb szenvedélye sem hasonlít a vak elemek tombolásához. Azt is meg kell állapítanunk, hogy az az érzésskála,

amit az expressionisták többségénél találunk, meg lehetős szegény, s a nyafogástól az elnyújtott síráson keresztül az erőtlen, lelket foszlányokra szaggató kétségbeesésig csupa energiapusztító hangulatokat ismétél únos-úntalan. Komolyan vallásos művészek alkotásaira ez nem vonatkozik oly arányban, mint a profán művekre, de eddig ott is inkább a lehangoló s nem a felemelő érzések dominálnak. Már pedig az egyházművészet, ha a szenvedést, bánatot vagy a léleknek legfájóbb kínját ábrázolja is, ezt csak azért tegye, hogy az ábrázolt alakok lelki nagyságában megérzékeltesse a megváltó kereszténységnek a szenvedéseken felülkerekedő, vigasztaló és felemelő erejét.

Úgy általános, mint speciális egyházművészeti szempontból különös figyelmet érdemel az expressionizmusnak a szépséggel szemben elfoglalt álláspontja. Dessoir esztétikájában, mely 1906-ban, tehát ugyanabban az évben jelent meg, mikor Drezdában *«Brücke»* néven az első expressionista művészcsoporth megalakult, a rút-nak szerepéről a művészetben a következőket írja: «Mikor a szem vagy a fül a megszokott formákat vagy tartalmi elemeket élvezzi, nehéz a bennük rejlő lelkiségeket hüvelyéből kihámozni. Felfogóképességünk könnyedén szalad végig a szokott dolgokon anélkül, hogy a bennük izzó tüzet érezné. Abban a pillanatban azonban, mikor elmarad a szokásos és harmonikus alakítás és figyelmünket erősen izgatja a szabályostól elütő formaválasztás, akkor az érzéki jelenséget úgy fogjuk föl, mint valami rejtett és értékes lelkiség kifejezését. A konvencionális szépség nagyon könnyen elveszti kifejező erejét, míg a nem várt rút rendesen nagyon kifejező. Azért a művészek, ha a kifejezés erejét tudatosan fokozni akarják, kerülnek az érzékeket kielégítő esztétikailag tetszetőst. Különösen ha arról van szó, hogy felfedjék annak a birodalomnak titkait, amely nem e világról való, akkor kerülni kell a

szépet s helyébe a rút szegény és szerény formáit kell iktatni. A szabályos alakzatok kimért szépsége, az ünneplős színek, a szép zenei összhangok, egyszóval a szépség mindenféle fajtája és megjelenési módja annyi erőt köt le külső pompájával, hogy a belsőre nem sok marad. A szépség jelenségei a világ fiainak vallják magukat. Ehhez joguk van, ez is a céljuk. De ha a művész lelkének mély fájdalma akar megszólalni, vagy a szellem titokzatos világa megnyilatkozni, erre az előkelő mellett a rút az alkalmas kifejező eszköz». ¹²

Hasonló alapon, csak nagy szenvedéllyel, de kevesebb világossággal üzen hadat minden szép és tetszetősnek az expressionizmus is. Kétségtelen, hogy Dessoir finom megfigyelésről tanuskodó okoskodásában sok az igazság. Ez azonban nem annyit jelent, hogy az egyházi művészetben a visszataszító rútnek önmagában helye volna. Hogyan épüljön a hívó olyan képen, ahol a szentek, sőt maga Krisztus is úgy vannak ábrázolva, mint valami lelki abnormitásnak szájalomraméltó áldozatai? A rútnek legfeljebb oly szerepéről lehet szó, mint ahogy azt pl. Rembrandtnak Krisztust a betegek közt ábrázoló csodálatos rézkarcán látjuk. A templomi művészet alkotásaiból nem engedhetünk el bizonyos méltóságot, amit már a hely szent volta is megkíván.

De azért nem lesz felesleges az expressionizmussal kapcsolatban egy kicsit tovább elmélkedni Dessoir főntebb idézett szavairól. Nem szabad felednünk, hogy az egyházi művészet egészen a reneszánsz-korig megvolt anélkül a szépség nélkül, amit mi ma hajlandók vagyunk egyedül szépségnek tartani. A szépségnek ez az eszménye a klasszikus művészetből táplálkozik és semmi ok sincs arra, hogy ezt a nemes rokonságot kifogásoljuk. Másrészt azonban az is bizonyos, hogy ez a klasszikus hagyomány az egyházi művészetben üres konvencióvá süllyedt alá és annyira megrontotta a közönség ízlését, hogy sokan

már el sem tudják képzelni másképp a templomi művészetet, mint abban a limonádés, érzelgős és jellemnélküli modorban, amelynek netovábbját az émelyítő francia szentképecskékben látjuk. Nem csoda, ha a regensburgi püspök ebben az irányzatban az egyházművészetnek finoman végrehajtott elvilágiasítását látja és kijelenti, hogy «az ilyen álművészet már a gyermekekre sincs hatással s azért nem érdemli meg, hogy a papság a legcsekélyebb mértékben is támogassa».¹³ Szükséges tehát, hogy az egyházművészet az érzékeket elzsongító szépség és báj helyett egyszer már erős és egészséges lelkiiséget nyújtson a közönségnek. De ez a cél úgy is elérhető, ha a művész nem hagyja el teljesen a klasszikus művészet talaját. Ezt igazolja legalább is a legutóbbi bécsi egyházművészeti kiállítás is,¹⁴ ahol teljesen az expressionizmus dominált. Kitűnt, hogy csak azok a művészek hoztak igazi értékeket, s azoknak iránya vezethet át a jövőbe, akik mint Sterrer, Eibl professzor és Faistauer, bár teljesen újak, de műveik a multnak továbbfejlesztését jelentik, míg a gyökértelen újítások nem egyebek szárnalmas erőfeszítéseknél.

Nem szóltunk még az egyház hivatalos állásfoglalásáról az új művészeti irányokkal szemben. Az új egyházi jogi codex 1279. kánonja idevonatkozólag a következő rendelkezést tartalmazza: «Senkinek sem szabad templomokban vagy más szent helyeken szokatlan képeket elhelyezni vagy elhelyeztetni az illetékes főpásztor engedélye nélkül. A püspök viszont a nyilvános tiszteletre szánt képeket ne engedélyezze, ha azok az egyház bevett szokásával meg nem egyeznek». Az előadottak után nem lesz nehéz e rendelkezésnek helyes értelmezését adni. Világos, hogy az idézett kánon nem zár ki semmiféle új egyházművészeti irányt a templomból csupán azért, mert új. Hisz a főpásztor engedélyével «szokatlan képeket» is el lehet ott helyezni, ha azok az egyházi hagyomá-

nyokkal nem ellenkeznek. Ezeket a hagyományokat azonban nem lehet egyetlen egy művészeti irányra sem korlátozni, mert hisz minden új stílus keletkezése egyúttal eltérést is jelentett a művészi hagyományoktól és semmi ok sincs arra, hogy csak a ma egyházi művésznek tiltsuk meg az újítást. De igenis minden új egyházművészeti alkotástól el kell várnunk és meg kell követelnünk, hogy hű maradjon az egyház bevett szokásához, mely szerint templomba csak oly kép való, amely a hívek áhítatának felkeltésére és emelésére alkalmas. Távol áll tőlünk, hogy ebből az elvből egy jottányit is lealkudjunk, sőt nézetünk szerint nagyon kívánatos volna, ha a nemes hagyomány e követelményét a — sajnos — túlságosan megszokott képekkel szemben is érvényesítenék.

