80. SZÁM

SZENT ISTVÁN KÖNYVEK

80. SZÁM

HIT TUDOMÁNY LELKIÉLET

NEVELÉS IRODALOM

BÖLCSELET JOG

FÖLDRAJZ TERMÉSZETTUDOMÁNY

TÖRTÉNELEM SOCIOLOGIA

ÉLETRAJZ UTIRAJZ

DR. PITROFF PÁL

BEVEZETÉS AZ ESZTÉTIKÁBA

BUDAPEST
SZENT ISTVÁN
TÁRSULAT
KIADÁSA

BEVEZETÉS AZ ESZTÉTIKÁBA

IRTA

Dr. PITROFF PÁL

FŐISKOLAI TANÁR



SZENT ISTVÁN-TÁRSULAT

AZ APOSTOLI SZENTSZÉK KÖNYVKIADÓJA

BUDAPEST, 1930.

STEPHANEUM NYOMDA ÉS KÖNYVKIADÓ R. T.
Budapest, VIII., Szentkirályi-utca 28. — Nyomdaigazgató: Kohl Ferenc.

TARTALOM.

Oldal

Előszó
1. Az esztétika és feladata 8
2. A művészetbölcselet fontosabb művelői 9
3. Az esztétika fontosabb irányai... 15
4. A művészet 21
5. A művész 26
6. Az élmény és az ihlet 30
7. A szimbólum és a szemléleti forma... 37
8. Művészi formálás és stílus 45
9. Beleérzés és tárgy 48
10. A szimbólum és a harmónia... 52
11. Objektiváció és műélvezet... 56
12. Tetszés, ízlésítéletek 64
13. A tetszés és a játékelmélet 69
14. Az értékelés 74
15. A szépérzelmek és a harmónia... 80
16. A művészetek alapirányai 86
17. Stílus és világnézet 91
18. A nemzeti jelleg a művészetekben 95
19. L'art pour l'art és a művészeti irányok elágazásai ... 100
20. A művészetek osztályozása. — Befejező 108
Név- és tárgymutató. — Irodalom.

ELŐSZÓ.

ZT A KÖNYVECSKÉT jórészt főiskolai előadásaimból állítottam össze. Célja az, hogy a művelt nagyközönséget tájékoztassa a mai esztétika zürzavarában. A XIX. század individualista szelleme a régi esztétikát lekicsinyelte s úgyszólván minden elméleti esztétikus új rendszer megszerkesztésével akart kitűnni. Ezek a művek részleteikben sok értékeset hoztak, de egészükben, rendszerükben többnyire a szép örök értékének hitelét tették kétségessé. Kis munkámban visszatértem a régi kipróbált módszerhez, mely a meglevő kutatások eredményeivel igyekszik a szép értékébe behatolni. A tudomány eredményeit egyszerűen átvettem, megvilágítottam és a formák problémáival, az esztétizálás legfontosabb alapjaival igyekeztem összhangba hozni. Természetes, hogy a pszichológiai szempont homloktérben állott előttem, hiszen ez a tudomány az, amely a lélek életét egész szövevényével vizsgálja. Az esztétika azonban jóval nagyobb területű, mint a csak tényekkel foglalkozó pszichológia. A formaalkotás kérdése például lenyúlik egész a világnézetig, ahol csirájában érintkezik az értékekkel. Ezt a nagy területet kellett néhány fejezetben átfognom úgy, hogy lássa a nagyközönség, mi is az az esztétika.

Didaktikai cél vezetett, amikor először a művésze-

tekről szóló bölcselkedés legfontosabb eredményeit úgy állítottam össze, hogy a főfogalmak a történeti változások keretében vonuljanak fel. A szorosan vett esztétikai anyag fejtegetésénél is a történetileg leszűrt és a köztudatban többé-kevésbbé homályosan, de mégis élő kérdéseket ismertettem. Ezeket lehetőleg úgy sorakoztattam fel, hogy felesleges kritizálásra ne kelljen kitérnem. A magyar esztétikusok idetartozó legfontosabb gondolataira is rátértem.

A világnézeti kérdést szigorúan filozófiai szemszögből vetettem fel. A világnézet és az *esztétikai* világnézet között nem teszek szigorú különbséget, mert meggyőződésem szerint utóbbi az előbbinek vetülete. Helyezkedjünk bár a legszabadabb álláspontra, a formák kutatása közben is erre az eredményre kell jutnunk.

Mivel az esztétikát nem akartam az irodalomtudomány irányába beállítani, Müller-Freyenfels, Dilthey, Lehmann, Wölflin, Walzel, Négyesy László, Császár Elemér és Horváth János eredményeiből sok értékes részt figyelmen kívül kellett hagynom.

Kis munkám összefoglaló adatait főképen a következő művekből vettem: E. Meumann: Ästhetik der Gegenwart. II. Auflage. (Quelle u. Meyer, Leipzig.) — R. Müller-Freyenfels: Poetik. II. Auflage. (B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.) Jánosi Béla: Az esztétika története. I—III. (Bp.) — Knight William: Az esztétika története. Ford. H. Révhegyi Rózsi. Jánosi Béla kiegészítésével. (Bp.) — Kornis Gyula: A lelki élet. I—II. (Bp.) — Rich. Müller-Freyenfels: Psychologie der Kunst. I—II. (B. G. Teubner, Leipzig.) — Mitrovics Gyula: A magyar esztétikai irodalom története. (Debrecen-Budapest, Csáthy F. könyvkereskedése.) — Al-

szeghy Zsolt : A művészeti alkotás. (Bp. Magyar Jövő.) — Tolnai Vilmos : Bevezetés az irodalomtudományba. (Bp. Eggenberger-kk.) — Zsilinszky Mihály : A széptan előcsarnoka. (Bp. Lampel, 1897.) Egyébként könyvemben hivatkozom azokra az írókra, akiknek eredeti gondolatát átveszem és a megfelelő helyen igyekszem jó repertóriumot is adni.

Budapest, 1929 március.

Dr. Pitroff Pál
főiskolai tanár,
a Szent István Akadémia tagja.

1. Az esztétika és feladata.



Z ESZTÉTIKA a filozófia egyik ága és mint ennek a világnézeteket is átölelő tudománynak a része, belekapcsolódik mindabba, ami az emberi *érzéssel* összefüggésbe kerül. Elsősorban az érzéssel foglalkozik s innen kapta nevét is. (Aisthanomai = érzek, észreveszek; aisthétiké = érzésekkel foglalkozó tudomány.) Az esztétika végső fokon a művészettel összefüggő érzésekre nézve olyan szabályokat elvonó tudomány volna, mint az ismerésekre nézve a logika.

Lelkünknek háromirányú megnyilatkozása van: az ismerés, az érzés és az akarás. Az ismerés elvezet bennünket az *igazhoz*, az érzés a *széphez*, az akarat a *jóhoz*. Az igaz szabályait a logika, a szép szabályait az esztétika, a jó szabályait pedig az ethika (erkölcstan) óhajtja megállapítani.

A léleknek ez a három iránya egységben jelenik meg, de vagy az egyik, vagy a másik látszik benne homloktérben állónak. Az igaz, a szép és a jó az a három *főérték*, amelynél a bölcselet racionálisan, vagyis észszerűen nem jut tovább.

Ha felvetjük a kérdést, hogy mi az *igaz*, a jól kidolgozott logika szabályainak hátterében is egy egyszerű *megnyugvást* találunk, amelyet tovább boncolni nem lehet. Ugyanígy vagyunk a *szép* kérdésével is, amely az esztétika eredményeinek hátterében kelti fel bennünk a megnyugvást. (A *jó* meg az ethikáéban.) Az esztétika célja felé vezető útján analizissal, részekre

bontó megfigyelésekkel s az így nyert adatoknak összefűzésével (szintézis) keresi a szép feltételeit.

A szép értéke legtisztábban a külső világból kapott, de az emez *fölé* emelt érzelmekből s az ezekkel járó képekből, táplálkozó művészetekben nyilatkozik meg. Ezért az esztétika elsősorban a művészek érzésvilágával, az ezzel összefüggő gondolatvilágával, az utóbbiakból származó műalkotásokkal és a műélvezettel foglalkozik. Mai fejlődése fokán megállapítja a művészet céljait, különböző szempontokból osztályozza alkotásait, megfigyeli az ezekben élő formákat és kihüvelyezi az esztétikai értékelés alapjait. Leginkább azt kutatja, hogyan támad a műremek, mi a közös minden idő kiváló műalkotásaiban, miféle törvényszerűségek állapíthatók meg bennük, mi teszi leginkább értékessé a művészit. Mindezt a világ, az egyén s ezek felfogója kölcsönhatásaiban elemezgeti.

2. A művészetbölcselet fontosabb művelői.

Azokkal a jelenségekkel és fogalmakkal, amelyek ma az esztétika körébe tartoznak, a görög gondolkodóktól kezdve foglalkoznak a tudósok és művészek. A görögök, akiknek igen fejlett, máig is mintaképen megcsodált művészetük volt, már ezeket a jelenségeket és fogalmakat meglehetősen elkülönítették az egyéb bölcseleti jelenségektől és fogalmaktól. De a művészet szempontjából elkülönített fogalmakat mégsem kezelték mint külön tudományt. Az értékek egész fogalmi körét nézték és megkívánták — az emberi lélek természeténél fogva — azok egymásbafonódását. A szépben pl. megkövetelték az igazat és a jót.

Platon (547. Kr. e.) már elég pontosan felismeri az esztétikai fogalmak külön jelentőségét. Érdekes az ő

gondolatvilága, mely magában foglalja bölcselkedő elődeinek eredményeit s egyszersmind meghatározza majdnem máig az eszmélkedő, kiokoskodó (spekulativ) filozófiát s benne az esztétikát. Mesteréből, Sokratesből indul ki, aki a felületes megismerés (a nekünk valódi tárgyak ismerete) helyébe a belátáson nyugvó, fogalomszerű tudásra való törekvést (tárgyak elvont fogalmai) emeli a gondolkodás céljává. Az elvont fogalmak Platon költői lelkében a kívülünk, a mindenségben élő *ideákká*, a dolgok tökéletes *képeivé* lettek. Olyasmikké, mint Pythagorasnál a számok, amelyek — az utóbbi felfogása szerint — a magasságokban vannak s összekoccanásuk okozza a szférák zenéjét. Platon azt mondja, hogy valóságos világ nincs is — se kezdet, se vég — csak ilyen ideák. Ezek meg-megjelennek, alakot vesznek fel s akkor látjuk, érzékeljük őket. Az ideák tökéletesek s csakis ők szépek. A felvett alak, a megjelenési forma, bármily sikerült is, csak másodrendűen szép, hiszen múló, egyéni képe az el nem múlónak, öröknek, végtelennek. A művészet ezeket az ideákat igyekszik kifejezni, alakba önteni. Ez az alak (forma) azért értékes, mert *a láthatatlan és örök ideához* vezet közelebb.

Az ember már születése előtt látta az ideát, a tökéletes szépet. Életünkben szorosan egymáshoz láncolva ülünk egy sötét barlangban. Mozdulni sem tudunk. Mögöttünk fénylő tűz, mely a köztünk és a tűz között levő valóság árnyékait vetíti az előttünk meredő falra. Ezekből az árnyékokból ítélünk mi s mert az árnyékok szintelenek, magunk festjük ki őket. A látható dolgok a tiszta valóságnak, az ideának (eidos = alak, kép), az eszmének árnyékai. Neveléssel, törekvéssel eljuthatunk ezektől az árnyékoktól (typus) a különb, a főárnyékokig (architypus), az ideákig, eszmékig.

Ilyen eszmemenettel éri el a szép, a rút, a tragikus,

a komikus, a nevetséges, a pompás, a csinos, a fenséges stb. fogalmait és állapítja meg azt a veszedelmessé vált elméletet, mely szerint: a művészet utánzás.

Esztétikája a szép metafizikájában gyökerezik, amikor a szépet mint világtörvényt, a rend, az arányosság elvével, az emberi szemlélettől függetlenül mutatja be a dolgokban. Szól az esztétikai érzésről, a képzeletről és az ihletről is, tehát tulajdonképen majdnem minden fontos kérdésről, mellyel azóta tudományunk foglalkozott. Hogy a jót és a szépet összekeverte, hogy ideálisnak álmodott «államából» kizárta a költőket, kizárta a morális irányzatosság nélkül való művészi munkákat, az nem sokat von le kezdeményező érdeméből.

A művészet, az egyes művészetek elméletét Platon tanítványa, *Aristoteles* (322 Kr. e.), gondolkodása tengelyébe állította. Elődei fogalomfilozófiáját igyekezett a valóságba helyezni. Szerinte a szép valami nagyság és rend, az egység és különféleség megfelelő voltának eredménye. A művészi alkotásokat vizsgálja, foglalkozik a művészetek mibenlétével, technikájával s azokkal az eszközökkel, amelyek segítségével esztétikai hatások keletkeznek. A tragédiára, a komédiára vonatkozó megállapításai máig is élnek és hatnak. A zene, a retorika, a grammatika (a szép beszéd művészete), az építészet, a szobrászat benne tiszteli első elméletadóját. Ő tette népszerűvé az «egység a sokféleségben» elvét, melyet már előtte is ismertek s amelyre ma is hivatkozunk. Megtartotta a művészetnek «utánzás» gyanánt való felfogását, de jobban kiemeli azt a gondolatot, hogy az «idea», vagyis az «általános» utánzásának tartja. Tehát nem másolásra gondol, hanem arra a tevékenységre, mellyel a valóságnak csak némely mozzanatát adjuk vissza, vagyis a «kiválogatásra». (Pauler Ákos: Aristoteles, 106 l.) A képzelettel ő is foglalkozik (mint Platon) s ennek tulajdonítja a művész idealizáló tevé-

kenységét. Nála a szép és a jó fogalma élesen különválik. A szépet magukban a dolgokban, a jelenségekben keresi, nem vesz fel tehát valami abszolut szépet. A későbbi esztétika szempontjából nagyon fontos az a megállapítása, hogy amikor a szépbe merülünk, nem törekszünk annak bírására, mert érzelmünk «vágynélküli». (Kantnál: Ohne Interesse.) Aristoteles Poetikája és Retorikája sokáig törvénykönyve volt a művészetnek.

Görög utódai közül igen kiemelkedik *Longinos* a «fenségesről» szóló, máig nagyrabecsült munkájával.

A rómaiaknál Horatius (Ars Poetica) költészettant írt, Vitruvius az építészetről, Quintilianus pedig az ékesszólásról értekezett.

A platoni eszmevilág az újplatonikusoknál folytatókra, elmélyítőkre talál. Az újplatonikusok nem sokat törődnek Aristoteles megértésre törekvő eljárási módjával. Azt mondják, hogy nem az értelem a fontos, hanem az elmerülés, az extázis, a látomás, mert ebben az érzelmi és erkölcsi intuitio, a «belső szem» («meglátás») érteti meg velünk a dolgokat, ezekkel jutunk el mindennek lényegéhez, az abszoluthoz. *Plotinos* (—269 Kr. e.) munkája — a szépről és jóról — a művésznél az alkotás folyamatát emeli ki. Szerinte a művészet a természet felett áll, mert az ideákat ábrázolja, melyeknek a természeti tárgyak csak tökéletlen másolatai. A tárgyak akkor szépek, ha átfénylik rajtuk az ész, ha áthatja őket az idea. Az egyházatyák idején *szent Ágoston* fejtegeti az esztétikai alapfogalmakat. Ő is kiemeli az egység elvét a sokféleségben. (Omnis pulchritudinis forma unitas. «Unitas in multitudine.») A «Szépről és Aranyos»-ról írt munkájában a harmóniát keresi. Ő a platonista gondolatot az Istenségbe köti és ezzel az anyag és az alak között levő különbséget megszünteti. (Meghatározásáról később lesz szó.)

Aquinói szent Tamás megállapítja a theológia és a filozófia között a harmóniát. Az ember értelmével és értelmes tevékenységével rászorul a harmóniára és a rendre. Utóbbi kettő a szépség lényegéhez tartozik. A nagy filozófus szerint, aki nagy egyházi költő is volt («Pange lingua» kezdetű himnusza a legismeretesebb), a szépet az *igaz* törzséhez és az *erkölcsi jó* ágához a *forma* illeszti hozzá. Az Aristoteles-féle elvek alapján kifejti, hogy a művészi munka nem lehet csonka vagy befejezetlen; egésznek, teljesnek, helyes arányúnak kell lennie s fénynek, világosságnak kell átömlenie rajta. A forma a törvény-szerint-valóság; az isteni idea visszaverődései a jelenség hüvelyén fénylenek át. A vágynélküliséget szintén hangsúlyozza.

A humanizmus és a renaissance művészei inkább csak egyes művészeti ágak kérdéseivel foglalkoznak. Elméleti megállapodásokat is adnak, de a tudomány nem törődik velük. (Leonardo da Vinci, L. B. Alberti, Cennino Cennini.) A költészetre nézve híres Hieronimus *Vida* tanítóköltemény és Julius Caesar *Scaliger* nagy latin poétikája. (XVII. század.) *Shaftesbury* a szépet, mint a sokféleségben levő egységet, metafizikai és ethikai felfogásban az Istennel vagy a világszellemmel azonosítja. (Ilyen irányt követ alapjában Hutsheson is.) Ebben a korban születik meg *Boileau* általános érdekű tanítóköltemény, mely a klasszikus irodalmakból szűri le eredményeit: felállítja azt az elvet, hogy csak *az igaz a szép* és hirdeti az udvari ízlést. *Batteux* pedig a német Sulzerre hatott, aki a magyar esztétikai irodalom kezdeteinél tanítója a mieinknek. A művészet nála a «szép» természet utánzása.

A *Boileau*-féle racionalizmus mellett támad a tapasztalati pszichológiára építő angol esztétika. Ez már új vizekre tereli tudományunkat. Bartley, Hutsheson, Home és *Burke* azok, akik az esztétikai élvezés és tet-

szés lélektani taglalását megindítják. *Burke* a fenségesről és szépről szóló értekezésében (1756) már egészen a *fiziológia* útjára kerül. Szerinte szép az, ami mechanikus módon az *érzékek* (ezért szenzualizmusnak hívják) segítségével hat a lélekre. Különbséget tesz a szép és fenséges között; az előbbit a társadalmi *ösztönnek* tulajdonítja, az utóbbit pedig az önfenntartási ösztönnek. Az érzékek hatása könnyű, *játékos*, nem leverő. Ahogy a szervezet izmainak gyakorlásra van szükségük, hogy el ne ernyedjenek, úgy a test finomabb részei — melyek a képzelőerő, az ész hordozói —, hogy el ne tompuljanak, szintén mozgásra szorulnak. A *fenséges* érzését arra vezeti vissza, hogy a lefokozott fájdalom, az ijedelem, mely nem valódi, tehát nem roncsol, megszabadítja az idegeket az «eldugulásoktól». Ezt az elméletet joggal nevették ki, hisz így a fenséges az idegek hashajtója.

A művészetekről való filozofálás itt lezáródik, hogy helyet adjon az *esztétikának*, de a fiziológiai irány folytatóit még itt kell csokorba fűzni.

Ennek a művészet-«filozófiának» *atyja* a «Spectator» c. angol folyóirat, mely már 1711-ben azt hirdeti, hogy a *szép* a nemek egymáshoz vonzására való; *fia* az említett Burke; *unokája* Darwin Erasmus, a «Spectator» gondolatának folytatója, *dédunokája* pedig Darwin Károly «Az ember származása» c. könyvével (1871). Darwin Károly azt tanítja, hogy az állatoknak is van szépérzékük és ha párosodnak, sokat adnak a szépségre. Szerinte a faj azzal tökéletesedik, hogy a kétféle nem a «különbet» választja ki a másik nemből. Az ezzel járó tetszés aztán később függetlenné válik a nemi vonzódástól s akkor már «esztétikai tetszés» lesz. A zenét onnan származtatja, hogy a hímek hanggal csalogatják a nőstényeket. A szépet tehát teljesen szexuális forrásra vezeti vissza.

3. Az esztétika fontosabb irányai.

Eddig művészetfilozófiáról, művészeti filozofálgatásról volt szó. Az érzelmekkel s a szép értékével kapcsolatban álló egységesebb, rendszeresebb bölcseleti összefogás ugyanis csak a XVIII. század derekán indul meg. Ez a németek érdeme. Az esztétikát, mint önálló tudományt, *Baumgarten* Sándor Gottlieb (—1762) teremti meg. Ő használja először az *esztétika* szót. «Aesthetica acroamatica» c. kétkötetes könyvében (1750—58) az érzéki megismerésről szóló tanítással igyekszik kiegészíteni *Leibniz* ismeretelméletét.

Anaxagoras görög bölcselő azt tanítja, hogy a világ atomokból s az egyik-másik atomba beleszorult núszból (valami értelmi, lelki rész) áll. Leibniz nem atomokból, hanem monaszokból állónak tartja a mindenséget. Ezek a monaszok lelkes testecskék, mindegyik egy kis világ (mikrokozmosz). Az egyik tökéletesebb, a másik egyszerűbb. Kifejti, hogy a monaszok teste és lelke között kapcsolat van. Isten úgy alkotta meg (praestabilizálta) őket, hogy harmóniában legyenek egymással. Ha a mindenség harmóniáját, vagy a harmónia egy részét, vagy a mindenség egy részében meglévő praestabilizált, előre megállapított harmóniát percepcióval, féltudatossággal fogjuk fel, felfogtuk a világnak, vagy a világ egy részének *szépségét*. Ha pedig appercepcióval, azaz tudatossággal fogjuk fel, megismerjük a világ észszerűségét. Szerinte a zenei élvezet is homályos, féltudatos számításon alapszik, mert a lélek ilyen féltudattal ismeri fel a harmónikus hangok számviszonyát. A szépség egyébben is ilyen rendnek, aránynak, tökéletességnek érzéki és zavaros felismerése. Nála a szép az a tökély, melynek megismerése *önmagában*, minden egyéb tekintet nélkül gyönyört szerez az emberi szellemnek.

Baumgarten átveszi Leibniz gondolatmenetét. Azt tanítja, hogy a világos és határozott képzetekből épül ki a *logika*, míg a világos és mégis zavaros (clarae et confusae) képzetekből kell kiépíteni az *esztétikát*. Ezzel ki van jelölve tudományunk célja: az érzelmi és értelmi elemek között kutatnia kell a szép mibenlétét és nyilvánulásait.

Az érzéki megismeréssel kapcsolatban *Kant* az esztétikai fogalmak tisztázásával szerzett nagy érdemeket. A *Tiszta ész bírálatában* esztétika néven a tiszta szemléletről szól. Itt fejti ki, hogy a *tér* és az *idő* puszta szemlélési *forma*, a valóságban tehát nincs is. Ez a transcendentális (a valóságontúliról szóló) esztétika a szintétikus (összerakó) megismerés apriori (születésünkkel) adott feltételeivel foglalkozik. Tehát a logikához tartozó alapvetést ad benne. *Az ítélőerő bírálatának* (1790) az érzelem a tárgya. Az esztétikai ítéleteket külön ítélőerőre, szintén apriorikus, adott alapra vezette vissza. Ez az erő lehetővé teszi, hogy a szemlélő alanyban érzelmek és ízlésítéletek keletkezzenek.

Általában azt szokták kérdezni, *mi* a szép? Kant nem a tárgyat mondja ilyennek, hanem megállapítja, hogy a «szép érzelme» bennünk van s *mi* ezt kivetítjük, belevisszük a tárgyba. A képzeteket nem a tárgyra, hanem önmagunkra vonatkoztatjuk. Az esztétikai ítéletek a dolgokról s azok tulajdonságairól semmiféle ismeretet sem nyujtanak, ezeknek képzetei kizárólag alanyiak. Csak azt juttatják kifejezésre, hogy a tárggyal foglalkozó *képességeinkben* megvan ilyen ítéletek megállapításához a formális célszerűség. Ha tehát valamely tárgy, dolog megpillantása (szemlélése) ismerő erőinket (képzeletet és értelmet) célszerű *játékba* (forma) hozza össze, esztétikai kellemes érzésünk (Lust) támad s ezt *szépnek* nevezzük. Ennélfogva a «szép» egészen alanyi. «Szép» csupán annyit jelent, hogy valami dolog

ismerő erőink számára forma szempontjából célszerű. De ebben a felfogásban nem következetes, mert ismeri ő a dolgok valóságos (objektív, a tárgyban meglévő) szép formáit is.

Esztétikai fejtegetései között fontos az az eredménye, hogy a szépet ő is elkülöníti a jótól, a kellemestől. A kellemes, a tetszés élvezetet, vágyat okoz. Az ízlésítéletek azonban szemléleten alapulnak s ha kapcsolódnak is kellemes vagy kellemetlen érzésekkel, ezek szempontjából a tárgy valóságos reális létével szemben mégis mindig közömbösek maradunk. Az ízlésítéleteket kísérő érzés ezért ment az érdektől. (Ohne Interesse.) Az esztétikai ítéletalkotásnak, mely különben megelőzi az érzéseket, elengedhetetlen feltétele, hogy képzelet és értelem kölcsönös összhangzásban működjenek. Éreznünk kell a harmóniát a világ és bensőnk közt. Ha az összhang megvan, érezzük a szépet : a szubjektív ízlésítélet tehát egyszersmind *általános* érvényű.

A művészetet tudatos és célszempontokból irányított alkotás eredményének mondja, melyből mégsem érzik ki a tervszerűség, hanem az természetként hat. A lángész mégis ösztönösen alkot, tehát nem szabályok szerint. A szabályokat az ő munkáiból utólag vonják le.

Kant tehát előtérbe tolta az alanyiságot, beleállította az esztétikát a világ tiszta törvényszerűségébe (az érdeknélküli tetszés a világharmóniának megérzése). Ezekhez az eredményekhez tisztára gondolkodással jutott, mert a művészetek iránt nem sok érdeklődést mutatott. Rendszerének tulajdonképen ez a hibája. Ezért mondták rá, hogy «Ästhetik von oben»-t űz, hogy csak «fölülről» nézi az érzelmet s a szépet.

A transcendentálisban nyugvó formából adódó szépség fogalmát nyomatékosan megtámadta *Herder*, aki épen azt erősítette, hogy nem az önálló forma eszté-

tikai tetszésünk tárgya, hanem a forma csakis azzal válhatik széppé, hogy valamit (tárgyat) kifejez-e nekünk. A figyelmet tehát a tetszés és műélvezés lélektani elemzése felé tereli. Keresi, hogy a szép dolgok mit fejeznek ki nekünk és magunkból mit *érzünk beléjük*.

A német idealisták (Schelling, Hegel és iskolájuk Theodor Vischer-rel) a művészet feladatát «a végtelenségnek a végesben való kifejezésében» látták s a szépet a műalkotásban úgy keresték, mint Platon ; az ideától tették függővé, mely a formán keresztül ölt testet. *Herbart* újra a tartalomtól független Kant-féle formát építi tudománnyá és viszi az ízlésítéletekhez, de ezekből a lélektani okokat sem felejti ki. Ő a *valóban* keresi a szépet, mert minden látszatnak valóság az alapja. Ahogy a füst utal a tűzre, úgy képzeteink utalnak a valóra. A sokféleségben mutatkozó való egyszerű és változatlan, csak a tárgyak egymáshoz való viszonya változik. Ezek a viszonyok, mint külső *formák* teszik a szépet. Ezeknek az esztétikai elemi viszonyoknak felismerése az esztétika feladata. Amit azonban szépnek, fenségesnek, kellemesnek, nagyszerűnek mondunk, *egyéni fellelkesedés*, és így a *lélektanba* tartozik.

Schopenhauer is egyesíti esztétikájában a Platon-féle gondolatot a Kant-féle elmerüléssel (kontempláció, belőle az «érdeknélküliség»). Az ideák ismeretében megszabadul az akarattól, a világtól, az okságtól, mely űzi, hajtja, boldogtalanná teszi. Ez az ideábamerülés az okságtól mentes szemlélés, a *szép* érdeknélküli gyönyöre ; az egyetlen dolog, amiért érdemes mégis élni.

A körülhatárolt területű esztétikában látjuk tehát a külön irreális és külön reális irányzatok változatosságát, váltakozását s összeolvadását.

A modern, «von Unten» esztétika megalapítója *G. Theodor Fechner*. Tulajdonképen asszociációs elméletével tette termékennyé az esztétikai kutatást. Ő a

műélvezésnél kiemelte a tárgyak direkt és indirekt tényezőit. Direkt tényező maga a valóság, indirekt az, ami nincs meg a tárgyban, hanem amit az ember maga ad bele magából, régi emlékeiből, vagyis asszociál hozzá. Jellemző példája a narancsról szóló. Ha valaki elé igazi és fából való narancsot tesznek, az első tetszeni fog, az utóbbi nem. Az előbbi azért tetszik, mert az illat, az íz, Itália stb. képzete csatlakozik hozzá, ami az utóbbinál nem történik meg. A direkt tényezők : a szín, az alak ugyanazok, de az indirektek a fanarancsnál hiányoznak.

