

HÍD

**Irodalom
művészet
társadalom-
tudomány**

1

1

1971

JANUÁR

HÍD
IRODALMI,
MŰVÉSZETI
ÉS
TÁRSADALOMTUDOMÁNYI
FOLYÓIRAT
ALAPÍTÁSI ÉV: 1934
XXXIV. ÉVFOLYAM

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:
ACS KÁROLY
(FŐ- ÉS FELELŐS SZERKESZTŐ)
BORI IMRE
MAJOR NÁNDOR
VUKOVICS GÉZA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:
KAPITÁNY LÁSZLÓ

esztétikai
gondolkodásunk
történetéből

válogatta és bevezette bori imre

a híd különmelléklete 1971. január

Tartalom

- 5 Bevezető
- 7 Loósz István Ady Endréről
- 13 Loósz István: Ady Endre lírája tükrében (részletek)
- 20 Láng Árpád dadaista esztétikája
- 22 Láng Árpád: Idő és művészet
- 24 Láng Árpád: Pszichoszintézis
- 27 Szenteleky Kornél a modern művészetekről
- 30 Szenteleky Kornél: Törekvések és irányok a modern művészetben (részletek)
- 41 Farkas Geiza tetszés-esztétikája
- 49 Farkas Geiza: Mi tetszik és miért? (részletek)
- 72 Osányi Endre Baudelaire-könyve
- 75 Osányi Endre: Baudelaire élete és költészete (részlet)
- 78 Sinkó Ervin költészet-elmélete
- 81 Sinkó Ervin: Téma és tartalom a költészetben (részlet)
- 88 Kázmér Ernő impresszionista kritikai módszere
- 91 Kázmér Ernő-breviárium

bevezető

Irodalmi múltunk legismeretlenebb eredményeiből kíván izelítőt nyújtani alább következő válogatásunk: esztétikai kultúránk emlékeit akarja ismét a közönség elé tárni, melyek köztudatunkból nagyobb részt kihullottak, holott fontos és elidegeníthetetlen részei annak a kulturális örökségnek, mit a jugoszláviai magyarság a magáénak tudhat.

A költőt az elmúlt évtizedekben még megjegyezte magának az olvasó, a tanulmányíró, az irodalomtörténész, az esztétika kérdéseit boncolgató elméletírót meg sem ismerte, következésképpen szövegeik is ismeretlenek maradtak, s legfeljebb egy egészen szűk olvasói körre számíthatott az, aki az irodalom, a művészetek elméleti kérdéseit vette szemügyre. Nyilvánvalóan a műfajok is megszabták az írók kommunikatív lehetőségeit, de még jobban befolyásolta őket az a szellemi környezet, amelyhez szólni akartak, nemcsak tárgyválasztásukban, érdeklődésük jellegében, hanem „népszerűségük” síkján is. Csak az intellektuális olvasóra számíthattak, arra a vékonyka polgári rétegre, amely ott képződött paraszti világunk változatainak az alapjain, s beleépült kisvárosaink félig paraszti, félig polgári attitűdjébe, anélkül azonban, hogy vállalni tudta volna ennek az esztétikai kultúrának a hordozója szerepét. Ennek a rétegnek csak arra futotta erejéből, hogy egy-egy ambíciót a könyvvásárlás gesztusával támogatott, vállalni azonban már nem tudta, következésképpen a megszületett esztétikai jellegű tanulmányok eredményei sem szívódhattak a köztudatba, annál inkább nem, mert ez a „köztudat” vidékeinken soha nem volt valójában határozott, mint ahogy nem volt irodalmi élet sem a szó hétköznapi értelmében.

Fatalista módon magánosok hősies küzdelmének képét rajzolhatnánk tehát, „nagy Parlagunkkal” s nagy „Ugarunkkal” a háttérben, lényegében úgy, ahogy egykoron Szenteleky Kornél a maga írástudói egyéniségét látta a sötét bácskai éjszakában:

... Éjjel van, horkol a dagadt disznóhizlaló,
a százlánchos gazda gutaütötte emészti
az esti vinkót meg a paprikást,
mialatt én spanyolul tanulok,
Hölderlint vagy Rimbaud-t forгатom bűvölten,
Van Gogh lángoló vonalait ámulom
vagy Nietzsche megejtő mélységeibe szédülök
sápadtan, lázasan, szikkadt szemekkel...

(Bácskai éjjel)

Esztétikai kultúránk emlékei azonban nemcsak erről győzhetnek meg bennünket, hanem arról a kivételes érdeklődésről is, amelyet ezek a tanulmányok tükröznek, hogy világunk lépést tartson, ha sokkal nagyobb erőfeszítések árán is, mint másutt, a nagyobb világgal. A „Parlag” ellenében a műveltség egy tisztas szintjéről is vallanak tehát ezek a tanulmányok, az intellektualizmusnak olyan tradícióit revelálják, amelyeket ezekben a teljesítményekben is meg kell látnunk. Utalhatunk Lőrinc Péter kutatásaira, amelyek a bánáti magyar polgárság könyvtárainak jellegét világították meg, s hivatkozhatunk a zentai Csányi Endre Baudelaire-könyve előszavának következő soraira: „Baudelaire lelkesei mindenkor a szellemi elit köréből kerültek ki és egy Baudelaire-tanulmányvaló kilincselés ellenkezett volna a Baudelaire-kultusz azon exkluzív jellegével, amelyet e szerény kötet is meg óhajt őrizni. Ezért elhatároztam, hogy könyvemet ismerőseim és barátaim támogatásával számozott példányokban én magam fogom kiadni. A terv valóra vált: köszönet érte mindazoknak, akik előjegyzés formájában nyilvánították bizalmukat művem iránt...”

Egykori társadalmi életünk kulturális keresztmetszetét azonban, sajnos, nem ismerjük, éppen ezért a művek meglétének a tényére hivatkozhatunk elsősorban, s azokra a tapasztalatokra, amelyek létezésükben és karakterükben adva vannak.

Ezek viszont az érdeklődésnek a nyíltságáról és aktualitásáról tanúskodnak: a szellemi izgalmak újdonságai iránti érdeklődés, az előítéletektől mentes szemléletmód jellemzi esztétikai kultúránk régebbi emlékeit. Loósz István Ady-könyve 1914-ből éppen úgy ezt bizonyítja, mint Farkas Geiza tetszés-esztétikája a húszas évek végéről vagy Szenteleky Kornél esztétikai törekvéseinek változásai a tízes és a húszas években, nemkülönben Láng Árpád dadaista programtanulmánya. E tényben lapangó paradoxont viszont nehezen lehetne elhallgatni: egy sajátos és konstans konzervativizmus állt ezekkel a törekvésekkel szemben, mely az intellektus magasabb röptét gátolni, a szellemi élet kibontakozását akadályozni akarta félművelt, a koreszmékkal nem találkozott ízlését kényszerítve közgondolkodásunkra. Az a végletesség, mely szellemi életünket jellemzi, itt a legnyilvánvalóbb, s ezeket az esztétikai, irodalomtörténeti tárgyú dolgozatokat szemlélve fedezhetjük fel a legegységelműbben kultúránknak azt az állapotbeli vonását is, hogy a maga kitermelte esztétikai-intellektuális eredményeivel sáfárkodni nem tudott: esztétikai törekvéseinknek a hazai közegben támadt a legkisebb visszhangja, s az írók reakciója rájuk nálunk volt a leggyöngébb.

E művek jelentőségéből ezek a tények viszont mit sem vonhatnak le: nem őket, hanem közállapotainkat jellemzik elsősorban. Minthogy közállapotaink elmúlt majd hetvenöt évének a kritikáját mindeddig nem tudtuk vállalni, a kép teljességének az igényéről is le kell mondanunk. Gyűjteményünk azonban ennek a kritikai igénynek a szükségességét is revelálja — már azzal is, hogy a gondolkodás elvontabb szféráinak hazai emlékeire hívja fel a figyelmet. Fényeket mutat, hogy árnyékunk is kitessék.

loósz istván ady endréről

Esztétikai kultúránk e századi kezdeteinél tanáremberek állnak: őket találjuk Zomborban és Becskereken, s ők tevékenykednek Szabadkán is. A Szabad Líceumok előadói rendszerint ők, s ha igényes és ambiciózus egyéniségek kerülnek egy tantestületbe, körülöttük megélénkül az irodalmi élet, a szellemi kultúra pezsegni kezd. Nem szabad elfelednünk, arról a tanárnemzedékről volt szó, amelyhez egy Péterfy Jenő és Riedl Frigyes, később egy Babits Mihály és Juhász Gyula is tartoznak. Legtöbbször nemcsak tanárok, hanem tudósok is, ismereteik, érdeklődésük messze meghaladja az iskolai követelményeket.

Szabadkán századunk első két évtizedében két ilyen tanáregyéniség is élt: Toncs Gusztáv és Loósz István. Toncs mindenekelőtt irodalomtörténész, akinek legtermékenyebb évei a szabadkaiak voltak (1881—1910): szövegkiadásai érdemelnek elsősorban figyelmet, s az az ambíció, amelyet legnyíltabban *Shakespeare drámai művészete* című kis könyvében fogalmazott meg (Szabadka, 1909). Bevezetőjében ugyanis ezt írja: „A Szabadkai Szabad Líceum a lefolyt téli évad alatt, részben még a Kisfaludy-Társaság hasonló természetű vállalkozását megelőzve, az emberiség legnagyobb drámaírójának emlékét a szabadkai művelt közönség előtt sorozatos előadásokban elevenítette fel...” Ezt ismétli meg tanulmánya zárórészében is: „Mi, szabadkaiak, örvendünk, hogy a Shakespeare-kultusz föllendülésében nekünk is részünk van és volt, mielőtt a Kisfaludy-Társaság a Shakespeare-előadásokat elhatározta s megindította volna. Örömről nem kisebbíti az, hogy mi a nagy célt kevesebb erővel szolgáltuk, mint a fővárosi irodalmi társaság...”