A szokatlanság kérdése különben megérdemli, hogy közelebbről is foglalkozzunk vele. A kérdést nem lehet oly egyszerűen elintézni, mint azt sokan, többek között az említett bécsi kiállítás rendezőse is, elképzelik. Nem hisszük, hogy egyszerűen be kell engedni a templomba az expressionista műalkotásokat, hogy a közönség megszokhassa az új művészi kifejezésmódot, s ezzel már meg is oldottuk a kérdést. Talán nem lesz érdektelen, ha elmondok néhány esetet, amit a bécsi kiállításon s vele kapcsolatban tapasztaltam. A közönségnek minden újszerűségük ellenére is tetszetek azok a művek, amelyekben az eszmei tartalom dominált. Ezekhez minden nehézség nélkül, sőt szívesen hozzászoknék a közönség. Viszont, hogy a sok közül csak egy példát mondjak, az egyik fametsze. előtt tünődve állt két hölgy. Végre is hozzám fordultak, mondanám meg nekik, mit is akar tulajdonképpen ábrázolni a kép. Mikor megmondtam, hogy az utolsó vacsorát, nagyon meglepődtek s elkezdtek keresni az alakokat. De hiába, a legjobb akarattal sem tudták fölfedezni mind a tizenkettőt. Néma fejcsóválással mentek tovább. Általában az elszörnyülködést elég

gyakran lehetett leolvasni a látogatók arcáról, de hallottam az őszinte megbotrányozás kifejezéseit is ismerőseimtől.

Még érdekesebb, amit oly tizennégy-tizenöt éves tanulóimnál tapasztaltam, akik igazán minden előítéllettől mentesnek mondhatók, mert a művészetnek nevét is épen hogy csak hallották s egyáltalában alig néhányszor állottak szemben életükben a képzőművészet alkotásaival. Megmutattam nekik R. Schaumann szobrainak *Werkblätter* címen megjelent fényképeit.¹⁵ A legjellegzetesebb ítélet — az egyik Madonna-szoborról — így hangzott: «Igen szép. Látszik, mennyire szereti Szűz Mária a kis Jézust, az meg őt. Csak formásabb is lehetne, mert így egy kicsit esetlen». Nagyon elcsodálkoztam azután, mikor közvetlen utána Paulwebernek (Hochland 1925 április 12.) erősen cikk-cakkos vonalakba stilizált fametszetei egészen meghatották növendékeimet és szokatlan voltukon egyáltalában nem akadtak fönn. A teljesség kedvéért meg kell jegyeznem, hogy minden előzetes magyarázat nélkül mutattam meg a képeket s nagyon ügyeltem arra, hogy az én ítéletem rejtve maradjon növendékeim előtt.

Nagyon érdekes feleletet kaptam azután egy városon élő úricsalád elemista fiától. Ennek a bécsi kiállítás katalógusában látható és Krisztus-fejet ábrázoló fametszetet mutattam meg. A kis fiú arra a kérdésemre, ki van a képen, rövid, de nagyon komoly gondolkodás után, határozottan kirukkolt a felelettel: «Az ördög». Egy elsőéves tanítónőképzős meg figyelmes vizsgálat után egy másik, Krisztust a kereszten ábrázoló képről iszonyodva állapította meg, hogy halálfejek vannak rajta.

A felsorolt pár példa is elég bizonyíték arra, hogy egyrészt az ábrázolás újszerűsége az egyszerű népnél korántsem játszik akkora szerepet, mint ahogy azt a régihez szokott művelt ember képzele, másrészt hogy

vannak bizonyos határok, amelyeken túl a megszoktatásnak legyőzhetetlen akadályok állják útját.

Szerintünk a kérdést nem is lehet pusztán formai szempontból eldönteni. A művészet nemcsak artisztikum. Az örökös keresést, színfoltokkal, új vonalakkal való kicsinyes babrálást meguntuk már, s megunhatták volna a művészek is. Az sem érdekel bennünket, hogy a művész fél-öszönös, fél-tudatos élménye mily torzképben vetítődik elénk. A helyzetben csak az változtathat, ha művészeink feladják szélsőséges egocentrikus álláspontjukat s újra megtanulják, hogy a művészet létföltételei között a közönség egészen lényeges tényező, amelynek elhanyagolása csak a művészet sorvadását vonhatja maga után. A művész egyéniségének értéke egyenes arányban van azzal, hogy mennyire tud különvalóságának köréből kilépve a nemes értelemben vett népközösségbe kapcsolódni, s a társadalom lelkét egy hatalmas érzésre hangolni; mennyire tudja annak a közösségnek sorsát, amelyben él, magáévá tenni s ennek kifejezést adni. Azért jöjjön bármilyen művészeti irány, a gyorsan tűnő divatok rövid életkorát csak az a művészet haladja meg, amely nem futó hangulatok hullámfodraival játszik, hanem az élet mély sodrának gondolat- és érzésenergiájával van telítve.

A modern egyházművészet kérdését sem fogja megoldani semmiféle izmus, hanem csak az a művészet, mely a nagy katolikus lelkiközösségnek lesz kifejezője s nagy, összefogó érzések áramával tudja egybekapcsolni a hívők lelkét. Ha ily irányt vesz az expressionizmus, semmi akadálya sem lesz annak, hogy örömmel lássuk a templom falain belül.

IV. EGYHÁZMŰVÉSZET ÉS LITURGIA.¹

A művészet nagysága mindig termőtalajának erejétől függ. Ennek az őserőnek tüze izzik színeiben, adja formáinak törvénybe fogott feszülését s a dús televény illata árasztja el a lelket józan mámorával. Nagy eszmék és érzésekben egybeforrott emberi közösségek fejezték ki magukat mindig a közösség kiváló egyéniségein keresztül a nagy művészetben. Azért hiába is locsolnók okos programmok desztillált vizével az egyházművészet palántáját, nem nő az, ha termőtalaja nem a katolikus lélek. Ezek azok a gondolatok, melyekre az előző fejezet végén utaltunk.

Ha már most azt keressük, mily irányba lendül a ma katolikus lelki élete, figyelmünk önkéntelenül is a liturgikus áramlaton akad meg, amely áramlat az egyház hivatalos istentiszteletét akarja újra a vallásos köztudatban feleleveníteni s ettől várja a vallásos élet megújódását. A mozgalom minket itt természetesen csak egyházművészeti vonatkozásaiban érdekel. Mivel a liturgiában az egyház gondolat- és érzésvilága nyer imádásos és egyúttal művészi kifejezést, szinte magától adódik az a következtetés, hogy a keresztény érzés- és gondolatvilág kifejezése az egyházi képzőművészetben is csak akkor lesz tökéletes, ha megfelel a liturgia szellemének. Ezzel azonban még nem jeleztük egész terjedelmük szerint a liturgikus mozgalom vezetőinek egyházművészeti törekvéseit. Ők ugyanis nemcsak az egyházművészet zsinórmértékét látják a liturgiában, hanem

a liturgiát tartják az egyházművészet egyedül egészséges és legitim forrásának és a művészettel szemben támasztott igényeiket szigorúan abból vezetik le.