Ez a gondolat alapjában helyes, de az esztétikai hatás, a tetszés mibenlétét nem magyarázza meg.

Ennek az asszociációs gondolatnak igen erős iskolája támadt Lipps és Volkelt munkássága révén. Ekkor már *beleérzési* (Einfühlung)-elmélet a neve.

*Lipps*nek a térformákra vonatkozó példái közül kiemeljük a vízszintes vonal két végéhez illeszkedő ívvonalas rajzot (⌓). Az ívvonal az ív feszülésének érzetét kelti bennünk ; tehát ennek a viszonynak láttán *belőlünk* vetítődik ki ez az érzés. Ha egy hasábot vízszintesen helyezünk el, szemlélésekor a nyugalom, az élettelenség érzetét kelti a szemlélőben. Ha pedig ugyanezt a hasábot felállítjuk, a felfelétörést érezzük ki belőle. (= ‖ ‖).

Karl *Gross* az esztétikai tetszést a *belső utánzásban* keresi. Azt mondja, hogy ha valamit esztétikailag szemlélek, nem érzeteim vannak a tárgyról, sem értelmi fogalmaim, hanem valamim a kettő között : képzelet útján való utánképzésem, «látszat»-om (Scheinbild). Tehát látszat az utánzás.

Ennek az elméletnek párja a *Lange*-féle *illuzionizmus*, mely tudatos «önámítás»-ból magyarázza az esztétikai hatást. Vagyis a képzetsoroknak megfelelő érzelmek csak illúziók. A márvány ökölvívók láttán 1. azt

vesszük észre, hogy az élők hatását teszik ránk, de 2. mindjárt tudjuk, hogy még sem élők, nem valóságok. E kétféle képzetsor között ingadozunk. A tetszés tehát abból keletkezik, hogy a való és látszat között ingadozunk s ezzel készakarva változatosságot élünk át s így élvezünk. Mert az egyhangúság fáraszt. Az esztétikai érzelmek már nála is képzelt érzelmek. Ez nem igaz. Stephan *Witasek* aztán ad absurdum viszi ezt a gondolatot.

Hippolyte *Taine* különös leíró módszerével a művészetet a környezet (milieu), a faj, a kor hatásaiból magyarázza. A «faculté maitresse», a művészi egyéniség mivoltát is észreveszi ugyan, de nem nagy fontosságot tulajdonít neki. A műalkotást a művészből, a művészt a művészeti iskolából (irány), az iskolát a fajból, az éghajlatból és a műveltségi állapotból magyarázza. A tetszés esztétikai kérdése nem nagyon érdekli, ő inkább művelődéstörténetíró. Az a felfogása, mely szerint a művészetnek teljesebben és tisztábban kell a jelenségek uralkodó típusát, jellemző vonását feltüntetnie, Platontól Hegelen át ismeretes volt. Felfogása a faji jelleg kiemelésével a nemzeti irány vizsgálatára nézve igen termékeny volt.

Az *evolucionista* elmélet *(Spencer)* a művészetet a játékösztönből vezette le, mely a felesleges energiákat felemészti. A művészet nem gyakorlati célú tevékenység, mint a létfenntartás és a fajfenntartás. Ennek az iskolának kiválósága, *Grant Allen*, különösen hirdeti, hogy az esztétikai tetszés minden gyakorlati érdektől mentes. Igyekszik kimutatni, hogy a faj fejlődésével hogyan szakadtak el érzelmi izgalmaink, az esztétikai érzelmek, a gyakorlati célúaktól.

A sokfelé ágazó esztétikai felfogások közt Benedetto *Croce* igyekezett történeti tisztalátással eligazodni. A művészetet az intuitióval magyarázza. Hirdeti az

eszményiséget. Az esztétikai felfogást és a kifejezést egynek veszi. A szépet úgy határozza meg, hogy az «sikerült kifejezés». Elmélete az autonóm ízlés esztétikája, mely az úgynevezett «kellékek» elvetésével sok általános esztétikai kérdést tisztázott. Például a művészet és az erkölcs viszonyára vonatkozó eredményei igen meggyőzőek.

4. A művészet.

Az esztétikai főbb gondolatok áttekintésénél észrevettük, hogy érzelmi és értelmi elemeket vizsgálgatnak. Mivel a művész elsősorban az érzelmekből kivetődő képekkel gondolkodik, ezek állanak az esztétika középpontjában.

Az érzelmek hordozója a test, a szervezet. Ezzel a testtel illeszkedünk bele a világba. Mert a test a világ törvényei, törvényszerűségei alá tartozik. Ezekben a törvényekben, törvényszerűségekben van adva a harmónia titka. A *szép* legkönnyebben a harmónia megállapítása segítségével közelíthető meg.

Az az esztétizálás, amely a tiszta ész, a ráció segítségével óhajt eljutni a széphez, már természeténél fogva csalódik, mert az érzésekkel való átfogás hiányzik belőle. A művészet tárgya az élet, az egész ember. Az észember nem egész; azért nem tud pontosabb, megnyugtatóbb feleletet adni a csak rációval szűrt esztétizálás. A mai ember vagy racionalista vagy impresszionista. Vagy ragaszkodik az egyoldalú, már nem is vizsgált logikai formák alapján kialakult észszerűségekhez vagy pedig rábízza magát a természet hatásaira. Az előbbi mód azért fogyatékos, mert az érzelmi világ kimarad belőle, az utóbbi pedig azért, mert az értelmi elem alig jut szóhoz benne. Az ember világa a két véglet között van. Az esztézis foglalkozhatik a kicsépelt,

magjától megfosztott formákkal (logikaiakkal, esztétikaiakkal egyaránt, hisz már esztétikai logika is van), azokkal felépítheti a légvárakat, megfoghat valamit a világ törvényszerűségeiből, sőt törvényeiből is, de ugyanakkor le kell lendülnie a természet tarkaságából benne lecsapodó érzésekig, az ezekből kicsapódó fantáziaképekig s ezek kifejezéséig. Mert mi a művészet? *A világ egyes részleteinek önmagunkból való egésszé teremtése, alkotása!* Tehát három főtényezőből áll: a világ részleteiből (természet), az énből (érzelem — értelem) s a formából. (Az utóbbi lényege: törvény, törvényszerűség; belső forma, külső forma, stílus-stádium, stílus).

Érdemes átnézni néhány közkeletű felfogást a művészet lényegéről.

Lange szerint három feltételtől függ a műélvezet: 1. váltakozás (ritmus: feszültség és feloldásának játéka); 2. sympathikus hangulatok felkeltése (ábrázolt érzelmi mozgások veleérzést keltenek); 3. csodálkozás felkeltése. Művészet tehát: belső átfogása olyan emberi műveknek, melyek változás, szimpatikus hangulatfelkeltés vagy csudálkozás ébresztése útján élvezetet okoznak. Ha ebből a felfogásból kihagyjuk a hedonista élvezést, mely úgyis csak a tetszésítéleteknél kerülhet szóba, az érzés és a forma marad meg belőle, mint feltétele a művészetnek.

Az *individuális* esztétika azt mondja, hogy a műalkotás személyi «termék» (ad analogiam: ipari termék), belső élmények objektív ábrázolása, melynél a művész konkrét tárgyon szemlélhető kifejezésre juttatja azt, hogyan kerül az *ő* módján a tárgy feldolgozása az *ő* egész életfelfogásába. Ez a felfogás is kiemeli a tárgyat, az *én*-t, a formát.

A *szociális* felfogás viszont a művészetet, a műalkotásokat s a művészt korától, népétől, elődeitől, társadalmi élete szellemi áramlataitól teszi függővé. A művé-

szet tehát társadalmi tevékenység, melynek hatása kölcsönös: a régiből újat alkot s továbbfejleszti az egész művelődési életet, kihat a vallási, erkölcsi, sőt a tudományos felfogásra is. Ez a gondolatfűzés alapjában a tárgyat (a világ részletét) s azok belső formáit, a törvényszerűségeket hangsúlyozza ki felületnézetben.

Az alkotásnak, a teremtésnek az emberbe oltott vágyát egészen ügyetlen és lapos nyelvre fordítja a természettudományos bölcselkedés, amikor a művészetet az «erők feleslegének» mondja. Mintha erőink csak a lét és a faj fenntartására valók volnának. Másik fogalmazásban a «művészet az erők fényűzése». Ebben a «fényüzés» szóban már rejlik valami értékelés, valami ideális.

A művész sokkal mélyebben gyökerezik az emberi életben, az emberi kultúrában, a végtelenben, semhogy lényegét ilyen megalapozatlan természettudományos frázissal fel lehetne fogni. De alapjában ez is érezteti a művészet «teremtő», alkotó jellegét, csakhogy ezt az ösztönök közé degradálja. Az «ösztön» szó pedig a természettudományban sem jelent egyebet, mint valami ismeretlennek tovább nem kutatott vagy nem kutatható határát.

Az «erő» s az «ösztön» szó csak olyan tilalomfa, amely mögé «racionálisan» nem szokás benézni, különben zavar támad a kicirkalmazott tudományos területen. A művészet kutatása nem sáncolható el így. Mert *a művészet egyszersmind egyik vetülete annak a nagy titoknak, amelyben élünk s amely bennünk is él.*

A teremtő művészet lényege az emberi lélek legmélyéből fakad. Ott érintkezik magával a világnézettel, a mi vallási felfogásunk alapjaival. Mintha egyenesen abból fakadna, ami összeköt bennünket a végtelenséggel. Kezdettől fogva kísérője is a vallásnak: keresztény felfogás szerint Isten dicsőítésére.

Ahogy a vallást nem lehet elkülöníteni az élettől, úgy a művészetet sem. Az emberi életet a lelkiség teszi. Ez világítja át azt.

Az ősember is szükségesnek érezte, hogy megszépítse életét — ma csak művészi tárgyai szólnak erről s ezek azt bizonyítják, hogy teremtenie *kellett*. A művészet tehát legmélyebb velejárója az *emberi* életnek. A kettő egymástól elválaszthatatlan. A nem túlságosan analitikus, egységesebb felfogású ember (pl. a görög) épen ezért sokáig nem is választja el pontosan a *szépséget* az *emberi* élettel összefüggő többi értékfogalomtól: az igaztól és jótól. A vallásban, a hitben ez a három szorosan összefügg, egynek érzik. Az igaz válik ki először. A jó és a szép a legújabb gondolkodóknál is nagyon összetartozik. Még Hegel meghatározásában is megérzik a művészetnek ilyen mélységekből való felfogása, hiszen szerinte a művészet «a végtelen megjelenése a végesben». Ez tulajdonképen azt jelenti, hogy idealizálás: vagyis a végtelen megérzése és hozzáigazodás nélkül nincs művészet. Ezért is maradt együtt csaknem máig a szép a jó fogalmával. A szép is, a jó is mélyen összekapcsolódik az érzelmekkel: mélyebben, mint az igaz. Az idealizálás azt fejezi ki, hogy magasabb szempontból vizsgáljuk az életet, vele a művészet tárgyát. (Van külön művészeti igazság!)

Mikor idealizálunk, kiszedjük a világnak körülöttünk levő jelenségeiből azokat, amelyek értékesebbek, amelyek a végtelenség felé igazodnak s bennünket is a felé igazítanak. Ennek a végtelenségnek, a vallással is összefüggő világnak *rendje* van.

Erre a *rendre* vonatkozólag elfogadhatjuk Aquinoi szent Tamás tanítását, melyben a jól tagolt összhangzás, világosság és egy mindenben végső kiegyenlítődést találó értelem nyugalma uralkodik. (Várkonyi H.: A szent Tamás filozófiája. 89. l.) De a művészet szem-

pontjából a művész tárgyát, az életet nézzük. A művész a realitásokban él, azokból teremt, alkot.

A realitásokból már az egyszerű logikával megértjük, hogy az élet, mint a természet darabja, e természet törvényeit, törvényszerűségeit követi. Ezek szabályosságokat jelentenek, vagyis rendet. Szervezetünk, mint a természet kis darabja, ilyen rendviszonyban van vele. Amit az emberi lélek alkot, mert szervezeten keresztül alkotja, a rendből jön s a rendbe, a világba tér. Az emberből vezetjük le s az emberhez vezetjük vissza. Ez látszólag szédítő körforgás. De szédületét az értelem kiegyensúlyozza.

Ez az *értelem* vizsgálja a realitásokat s az érzelmeket és állapítja meg, hogy a rendbe beleilleszkednek-e. Nélküle nincs alkotás, mert az emberi lélek legfontosabb eleme. Az értelem a jelenségek vizsgálata alapján kormányozza önmagát (az értelem autonómiája) s a természet részletrendjei között megállapítja az egységes rendet. A részletek a művész elé vetődnek a maguk módján, de az értelmes művész kiválogatással új egészet teremt belőlük. Ez a kiválogatás és összefűzés a művészet intellektuális lényege. (Művészi igazság!)

A teremtés mintája a világ, amely a *valószerűséget* kívánja meg a művésztől. Ez a valószerűség köti össze a műélvezővel is. Szent Ágoston azt mondja : Palchrum est splendor ordinis, vagyis : «a szép a világ belső rendjének kiragyogása». Eszerint is «a művészet a világ egyes részleteinek a művészen át való egésszé teremtése». A splendor, a kiragyogás az értékelést is magában foglalja, vagyis az egésszéteremtéshez hozzáadja azt is, hogy *helyesen* kell a részleteket egésszé alkotni. A splendor utal egyszersmind a jelképekre, a szimbólumokra is, melyek a világ részleteit kifejezik. *A művészet tehát a szimbólumok világa, melyet a realitásból teremt a művész az adott rend alapján s ezzel a teremtéssel azt a világ fölé emeli.*

5. Művész.

«A lélek műszere a test» — mondja Arany János. Ezzel a műszerrel, a világ törvényszerűségeibe tartozó testtel igazodik a lélek a világba. Ez a test és lélek együtt az ember. A művész sok tekintetben különb a többi embernél. Szervezete a léleknek alkalmasabb eszköze, mint a közönséges halandóé és vagy már ennélfogva teremt, vagy a lelkiekbe való készakart elmerüléssel testét, idegrendszerét a lélek számára finomabbá teszi s ezzel teremtővé, alkotóvá válik. Ebben segítheti a nevelés is. A művészi irányú akarás csiráját, ezt az adottságot általában *művészi tehetségnek* mondjuk.

A testi és a lelki élet együttese igen bonyolult folyamat. A pszichológia megkísérelte szétbontással és új összerakással (analizis, szintézis) a legfontosabb kérdések megvizsgálását. Bemutatta az idegek szerepét, az érzetek és képzetek keletkezésének módját, a képzeteknek felújulását, a képzelet működését, a percepciót, az appercepciót, a szemléletet. A művészre nézve megállapította, hogy a hatások felfogásában *érzékenyebb* a többi embernél és hogy az alkotásban leglényegesebb segítsége fokozott *képzelete*. Két utóbbi adottsága révén szemlélete mélyebb, tisztább s így a lélek titkaihoz jobban hozzáfér. A világ hatásait idegalkotánál fogva közvetlenebbül ereszti önmagába. Átadja magát a hatásoknak, amelyek nyomai a lélekig jutva, *szemléletté* változnak. E közben intenzíven éli át az életet, érzése eltölti valóját s ennek hatása alatt kicsapódik belőle a kép, a képben rejlő fogalom, a képnek, fogalomnak megfelelő kifejezés. (Croce szerint kép nincs kifejezés nélkül, érzés és gondolat szavakba gördül, a zenei érzés hangképekbe.)

A művészben tehát a képzelet a leglényegesebb té-

nyező. Ebben megtaláljuk egy-egy temperamentumnak az árnyalatát s ezen alapon a művésztípusok lényegesebb jegyeit. De a típusok mellett az egyéniséget is, ami egyiket alapjában megkülönbözteti a másiktól. A különbségek az általános típusok megállapítása révén csak könnyebben figyelhetők meg. A típusok egyébiránt csupán esztétikai elvonás eredményei, mert egy művész sem kimondott típusú.

A temperamentum a képzelettel szoros összefüggésben van. A világ ingerei hatnak az emberre s az ember azokra visszahat. Külső ingerek hatásának minősége a belső ingerek intenzitását, erősségét növeli — s ennek hatásaképen vetődnek vissza a régi ingerek nyomaival bővült ingerek, érzetek : a képekben. Ez a folyamat a test szempontjából mechanikus, de élővé változik azzal, hogy az értelemmel, a lélek egyik főerejével vizsgáljuk. A képzeletben már benne van ez az értelmi beavatkozás : ezzel lesz a motolla, a képeket hajtó szerkezet fantáziává.

A képek kapottak, külső-belső világunkból valók, kaleidoszkópszerűen helyezkednek el, különböző módon kombinálódnak, a válogatás azonban az értelmi elemé. Vagyis a képzelet tudatos. Mert a művészetben csak *aktív* alkotófantáziáról beszélhetünk. Ez az aktív fantázia a passzíve fellépő képsorozatba való beledolgozása értelmi és műveltségi elemeinknek.

Ha az álmot vizsgáljuk, benne ilyen tudatosságot nem találunk. Az álom magának a szervezetnek képkapcsolása. Elemeit ez a szervezet csoportosítja. Mechanizmusa olyan, mint egy gépé, mely szabályosan egymás mellé állítja az anyagot. Ebben is van rend : a természet rendje. (Álomképeinkből csak a félig tudatosra emlékezünk, vagy a tudatalattiból felvetődő *részleteire.)* Ez a mechanizmus nem megalkotója, hanem csak bizonyos természeti rend szerint való összerázója

a képeknek. A fantázia — még a passzívnak mondott fantázia is — ezzel szemben már felülvizsgálást, sőt cél szerint való elindítás eredményét jelenti. Itt még nincs értékelés, csak felülvizsgálás. Ebben a felülvizsgálási módban jelentkezik a temperamentum.

A féltudatos percepciók (az ingerek felfogása) mozgásokkal (motus) járnak (Münsterberg, Lange, James, Ribot).

A mozgások izgékonyak vagy nyugodtabbak. Az izgékonyabb mótuszú művészt dinamikus típusúnak, a nyugodtabb mótuszút sztatikusnak nevezzük.

A *dinamikus* típusú művész belső impulzusai már fantáziájában kifejezésre jutnak. A részeket nem köti össze szorosan, kissé rhapszodikus; lüktető a kifejezési sorozata is. Ezzel a szaggatottsággal jár nála, hogy kép után fogalommal, fogalom után képpel fejezi ki bensejét, vagyis: sem a képet, sem a fogalmat nem fejti ki egyvégtében; inkább mindegyiket felváltva viszi előre. Ez a lüktetés nyelvében is kifejezésre jut.

A *sztatikus* művész fantáziája nem ilyen lüktető: nagyobb, nyugodtabb hullámzások vannak benne. Ezért képsorozatai nagyobb egységet jelentenek és ennek megfelelően gondolatsorai kiépítettebbek. Több bennük az állandóság, sőt a nyugalom. Shakespeare dinamikus, viszont az antik művészek képzelete sztatikus volt; az első típushoz Vörösmarty és Petőfi, a másikhoz Arany János jár közel.

A dinamikus, lüktető képzelet gyorsasággal fogja át képeit, az azokból kiütődő fogalmakat, eszméket; a sztatikus lassabban válogat, lassabban fog egybe.

De ez a fantáziatípusoknak csak egyféle megjelenési formája. Másfelől a szerint is megfigyelhető a művész képzelete, hogy a jelenből vagy a multból való képei állnak-e előtérben (a jelen dinamikus, a mult sztatikus), az irreális, bizarr csoportosítást követik-e inkább (dinamikus) vagy a reálisokat (sztatikus).

A vérmérséklet szerint szoktunk emelkedett és nyomott képzeletről beszélni: emelkedett az életnek örülő, nyomott az életet tagadó, szomorú képeket gyüjtő művész. A típizálás sok szempontú. Beszélnek optimista, pesszimista, aszkéta, erotikus, agresszív, aktív, passzív, visszavonuló, impresszív, expresszív, szubjektív, objektív, szenzórikus (éles megfigyelője a külső világnak), fantaszta (szabadon kombinálja képeit, a valószerűséget kerüli), fogalomművész (képeit szereti fogalmakká szűrni), konkrét vagy modellista, absztrakt, pluralista (sok jelenségből csendíti ki az egységet), szingularista (kevés jelenségből hozza ki azt) stb. művészről.

A pszichológusok általában az érzékszervek szerint szokták a művészeket típizálni. Vannak vizuálisak, akik látásra születtek; mellékesen a legtöbb ilyen, hiszen szemünkkel gyüjtjük a képeket. Vannak auditívok, akik pl. a tájképeket is az azokon szokásos hangok leírásából rakják össze s asszociatív úton képzeltetik el. És vannak motórikusok, akik a gesztusokból, mimikából, ritmusokból össze tudják szerkeszteni szemléletüket. (Mindkettőre példa Vörösmarty.)

A képzelet *szerkeszt* — ebben segítségére van a szintén szerkesztő *emlékezet*. Az utóbbi a valóságnak megfelelő szemléleteket, képcsoportokat híven adja vissza; a képzelet pedig nem a valósághoz, hanem az alkotást megindító eszméhez, célhoz igazodik, hogy azt minél tökéletesebben fejezze ki. A kapott vagy szerzett képeken tehát változtat, azokat az eszme, a cél szerint csoportosítja. A változtatásnál a kép *intenzitását*, erősségét növeli vagy csökkenti: pl. a festő a világításban a fényt céljai szerint szabályozza, megváltoztatja a kép *minőségét*, az alakot megnagyítja, a térben előre vagy hátrább tolja, a kifejező vonalakat erősíti, a mellékeseket elmossa. Tehát változtat is, amíg szerkeszt.

Wundt szerint a művészi fantázia nem mozaikszerűen rakja össze a műalkotást, hanem mindjárt meglátja az egésznek ideáját: «Az igazi művész nem tudja megmagyarázni, miféle célja volt egy alkotás létrehozásánál». Ezek az állítások természetesen csak félig igazak. A fantáziaképekből valóban kinől az egész «ideája», kiemelkedik a mű alapja, de azután már tervezésekkel, készakart képfelidézésekből logikusan alakul ki a mű. Akárhányszor félredobott részletek bizonyítják, sőt többszörös megfogalmazásai, megtervezései az «ideának». Ha a művész meglátja azt az «ideát», természetszerűen azt is tudja, milyen célja volt az alkotás létrehozásával: az «ideát» *akarta* kifejezni. Ezt az ideát szokták a titokzatos «összemlélet» szóval is jelezni. Ez egységes kép gyanánt jelenik meg s a fantázia körülfogja képeivel, amelyekkel azt mintegy petrifikálja (kővé változtatja), megragadja, hogy közöttünk tartsa műalkotás formájában.

Mivel pedig ez a fantázia az ő hordozójának életéből táplálkozik, ez az élet meg a tegnapból s az élő kultúrából, természetesen megérzik rajta ez az élet, ez a tegnap, ez a mai kultúra.

A művész tehát olyan érzékeny ember, aki saját érzéseit fokozni tudja s valami belső rend szerint úgy vetíti ki, hogy olyan érzelmek keletkeznek a műélvezőben, amilyenek önmagában éltek.

6. Az élmény és az ihlet.

A képzelet anyaga — mint tudjuk — *élményből* való. Az élmény szóban érezzük a képek gyüjtését s ennek érzelemmel való átfogását, a *magunkévá* tevését. Leginkább Dilthey hangsúlyozza a művészet pszichológiájában az élményt. A költészet, szerinte, a költő gazdag élményéletéből támad. Arany János élményvilágát,

erősen tipizálva, így állíthatnók miliőjébe, pl. egy szalontai napjába.

Nappali világítás : Kint a szántóföldön izmos suhanc dolgozik ; olyan az ereje, hogy héthatárban hírlik — és olyan a szíve, mint a bárányé. A béressel beszélget. Ez katonadolgokat mesél neki ; talán a maga életéből. Érdekes fajta ez, végigélte a napoleoni időket. A béres tisztességtudó, becsületes, a suhanc családja családtagnak érzi. Nemcsak kötelessége, de jogai is vannak. A suhanc szemében látszik, hogy valami motoszkál az agyában : talán ő is szeretne katonának állni ; de visszahúzza a föld meg az anyja, akit a magyar ember szeret legjobban a világon. Ehhez csak Ilosvai Históriája kell, hogy az élettelen, vaskos mondai Toldi Miklós meginduljon útján az örök élet felé — Bencéjével együtt.

Amott egy derék szál ember néz ki a tagra, sok földje van, maga nem igen ér rá a kapa-kasza megmarkolására, de parancsolni tud. Igazságos, rendtartó. Kemény az arcéle. Megbecsülik. Ez meg Etele lesz, csak még nem találta meg az Isten kardját. Azt majd a krónikákból és megírt régi költői művekből fogja kezébe adni a költő.

Egy fűzfa alatt sípján nótákat csal ki a pásztorfiú. A népmese homlokára fűzi a hiányzó szépségeket és feltámad majd mint Csaba királyfi.

Bent a faluban a községházára gyűltek valami fontos ügyben. Az öregbíró minden véleményre bólogat. Nem lehet valami erőskezű ember. Egy ravasz kupaktanácsos hol ezt, hol azt susogja feléje. Ime *Buda* és Szász Detre, csak még nem öltöttek fejedelmi palástot. Azt a szo.galmas, tudós író majd valami okos könyvből teríti rájuk. Még Szücs György uram is közöttük van : természetesen. *bajusza* nincsen (A «Bajusz» élménye.)

A faluvégen a cigányok osztozkodnak valami lopott holmin. Egypár öreg kalendáriumi adoma kap színt ebből a látványosságból.

Amott furcsa temetés van : Marci bácsit, a vén gulyást kísérik utolsó útjára. Ökreit is kihajtották, hogy az utolsó tisztességet megadják neki. Van ebben valami naiv, de fenséges keleti hangulat ! Esti világítás : *Családi kör*, egyik házban fonó : öreg anyó az «Árva fiú» anyjáról beszél, egy másik meg a Vörös Rébék históriáját mondja . . .

A tündéri lámpa, a fantázia magába gyüjtötte, ami értékes volt miliőjében. Maga a gyüjtés mély érzésekkel jár. A közönséges ember csak meglát egyet-mást, a költő átérzi a látottakat, hallottakat és mindez feldolgozásra vár a motollában, a fantáziában.

Goethe azt mondja (Eckermannal való beszélgetéseiben 1823 szept. 18) : «A különös eset azzal lesz általános és költői, hogy költő dolgozza fel. Minden költeményem alkalmi költemény, a valóság indítására keletkeztek, a valóság a talajuk. Légből kapott versek mit sem érnek».

Egy kép, hang, egy mozdulat kapja meg a művészt. Ezt a képet, mozdulatot sokszor mindjárt megjelenésekor erős érzéssel megfogja, kifejezésre méltónak tartja. De sokszor csak később, emlékezetből idézi föl, csak utólag érzi meg benne az értékeset, azt, hogy egyéb, őt megkapó érzés- és képsorozatba nem illik-e bele s abban a környezetben nem nyer-e mélységben. De ez értelmi munka már. Mégis minden műalkotás inspirációból, ihletből keletkezik, ez a magja, a csirája, amelyhez a művész hozzágyüjti a kiegészítő képeket.

Az érzelem és a képzelet, ez a parallel megjelenő, két oldalt mutató, de a művésznél egységben levő alap az, amelyből a művészi felépül. A művész érzésvilágát épen az jellemzi, hogy az az édes testi szenvedés az idegzet részére képeket idéz fel és vetít ki gazdag képtárából. Ebben az édes fájdalomban, mámoros szenvedésben, az elpattanásig feszített idegek játékában azután felébred a kép (szimbólum), amelyet — ha kifejező —

inkább jelentőképnek mondhatunk. Vagyis olyan képcsoportozat, amely valami *ismert* dologgal valamiképen új érzést, esetleg gondolatot fejez ki, magyaráz meg. Ezek a képek (szimbólumok), mert az érzelem hullámain keletkeznek, azzal, hogy legalább homályos jelentésük van, vagy jelentést kapnak, értelmünkhöz *is* szólnak s így valósággal belekapcsolják az érzelmi világot az értelmibe. A művész kapcsolja először ezeket a szimbólumokat — s ez a kapcsolás ihletben történik.

Az inspirációban a művész a jelenség, a kép meglátásakor átérzi annak értékét. Valamin meglepődik, bele elmerül. Ez szervezeti erős rezdüléssel is jár: pl. szívdobogással, szédüléssel. A művész szinte rádöbben valaminek megható voltára. De ez a kép is elmerülhet a többi szerzett kép közé. Talán évek mulva támad föl, talán soha. Ez az elmerülés, erős rezdüléssel járó rádöbbenés az ihlet, az inspiráció. *Művészi ihletnek*, inspirációnak azonban csak akkor tartjuk, ha ez az érzés keresi a formát a megnyilatkozásra és nem hagyja pihenni a művészt, míg meg nem fogja és ki nem fejezi. Ez az ihlet az az állapot, amelyben a művész egy erős érzést a belekapcsolódott kifejező képpel megfog.