Toncs Gusztáv igénye a korrall való haladásra egy közérzet kifejezése is, mely esztétikai kultúránkban állandóan jelenlevő mozzanat lesz. Ez csillan meg Shakespeare-szövegén is, s töri át a tanári rendszeresség nehézségét is az új kezdeménnyel való találkozás pillanataként. Tünetértéke tehát nagyobb e kis könyvnek, mint a szerző valóságos hozzájárulása a Shakespeare-ről való tudásunkhoz.

A szellemi érdeklődésnek a Toncs műve jelezte áramában született meg Loósz István Ady-tanulmánya 1914-ben (*Ady Endre lírája tükrében*. Szabadka, 1914. 92. old.), mely Horváth János úttörő Ady-tanulmánya után veszi szemügyre a sokat vitatott költő életművét. Loósz könyve tehát a második olyan önálló publikáció, amely Adyval foglalkozik — sajnálatos módon azonban a magyar irodalomtörténetírás megfeledezett

róla a később feltornyosuló Ady-irodalomba veszve. Mert készültek jelentős, a költő életét és művét új fényben megmutató könyvek Adyról, némelyek klasszikus alkotásai a magyar irodalomtörténetírásnak és meg nem kerülhetők a költő és kora tanulmányozásának szempontjából. Az úttörő vállalkozások nyilvánvalóan nem ilyen erényekkel teljesek, de övéké az érdem, hogy mertek és tudtak reagálni olyan irodalmi jelenségekre, amelyekkel szemben még nem alakultak ki konstans vélemények, és nyilatkoztak, amikor az értékrend még mozgásban volt. Különösképpen az Ady-irodalomra vonatkozik ez: Ady hívei elsősorban rajongók voltak, akik szerették ugyan a költőt, de az 1909-es *Nyugat* Adyszámán kívül csak a napi kritika terjedelmében szóltak egy-egy frissen megjelent kötetéről, s még itt is nagy hiányokat tapasztalhatunk, mint ahogy a *Nyugat* évfolyamai is bizonyítják. Az 1909-es Ady-szám ugyanis a feltört és a *Nyugattal* diadalmaskodó költőt ünnepelte, a szerzők legtöbbje azonban új írással Adyról nem szerepel egészen 1919-ig a folyóiratban. Az Ady-irodalomnak az a válogatott bibliográfiája, melyet Vezér Erzsébet állított össze 1969-ben, a világháború kitéréséig Horváth János könyvének kívül Ignotus egy 1906-os írását említi, egy Hatvány-, Lukács György- és Bölöny-írással hivatkozik, valamint Balázs Béla 1913-as kritikáját jelöli meg.

Loósz István vállalkozását tehát az Ady-irodalom ilyen állapotában kell elsősorban mérlegelnünk, s jeleznünk azokat az eredményeket, amelyeket könyve hozott Horváth János máig érvényes műve mellett. Mindenekelőtt kritikai, irodalomtörténeti „hozzáállását” kell méltatnunk, hiszen azt a magyar irodalomban oly ritka és kevesek képviselte álláspontot vallotta a magáénak, amely a „tárgyilagos megítélést” nemcsak a holtakkal szemben akarta érvényre juttatni, hanem az élő és szüntelenül változó irodalomban is. Nem híve tehát annak a „tárgyilagosságra törekvő óvatosságnak”, mely a magyar irodalomtörténetírást és kritikát jellemzi, s írja meg Ady-könyvét, esztétikai kultúránk szép dokumentumaként. Valójában azonban egy hagyománynak a letéteményeseként fogott Ady „lírai tükrének” megalkotásához. Nem szabad megfélemlenünk az „ada—moholi” sajtóról sem, mely írt róla, s kiváltotta a fiatal Ady gunyoros megjegyzését is 1900 januárjában („Az ada—moholi sajtó tehetséges, ifjú lírikust fedezett fel bennem. Az ada—moholi sajtó figyelme meghatott. A sajtó Ada—Moholon is nagy hatalom s elég szép dolog Ada—Moholon is tehetséges ifjú lírikusnak lenni...” ÖPM. I. 226. old.), vagy arról, hogy az egykori Becskereken, ahogy azt a *Bácsmegyei Napló* közvetíti, annak tudata élt, hogy Adynak nem Váradra, hanem Becskerekre kellett volna újságíróként elszegődnie, és pusztán a szülőföldi közelsége miatt döntött végül is Várad mellett. Loósz István vállalkozásának érdekességét viszont az tetézi, hogy akkoriban foglalkozott Ady költészetével, amikor Szabadkán élt és dolgozott Gyóni Géza, kit a magyar hivatalos kritika Ady ellen akart kijátszani.

Szemlélete konzervatív, s a népnemzeti iskola esztétikájának az álláspontjáról nézi Ady költészetét, ám, mint Horváth János is, tárgyilagos akar lenni, a rokon- és ellenszenv parancsszavait nem akarja meghallani. Ezzel magyarázható, hogy legtöbbször előítéleteit nem engedi érvénye-

sülni, ha fenntartásai vannak, azok elsősorban Ady „erkölcsével” kapcsolatban tűnnek ki. De ez vonatkozik esztétikai szemléletére is, minthogy amikor Ady helyét keresi a magyar líra történetében (Helye lírának fejlődésében), Arany Jánossal, a „művészi öntudatra emelkedett nemzeti költészettel” állítja szembe. Arany költészetét „a magyar klasszicizmus megérett gyümölcsének” nevezi, s jelzi, hogy „az ütközőpont az Aranyféle költészet, mert a nemzeti életnek ez képviseli a legjellegzetesebb kisarjadását”. Ugyanakkor pontosan látja azt a nagy ízlésbeli és szemléletbeli fordulatot is, amely Vajda és Reviczky lírájában üzent, s ezért éppen őket tartja a „mai líra legközvetlenebb elődeinek”: „A nemzeti élet nagy kérdéseinek révbejutása után, vagy a nemzeti érzés lanyhulásával a közösséget érdeklő kérdésekről a figyelem rendesen az egyén felé fordul. Mindenkinek a maga énje és ennek kis világa lesz érdeklődésének központja...” — írta. Az új lírikusok lázadását azoknak a korlátoknak a meglétéből következteti ki, amelyek az individuális zsenik előtt állnak, s minthogy „rendületlenül hisznek egyéniségük kiválóságában és ez lépten-nyomon kiváltja belőlük a sértett önérzet és büszkeség hangjait”, szüntelenül konfliktus-helyzetbe kényszerülnek, és „elkeseredésükben a fennálló rend ellen támadnak”. Ady költészetében is „az egyéniség túltengésének költői virágait” látja, s ebből a szempontból veszi számba, a költő vallomásai alapján, költő-őseit: Vajda Jánost, Csonkai Vitéz Mihályt és Petőfi Sándort. Petőfivel kapcsolatban írja:

„Amennyire szereti a szertelen, megalkuvást nem ismerő, mágnás-gyűlölő, nemzete hibáit korholó, szabadság-imádó, respublikánus s a köznép sorsát szíven viselő Petőfit, éppen olyan talányszerű neki a szerelmi életében szigorú erkölcsű és »borzasztóan becsületes« Petőfi, aki amellett, mint Ady hiszi, »vágyas ember« lehetett. Azonban az már alig hihető, hogy Adyn kívül más a forradalmár Petőfiben még »páratlan internacionalizmust« is lásson. Valószínűleg ő is csak azért látja ilyennek, hogy Petőfi példájával igazolja a maga nemzetközi szociális elveit a politikai kérdésekben.”

Adynak új, a népnemzeti iskola eszményeivel ellentétes költői viselkedését és magatartását rajzolva Loósz a már jelzett fenntartásai felett is győz: végeredményben pontosan látja ennek az új költészetnek az összefüggéseit a magyar polgárosodás huszadik századi jellegével:

„Az újabb társadalomtudományi elméletek és tanítások azonban az egyén és a tömegek életét egyaránt érdeklő sok új gondolatot vetettek felszínre, melyek a nemzetek és fajok hagyományain megizmosodott érzés- és gondolatvilágot folyton újíto és idegen hatások ostromának teszik ki és a nemzeti korlátok tágítása által segítik az emberi gondolkodást egységesebbé tenni. A velük járó rázkódtatások természetesen visszhangra találnak a költészetben is. Ez adott bizonyos kozmopolita jelleget az újabb kori költészetnek...”

Ady költészetének a köreit felmérve, Loósz István Ady politikai költészetének főbb csomópontjaiban rögzíti ezt a sajátos, Adyban ellentmondásosnak látszó módon megmutakozó magatartást, melyben az igenek és a nemek illeszkednek egységes vilásképi keretekbe. „Ady költészetét különösen nemzetiség és fajszeretet szempontjából érte legtöbb gáncs.