Az alapgondolat, melyen a liturgia felépül, körülbelül a következő:

Az emberiség Krisztus által lesz részese az isteni életnek és Benne titokzatos egy testbe egyesülve, Általa hódol a háromszemélyű egy Istennek. A Krisztussal együtt bemutatott hódolatnak és imádásnak hivatalos módját látjuk a szent misében, a papi zsolozsmában és a különféle szertartások formuláiban. Ennek a hivatalos istentiszteletnek, a liturgiának középpontjában tehát maga Krisztus áll, «aki által, akivel és akiben — a szentmise kánonja szerint — adatik Neked mindenható Atyaisten a Szentlélekkel egyetemben minden tisztelet és dicsőség». Az emberiség és az istenség találkozása Krisztusban és Krisztus által a liturgia. Alapja a Krisztus istenségében való hit. Az istenségben megdicsőült Krisztus emlékét és egyúttal az egyházban való kegyelemteljes jelenlétének tudatát akarja a liturgia a hívők lelkében ébrentartani s az egész embert szellemi és érzéki mivoltában a természetfölötti világ számára megnyerni. Elsősorban tehát nem Krisztusnak a múltban egyszer lejátszódott története az, amit a liturgia a hívők emlékeztetésére idéz, hanem a most is élő, a szentmisében való sággal közénk szálló Krisztus. A Vele való eleven kapcsolat és megdicsőülés eszközei a szentségek. Ennek a megdicsőülésnek isteni fényét közlik a szentelések és áldások az embert körülvevő természettel is.

A mondottakból nem nehéz levonni néhány következtetést a liturgikus művészet természetére vonatkozóan. Mivel a hivatalos és közös istentiszteletet foglalja keretbe, «az egyházművészetnek legbelső lényege szerint a közösség művészetének kell lennie, tehát a közös hit, gondolkodás, érzés és életből, főleg pedig a közös istentisztelet-

ből kinőnie». ² Az egyéni vallásosság kifejezése, emberi és művészi szempontból legyen bár még oly értékes is, nem jöhet a liturgikus művészet szempontjából tekintetbe. A liturgikus művészet tehát bizonyos általánosságra fog törekedni s az egyéni helyett a tipikus vonásokat kiemelni.

A megdicsőülés fentebb említett centrális eszméje meg önként hozza magával, hogy az érzékelhető valóság ne önmagában, hanem mint az érzékfölöttinek hordozója és jele szerepeljen. A liturgikus művészet másik jellemvonása tehát a szimbólizmus lesz. ³

Herwegen apát a liturgiából kiindulva in concreto is megmondja, milyennek kell lennie az egyházművészetnek, legalább is Németországban: «A római őskeresztény méltóság a középkori germán mély kedéllyel párosulva, fején az előkelő antik szépség koronájával az egyházi művészetnek ideálja». ⁴

Abban a határozottságban, ahogyan a liturgikus mozgalom vezetői az egyházművészet feladatát, illetőleg irányát megjelölik, kiérezhető a fiatal mozgalom friss életerőről tanuskodó önbizalma. Mi azonban a mozgalom iránt táplált rokonszenvünk mellett sem hisszük, hogy a liturgia az a varázsigé, amit csak ki kell mondani és minden a legszebb rendbe jön. Különösen a művészetben nem. Ne feledjük el, hogy az egyházművészet nem része a liturgiának s még ha az lehetne is, rubrikákkal a művészetben nem sokra megyünk. Ha figyelmen kívül hagyjuk a liturgia és képzőművészet természetének különböző voltát és egyikből a másikra következtetünk, következtetésünk nem lesz reális.

A liturgikus irányzat programjában legértékesebbnek tartjuk a közösség gondolatának erős hangsúlyozását. Az egyházművészet és a csak vallásos művészet között nagy a különbség. Az egyházművészet feladata, hogy a hívőközönség lelkeket egybekapcsoló, dogmáktól vilá-

gosan meghatározott vallásos életének teremtsen meg a megfelelő környezetet, annak legyen díszes foglalatja és ébresztője. Ezeken a kereteken belül természetesen semmi akadályja sincs annak, hogy a művész egyénisége is érvényesüljön. A fődolog, hogy áthassa a közösség tudata. Tisztára egyéni hangulatok igen értékes műalkotásokat hozhatnak létre, de ha a közösség lelkével nincsenek kontaktusban, ha hiányzik belőlük az a monументális, mely a nemes értelemben vett tömegek lelkét átfogó erejével határozott irányt tud adnia a közösség érzéseinek, akkor templomba nem megfelelő. Ebben a pontban tehát a hivatása magaslatán álló egyházművészet találkozik a liturgiának egyetemességét sugárzó szellemével.

Elvont gondolatokról lévén szó, könnyen érthető, hogy az egyházművészet nem lehet meg bizonyos szimbólumok nélkül. Itt azonban figyelembe kell vennünk, hogy egyrészt a liturgia szimbólumai nem mindig fordíthatók át közvetlenül a képzőművészet nyelvére. Másrészt nem szabad elfelednünk, hogy a liturgikus szimbólumok jórészt történeti fejlődés eredményei, s így könnyen megeshetik, hogy az a szimbólum, amelyben egy kor az időtlen érvényességű eszmét kifejezte, egy későbbi kor lelkében már nem tud eleven élményt kiváltani. A középkori művészet például a szimbólumoknak szinte tropikus gazdagságú flóráját virágoztatta ki, egész bizonyosan az akkori hívők nagy gyönyörűségére, de számunkra ezek a szimbólumok már csak a történelmi magyarázat segítségével érthetők. A mai emberre tehát közvetlenül époly kevéssé hathatnak, mint ahogy nem lehet valami idegen-nel szótár segítségével a társalgásba belemeledni. Nem vonjuk kétségbe, hogy sok szimbólum egyszerűségében szinte örökéletű, s a derűre-borúra való újításnak sem vagyunk hívei, de viszont csak azt a konzervativizmust tartjuk egészségesnek, mely a multtal kontaktusban maradva, eleven életével belenő a jelenbe.

Még fokozottabb figyelemben kell részesítenünk azt a következtetést, mely szerint a liturgiában uralkodó megdicsőülés eszméjének megfelelően az egyházi művészetnek tipikus jelleget kell magára öltenie. Ily egyszerű formulával azonban nem lehet ezt az épen nem könnyű kérdést elintézni. Először világosan kell látnunk, hogy miről is van szó tulajdonképpen. Az egyházművészetnek kétségkívül az a feladata, hogy egyrészt a megdicsőült Krisztust, akinek istensége immár nincs elfödve a «szolgai alaktól», hanem átragyogja megdicsőült emberségét, az érzékeken keresztül is közelebb hozza a hívők lelkéhez, másrészt a Megváltó földi életének nevezetesebb mozzanatait, valamint a szenteket s azoknak életét ábrázolja. Az első, nagyon nehéz, de egyúttal gyönyörű feladat megoldásához szükséges, hogy a művész az érzékelhető valóság elemeit, melyek a természetben egyedül vannak számára adva, úgy transzponálja, hogy egy más világ valóságainak illúzióját keltsék. Ezt a feladatot a maga módján megoldotta a bazilikák apsismozaikja, Raffael Disputáján s a barokk mennyezetfreskó. Sokan úgy vélekednek, hogy a mai egyházművészetnek e tekintetben az ókeresztény művészet vívmányait kellene felújítania. Erre vonatkozóan elég legyen utalnunk arra, amit az előző fejezetben a korszerűség követelményéről általánosságban mondtunk.