Ihlete a legegyszerűbb embernek is lehet, sőt van, csak művészi ihlete nincs. Hiszen erős, különös, izgatott érzelmei bárkinek lehetnek, sőt ilyeneket izgatószerekkel is szerezhet bárki (kokain, morfium, hasis, abszint, szesz, stb. Művészek sem vetették meg az érzelemnek s ezzel a képszerzésnek ezt a módját.) Az alkotó a fantáziaképek között öntudatlanul és tudatosan rendet tud teremteni s azokat a rend célja szerint ki tudja egészíteni, bővíteni, felfokozni, megkoncipiálni. Végeredményben ez a művészi tevékenység. A megkoncipiálás szó több koncepciót, több foganást jelent. Ez az ihletbe való készakart elmerülésről, tehát *céltudatosság*ról is szól.

Nietzsche szerint az inspiráció teljes öntudatlanság. A művészek, művészetbölcselők és esztétikusok mindig hangoztatták a műalkotásban a *vatest*, a prófétát, a megszállottat (ma démonizmust mondanak). S ez érthető, hiszen az alkotás nagy és lényeges része a tudat alatt megy végbe. És ez az érzelmi-intuitiv szövődésfonódás a legfontosabb. Az esztétikumnak ugyanis *világnézeti* gyökerei vannak, amelyek bennünk élnek s amelyek összekötnek bennünket lelkünk legmélyén a törvényszerűségek közé szorított világgal s a törvényszerűségek közé belépett szabad lélekkel. Itt rejlik az idea, a művésznek még meg sem fogott célja, az, amit «összemléletnek» mond a filozófia. Itt van annak a rezdülésnek, szédülésnek oka, amelyből az egységeset összekapja a szervezetben elhelyezkedett lélek s a «tudatküszöb» felé vagy fölé emeli. Itt van a koncepció, a megfoganás és vele a képkivetítés. A «tudatküszöb» fölé már készen jut az érzésből fakadt kép s a belőle leszűrt gondolat (rendesen képpel kifejezett gondolat, az eszme). Csak ezek kivetődése után következik a logikus kidolgozás.

S egy műalkotás kidolgozása alatt ezt az utat változtatva hányszor teszi meg a művész! Némelyik egészen késszé faragja ki magában a művet s csak azután «dolgozza ki» elrendezett képeiből. A másik elmerül és dolgozik is egyszerre. Tulajdonképen az utóbbi mód a szokásosabb — s mert a technikai kidolgozás a gyakorlott művésznél beidegzett eszközzel folyik, a műalkotásban inkább az «öntudatlanságot», a mélybeszállást emeljük ki. Vannak ugyan olyan alkotók is — mint Flaubert, sőt Poe — akik a művészetet az értelmi munkában látják. Ezeknek a technikával való bajlódás tűnt fel jobban. (Flaubert egy-egy mondat megszerkesztésével céltudatosan vesződött, annak minden árnyalatát értelmi munkával cizellálta ki.)

Az a megállapítás, hogy a művészt «ösztönös erő», «művészi erő» készteti «öntevékenységre», nem jelent semmit. Az öntevékenység titka a lélekben van, mely a magasságok felé viszi az embert, mely megcáfolja azt, hogy a lét- és fajfenntartás az élet célja. Ez az «öntevékenység» a teremtés egy neme; a nem valóságokkal, hanem képpel, a «semmivel» való teremtésé. És ez a teremtés ihlettel, szédületes érzéssel jár — legalább lényegében — a koncepcióban.

Az élményből, érzésen, teremtőérzésen, vagyis ihleten át születik meg a műalkotás. A művészek ezt a nemes folyamatot legjobban világítják meg. Goethe így szól róla: «A költői adomány kifejtése leggyakrabban és legkönnyebben önkéntelenül, sőt gyakran akaratom ellenére történik. Erdőn-mezőn bolyongva, Dalocskámat dudolva, Igy telt egész napom. Sőt még éjtszaka a felébredésnél is hasonló történik ... Megesett, hogy egy dalt elmondtam anélkül, hogy újra össze tudtam volna állítani; néha könyvespolcomhoz futottam s annyi időt sem vehettem, hogy a papírlapot megfordítsam és a verset elejétől végig, a nélkül, hogy elmozdultam volna, diagonálisban írtam le sietve.»

Fra Angelico da Fiesole a megfeszített Üdvözítőt könnyek között festette, míg elmerült Istenbe, a boldog miszticizmusba.

Alfieri azt írja magáról, hogy a zenei hangok, különösen az alt énekhang hallatára tudott legjobban alkotásba fogni.

Czakó Zsigmondnak alkotás előtti lázában képek tűnnek fel, amelyek majd csoportosulnak, majd szétválnak s a drámai jelenetek külső képeit mutatják. Ebből emelkedik ki előtte a dráma alapeszméje és cselekménye.

Ezek a példák inkább csak az ihletről adnak fel-

világosítást. Arany János azonban megmagyarázza az egész teremtési folyamatot.

«Mi is lehetne az invenció műveinél egyéb, mint félig homályos eszme ... Itt nem a logika vezet bizonyos eszmékhez, itt pillanatnyi helyzet, kedélyállapot, érzelemből fog eszme fejleni s ha kísérhetjük is, szabályozhatjuk is további fejlődésében, a csiráról, a keletkezés mozzanatáról nem adhatunk számot magunknak. Hallottam, hogy Vörösmarty «Szép Ilonká»-ja egyetlen sorból fakadt: «Hervadása liliomhullás volt». Mi ez így, semmi határozott személyhez, tárgyhoz nem kötve? Egy kép, de mihez ezentúl kell tárgyat keresni: tehát féleszme. És ettől ... viselősen a költő addig hordja azt, míg szerves egésszé alakítva, megszületik az *eszme* teljes szépségében: egy Szép Ilonka. Más példát mondok: A nép fia megtelik érzelemmel; az érzelem már hullámzik, ritmust, dallamosságot kap (mert *a zeneiség áll legközelebb* a még eszmévé nem vált érzelemhez), de az eszme még hiányzik: mit tesz tehát? Összefüggetlen, ex abrupto jövő szavak dallamába önti érzelmét s csak azután törekszik e dallamos szavakhoz illő eszmét találni, mi nem is sikerül olykor. Példa saját népköltészetünk, de némi módosítással, valamennyi nép lírája, főleg a kínai, mely e részt a mienkkel meglepő hasonlatot tüntet föl ...» «Kevésszámú lírai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbeknek, amelyek dallamát hordtam már, mielőtt kifejlett eszmém lett volna, úgyhogy a dallamból fejlett mintegy a gondolat.»

Alfieri is, Arany is a kész formába húzódó érzésből (dallam kíséri) fejti ki a képeket, a gondolatot.

7. A szimbólum s a szemléleti forma.

Láttuk, hogy az erős érzés megindítja a művész képmotollaját, a fantáziát, amelyből kivetíti az érzésnek megfelelő képet, a szimbólumot, ez pedig az ennek megfelelő anyagot: a mozdulatot, szót, hangot (amik szintén szimbólumok). Úgylátszik, mintha a mozdulat, a hang nem jönne szorosan vett képből, szimbólumból, hanem közvetlenül vetődnék az érzelemhez. A motórikus, az auditív művész ugyanis a fantáziájában mozgásokat, hangokat dolgoz fel. De alapjában ezek is úgy vetődnek ki, mint az író szimbólumai: belső és külső mozgások, hangok vannak benne. A belsők megfelelnek a szorosan vett *képeknek* (szimbólum s a valamivel több: jelentő kép), a külsők a kifejező *anyagnak*, amilyennek a *szót* világosan tudjuk.

A koncepcióban, az ihlet «ideájában», egységes összefogást mutató magjában benne van a *mű* lényege, mint a magban a növény. Ezt fejleszti ki a műalkotó élő művé. Az ihletben — mely tudatalatti *intuícióban* kitapogatta a képet és a lélekkel való érintkezés pontjáról az igazat, a jót, a szépet — megragadta a művész a lényeget, az újat. Most már a kifejezés foglalja el. De ez a kifejezés sem egyszerű technika, ismert eszközökkel való mesterkedés. Mert a kifejezés végleges formábaöntés. Azonban ez a forma sem holt szokások ismétlődéséből kapott hüvely, amelybe a mélységekből szerzett *új* belegyömöszölhető.

A legmélyebbről felhozott lényeg, azzal, hogy a művész felhozhatta, már valamilyen belső formát kapott. Az ember érzelmi és értelmi képzetei, percepciói, appercepciói, fogalmai az emberben és a világban meglévő törvényszerűségek alapján ezernyi változatban kapcsolódnak. A lélek hozza létre őket, amelynek jel-

lemzője a mozgás. (Ezért mondja Aristoteles, hogy a forma «energeia».) Amikor a kapcsolás módját érzékeljük, már beszélünk is formáról. Legbensőbb lényegében tehát a forma az összakapcsolás módjának megállapítása, inkább megérzése. Ha látom a kékséget a virágon, csak képem van ; ha azt mondom : «kék virág», már esztétikai formát kötöttem ; ha pedig azt mondom : «a virág kék», már két szétbontott elemet teljes tudattal összekapcsoltam s ezzel egyenesen logikai formához jutottam. Mivel pedig az élet egyenletes mozgásokkal van tele (szívdobogás, lélekzés, járás, a természetben : napszakok, évszakok, hullámzás s a technikai mozgások), a kapcsolások módjában ez annyira előtérbe lép, hogy a formához hozzátartozónak érezzük a ritmust, a szabályosságot. Ez a világ berendezéséből önként adódik : maga a gondolkodás s az érzés folyamata és kifejezése ritmussal jár. A külsőt nézők a belsőt, amiből a külső forma kinőtt, nem akarják észrevenni. Pedig *az* él, az az igazi lényeg az artisztikumban.

Ennek a belső formálódásnak csak bizonyítéka az, hogy a *külső szervezet is* formaalkotó, formaelőíró : berendezkedésénél fogva.

Az «aranymetszés» (aurea sectio) vizsgálata azt mutatja, hogy az emberi, az állati, a növényi, a kristályalakokban, az építészetben s a zenei harmóniában is esztétikai formai alapviszony állapítható meg. Az aranymetszés a vonalaknak azt a viszonyát fejezi ki, melynél egy tárgy, egy alak nekünk tetszik. (Számokban kifejezve pl. egy képkeret, egy kereszt akkor tetszik, ha kétirányú vonalainak 5 : 8-hoz, 8 : 13-hoz, 13 : 21-hez stb. az aránya.) Ezt a tetszési arányt elsősorban szemünk berendezése állapítja meg. Ettől eltérő aránynál szemünk nehezen igazodik. Adolf Zeisingnek az aurea sectiora vonatkozó megállapításait Fechner ugyan teljes mértékben nem látta bebizonyítottnak

(pl. Holbein Madonnáján), lényegét azonban nem cáfolta meg. (A szimmetria, homonoia is ebbe a gondolatkörbe tartozik. Polykleitos az emberi test részeinek egymáshoz és az egészhez való viszonyát vizsgálta s szabályait szobrokban érvényesítette. Proportio-tan.)

Fogalmainkkal a részeket az öntudat segítségével egységbe kapcsoljuk. Végső elemzésben ezt a tudati kapcsolatot nevezhetjük formának. Teljesen elvont mibenlétét igen könnyű megértenünk, ha az anyag térbeli, időbeli tartalmától megfosztott egynemű szám sokaságát nézzük, amint értelmünk előtt és a külső behatások alatt egyenlő *darabokra* szakad. A végtelen számsor a szám fogalmával adva van, de egyesei közé rendet valószínűleg az *organizmusunkhoz* kötött emlékezet hozott. Egy kis evolúciós okoskodással ezt nem is nehéz bizonyítani.

Tudjuk, hogy a primitívebb néptörzseknek a számfogalom kifejezésére csak a háromig, ötig, hétig (befejezőleg) volt szavuk. Emlékezetük eleinte tehát csak addig terjeszkedett, illetőleg csak addig volt átfogókapacitású ezen a téren. A tízig való számolás már fejlettebb fokon lép fel. A hármas, ötös, hetes, tizes számrendszer a párhuzamosító és kombináló tehetség folytán ennek alapján születik meg. Az értelmi áttekintést, melynek a szemlélettel összefüggő elemei nagy mértékben függnek az emlékezetet hordozó agycentrumoktól, megkönnyítette az egyirányú, bizonyos határ között mozgó ismétlődés. Ez az ismétlődés a szintelen fogalmakat az eszmélet előtt összekötötte, egységbe foglalta s a forma előállásával úgyszólván egymás fölé vagy alá halmozta. A tízben, tucatban, huszonötben, ötvenben stb.-ben *intuitive valami zárt egészet érzünk — s ez az az intuició a formával összeesik.*

A figyelem magyarázgatásánál említi Wundt, hogy a tudattérben (Blickfeld) 16—40 képzet fér el, míg

annak gyujtópontjában (Blickpunkt) átlag csak 6—12. Emezek az úgynevezett világos képzetek, a többiek meg a küszöbalattiak. Ha a természetben adott összefüggést nézzük, a tiszta észműveleti formaalkotással szemben a 6—12, illetőleg a 16—40 ingeradat összefüggése, együttjárása lenne a szervezettel adott szemléleti forma. Ezt is a szervezet állapítja meg, mint a szem az aurea sectiónál s az organizmushoz kötött emlékezet a számformáknál.

Wundt Blickfeldjének ingerkapacítása azonban magában véve még nem szemléleti forma, csak az emlékezet révén válik azzá, vagyis midőn tartalma ismétlődik s a felszínre nem vergődő ingernyomok kiesése folytán a részek könnyed átfogása lehetővé válik.[1] Itt a forma létrejöveteléhez tehát ismétlődés kell.

Ezt az aktust kiegészíti s vele érzelemvilágunkhoz közelebb hozza az *összehasonlítás*, amivel az asszociáció útján a teljes átfogás (az apperceptio) a szemléleti forma minden kellékét megadja. Ez utóbbi felsőbbrendű lelki folyamatunk eredménye. Természetes, hogy ezen a fokon az értékelés is megtörténik. Ennek az érzelmi-értelmi lelki műveletnek intuitiv oldalait tagadni felesleges, mert az intellektus itt már nem engedi titkait firtatni s így az érzelmeket nem kísérhetjük ezen a határon túl. Erre a kérdésre is világot vet szent Tamás, aki Aristoteles alapján alapvető különbséget tesz a tartalom és az alak között. Az elsőben a gondolkodáson kívül eső realitást, valóságot, a másodikban pedig a gondolkodást s ennek tulajdonságait emeli ki. (Létmeghatározó mozzanat: forma substantialis.) *A kettő együtt szemléleti forma.*

[1] A természetben adott, többszöri megfigyelés alá eshető szemléleti tárgy alakjának kijegecesedésében a tárgy az emlékezetet csak ellenőrzi.

Az esztétikában ez a szemléleti forma a harmónia keretében érvényesül, melyről Aristoteles azt mondta, hogy a «nem hasonnemű részeknek bizonyos rendjében áll, de azért mégsem lehet *csonka*», azaz, habár sok különböző elem is van benne, teljes egésznek látszik. Ezen a ponton mindjárt tisztában kell lennünk azzal, hogy a görög filozófus többnyire a melódiát érti harmónia alatt, de egy kis átvitellel, továbbvitellel elfogadhatjuk szavait abban az értelemben, amelyben mi használjuk. Hiszen ép a zene az, ami talán a legvilágosabban megmutatja a szemléleti forma lényegét. A számok egységes kapcsolatában egyenlő, azaz hasonnemű részek voltak, míg a hangsorban az aristotelesi *nem hasonneműek* állanak előttünk, mint a formakötő lelki folyamatban, amikor a tudattér (Blickfeld) képzetei az emlékezet rendezése alá kerültek. A hangok melódiává szakadozásában már a második és a többi, azaz magasabbrendű értelmi s velejáró érzelmi tevékenység is hozzájárul a formaalkotáshoz.

A melódia transzponálhatóságánál az anyaggal, tehát a hangokkal szemben a *forma* már *önálló*, csupán a hang anyagában történt valami egyirányú, egyenletes változás.

Az érzelmi formálásra nézve álljon itt az egészen természettudományos gondolkodású *Mach* (Populär-Wissenschaftliche Vorlesungen) példái közül néhány, melyekkel a formálás lényegét ő is *értelminek* tartja, de észreveszi a formálást az *érzelmek* világában is. Szerinte egy hang harmónikus vagy melódikus csatlakozása akkor kellemes, ha az újonnan csatlakozott hang az *érzelem egy részét*, melyet az előbbi felkeltett, *visszahozza*. (Ez kapcsolás, formálás.) Bemutatja a zongora tükörképét, melyen a magas hangok balra, a mélyek jobbra vannak. Ha ilyenen rendesen játszanánk,

furcsa hatást keltenénk. A melódiára nézve nem mindegy ez a játék, de a «harmóniára» igen. Ha a tükörzongorán durt játszunk, mollt hallunk és fordítva. Ilyen hatást hozhatunk ki akkor is, ha a kottát tükör elé tesszük és a tükörből játszunk; valamint ha a tükröt a kotta alá tesszük, vagy ha megfordítjuk a lapot s jobbról balra és alulról fölfelé olvasunk. A b ♯ lesz s fordítva. (Ehhez csak a basszuskulcs használható, mert csak így nem változnak a hanglépések.) Ilymódon a melódia felismerhetetlen, de a harmónia csak durból mollba tért és fordítva. A szimmetria megmaradt. S ez a *szimmetria az értelemé*, nem az érzelemé. Ha a magasság és a mélység számára külön fülünk volna, mint ahogy szemünk van a jobb és a bal részére, lennének szimmetrikus hangképeink is.

A melódia tehát érzelmi formálás eredménye s ennek értékelése nem olyan logikai, mint a többi formálásé.

Már az aristotelesi kifejezés is, hogy a nem hasonnemű részek bizonyos rendje nem lehet *csonka*, feltételezi az értékelést, ami értékérzésünk körébe tartozik.

Ezzel a forma tárgyalásánál belekerülünk az érzelmi formálás zárt körébe, ahova az esztétikai harmónia alapjainak fürkészése közben is el kell majd érnünk. De a kétféle formálást egymástól el sem lehet választani; az egyik a másikkal mindig össze van kötve.

Mert azért akármilyen önállónak is képzeljük a forma fogalmát, észre kell vennünk, hogy külső ingerek és belső, magasabb lelki folyamatok hozták létre. Hiszen még az egészen elvont számformához sem juthatunk el a tárgyak szemlélete s intuiciónkba való belehelyezése nélkül. Az érzelmeket keltő forma pedig egyenesen a tárgyak, anyagok (minő a hang is) tartalmának változatossága révén válik esztézisük értékmérő munkásságának egyik fő hordozójává.

Élményünk, amely bizonyos — mondjuk — evolució eredménye folytán, organizmusunk és miliőnk változásával tagadhatatlanul átalakul az időben, nem olyan egységes, hogy a formát, főképen az érzésekből támadókat és érzéseket felkeltőket, szilárdabban és élettelenebbül engedné megkötni és pozitívebbé tenni.[1] Az esztétika keretében, hol főleg az élmény a kutatás tárgya, szilárdabb, merevebb elvonást meg sem lehet tűrni, mert akkor már a természettudományos és racionális rendszer az áttekinthető munkában megakadályozza tiszta látásunkat.

Láttuk tehát, hogy a külső szervezet is formaelőíró és megkövetel bizonyos kapcsolásokat. A belső szervezettől — és itt vannak a forma szempontjából alig elemezhető érzelmek — ezt a meghatározó szerepet még kevésbbé lehet megtagadni. A törvények rendjét követik ők is. A zenében az érzelmet felidéző ismétlődések mutatnak rá. Csakhogy ezeket a belső formálódásokat nem lehet mérőszalaggal lemérni és arányba állítani.

Az újabb esztétika, különösen «irodalomtudomány» néven ismeretes ága az érzések «vetítőkészülékében», a fantáziában keresi titkát, amikor a fantáziatípusokat s ezek formakötő módjait elemezgeti. (L. előbb a típusokat.)

A formán ma valami külső szabályosságot értünk. Pedig nem ennek a formának, hanem valami belső kapcsolásnak eredménye az, ami kifejező. Hiszen tudjuk, hogy pl. nem mindig a legszimmetrikusabb dolog tetszik nekünk, hanem az, ami jól kapcsolt, ami belső igazságnak megfelelő, vagyis ami «kifejező».

[1] E tárgy kifejtésénél jó hasznát vettem Adhémar Gelb: «Theoritisches über Gestaltsqualitäten» c. más irányú, de gondolatkeltő munkájának. (Zeitschrift für Psych. und Physiologie der Sinnesorgane. Bd. 58. H. 12.)

Aristoteles alapján ki kell emelni a formának azt a tulajdonságát is, hogy az élettel (lélekkel) adott mozgásoknak egy-egy határát jelenti s ezt a határt a cél — melyet több-kevesebb tudatossággal lát vagy érez a művész (a tudós is) — előre megjelöli. A lélek tevékenysége tehát *önként* is szerkesztő (konstruktív) természetű.

A művészi kifejezésben már benne van az, hogy a koncepciónak értelemmel átfoghatónak kell lennie, különben nincs kifejezve.

A modern platonisták azt tanítják, hogy az érzéki szemlélet nem feltétlenül szükséges az esztétikai tartalomhoz, ami igaz ; de azt is hirdetik, hogy az esztétikai tartalmat értelmünkkel fogjuk át. Az egységesség, jellegzetesség, objektívitás, irrealitás nem érzékelhetők, mégis esztétikai gondolatkörünkbe vágnak. Pauler Ákos az érzéki tárgyakra nézve is megállapítja, hogy azokban van valami többlet, mint a valóság ; ilyen : többség, egység, viszony, melyet nem érzetek alapján ismertünk meg, hanem intellektualiter. Ez az intellektus ott volt már a szemléletben is !

Ilyen logikai tudományos szemmel nézve, a formák egy részéről valóban elmondhatjuk, hogy azok a szemlélettől függetlenek.

Vannak rideg, esztétikai értékelésünk alá kevésbbé eső formák. Ezek majdnem csupán tudományos vagy művészi rendszerünk halvány kiegészítői. Bennük a megszokottság, az állandóság, vagy amiatt, hogy megalkotásukban kevés önálló, intellektuális részünk van, vagy pedig, mert módszerünkben egészen jelentéktelennek vesszük, azt az érzelmet, mely az intuicióval összevág, mélyebben nem fogjuk meg. Más formák ellenben, főkép, ha tartalmuk változatos, egyenesen az érzelmek felidézői, s ezekben érezzük, hogy a formálás mélybeszállással történik, hogy az intuició külön világába merültünk értük.

Az előbbit inkább tudományi és értelmi, az utóbbit meg esztétikai és szemléleti formának nevezhetnők. A kettőt szorosan elválasztani lehetetlen, mert az utóbbiban az előbbinek lényege is benne van s az előbbi az utóbbiból származhatik elvonás, ismétlés, megszokás útján.

Értelmi fogalmat és formát ugyan szemlélet nélkül is lehet kötni, az esztétikában azonban a szemléleti eredményekkel, az ezekből adódó formákkal szoktunk általában foglalkozni. S ezeknek anyaga elsősorban a kép, a szimbólum, mely érzésekből csapódik ki. Az érzésekben pedig az intuició vezet, nem a tiszta ész.

8. Művészi formálás és stílus.

Ma szeret a műkritika az úgynevezett «szabad formáról» beszélni. A költészetben ennél csak az egyenlőtlen sorokat látja, mert szemmel szavalunk és nem belülről fogjuk meg az érzést és a gondolatot. A képzőművészetben a bizarrt, a groteszkot nézi, nem az idea megfogását. (Ebben az expresszionisták is hibásak, mert a művészetek *eszközeit* összekeverik : pl. a szimultanisták 8 lábú és 16 kezű táncosnői !) Pedig az igazi költőnél a «szabad vers», az igazi képzőművésznél a «szabad kifejezés» : belső hullámzás. Ez az összekötés módjában (a formában) az alaplendülést, az érzésnek a világ és az ember törvényszerűségébe való kapcsolódását eltanult formák értelmi belekeverése nélkül, azaz közvetlenül fejezi ki. (Ha készakart az ilyen formálás, természetesen anesztétikus !) Ez nem eltanult, ez belülről adódó forma : a közvetlen ihleté, a mindenséggel való összefüggésbe jutásé.

A művész azonban, mint korának gyermeke, elsősorban kész formákkal dolgozik. Például Asszizii szent

Ferenc «Naphimnusza» a legcsodásabb «szabad vers», de ő a trubadurok formáival is játszva száll a mélybe. A nagy szent egész lénye a kultúrközösségből árad s ezt a kultúrközösséget árasztja is ki magából. A «vates» tudatos formákat tudattalanul is használ, mint a kultúrközösség tagja. A mélységből mint felfedező tér át a tudatos «lucidum intervallumokba», a szabad formából az ismeretesbe, a szabályosnak mondhatóba. S tulajdonképen itt lesz az embertársak számára is *alkotó*, azaz géniusz. Ezzel gyarapítja a meglévő értékeket s ezzel lesz új, mert a titokból hoz valamit az ismert közé. Ha az embertársaknak nem kell a formát is kiépíteni magukban, az újat, a titkot könnyebben megfogják.

Arany János lírai darabjaiban az érzéshez egy-egy ismert dallamot vetett fel kultúrközösségéből s annak formájában «fejezte ki» azt. Belső formálódása tehát ismeretes formában csapódott ki. Ez az általános műalkotási eljárás. Sokszor készakarva alkalmaz a művész olyan formát, mely anyagához «illik». Mert a forma nem halott: a formának megvan magában való diszpoziciós volta. Nem vesz be minden tárgyat. Például Lamartine «Méditations»-jaiban a megtisztulás, a szenvedés, a fölfelétörés megérzékítésére a belső, a «szabad» formát választja s ezzel a misztika templomának ajtaján kopogtat. Chateaubriand (Génie du Christianisme) kissé külső esztétikai katholicizmusa, mely szintén a misztika körül mozog, tiszteli a klasszikus formákat, érzi ezeknek a kereszténységgel való kiegyensúlyozottságát. Dante Gabriele Rosetti, a festő és költő, a praeraphaeliták vezére, a középkori aszkétikus formákat keresi s ezekkel igyekeznek hívei a tartalom érzékiségét kiemelni s egyszersmind elfödözni. Ez már a formákkal való zsonglőrködés és bár némi homályos és zavaros együtthatást mutat, azt mondjuk rá, hogy formátlan, stílustalan.

A forma és a stílus alapjában egy. Nem minőségi, hanem inkább mennyiségi különbség van köztük. Amit formának mondunk, már az is egyszerű kapcsolások többségét, összeillőségét jelenti. A forma és a stílus között a határ nem állapítható meg. Stíluson mégis a formák fölé és köré épített formasorozatok egységét értjük.

Az élet, a természet bizonyos törvényeket, törvényszerűségeket követ. Ezek a törvények, törvényszerűségek szabályosságokkal járnak, melyek számunkra a rendet jelentik. Ez a rend, mint a világ egy-egy részében, bennünk is megvan. Ha most a világnak a rendje s a bennünk levő úgy találkozik, hogy abban, amit alkotunk, a két rend kongruens, azaz fedi egymást: helyes a formák összekötése s a mű, az alkotás stílusos. A világnak s az egyénnek rendjében a művész lelki berendezettsége, kora, népe, műveltsége, tárgya, anyaga stb.-je foglal helyet, ez lesz *egységgé* s ez az egység fejezi ki a stílust.

A tegnap lázadója (az expresszionista a típusa) a közösségből adódó formáktól igyekszik, többnyire szilárd akarattal, elszakadni. Ennek az eredetiséghez való bátorság az ideálja: saját eszközökkel művészkedik s ezzel szinte csak önmagának költ, fest, farag. De ő is kora gyermeke, fantáziája, az alakítgató motolla, csak a meglévőből akasztja a szőnyeg vázára, a hálóra (készakarva kicirkalmazott formaalapra) a csillogó szálakat s így mégis benne van az élet áradatában. Mert a közösségből nem lehet egészen kilépni, attól nem lehet megválni. Épen ezért a stílus, anyagával együtt, legnagyobbrészt örökség. Az *egyéni* azt a kevés, de fontos újat jelenti benne — formai, kapcsolati módokat —, amiket a művész az ihlet legmélyéből hoz.

A képzőművészetben a legvilágosabban látjuk, milyen hosszú művészsornak kell elvonulnia, amíg ezek ere-

deti egyéni sajátságainak kiválasztásával egy erős egyéniségnél újnak mondható stílus keletkezik. A művész tehát még ebben az esetben is az örökséggel lesz egy kor, egy gondolatáramlat, egy esztétikai irány képviselője. Nem önálló, érthetetlen valaki, hanem a változatosságból kilépő, kisebb-nagyobb körét típizáló, elvonó egyéniség.