Gőgös nemzetköziséggel vádolják, ki lenéz és megvet mindent, ami magyar. Máskor viszont kérkedik magyarságával, de mindig olyannak tünteti fel magát, aki annyira kinőtt a mai magyar életből, hogy itthon nem is érezheti jól magát... Erre a vélt ellentmondásra alapozza tehát Loósz interpretációját Ady „kapcsolatait a nemzeti és közélettel” véve szemügyre. A „zavaros magyar közéletet” és a hatalmon levőket ostromozó verseit ismerteti, és azokról a versekről szól, amelyekben Ady „a proletárság szószólójaként lép fel” — megjegyezve: „E nemű verseiből az elfojtott tömeg-szenvedély ereje tör elő és kér meghallgattatást. Művészi mérséklet híján ezek a versek számíthatnak legkevesebb maradandóságra és esztétikai becsre. De mindenesetre érdekes költői dokumentumai lesznek egy feltörekvő és érvényesülni nem tudó társadalmi osztály elégedetlenségének.” Részletesen szól a „magyar Messiások” problematikájáról, Ady őskereső gesztusairól és kuruc-verseiről:

„De neki költészetünk legmagyarabb forrásából, a kuruc költészetből is csak keserűség fakad. A kuruckor hősei közül nem a korszak ormán álló vezérek kötik le érdeklődését, hanem azok a kismemesek, kik e küzdelmes korban hazátlanul kóboroltak szerte az országban, és énekelték a maguk és nemzetük bajját saját vigasztalásukra. Ezekben a visszaemlékezésekben a kuruc versek ereje lüktet; de a mai kor vajúadását szimbolizálják.” Majd ismét a magyarság-versek és a proletár-versek összefüggéseit taglalja, s a költő „szociális világfelfogásának gyökerét” osztályhelyzetével összefüggésben magyarázza, egyértelműen a „züllésnek indult birtokos magyar középosztály elégedetlenségére” mutató módon. Majd így összegez:

„Végeredményben azonban mégiscsak azt mondhatjuk, hogy az ő hazafisága, ha osztálygyűlöletet és harcot hirdet is, lelke mélyén fajszeretettből fakad. Elégedetlensége közállapotaink sivársága miatt és elkeseredése eszméinek félreértése vagy nem érzése miatt ragadják sokszor a másik végletbe, amely lekicsinyli és kigúnyolja a legszentebb érzelmeket is (utálatos, szerelmes nációm).”

A Költészetének feltűnőbb vonásai című fejezetben Loósz Adynak a maga költészetével foglalkozó verseivel, a Párizs-élményt kidaloló költeményekkel és dekadenciájának a kérdéseivel néz szembe. Ady Párizs-élményét híven interpretálva írja: „Ady a magyar költészetben úttörőnek tartja magát; ebben nem kis része van annak a hatásnak, melyet reá Páris és a francia dekadens költészet gyakorolt. Hóni viszonyainknak a párizsi élettel való összehasonlítása teszi őt annyiszor elfogulttá hazájáról mondott ítéleteiben is... Párizs képe mint az életöröm és mámor megszemélyesítője jelenik meg lelkében, hazáját pedig koldus zsvajával a nagyra törő lelkek temetőjének látja...” Itt emlegeti a „magyar Ugar” képzetét, s Adynak azt a „kétlelkűségét”, amely a Szajna- és a Duna-part ellentéteiben nyilatkozik meg. „Sokszor úgy tetszik neki, hogy két életet él: a Szajna partján szerelem s örömmámor járja át a lelkét; ott szebbnek, nemesebbnek, hősebbnek hiszi magát. A Duna partján démonok üznek vele csúfot és a meg nem értők röheje céda lányokhoz és tivornyákba kergetik...”

Loósz szemléletének a próbaköve a francia „dekadensekhez” való vi-

szonya, s ezeknek a rokon volta Ady költészetével. Loósz nem osztózik a magyar konzervatív irodalomszemlélet dekadenciaellenességében, s nem követi itt Horváth Jánost sem. Ismeri Baudelaire és Verlaine munkásságát, s helyesen látja Ady kapcsolatait is velük:

„A francia dekadensek közül e két költő vonzza ellenállhatatlanul a mi Adynkat is. Szertelenséget kereső életmódja, hisztériás idegalkata sok rokon vonást mutat velük. Hogy csak egyet említsek, pl. Ady éppúgy, mint Baudelaire a szerelmet és a halált sokszor együtt látja. Viszont Verlaine homálya, életének apró strófákba és fel-felvillanó szavakba rögzítése, továbbá élete végén megtérését hirdető költeményeinek hangja sokszor Adyt is jellemzik. De ez s még egyéb találkozások Adynál nem az egyszerű utánzás eredményei, hanem hasonló lelki habitus termékei...”

Abban a pillanatban azonban, amikor interpretációjában lemond önállóságáról, naiv magyarázatokba kezd. Azt, amit az „öszönök költészetének” nevez, még elfogadható módon fejtegeti, de következtetései már nem helytállóak: a magánéletben keresi annak magyarázatát, ami az ember világhelyzetében leli csak indokát meg. Ezzel a jellegzetes érzéktelenséggel közeledik Ady szerelmi költészetéhez, a költő „szerelmi orgiáit” emlegeti, s intuíciója vulgarizáló gesztusoktól sem mentes, Ady „perverzításait” sorolva fel, azokat „visszataszítóknak” minősíti. Ugyanez a visszautasító magatartás jellemzi Ady pénz- és mámor-verseinek magyarázatát is.

Viszont az Ady szimbolizmusáról szóló fejezet ismét az önállóan gondolkodó, nagy anyagismerettel és körültekintő módon dolgozó kritikust mutatja, aki Horváth János könyve után is tud újat mondani az akkor még oly sokat vitatott kérdésben. Hadd jelezzük csak, hogy a szimbólum és a vízió differenciálása kétségtelen eredménye vizsgálódásainak, mint ahogy helytálló a szimbolista költészet alapjairól szóló nézete is. Problematikus ugyanakkor a halál-verseket és az istenes-énekeket író Ady értelmezése. Finom megfigyelések (pl. a Párisban járt az ősz kapcsán!) váltakoznak vulgárisabb értelmezésekkel és leegyszerűsítésekkel. Legértékesebb itt az az észlelete, hogy „a költő felfogásában az élet és halál kérdése megoldott probléma”, ugyanis „élet mind a kettő”. S zavartan áll az istenes versek előtt: a konzervativizmus határait ugyanis Loósznak sem sikerült áttörnie.

Könyvének van még egy figyelemreméltó fejezete, melyben nemcsak Ady és Nietzsche kapcsolatait vizsgálja, hanem beszél Adynak akkor két legfrissebb kötetéről, *A menekülő életről* és *A magunk szerelméről* is. Jól érzékeltte ugyanis, hogy a tízes évek elején Ady költészetének egy nagy korszaka lezáródott, s hogy ezekben a verseskönyvekben fejlődésének újabb iránya látszik már. Loósz szenzibilitása itt a legtermékenyebb: messzemenően Ady költészetének átértéséről tanúskodik.

Loósz István Ady-könyve tehát nem egyértelmű alkotás, de így is a legjelentősebb erőfeszítések egyike abból a korszakból, amelyben Ady költői jelensége még nem történelmi távlatban mutatta magát, hanem

mindennapi produktívásának az ellentmondásaival okozott zavart és meglepetést híveinek, ellenségeinek egyaránt. A gondolkodás bátorságát és a szenzibilitást nyilvánvalóan nehéz lenne elvitatni Loósz Istvántól, aki esztétikai kultúránk történetének egyik fontos mozzanatát teremtette meg Ady Endréről írott könyvével.

loósz istván:
ady endre lirája
tükreben (1914.)

BEVEZETŐ

Abban a hangos küzdelemben, mely újabban a magyar irodalom berkeiben időközönként felhangzik, Ady Endre neve valóságos csatakiáltást jelent; mert tehetsége és ellentmondást nem tűrő természete leginkább kihívják az ellenpárt kritikáját és hívei védekező sorakozását. Az elvek harca az egészséges haladás szükséges föltétele, mert csak így tisztázódhatnak az eszmék és alakulhat ki egységesebb felfogás a közélet és irodalom minden vonatkozásában. De már káros az olyan küzdelem, melyben az egyéni hiúság vagy az önzés vívják érdekharcaikat. Az ilyen harc nyomán csak gyűlölködés terem. De akár elvek, akár egyéni érdekek mérkőznek egymással, az elfogultság az érdekelt felek ítéletét bizonyos mértékben mindig meghamisítja.

Ez teszi némileg indokolttá a szigorú irodalomtörténeti felfogás álláspontját, mely tartózkodik attól, hogy behatóbban foglalkozzék az irodalmi élet forgatagában tevékeny szerepet játszó egyéniségek munkáival, nehogy ítéletét elfogulttá tegye a rokon- vagy ellenszenv. Ez a tárgyilagosságra törekvő óvatosság azonban azt a balfelfogást eredményezte, hogy a költőnek és művésznek előbb meg kell halnia s csak azután lehet része komoly kritikában.

Igaz, hogy bizonyos állandóságra igényt tartó ítéletet csak akkor mondhatunk, ha befejezett pálya áll előttünk; de a komoly irodalmi kritikának nemcsak az a tiszte, hogy végleges megállapításokat adjon, hanem hogy az irodalmi ízlést is irányítsa. Ennek híján a kevésbé fegyelmezett gondolkodású olvasó szinte prédául van kiszolgáltatva a pajtáskodó és elfogult pártkritikának.

Talán egyetlen íróról sincs annyira ellentmondó vélemény a köztudatban, mint Ady Endréről, mert vagy ámulatba ejtő magasztalásokat hallani róla, vagy pedig csúfondáros megjegyzésekkel igyekeznek pellengrére állítani egész költészetét. Mind a két véglet túllő a célon, mert egyik sem indokolja meg igazán, hogy mire építi ítéletét. Rajongói, amikor elragadtatásuk túlzásával halmozzák el Ady költészetét, a reklám és nem a kritika eszközeivel dolgoznak. Ócsárlói pedig csak hibáit szedik tollhegyre, és azt is legtöbbször ferde világításban mutatják be, és szándékosan elhallgatják költészetének sok értékes tulajdonságát.

Ady neve ma már annyira benne él a köztudatban, hogy méltán tarthat számot tárgyilagos megítélésre. Ezt pedig legjobban megközelíthet-

jük, ha egész költészetének gondolatvilágába vezetjük az olvasót. Így a költőt a maga lelkivilágának tükrében látva jobban meg lehet ismerni, mint az egyoldalú kritika szemüvegén keresztül.