Ismét más szempontokat kell figyelembe vennünk a bibliából és a szentek életéből vett történeti tárgyú ábrázolásokat illetőleg. A művész, aki tárgyát a történelemből meríti, két irányban haladhat : vagy «elbeszéli» az eseményt, vagy eszmei tartalmának törekszik kifejezést adni. Az első esetben műve a naiv mesemondás és az epikai monumentalitás között levő skála minden fokán állhat. Az elbeszélésnek úgyszólván mindenegyes módjára bőven akad példa az egyházművészet történetében. Giotto monumentális freskói és a quattrocento gazdag

részleteket kedvelő festészete közismertek ebből a szempontból. Napjainkban a giotto-szerű monumentális epikus modernak gyönyörű felújítását találjuk Joakim Skovgaard dán festőnek a viborgi templomot díszítő freskóiban.⁵ A nagy történeti eseményeket mozgó érzések és eszmék hatásos kifejezésére meg nagyszerű példa a svájci Hodler néhány történelmi tárgyú festménye.

A történeti ábrázolásoknak két fajtája nézetünk szerint nem való templomba. Nincs ott helye elsősorban a verizmusnak. Közismert tény, hogy az eszmék megvalósulása szinte szükségképpen bizonyos kiábrándulással jár, mert elkerülhetetlen, hogy a való élet bagatell apróságai hozzátapadva, ne csökkentenék a hatást. Jelentős események ábrázolásában az ily csekélységeknek fontosságot tulajdonítani époly kifordított dolog volna, mint nagy emberről szolgáját megkérdezni, aki urának csak azokról a mindennapi dolgairól számolna be, amiket bárkinek életében láthatunk. A történelmi távlat viszont az eseményeknek csak azokat a nagy vonalait mutatja, amelyekben az eszme igazában megvalósult s amelyek egyedül jelentenek számukra értéket. Nem kell külön bizonyítanunk, hogy az egyházművészet iránya csak az utóbbi lehet. Nem lehet helye a templomban, talán igen kevés kivételt leszámítva, a genreszerű ábrázolásoknak sem, bármennyi példát mutat is az ellenkezőre a mult. A nagy érzések és gondolatok kis hangulatok aprópénzére váltva csak a privát lelki-háztartások igényeivel vannak arányban. A hívők közösségének többet kell nyujtanunk.

Maradna tehát az egyházművészet számára a történeti eseményeknek és személyeknek szinte az eszmére szabott és összesűrített ábrázolása, vagy az epika méltóságos stílusában való előadása. Mindkét esetben szükség lesz kisebb-nagyobbfokú tipizálásra. A típus jelentését azonban nem szabad úgy értelmeznünk, mintha az szinte elvont képe volna fajának egyénítés nélkül. Ily módon

legfeljebb sémákat nyerünk. Ezzel szemben típuson azt az egyéni alakot értjük, amely egyéniségében fajtája rengeteg egyedének jellegzetes sajátosságait tömöríti egybe.

Amikor az egyházművészettől ily típusok megalkotását kívánjuk, eltérünk a liturgikus egyházművészeti programnak egyéniségmentes irányzatától, még pedig nemcsak korunknak a realitás és jellemzetesség iránt erősen kifejtett érzéke miatt, hanem azért is, mert ezt az érzéket alapjában nagyon egészségesnek tartjuk. Semmi kivetnivalót nem látunk abban, ha a mai kor embere nem arra kíváncsi, hogy magasztos gondolatok és érzések elvontságukban mily harmónikusan kapcsolódnak egybe, hanem elsősorban arra, hogy ezek az ideális értékek mennyire tudnak úrrá lenni a valóságon s mennyire tudják azt a maguk képére alakítani. Gondoljuk csak el, mennyivel közelebb hozná az egyházművészet a mai kor lelkéhez a szenteket, ha nem a valóság fölött lebegő, szinte valami szent álomvilágban élő alakoknak mutatná őket, hanem a valóságnak megfelelően a reális életben gyökerezve s azt Isten kegyelmével és hősi akaratukkal meghódítva : s meg fogjuk érteni, hogy a katolikus művészekre ily irányban még nagy misszió vár.

A beuroni iskola.⁶

A liturgikus áramlat és művészet érdekes találkozását szemlélhetjük a beuroni bencés művésziskola alkotásai-ban. A beuroni művészettel is csak általánosságban, elvi szempontból foglalkozunk, történetéből mindössze azt a sajátosságos tényt kívánjuk megjegyezni, hogy az iskola megalapítójának, P. Lenznek művészi iránya már kiforrott volt, mielőtt még a rendbe lépett. Az iskoláról mindeddig nem alakult ki egyöntetű közvélemény, s különösen nincs megegyezés arra nézve, hogy vajjon a

beuroni irányzatban lehet-e keresnünk az egyházművészet jövőjét.

Némelyeket gondolkodóba ejt az a körülmény, hogy az iskola, bár egy nagy tekintélyű rend kebelében él, a renden kívül ötven év alatt sem tudott oly széleskörű elismerést és kedveltséget kivívni magának, mint a neki tulajdonított nagy érték után el lehetett volna várni. Ez a tény azonban magában nem sokat bizonyít, ha figyelembe vesszük, hogy ennek az időnek túlnyomó része a naturalizmus jegyében telt el. Művészi szempontból kétségtelenül értékes jelenséggel állunk szemben. A beuroniak évtizedekkel előzzék meg a modern művészetet azzal a programmal, amelynek megvalósítása emelheti csak a mai művészetet a régi magaslatra: szobrászat, festészet és díszítés monumentális egybehangolása az építészet keretében és erejében. A beuroni freskófestészet valóban a fal hatásával egyesül, a fal-síkokon teríti ki a szigorú harmóniák ünnepélyes koráléját, melyben a lélek minden földi salaktól megtisztulva együtt énekel az örök titkokkal mint visszhangja és szerény kísérője azoknak. Az egyéni érzés beletorkollik a végtelenbe, s annak fönséges törvényei rajzolják meg ritmusának vonalait.

A beuroni művészet erejéről tanuskodik az is, hogy legjobb alkotásai ma is modernül hatnak, s például Lenz paternek «Az élet anyja» madonnaszobráról senkisémmondhatja még azt sem, hogy akár a közelmúlt ízlésének szülötte, annyira friss, üde vagy ha úgy tetszik, modern, pedig 1873-ban készült. Egyházi műiparuk is kiállja a versenyt a modern iparművészet legjobb alkotásaival.

Az iskola művészi elveit Lenz pater elméletileg is kifejthette egy kis tanulmányában, melynek alapgondolata a következő: «A művészet alapja az egyszerű, a megtisztult, a tipikus, aminek gyökerei a legegyszerűbb számok és méretek, legfontosabb funkciója pedig a

mérés, mérlegelés és számolás; s a nagy művészetnek célja nem egyéb, minthogy a természet geometriai, szám-tani és szimbólikus alapformáinak átvétele és jellegzetes alkalmazása által nagy eszméket szolgáljon. Magát Ádámot, az összes teremtmények eszményképét Isten a saját képére és hasonlatosságára teremtette azon számok titkából, amelyek a saját lényegét fejezik ki: háromság az egységben, egység a háromságban, azaz a háromszög alapvető idomából, amely az egyenest és nem egyenest, a férfiságot és nőiséget, a kettős és hármass felosztást, Keppler kifejezése szerint (*Harmonia mundi*) a férfi-nőt foglalja magában». ⁷ Ez a szabály természetesen nemcsak az egyes emberi alakra érvényes, hanem a kompozícióra is. Ezen matematikai és geometriai elvek érvényesülnek a csodás egyiptomi és görög művészetben s ezekhez az elvekhez kell ragaszkodnia minden művészetnek, ha amazok nagyságához akar emelkedni.