Alapjában néhány fő jellemző vonást szoktunk egy-egy korról, művészről, műtárgyakról, költői, zenei stb. művekről típusba foglalva elvonni s különösen a képzőművészeteknél ezt nevezzük stílusnak. Ma már a formáknak a formák fölé való ilyen messzemenő felépítését nem kívánjuk meg a stílushoz, megelégszünk ezen a téren egy stílusstádiummal is, egy egyéniség néhány jellemző vonásának kiemelésével.

Az igazi stílus azonban az, amely a harmóniát is kifejezi. Ha a harmóniát megállapítjuk, vagy megérezzük, megvan a formahálózatok között a megfelelő összekötés: a stílus! Ebben fontos szerepet játszik a tárgy is, valamint a művész s a műélvező beleérzése.

9. Beleérzés — és tárgy.

Robert Vischer a beleérzés tartalmában mozgási és érzékszervi érzéseket tételez fel. De ennek a beleérzésnek igazán értékes eleme úgy keletkezik szerinte, hogy mi az erkölcsi egyéniségünket beleéljük a dolgokba s ennek végső okául az embernek egy pantheisztikus, a világgal való egyesülési ösztönféléjét veszi fel. Ez a gondolat tulajdonképen azt fejezi ki, hogy a külső és a belső világ között valami összeköttetés van, mely a misztikába vezet. Ezt az állapotot már az ihletben is láttuk, de az egész esztétika Platontól máig kiéreztette, amint elhagyta a természettudományos leíró területet.

Amikor pedig Vischer a beleérzés különböző formáiról beszél, kiemeli azt is, hogyan hozzuk érintkezésbe életérzéseinket a dolgok formáival.

Johannes *Volkelt* azt mondja: «Lépten-nyomon találkozunk a beleérzéssel s ha látunk és hallunk, lehetetlen emberrel szembe kerülni, hogy beleérzésünk rögtön serény munkába ne kezdjen». Bármit veszünk észre az emberen, akár nyugalmat, akár mozgást, mindjárt belső állapotok kifejezése lesz az nekünk. Az esztétikai beleérzés az általános és közönséges beleérzés fölé azzal emelkedik, hogy amaz intenzívebb, fokozottabb (quantitativ), emez meg kizárólag *szemlélő* megérzés (qualitativ). A beleérzés magyarázatához nem tartja elégnek azt, hogy a képzetek asszociálódnak. Az egyes emberek tapasztalatainak igen alárendelt szerepet tulajdonít, annyira, hogy nem is tartja szükségesnek a beleérzési folyamatnál. Ez a folyamat tehát közvetlen.

Volkelt felfogása teljesen kielégítő, csak az érzelmek és emlékképek asszociációjával, minthogy utóbbiak nem közvetlenek, eredményeit itt-ott ingadozónak tünteti föl. Mert ezek az emlékképek valóban hozzácsatlakoznak az érzelmi beleéléshez, de — később.

A beleérzés közvetlenségére érdekes bizonyítékot hoz E. Neumann:[1] «Megfigyelhetjük, hogy a gyermekek egyéves koruk előtt is megértik környezetük arc- és taglejtéskifejezéseit, sőt az állatok rövidesen világrajövetelük után szintén helyesen fogják fel az emberek arc- és taglejtéskifejezéseit. Tehát *örökölt diszpozicióra* kell visszamenni, amely belső életünknek más emberek arc- és taglejtéskifejezésébe való beleérzésében nyilatkozik... Ez nem asszociációs folyamat.» Valóban nem, hanem annak bizonyítéka, hogy mélyebb adottság. Volkelt

[1] L. Neumann: Az esztétika rendszere. Fordította: Várkonyi Hildebrand. 59—60. l.

megtalálja benne az érzéki szemléletnek a hangulattal, belső törekvéssel (Strebung), affektussal, szenvedéllyel való egybeolvadását. Az egybeolvadásból jut a formákhoz, amelyeket mi alapjában a világ és a lelkes ember törvényszerűségeinek találkozásából keletkezettnek veszünk. Ez a találkozás természetesen mozgásokkal jár, hiszen a testben folyik le. Volkelt az emberi és «emberalatti» mozgásokra nézve megállapítja, hogy a «nyugalmi formáknál» is a motorikus (mozgási) beleérzés áll első helyen. Ez a ritmusban és a zenei hangmagasságok különbségében is fontos szerepű.

Volkelt eredményeit tovább építette *Theodor Lipps*. Ő a beleérzést általános folyamatnak tartja, mely nem csak az esztétikai tetszésnél nyilatkozik meg. Ezért elválasztja a gyakorlati és az esztétikai beleérzést. Az első minden észrevételünket kíséri. Nem pillanthatunk meg pl. emberi arckifejezést, mozgást, hogy abba saját belső állapotunkat bele ne gondoljuk. Ha a belső állapotokat nemcsak elképzelem, de meg is élem, belcérzésem szimpátikus (együttélő) lesz. Ezen nyugszik minden erkölcsi szimpátiám másokkal szemben. Ezt megzavarhatja sok *személyes* ok: nem értett vonások, mellékes dolgokra terelődik figyelmem, külső helyzet vagy emberek jelenléte, csunya vagy haragos ember fenyegetése stb.

Ezzel szemben az *esztétikai beleérzés hiánytalan és tökéletes*. Pl. ha egy kép haragos embert ábrázol, a harag benyomása nem élő emberhez csatlakozik, hanem ábrázolthoz. Ez az ábrázolt haragos ember mégsem csupán látszat, mely a harag elképzelésére késztet, hanem ahogy a művészet nyujtja, a *valóságnak* különös módja számunkra, *esztétikai realitás*, melyet bensőnkben átélünk.

Igy a közönségre a valóság zavaró hatása eltűnt, eltűntek a zavaró mellékkörülmények: a haragos ember

fenyegetése s általában az ábrázolt emberhez való minden gyakorlati vonatkozás, idegenek jelenléte stb. A festő úgy *válogatja ki* az arcvonások közül azokat, amelyekkel a haragot kifejezi. Csak a fővonásokat adja, amelyek különösen jellemzők a haragos testtartására és arcjátékára, minden zavarót és mellékeset elhagy s ezzel megkönnyíti a beleérzést. Aztán nem tetszésszerinti haragot, nem tetszésszerinti szenvedélyt, nem tetszésszerinti emberi állapotot ábrázol a műalkotásban, hanem egy nagy, emberi szempontból *jelentős* haragot. Ezzel személyi életünket egyúttal felfokozottnak, különbnek érezzük, s az emberileg jelentős szenvedélyt hangulattal és vággyal átfogjuk. Tehát ez a beleérzés személyiségünknek azzal való egybehangzása, amit a műalkotás (vagy a természet) nyujt. Ezért minden beleérzés alaptartalma mindig személyiségünk «belső cselekvése», «aktivitása». Ha ezeket kielégítjük, szabadon kiéljük, ha az akadályokat legyőzzük: esztétikai élvezetünk (Lust) támad.

Lipps a «beleérzés» gondolatát hatalmas rendszerben dolgozta ki s egészen a külső formák héjáig vezette. Téresztétikájában «esztétikai mechanikát» alkotott, melyben kimutatja, hogyan és mily értelemben fogjuk fel a vonalakat, mint mozgási erők hordozóit s miként interpretáljuk, magyarázzuk őket mechanikusan. De bár a vonalakban mechanikus erők játékát látjuk, nem meggondolt és számító ésszel fogjuk fel őket; esztétikai kielégítésünk «a közvetlen szemléletből», ennek «minden értelmes tudása nélkül» támad. Ugyanezt mondja ott is, ahol az időbeli formálódásokról (ritmus) szól.

Mindezek a kutatások igen elmélyítették az esztétikai érzelmek tanát. Eredményeik azt bizonyítják, hogy a harmónia érzelmi alapjai, a művész és műélvező beleérzései segítik kialakulni a formát. Az érzelmek, amelyek mozgásokkal (motus) járnak, igen szövevényesek.

Nem mérhetők fizikai módon, de finom összetevődései dinamikus mozgásoknak, melyek a szervezetben az egész világgal vannak összefüggésben. Ezeknek a mozgásoknak kivetítődéseit alapjuknál fogja meg ez a pszichológiai esztétika. «A meggondolt és számító észt» kizárja kutatásaiból, de a formák adottságaiból annál inkább rávezet bennünket arra, hogy a világ *szimbólikus szemléletében*, a művészetben az esztétikai ítélet, az értékelés nem *szubjektív*, hanem egyenesen objektív, mert az, amit az érzelmekről, a beleérzésről tanít, a formáknak, a kapcsolásoknak a világ törvényszerűségeiből való leszármazását bizonyítja. Ha most már ebbe az érzésvilágba belehelyezzük a *tárgyat*, amely a valóságban van, mert érzékeinkkel és értelmünkkel fogjuk fel, szemléletünkbe teljes fényében bevonul az értelem. Eddig is ott volt, de többnyire csak mint intuició, mely az érzésekkel jár együtt.

Amikor a művész alkot, a műélvező pedig beleéli magát a műalkotásba, végeredményben a világos értelem teremti meg a művészi igazságot.

10. A szimbólum és a harmónia.

Már az ihletben, a tudatalatti érzelemrezdülésekben kiemeltük az intuiciót. Érzelem-e ez a még nem világos, de megvilágító elem? Nem, hanem az értelmi világ csirája, mellyel az ihlet mélységeiből az érzelmek hatása alatt keletkezett képsorozatokból a kifejezőt kiemeljük. Az intuició, ez a belső látás tehát *értelmi* elem az ihlet káoszában, az érzelmeket és azok kicsapódásait (képeit) ez hozza teljes világosságra. Mikor már ott vannak, azt mondjuk, hogy értelemmel fogjuk át őket. Ez az intuició a tudat fölött értelem.

A műalkotásban már a csirától kezdve érzelmi és

értelmi működést látunk. Tudjuk, hogy ez a működés egységes, egyik a másiknak kiegészítője, egy egységes folyamat két oldala. Ebben a folyamatban történik a formálás: ennek a folyamatnak egyik része segít a másiknak. Egyik a másik nélkül nem boldogul. Ezt az egységet széjjel tudjuk bontani s az érzést és a gondolkodást, az érzelmet és az értelmet külön tudjuk vizsgálni. Gondolkodásunkkal az analizis és szintézis együtt jár, vagyis az egységek részeit meg szoktuk figyelni. Az egységet is csak akkor értékeljük, ha részeit megnéztük («egység a sokféleségben» már Aristotelesnél), összehasonlítottuk. Az ember értelmes lény, tulajdonképen értelmével teszi magáévá a világot, értelemmel (intuicióval) állapítja meg a formák összeköttetéseit is: a logikaiakat és esztétikaiakat egyaránt.

Az értelemnek és érzelemnek kölcsönös egymásrahatása már tudatalatti összeszövődésnél is megérzik, a fölött pedig világosan látható. Amikor a boncolgató ész megkülönbözteti az érzelmet és értelmet, egy csapással ketté választja a tudatalatti sötétséget, mely a lelkiekben előttünk kavarog. A szervezet, ez a sárdarab, amely a körülötte levő sárral, ragyogó energiahullámmal egy, és aminek törvényeit követni tartozik, az értelem világosságánál keresi a változást, mellyel az isteni cél szerint a legjobban elhelyezkedhetik az örök változások közepette. Az értelem faragja, idomítja a szervezetet, a lélek műszerét is — de a szervezet is úr, sokszor az intellektus fölé emelkedik. Ennek a legközönségesebb bizonyítéka a szenvedély, amelyben a test, a beállított szervezet, küzködve is ellenáll az intellektusnak.

Az érzelmet hordozó test és a belekapcsolódó értelem egymással való kiegyensúlyozódása az esztétikában a legfontosabb megfigyelni való, hiszen ez a kiegyensúlyozódás maga a *harmónia*, a szépértékeléseknek legjobban megközelíthető alapja.

Mivel a művészet a realitásokból elvont szimbólumok világa, nézzük meg a szimbólumot a harmónia szempontjából is. A szimbólumnak, mely felbukkanásakor nem tiszta jelentő kép, főeleme önmagában a homályosság: a kép nyomán homályos érzelem, mert homályos a jelentése. A régebbi filozófia a művészetek első lépcsőfokát látta benne, mert az *ideát* határozatlanul, egyoldalúan tükrözteti. Hegel pl. a szimbolum szimbólumaként a sphinxet jelöli meg, amelyben a fekvő állati alakból kinövő emberi felsőtest mutatja, hogy az emberi szellem állati (természeti) elemével ki akar törni. Lényege valami forrongás, mely nem talált teljes, tiszta, rögtön megérthető kifejezésre. Annak a vajudásnak a kicsapódása, melyet az ihletben láttunk. Megvan a formája is, de külső, átfogott világunk formáival önmagában még nincs kölcsönhatásban.

A szimbólumot ennélfogva az esztétikában mint alárendeltebb, kevesebb értékű jelenséget nézték és nézik ma is. A modern pszichológiai esztézis egyik legnagyobb művelője, Théodule Ribot («L'imagination créatrice» című művében) többek közt a következőket mondja róla: «... szimbólikus képek másodrangúak, s a dolgok lényegével csak indirekt, közvetett kapcsolatban vannak. Sok művész, mint Quincey, Moreau de Tours, Th. Gautier, Beaudelaire stb. vad forgatagba, örvénybe bukott, időben és térben határtalan fantáziájuk csodálatos féktelenségeit mutatták be. Ami a fantáziát ilyen irányba tereli, a hasis, ópium, éther stb. fiziológiai hatását mutatja ...» A Ribot-féle narkózis, amely az emberi szervezetet dekadenciába hajtja s az értelem megnyilatkozását zavarja, nem feltétele a szimbólumok megjelenésének. Lehet ez a narkózis lelki is, okozhatja mély elmerülés is, mely a mélységekbe zuhanva, nehezen jut zsákmányával felszínre. (Pl. Vörösmarty: Vén cigánya.) Ezért az őrült és

a lángész összetévesztése (Cesare Lombroso) logikai hiba.

A szimbólum esztétikai értékénél arról sem szabad megfeledkezni, hogy a kifejezési mód, a technika, az e világ formáiba kapcsolás lehetősége milyen fontos. Az eszmében az érzelem és értelem együtt járhat, de kifejezése mégsem világos, mert a kifejező anyag (nyelv, hangképek, mozdulatformák stb.) egy-egy árnyalatot nem tud visszaadni. Ez a *kifejezés* dönti el, hogy a szimbólum milyen értékű. Mert a művészet nem csupán hozott tehetség dolga. Minden művészetnek megvan a technikája, melyet meg kell tanulni. Helytelen a tiszta démonista felfogás, mely a művészetet csak démonikus kivetítődésnek tartja. A művészet a belsőleg összekerült formákból indul ki, de el kell jutnia a külső formaalkotáshoz is. Ez pedig az intellektus hatalma alatt történik. A reflexió nélkül nincsen objektiválás, nincs realitások fölé emelt alkotás.

A művészi alkotás kritériumaként a görögöktől kezdve Kanton át az újabb szintétikus esztétikáig a *harmóniát* jelölték meg. Ez pedig: *az érzelmi és értelmi elemek kiegyensúlyozása.* Ez a legmagasabb formakötés.

A *misztikumban* az érzelem s az intuició uralkodik. Ezt jellemzi a nagy, vak érzelem s az értelmi kielégülésre nézve az intuitiv hit. Ha művészetét meg akarjuk érteni, harmóniáját magunkban kiépíteni, az intuitiv hitet kell lelkünkben kialakítani. Érzelmi elemei oly erővel ragadnak meg bennünket, hogy értelmi világunk többnyire csak pillanatokra tud egészen hozzásímulni. A *szimbólumban* az érzelemhez *értelmi* sugarak kapcsolódnak. Benne erős érzelmekhez nem elég erős értelmi átfogás csatlakozik. A *harmónikus* művészetben az értelem átvilágítja az érzelmeket. De azért a misztika is, a szimbólika is harmónikussá lehet, ezt a harmóniát azonban nem a művész, hanem magyarázója teremti

meg, amikor belevilágít a sötétségbe, a homályba. Ám az ilyen beavatkozás zavarja a műélvezetet, mert a műélvezet csak «fejtörés és kommentár nélkül» teljes. Az *allegorizmus* az értelmi elem túltengése : ez száraz, mert érzelmi világunktól távol esik. (A magyar «allegóriák» inkább szimbólikus versek, melyeket a nemzeti viszonyok kommentálnak !) (L. később !)

A harmóniában tehát a szépnek valóságos mérőeszköze állna rendelkezésünkre, ha megtalálnók hozzá a mértékeket. Képletesen : egyik serpenyőben az érzelmi, a másikban az értelmi elem s a mérleg nyelvének állását az *értékeléssel* állapítjuk meg. Az így kifejezhető esztétikai «quantitás», «mennyiség» megállapítása azonban a szubjektumtól is függ, hiszen ez a műremekbe fontos faktorként kapcsolódik bele.

11. Objektiváció és műélvezet.

A művész a belső formából tudatosan jut a külső formaalkotáshoz. A belső formaalkotás a szervezetből (képek-szimbólum) indul, asszociációval bővül, az intellektus hatalma alá kerül és ezzel történik a stilizálás. (A stílusformák összeépítése vagy összeépülése.)

A szervezet az érzelemben mótuszokat (belső feszültség feloldásával) vetít ki : talán kiáltásban, ütésben stb. nyilvánulnak. Ez nem művészi megnyilvánulás még. A feszültség feloldásának, mint a vízbe dobott kő helyétől a hullámzásnak, egyenletessé kell lennie. Ahová bedobták a követ, ott freccsen a víz : a visszaeső víz és a belső eltolódás indította meg a hullámzást, a gyűrűzést. Ez a hullámzás, gyűrűzés : formálódás. A művésznél sem az esetleges kiáltás, az ökölcsapás a formálás, hanem az, ami utána következik. Ezért mondja Arany János : «Subjectiv bajaimból nem sokat tudok én csi-

nálni: ami nekem fáj, fáj mint az oldalnyilallás és nem ad symphonicus hangot». (Mentovichhoz 1866 nov. 17.) Még a legegyszerűbb lírai vershez is szükséges bizonyos *objektivitás*, vagyis az érzéseknek *messzebbről* való nézése. Ezzel a távolsággal lehetővé válik a *tudatosabb* formálás. Az egyenletes hullámzás, mely belülről indult el, már nem hasogató fájó érzés; ez már magától is a külső formákba húzódik s a művész *másképen* is előadhatja, mint ahogy a valóságban történt. Már alakít a művész — hatás céljából a *művészi* igazságot keresi.

Vannak jó megfigyelők, akiket mégis hazugoknak tartanak. Talán a vadászok a legismertebbek közöttük, mert előadásaikat vadásztársaik ellenőrizhetik. Ezek kiszínezik az eseményeket, kikerekítik, művészi érzékük nagysága szerint «vetik el a sulykot». Művészi érzésű «kellemes társalgók» mindig változtatnak valamit a valóságon. Nem tiszta logikával, hanem stílussal adják elő a megtörténteket. Az anekdoták, híres emberekkel történt *jellemző* események mindig kerekítve járnak szájról-szájra: az illető híres emberekhez, a korhoz vannak igazítva, hozzástilizálva. «Se non e vero, e ben trovato», mondja az olasz: ha nem is igaz, de fején találta a szeget. Reflexióval, átszövéssel, érzéseink, ismereteink belekeverésével a valóság más árnyalatot kap. Az ilyen formálásban sok az adott, nem készakart, de a művész «számot tud róla adni», tehát intellektualiter az övé lett, ha nem is céltudatosan hozta össze.

Az objektivitásban önként adódik az idealizálás. Ez tulajdonképen válogatás: bizonyos részeknek a valóságból való kirekesztése, másokkal való pótlása. Ha ez a válogatás *erkölcsi* szempontból jó irányba történik, idealizálásnak nevezzük. Ha az életet akarja jellemezni és a *szokásos* valóságokat válogatja, *realizál*. Ha a nem szép, nem jó irányba gyüjti a jellemző vonásokat, *naturalizál*, ha egyenesen halmozza ezeket,

verizál. (L. később: idealizmus, realizmus, naturalizmus, verizmus stb.)

Ezt a *válogatást* típizálásnak is nevezhetjük. William Stern szerint a típus «előtérben álló diszpozició, mely az emberek egy csoportjának összehasonlítható módon tulajdona, anélkül, hogy az emberek e csoportja egyértelműleg és minden tekintetben más csoportoktól elhatárolható volna». Típus természetesen nemcsak ember lehet. A típizálás, a típus megállapítása tehát embereknél ezeknek az előtérben álló diszpozicióknak, tárgyaknál az őket meghatározó tulajdonságoknak kiválogatása. Erős érzelmek hatásában ez a válogatás nem nagyon sikerül, torzításra vezet. Az objektivitás, tárgyilagosság a valósághoz való ragaszkodást, az igazságra való törekvést fejezi ki. Az esztétikai objektivitás nem a realitásokhoz, hanem az azokra épülő szimbólikus világnak (a művészet világának) tárgyilagosságához igazodik. Ennek a világnak törvényei az esztétikai formákban fejeződnek ki: abban, hogy a képek s a belőlük leszűrt, ledesztillált fogalmak hogyan *illenek* össze.

A logika azt tanítja, hogy az érzéki szemléletben az érzetek mellett három olyan lelki ténykedés van, mely nem érzéki és pedig: az elemző, az összetevő és kiemelő aktus. Az elsővel megkülönböztetünk egymástól bizonyos mozzanatokat, a másodikkal újra összefoglaljuk őket, a harmadikkal elválasztjuk az érzéki tárgyakat környezetüktől s külön egyesként kiemeljük. Az elemzés sokféleséget, az összetevés egységet, a kiemelés viszonyt jelent. Többség, egység, viszony nem érzéki elemek. (Pauler Ákos.) Ezek nem tisztán érzékelés, nem tapasztalás eredményei. Kant ezeket a tapasztaláson felülálló többleteket formaiaknak tartotta. És igaza van, de ha önállóaknak vesszük is őket, az esztétikában végeredményben mégis csak tapasztalatok

útján jutunk el hozzájuk. Ahogy az örökértékű széphez is tapasztalatból, tárgyból érünk el.

Az *objektivitásnál* ez a három aktus egymás végtében és mégis együtt van meg. Eredménye a képek, szimbólumok (a szó is az!) között a magasabb, a realitások fölé emelt világ (a művészet) egy darabjának kiemelése, önállósítása. Ez az önállósítás a formák között történik meg és hordozója a *tárgy*. Az így kivetített tárgynak *alkotás* jellege van, más, felettünk levő világba tartozó: vagyis művészi.

Arany János mondja: «A költő ismerje fel tárgya természetét, érzelme hőfokát, eszméi magasságát vagy mélységét s ahhoz idomítsa a kifejezés formáit». (Összes munkái V. 374.) Ebben a kijelentésben mint kötelezettséget jelenti ki a költő az objektiválás természetét: az «*érzelmi* hőfok» volna az első, mely a képeket kisarjasztja s amely képekből tevődik össze a tárgy, az eszme fonalán. Ennek *felismerése* vezet az «idomításhoz», a kifejezés formái között. Aki «idomit valamit valamihez», az az érzelmek hőfokán túl van, az már objektivál. «Ez az idomítás» a tárgyon történik. De bár egyik legfőbb művészi tevékenység a tárgynak a földről való elszabadítása, a másik világba emelése, ennek a tárgynak a «természete» mégsem engedi meg a *ietszés szerint* való formálást. Ez az állapot szintén szorosan hozzátartozik az objektivációhoz. A realitásból nő ki az objektivált művészi, tehát ezzel is beleépül a szimbólikus világ a valódiba. A törvényekkel és törvényszerűségekkel összekapcsolódik a kettő, így hát, ha még oly realitásból való világ is a művészeté, nem tükörképe csupán a reálisnak.

Az alkotó és a műélvező, a művész és a közönséges ember itt találkoznak a valódi és szimbólikus világ egységében!

Az alkotó és műélvező viszonya azon alapszik, hogy

világukon kívül szervezetük, érzésviláguk hasonló, korhatásaik azonosak, multból hozott kultúrhatásaik hasonlók és nagyjából egyféle viszonyok között élnek. A *rend* tehát az egész mindenséget úgy tartja össze, hogy az ember embertársaival megérteti, megérezteti önmagát s a mindenséget. Ebben megint az egész világ harmóniája érzik meg.

A műélvezőnek kétféle típusa van : Az első szubjektíven merül a műalkotásba, átadja magát neki, benne él, annak világát teljesen magáénak érzi. Tulajdonképen ez az igazi műélvező, az ő állapota az igazi műélvezés. Nagy művészek munkái ilyen hatást tesznek. Ezekben teljes a kontaktus megteremtéséhez szükséges kifejező erő is.

A másik típus az objektív, amelyik bizonyos kritikával adja át magát a szimbólikus világnak. Homeros világát a görögök teljes valóságnak fogták fel, feloldtak benne : egészen átjutottak a szimbólikum világába (De a kontár költőt megbüntették vagy elkergették). Az objektív műélvező csak részletekben emelkedik a szimbólikus világba : ki-kizökken belőle. Sok benne az okoskodás ; értelemmel is akarja tudni, hogyan jutott esztétikai élvezethez. Az utóbbi mindenesetre kulturáltabb ember, de hogy esztétikai élvezete teljesebb-e a másikénál, az más kérdés. Igaz, hogy az utóbbi értelmi meggondolás útján is hozzá tudja magát hangolni a műalkotáshoz. Ez az *individuális* alkotást is felfogja, míg az előbbi csak az általános emberit, a kollektív erejűt.

Ez a fajta műélvező önmagához «szubjektiválja» az alkotást — öntudatosan. Egy újabb lelki folyamat ez, amely a szubjektívből objektiváltat visszaváltja önmagában az eredetire : egy világgal feljebb, azaz a szimbólikus világban, melyből gyakrabban zökken le, mint a másik. (Ebben van a magyarázata annak, hogy az

esztétikában individuális korunkban olyan fontos szerepe lett az Einfühlungnak, a beleérzésnek. Ez az érzés sok ponton egybeesik ezzel a «szubjektiválással».)

A művész tehát alkot, objektivál, a maga keserveitől, Arany szerint «oldalnyilallásaitól» megtisztított, formákba öntött tárgyat emel a szimbólumok világába s a műélvező ide kiséri őt. Ha pedig individuális felfogása a művészt a teljes objektiváláshoz nem juttatja el, műélvezője «szubjektivál», hogy a formák világát megalkossák együtt. Mert a formák kiépítése nélkül nincs művészet. Ugyanaz a művészi út ez, amelyet a szimbólisták felé teszünk, amikor «megmagyarázzuk» magunknak őket.

A *műélvezet* a legszorosabb összefüggésben van a szemlélettel: a műélvező a formát benne érzi és érti meg. A műélvező elsősorban a színnek, hangnak, vonalnak, a képeknek adja át magát és a tartalmat hámozza ki. Ha időrendről lehet beszélni, csak ezután kerül sor arra, hogy általános érvényű törvényszerűségeket, az azokban adódó formákat, a stílust, a harmóniát érezze, sőt értse ki.

A műélvezetben különösen két mozzanat látszik jelentősnek: az érzésnek, a műalkotást létrehozó, abban megnyilatkozó érzésnek a szemlélő lelkébe való eljutása; másrészt a biológiai megfigyelés, hogy a szép élvezete az ember élettevékenységét fokozza, a vérkeringést lüktetőbbé teszi, a tüdőt frissebben tágítja és szorítja. — Mindkét mozzanat a szemléletekből táplálkozik, ezekből *alakul* a tárgy, a tartalom; viszont a szemléletek az érzésekkel vannak mély, benső összefüggésben.

Az a felfogás, hogy «álmaink dramatizált érzések», amellett szólnak, hogy az érzelmek vetítik ki a képet, viszont a képek a nekik megfelelő érzelmeket rezdítik ki. Ha beteg vagyok, rossz a testi érzésem, álomképeim nyomasztóak. Ha meg ilyen nyomasztó képeket, szem-

léleteket kapok, rossz testi érzésem támad. Elsősorban ezzel a szemléleti anyaggal teremtődik meg a művész és a műélvező között a belső kapcsolat. A művész alkotásában ott van a lázasság: a képek összeformálása közt lejátszódó érzelmi és értelmi kapcsolgatások, formálások között fellépő láz. De kiegyensúlyozottabban ott van ez a műélvezőben is. Utóbbiban tudattalanul majdnem ugyanaz a folyamat megy végbe, amely a művészben már végbement. Természetes, hogy a művész a végső megformálásnál a felesleges láz egy részét kiküszöbölte, azért művész. Igaz tehát az a megállapítás, hogy a műélvezet is művészi teremtés, de az utóbbi annyiban passzív, hogy a műalkotás idézi elő.