ADY SZIMBOLIZMUSA

Ady költészetének az eddigieknél sokkal jellegzetesebb tulajdonságára kell még rámutatnunk, hogy a költőnk gondolatközlésének egy sajátos formáját megérthessük. Ady — amint már tudjuk — igen szereti a tudattalan ösztönélet lelki folyamatait képekben megrögzíteni, tehát valami homályos lelki állapotot közölni a költői szemléltetés nyelvbeli eszközeivel. Szóval az érzékek számára megfoghatatlant az olvasó számára felfoghatóvá tenni. Erre önként kínálkozik neki, az ösztönök költőjének, a gondolatközlés legősibb és az ösztönrel együtt született módja a jelbeszéd vagy *szimbólum*, melynek lényege az, hogy valami érzéki képben magát a kifejezendő fogalmat látjuk, tehát olyan jel, mely a képzet tartalmát is magában foglalja, amelyre utal. A kettő azonban, mint egymással nem azonos dolgok, mégsem fedheti egymást annyira, hogy bizonyos kétértelműséget ne támasztana. A szimbólum tehát mindig többet foglal magában, mint amennyit mond. Főként ez különbözteti meg a rendes beszédétől, melyet egyébként szemléletesség és érzéki hatás dolgában sokszorosan felülmúl, mert az ilyen beszéd valódi értelme mögött mindig ott rejtőzik a szimbolikus jelentés is.

A szimbólum-alkotás az emberi léleknek ősi tulajdonsága, mondhatnók, veleszületett hajlama. Öntudatlanul munkáló lelki szükségletből ered, mert a nyelv kifejező erejét nemcsak az ősember, hanem a kiművelt elme is szegénynek találta, amikor valami érzékfelettit kellett mások számára megérthetően közölni.

Ez a kezdetleges, kényszerű szimbolizálás a művészi alkotásban hovatovább öntudatosra lesz, anélkül, hogy éreztetné a mesterkélt szándékosságot. A művészi fokra emelkedett szimbolizálásra a művészt fokozott egyéni diszpozíciója kényszeríti. Ennyiben a szimbolikus festő, szobrász vagy költő munkája bizonyos fokig öntudatlan lelki szükséglet eredménye. Akinél nem ebből a lelki kényszerből ered a szimbólum, legfőlegbe arra lehet jó, hogy a gondolatot elfátyolozza és az avatatlanok számára érthetlenné tegye. Holott a jó szimbólumnak az érzékiesítés által a megértést kell elősegítenie.

A szimbolista művész tehát már születésétől fogva hajlamos a szimbolizálásra. A tudatosság a művész ezen alaptermészetét bizonyos fokig tökéletesítheti; de azzá arra való készség nélkül nem teheti.

Ady elsősorban szimbolista költő. De nem azért lett azzá, mert talán Verlaine sikerein buzdulva megtetszett neki ez az irány, hanem természeténél fogva szimbolistává kellett lennie. Az aztán már a fejlődés dolga, hogy ez a belső kényszerűség lassankint annyira tudatosra válik, hogy a költő szimbolizmusát nemegyszer mesterkéltté teszi.

Ady szimbolikus költeményeiből nyilvánvalóan kitetszik az is, hogy a

szimbólum szükségszerűségével együtt kell járnia az őszinteségnek. Amikor szimbólumot alkalmaz a költő, szükségét érzi annak, hogy mondanivalójával és a maga egyéni érzésével együtt csak így férközhetik igazán a lelkükhöz. A szimbólum a gondolatnak és érzésnek tehát nem külső dísze, hanem vele együtt születik a költő lelkében. Ez adja meg neki az őszinteség jellegét.

Azáltal, hogy a szimbólummal a költő a maga lelkét akarja átlopní az olvasóba, az igazi szimbólum szuggesztív hatásra is törekszik. Erre pedig csak a jól kiépített szimbólum képes, mert csak a teljes megértésre számot tartó szimbólumnak van az emberi közösség szempontjából értéke. Itt természetesen azt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a szimbólum-alkotó egyén és azok között, akikhez szól, érzés és gondolkodás tekintetében nagy távolság és fajsúlybeli különbség ne legyen, mert akkor a jó szimbólum sem éri el a kívánt hatást. Igazi szuggesztív erejét elveszíti.

A szimbólum szuggeráló ereje, azt mondhatnók, egyenes arányban van annak szemléletességével. Igazi hatásra csak a nagyon szemléletes szimbólum alkalmas, mert ez teszi életképessé és kölcsönöz neki színt, erőt és melegséget. A szimbólum mint a primitív lelki szükséglet kisarjazása a művelt korokban rendesen akkor emelkedik nagyobb jelentőségre, amikor a túlfinomult és kiélt idegrendszer a lelket újból visszabilenti az ösztöniség felé. Az így egyensúlyukat veszített lelkerők az akarat rovására az érzelem és a képzelet uralma alá jutnak és egyszersmind hajlamosá teszik az egyént a miszticizmusra és babonára is.*

Ha van költő, akire ráillik az a megjegyzés, hogy szimbólum-alkotó és babona-teremtő tehetség, akkor az elsősorban Ady Endréről mondható. Elég néhány példa, hogy meggyőződünk róla. Költeményeinek túlnyomó része kiépített szimbólum, vagy szimbolikus vonatkozás. Az előbbire jellemző példa *A vár fehér asszonya* c. költeménye. A költő lelke ódon, elátkozott babonás vár, ahová elkárhozott szellemek járnak. Szemei a völgyre tekintő sötét ablakok, honnét csak néha, titkos éji órán mosolyog ki a vár fehér asszonya: meghalt kedvesének emléke, mely pillanatra felejteti vele, hogy az ő lelkének csak kísértetei vannak. A kísértetjárást kísérő babonás jelenségek adják meg e szimbolikus ábrázolás szuggesztív erejét, amely mellett eltörpül annak a keresése, hogy a költői kép egyes mozzanatainak megvannak-e az egyes fogalmi megfelelői, amit pl. a metaforánál és allegóriánál keresünk. Vagyis itt nem a fogalmaknak képekben való kifejezése a fontos, hanem a költő szubjektív érzése, mely mintegy a kényszerűség erejével hozta létre a neki megfelelőnek tetsző tárgyi látomást, mely nem igazi meglátás, mert ebben a tárgyi elem a fontos, hanem szubjektív látás, amelyet a lélektan vízióknak vagy látomásnak nevez. Tehát a föntebbiekben van a magyarázata annak is, hogy Ady költészetében miért játszik olyan nagy szerepet a vízió. A ki nem épített szimbólumok teszik sokszor egyik-másik versét homályossá. A fe-

* Vö. Max Schlegel: *Geschichte des Symbols*. Berlin, 1912, továbbá Marót Károly: *A szimbólum történetéhez*. Huszadik Század, 28. köt.

kete zongora című sokat kigúnyolt verse pl. ezek közül való, ahol a szimbólum alapját tevő kép annyira egyéni és helyhez kötött, hogy a költőtől távolabb állók a vonatkozást nem érthetik meg. Csak annyit tudunk meg belőle, hogy a fekete zongorából a költő szomorú életének melódiája sír hozzánk. A vak mester, a fekete zongora, a vágyak tora legfőleg csak sejtetik, hogy valami éjjeli mulató tivornyájának emlékei kelhettek a költőben életre.

Mikor a költő a külső világ tárgyaiban és jelenségeiben a maga lelkét belelopja, képzelődése az ihlet perceiben hiszi is, hogy azok életre keltek és ő bennük éli a maga életének elgondolt jeleneteit. Ilyenkor az egyéni tudat megvillanásának perceiben szinte megdöbben tőlük, mint valami kísértetektől. Babonás félelem szállja meg, melynek borzongása olykor az olvasóra is átragad. Megfelelő lelki diszpozíció mellett olvassa el bárki a *Jó Csönd-herceg előtt* c. költeményt, és a néma csendtől való babonás rettegés a benne kifejezésre jutó átélt valóság megkapó erejénél fogva őt is hatalmába keríti. A kis gyermek és idegbeteg ember félelme a magánytól a sötétben ugyanilyen lelki okokra vezethető vissza.

Képzeletének boszorkányos ereje még inkább megbűvöl kísérteties vízióiban, melyek szellemeket idéznek és holtakat keltenek életre. Az elgyötört test ilyen álomlátása a delíriumos mámor paroxizmusában pl. Az *én koporsó-paripám* c. költeménye, amelyben elmondja, hogy a szellemek úznak vele rémes, majd pajkos tréfát, mialatt ő reszketve lovagol koporsó-paripáján. Bal kezében véres kantárt, jobbában suhogó ostort tart. A szellemek fickóhada pedig zúg, kereng, röhög körötte, és tótágast állva osztják neki parancsaikat, és ő a sötét, kénlángos éjszakán hajnalpirkadásig tehetetlenül teljesíti azokat.

Bizonyos lelki perverzítésra yall, hogy olykor a hátborzongató tárgyakat szinte hajszolni látszik, mintha a félelem gyönyörűséget okozna neki. Különösen szeret kacérkodni a halállal és a temetővel. *Sírni, sírni, sírni* c. verse is egy ilyen komor, ünnepélyes temetési szertartást elevenít meg álmokép formájában, amely egyszersmind alkalmul szolgál neki, hogy bűnös múltját elsírja az ismeretlen halott koporsója fölött.