Nem szükséges, hogy ezzel a számmetafizikával, amely-lyel P. Lenz abszolút alapot akar adni művészi elveinek, bővebben foglalkozzunk. A magunk részéről nem tartjuk értékesebbnek, mint azt a spekulációt, amely legnagyobb tökéletessége miatt a gömböt gondolta el a föltámadt test alakjául. Az ily különös eszméktől független a számok és geometriai arányok szerepe a művészetben. Az erre vonatkozó elmélet talán sohasem virágzott jobban, mint a barokk és rokoko korában. Sőt nem hiányzott a számmetafizika sem, csak hogy akkor a kört tartották annak a legtökéletesebb idomnak, amellyel az Isten egységét, végtelenségét és igazságosságát ábrázolni lehet. ⁸ Ha pedig a számok és arányok zseniális alkalmazása oly különböző stílusokban játszik szerepet, mint rokoko és egyiptomi, akkor az ilyen teorémákkal a mai művészetet sem lehet az ókori művészet irányába terelni. Azt sem lehet állítani, hogy minden nagy művészetben kimutathatók ezek az arányok. Nem tudom,

mi nyügözött le jobban, Phidias alkotásai a British Museumban, vagy Rembrandt képe a Wallace-Collectionban, amely a példabeszédbeli irgalmatlan szolgát ábrázolja? Rembrandt műve époly szédületes csodája az ember alkotó zsenijének, mint Phidias remekei, pedig nyoma sincs nála a görög arányosságnak. Mert hasztalan a művészetnek is vannak ugyan törvényei, de varázsreceptje nincs.

Sajátságos egyébként, hogy egy másik nagy német művész, Hildebrandt Adolf a klasszikus művészetből kiindulva, a művészetnek egészen más törvényeit vezeti le, mint P. Lenz. Mindkét elmélet, mint általában a művészekről felállított műelméletek, tulajdonképpen csak szerzőjének művészetére érvényes egész terjedelmében s az ő alkotásaiknak megértéséhez és értékeléséhez adja meg a kulcsot. Más művészek is haszonnal tanulmányozhatják ugyan az ily elméleteket, de zsinórmértékül csak az fogja elfogadni őket, akinek tehetsége a szerzőkével rokonirányú. P. Lenz is azért fődözte föl a mult művészetében az említett elveket, mert művészi hajlama és tehetsége a monumentális felé vonzotta.

Mindezek után nyugodtan megállapíthatjuk, hogy a P. Lenz-féle műelmélet nem léphet fel azzal az igénnyel, hogy az egyházművészetnek alaptörvénye legyen. Más kérdés, hogy mily elvi jelentőséget tulajdoníthatunk a beuroni műalkotások irányának? Kétségtelen, hogy az iskolának ily szempontból is nagy érdemei vannak. A lágy érzésekkel pepecselő, vagy szinpadias páthosszal nagyzó régebbi és a pszichologizáló újabb egyházművészet iránytalanságával szemben megmutatta, hogy a sub specie aeternitatis alkotóművészet mily magasságokra van hivatva. Az egyházművészetből kezdett elmaradni az Isten fölségének tudata, a szentségnek leborulni készítő s épen ezáltal lelket erősítő és emelő szelleme. A horizont kis emberi méretekre szűkült s híjával volt a végtelent sejtető távlatoknak. Ezzel szemben a beuroni

művészet Isten jelenlétének érzetét akarja felkelteni s a hívők lelkét az Isten előtt való hódolatban és imáadásban egyesíteni. Legjobb alkotásaiban ezt a célt el is éri. A hieratikus jellegnek ez a kidomborítása, vezérmotivummá való előléptetése oly érték, amit észre nem venni nagy hiba volna azok részéről, akik az egyházművészet újjászületését kívánják előmozdítani.

Vannak természetesen hibák és ennek következtében kifogások is a beuroni művészettel szemben. Az egyiptomi motívumok alkalmazása például P. Lenz műveiben annyira idegen s minden elfogadható ok nélkül való, hogy mentségére alig lehet valamit felhozni. Az emberi alakok stilizálása is néha oly absztrakcióvá fejlődik, hogy a vele való megbarátkozás nem mondható könnyűnek.

Sokan ismét úgy vélekednek, hogy a beuroni művészet a nép lelkétől idegen. Az ily állításokat nehéz bizonyítani. A brazíliai Szent Pál apátság új templomáról írja egy szemtanú, hogy négerek és mulattok is meg vannak hatva a beuroni művészek által kifestett és berendezett templom szépségétől, az argentinai követ pedig kijelentette, hogy soha «jámborabb templomot» nem látott.⁹ Nincs semmi okunk rá, hogy e híradás megbízhatóságában kételkedjünk, mert a priori valószínűnek kell tartanunk, hogy egy teljesen beuroni stílusban festett és felszerelt templom, ahol minden művészet egybe van hangolva, monumentális egyszerűségével, nyugodt ünnepélyességével és komoly áhitatával hatalmába keríti és az igazi szentély imádságos hangulatával tölti el a hívő lelkét. És mégis kénytelenek vagyunk elismerni, hogy ez a kifogás nem teljesen indokolatlan. P. Lenz művészi iránya elvont és bár nem érzésnélküli, benne az érzés annyira lehalkítva és fegyelmezve lép föl, hogy csak meditáló lelkek tudnak hozzá felemelkedni és nemes erejét érezni. Sokszor meg inkább csak jelezve, mint kifejezve látjuk az érzést. Elméletileg talán lehetne igazolni ezt a felfogást

azzal, hogy az egyházművészet szép feladata lehet a hívők érzésvilágának arra a magaslatra emelése is, ahol az érzés a gondolattól átsugározva és teljesen fegyelve kristálytisztá nemességében tündöklök, de viszont époly igaz az is, hogy ha gyújtani akar a művészet, nem szabad az érzés tüzét teljesen visszafojtania. Akármily készséggel ismerjük is el az értelem primátusát, azért az érzés erejének értékét sem szabad lebecsülnünk.

Szerintünk a liturgia szelleme sem kívánja ezt. Bizonyoságul elég csak a nagyhét szertartásaira hivatkoznunk. Ott vannak például Jeremiás próféta siralmi a szenvedélyes fájdalom kitöréseivel s a Megváltónak szívbe-markoló panasza a drámai erejű *Popule meus*-ban. S az érzésnek mily fönséges ereje zeng az *Exsultet*-ben :

Újjongjon most az égből az angyalok kara !
 Újjongjanak az isteni titkok !
 És fönséges királyunk győzelmére
 Harsanjanak meg az üdv harsonái.
 Örüljön a föld is ebben a fényözönben
 S az örök Király ragyogásától elárasztva
 Érezze,
 Hogy elvétetett a sötétség,
 Mely a földkerekséget egészen elborítja.
 Örüljön az Anyaszentegyház is
 E fénynek szépségébe öltözötten,
 És a népnek hatalmas énekétől
 Visszhangozzék ez a ház ! . . .

Nem szorul külön magyarázatra, hogy ezek az ugyan-csak liturgikus hangulatok közelebb állnak a barokk művészetéhez, mint a beuronihoz.

Végeredményképen tehát megállapíthatjuk, hogy a beuroni művészet nagy értéke ugyan korunk egyházművészetének, de ma még egyoldalú ahhoz, hogy egyedüli iránymutatónak vegyük, még ha a liturgiát tesszük is meg zsinórmértéknek.