Az álom lefolyására való hivatkozás egészen világosan megmagyarázza az érzés és a kép, a kép és az érzés között való viszonyt, de megmagyarázza azt is, hogy a szemlélet mennyire lényege az érzéseknek, tehát a szépérzéseknek is. A szemléletek mögül alakul ki a forma, a stílus. Titka az emberi szervezetben van, mely a világnak egy, a világ törvényeit követő darabja. A logikai formákat is ebből vonjuk le, csakhogy több elvonással, az elvonások új meg új elvonásaival. A művelt ember az elvont formákat is átéli, értelemmel átfogja, a kevésbbé művelt azonban a formákat is inkább csak átérzi, átéli.

A művésznek leglényegesebb eleme alkotó képzelőtehetsége, a műélvezőnek pedig, hogy ezt a képzeletet követni tudja. Ha műveltségi elemekkel szövi-fonja a művész szemléleteit egységbe, a műveletlen ember nem tudja követni. Épen ezért a műélvező típusait inkább a műveltsége alapján szoktuk osztályozni, pedig nála is fontos, hogy milyen a lelki berendezettsége és hogy hogyan gyüjti képeit és ismereteit.

A látási típusú a képekből, a hallási típusú a hangokból, a motorikus típusú a mozgásokból: a művész belső

dinamikájából, hullámzásaiból (ez is formálás) érez és ért meg többet és jobban. Ezért nem mindenkire hat egyenlően a műremek sem, bár lényegét a különböző típusúak is átfogják. A motorikus típusúhoz közelebb férkőzik a zene, a szobrászat, az építészet. Érdekes, hogy az auditív, a halló típus, mely a képeket átugorja, közelebb van a plasztikához, mint a vizuális.

Ez a motorikus típus a legjelentősebben érzi ki a tartalomnélküli vonalat az ornamentikában. A pszichológiai esztétika erre építette a beleérzéselmélet egy jó részét. Érthető, hiszen az érzés és a mótusz (a mozgás) együtt jár. Az ornamentika és a technikai művészetek nem a konkrét természetéletet adják látható formában — mondja Lipps — hanem kiveszik belőle a legáltalánosabbat, a magában *törvényszerűen uralkodó általánosat* s a természeti erők legáltalánosabbját önálló szemléletté teszik. Az ilyen absztrakt művészetek között az ornamentika a legabsztraktabb, ennek anyaga a tér, a vonal, a sík, a geometriai test. A technikai művészetek anyaga a térbetöltő, anyagi és anyagibb funkciókra képes tömeg». — Ennek a megállapításnak nem vitatható lényege az, hogy az ornamentika — de a zene is! — a belső mozgásokból kevesebb szemléleti anyagon, vagy másféle anyagon át jobban előtérbe állítja a lendületet (ritmus = dallam, vonal = ornamentika), a lendületeket, amelyekből forma, majd stílus lesz: természetesen összekötésekkel.

De hát hiányzik-e ebből a motorikusabb felfogóból, művészből egyaránt a szemlélet? Nem! Az ő szemléletében a hangok, a mozgások szintén olyanok, mint a vizuális embernél a képek. Neki a hangok, a mozgások csoportja jelent valamit, mint a látó típusnál a képszerű szimbólumok. A motorikusnak hangjai, mozgásai, hang- és mozgáskomplexumai szintén jelentőképekké válnak, csak az utóbbiaknál a képszerűséget nem vizuálisan

hangsúlyozzuk. A képszerűségen csupán érzetek összefüggőségét, hangokból álló összefüggéseket értünk — épen ezért a mozgások és hangok közelebb állnak az érzésekhez, mint a látható konkrétumokhoz fűződő vizuális, igazi képek.

Szemlélet nélkül tehát a művészetben nincsenek formák — a szemléletek nélkül nincs műélvezet. De műalkotás sincs.

12. Tetszés, ízlésítéletek.

Most már felvetődik az esztétikai «tetszés» kérdése. Mivel a művészet területe a szimbólumok világába, tehát a mi mindennapi életünkből az élet fölé került, e kérdésnél a képek, szimbólumok *formai* viszonyai és a *tárgy*, a tartalom különössége a döntő. A tárgy, a tartalom útján nő össze a művészet a szimbólumok formai viszonyaival. Szinte azt mondhatnók, a tárgy az a híd, amely a földről átvezet bennünket az égbe s onnan újra visszahoz a földre. Az esztétikai tetszés tehát szorosan összefügg azzal, hogy az ember hogyan igazodik el a világban ; mert ez az eligazodás kettős : reális, a természetből folyó és irreális : a magasságok, mélységek felé törekvő. A két irányban való eligazodás, amíg tisztán racionális beállításba nem kerülünk, egyszerű és természetes. Aquinói szent Tamás szerint minden teremtmény természete tökéletesítésére törekszik. E célja elérésében a földi boldogság előlépcsője az éginek. Az esztétikai öröm értéke is csak abban van, hogy Isten megismerésére, aztán Isten közvetlen szemléletére készít elő. Mondhatjuk tehát : az ember a földön Isten felügyelete alatt él, hogy eljuthasson hozzá. Ez a világszemlélet alapja. A szorosan vett művészi szemlélet alapja ehhez hasonló : a realitások között élünk és ezek törvényei (formák között) útján eljutunk e törvények

közé. Ott az Isten a cél, itt csak a tárgyakról szerzett szimbólumok között kialakuló törvények rendje, mely Istenhez vihet. Az elsőhöz a lelkiismeret vezet, az utóbbihoz az esztétikai tetszés.

A velünk született esztétikai érzék, a szépérzék gondolata már megvan a legrégibb művészetbölcseletben s különösen kiemelték az angol esztétikusok (Shaftesbury 1713; Hutsheson 1747. L. előbb), majd Kant. Ezt a felfogást azonban ma be kell építeni a pszichológiába is, mert nem elégszünk meg azzal az egyszerű kijelentéssel, hogy tapasztalatilag nem bizonyítható. És bizonyítható is, mert érzelmi életünknek megvan ilyen irányú *sajátos* minősége, vagyis van külön *esztétikai tetszés*. Szent Tamás a tetszést olyan nagyra becsüli, hogy a szépet így határozza meg: pulchra sunt, quae visu *placent* (szép az, ami szemlélet, illetőleg szemlélés útján *tetszik)*.

Azt mondja Meumann,[1] hogy az esztétikai tetszésnek elemi mozzanatai nagy hasonlóságot mutatnak a művészi alkotás motívumaival, mert az esztétikai tetszés és élvezés, lényegét tekintve, nem lehet egyéb, mint a műalkotásnak «utánérzése és -értése». Tehát «utánérzés és utánértés» a lényeg, vagyis az, amit mi «eligazodásnak» mondtunk. Meumann gondolatmenete a következő: Kant következetesen hangoztatja, hogy a szépség szubjektív valami, nem tárgyi tulajdonság, mint pl. a keménység, a forma vagy a szín önmagában, hanem a *tárgy ránk* tett hatásmódja, s e sajátságos hatás abban áll, hogy a tárgy felkelti «ízlésítéletünket». Ez ízlésítéletben, Kant szerint, «érdeknélküli tetszésünknek» adunk kifejezést. Ez a fogalmazás nem szerencsés, mert ha nekem valami tetszik, igenis érdekelve vagyok. De Kant csak azt akarta ezzel mondani, hogy 1. a tetszés

[1] Az esztétika rendszere. 134. l. Ford. Várkonyi H.

nem függ össze érzéki vágyódásunkkal : míg a tárgyban csak esztétikai gyönyört találunk, addig nem vágyakozunk érzéki birtoklására ; 2. tehát az esztétikai gyönyörködés közben nem gondolunk a szép tárgy *reális természetére*. Azt nem is kérdezzük, hogy a képzelet alkotása-e vagy valóság.

Kant felfogásának sajátossága ennélfogva az, hogy az esztétikai tetszést *ízlésbeli ítélettel, érzelmen alapuló ítélettel* határozza meg. Azt az állapotunkat, mikor egyedül a tárgy képzeletünkre és érzésünkre tett hatásának engedjük át magunkat, «komtenplációnak», «tiszta szemléletnek», «a tárgyba való elmélyedésnek» is nevezi. Ezzel megadja a tetszés egyik fontos jegyét (szubjektív), de az esztétikai ítéletet egyszerű tényként (pszichológiai eredményként) állítja elénk.

Meumann ezután ismerteti a Fechner-Lipps-Volkelt-féle beleérzéselméletet. A «beleérzés» a tetszésnél fontos szerepet *játszhatik*, de nélküle is létrejöhet az. A Dessoir-Külpe-féle kísérleti módszer eredményei azt bizonyítják, hogy még a tárgy teljesen röpke benyomása alapján is azonnal tudunk bizonyos összbenyomást kapni, mely a tetszés vagy nemtetszés színezetét viseli. Világosan kitűnik tehát az esztétikai benyomás *közvetlensége*. Ez többnyire eltér a végleges tetszéstől, mely a tárggyal való pontosabb megismerkedésünkből származik. Az első tetszés nem egyforma a különböző művészetekben : a látható tárgyaknál a színek, alakok érzéki jelenségeihez, a zenében a ritmusi és dinamikus viszonyokhoz s az önmagukban vett és mélyebb jelentésükben még meg nem vizsgált hangokhoz kapcsolódik. Az élvezés második stádiumában vesszük csak figyelembe a tartalmat, a harmadikban a tartalom módját, ábrázolását. Az egyéni asszociációk sorozata, a beleérzés pedig csak utoljára lép fel, ha egyáltalán fellép.

A «tetszéshez» tehát úgy *jutunk el;* a tetszés lelki működés eredménye. Az «eligazodás»-nak folyamata van, mely a tárgyból indul, a tartalom *megértésével* kezdődik s csak utána hatnak érzéki és alaki elemek, melyek újra értelmi elemekké egyensúlyozódnak ki. Hozzátehetjük, hogy a tárgy segítségével, ami azt bizonyítja, hogy a tetszésnek alapja mégis objektív! Hiszen lényegében Kant végső eredményében is az!

Meumann szerint az eligazodás folyamata a következő: 1. a tárgynak érzelmeinkre és képzeletünkre tett hatása; ez közvetlen és zavaros; 2. a tárgy tartalmának megértése, a közvetlenség után tudatos elemzés, mely 3. az alaki és tartalmi viszonyokkal való megelégedéshez vezethet. Ekkor újra közvetlenné válik a műélvező állapota, eltűnik a tudat hátterébe a tudatosság s az érzelmek újra uralkodókká válnak. Ez a tetszés állapota. Vagyis az «eligazodás» megtörtént.

A tetszésben a műveltség nagy szerepe magától értetődő. A vizsgálatok azt mutatják, hogy a gyermekek és a műveletlen felnőttek a műalkotásokról csak tartalmi vagy nem esztétikai ítéleteket mondanak. Ezt tudjuk már Apelles képe kapcsán ránk szállt anekdotából is, melyben a varga a festett alak sarújáról mondott ítéletet, az esztéta ítélete pedig így szólt: sutor ne ultra crepidam! (Varga, ne tovább a kaptafánál!) Mindez azonban csak azt bizonyítja, hogy a *tetszés* szubjektív is, amit Kant eléggé kihangsúlyozott, de — mint később újra meglátjuk — a tárgytól és formától függő, vagyis pozitív alapjai vannak.

Meumann azt mondja, hogy az esztétikai és nem esztétikai tetszés elválasztó határa ott van, ahol a *művészre* való gondolat felmerül. A határvonalnak ilyen módon való megvonása azonban helytelen: nagyon a mi racionális és könyvekből élő korunk határvonala. Nem a művész a fontos, hanem a mű, amely tárgya beállítá-

sánál fogva feljebb, a szimbólumok világába tudja áttenni a művészet felfogóját. A műveletlen ember is érzi a szépet, érzésvilágával bele tud merülni egy dalba, epikai műbe, sőt primitív stílusú, nekünk talán rikító képbe. Több motuszt, mozgást, elsődleges hatóeszközt kell felébresztenie a tárgynak, hogy átvigye a szimbólumok világába. Az egyszerű ember nem analizál, őt az akciónak (pl. mesében az eseménynek, képben az egyszerű ingereknek — ilyenek a rikító színek —, szoborban a mozgalmat kifejező plaszticitásnak) kell megragadnia. A tárgyon keresztül közvetlenebbül kapcsolódik a szimbólikus világba. A *kevés* egymáshoz tapadó, egymás fölé épülő formakapcsolás viszi őt át erről a világról a művészibe. Az összetett formasorozatokból adódó stílushoz kell a műveltség.

A formai viszonyok és a tárgy, a tartalom különössége idézi fel a tetszést. Ebben a *különösségben* keressük a szépet. A keresés a reális világban történik, a megtalálás pedig az irreálisban (szimbólikus) van. A tetszés a reálisban keletkezik s az irreálisba vezet.

Ha szintetizálva nézzük az e kérdésekre vonatkozó eredményeket, azt találjuk, hogy a tetszés az egyes elemi esztétikai benyomásoknál lép fel: plasztikai figurában, színkombinációkban, taktusokban stb. (a természeti rész többnyire ilyenekből áll) és esetleg nem is jutunk tovább nála. Az elemző műélvező ebben a stádiumban van legtöbbször. Viszont *a* műalkotásba belemerülünk, mert *egészével* ragad meg. Ez az állapot a tetszésen túl van — csak utána lesz újra tetszéssé. A művelt ember tetszésében több a tudás, az értelmi elem, mint a primitívében, több az összehasonlítás, az okoskodás. Ahogy az emberek lelkiismerete műveltségük szerint máshogy árnyalódik, úgy árnyalódik a tetszés is. Az egyszerű emberről és a gyermekről azt bizonyítják, hogy a műalkotásnak csak tartalmát ítéli meg, nem *érti*

a művészi hatás formai elemeit. *Ez* igaz: nem érti, de *érzi*, *érezheti*, anélkül, hogy azt ki tudná fejezni. A gyermek csak 14 éves kora körül absztrahál, von el, tehát érthető, hogy csak *érzi* és nem érti a művészi hatás elemeit. Tetszése azonban van, a primitívnek mondott formákba közvetlenül merül; eligazodása természetesen nem a miénk: ezért nem is értjük őt, mikor mesevilágot alkot. Az egyszerű, kevésbbé művelt felnőttekkel csak annyiban vehető egy kategóriába, hogy ezek is erős ingerekre, a tárgy ingereire építenek tetszésükben, de utóbbiak nem oly közvetlenül merülnek a szimbólumok világába, könnyebben akadnak meg a tárgynak előttük ismert tulajdonságaiban.

13. A tetszés és a játékelmélet.

A tetszés a realitásban kerül elénk s az irrealitásba vezet. A művészi elmélyedéssel és tevékenységgel sok közös vonást mutat a játék s ezért már Platontól kezdve kísért a művészeti filozofálásban az a gondolat, hogy a művészet eredetét a játékra kell visszavezetni. Ez a gondolat szorosan összefügg a Platon-Aristoteles-féle *utánzás*-elmélettel. De utánzásnak elsősorban azt kell érteni, hogy a taglejtéseket és az arcjátékot valaki taglejtéssel és arcjátékkal adja vissza. Általános felfogás szerint ezt legfeljebb a színész, az előadó teheti, de ez is arra törekszik, hogy szerepét képzeletével átdolgozva, mimikájával újat teremtsen: alakítson. — A realista-naturalista felfogásban a műalkotás a valóság utánzásaképen *hat*. Ez csak azt jelenti, hogy bizonyos valószerűséget, valószínűséget megkövetel a realitások fölé és abból épített szimbólikus világ. Az újjáalakító, újjáformáló, fő művészi jelleg tehát itt sem marad ki, következésképen az utánzás ennél a beállításnál sem a lénye-

ges. Platon és Aristoteles esztétikájának alapja az *idealizálás*, tehát tulajdonképen ebben a fogalomban hangsúlyozták ki a formakötést, míg ma az utóbbinak alapját a szervezettel összefüggő *alkotó* képzeletben találjuk meg.

Platon jelentette ki először, hogy a művészet a játékkal egyenlő vagy legalább is rokon tevékenység. Ez a kijelentés ragadta meg Schillert, hiszen valóban van valami hasonlatosság a kettő között. Amikor utóbbi azt tanítja az idealistákkal, hogy a szép *látszat* legyen és ne valóság és hogy a szép megítélésénél a valóságtól el kell magunkat vonatkoztatnunk (ez az «Ohne Interesse», az «érdeknélküliség»), a játéknak az esztétikai látszattal való rokonságát emeli ki. A gyermek nem logikai, hanem alanyi szükségből alakítja a játékban a realitás jelenségeit. A gyermek szemlélete lelkessé teszi a jelenségeket s mint a művész a művészetért művészkedik, ez önmagáért a játékért játszik. *Schiller* két *ösztönt* vesz fel: az érzékit, melynek az élet a tárgya s a formait, melynek tárgya az alak. Ha ezek harmóniába kerülnek, új ösztön keletkezik: a játékösztön.

A művészi alkotásban a valóság (ő érzékinek mondja) s a formálás együtt van — ha harmóniába jutnak, művészet keletkezik és nem játékösztön. Schiller tehát a művészi és gyermeki szemlélet hasonlósága alapján tulajdonképen belekevert a két faktor közé egy fogalmat, mely a művészi elmerülést, elmélyedést akarja közelebbről megmagyarázni.

A műalkotásban és a műélvezésben is közös vonás a játékkal az, hogy bennük *tiszta* öröme telik annak, aki alkot, művet élvez vagy játszik. Groos (Karl) az állatok játékában is a művészi tevékenység csiráit látja.

Ha ezeket az eredményeket nézzük, észrevesszük, hogy a kölyökállat is ösztönösen olyan mozdulatokat tesz, olyan cselekedeteket visz végbe, melyeket később

célszerűen, «életfenntartásból» fog tenni. Míg játszik, szűkkörű világában a jövő világából vesz ízelítőt. De az állatok olyat is játszanak, amit sohasem láttak, tehát nem utánoznak, hanem «előre sejtenek» valamit. A kölyökállatok harcijátékot csapnak s örülnek, ha nézik őket. A primitív ember s az embercsemete is így van. Nem «utánoz», hanem előre *megél* valamit. Ez a «megélés» a művészetben egészen magasrendű — és egy felettünk álló világ felé, legalább is a szimbólumok világa felé mutat.

Ami a játékelméletekben megfogható, csak bizonyos analógiákat mutat a művészi és műélvezői tevékenységgel, illetőleg állapottal.

A játék lehet a «szervezet gyakorlása», «szórakozás», «előkészület az életre» stb., de nem céltudatos *alkotás*, melyben művészi eszközökkel igyekszik magát valaki kifejezni úgy, hogy szemléletei között rendet teremtsen. E. Zola szerint: «Une oeuvre d'art est un coin de la création (nature) vu a travers un tempérament: a műalkotás a teremtés (a természet) egy darabja egy egyéniségen át nézve». Még ez a tág naturalista meghatározás is a teremtésről, a világ rendjéről szól (azért javította ki később a «création» szót «nature»-re), tehát az alakítást bennfoglaló módon bár, de elismeri.

Egyideig E. *Grosze* is egynek tartja különben kiváló műveiben a művészet lényegét a játékkal, később mégis megállapítja a kétféle tevékenység nagy különbségeit. A művészetben másirányú erők tevékenységét látja. Itt kiemeli, hogy az alkotó előtt feladata mint valami belső kötelességérzet lebeg és esztétikai lelkiismerete nem engedi meg neki művészetének olyan *szabad* módon való alkalmazását, mint az a játékban történik és hogy a művészetnek megvan objektív eredménye is: a műalkotás, ami a játéknál teljesen hiányzik.

A játék és a művészet nagyon távol áll egymástól.

Bár a játékot is, a művészetet is olyan cselekvésként fogjuk fel, amelyben a külső világ, a természet, a benne levő törvényeknél fogva az egyént erői kiegyensúlyozására serkenti. Amint azonban ez a kiegyensúlyozás megtörténik, a test a győztes intellektus uralma alá kerül. Az intellektuális játékban is van már cél és átváltozik *gyakorlati munkává*. A művészetben tapasztalható játékos elem ezzel ellentétben *ideális törekvéssé* válik, a szimbólumok világába megy át.

Ami közös vonás tehát a játékban és művészetben megtalálható, az az érzelmi és értelmi elemek között való eligazodás alapjait jelenti. És mert a reális világból térünk át a művészibe, a reális világ adataival indulunk új világ teremtésére, természetes, hogy közös vonásaik vannak a játéknak is, mely a realitásba visz s a művészetnek is, mely a realitás fölé vezet. Innen érthető a játéknak az esztétikai látszattal való rokonsága ; csakhogy az utóbbiban a játéknál értékesebb, talán mondhatnók «felsőbbleges» játék lép föl, a reflexióké, melyek a szemléletek között ihlettel kutatnak.

Az utánzásnak a művészet eredetében fontos szerepet tulajdonító művészetbölcselkedés — mint láttuk — a *belső utánzás* gondolatát is felvetette.

Karl *Groos* mondja : ha a Faust második monológját hallgatjuk, mintha a hangok nem kívülről csapnák meg fülünket, hanem, mintha a saját keblünkből csendülnének fel . . . Ez onnan van, hogy Faust lelkiállapotát, melyet nekünk szavai közvetítenek, belsőleg utánozzuk magunkban. Ezt az állapotot a játékban való gyönyörködéssel igyekszik megmagyarázni s belső «utánalkotásról» beszél. Ezzel az «utánalkotással» valójában csak annyit mond, hogy *átélünk* valamit. Az ilyen érzésátvitelt (Beöthy így fordítja : az Einfühlungot) alkalomadtán képlegesen belső utánzásnak is lehet nevezni, megvan a játékban is mint önkéntelen és homályos

tudatfolyamat, de a játékba való belekötése, abból való levezetése erőszakos.

Az állatok, a primitív emberek s a gyermekek játékából a művészetet levezetni épúgy nem lehet, mint pl. az őrültségből, ahol a szegény beteg egészen «megfeledkezik magáról» és egészen beleéli magát egy szerepbe. Ez az utóbbi is «játék», szomorú játék, *kényszerképzetek* hatása alatt megy végbe, nem az «erők fényűzése», nem az «erők gyakorlása», «szórakozás» sem, hanem a beteg szervezet labdázik a benne levő (ingerekből vetődő) képekkel. Nincs célja, nincs vezetője, csak forgataga.

Az őrültségnek a játékkal való összehasonlítása a legvilágosabban mutatja, hogy a művészetnek a játékelmélettel való magyarázatai mennyire tarthatatlanok. Egy-két az ember szervezetével, sőt a pszichéjével járó általános jelenség, mely emberi megnyilvánulásainkban (sőt az állatéban is) megvan, nem jogosít fel arra, hogy egy idegen tudományból (itt természettudomány) vett módszerrel odahelyezzük őket a művészet alapjául.

A játék esztétikai szempontból felvetett kérdése szorosan összefügg azzal, amelyet általánosságban ma is kezdőpontul tesznek az esztétikai jelenségek magyarázatául: a *művészi ösztönnel.* Művészet van, szépség van, egy megfogant művészi eszméért rákényszerítheti magát az alkotó arra, hogy az egészségét tönkretegye érte, de művészi ösztönről beszélni természettudományos frázissal való eltusolása annak, hogy magasabb emberi küldetésünk van. A «vallási ösztön» kifejezés nagy blaszfémia; a «művészi ösztön» kifejezés kisebb ugyan, de szintén az. Jól érezte ezt a költő Schiller, mikor az érzéki és formai ösztöntől származtatott játékösztönének eredeztetőjét a harmóniában állapította meg és az Aristoteles-féle «egység a sokféleségben» (die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem) elvéhez menekült a szépség magyarázatánál. Jellemző

a romantikus költőre, hogy keresi a harmóniát, de nem tudja megtalálni, mert a költészet birodalmából nem mer átlépni a metafizikába. Ezért marad nála az «egység a sokféleségben» meghatározatlan, vagyis «céltalan célszerűség». Pedig meg is énekelte, hogy a «művészet a földi mennyország». (Teilung der Erde.)

A játék tehát «előkészület az életre», vajjon a művészet nem előkészület-e egy másik életre, a túlvilágba, ahogy Aquinói szent Tamás érezteti?

14. Az értékelés.

Az értékelés, valami helyességének megállapítása, alapjában egységes, de három iránya van: az igaz, a jó és a szép irányá. Az igaz, a jó és a szép a három főérték. (L. bevezetés.)

A szépet qualitative (minőségileg) vizsgáljuk, vagyis leíró módszerrel, bár bizonyos eredményeket quantitative (mennyiségileg) is meg lehet állapítani. Például a harmóniában az érzelmi és értelmi elemek kiegyensúlyozódását, jóllehet mértékünk nem olyan meggyőző, mint a mathematikáé. Látjuk tehát, hogy a quantitatív eljárás is lehetséges az esztétikában. (A normativ esztétika ilyesmivel is foglalkozik.)

Ezek előrebocsátása után az esztétikai értékelésre nézve lássuk Kant nagy magyar tanítványának, *Böhm Károlynak* érdekes tanítását.

Kant az esztétikában logikai eredményekkel ért el a szubjektivitás kihangsúlyozásához. Bőhm Károly tovább fejlesztette az ő kritikai irányát és több önálló eredményhez jutott. Az esztétikai értékeléssel axilógiájában (általános értéktan)[1] foglalkozik. Esztétikája mint

[1] Ember és világa. III. kötet.

önálló, egységes bölcseleti világnézet domborodik ki. Eszerint a *valóság tudattalan kényszerűséggel kivetített kép*, vagyis amit érzékeinkkel felfogunk, tulajdonképen belőlünk támad, magunkból vetítjük ki a nélkül, hogy tudnánk ezt, mert kénytelenek vagyunk kivetíteni. Ennek a világnak két eleme van: a «más» (amit mi valóságnak mondunk) és a «kellő» (magasabbrendű szükséges, a német «sollen»-nek felel meg). Mindkettő az öntudatba fut; a «kellő» onnan is indul. Ez tehát az elsővel szemben mindjárt tudatos; ha értelemmel felülvizsgáljuk, *értékelünk*. Az értékelés legmagasabb pontján esztétikai jellegű, mert az ember, mint teremtő, önmaga *alkotja* a világot. Az esztétikai értékmérő az *én*. Ez az én váltakozik, sőt fejlődik; Böhm szerint «tömörödik», vagyis értékesebbé válik: erősödik benne az öntudat mint szellem.

E fejlődésben értékes az, ami ennek a szellemnek «tömörödését» előmozdítja. Az értékelő alany alsó «tömörödési» foka a hédonizmus (a gyönyörökkel törődik), középső foka az utilitarizmus (számítás, az eszközök és célok mérlegelése, értékes neki: a siker), felső foka az idealizmus. Utóbbi fokon az intelligencia nemes, tiszta, öntudatos és *szabad* (az értékesért meg is tud halni). Az ideálista a tökéletes értékelő. Ennek az értékelési alapja az esztétikai szemlélés, mely a dolgokat elszigetelve mint szubsztanciát fogja fel. Az értékelésben: a *szép* az, ami az *igaz*, de *érzéki síkban*. Az értelmi alkat tökéletességét a projekció (kivetítés) céljává a normatív (szabályokat adó) tudományok teszik: logika (az igaz szempontjából), etika (a jó szempontjából) és esztétika (a szép szempontjából). Ha az én az egész (kivetített) valóságot teszi tárgyává (azt nézi át) s az egésznek érzéki és intelligibilis mivoltát intuiciójával (sugalom) egységbe foglalja, keletkezik az *esztétikai szemlélet*. Ebben benne van az érzéki és az értelmi elem;

ezeket átfogjuk az intuicióval. Utóbbi az érzelem reflexeképen magyarázza meg a világot. A logika, az etika, az esztétika, a tartalom és szemlélés közössége miatt a legszorosabb kapcsolatban van.

Amint látjuk, Böhm az esztétikát veszi a filozófia legfontosabb részének.

Ez az értékelő elmélet tulajdonképen szintén spekulatív (eszmélkedő, kiokoskodó), de részleteiben pszichológiai és empirikus (tapasztalati) eredmények is vannak.

Az értékeléshez azonban reális szintetikával is eljuthatunk, anélkül, hogy a másik, a természettudományos végletbe lendüljünk. (Amely alapjában szintén spekuláció eredménye.)

Szervezetünk szempontjából nagyon kevés az igazság abban, hogy a művésznek és a műélvezőnek az a kellemes, a szép, ami szervezete jólétét, fejlődését mozdítja elő. Igaz, hogy az ember életét fenn akarja tartani, de az intellektus «beedzése», beidegzése segítségével a hosszú vagy kellemes életnél sokkalta értékesebbet is ismer. Például: valami örök alkotása, új igazság felfedezése, amihez az intellektus a szervezeten keresztül sokszor a szervezet feláldozása útján jut el. Az értékelésnél tehát az értelem uralkodik. Már Schopenhauer megfigyelte, hogy nagy művészeknél az agy, az intelligencia hordozója élősködik a szervezeten. Az értelem nem lehet kémiai vagy biológiai folyamat kivetítődése, hanem afölött álló kormányzó, a világ átfogásába (világnézetébe) segítő adottságunk. Az értékelés ezzel tűnik fel.