Ady megelevenítő szimbolizmusának egy különös kiágazása, hogy ha szeszélye úgy hozza magával, saját életét megkettőzve egyszerre éli a múltban és jelenben. Érdekes példája ennek *Egy ismerős kis fiú* c. verse, mely saját múltját kelti életre. Nem szokásos visszaemlékezés ez a múltra, hanem valóságos varázslat. A saját mosolygó gyermeki énje jár el hozzá éjjelenként; babrálva játszik ágyán, és vénülő arcára sírja könnyeit, mitől ő „gyermekként ébred sírva úgy mint régen”. E költeményben tehát a költő tulajdon énjét megkettőzve egy darabig egyszerre éli mai és gyermekkori alakjában, mígnem mostani énje egyszerre beleolvad gyermeki képmásába, s a költemény végén mintegy varázsütésre maga lesz szepegő gyermekké, ki megrémül a saját férfikorától. Szóval az ő megelevenítő képzeletében elvesz az idő és távolság fogalma; a múlt, jelen és a jövő egymásba olvadnak.

ADY ÉS NIETZSCHE

Az eddig megrajzolt kép Ady költői világáról hiányos volna, ha fejlődésének egy újabb irányára még nem mutatnánk rá, amely két újabb verskötetében: *A menekülő életben* és *A magunk szerelmében* a régi sajátságok mellett mutatkozik. Ezekben ugyanis újszerű és rokonszenves vonás háborgó lelkének bizonyos rezignációja és a tisztultabb életörömök keresése. Amiként a pihenő vagy kialvó tűzhányó közelében sarjadni kezdő buja növényi élet lelket felemelő és megbékítő zöldjével csalogatja a hozzá közeledőt, éppoly jólesik a haragos, romboló és önmagát emésztő Adyt is végre megnyugodtnak és derűsnek látni.

Ezt a derút részint újan ébredt szerelme egy fiatal leány iránt — kit *ő Ifjú karok kikötőjében* című versciklusában, amint tudjuk, Arany-nak nevez — lopta a lelkébe, hogy alkonyodó életvágját megaranyozza vele; részint pedig higgadtabb életfilozófiája eredményezte, melyet valószínűleg Nietzsche hatása alapozott meg.

Ugyanis Ady lelki fejlődésében sok nietzschei vonás van. Nietzsche gondolkodásának kiindulópontja az akarat. Ebben látja a világ lényegét, ez nyilvánul meg minden lényben. A belőle sarjadó örök fájdalmas törekvés szakadatlan küzdelemmé teszi az életet a bukás bizonyosságával. A létben így több a szenvedés, mint az öröm, tehát az embernek le kellene mondania az életakaratról, mert csak ez szüntetheti meg a világfájdalmat és a szenvedés mámorát. A világot csak az illúziók tehetik értékessé. Az egyik mód erre, hogy tekintsük a világot az esztétikus szemével és álmodjuk a szépség álmát, melyet Nietzsche „apollói illúzióknak” nevez. Erre a dekadens Ady, kiben az „öszönök anarchiája” él, csak kivételesen képes. Ilyenféle illúzióknak reflexe *Bolyongás Azur-országban* c. költeménye, ahol a déli ég szép vidékei az élet elérhetetlen szépségei után való vágyódást kelti fel lelkében. Szinte jólesik a költőt e szokatlan lelki emelkedettségben látni, amint lázas sietséggel halad az ismeretlen szép tájak felé.

Másfelől az ember az örök, végtelen akaratnak, vagy mint Nietzsche mondja, az „Ős egynek” része. Az eksztázis és mámor állapotában ébred az ember tudatára ennek az ő lényegbeli egységének. Ebből ered a „dionysoszi illúzió”, melynek varázsa alatt az ember a szenvedés és halál láttán nem esik kétségbe, mert a jelenségek változásaiban fölismeri az akarat örökkévalóságát, és így szól az Élethez: „Téged kíván az én akaratom, mert te vagy az örök élet.”

Nietzsche leghatalmasabb ösztöne az élet szenvedélyes szeretete. És Ady egész mivoltát szintén az élet rajongó szeretete jellemzi. Ez a közös vonás vezette őt, talán akaratlanul is, a nietzschei világfelfogás nem egy gondolatához, melynek igazolására legalkalmasabb lesz, ha Nietzsche imént megkezdett gondolatmenetét röviden továbbfűzzük.

Ha megfigyeljük, hogyan viselkednek a különböző élőlények a betegség és szenvedés idején, azt tapasztaljuk, hogy a fiziológiai szempontból elfajultak nem küzdenek a kór ellen, sőt ösztönük olyan életmódra készíteti őket, amely csak rontja állapotukat. Ezt főleg az idegbeteg embereknél látjuk, kiket perverz ösztönük új rövid idő alatt a biztos halálba.

Míg az egészséges lényeket a betegség az életfolyamatok fokozására és a betegségszűrésre kiküszöbölésére sarkallja. Ugyanez áll az értelmi életre is, amely Nietzsche szerint nem egyéb, mint a fizikai élet szellemi oldala. Így minden testi állapotnak hasonló lelki állapot felel meg. A pesszimizmus minden formája szükséges lelki járuléka a fizikai elfajulásnak és az életerő csődjét jelenti. Ezért az egészséges ember sohasem lehet pesszimizista.

Nietzsche a legtöbb eszmét, melyet a szenvedő emberiség vigasztalására gondoltak ki, a pesszimizista felfogás gyümölcsének tekinti. Nietzsche szerint az emberi tehetetlenség és a szenvedés teremtette a túlvilágot és az Istent is. Ezért hirdeti az „Isten halálát”, s azt kívánja, hogy az ember ezentúl a földet szeresse. Ezen nézete fonalán jut oda, hogy sorra támadja a ma uralkodó vallásokat, a kereszténységet, a papokat, az összes politikai pártokat, az egyenlőség-hirdető demokratákat, a szocialistákat és az anarchistákat, az altruizmus és részvét minden formáját. Szóval fanatikus romboló, ki sorra dönti az emberiség eszményeit és bálványait. Gondolkodásának mozgó rugója a tagadás szelleme. „Zarathusztrája nem csupán lelkes vallásalapító, kinek tiszta lelke olyan, mint a derült ég, hanem romboló is, mint a vihar, aki mindent megvet, amit a »jók és igazak« tisztelnek, és mindenütt az Isten halálát hirdeti.” Különös azonban, hogy ő, a tagadás örök szelleme sokszor nagy szeretettel viseltetik az emberek és eszmék iránt, melvek ellen olv hatalmas harcot vív. Igaza van Henry Lichtenbergernek, hogy Nietzsche nem egy tagadása voltaképpen a szélsőségig hajtott igenlésből fakad.

Az ő ateizmusa vallásos érzésében, „erkölcstelensége” pedig a kötelesség mély tiszteletében gyökeredzik. Nietzsche azonban nem csupán romboló szellem. Zarathusztrájából lelkesedéssel tör elő az életnek lelkes győzelmi dala, mert hite szerint a modern ember gyógyulása csak akkor következik be, ha mindazt, amit eddig igazi értékeknek tartott, letörli emlékezetének táblájáról és belátja, hogy az életnek nincs más értéke, csak az, amit az ember ad neki, s legott szeretni fogja az életet és a földön keresi annak javait. Mikor az ember a lét legmagasabb törvényének öntudatára ébred és megvalósítja: „Übermensch” válik belőle. Az Übermensch tehát úgy fizikai, mint szellemi tekintetben magasabb fajta ember, aki szétverte az előítélet bilincseit, s fölismerete az „örök visszatérés” törvényét. Minél többet szenved az ember s minél tovább megy a dekadenciában, annál jobban megközelíti azt a pillanatot, melyben ereje lesz rá, hogy önmaga fölé emelkedjék és elmerüljön az „Übermensch”-ben.*

Aki Nietzsche ezen gondolattörvényeit összeveti az Adyról eddig elmondott észrevételekkel, maga is megtalálja közöttük a kapcsolatokat. A maga fajtájából kinőtt, intézményeinkkel elégedetlen, mindent romboló, új eszményeket kereső, a „dionysosi illúziók” után futó, életörömeiket hajszoló és a maga Übermensch voltától megittasult Ady telve van Nietzsche-féle reminiszenciákkal.

Ki nem érzi például a „dionysosi illúzió” eksztázisát *A Magunk szerelme* című verskötetében? Az élet szeretetétől megbűvölten hirdeti, hogy

* Henry Lichtenberger után.

ezentúl csak önmagára fogja pazarolni szerelmét. Eddig pénz, politika, szerelem izgatták, most csak néha ébred fel benne mindezek után a vágy. „Pogány önszerelmével” csupán féktelen gőgje vetekszik, de ez is lohad már, mert belefáradt a küzdelembe. Mindazt, amiért küzdött, legtökéletesebben önmagában lelte fel:

Mitsem vett el tőlem a Sors
S minden érdemest meghozott,
Megtelvén buzgó áhitattal
Szent Magamhoz imádkozok.

(A megunt csatazaj)

Ma vénsége küszöbén (36 éves) belátja, hogy szép volt ifjúsága, mert a megbékélt ember szemével tekint rá, s „újfajta, szelid mámorok bizsergnek át a világon... s oly boldog az eltévedés kis boldogságokat keresve”. Győzött és megdicsőültnek érzi magát, szeretett győzni, s ezért győzött... Eddig a szókimondás hozott reá bajt, ezután „mindenki másnak mindig más akar lenni”. Szakít múltjával, és a jelennek akar élni: „Kinlódni is kék a jelenben.” Bármiképpen is jobb az élet, mint az utálatos megszűnés. Az ős-gyermek kelt benne életre, ki csak a jelennek tud örülni.

Az élet az Isten pompázó szerelme, mondja *Köszöntőjében az életre*, és fogadkozik, hogy ezentúl jó lesz, mert

Túlszökve harag s bitang hír hinárvát...
S örvendezésnek tengerei várják.

Csak azzal a gondolattal nem tud megbékülni, hogy mindez miért nem tarthat örökké, és születésekor halált miért hord minden dicső. Teli akarással ifjakat alázva áll az élet elé. Így csak Jézushoz meghívott gyermekek élhetnek, kik nem félnek élni.