J. van Acken könyve.

A liturgikus egyházművészeti programmal kapcsolatban külön meg kell emlékeznünk van Acken Christozentrische Kirchenkunst című könyvéről. Talán különösnek látszik, de mégis úgy van, hogy egy nagyon szerény, mondhatni szegényes kiállítású könyvben láttak napvilágot azok az egyházművészeti eszmék és tervek, amelyek telítve vannak a megújódás tavaszos erejével. Igazán csak nyereséget jelentene számunkra, ha a könyv gondolatai nálunk is közkinccsé válhatnának. Nem kísérhetjük végig a könyvnek apostoli lelkesedéstől izzó gondolatmenetét, csak a szerzőnek azokat a konkrét javaslatait ismertetjük, amelyek valóban alkalmasak arra, hogy irányukban korszerű egyházművészet, különösen templomépítészet alakuljon ki.

V. Acken abból a gondolatból indul ki, hogy a templomot a szentmiseáldozat teszi igazán szent helyé, s azért az oltárt és annak elhelyezését kell oly módon megoldani, hogy ez az építészeti megoldás már önmagában is kifejezze, hogy az oltár a templom szíve. Szerzőnk azonban nem elégszik meg azzal, hogy ezt a gondolatot, ami egyébként eléggé kézenfekvő, hangsúlyozza s nagy jelentőségének tudatára ébressze olvasóit, hanem egészen konkrét megoldási móddal is szolgál. A katolikus templom az a hely, ahol a fönséges áldozatra gyűl össze a hívők serege, hogy ott az áldozat bemutatásán lélekben egybeforrva vegyen részt. V. Acken szerint ebből az alapgondolatból kell szervesen kialakulnia az egész templomnak. A program szerencsésen találkozik a modern építészetnek azzal az egészséges felfogásával, mely szerint a gyakorlati cél az a biztos vezérfonál, amelyhez az építésznek tervezés közben alkalmazkodnia s amelyből minden szépségnek kisugároznia kell.

Ennek megfelelően a templom belső tere oly egységet kíván, amely nem tűri a főhajó mellett erősen érvényesülő és a teret meglehetősen önálló részekre bontó mellékhajókat, s ha azokra mégis szükség volna, a főhajóhoz való tartozásukat méreteikben is kifejezésre kell juttatnia s a főoltárhoz szabad utat kell belőlük nyitni a szemnek. A célnak különben a köralakú vagy ovális alaprajzú templomok is kitűnően megfelelnek. A fejlett modern építészeti technika számára egyik megoldási mód sem jelent nehézséget.

Az oltár nem támaszkodhatik a falhoz, mint valami templomberendezési tárgy, hanem szabadon kell állania, hogy ezzel is kifejezésre jusson az a gondolat, hogy az egész épület és az oltár köré az áldozat bemutatására egybegyűlt hívők befogadására készült. V. Acken kedvelt alaprajza latin keresztalakot mutatna, rövid de széles karokkal és végződéssel. A keresztezésben, mégpedig a kereszthajó apszis felé eső metszövonalában volna az oltár emelkedett helye. Gyakorlati szempontból ennek a megoldásnak megvolna az az előnye is, hogy az oltártól jobbra és balra a kereszthajóban kényelmesen elhelyezkedhetnének az iskolásgyermek, s így a felnőttek is közelebb jutnának az oltárhoz. Az oltár két oldalával párhuzamosan és vele szemben futna -alakot képezve az áldoztató asztal, ami által a tömegáldoztatás is sokkal szebben volna megoldható, mint ma a legtöbb helyen történik, mikor is mindenkinek a gyermekek csapatján kell átvergődnie. Egyben mint az oltárkörüli teret határoló korlát, az oltár különállását és központi jelentőségét is kifejezésre juttatná.

Az oltár fölött a mennyezet fölmagasodnék kupola vagy más alakban, ami az oltárnak a templom többi részétől elütő megvilágítását tenné lehetővé, s így ismét csak az oltár kiemelésének lenne művészi eszköze. Külsőleg ez az oltár fölötti kiemelkedés, amelynek magassága

egyébként lehetne egészen szerény is, uralkodnék az egész épülettömegben. Csupán a harangok befogadására szolgálna a torony, amelynek nem kellene a tető magasságát elhagynia, s így a templom külsején is kifejeződne az alapgondolat.

V. Acken tervével szemben gyakorlati szempontból legfeljebb azt a kifogást lehetne emelni, hogy az oltár mögött levő tér kihasználása nehéz. Azonban ez a nehézség is elég könnyen kiküszöbölhető, ha ezt a teret lehetőleg kicsire vesszük. A másik kifogás volna, hogy a torony oly régi hagyományra tekinthet vissza s oly szeretetnek örvend, hogy a legtöbben nem szívesen mondanának le róla. Ezek azonban mellékes kérdések.

Főérdeme v. Ackennek, hogy az oltárt teszi meg a templom építészeti magjának és esztétikai középpontjának. Megengedjük, hogy a gondolat nem új s hogy mindenki az egységes nagy belső teret tartja ideálisnak, de csak olvassuk el, mit ír P. Kuhn ugyanerről a kérdésről.¹⁰ s látni fogjuk, hogy v. Acken mennyire elmélyítette ezt a gondolatot. Ebből az érdemből semmit sem von le az a körülmény sem, hogy a kérdés megoldása másképpen is elképzelhető, úgyhogy az oltár szintén művészi középpontja lesz a templomnak, de egy kissé más változatát fejezi ki ugyanannak a gondolatnak. A bazilika klasszikusnak mondható megoldását értjük. Természetesen nem gondolunk szolgai másolásra, hanem a régi eszme új kifejezésére. Eszerint a szentély az isteni Megváltó trónusának helye, a hajó meg az Istenhez járuló hívők egybegyűjtésére szolgáló tér. A szentély ily módon méltóságával uralkodik az egész templomon, de megkülönböztetett helyzete nem arra szolgál, hogy a hívőket az oltártól elválassza, hanem hogy minden érzés és gondolat fókusza legyen s a hívők lelkét Istenhez vonzza és emelje. Ennek a gondolatnak gyönyörű művészi megvalósítását láthatjuk a saarbrückeni új Szent Mihály templomban.¹¹

Érdekes és nagyon eredeti megoldása a kérdésnek Peter Behrensnek a salzburgi bencések új templomához készített és a többször említett bécsi tárlaton kiállított terve. Behrens templomának apszisa egyszerűen prizma lesz, amelybe baldachinos oltár kerül. A terv tehát egészen modern, de egyszerűsége mellett is oly nemes arányokat sejtet, annyi méltóság és ünnepélyesség fejeződik ki rajta, hogy a félhengeres és félkupolás ókeresztény apszis szívesen fogadhatja édes testvérének.

Anélkül, hogy részletkérdések feszegetésébe bocsátkoznánk, megállapíthatjuk, hogy a liturgikus mozgalom közvetve, v. Acken könyve pedig kimondottan utal a mai katolikus hitélet legmélyebb, legerősebb sodrú irányára, amely alkalmas arra, hogy a jelen egyházművészetét naggyá nevelje : az eucharisztikus áramlatra.

VÉGSZÓ.

Mindent elérnénk, amit írásunkkal elérni kívántunk, ha az egyházművészet ügye ezentúl fontosságához mértén nagyobb súllyal szerepelne a magyar katolikus megújulás programjában, mint eddig történt. Jelen munkánkban megkíséreltük a helyes egyházművészeti program irányelveit tisztázni. Most még csak arra kívánunk pár szóval utalni, hogyan képzeljük ez elveknek valórváltását a gyakorlati életben.