A művészetek története bizonyítja, hogy értékelés mindig volt. Az értékelés azonban koronkint változik. Ez az oka, hogy Böhm is, mint Kant, eredményeit általánosan szubjektívnek állítja be.

A szubjektivitást kevésbbé lehet kiküszöbölni az esztétikából, mint például a logikából, hiszen a külső és

belső világban változások vannak, melyek az ismerési okot (a ratiót) is megzavarják.

Az értékelésnél a logikai és pszichológiai eredményeket össze kell egyeztetnünk. Ezen az úton is objektív eredményekhez jutunk. Ha az esztétikai ítélés mégis szubjektívnek látszik, oka az, hogy nem végzünk szintétikus elmeműveletet: vagy a tartalmat, vagy a formát, vagy a részleteket emeljük ki, nem ezek kölcsönhatását. Megszoktuk, hogy az emberek többnyire első benyomásra ítélnek: ennek eredménye nem is lehet értékes. Pedig azonos feltételek mellett az ítélés eredményének is azonosnak kell lennie. A műélvezésnél azonban az azonos feltételek ritkán kerülnek egymás mellé. (Művelt ember máshogy ítél, mint a műveletlenebb.) De még akkor is, ha az ítélőkben nincsenek meg az összes azonos feltételek, vannak egyező vonások minden egészséges ember esztétikai ítéletében. (Ha a falusi barokk templom düledező tornya helyett például «magyaros» kúnsüvegszerű tornyot építene egy modern művész, az egyszerű emberek is lehordatnák.) Magukban a tárgyakban is vannak bizonyos egyenletes adottságok, amelyek hasonló ítéletre kényszerítenek. (Vannak tehát normák, amelyek objektívek.)

Ezek az ítéletek nem viszonylagosak, ezek függetlenek, mert a szemléletekből folynak, a szemléletek pedig a tárgyaknak belsőnkben levő képei. A szemlélet az embernek több, mint tárgy, mert benne az egyéniségünkből is van valami: magunkból is adunk bele valamit. Bár az ítélet alapja a szemlélet, a szemléteté a tárgy, az egyéni vonás teszi nehézzé a normák megállapítását. De erre az egyénire meg azért van szükség, mert nélküle a szemlélet hideg volna, nem vetítené ki az érzéseket (többnyire).

Ez az érző egyéniség fogja *egybe* a részeket, teszi őket *egységes* benyomásúvá. Ilyen *egységes* benyomás nélkül

műalkotás nincs. Lényege az, hogy a természetből és az abban élő emberből kölcsönhatásképen a szemléletek között kiépül a harmónia, vagy legalább stuktura, valami szerkezetféle, mely összetartja a részeket. Ez az összetartó egység megint olyasmi, ami már objektívnek vehető.

Ezen a ponton érvényesül a *célszerűség* is. Az iparművésznek például a hamutálcát használhatóvá kell mintáznia. Ez a célszerűség látszólag kívül esik a művészeten, pedig befolyásolja azt, hogyan ítélünk róla. Az ilyen tárgy művészi szempontból lehet olyan értékes, akár egy szobor. Az egységességhez hozzátartozik benne a célszerűség is. És valószínűleg zavarja tetszésünket az, ha ez a hamutálca úgy készül, hogy a hamut vagy a cigarettavéget egy női alak szájába kell dugnunk. Izléstelennek mondjuk ezt, mert célszerűtlen és megszokott szemléletünkkel ellenkezik, tehát a *rend* ellen való.

Az értékelési ítéletek feltételei között az egységesség a lényeges s ebbe belejátszik az, hogy a tárgynak az érzelemmel és értelemmel (itt pl. a célszerűség) kongruenciába *kell* jutnia.

A szervezetből jövő adottságok is, például, hogy a látásérzeteknél az egységes áttekintés a szem mozgási lehetőségeitől függ, objektív értékelési alapot nyujtanak. (L. előbb : Zeising stb.)

A poétika összegyüjtötte azokat a pszichológiai feltételeket, amelyek egy-egy műfaj kialakulására vonatkozólag elhatározóan hatottak. A dráma formájának kialakulását döntően befolyásolta az, hogy nézője-hallgatója elfáradás nélkül mennyi ideig tud figyelni. Megfigyelésekből kitűnik, hogyan kell a közönség fülét és szemét foglalkoztatni, a tárgyat hogyan kell beosztani, az eseményeket hogyan kell előre vinni, megszakítani, benne vegyes érzelmeket festeni, a kifejletnél az egy-

ségbe kötött anyagot lezárni. Tehát a közönség műélvező lelki felvevőképessége még az előadási módot (forma, műfaj) is meghatározhatja. A művész az egységet a világból, önmagából, a tárgy és a közönség adottságaiból építi ki. Természetes, hogy az egyénisége is érvényesül, ez fogja egybe a részeket, s ezért előtérbenállónak, sokkal fontosabbnak látszik, mint amilyen a valóságban.

Látjuk, hogy a tárgytól, alkalmazásától, a szervezetből, a közösségből jövő adottságok milyen meghatározó hatásúak az esztétikai ítéletekre nézve, tehát komolyan lehet beszélni a normákról, melyekhez objektíve értékeléssel jutunk.

Az esztétikai értékek önálló értékek. Hogy mégis összekeverik őket a másik értékekkel, az onnan van, hogy a realitás *fölé* emelt (művészeti) világban az ott tükröződő realitásokat vizsgálják. Vagyis a két világot nem választják el egymástól. Pedig az esztétikai gondolkodásnak ez a legfontosabb kritériuma.

Az érték nem relatív, nem szavazattöbbséggel megállapított ítélet. Érvényessége végeredményben független tőlünk: akkor is van, ha mi nem ismerjük. De magunkból és a tárgyakból megismerhetjük. Maga a konkrét tényekkel foglalkozó pszichológia nem vezet el hozzá, tehát csupán a «tetszés» vizsgálata nem visz el az esztétikai értékhez, a széphez.

Azzal, hogy a művészetet a szimbólumok világának vesszük, az érzelmek közül kiemeltük a szorosan vett esztétikaiakat (a vágynélkülieket, érdeknélkülieket) s így csak ezeket vizsgáljuk a szép értéke szempontjából. Csak azokról mondhatunk ítéleteket, amelyek nem tisztán tényismeretre (pszichológiaiakra) vonatkoznak, hanem az ilyenek fölé emeltekre, tehát a sok intuitív élményt tartalmazókra.

Ebben az intuicióban kerestük a világ rendjének

belső szálait: a formálás, a stílus, a harmónia alapjait. A szépség fő kitevőjének a harmóniát jelöltük meg. Ez a leginkább elérhető és *megérthető* norma, mellyel az emberi tetszést ellenőrizhetjük. A szép értéke, azzal, hogy van, magában is normaadó. De ha a harmóniát vesszük a feléje vezető útnak, ellenőrizhető módon is objektívvá válik előttünk. Vagyis benne *esztétikai tények* is támogatják ítéleteinket.

15. A szépérzelmek és a harmónia.

A világ és az ember egymáshoz való viszonya szerint a *szép* titkát legjobban a harmóniában közelítették meg. Ez a harmónia azonban úgy tevődik össze: érzelmi és értelmi elemek kiegyensúlyozódásával. A kiegyensúlyozás a művészben megy először végbe, aztán pedig műélvezőjében. Tulajdonképen akkor beszélünk esztétikai értékelésről, ha az utóbbiban végbement kiegyensúlyozódást is figyelembe vettük. Hiszen a világ áthullámzik a művészen, a művészből áthullámzik a műélvezőbe s onnan újra a művészbe ... Ez a folyamat tehát igen összetett. Hiába érez a műalkotó valamit harmónikusnak, szépnek, ha a kultúrközösség nem érzi annak. Abszolut harmónikus van, abszolut szép van, de ennek valami anyagban való megmutatkozása alapján értékelünk. Az érték tehát végeredményben a művészetben mégis csak akkor van, ha mi tudomást szerzünk róla. Az érzelmi és értelmi elemekből álló s a testben megjelenő psziché, lélek útján kell tehát a harmóniát, a szépet megközelíteni.

A modern esztétikának a szép vizsgálatára vonatkozó ilyen irányú eredményeit ma Lippsnél találjuk meg a legfelfoghatóbban. Bár beleélési elméletének megvannak nagy hibái, de a beleélés gondolatával kapcsolat-

ban kicsendíti a leglényegesebb vizsgálati szempontokat. A *szép* és a *fenséges* összevetésénél azt mondja: «A szépben akarást, cselekvést, vagy ennek lehetőségét, *erőt* látok vagy pedig önmagamnak akadálytalan átélését vagy kielégítését (ungehemmtes Sichausleben oder Sichbefriedigen)». «A fenséges birodalma a meglévő, a ható erő birodalma; a nem fenséges szépé, a bájosé, tetszetősé, talán elragadóé is: az akadálytalan sikerülésé és élvezésé.» A szép és fenséges ellentéte «érthetőbbnek és kifejezettebbnek látszik, ha meggondoljuk, hogy a cselekvés ereje és előérzete a véghezvitélnél fellépő akadállyal nő». A fenséges világa tehát a harc, a hiábavaló harc is, viszont a szépé a nyugodt átélés élvezetéé.

Ez a pszichológiai magyarázat a harmóniára vonatkozó megállapításokba teljesen beleillik. Az eredmény az, hogy a fenségesben a harmóniát erőink felfokozásával érjük el, abba egyéniségünket beleragadjuk. A mi irodalmunkban ezt a kérdést *Beöthy Zsolt* fejtegette finom elemzésekkel. Ő azt mondja, hogy *a* szépnek két formája van: a kellemes és a fenséges. A kellemesben az *alak* uralkodik az eszme felett. Ez körülbelül annyit jelent, hogy a harmóniában a megjelenési formák a tárggyal és velünk egyszerűen kiegyensúlyozódnak: erősebb egyéni küzdelmet nem kívánnak tőlünk a kiegyensúlyozódáshoz, mert az eszmében megnyugszunk. Mikor pedig azt mondja, hogy a fenségesben az *eszme* uralkodik az alak felett, ennek a kijelentésnek a lényege az, hogy a tárgyban levő eszmével meg kell birkóznunk s akkor egyensúlyozódik ki bennünk és általunk a forma: vagyis a harmóniát magunknak kell erővel kialakítanunk.

Ennek a gondolatnak a lényege megvan már Aristotelesnél, akinél a tragikum hatását a félelem és a szánalom ez érzelmek *megtisztításával* (katharzisz) fejezi ki. Tulajdonképen ez a *katharzisz* az, amely az erőit

megfeszítő műélvezővel beláttatja, hogy a hős küzdelme — az egyes küzdelme a renddel, a világrenddel — ha erkölcsös, értékes is — a bukást maga után vonja. A fenséges érzelme itt válik harmónikussá, szomorúan megnyugtatóvá, a világ törvényszerűségei szerint kiegyensúlyozottá. A fenséges a feszültségnek érzése, amint a feszültség megszűnik, a hatás harmónikus, vagyis szép. (A tragikai «vétségnek» nálunk igen szép irodalma van: Kölcsey F., Kemény Zs., Gyulai P., Beöthy Zs., Rákosi Jenő és Péterfy Jenő fejtegetései azonban a poétikába valók.)

De ne képzeljük, hogy a *szépben* a kiegyensúlyozódás csak úgy felettünk, magától történik. Az ilyen símán adódó harmónia nem okoz esztétikai élvezetet, mert az ember részvétele, érzelmeinek egymásbaolvadása, dinamikus lüktetése nélkül hideg a tárgy. Ezért emeli ki tudományunk az ú. n. *«vegyes érzelmeket»*, melyekben a kellemes a kellemetlennel (németnél: Lust- und Unlustgefühle) úgy változik itt, hogy a kellemes, a felemelő győzzön rajta. A régebbi, primitívebb művekben a szomorú és vidám jelenetek egymástól elkülönítve, szukcesszive követik egymást és darabosan alakul ki a «vegyes érzelem». (Például a commedia dell'arté-ban.) A fejlettebb művészetben a szomorú és víg elem összefonódik, szimultán (egyidejű) lesz. Például a Harlekinjelenetek közt, mint a mesében is, az egymásutánvalóság érvényesül, viszont Shakespearenél, például a Learban, a bolond tréfái a király sorsát mélyebben jellemzik. (Müller-Freyenfels.)

A lenyomó hatásra a felszabadulás hatása és különösen a kettőnek egymással való küzdelme az emberhez, a műélvezőhöz közel hozzák a tárgyat, szinte az ő ügyévé teszik. Még ami külön utálatos is, megfelelő módon beállítva, az ellentét erejénél fogva nemes érzéseket csendíthet ki, esztétikai élvezet forrása lehet.

A régi esztétika eléggé kihangsúlyozta, hogy a fenséges a szép «vegyes formái» közé tartozik és benne az etikai, erkölcsi vegyüléssel csendül ki a tragikum. (Ez a poétikában kerül kifejtésre.)

Tehát végeredményben a harmóniáért folyik a küzdelem a fenségesben is!

A nevetséges, a *komikus* mibenlétét szintén Lipps alapján közelíthetjük meg, aki a régebbi eredményeket is igyekszik beledolgozni felfogásába. Szerinte valami kicsiség, jelentéktelenség olyan igénnyel lép fel, mintha valami nagy és jelentékeny volna, de pontosabb megvizsgálás után hirtelen kitűnik róla, hogy semmiség, relatíve jelentéktelen. Vagyis: «komikus a meglepően kicsiny». A komikuson való örömet azzal magyarázza, hogy a jelentős várása révén nagyobb pszichikai erő gyűlik össze bennünk, de mikor utólag a komikusnak relatíve jelentéktelen voltát felfogjuk, a felfogásánál pszichikai *erőfelesleg* áll rendelkezésünkre és játszi könnyedséggel győzzük le a jelenséget. Ennek nyomán támad az öröm (Gefühl einer leichten Lust).

Az «erőfelesleg» szót természetesen szimbólikusan vesszük. A motuszok, az idegmozgások ugyanis valóban függnek a várakozástól; az értelem az idegberendezésekre hat s így valóban «felszabadulás»-t, kellemes érzést támaszthat a megfeszített ideg gyors, nem várt felszabadulása. Ez a nevetséges szintén a szép «vegyes formái» közé tartozik és benne *logikai* vegyüléssel csendül ki a komikum (amivel szintén a poétika foglalkozik).

Míg tehát a *fenséges* érzéséhez «erők» gyüjtése kell, vagyis az idegrendszernek harcra való felfokozása, addig a komikusban épen az ellenkező a helyzet, itt a felfokozott idegrendszer elől kitér az, ami harcot jelentene. Rákosi Jenő helyesen mondja Beöthyvel polemizáló munkájában (A tragikum), hogy «a tragikum és komikum alapjában véve ugyanegy dolognak más-

más irányú végleges elhajlása». A tragikum lényege a fenséges, a komikumé a nevetséges, a komikus; ami tehát a tragikumra és komikumra áll, áll a fenségesre és nevetségesre (komikusra) is.

A James-Lange-féle affectuselmélet alapján megállapították azt, hogy a kémiai izgatásokkal előidézett nevetés, sőt a nevetés utánzása is a nevetséges (komikus) hangulatát kelti fel. Ez a felfogás sem mond többet, csak annyit, hogy az idegbeállítások, idegbeedzések felszabadulása jóleső érzéssel jár. A beedzés megelőzőjének nem kell kellemetlen érzésnek lennie. Nem szabad a nevetés minden fajtáját a *komikusra* visszavezetni.

A pszichológusok szerint a nevetés egy könnyedebb kellemetlen érzésnek (Unlust) az eltüntető visszahatása. Ez a nevetés kisebb-nagyobb depressziót távoztathat el: például a zavarban levő, a lenéző, a haragos ember nevetése. Kifejezésre juttathat szimpátiát: a mosolyban (jóakaratú humor), sőt nemi vonzalmat is.

A könnyebb kellemetlen érzést (Unlust) eltüntető visszahatás úgyis érthető, hogy a várakozás a küzdés felvevésére készít elő s ha a küzdés feleslegesnek bizonyul: kicsendül a nevetés (az öröm). De hogy a zavarban levő, a lenéző, a haragos vagy a nemi vonzalmat érző ember nevetésének a komikussal egyénileg semmi köze sincs, az világos. A komikust tehát a természettudomány nevetési ingerével megmagyarázni vagy megmérni nem lehet.

A Lipps-féle felfogásban ott van az «ellentét» fogalma is, melyet valamilyen módon minden esztétikus kiemelt a nevetségesben. Pl. Riedl szerint az ellentét akkor nevetséges, ha úgy kapcsoljuk össze, hogy egy fajfogalmat aláhelyezünk olyan más fogalomnak, mely nem az ő *neme;* ez váratlan, meglepő és ezért nevetséges lesz.

De ennek a meglepetésnek természetszerűleg nem

szabad az igazságot sértenie, önmagában jelentéktelennek, legyőzetésének önmagától adódónak, felszabadító hatásúnak kell lennie. A komikus alapjában véve diszharmónikus jelenség; kirí környezetéből, melyben harmóniát akarunk teremteni, illetőleg melyben harmóniát kell természetünknél fogva teremtenünk. De míg a fenségesnél a harmónia megteremtése végett a harcot, a küzdelmet álljuk, itt a harc egyszerre feleslegessé válik — kiesik a formatörő elem, nem kell hozzá beépíteni, gyorsan visszaáll a rend, a harmónia és ezzel jár a «felszabadulás». *Négyesy* a komikumot furcsa szépségnek, a szépség fonákának mondja, hiszen nem a tárgy komikus, hanem annak feltűnése, módja, megjelenése: pl. ha a kisszerűség felséges színben jelenik meg.

A «szépség fonáka» jelenti a diszharmóniát is, a beidegzések felszabadulási módjának ellentétét is; kihangsúlyozza, hogy a «formatörés» csak látszat, csak megindulóban van, de nem történik meg, vagyis, mint Rákosinál, a fenségestől ellenkező irányba való «elhajlás».

Ismeretes az a mondás, hogy a fenségest a nevetségestől csak egy hajszál választja el. Ez a hajszál a harmónián múlik. Tetteivel a legegyszerűbb ember legegyszerűbb viszonyok között lehet fenséges. De ha kiemeljük környezetéből, ugyanazzal a tettével nevetségessé válhatik. A szemlélőtől is függ, hogy valami fenséges szép-e előtte vagy komikus. A cinikusnak a legkomolyabb szépség is bolondság. A harmónia tehát a szubjektumnak, objektumnak a rendbe való beilleszkedésétől függ. Természetes, hogy érzelmeknél a szubjektum mindig homloktérben áll. Tehát a komikusban is a természet (ember és világa) rendjébe, a harmóniába való belekapcsolódást kell keresnünk. Alapjában minden esztétikai érzelemben ott érezzük vagy tudjuk a harmóniát. A formák, a stílusok felénk lehelik. Ha az *egy-*

ségesre hivatkozunk, benne mindjárt a harmóniát látjuk vagy keressük. Már pedig egység nélkül az esztétikusok sohasem tudták elképzelni a szépet. Az «egység a sokféleségben» kezdettől fő alkotó eleme volt a művészetnek. Ez az egység nemcsak azt jelenti, hogy tárgyakról, szemléletekről *egész* képem van, hanem azt is, hogy azok részei feleslegesen nem zavarják az egészet. A «nem zavarják» kijelentés megint csak a harmóniára utal.

Az esztétika a szép külön feltételének szokta mondani a «tökéletességet», ami azonban csak a «szép» rokonértelmű szava. Ez is harmóniát jelent, mert egyrészt kizárja, ami a tárgyhoz, a szemlélethez nem *illik*, másrészt megkívánja, hogy a tárgyból, a szemléletből hiányzót pótolja a művész. A szimbólumok világában, a művészetben a harmóniát akkor tartjuk teljesnek, ha az valami magasabb eszme kifejezését segíti elő. Vagyis szent Ágoston szerint, «ha a világ rendjének kiragyogása». Ez tulajdonképen a művészi szép. A «kiragyogás» a szimbolumok, a jelképek, a «jelentő» képek szimboluma és természetesen : értékelés is érzik benne.

16. A művészetek alapirányai.

A művészetek irányát a szemlélési és eligazodási mód szerint szokták megállapítani. A szemlélésnek két ellentéte az impresszionizmus és az expresszionizmus. Az elsőben mint hatóerők a külső, illetőleg a természet nyer hangsúlyt, a másikban a belső, illetőleg a lélek titokzatos robbanó ereje. (L. a 19. fejezetet is!)

A tipikus impresszionista rábízta magát a világ külső ingereire (legtöbbször a narkotikum ingereire) s mint kormánytalan csónak lebegett a tengeren. Mint «természettudományos» *hitű* felfogója vagy átszűrője

a természetnek, elméletben passzíve átéreztette magán annak hatásait s valami érzékeny lemezen (ez lett volna a lélek, de csak papirosnak számított) lerögzítette az önként felvonuló képeket, azok visszfényét, a szóhalmazokat.

Ha szigorúan vesszük a kérdést, ennek az impresszionistának nem is lehetett volna esztétikája, művészeti elve, hiszen eleve elismerte, hogy a természet parancsa szerint történik körülötte és vele minden. Szerencsére nem maradt hű önmagához, a nagy «Természethez» s így értékes műveket is hozott. Mert abban igaza volt, hogy kiélt formák és receptek variálásával nem lehet a művészetet életben tartani. Ami él, az részleteiben változik is.

Az esztétikusnak nagy gondot okoz azonban annak megállapítása, hogy az élőben mi az, ami mégsem változik, ami örök. Mert ha nem volna a művészetben örök is, nem lehetne külön művészet sem. A világ törvényszerűségei önként megvonják a határokat például a tudományok és a művészetek között, amit a külön esztétikai érték is bizonyít. A megkülönböztető leglényeg tehát ezekben a törvényszerűségekben van. Egész egyszerűen így is mondhatnók: Isten megteremtette a világot, megállapította rendjét, az embernek adott lelket s ennek a léleknek kell keresnie a nagy rendbe beleillő szervezetével (test, érzékszervek) a legjobban megfelelő Rendet. A lélek meg is állapítja ezt, például akkor, mikor megérzi a harmóniát. Ez a harmónia sok mindenből adódik össze: néha a legnagyobb diszharmóniából is, ha megtaláljuk hozzá a *másik* felét: a természetihez a lelkit, a lelkihez a természetit! Ebben a lelkiben van az esztétikai érték, a lényeges, az irányító, de kell hozzá irányítani való. (L. a 14. fejezetet.)

Az impresszionista a nagy természeti megrezdülésekből indult el — a természet mély hatásait aknázta

ki ; de mire művész lett belőle, kitöltötte a természeti szakadékokat lélekkel. Ezzel lett harmónikus, ezzel illeszkedett bele az isteni törvényszerűségekbe s ezzel lett művészi.

Az impresszionizmus a természettudományos kutatások és bölcselkedések egy vetülete a természettől elkülönödő művészet terén. Önként értetődik, hogy az igazi művészetben ez az impresszionista árnyalat nem jelenthet önállóságot, csak egy színezetet !

De épen így magától érthető, hogy visszahatása, az expresszionizmus, sem önálló, az is csak egy — most már — ellentétes színezet.

Az impresszió kívülről jön — az expresszió belülről indul. Az impresszionizmus a természet rabszolgájának tételezi fel a művészt — az expresszionizmus a természet urának, aki ezt lenézheti, mert mindent lelkéből *teremt*. Mi tudjuk, hogy a természetnek és a léleknek szüksége van egymásra — az Isten úgy helyezte el őket nagy Rendjében. — De az expresszionisták nem azért forradalmárok, hogy ezt elismerjék. Különösen most, mikor a háború bebizonyította, milyen gyenge volt az a «kultúra», mely a mostani süllyedésbe, vak mélységbe vitte az emberiséget. «Be a szakadékba a tudomány bálványával és imádójával, a fejjel, aggyal, ésszel . . . félre a költészetben az okság törvényeivel, félre a lélekről szóló materiális tudománnyal, a pszichológiával, félre a nyelv logikájával . . . Mint mindenben, tanulni csak a négertől s a gyermektől lehet. Tanuljunk tiszta, közvetlen létet, legyünk, amik vagyunk. A mult értéktelen, tehát el kell tőle szakadni : a «hídnélküli kezdés» a cél.»

Ezek a sikoltások leginkább a németeknél hangzanak el. Az okság törvénye, a fej, az agy, az értelem, az ész, a logika legyőzte a lelket — kiáltják az újak. De zavarosak, nagyon zavarosak, mert «a nyelv logikájával»

egy részük mégis több természettudományt kíván, politikai — aktív mozgást (nem művészetet), miszticizmust és absztrakciót együtt, nemzetköziséget és sovinizmust együtt... néger és keleti etnografiát... A Charon és a Sturm csoportja például metafizikai expresszionizmust hirdet északgermán és absztrakt nemzetközi vonásokkal, sőt logikával.

Az expresszionizmus természetes reakció; visszaható, tehát a harmóniát kereső lényege tulajdonképen helyes. A racionalizmus, a materializmus csődöt mondott, tehát lelki elmélyülésre van szükség. Az elmélyülés egész a misztikáig merülhet, hogy felhozza az isteni törvényszerűséget, a Rend titkait. A kifejezés persze lehet olyan, amely a racionális ember logikai skatulyás, kifésült és elnyűtt anyagával (nyelv, szó, hang, színvegyítés, mozdulat stb.) nem egyenlő. Szóval, a művésznek legyen fantáziája, mely a gondolatok, dolgok, tárgyak, hangok, mozgások megelevenítéséhez mindig kellett. De ne legyen nyelve a «kor irodalmi üzleti nyelve», mely például a «dada»-mozgalomban nevetségessé lett, vagy kubista, szimultanista stb. ott, ahol az nincs helyén. S a művész, aki, ha az, próféta is, nem lehet csaló vagy minden értéket tagadó paprikajancsi, a rendetlenül összedobált «erős» kifejezésmódok zsonglőrje. Nem lehet utcai szónok, aki süvöltve bolondozik.

Nem szabad megijednünk, ha látjuk, hogy az újak, az expresszionisták «kozmikus» művészetről, teozófiáról, mágiáról, «időnkívüliről», metafizikáról beszélnek. Épen ez a jó oldaluk: keresik azt a lelket, amelyet Isten lehelt a sáremberbe. A közvetlen hangulat «ittasságát, extázisát, az eredeti érzést» akarják megfogni. Hermann Stehr azt mondja: «Bensőnk az időtlenségben gyökerezik...» «Az elhatározó, örökké kormányzó, az ember legmélyebb tartalma nem azok tettéből és lelkéből származik, akiktől... a létbe lépett, hanem a titok-

zatos ősölből támad, melyből a Mindenség napjai és holdjai gurulnak s amelybe belegyökerezve érezzük magunkat azokban a legáldottabb pillanatokban, mikor magasabbra vagy mélyebbre szállunk, mint életünk, munkánk és gondolkodásunk.» (Drei Nächte. — Soergelnél.)

Az ilyen gondolatok és érzések azt mutatják, hogy a művészet megy a maga biztos pályáján s ahogy az impresszionisták elvéreztek, kultúrtörténeti adatokká váltak, ha a lélek és a természet nem találta meg bennük a Rendet, úgy az expresszionisták is el fognak tűnni, ha útjukat nem lelik meg. De a mozgalom, mint reakció, a jövő, az élő művészetet szolgálja.

A festészetben legjobban látszik, hogyan szakít a természettudományos impresszionizmus a formákkal, a renddel — legalább is a részletekre vonatkozókkal. A levegő és a fény hatása alatt álló színbenyomásokat emeli ki. Ezek a színjelenségek a legfontosabbak előtte s ezeknek feláldozza a kompoziciót is. Sokszor csak másol, nem kerekít s az adott természeti «rajzot» a színek vibráltatásával, hatásaik elmosásával, e színekbe való «beleéléssel», a mögöttük «meglátott» színekkel úgy díszíti, hogy a plasztika, a tárgyak önállósága, a rajz teljesen negyedrangúvá váljék. Ez áll az impresszionista költészetre is.

Ennek a szemlélési és «kifejezési módnak» a rekaciója a festészeti expresszionizmus, mely viszont az irodalmi expresszionizmussal látszólag ellentétben a rajz tárgyát érzéketlen logikával mértani figurákká sűrűsíti, a plasztikai elemeket ad absurdum egyszerűsíti, kivonatolja s a tántorgó mozgalmasságban vagy merevségben lelki élmények szimbólumait akarja adni.

A «kifejezés» nagyon ritkán sikerül azon a módon, de ha a kétféle irány, a természet és a legbelsőbb lélek egymással kiegyensúlyozódik, művészi az eredmény.