Íme, ez a gondolatmozaik Ady legújabb verseiből, azt hiszem, eléggé igazolja, hogy amikor belőle az élet szenvedélyes szeretete beszél, voltaképpen a Nietzsche-féle világnézet táplálja, amely a magakeresés és rombolás útján őt is elvezette az önmaga fölé emelkedéshez.

láng árpád

dadaista esztétikája

1921 — a magyar dadaizmus aranykora; hiszen az egyetemes magyar irodalom legkomplettebb dadaista egyénisége, Láng Árpád is ekkor írta nemcsak dadaista ihletésű elbeszéléseit, hanem ekkor fogalmazta meg a dadaista esztétika egyetlen jelentősebb magyar nyelvű tanulmányát is — kiáltványszerűen *Idő és művészet* valamint *Pszichoszintézis* címen, s jelentette meg az újvidéki aktivisták *Út* című folyóiratában. A kérdések, amelyeket felvet, az avantgarde-korszak legaktuálisabb és szinte mindvégig jelenlevő kérdései. Ezek foglalkoztatták az expresszionista művészeket, ezt taglalták a dadaisták, majd ezekkel birkóztak a szürrealisták is. Megmenteni a világot és megtalálni az élet-kérdésekre az egyedül üdvözítő művészeti és egzisztenciális feleletet. A dadaizmus volt talán a legszükmarkúbb ezen a téren, s éppen ezért jelentős Láng Árpád elméletírói munkássága is — a provokatív gesztusok mellett a provokatív gondolatok radikalizmusa is hangot kap tehát nála.

Abból a felismerésből indul ki, hogy a dadaizmust megelőző művészeti izmusok, így a kubizmus és az expresszionizmus „meghalt”, új és egészen abszurd helyzet állt elő a háború után és a forradalmak leverését követően. Ezért vizsgálja az „idő és a művészet” viszonyait, és végkövetkeztetésként ebből jut el a dadaizmus igenléséig. Mind az időnek, mind a térnek a dimenziólehetőségeit adottaknak fogva fel, művészi vonatkozásait proklamálja. Hite szerint ugyanis az emberiség egy látszatvilágba csöppent, s egyetlen ténybe kapaszkodhat még, s ez a „kifejezetlen tér”. A térnek viszont „szuggerabilitását” kutatva jut el a dadaizmus németországi mozgalmához, a merzizmushoz és Archipenko művészetéhez, akárcsak a magyar avantgarde általában is.

Dadaista mivoltában a művészetet „túl a diszsonancián”, s „innen a harmónián” látja — következképpen egy harmónia lehetőségének az elvárásában hirdeti felismeréseit, s valóban dadaista módon a klasszicizmust emlegeti, amelynek el kell jönnie, ha a művészek dadaisták. Láng Árpád elmélete nem másolata a megfelelő nyugati dadaista kiáltványoknak: dadaista módon eredeti is. Tzara azt állította ugyan, hogy „szeretem az antik műveket, mert újak”, s Láng Árpád is a klasszicizmust emlegeti. Am míg Tzara dadaizmusa a „jövő megszüntetését” hirdeti, Láng Árpád indítékai között az első helyen a jövő-vágy áll, összefüggésben a „tiszta idő” képzetével, melyet közelebbről a *Pszichoszintézis* című tanulmányában deklará. Az az önszugesztio, melyet itt emleget, a hit

kérdésével párosultan ugyanis mintegy leleplezi Láng Árpád dadaizmusának valódi karakterét: azt, hogy olyan ember dadaistáskodik, aki egy levert forradalommal a háta mögött egy új forradalmi lehetőség hajnalpírját lesi — az egyetemes magyar irodalom avantgarde vonulatának legintimebb drámáját is megfogalmazó módon.

Egy „idea-ember” esztétikai tételei tehát a Láng Árpádéi, s ő az egyetlen, aki a magyar avantgarde ilyen törekvéseit az esztétikai vonatkozásoknak dadaista koordinátái között ennyire egyértelmű módon megtudta fogalmazni. Tanulmányainak úttörő és kivételes jellegét természetesen nem kisebbítheti a tény, hogy a dadaizmus valójában az avantgarde nagy rendszer-váltásai között csak közjáték volt. Esztétikai kultúránk új iránti fogékonyságát mindenképpen dokumentálják Láng Árpád törekvései.

láng árpád:

idő és művészet

(1921.)

Idő és tér művészeti dimenziólehetőségek. A képzőművészetek problémája a tér. Korábbi fejlődési fokok megoldották *koruk relativitása* számára a tér problémáját.

EZ A PERSPEKTÍVA.

A perspektíva e fejlődési fokokon tér volt. A kor lezárulván csak lát-szottá süllyedt, s megmaradt a még mindig kifejezetlen tér. A kubizmus fejlődési fokán tudat alatti válság újra valósággá, kifejezett igazsággá tudatosította a teret a fény és árnyék elosztással:

EZ A TÓNUS KONTRAPOSZT.

A kubizmus, az expresszionizmus meghalt! A kontraposzt hitvesztet-ten látszottá süllyedt, a tér igazságának hitét csak idegen szuggeszcióra adja meg. Elvesztette szuggerabilitását. S már *nem művészet!*

Merzfestők és Archipenko érlelték ki magukból élményeiket új mű-vészetre. Archipenko festett relief forma és tér elosztásával éli át a tér kifejezett igazságát. Az Archipenko tere a korra is csak relatív kifejezés, ugyanakkor a merzfestőket nem szuggerálja e kifejezéslehetőség.

ARCHIPENKO TERE — IDŐ

Archipenko reliefjei csak a szemidőben történő körültagogató cselek-vésével szuggerálják a tér élményét. A cselekvés feltételez engem, a cse-lekvőt — a cselekvés erőt tételez fel. A cselekvés **IDŐT FEJEZ KI**. Archipenko a tér élményének hitével az idő élményét szuggerálja. A tér anyagot tételez fel. *Az anyag maga is erő*. Az erő cselekszik, ritmust fejez ki: nincs tér, csak **IDŐ** van!! Merzfestők látása adja először célo-san az időt. Ma a merzképek a szuggerábilisak! Övék a cselekvés hite, az idő hite!

2.

Művészet ma az idő szuggeszciója. A „költészet” célja bármi volt ko-ronként, anyaga minden lehető esztétikák szerint a cselekvés.

A *cselekvés erőt tételez fel és időt állapít meg*. A költészet problémája mindenkor az idő. Koronként az időnélküliség, az időtlenség vagy az időbekapcsolódás formájában fejezte ki a művészet élményeken át a kor problémáit. Így adta meg az idő három formája a három egymást felváltó

művészetet: klasszicizmus, romantika, forradalmas. A ma forradalmas művészet: az időbekapcsolódott meghalt; az idő nélküli klasszikus. **ÖRÖM** még be nem érkezett, a romantika időtlensége nem tudja visszatörni a művészetet. A kényszer az **IDŐ NEGYEDIK FORMÁJÁNAK** felaknázására idegzi be a művészetet: **EZ A TISZTA IDŐ ADÁSA!**

Értelmes cselekedetek nélkül. A cselekedet nem lehet értelmes. Időt megállapító cselekvés az új művészet tárgya. **ERŐ, CSELEKVÉS, IDŐ!** Túl a diszsonancián, innen a harmónián! Túl az analízison, szexualitáson, gondolkodáson, logikán, igazságon! Túl a relativitáson! Nem az időbekapcsolódott kor diszsonanciát kifejező *cselekvést-prédikálása*. Az analitikus én erőt kifejező jelleme már nem követeli ki a romantikus passzív jelenből a cselekvést. Nincs meg az akarnámén (korokról van szó) pillanatnyi hite s az én szuggerabilitása, amely az időbekapcsolódásban aktív jellemkomplexummá szintetizálja a jellemekre bomlott művészetet. Megváltozik az alkotás lélektana: *az expresszionizmus felravatalozva!*

Új abszolút megteremtése.

TEREMTÉS, cselekvés, IDŐ!

3.

Én a világ. Az időt megállapító cselekvés erőt tételez fel.

Az erő én vagyok (én: a világ). Csak tömeglélektan: analitikus és szintetikus jellemkomplexum van. Én a szintetizált tömeg vagyok. Ti az analitikus tömeg vagytok. Szintézis lehetősége csak tökéletesen véghezvitt analízis után van adva. Ugyanazon a fejlődési fokon a jellemek egyformák. Ma a szintetikus fok a magasabb! Holnap az új analitikus fok a magasabb. Ti még analitikus tömeg vagytok! Még tökéletesebben analizálandók!

Részetekre most kel fel az expresszionizmus: az analitikus kovász! !

Az új művészet nem prédikál! Az új művészet nem kovászkodik! Az új művészet cselekszik: időt teremt! !

És ha dada: hát dada!

DE ÚT A JÖVŐ KLASSZICIZMUSA FELÉ!

láng árpád:

pszichoszintézis (1921.)

Alkotásra és cselekedetre tehetetlen emberek, ideológiák, korok szét-
esnek, hogy halottá kötött energiáik káoszszá szabadulva új kötöttségekbe
mrevüljenek. Analízis és szintézis váltogatják egymást. A szintézis csak
addig magasabb rendű, amíg újabb analízis szükségelése múlttá, dog-
mává nem süllyesztí.

Definíció: egy szóba tömörült élmény.

Definíciók:

- I. **Idő:** cselekvések ritmusa.
- II. **Tér:** dolgok ritmusa.
- III. **Anyag:** dolgok ritmusának meghatározója.
- IV. **Erő:** cselekvések ritmusának meghatározója.
- V. **Mozgás:** idő erővel kapcsolódva.

Sarktételek: oly lírai igazság, amely megalkotója élményeiből oly egye-
dülállóan igaz, hogy érvelést nem szükségel más élményeket elraktá-
rozott ember előtt érvelés után is abszurdum pl. euklideszi 13. tétel. Sark-
igazság volt, amíg fordítottját igaznak nem érvelték.