A cél elérésére föltétlen szükségesnek tartjuk a növendékpapság művészeti nevelését. Hisz képtelenség, hogy a plebános, a rector ecclesiae, akinek felügyeletére és gondjaira van bízva a templom, művészet dolgában teljesen tájékozatlan legyen. A világért sem gondolunk azonban valami széleskörű művészettörténeti oktatásra! Ennél sokkal többet ér és elég, ha a növendékeket szolid műízlésre nevelik tervszerű szemléltetéssel. Nem művészettörténeti adatokat, hanem látni kell elsősorban megtanulnia annak, aki a művészethez érteni akar. Nem szükséges a dologhoz nagy apparátus sem. Hisz, ahol papnevelőintézet van, ott műemlékek is vannak s tárlatok látogatására is nyílik alkalom. Az ily szemléltető oktatás az egyházművészetre vonatkozó hivatalos előírások megtanításával együtt sem terheli meg a növendékeket, azonkívül pedagógiai értékét sem lehet lebecsülni.

Meg kell gondolnunk azonkívül, hogy a gyakorlati élet minden viszonylatában fontos tényező a dolgok

anyagi oldala. A művészet terén sincs ez máskép. Utóvégre a művész is ember, akinek munkájából élni kell, s akinek munkáját ennek következtében a megrendelő igényei is döntően befolyásolják és irányítják. Az egyházművészet felé is leghathatósabban megrendelésekkel lehetne művészeink figyelmét fordítani. Különösen pedig manapság valóságos keresztény jócselekedet volna nehéz anyagi viszonyokkal küzdő művészeink felkarolása. A nehéz gazdasági viszonyok azonban a megrendelőt is sujtják, mondhatná erre valaki. Feleletül legyen szabad Trefortnak Ipolyi Arnoldhoz írt leveléből néhány sort idéznem: «Ismerem az ellenvetést: szegények vagyunk, nincs pénzünk! Ez a folytonos refrainünk mindennél, amit nem akarunk, vagy amihez nem értünk; de valamely kedvenc eszményünk vagy előítéleteink érvényesítésére van pénzünk!»¹² Tény az, hogy templomberendezési tárgyakra évenként jelentékeny összeget adunk ki. Legalább ezt a pénzt ne költsük kontármunkára. Hisz, ha a tartósságot is figyelembe vesszük, a maradandó becsű műtárgy sem drágább a selejtes holminál, ami úgyis időnap előtt oda kerül, ahova való, a lomtárba. Azután el kellene hagyni azt a rossz szokást, hogy egyes plebánusok nagy buzgalmukban egyszerre mindent akarnak, s mivel anyagi eszközeik nem elégségesek arra, hogy művészi értékű dolgokat szerezzenek be, csupa másod-, harmad-, sőt tizedrangú limlommal rakják tele templomukat. Utódaik azután újra elülről kezdenek a nagytakarítást, ahelyett, hogy az előd nemes kezdeményezését folytathatnák ízléssel, örömmel és türelemmel. Mert ne feledjük el, hogy a régi szép templomokon sokszor nem is évtizedek, hanem nemzedékek odaadó szeretete dolgozott kitartó türelemmel.

Óhajtandó volna továbbá, ha egyszer már egyházmegyénként kiépített országos egyházművészeti szerv

is létesülne valamilyen formában. Nehéz volna ugyan megjósolni, mikor lesz a németekéhez hasonló egyház-művészeti egyesületünk, de hiba volna addig is ölbetett kézzel várni, mikor jön felülről valami gyámkodó intézkedés. Tegye elvvé minden plebános, hogy templomába csak művészi dolgot állít be, legyen az szobor, festmény vagy iparművészeti tárgy. Nem kell több utánjárás hozzá, hogy megfelelő művészre akadjon, mint amennyi egy jó iparos fölfedezéséhez szükséges. Hogy a regensburgi püspök szép, buzdító szavaival végezzem, «igen hálás működési terület volna a klérus számára, ha mint megrendelő theologiai tudásával a művész mellé állna munkájában. Mi legalább is több alkalommal örömmel tapasztaltuk, hogy a művészek minden theologiai útbaigazításért nagyon hálásak voltak. A theologiai eszmék szinte új feladat elé állították őket, amelynek megoldásán szívvel-lélekkel s nagy lelkesedéssel dolgoztak. Ha sokszor erőfeszítéssel is, de mindig örömmel igyekeztek gondolatainkat magukévá tenni, meghányták-vetették magukban a dolgot, imádkoztak, kísérleteztek, nekünk pedig megvolt az a bensőséges örömünk, s örülünk neki most is, hogy ami lelkünkben élt, azt mint igazán valóságos műalkotást láthattuk és látju magunk előtt».

IRODALOM.

Azok számára, akik nem szándékoznak részletesen foglalkozni művészeti kérdésekkel, általános tájékozódásra ajánlhatnám a következő műveket :

Luise Potpeschnigg-Holtei : Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. Wien, 1923. Egyszerű, világos, alapos kis munka.

B. Kleinschmidt : Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte. Schöningh, Paderborn. Új kiadás sajtó alatt.

Max Dvořák ; Katechismus der Denkmalpflege. Wien. 1918. A maga nemében páratlan munka.

P. Albert Kuhn : Die Kirche. Ihr Bau, ihre Ausstattung, ihre Renovation. Einsiedeln, 1917. A híres műtörténésznek gyakorlati célokat szolgáló kis műve.

J. van Acken ismételt emlegetett könyvét minden papnak el kellene olvasni.

Boldog emlékü *Fieber Henrik* írásai sokkal ismertebbek, semhogy ajánlani kellene őket.

JEGYZETEK.

I.

¹ Magnus Künzle, Expressionismus und kirchliche Kunst. Olten, 1925. S. 17.

² Ottlik László, A művészet és határai. Athenaeum, 1925. 117. l.

³ A művészet lényegéről vallott felfogásom legközelebb áll Utitzéhoz, egyes elemei is közkinccsei a modern műelméletnek, de az egészét egyéni elgondolása miatt, azt hiszem, joggal mondhatom sajátomnak.

⁴ Prohászka, Ész és szív. Katholikus Szemle, 1925. VI. 325. l.

⁵ Reflexionen 183.

⁶ E. Cassirer, Freiheit und Form. Berlin, 1922. S. 312.

⁷ R. Guardini, Vom Geist der Liturgie. S. 75—77.

⁸ E. Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1914—1920. I. S. 201.

⁹ Mössmer J., A bölcelet és világnézet művészi elemei. Religio, 1916. 111. l. Különlenyomatban is.

¹⁰ V. ö. R. Hamann, Ästhetik. 2. Aufl. Leipzig, 1919. S. 40—1.

¹¹ O. Katann, Grundgedanken einer neuscholastischen Theorie des Schönen. Kultur. XIII. Jahrg. S. 429 u. f.

¹² O. Sterzinger, Die Gründe des Gefallens und Miszfallens am poetischen Bilde. Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. 29., 1. u. 2. Heft.

¹³ R. W. Emerson, Complete Works, Riverside Edition : Essays. Vol. II. p. 341.

¹⁴ Zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. Husserl's Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Halle, 1913.

¹⁵ Ranschburg P., Az emberi elme. II. Budapest, 1923. I. 1.

¹⁶ U. o. 90—91. 1.

II.

¹ Theologie und Seelsorge. Bonner Zeitschrift für Theologie u. Seelsorge. 2. Jahrg. 1. Heft. S. 12.