Természetesen a stílus más — és ez az az új, amit egy-egy művész, egy-egy kor lelki hánykolódásaiból mint a megtörött forma összekötését, összeforrasztását hozza. A Rend megtalálásának nagy sikere ez, amelyet minden művészeti *stílusban* megtalálhatunk. Ez a Rend világnézetet is jelent.

17. Stílus és világnézet.

A stílus és világnézet szempontjából érdemes átpillantani a renaissanceot, a barokkot és a máig élő, máig ki nem jegecesedett romantikát.

Mi emelkedik ki az elsőben? A keresztes háborúk hatása alatt a szorosan összenőtt formákat tördelő keresztény ember küszködése. A keleti népek «életigenlése», vonalművészete, a görög pantheista képzetkör, az antik életvidámság tördelgeti az antikkal már összeforrt keresztény formákat. De végül az Isten kegyelméből való tekintélyben (pápa, császár) leülepedik a forradalom.

Nálunk Balassi Bálint a renaissance-ember és a nemzeti renaissance-költő. Az első benne csupa szenvedély, erőszakosság és lágyság, lázadás és hódolat, érzékiség és bűnbánat. A költő ezen a szöveten át: formakereső, egész a miszticizmusig lendülő, formatörő és csipkés versformaalkotó, lázas kifejezőképek életbehívója.

A külső formát többnyire a terzinából variálja, kiszélesíti és belső rímekkel csipkézi. Inverziókat alkalmaz, klasszikus fordulatokat, klasszikus stílusdíszítményeket (mythologia). Gondolatkörét versfőkbe rejtett nevekkel egyrészt *megköli* és a keleti költészet csipkéjét varrja érzelmére gondolatritmusokkal. Ha verseinek egy nagy sora megkövülne, a velencei stílusra emlékeztetne, melynek lényege szintén ilyen lelkivilág.

«Itt e földön angyal mint jár vadászattal, ha vagyon

helye mennyben?» (Júlia vadászatjáról.) «Diana, angyal, Júlia» — képzetkör. Az angyalhoz pedig hozzácsatlakozik a mély, belső hit.

Akarna gyakorta Hozzád ismét megtérni,
De bűnei miatt nem mér elődben menni,
Tőled elijedett,
Tudván, hogy vétkezett,
Színed igen rettegi. (Házassága előtt.)

Vagy:

Nem kicsiny munkával,
Fiad halálával
Váltottál meg:
Kinek érdeméért
Most is szükségemet
Teljesítsd meg. (Könyörgés. Új.)

Keresztény nemzeti utórenaissance:

Ó kedves nemzetem, hazám, édes felem,
Kivel szerelmetes mind tavaszom, telem:
Keseregj, szólj, kiálts Istenhez velem —

A forma és stílus keresztény, hiszen a renaissance sem egyéb, mint a külső műveltségi hatások Istenhez vezetése — a vér hullámainak Isten nevével való megcsitítása. Az ellentétek a *világnézetben* kiegyensúlyozódnak. A két ellentétes szemlélési mód: az, ami az impresszionizmus és az expresszionizmus külön lényege, a világnézetben egységes szemléleti formát kapott.

Az élő kulturában ott lüktet a réginek lényeges jegye. Az egyén kivetíti, mit érez kongruensnek önmagával a kor, vagy a kor kényszeríti az egyest, hogy őt fejezze ki és helyreáll a harmónia.

A *barokk* a török veszedelem elmúlása után felszabadult biztonsági érzésből, a jólét emelkedéséből, az egyház megújhodásából, a *lelki mélységből*, a feltámadt pompaszeretetből táplálkozik a régi kulturán (Weingartner). Loyolai szent Ignác, Néri szent Fülöp, Xavéri és Szalézi

szent Ferenc rendkívüli elragadtatása, a misztikus rajongás oly felfokozásokat jelentenek, melyeket a művészeteknek is meg kellett érezniök. A henyének mondott klasszicizálások a multtal való kapcsolódást jelentik és jellemző, hogy a gótika átugrásával, mintha a megújult misztika a régi klasszikus formának, ha csak díszek is azok, jobban megfelelne és a civil élet szempontjából még jellemzőbb, hogy a művészeti lázadás és a laikusok gondolkodása a nemzeti eszmék felé lendül. A barokkban tehát az összefogó egyetemes és a partikularizmusra hajlás egyensúlyozódik ki. A kétféle alapforma sok-sok tekervényes eligazodást kíván ahhoz, hogy stílussá legyen, összetetté nehezen válik, mert a végleteket nehéz összekapcsolni... csak nagyvégletű egyéniségekben virágzik hiánytalanul egységessé, akikben a *világnézet* mélységekből és magasságokból táplálkozik. Ez is egységes szemlélési módban egyensúlyozódik ki.

Irodalmunk Gyöngyösit tartja barokk-költőnek. Az összes külső jegyek meg is vannak költészetében — de ő nem lendült a mélység és magasság irányába, nem került az elragadtatások forgatagába. A barokkot szeretik német katholikus művészetnek mondani, mert a katholikus németeknél teljesedett meg. Nálunk Zrínyi Miklós nagy egyénisége virágoztatta ki, majd meg folytatását, a rokokót a protestáns Csokonai Vitéz Mihály, az a Csokonai, akiben az élet vidám élvezésének vágya és a lélek halhatatlanságát misztikusan átfogó elragadtatás, a két véglet megvan. Korban késő barokk ez, rokokó. Az elsőhöz a feltételek Zrínyiben, az utóbbihoz pedig Csokonai idejében és személyében kerülnek össze.

A *romantika* is ilyen erős belső esztétikai bázisokon épül fel. Bár kritikai hajlamokból születik, alapjában a vallásos kegyelmi életből, a nemzeti hagyományokból, sőt babonákból meríti újságát, formatörő formanyelvét. Kritikai, de nem racionális vagy szubjektív. Nem az

egyes megfogása tudattalan célja, hanem az *egészé:* vagyis stilizál, típizál. Igyekszik összefogni, zártan ellentéteket adni. Victor Hugo pl. csupa oxymoron : nemes gonosztevői, fejedelmi vonalú lakájai, tisztalelkű bukott női stb. minden formát szétfeszítenek. Míg a romantika egyfelől a végtelen irányába lendül, másfelől horgonyát a határolt környezetbe ereszti. Egyfelől a mesevilág pantheista útjait járja, kalandra megy a felhőkbe, másfelől kicsiny földi körén szomorkodik. Szeretne hinni mélyen, de kritizál és átlag jobban érdekli a hitnél : egy ereklye ; az ősköltészetnél, a mitosznál : egy furcsaság, melyben mély és új hangulatokat talál. Belső ellentétei és összeütközései az *időkből* táplálkoznak. Ilyen volt a patrisztika kora is (antik, keresztény és keleti ütközött benne), de az Krisztus tanításához gyúrta műveltségét — ez azonban nem tud eligazodni egységes úton : mesét, igazat, reálisat ad egyszerre, vagyis az életét. Stílusa ezerféle alapból táplálkozik, csak a klasszikusat igyekszik kerülni . . . a kiélt klasszikusat. Míg a renaissance és a barokk tiszta kereszténnyé lett, ez még most is forr s ezerféle ágra oszolva nyúlik be zavaros életünkbe, művészetünkbe.

Ez a szélesvonalú romantika persze egyénenkint tagolódik, koronkint egy-egy irányban vagy vonalszakaszon jegecesedést mutat. Nálunk például Vörösmarty Mihály Isten felé kívánkozó hitével, dunántúli elmerülésével, mely a szimbólumok zártságáig vezette (Csongor és Tünde), erkölcsi tisztaságával, hazafias szintétikájával (tehát a célok pontos ismeretével) s a népiesnek mondott leszűrt nemzeti kulturával átfogó, formailag is egységes művészetet tudott adni. Az ő iránya vagy stílusa a romantika keretében az, amit Kemény Zsigmond «reál-idealizmusnak» nevez.

A barokk óta az európai műveltség már partikuláris (a renaissance kezdi meg ezt a folyamatot), a részek

— köztük a nemzetek — önálló cél, az egységes alól való emancipálódás felé törekszenek s egyenként egyre nehezebben kapcsolódnak a szupranacionálisba, a mindent kiegyensúlyozó misztikába. Dante kifejezésével: a mennyei rózsába.

A romantika sokféle állomása között foglal helyet a sokféle művészeti részletirány s vele sokféle stílus. A tudatosság minden esztétikai stílust elvirágoztat, mert a belső formák helyett készeket alkalmaz a művészkedő. Már pedig az esztétikumnak a mélységekből is kell táplálkoznia, hiszen onnan újul meg, abból meríti erejét. E mélységek között fontos szerepet játszik a faj is.

18. A nemzeti jelleg a művészetekben.

Sokat vitatott kérdése az esztétikának a nemzeti jelleg s az abból kivirágzó nemzeti stílus. A fajban keresik titkát. Minthogy a test a lélek hordozója, műszere, a világbakapcsolója, természetszerűleg sok adottság van benne. De ezt a fajt sok minden befolyásolja, alakítja, úgyhogy csak a legtípikusabb faji jellegét tudjuk a történelemből, ennek a művészetekre vetítéséből kicsillantani.

A *magyar stílus* természetes változását, önmagát kiépítő erejét nagyon sok oldalról kell megvizsgálni, hogy tiszta képünk legyen róla. Az bizonyos azonban, hogy ilyen stílust kilendítő erő van s hogy az többé-kevésbbé minden nagyobb művészünkben megtalálható. A nemzetközi viszonylatban is ez az, ami külön értéket jelent számunkra. (Ahogy minden nemzet, minden nép azzal lesz érdekes az «örök emberi» érzések színezésében, kiemelésében.) De külső díszítések, elemek variálgatása, felületes összezavarása nem jelenti ezt az erőt. Az ilyen stílusnak belülről kell kiépülnie.

Ez az erő a képzeletben nyilatkozik meg, mely az adatokat a *belsőben*, a szervezetben a külső világból szerzett képeiből rakja, sőt gyakran rázza össze. A szemlélet nemcsak a külsőből támad, de a belsőnek milyenségéből is, bár majdnem minden egyénnek külön dinamikája van, de az a más dinamikák közé illeszkedik s így típizálódik. Ez a típus adja meg azokat a kivésődöttebb jellegzetességeket, amelyek észrevételével egy nemzet, egy nép, egy vidék stílusáról beszélhetünk. A dinamikát a táncban, ritmusban, a dallamban, a mondatfűzésben, a képzelet képkivetítő szabályszerűségeiben (pl. ihletben a belülről jövő indítás lendületének tempótartásában, az értelmi kiegyensúlyozások sztatikájának kisebb-nagyobb időközökben való fellépésével) találjuk meg. A képzeletben az érzelmek hőfoka is kiárad, szinte érzékelhető.

Ennek a dinamikának és sztatikának egymáshoz való viszonyából is eljutunk a formaalkotáshoz. A legmélyebben levő lényegesből a dolgok kérgét mutató díszítésekig, ornamensekig, ritmusokig, rímekig. Ez az út azonban anyagon át vezet a lélekhez. Az anyag a szemlélet kifejező eszköze. Ez az anyag: mélyebb értelemben a szimbólumok, összefogó jelentőképek, vonalak ritmusa, aztán a szavak, az ornamentika esetleges valóságképei (virág-, állat-, nap-, csillagmotívum) stb. Ennek az anyagnak hazai környezeti, klimatikus, történeti stb. viszonyokból folyó különössége adja a nemzeti stílus második kitevőjét. Harmadik pedig az, hogyan símul az anyag a szemléletbe, a szemlélet az egyénnek, vagy a fajnak testével adott különösségébe. Ez az utóbbi újra formakérdés — hiszen a stílus sokféle forma egymásba, egymás fölé és alá építése: vagyis *szervesség!*

A nemzeti stílus kutatásánál is csak úgy kell eljárnunk, mint az egyéni stílus analizálásánál. Első kérdés, hogyan olvad a magyar a természetbe és hogyan tudja

magát kiemelni belőle. Ennél a kérdésnél a természet a magyar föld, *a* magyar környezet, *a* magyar történelem, *a* magyar élet. (Pl. Négyesy László finom és mély elemzéssel fejtegető értekezése a Beöthy-Emlékkönyvben Katona Józsefnek és az Alföldnek egymáshoz való viszonyáról.) A magát kiemelő : *a* magyar ember, vagyis a sokból összerakott típus mint felsőbb egység, amelyhez sok különösséget mutató egyesek tartoznak. Ezt a típust például jellemzi szemléletének realizmusa : hogy határozottan kiemelkedik *a* környezetből, művészi megnyilatkozásában nem olvad bele, vagyis világosan, szinte plein aireben válik ki belőle s mint ilyen hat aztán újra vissza rá. A kiemelkedésekben és bele-, visszasüllyedésekben van valami szabályosság, mint ahogy a világ rendjében ez a szabályosság mindenhol megvan. De ez már a harmóniák végtelen skálájának fűződése. A típusban ez is könnyebben vizsgálható, mint az egységben. A jelentés, az ábrázolás, *az* anyag és *a* kifejezés a magyar egészből leváló részeknek a magyar szemlélettel való új kisebb egésszé való összeforrasztásában ott tükröződik a népköltészetben, a népművészetben. Akkor is, ha a népköltészetet (tehát a népművészetet is) a legtágabb értelemben értjük, mint például Horváth János.

A magyarságnak művészetében is megnyilvánuló sajátságait sokszor megkísérelték összeállítani.

Pekár Károly «A magyar nemzeti szépről» írt könyve a földrajzi viszonyoknak ránk tett hatását, a képzetműködések, a gondolkodás jellegzetességeit, érzelemvilágunk és jellemünk mibenlétét tanulmányozza. Szilajság, személyes vitézség, mégis józanság és okosság ; beszédében elmésség, természetesség, világosság ; magatartásában komolyság, méltóság, illendőség, egyenesség, büszkeség ; politikában maradiság, sőt fatalizmus ; munkában szívósság, de vállalkozó kedv hiánya tipikus tulaj-

donságai a magyarnak. Az érzések túlsúlya uralkodik rajta, innen szenvedélyessége. A művészetek területén a festészetről szólva azt mondja, hogy szereti a hazai földet, népéletet, történelmet ábrázolni. Táncunkat ritmizált járásnak tartja, melyben a mozgásanyag a kettősség, a párosság elve szerint tagozódik. Faji ritmikánk alaptörvénye szintén kettős tagolódású. Ez a lassú és méltóságos tagolódás kifejezője a nemzeti jellemnek és egyik legfőbb nemzeti szép-motívumunk. A melódiában nem talál ilyen különös nemzetit, csak azt, hogy a tonika hangjaival kezdődik s legtöbbször azzal is végződik — s akár megtartja az eredeti hangnemet, akár nem, a harmadik sorban ugyanazt a hangnemet használja, mint a másodikban.

A kettős tagozódás ritmikai törvénye sugallja a gondolatoknak is páros kifejezését. Ezt népköltészetünk ősi tulajdonságának tartja és tárgyára nézve kiemeli benne a hazafiasságot, őszinteséget, gyengédséget, szomorúságot, az erkölcsi mentő motívumokat (betyárballadák). — Kritikusai a táncról, a zenéről és ritmusról szóló részt tartják munkájában értékesnek. Esztétikai-pszichológiai szempontból tulajdonképen itt fogható meg legmélyebbről a kérdés — a belső motuszoknál. Négyesy László, Horváth János, Mitrovics Gyula ebbe az irányba is terelték a kutatást. Míg a régi magyar versformák kérdése a zenészek segítségével megoldást nem nyer, a faj fiziológiai különös formaalkotásáról nehéz egészen konkrét megfogható képet szerkeszteni.

A művészet magyarosságáról igen jó összefoglalást ad Czakó Elemér. (Ethnographia XXXIX. évf. 2. sz.) Kiemeli, hogy a magyar ember nem hasonlít a Nietzsche-féle Horden-Menschhez, a nyájemberhez. Mindegyik különálló egyéniség. Egyszerű világszemléletű, de gőgös, mint egy arisztokrata és magabízó, mint egy hadvezér. Indulata csak néha tör ki, inkább szófukar és csendes.

Kötelességtudóan dolgozik és hangtalanul hal meg. Ennek vissza kell tükröződnie munkásságán is. Egységes faji karakterét az egyes vidékek sajátságai még külön is színezik. Azért különböznek egymástól annyira az ismert népművészeti szigetek: Mezőkövesd, Kalotaszeg, Sárköz, Torockó, a Székelység s a többiek. A lokális tényezők külön hatnak, de megint egységesen hat pl. a klíma, különösen a munka *ritmusára* nézve.

Az egyszer nagyhideg, másszor nagymeleg időjárás rokon a magyar tempóval. Télen alig dolgozik a magyar földmíves, nyáron azonban 18 órát is egyvégtében. Az úrféle is ilyen. Arany János kilenc évig nem írt semmit, aztán egy év alatt többet szerzett a Toldiból, mintha tíz évig írta volna. Ez a nagy ellentétek elve megvan a magyar népművészet díszítő rendszerében is. Nagy semmi mellett nyüzsgő ornamentumcsoportok. Igy van a szűrnél, a párnacihának is csak éle van, a köténynek is csak a széle van díszítve. A *kontrasztok* nemzete vagyunk.

Ezután rámutat arra, hogy a népköltészet jelképeit: sárga viola, rózsám-galambom a díszek motívumai között kell keresni s megállapítani, hogy a technika azonos ornamentálást hoz-e létre, vagy ennek más az oka. Majd művelődéstörténeti és művészettörténeti nyomokra mutat rá. Arra, hogy a művelteknek dolgozó mesterember a kultúra formanyelvét hogyan vitte át a falusi bútorokba (gótikus asztal, barokk szegelletéka, ampír lóca), az előkelőknek dolgozó jobbágylány a hímzésekbe stb. Az utóbbiban a falu plein-aire világításához illő primér színek uralkodtak s általában a formanyelv könnyen utánozhatóvá egyszerűsödött.

A magacsinálta és a kölcsönzött elemek addig a fokig olvadtak a népművész kezében, míg az egységesen bele nem illeszkedett az ő *életének* egész *harmóniájába*.

Felhívja a figyelmet arra a kérdésre is, hogyan függ össze népművészetünk a honfoglaláskori sírokból ki-

emelt ornamentikával a bizánci stílus (viskóci ikonosztáz), a román építészet lapicida faragásai (dunántúli pásztorfaragás), a francia gótika (népi hímzéseken), olasz renaissance (cserepeken) stb. hatásaival. (Divald Kornél például szép könyveiben, a «Magyar művészet története» és «A magyar iparművészet története» címűekben erre ki is tért már).

Kornis Gyula (Nemzeti megújhodás» című kulturpolitikai értekezésében) kifejezően foglalja össze a nemzeti esztétikai irányra vonatkozó fontosabb elveket. Helyteleníti, hogy az új esztétika, mint valami közömbös mozzanatot, száműzi a nemzetit. Ez a «politikamentes» esztétika megfosztja a magyarságot attól az erőforrástól, mely a hazafias költészetben (művészetben) annyi század óta a lelket erősítette. Rámutat arra, hogy milyen a mély, nem pózoló, hanem benső hazafias művészet. A képzőművészektől magyar levegőt, magyar hangulatot és ízlést vár. A művészet abszolut individualizmusa nem nyelheti el a *kollektív* nemzeti hagyományt és *eszményeket*. Hivatkozik arra, hogy Bartók és Kodály a régi zenéből, mint ősforrásból merítettek s világszerte diadalt arattak. «A külföld is nem azt keresi irodalmi, képző- és zeneművészeti alkotásainkban, ami kozmopolita, hanem ami sajátosan magyar nemzeti, aminek másutt nincsen párja.»

19. L'art pour l'art és a művészeti irányok elágazásai.

A «l'art pour l'art» elve első jelentésénél fogva az értéktanba tartoznék, mert igaz az, hogy a művészetnek önállósága van (szimbólumok világa), tehát a «művészet a művészetért» kijelentés alapjában helyes. Ez az «art» szó azonban magyarázóinál többnyire artisztikum, dí-

szítmény jelentést kapott s felhasználták arra is, hogy jelentése félremagyarázásával a művészetet kivonhassák az erkölcsi megítélés alól. Már pedig a művészet a szimbólumok világa, a reális világ fölé épül, tehát a «vágytalanság», «érdeknélküliség» egyenesen megköveteli az erkölcsök szépségét is. Ez az erkölcs természetesen nem tanító moralizálgatás, hanem az események fölé emelt eseményeknek és érzéseknek idegen szempontú célzatosság nélkül való szépsége. A művészetet mindig a kultúrközösségben nézzük, természetes tehát, hogy a fentemlített kölcsönhatások között a *műélvező* fontos szerepet töltött be. A *l'art pour l'art* elve szerint a művészetben a személytelenség, az élettől való elvonatkoztatás, az «elefántcsonttorony», az «önmagáért valóság» a lényeg. Azon vitatkozni, hogy az eszme szüli-e a formát vagy a forma az eszmét, miután a kölcsönhatások nyilvánvalók, felesleges. A «l'art pour l'art»-isták — természetesen értelmi belemagyarázással — a formának, a stílusnak önálló szerepet tulajdonítanak, amelyet «keveseknek adatott» élveznie. Ha a művészet lényege a kifejezés és nem a kifejezett is volna, elvesztené tartalmát s így — ha esztétikájában következetes maradna — csak olyan elvont, a logikai formákra emlékeztető hüvelyfélékből építene. De idáig a l'art pour l'art sem vezette gyakorlatát. Kiélt formák és művészeti szokások ellen fellépett reakció volt ez is és tévedésbe esett.

A l'art pour l'art elve a romanticizmus egyik hajtása. Tiltakozás a francia klasszicizmus, a szociális, a morális, a demokratikus művészet szabályai és szokásai ellen. A művészet öncélúsága csendült ki benne, de messzire lendült az ellenállásban s kiszakította a művészetet az élet televényéből, amely*re*, amely *fölé* épül.

A Kant-féle érdeknélküliség alapján Victor Cousin már 1818-ban az igaz, a szép és a jó értékének egymástól

való teljes elválasztását követelte s a «Bohéme», az ifjú írók és művészek egy társasága, ezt a gondolatot odáig vitte, hogy a művészetet el akarták szakítani az élettől. Theophile Gauthier (1834) fogalmazta meg elveiket s «Emaux et camées» c. kötetében a formát tette úrrá. Ilyen elveket követtek a parnasszisták is és utánuk különböző változatban a művészi irányok egész sora.

A l'art pour l'art lényege egy ponton találkozik az ideálista «platonista» felfogással. E szerint esztétikai hatásúak lehetnek olyan alkotások, formálások is, melyek nem tárgyai az érzéki szemléletnek. Ilyenek a tudományos módszerek, rendszerek, bizonyítások, vallási tételekben való elmélyedés, egy szobormű belső elgondolása, egy drámai hős lelki fejlődésének kialakítása. Ez igaz, hiszen már Plotinos hirdette, hogy az egységesség, jellegzetesség, objektivitás, irrealitás, szóval, ami nem érzékelhető, teszi széppé az érzékelhetőt. De a művészetet a csupán formákkal dolgozó tudományoktól épen a szemlélet különbözteti meg.

A szenzualistáknak is igazuk van tehát, amikor azt tanítják, hogy művészeti (tehát nem elvonatkoztatott esztétikai) hatást csak érzékelhető alkotásban találunk. Egyébként a l'art pour l'art hívei is érzékelhető, szemléleti képekkel, csak összefüggéstelen képekkel igyekeztek a formát, a csilingelést, a zenei hullámzást melegebbé tenni. Az persze igaz, hogy az alapformák (egység, többség, viszony, módosulás stb.) is többletet jelentenek az érzéki szemléletben, vagyis, hogy őket nem magukban az érzetekben ismerjük meg. Hiszen a harmóniát a szemlélet mögött keressük, hiszen az értelmi és érzelmi (ezek függnek össze a szemlélettel, a képekkel) elemek egyensúlyáról beszélünk ennél a kérdésnél. A l'art pour l'art tehát szorosan véve nem művészeti irány, hanem elméletben a formának dogmává tétele.

A művészeti irányok azonban általában a szemléleti

módot fejezik ki. A lelki irányt idealizmusnak, a természeti irányt realizmusnak (naturalizmusnak) nevezzük. Az előbbi az expresszionizmussal meglehetősen egybe esik. Csakhogy az idealizmus egységes szempontból, az «idea», az eszme szempontjából kijegecedett felfogást jelent. A realizmus (naturalizmus) az impresszionizmussal egyenlő megfigyelési mód, csakhogy a realizmus tisztábban emeli ki az ember értelmi beavatkozásának fontosságát. Az impresszionizmus az utóbbit egészen elmossa.

Az *idealizmus* a világnak, a valóságnak eszméjét, tehát valóságfeletti, tökéletesebb formáját ismeri el. «Megszépíti az életet.» A valóság felett álló *nemes* igazságok hirdetője.

«Nem a való hát, annak *égi mása* Lesz, a mitől függ az ének varázsa» — mondja Arany János. — Az ideálban hisz, hinnie kell, különben nem tudja kihozni a harmóniát, mely a zaklatott életben a világ törvényszerűségeit, értékét adja. Az *égi máshoz* viszonyítja a valóságot, a felé törekszik, pótolni igyekszik azt, amit az élet az embertől megtagad. Ezért felfogása optimista, jóban bízó, meleg és színes. Művészetében a szerkezet, a forma, a vonal, a szín stb. békét, megnyugvást lehel. A modern festők között idealistának tartják pl. Cézannet, a költők között pedig a németek nagy Stephan George-ját. Mindkettőt az impresszionisták közé is be szokták számítani, pedig lényegében több közösséget mutatnak az expresszionizmus lelki alapjaival.

A *realizmus* a valóságokhoz ragaszkodik, de csak azért, hogy az életet hozzánk közelebb hozva, a szépet ezzel szemléletesebben fejezze ki. Nem elégszik meg azonban a külső valósággal, hanem tudja, hogy vannak magasabb, értékesebb, a dolgok lényegében levő valóságok is. Itt tulajdonképen érintkezik az idealizmussal. A rútat nem önmagáért festi, azzal ellentéteket csendít

ki. A jellemzést fontosnak tartja, szeret a földön körülnézni, tárgyát nem a messzeségből veszi s ha igen, a valódi életnek nemcsak ruháját adja rá, hanem abba vért ömleszt a magáéból. A lélekábrázolásban pontosságra törekszik minden művészetben, de az értékeket tiszteli. Nálunk nem is hívták tisztán realizmusnak, hanem Kemény Zsigmond szavával «reálidealizmusnak». Lényege tehát a valószerűség, mely a szemléleti módban jut kifejezésre. A képzelet a valóság képeivel jellemez, ezeknek frisseségét leheli. Szeret elemezni, egy-egy lélekállapotot eredetéig vezet, de a kompoziciót, formát tiszteli. A stílust nem köti meg és alaphangulata szintén optimista. Eredetét Shakespearetől szokták számítani, pedig a klasszikusok s az idealisták is sok reális részt mutatnak be ideális szempontok kiemelése céljából.

A *naturalizmus* ezzel szemben csak érzékeink közvetlen tapasztalatait ismeri el valóságnak. Elméletileg az impresszionizmus egyik fajtája volna, mely a világ külső ingereit mint erőt *vizsgálja*. Neki minden inger, minden erő egyenlő értékű. Magáért az erőért nézi azt, megelégszik azzal, ha annak működését leírhatja. Tehát megfigyeléseket végez s azok eredményeit lejegyzi.

Dante a poklot reálisan, sőt naturalizmussal festi — de mint a bűn következményét, mint a jó árnyékát. Shakespeare naturálisan festi a bűnöket, hogy annál szigorúbban büntesse. A modern naturalista azonban csak megvizsgálja szereplőit, aztán egyszerűen faképnél hagyja őket. Természettudományos munkát végez: kimutatja, hogy nincs belső különbség király és proletár között, kutatja az átöröklést, a részegség stb. következményeit. Mivel azonban a művésznek formálnia kell, a rossz, a rút irányába teszi ezt. Míg az idealista magasabb, értékesebb szempontból vizsgálja az életet, ebből a szempontból gyüjti az adatokat olyan

képhez, amely előtte lebeg, a naturalista ennek fordítottját teszi. Tehát tendenciózus, igazságtalan s ezért nem is művészi. Szociális tendenciáját elbírná a művészet, de azzal, hogy az emberi és társadalmi megnyilatkozásokat olyan kémiai termékeknek tartja, mint «a vitriol vagy cukor», az élet gyökereit tépi ki s így a művészetet talajától is megfosztja.

Ennek az abszurd felfogásnak még továbbépítése a *verizmus*. A naturalizmus az embert a természet lelketlen darabjának mondta — utóbbi már csak a nemek természetrajzában vájkál. Az ember az érzéki testiség aljas mechanizmusa előtte.