Sarktételek:

- I. **Én:** Minden.
- II. **Csak egy örök:** A Mozgás.
- III. **Nincs elem:** Csak összetettség van.

A sarktételek ismerte után a definíciók így alakulnak:

Tér és idő, anyag és erő között különbség nincs, mert:

A mozgás maga a ritmus és mozgás: a tér és anyag kapcsolódása is.
Vagyis: **Nincs tér — csak idő van. Nincs anyag, csak erő van.** A kettő
kapcsolódása a ritmus. Egyik sem végső, abszolút. Mindegyik meghatáro-
zására fel kell használnunk a másik kettőt.

Erő: a cselekvés ritmusának meghatározója, vagyis a ritmus megha-
tározója (az idő meghatározója I. definíció szerint). Az erő **Én** vagyok.
(**Én:** Minden, I. sarktételek.) A minden sok jellemű, én is sok jellemű va-
gyok. (III. sarkt. csak összetettség van.) **Én** cselekszem, az én cselekvé-
seim határozzák meg az időt.

Tehát:

- I. **Idő: a cselekvések ritmusa.**
- II. **Erő: én (univerzum) a cselekvő.**
- III. **Ritmus: én (univerzum) idővel kapcsolódva.**

I. tétel.

Nincs tudás — csak hit, az időt megállapító erő én vagyok. Én ma cselekszem (tegnap nem, holnap nem). Tegnap, holnap fantómk. A tudatosság mindig utólagos tudatosság. Csak a hit cselekszik. Az erő a hit. A hit egységet tételez fel. Az egység nem elem (III. sarkt.), de poláris szétbontottságok egyesülése. Nem elem Tálesz vize, nem elem az oxigén, a klór sem. Nem elem a faji jellem (víz), nem elem az egyéni jellem (klór). Mindaddig elemek voltak, amíg elemeknek hitték őket. A hit alkotta meg, új hitek lerombolták.

II. tétel.

Nincs egyén — csak tömeg van. Az egyén is összetettség, amelyeket szuggeszció egyesít a tettig (I., III. sarkt. és I. tétel), tehát:

III. tétel.

Nincs egyéni lélektan — csak tömegelektan van, és engem is tömegelektan magyaráz meg (I., II. tétel és I. sarkt.), tehát:

IV. tétel.

Nincs analízis — csak szuggeszció van. A tömeget szuggeszció bogozza egységbe. Engem is szuggeszció bogoz egységbe. Az álom sem tudat alatti analízis és vágykielési tendencia, de szuggeszció (saját kísérleteim médiumokon). Álom és hipnotikus álom között különbség nincs. Az álom külső szuggeszció által irányítható. Betegek tudatos analizálása sem más, mint a pszichoanalitikus autoszuggeszciója és a beteg szuggerálása (saját kísérleteim).

V. tétel.

A szuggeszció alapja a hit. Sablonos tömegelektanok általánosan elismert frázisa. Az egyén is tömeg és csak tömegelektan van, tehát a sok jellemből összealkotott egyén is a tömegelektanok törvényei szerint szuggerálható egységbe. Tömegszuggeszció alapja a hit, tehát a hipnotizőr és médium közötti kapcsolat szintén a hit.

VI. tétel.

Nincs szuggeszció — csak autoszuggeszció van. A szuggeszció alapja a hit. A hipnotizőr a médium hitét használva fel szuggerál. A médium cse-

lekszik. A hipnotizőr passzív. A hipnotizőr tanácsadó, a médium szuggerizőr, hite alapján önmagát szuggerálja. A médium akaratával ellenkező képzetet visszalök. Akiben nincs hit, nem szuggerálható egységbe. **A hipnotizőr önmagát szuggerálja önmagába vetett hitével s a médium felkeltett hite alapján szintén hipnotizőr. Tehát:**

VII. tétel.

Mindenki hipnotizőr és mindenki médium, mert csak médium lehet hipnotizőr.

Nem az értelem ellen, nem a logika ellen, mert

VIII. tétel.

Nincs logika, nincs értelem. Csak a hit cselekszik, csak a hit alkot. A hit autoszugeszción át az univerzumot cselekedtetni igazságnak. A tömeg fej nélküli, a művész fej nélküli, az anya fej nélküli. Koponyák csak akadémiákat falaznak tehetetlenségbe.

IX. tétel.

Az ember nem a világgözepe, mert én = minden! (I. sark.) tehát én, aki erő (hit) vagyok: egyenrangú vagyok az univerzummal, nem központja, amely körül a világ forog. Én nem vagyok különb az utcakőnél, az utcakövek említi itatják a hitet és hajítanak emeletekig. Nem vagyok különb a fánál, a tarka kandúrnál: ugyanaz vagyok hitben, erőben.

X. tétel.

Nincs cél — csak út van. Cél: isten, rész, akarnámén. De nincs elem, csak összetettség van (III. sarkt.). És csak egy örök, a mozgás (I. II. sarkt.), amelynek így vége sem lehet.

XI. tétel.

Minden tömeglélektan. Egyéni lélektan nincs, csak tömeglélektan van, mert én tömeg vagyok. Én: minden (I. sarkt.). Én fizika vagyok, a világ tömegpszichológia. Az univerzum rajtam át cselekszik, én pedig tömeglélektani egység vagyok.

Ebből következik:

I. **Semmi sem objektív.**

II. **Nincs életigazolás.**

III. **Nincs gondolkodás. (Definíciók: csak idő van. A gondolkodás időn kívüli, tehát stb.)**

szenteleky kornél

a modern

művészetekről

Esztétikai kultúránknak Sinkó Ervin mellett kétségtelenül legjelentősebb egyénisége Szenteleky Kornél volt, ki szépírói aktivitásával párhuzamosan intenzíven érdeklődött a művészetek elméleti kérdései iránt, s nehéz eldönteni, a szépírói hajlamok vagy pedig az elmélet iránti vonzalmak voltak-e erősebbek. Igaz, szépíróként kezdte, hiszen még 1914-ben megírta a *Kesergő szerelem* című regényét. A Hétben viszont elsősorban képzőművészeti kritikáival, könyvszemléivel szerepelt s vált Kázmér Ernő mellett a folyóirat ideológusává a tízes évek második felében.

Ez a sokoldalú érdeklődés és hajlamainak változatai jellemzik húszas évekbeli tevékenységét is, azokat az esztendőket, amelyekben tanulmányírói kedve lobbant nagyot — immár végérvényesen a jugoszláviai magyar irodalom talaján állva, hogy az évtized végén irodalmunk programadóijává váljon, eredeti szintézisét és egyetlen vízióját teremtve meg irodalmunknak, irodalmi gyakorlatunk és társadalmi-művészeti célkitűzéseink szellemét is figyelembe véve.

A húszas évek elején két nagyobb lélegzetű tanulmányt publikált: a *Törekvések és irányok a modern művészetben* című összefoglalását és a *Színek és szenvedések* című nagy-esszéjét a verbászi Pechán József festészetéről. Mind a kettőt bátran azoknak az éveknek a legjelentősebb tanulmányírói vállalkozásai közé sorolhatjuk. A modern művészeti törekvéseket bemutató tanulmányában az európai látókörű entellektüel vall, a Pechán-tanulmányban még ösztönösen ugyan, de már a vajdasági művészsors problematikáját is érinti. Kettétört művészpálya képét rajzolta fel ebben a tanulmányban, mint aki már 1923-ban érzékelné azokat a sajátos művészeti problémákat, amelyek a szellemi élet e magas, esztétikai szférákat magába foglaló síkjain adódnak abból a tényből kiindulva, hogy a művésznek számolnia kell nemcsak a nagyvilág revelálta kérdésekkel, hanem azokkal a helyiekkal is, amelyek egyszerre vannak jelen mind felhajtó erejükkal, mind pedig a szellemet gátló körülményeikkel.

Legjelentősebb nagyobb tanulmányát viszont a makacs értelmiségi magatartása szülte, bár, nyilvánvalóan kompromisszumként, a *Bácsmegyei Naplóban* volt kénytelen megjelentetni, folytatásokban, már egészen a megváltozott és mostohább körülmények kényszerének engedelmessé. Ez az 1924-ben készült tanulmány valójában Szentelekynek a legjelentősebb kísérlete, amelyben a művészetek általános kérdéseit nem „vaj-

dasági" vonatkozásokban próbálta tárgyalni, hanem úgy értekezett, mint akinek teljes intellektuális angazsáltsággal kellene egy nagyobb olvasóközönséghez szólnia.

A húszas évekbeli képzőművészeti, irodalmi, zenei törekvések felett tartott szemlét, s bár fenntartásokkal és mérséklettel, mégis az új művészeti irányzatok mellett kardoskodott a normatív esztétikák kizárólagosságainak tagadásával egyetemben.

Dilemmái általánosak ugyan, amikor a művészetek létjogosultságát veszi szemügyre, szemlélete viszont a lehető legegységertelműbben történeti, és semmi sem áll tőle messzebb, mint az abszolutizálás, amely az esztétikusoknál annyira természetesen adódó valami. A művészet „örök” — mondja, de abban is az, hogy szüntelenül változik, mintha szemlélete mélyén Bodnár Zsigmond hullámelmélete hatna: korok és irányzatok szüntelen váltakozásában látja a művészetek „életét”, s a művészetek ilyen váltakozását lényegében szizifuszinak tartja, mondván, hogy „az örök szép olyasvalami, mint elérhetetlen hegycsúcs, melyre mindenképp fel szeretnének jutni a rajongó hegymászők...”