² Egyik jeles modern regényírónk erre vonatkozóan így nyilatkozik: «Egyike a legüresebb frázisoknak, hogy a naturalizmusnak vagy általában a l'art pour l'artnak nincsen semmiféle erkölcsi tendenciája. Immoralitás, az lehet irodalomban, politikában vagy művészetben, de amoralitás, az tulajdonképen nincs is az eszmei világban». Surányi Miklós, Amoralitás vagy immoralitás. Nemzeti Ujság, 1926. febr. 25.

³ Christliche Kunst, 1923. Heft. 7—8. Beiblatt S. 38.

⁴ I. m. II. S. 322.

⁵ U. o. I. S. 65.

⁶ U. o. II. S. 307.

⁷ U. o. II. S. 319.

⁸ U. o. II. S. 110.

⁹ Philosophie u. Dichtung. Kantstudien. XXI. 1. S. 99.

¹⁰ Psychologie der Kunst. Leipzig, 1912. II. S. 200.

¹¹ U. o. I. S. 178—79.

¹² Utitz i. m. II. 332.

¹³ U. o. II. 307.

III.

¹ Frank Rutter, John Constable. London, 1924. p. 62.

² H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig, 1913. S. 158.

³ U. o. S. 164.

⁴ Jászberényben 1925. okt. 25.

⁵ I. Herwegen, Lumen Christi, München, 1924. S. 73.

⁶ J. van Acken, Christozentrische Kirchenkunst. 2. Aufl. Gladbeck i. W., 1923. S. 39.

⁷ G. Gietmann, Ästhetik der Baukunst. Freiburg, 1903. S. 373.

⁸ Az idők változásának érdekes dokumentuma az a felvétel, amelyet a jezsuiták a majnamenti Frankfurtban épí-

tendő templomuk tervpályázatában kikötötték: «Die Formgebung steht frei, nur werden mittelalterliche Stilarten nicht gewünscht». L. Christliche Kunst. XVIII. (1921—22.) ½. Bbl. S. 1.

⁹ Lyka Károly, Kis könyv a művészetről. Első sorozat. 3. kiadás. 29. l.

¹⁰ Sir Charles Holmes, Old masters and modern art. The National Gallery Italian Schools. London, 1923. p. 226—27.

¹¹ P. Dearmer, Art and Religion. London, 1924. p. 32—33.

¹² M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1906. S. 214.

¹³ Hirtenwort Sr. Exzellenz des Hochwürdigsten Herrn Antonius Bischofs von Regensburg über die Pflege der kirchlichen Kunst, erlassen am 12. November 1913. S. 5.

¹⁴ 1925 dec.—1926 jan. a Secessióban.

¹⁵ Ruth Schaumann, Werkblätter. Burg Rothenfels a. M., 1925.

IV.

¹ A kérdés lényeges irodalmából kiemeljük a következő műveket, illetőleg cikkeket:

Ildefons Herwegen, Das Kunstprinzip der Liturgie. Paderborn, 1916.

U. a. Lumen Christi (Gedanken über kirchliche Kunst c. fejezet). München, 1924.

J. van Acken, Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk. 2. Auflage. Gladbeck i. W., 1923.

Rövid, világos összefoglalást ad: H. Lang, Liturgie und Kunst. Benediktinische Monatschrift, 1919. Nr. 1—4. S. 30—41.

² Herwegen, Lumen Christi. S. 77.

³ Lang i. cikkében S. 33—34.

⁴ Lumen Christi S. 81.

⁵ Lásd Die Kunst 1913. januári számát.

⁶ Szép ismertetése: Jos. Kreitmaier, Beuroner Kunst. 4. u. 5. Aufl. Freiburg, 1923.

⁷ P. Desiderius Lenz, Zur Ästhetik der Beuroner Schule. Wien, 1912. S. 11.

⁸ M. Hauthmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780. München-Berlin-Leipzig, 1921. S. 63—81.

⁹ Benediktinische Monatschrift. 1925. Nr. 11—12. S. 480.

¹⁰ P. A. Kuhn, Die Kirche. Einsiedeln, 1917. S. 32—33.

¹¹ Képét lásd : Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, 1925.

¹² 1881. április 26-ról. L. Hekler Antal, Ipolyi Arnold emlékezete. Századok, 1923. LVII. évf. 7—10. sz. 243. l.

A SZENT ISTVÁN KÖNYVEK

sorozatában eddig megjelentek :

1. Zubriczky Aladár dr.: Jézus élete és a vallástörténet. (Elfogyott.)
2. Wolkenberg Alajos dr.: A teozófia és antropozófia ismertetése és bírálata.
- 3—4. Wolkenberg Alajos dr.: Az okkultizmus és spiritizmus multja és jelene. (Elfogyott.)
- 5—6. Balanyi György dr.: A szerzetesség története.
- 7—8. Alszeghy Zsolt dr.: A XIX. század magyar irodalma.
9. Miskolczy István dr.: Magyarország az Anjouk korában.
10. Palau-Timkó Jordán: Krisztus útján. A katolikus tevékenység főelvei.
11. Quadrupani-Babura László dr.: Útmutatás jámbor lelkek számára.
12. Prohászka Ottokár: Elbeszélések és utirajzok. (Elfogyott.)
13. Trikál József dr.: Természetbölcsélet.
14. Bognár Cecil dr.: Értékelmélet.
15. Prohászka Ottokár: A bűnbocsánat szentsége.
16. Babura László dr.: Szent Ágoston élete.
17. Lepold Antal dr.: Szalézi szent Ferenc válogatott levelei.
18. Áldásy Antal dr.: A kereszteshadjárak története.
19. Marosi Arnold dr.: Átöröklés és nemzetvédelem.
20. Zoltvány Irén dr.: Erotika és irodalom.
21. Horváth Sándor dr.: Aquinói szent Tamás világnézete.
22. Balogh Albin dr.: Művelődés Magyarország földjén a magyar honfoglalás előtt.
23. Marczell Mihály dr.: A katolikus nevelés szelleme.
- 24—25. Motz Atanáz dr.: A német irodalom története.
26. Babura László dr.: Szent Ambrus élete.
27. Márki Sándor dr.: II. Rákóczi Ferenc élete.
28. Kiss Albin dr.: A magyar társadalomtan története.
29. Szabó Zoltán dr.: A növények életmódja.
30. Weszelszky Gyula dr.: A rádium és az atomelmélet.
31. Balanyi György: Assisi szent Ferenc élete.
32. Dávid Antal: Babel és Assúr. I. Történet.
33. Fejér Adorján: Római régiségek.
34. Balogh József: Szent Ágoston, a levélíró.
35. Babura László dr.: Szent Jeromos élete.
36. Karácsonyi János dr.: Szent László király élete.
37. Miskolczy István dr.: A középkori kereskedelem története.
38. Szémán István dr.: Az újabb orosz irodalom.
39. Bán Aladár: A finn nemzeti irodalom története.
40. Trikál József dr.: A gondolkodás művészete.
41. Kühár Flóris dr.: Bevezetés a vallás lélektanába.
42. Babura László dr.: Nagy szent Gergely élete.
- 43—44. Kühár Flóris dr.: A keresztény bölcsélet története.
45. Weszely Ödön dr.: Korszerű nevelési problémák.
46. Somogyi Antal dr.: Vallás és modern művészet.
47. Diváld Kornél: Magyar művészettörténet.
- 48—49. Birkás Géza dr.: A francia irodalom története.
50. Wodetzky József dr.: A világegyetem szerkezete.
51. Záborszky István dr.: Rabindranath Tagore világnézete.