Az *individualizmus* nem külön irány, mert minden művész beleviszi egyéniségét alkotásába. Individualistának mégis azokat a művészeket nevezzük, akik korunk elismert szabályaitól, szokásaitól tudatosan, készakarva igyekeznek eltérni és önmagukat minél jobban elkülöníteni másoktól. De az igyekezet azután skálaszerűen kisebb vagy nagyobb. Az egyik természetesen adja önmagát, a meglevő kultúrközösségbe beleillik ; a másik a végletig jut, el akar vágni minden összeköttetést a multtal. Az előbbi irányú formafejlesztő, az utóbbi formatörő. Az előbbi művészete individuális, egyéni ; az utóbbié *individualisztikus*. Ebben a szóban már kifejezésre jut az erőlködés.

A XIX. század második felében uralkodik ez az önmagát elkülöníteni akaró művészkedési mód. A túlhajtott szabadságfogalommal, egészen a nihilizmusig menő individualizmussal, a közösségből való teljes kiválás vágyával függ össze.

Az individualisztikus nemcsak újszerű képkapcsolásával, bátor őszinteségével, a szokástól eltérő magamutatásával tűnik ki, ami lirikusnál értékes is lehet, hanem elszigeteltségével, azzal, hogy minden tekintetben önálló akar lenni és így önmagának művészkedik. Az

individuális művész egyéni érzéseit a másokéval kölcsönhatásba hozza ; az individualisztikusnak azonban önmagán kívül az egész világ értéktelen. Hogy ez menynyire fakad őszinteségből, azt a túlzók mindig elárulják : rendesen sértett hiúság, a «különcködés» ingere, a feltűnés viszketege az indítójuk. Amint műélvezőket, híveket vagy ellenségeket szereznek, szóval, ha «beszélnek róluk», belekapcsolódnak a közösségbe, a *saját* közösségükbe.

Az individualizmusnak megvan a maga szemléleti módja, az individualista pedig «kidolgoz» magának ilyet. Az individuum egyéniségével válogat a rendelkezésére álló kifejezési anyagban, a kifejezés módján változtat, vagyis a formálásban, a stílusban ad olyant, ami *újszerű*. Az individualista azonban újat akar adni — olyasmit akar, amit nem valósíthat meg. Nagy művészek a legritkább esetben hoztak *új* formákat, új, önálló kifejezési módokat : — Goethe, Vörösmarty, Petőfi — Michel Angelo, Raffael, Székely Bertalan inkább új beállításokat, képzeletük újszerűségét mutatják. A nagyok mindig igyekeztek a közösségben maradni : tudták, hogy abból származnak és abba kell egyéniségükkel visszatorkolniuk.

Az individualista, szenzualista erőlködések között lép fel ellentétül, reakcióul a *kollektivista* művészet. Ez a szubjektív egyéni-alanyi élményen túl kapcsolódik a közösséggel, egynek érzi magát az ember sokféle érzelmével : örömével, bánatával. Lényege nem új, csak a neve. Erős szocialis, őszinte szociális rugók érvényesülnek benne. Tendenciája azonban itt-ott pártpolitikai. Az ilyen művészet, akárhogy hívják (pl. aktivizmus), ugyanabba a hibába esik, mint a régi «szavaló» hazafiság.

A *kubizmus* értelmi reakció a művészetekben. Visszautasítja azt a szerepet, melyet a modern kapitalista időben a művészet azzal tölt be, hogy kielégíti a szórakozni

akarókat. Ebben alapjában igaza is van. Ott azonban, ahol intellektuális szórakozást ír elő a «műélvezőnek», téved. Azt mondja, hogy a modern ember öröme a rend, a gazdaságosság, a beosztás legyen. A gépkor emberéhez, szerinte, jobban illik a szellemi-etikai elvontság. Ezért nem ad részleteket, csak éleket, síkokat, tömegeket, amelyeknek gazdaságos beosztásából, rendjéből, szerkezetéből, térviszonyaiból meg lehet érteni a művész gondolatait, sőt világnézetét. Ez a megértés logikai örömet okoz. Az ilyen elméleti művészet, melyben a tájkép és a szobor térformákba kövült tér, az érző és gondolkodó embertől teljesen elvonatkoztatott ügyeskedés. Egyébként az expresszionizmus egyik fajtája.

Ez a furcsa racionális művészkedés ma még vérszegényebb, mint az *allegorizmus*, mely szintén szellemi elvontságokkal dolgozik. A görög és római mythológia alakjai már az ókorban racionálisokká váltak: Pallas Athéné a tudást, Mars a háborút, Venus és Cupido a szerelmet, Mercurius a költészetet jelentette stb. Ez már nem is képesbeszéd, csak a fogalmak más szóval való kifejezése: a sok között egy-egy «rokonértelmű szó», melyeknek semmi érzelmi színezete sincs már.

Ehhez hasonlatos a *dadaizmus* is, mely kidolgozott «üzleti nyelvével» nevetségessé vált. Azt mondja, hogy úgy kell beszélnie, mint a gyermek szokott, aki nem alkot szavakat és mondatokat, hanem érzelmeit eldadogja («da-da-da-da»). De ennek a dadogásnak megértetésére aztán valóságos szótárt kell szerkeszteni. (Szinte le kell fordítani és kottára átírni.)

Új folyóiratok, új művészcsoportok szeretnek iskolájuknak új neveket adni, azért egész sereg ilyen irány-név («-izmus») van, de mindegyik visszavezethető a két végletes alapirányra: az impresszionizmusra és az expresszionizmusra, vagy inkább az idealizmusra és a naturalizmusra.

20. A művészetek osztályozása. Befejező.

Az esztétika, a szép értékének kutatója a művészetet egynek veszi, tekintet nélkül arra, hogy miféle anyaggal és hogyan fejezi ki a művész a szépet. A művészet fajainak megállapítása azonban már a kultúra kezdetén is megvan, vagyis osztályozzuk megjelenési módja vagy anyaga szerint. Az általános osztályozás szerint vannak térbeli, időbeli és mozgási vagy vegyes művészetek. Ez a megkülönböztetés nem lényeges, mert *az* értékkel semmiféle összefüggésben sincs: csak az eligazodás céljait szolgálja.

Térbeli művészetek azok, amelyek a térben levő tárgyakról inkább a szem számára adnak műélvezeti anyagot. Ilyenek: az építészet, a szobrászat és a festészet. Természetes azonban, hogy ezek, különösen a szobrászat, kifejlett tapintással is élvezhetők. (A vakok így is élvezik.) A térbeli művészeteket képzőművészeteknek nevezzük. (Artes plasticae — Bildende Künste.)

Időbeli művészetek azok, amelyek időben lefolyó érzelmeket, képeket és gondolatokat a fülünk útján közvetítenek számunkra. Ezeknek elsősorban a hangok vagy utóbbiak pótlékai (hangjegy, szójegy = nyomtatott betűkből álló jelképek) a közvetítői. Ez alá a felosztás alá a költészet és a zene tartozik. Az időbeli művészeteket szólóművészeteknek nevezzük. (Artes acusticae.)

Mozgási vagy vegyes művészetek (artes mimicae) azok, amelyek térben és időben egyszerre (szimultán) folynak le s mind a szemet, mind a fület egyszerre foglalkoztatják. Ilyen a tánc, a színészet. Utóbbi a «beszédművészettel», a szorosan vett «előadóművészettel», amikről a rhetorika is megemlékezik, szoros rokonságot mutat. (Az előadással foglalkozó úgynevezett «*nyelvesztétika*» a beszédnek és a nyelvnek szépségeit vizsgálja. Nyelvtani, hangtani, metrikai, szavalási, olvasási, stilisztikai, poétikai elemek kerülnek benne össze.)

Ma *filmesztétikáról* is gyakran hallunk. A mozgóképeket, a filmképeket is a mozgási vagy vegyes *művészetek* közé számítják. De a film, akár a nyomtatott betű, csupán közlő eszköz. Amit közöl, a háromféle kategóriába egyenlőképen tartozhatik.

Mivel az érték, tudományunkban a *szép* értéke értékelő alanyt és értékelni való tárgyat tételez fel, az esztétikának két nagy kutatási területe van. Az egyik az értékelésnek az alanyban, a másik a tárgyban levő feltételeit vizsgálja. Ez a kis esztétikai bevezető kiterjeszkedett mindkettőre, anélkül azonban, hogy az egyes művészetek normáit, azaz szabályait, szabályozó elveit ismertetné. Ezekkel mindegyik művészetnek külön normatív esztétikája foglalkozik.

A sokfelé ágazó esztétikai vizsgálódások legfontosabb elveit és eredményeit figyelembe véve, megállapítható, hogy tudományunk nem tiszta pszichológia, mely megelégszik a leírható tényekkel. Mivel a művészet a realitásokból e realitások fölé épülő külön világa a szimbólumoknak (szemléleteknek), mely magasabbrendű egységeket, harmóniát követel meg, az esztétika tehát csak azokkal a tényekkel foglalkozik, amelyek a művészettel összefüggésben vannak. A szimbólumok, az érzelmeket, gondolatokat közvetítő képek (mozgások, hangok és egyéb jelek) formálódással és formálással válnak kifejezőkké, jelentőképekké (jelentőalakokká, szemléletekké). Ebben a formálódásban, formálásban belső törvényszerűségek szerint célirányosság van. Az első fokon vagyis az érzelmek között ez nem tudatos, hanem intuitív. A tudatnak a mindenséggel, a kozmosszal való összefüggése ezen a ponton válik ismeretünknek legjobban megközelíthetővé, még ha a «tudatalatti» fogalmát meg is tartjuk.

Itt kapcsolható be a világnézet, melynek szálai az érzelmeken át vannak összekötve az autonómiájában erős értelemmel.

A célirányosságok hatása alatt a szimbólumok világának megalkotója a művész, aki kapott kultúrájából fantáziájával intuitíve és logikusan teremt. Ez a célirányosság feltételez egy magasabb rendet, melynek keretében a szervezet, a kultúra s a beidegzések bizonyos formakötéseket önként, belülről adnak, azonban anélkül, hogy a művész szabadságát megkötnék. Az önként adódó és a rájuk épülő céltudatos formálás együtt hozzák ki a felsőbb formakötéseket, a stílust, melyben az egyén különössége is érvényesül. Ha a sokféle formakötés (stílus) megfelel a belső rendnek, akkor harmónikus. Ez a harmónia érzelmi és értelmi elemek kiegyensúlyozódása vagy kiegyensúlyozása. Az érzelmi elemben a belső mozgások s azok kivetődései (a fantázia mechanizmusa a képpel-jellel) is benne vannak s ezeket világítja meg az értelem. Az izlésítéleteken, a tetszésen át állapítjuk meg ennek az egyensúlynak *mértékét* s azt, hogy az alkotás mennyire szép. (Értékelés.) A tetszés úgy kapcsolja az embert a művészet világába, mint a lelkiismeret az erkölcsbe. A szerint, hogy az érzelem (természeti), vagy az értelmi elemek uralkodnak-e inkább a művészben, impresszionistának, illetőleg expresszionistának mondjuk. Az impresszionizmus nagyjából a naturalizmusnak, az expresszionizmus alapjában az idealizmusnak felel meg. A kettő közt áll az a vegyülés, melyet a magyar kritika reálidealizmusnak nevez.

Ezek azok a végső eredmények, amelyekhez ez a kis könyv eljut. Irója az esztétika anyagának ismertetésével és feldolgozásával szintétikára törekedett, anélkül azonban, hogy hiánytalanul egységes rendszert nyujtson, ami az adott keretek között nem is lehetséges.

NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ.

Absztrakt, típus 29
Ágoston, szent 12, 25
agresszív, típus 29
aktív, típus 29
Alberti, L. B. 13
Alfieri 35
allegória 56, 107
Alszeghy Zs. 6
Anaxagoras 15
Angelico (Fra da Fiesole) 35
Apelles 67
apperceptio 15
apriori 16
Arany János 26, 28, 46, 99, 103
aranymetszés 38
architypos 10
Aristoteles 11, 12, 13, 38, 40, 41, 44, 69, 81
Ars Poetica 12
Art pour l'art 100
atom 15
auditív 29
associatiós elmélet 18
aszkéta, típus 29

Balassi Bálint 91
Bartley 13
Bartók 100
Batteux 13
Baumgarten 15
beleérzés 18—19, 48 (beleélés)
belső utánzás 19
Beöthy Zsolt 81, 82
beszédművészet 108
Böhm Károly 74
Burke 13, 14

Cennini C. 13
Césanne 103
Charon 89
Chatauxbriand 46
Croce 20
Cousin 101
csodálkozás 22
Csokonai Vitéz M. 93
Császár Elemér 6
Czakó Elemér 98
Czakó Zs. 35

Dadaizmus 107
Dante 95
Darwin K. és E. 14
dinamikus, típus 29
direkt tényező 19
Divald Kornél 100

Egység, a sokféleségben 11, 12, 13, 18, 73, 86
éghajlat 20
einfühlung 18, 19, 48 (beleérzés)
erotikus, típus 29
erők feleslege 23
Émeaux et cameés 102
építészet 12, 38, 63
érdeknélküliség 17 (l. vágynélküli)
extázis 12
expressio, -nizmus. 45, 86..., 170

Faculté, maitresse 20
faj 20, -fenntartás 20
fantázia 27
fantaszta, típus 29
Fechner (G. Theodor) 18
fenséges 11, 12, 14, 81
Ferenc, Assizii szent 46
— Szalézi 92
— Xavéri 92
festészet 51
fényűzés (erők) 23
filmesztétika 109
fiziológia 14
Flaubert 34
fogalomművész 29
Fülöp, Néri szent 92

Gauthier, Theophil. 102
George, Stephan 103
gesztus 29
Goethe 32, 35, 106
grammatika 11
Grant Allen 20
Gross, Karl 70, 72
Grosze, E. 71
Gyöngyösi István 93
Gyulai Pál 82

Harmónia 53, 55, 85
Herder 17
Herbarth 18
Home 13
homonoia 39
Horatius 12
Horváth János 6, 97
Hugo, Viktor 94
Hutsheson 13, 63

idea 10, -lizmus 103
illuzionizmus 19
impresszió 29, -nizmus 21, 86, 103
indirekt, faktor 19
individualis, -mus 22, 105
intuitio 12, 20, 37, 52
Jánosi B. 6
James 28, 84
játék,-os, 16, 14, 20

Kalotaszeg 98
Kant 16, 63
Katona József 97
Kemény Zsigmond 82, 94, 104
Knight, W. 6
Kodály Z. 100
kollektivista 106
komédia 11
konkrét, típus 29
Kornis Gyula 6, 100
kubista 106

Lamartine 46
Lange 19, 28, 84
Leibniz 15
létfenntartás 20
Lipps 10, 50, 63, 80, 83
Lombroso, C. 55
Longinos 12

Mach 41
Mezőkövesd 99
Meumann, E. 6, 49, 65
Michel Angelo 106
mikrokozmos 15
milieu 20
mimika 20
Mitrovics Gy. 6, 98
modellista, típus 29
moment 20
motorikus, típus 29
motus 28, 50
Müller-Freyenfels, Richard 6, 69
művészetek 108

Naturalizmus 103
nemzeti 95
nevetséges 83
Négyesy L. 6, 85, 97, 98

Nietzsche 34
núsz (nous) 15
nyelvesztétika 108

Objectivatio 55, 56
objektív tényező 29
optimista 29
ornamentika 63

ösztön 14, 23, 73 (művészi)

passzív, típus 29
Pauler Ákos 11, 58
Pekár K. 97
perceptio 15
pesszimista, típus 29
Petőfi 28, 106
Péterfy J. 82
Platon 9, 11, 69
Plotinos 12
pluralista, típus 29
Poe 34
poetika 12
Polykleitos 39
praeraphaelita 46
praestabilisatio 15
proportio-tan 39
Pythagoras 10

Quintilianus 12

Raphael 106
rationalismus 21
Rákosi Jenő 82, 83
realizmus 103
retorika 11, 12, 108
Ribot 28, 54
Riedl F. 84
Révhegyi Rózsi 6
ritmus 22, 29, 36, 50, 51, 63, 99
romantika 93
Rosetti (D. G.) 46

Sárköz 99
Scaliger 13
Schelling 18
Schiller 70
Schopenhauer 18
sexualis, típus 14, 29
Shaftesbury 13, 63
Shakespeare 28, 104
Spectator 14
Spencer 20
Sokrates 10
Stehr, Hermann 89
stílus 45, 48
Sturm (folyóirat) 89
Sulzer 13
szemlélet 26, 61, 77
szenzórikus 29
szenzualizmus 14, 102
Székely Bert. 106
szép 81
szimbólum 25, 26, 32, 33, 37, 45, 54, 63
szimmetria 39, 42
szingularista, típus 29
szobrászat 63, 108
szociális felfogás 22
sztatikus, típus 28
szubjektív, típus 29
szubjektiválás 60

Taine 20
Tamás, Aquinói szent 13, 24, 40, 64, 74
tárgy 48
tehetség 26
tetszés 13, 64
térforma 19
téresztétika 51
Tolnai Vilmos 6
Torockó 99
tragédia 11
typos 10, 27

Ujplatonikusok 12
utánzás 11, 19, 69

vallás 23
vágynélküliség 12, 13, 17, 66
Várkonyi H. 24, 49
vates 34
vegyes érzelmek 82
verismus 105
Vida (H.) 13
világnézet 34, 91
Vinci (L. da) 13
Vischer, Theodor 18
Vischer, Róbert 48
Vitruvius 12
vizuális 29
Volkelt 19, 49
Vörösmarty 28, 29, 36, 54, 94, 106

Weingartner, Josef 92
Witaszek 20
Wundt 30, 39

Zene 11, 14, 15, 36, 38, 41, 42, 50, 63
Zola E. 71
Zrínyi Miklós 93
Zsilinszky Mihály 6

IRODALOM.

Az óriási esztétikai s az esztétikával összefüggő irodalomból a következő műveket emelem ki:

Gustav Theodor Fechner: Vorschule der Ästhetik. 2. Teile.
Th. Lipps: Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst. I. (1903), II. (1906).
Th. Lipps: Raumästhetik u. geometrisch-optische Täuschungen.
Th. Lipps: Komik u. Humor.
Th. Lipps: Von der Form der ästhetischen Apperception.
Joh. Volkelt: System der Ästhetik. (1905.)
Ernst Grosze: Die Anfänge der Kunst. (1894.)
W. Wundt: Völkerpsychologie.
Guyau: Les problèmes de l'esthétique contemporaire.
Karl Lange: Sinnesgenüsse u. Kunstgenuß.
Karl Groos: Der ästhetische Genuß.
Konrad Lange: Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses.
B. Croce: Esztétika. Ford.: Kiss Ernő.
B. Croce: Az esztétika alapelemei. Ford.: Farkas Zoltán.
Várdai Béla értekezése Croceról. (Bp. Szemle, 1927.)
Th. Ribot: Psychologie des sentiments.
Th. Ribot: Essays sur l'imagination créatrice.
Wilh. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung.
C. Lombroso: Lángész és őrület.
Ad. Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst.
Jos. Weingartner: Das deutsche Barock.
Karl Groos: Die Spiele der Tiere.
Karl Groos: Die Spiele der Menschen.
Bognár Cecil: Értékelmélet. (Szent István Könyvek.)
Grant Allen: Physiological Ästhetics.
Soergel: Dichter u. Dichtung der Zeit. (Az expresszionizmusról.)
O. Walzel: Leben, Erleben u. Dichtung.
S. Freud: Über den Traum.
R. Müller-Freyenfels: Persönlichkeit u. Weltanschauung.
R. Müller-Freyenfels: Psychologie der Kunst.

Bergson: Le Rire.
K. Bücher: Arbeit u. Rhythmus.
Böhm Károly: Ember és világa. III. k.
Császár Elemér: A magyar irod. krit. tört.
Négyesy László: Poétika és A magyar nemzeti versidom.
Várkonyi Hildebrand: Aquinói szent Tamás.
Beöthy Zs.: Az esztétikai érzésátvitel tanához. (Athenaeum, 1915.) — Romemlékek. I—II. Bp., 1923. és Egyetemi előadásai.
Pauler Ákos: Bevezetés a filozófiába. (Róla Kornis Gy. Minerva, 1923.)
Pauler Ákos: Aristoteles.
Pekár Károly: A magy. nemzeti szépről.
Pekár Károly: Pozitív esztétika.
Kornis Gyula: Nemzeti megújhodás. (Napkelet, 1929.)
Kiss Erős Ferenc: Esztétika.
Jacques Maritain : Art et scolastique.
Mitrovics Gyula: Szépérzelmeink nemzeti elemei. (Beöthy-Emlékkönyv.)
Kőszegi László: A műélvezés művészete.

SZENT ISTVÁN KÖNYVEK

Katholikus kultúrát fejleszteni, *katholikus tudományt* terjeszteni és népszerűsíteni, ez a hivatása a *Szent István-Társulatnak*, ez a hivatása a kiadásában megjelenő **Szent István Könyveknek.**

A **Szent István Könyvek** sorozata az emberi tudás minden ágát fel akarja karolni. A **Szent István Könyvek** a tudomány mai színvonalán mozognak. Oly stílusban jelentetjük meg, amely alkalmassá teszi őket arra, hogy minden művelt egyén érdeklődéssel olvashassa. Viszont súlyt helyezünk arra, hogy a **Szent István Könyvek** mindegyike a katholikus világnézetnek legyen beszédes hirdetője.

Ilymódon, reméljük, elérjük azt a célt is, mely e könyvek kiadásánál szemünk előtt lebegett: az olvasni vágyó katholikus közönségnek oly műveket nyujtani, amelyek kielégítik igényeiket anélkül, hogy veszélyeztetnék hitüket, sőt amelyek alkalmasak arra, hogy a tudás és műveltség eszközeivel is megerősítsék őket vallásos meggyőződésükben és világnézetükben.

Természetesen e programm megvalósítása nagyban függ attól, hogy a kath. közönség felkarolja-e, támogatja-e nagylelkűen e vállalatot. A Szent István-Társulat igen nagy anyagi áldozatokat hoz, amikor fenntartja és továbbfejleszti a **Szent István Könyvek** sorozatát, a nagy közönségtől függ, hogy a könyvek eljussanak oda, ahová szánva vannak.

A Szent István Könyvek sorozatában eddig megjelentek:

		Pengő
1.	*Zubriczky Aladár dr.:* Jézus élete és a vallástörténet	—.—
2.	*Wolkenberg Alajos dr.:* A teozófia és antropozófia ismertetése és bírálata	—.—
3—4.	*Wolkenberg Alajos dr.:* Az okkultizmus és spiritizmus multja és jelene	5·60
5—6.	*Balanyi György dr.:* A szerzetesség története	5·60
7—8.	*Alszeghy Zsolt dr.:* A XIX. század magyar irodalma	—.—
9.	*Miskolczy István dr.:* Magyarország az Anjouk korában	2·80
10.	*Palau-Timkó Jordán:* Krisztus útján. A katholikus tevékenység főelvei	2·80
11.	*Quadrupani-Babura László dr.:* Útmutatás jámbor lelkek számára	2·80
12.	*Prohászka Ottokár:* Elbeszélések és utirajzok (Elfogyott.)	—.—
13.	*Trikál József dr.:* Természetbölcselet	2·80
14.	*Bognár Cecil dr.:* Értékelmélet	2·80
15.	*Prohászka Ottokár:* A bűnbocsánat szentsége	2·80
16.	*Babura László dr.:* Szent Ágoston élete	2·80
17.	*Lepold Antal dr.:* Szalézi szent Ferenc válogatott levelei (Elfogyott.)	—.—
18.	*Áldásy Antal dr.:* A kereszteshadjáratok története ...	—.—
19.	*Marosi Arnold dr.:* Átöröklés és nemzetvédelem ...	2·80
20.	*Zoltvány Irén dr.:* Erotika és irodalom	2·80
21.	*Horváth Sándor dr.:* Aquinói szent Tamás világnézete	2·80
22.	*Balogh Albin dr.:* Művelődés Magyarország földjén a magyar honfoglalás előtt	2·80
23.	*Marczell Mihály dr.:* A katholikus nevelés szelleme ...	—.—

		Pengő
24—25.	*Motz Atanáz dr.:* A német irodalom története ...	5·60
26.	*Babura László dr.:* Szent Ambrus élete...	2·80
27.	*Márki Sándor dr.:* II. Rákóczi Ferenc élete	—·—
28.	*Kiss Albin dr.:* A magyar társadalomtan története ...	2·80
29.	*Szabó Zoltán dr.:* A növények életmódja	2·80
30.	*Weszelszky Gyula dr.:* A rádium és az atomelmélet ...	2·80
31.	*Balanyi György:* Assisi szent Ferenc élete	2·80
32.	*Dávid Antal:* Bábel és Assúr. I. Történet	3·40
33.	*Fejér Adorján:* Római régiségek...	4·50
34.	*Balogh József:* Szent Ágoston, a levélíró	3·40
35.	*Babura László dr.:* Szent Jeromos élete	3·40
36.	*Karácsonyi János dr.:* Szent László király élete... ...	3·40
37.	*Miskolczy István dr.:* A középkori kereskedelem története	4·50
38.	*Szémán István dr.:* Az újabb orosz irodalom	4·50
39.	*Bán Aladár:* A finn nemzeti irodalom története ...	3·40
40.	*Trikál József dr.:* A gondolkodás művészete	4·50
41.	*Kühár Flóris dr.:* Bevezetés a vallás lélektanába ...	4·50
42.	*Babura László dr.:* Nagy szent Gergely élete	4·—
43—44.	*Kühár Flóris dr.:* A keresztény bölcselet története	8·—
45.	*Weszely Ödön dr.:* Korszerű nevelési problémák... ...	5·60
46.	*Somogyi Antal dr.:* Vallás és modern művészet ...	3·—
47.	*Divald Kornél:* Magyar művészettörténet	5·60
48—49.	*Birkás Géza dr.:* A francia irodalom története ...	8·—
50.	*Wodetzky József dr.:* A világegyetem szerkezete... ...	3·50
51.	*Záborszky István dr.:* Rabindranath Tagore világnézete	3·50
52—53.	*G. Kurth-Michel K.:* A modern civilizáció kezdetei ...	10·—
54—55.	*Dávid Antal:* Bábel és Assúr. II. Művelődés	7·30
56.	*Horváth Jenő dr.:* A modern Amerika története... ...	3·30
57.	*Balogh Albin dr.:* Ország és nyelv	4·70
58.	*Meszlényi Antal dr.:* A katholikus egyház és az állam 1848/49-ben	7·30
59—60.	*Radó Polikárp dr.:* A kereszténység szent könyvei. I. Ószövetség	8·30
61.	*Kecskés Pál dr.:* A házasság etikája	4·—
62.	*Huszár Elemér:* A katholikus házasságjog rendszere ...	3·30
63.	*Petró József dr.:* Az ősegyház élete	5·—
64—65.	*Radó Polikárp dr.:* A kereszténység szent könyvei. II. Újszövetség	8·80
66—67.	*Trikál József dr.:* A jelenségekből a valóságba ...	7·—
68.	*Erdey Ferenc dr.:* Kant valláserkölcsi világnézete ...	4·—
69—71.	*Hartmann Grisar:* Luther Márton élete (Fordította Hoitsy Lajos Pál.)	12·—
72.	*Tóth Ágoston:* Bevezetés a meteorológiába	5·80
73—74.	*Bánhegyi Jób dr.:* A magyar irodalom története ...	6·60
75—76.	*Divald Kornél:* A magyar iparművészet története ...	7·50
77.	*Balanyi György:* A római kérdés...	6·40
78—79.	*Bánhegyi Jób dr.:* A magyar irodalom története. II. Kisfaludy Károlytól napjainkig	7·—
80.	*Pitroff Pál dr.:* Bevezetés az esztétikába...	3·—
81.	*Kühár Flóris dr.:* A vallásbölcselet főkérdései	5·—
82—84.	*Körösi Albin:* A spanyol irodalom története	11·—
85.	*Sigmond Elek dr.:* A mezőgazdasági növények termelési tényezői	4·—
86—87.	*Kalmár Gusztáv dr.:* Európa földje és népei	8·—
88.	*Kiss Albin dr.:* Szent Ágoston «De Civitate Dei» című művének méltatása	4·—

Újdonságok.

MIHÁLYFI ÁKOS BESZÉDEI

I. kötet: **Egyházi beszédek.** 372 oldal.
II. kötet: **Társadalmi beszédek.** 360 oldal.

Egy-egy kötet ára 10 pengő.

ERDŐSI KÁROLY:

NAPSÜTÉSES INDIÁBAN

Újabb, bővített (IV.) kiadás; olcsóbb, de elsőrangú kiállításban. Egészvászon díszkötésben **7.—** pengő. Fűzve **6.—** pengő.

WOLKENBERG ALAJOS dr.:

A KATHOLIKUS VILÁGMISSZIÓ KÖNYVE

716 lap, 14 térkép.

Fűzve 25 pengő.

Megrendelhetők

a Szent István-Társulat kiadóhivatalában

Budapest, VIII., Szentkirályi-utca 28.