Szenteleky elméletében tehát a legtermészetesebb módon kapnak helyet a legfrissebb művészeti irányzatok. A naturalizmus és impresszionizmus halála szükségszerű volt, mint ahogy az minden új izmus felbukkanása is, hiszen rájuk is ugyanaz a sors vár, mint elődeikre: felbukkannak, delelőre jutnak, majd stagnálni kezdenek, amikor is egy új izmus kopogtat már, hogy a régi helyébe lépjen. Relativista művész-szemlélet tehát az övé, s azt tartja, hogy az esztétikus feladata valójában a megértés és a magyarázat. Még az egyes izmus-deklarációk sem foglalkoztatják különösebben. Felsorolja ugyan az expresszionizmust, postimpresszionizmust, futurizmust, kubizmust, primitvizmust, aknéizmust, aktivizmust, dadaizmust, revizionizmust, de nyomban azt is állítja, hogy „a név nem fontos, mikor művészi törekvéseket keresünk”, hiszen őt az irányok lényege érdekli.

Megállapítja tehát, hogy „a mának művészetében az érzési elem a döntő, a mozgató, az irányító...”, s hogy a tárgyilagos, a természetű művészi látás ideje elmúlt. „El a természettől!” — jelszavát emeli ki, mely a naturalizmussal homlokegyenest ellenkező álláspont kifejezése. Érzékeli ugyanakkor, hogy a naturalizmus és szimbolizmus rokon mozgalmak voltak, pontosabban: hogy a szimbolizmus is természetelvű művészeti irányzat, amelynek csúcra futását és haldoklását Szenteleky már a maga szemével is láthatta.

A Törekvések és Irányok a modern művészetben az expresszionizmus feltörésének és diadalának a tudomásulvétele jegyében készült, ennek a „vezérszavait” sorakoztatja fel és rajzolja meg szépségideálját — a megszokottnál körültekintőbb módon. Szemügyre veszi a plakát, a festészet, a szobrászat, a zene, a költészet, a dráma expresszionizmusát, és szemmel láthatóan az „expresszionizmust” kutatja bennük a megvalósulás és a fogalom együtt láttatásával. A zenikkal azonban kivételt tesz. Adyt például e költészet hőseként emlegeti („Sehol sem látjuk oly gyönyörű és hatalmas megnyilvánulását a modern költészetnek, mint a magyar lírában, Ady Endre személyében...”), de azt is hangsúlyozza, hogy a

zsenik „izmusok” felett álló egyéniségek. Ady is, ki „az érzést, az ősi, próféta szerű ösztönt teszi szabaddá”. Általában az objektivitás és a szubjektivitás elvének a harcában látja a művészetek életét, azaz a romantikának és a realizmusnak a váltakozó diadaljaiban véli fellelni a „művészet örök nyugtalanságának” a forrásait, az „örök szent keresés” motorját — a meg nem hódítható Szép felé való törekvések kifejezéseiként.

A világgal való szüntelen együtt élés, mely Szentelekyt a húszas években jellemezte, szép példája ez a tanulmány. Akkor készült, amikor Szenteleky elsősorban és mindenekfelett csak művész és csak írástudó akart lenni. A húszas évek végén és harmincas évek elején, amikor folyóiratszerkesztő, irodalompolitikus és irodalmi vezér, ismét levonja az adott helyzetből kiindulva esztétikai következtetéseit, és megteremti a „helyi színek” elméletét, mely esztétikai hitvallás és irodalmi akcióprogram egyszerre.

Sajnos, új esztétikai álláspontját nem fejtette ki olyan elvi jellegű tanulmányban, mint amilyen a Törekvések és irányok a modern művészetben volt. Legteljesebben az *Ákácok alatt* című novella-antológiája bevezetőjében szól róla. „Vissza kell térnünk a Taine-hez, az »ész poétájához«, akihez különben sohasem lehet eleget visszatérni. De a Taine-féle műveléselméletből okvetlenül ki kell hagynunk a faji tényezőt, amelynek tudományos értékét már többször kétségbe vonták... Így tehát egyedül a környezet hatását vizsgálhatjuk, a természet, a kultúra, a társadalmi viszonyok hatását az emberre. Ebben a hatásban keressük az egységet...”

Úgy tetszhetett, esztétikai kultúránk addigi eredményei összegeződnek majd Szenteleky jellegzetesen vajdasági „műveléselméletében”. Betegsége, majd gyorsan bekövetkező halála megakadályozta, hogy elméletét részletesen és az esztétika követelményeinek megfelelő módszerességgel kifejtse. Csak jelezte szempontjait, amelyeknek alapján író-követői dolgozni kezdtek, hogy szinte nyomban cserben is hagyják. Jelentősége azonban így is kétségtelen.

szenteleky kornél:
törekvések és irányok
a modern
művészetben (1924.)

Ha elgondoljuk a világ történetét, az örök harcot a létért, az életért, mely már a gigantosaurusok és tirannosaurusok idejében éppúgy lihegett és tombolt, mint az eolit kövek korszakában, mely a Neander-völgyi homo primigeniust éppannyira foglalkoztatta, mint a mának csenevész, városi emberét, ha állandóan látjuk és keserűen érezzük a hasznosság-
 nak, a materiális gondolkozásnak kegyetlen uralmát, ha látjuk a pénz-
 nek, az üzletnek, a könyörtelen haszonhajhászásnak csúnya, fojtogató
 viaskodását, csodálkoznunk kell, hogy művészet is van ezen a bolygón.
 Művészet, melynek közvetlen haszna nincsen, melynek mélységei és
 szépségei nagyon távol esnek a létért való küzdelemtől, a mának hidegen
 gyakorlatias életfelfogásától. Miért van hát mégis művészet?

A művészet és a bölcelet vonja el legjobban a töprengő embert az élet
 vigasztalan céltalanságától. Talán ez a halál gondolatától való menekvés
 teremt meg az első művészi mozdulatot és gondolatot, de a művészet
 célja emellett bizonytalan marad. A művészet célja nem lehet csupán
 játék vagy szórakoztatás, hiszen a művész, amikor teremt, alkot és kínló-
 dik, nem arra gondol, hogy másoknak játszós örömet szerezzen. A tra-
 gikus ábrázolások meg éppen nem keltenek örömezzéseket a szemlélő-
 ben, mégis művésziek lehetnek. Nem kielégítő a l'art pour l'art magyará-
 zat sem, mert a művészet nincsen a művészetért, hanem az életért, az
 emberért, a holnapért: a művészet nem találhatja meg célját abban a
 lezárt, önmagába visszatérő vonalban, iránya mindenesetre egyeneshez
 hasonlatos, mely a végtelenbe törekszik. A művészet messzeségekbe, az
 örökkévalóságba nyúlik és múlik, a művészi alkotás valami maradandó
 akar lenni, mely dacol idővel, divattal, történelemmel. A művészet célja
 talán a végtelenség, melynek részleteit még elképzelni sem tudjuk. Gon-
 doljunk csak arra, hogy a szépség milyen fenséges, sejtelmes, hatalmas
 érzést fakaszt lelkünkben, valahogy, ködösen az örökkévalóságot érezzük
 ilyenkor. A művészetek szemlélete, a szép varázsos érzete tiszta magas-
 ságokba emel, s alattunk rohan az idő, az élet, a marakodós mindennap,
 mint szennyes, szájalmas, tajtékos ár.

Schopenhauer azt írja esztétikájában, hogy a művészet célja a világ
 nagy eszméinek megismertetése, „die Erleichterung der Erkenntnis der
 Ideen der Welt”. Igaz, hogy minden művész esztétikai értékeket fedez
 fel és közöl alkotásában, mégis ezek az új esztétikai értékek nem mindig

nagy eszmék, sokszor aprók, igénytelenek, egyszerűek, kedvesek, mint például egy kurta népdal, egy Mozart-menüett vagy középkori gall szerzetesek miniatűr festményei. Itt nem lehet eszmei tartalomról, nagy ideákról beszélni, az alkotások művészi voltát azonban nem tagadjuk.

Hegel szerint a szépség az eszme átsugárzása az anyagon, „das Durchscheiden der Idee”, de a művészet célja nem lehet ez az eszmei átsugárzás se. A reneszánsz legtöbb szentképén nem érezzük átsugározni a keresztény eszmét, mégis ki tagadná Giorgione, Coreggio vagy akár Michelangelo művészetét? Ha visszatérünk Platóhoz, ha Kant „Kritik der Urteilskraft”-ját olvassuk, ha Szent Tamás „De pulchro” című írásába mélyedünk, ha Shaftesbury vagy Hume elméletei között időzünk, ha Nietzsche „Ecce homo”-ján tünődünk, úgy mindenesetre kapunk ötleteket, magyarázatokat, de semmi esetre sem megnyugtató megoldásokat. A tény, a valóság az, hogy a művészet él, van és akkor született, mikor az értelem. És a művészet végigkíséri az embert fejlődésének viaskodós útjain a barlangtól egész a felhőkarcolókig. Durva, anyagias nézőpontból nézve talán céltalan, de hogy az élet általános szempontjából mégis szükséges, azt legjobban bizonyítja ősi volta és fejlődő élete.

A művészet célja éppannyira meg nem határozható, szavakba nem formálható és ösztönösségekbe burkolt, akárcsak az élet célja. Az élet ösztönös kényszerű továbbélése párhuzamba állítható a művészet létezésével és fejlődésével. Mi célja van a művészetnek és mi célja van az életnek? A felelet majdnem mindenkor ugyanaz a nagy, lelki bizonytalanság, mely minden végtelen dolog elgondolásával hatalmába kerít. Az élet van, a művészet van, él, lüktet, lélegzik, leveledzik, szépségbimbók fakadnak belőle — ki lát távoli célokat és okszerűségeket? A logika, az értelem útja nem vezet el a véghez, a célhoz, a megoldáshoz. Előttünk állnak a múzsák, lelkünkben ujjong és nyújtózkodik a szép érzése, mint meleg kályhafényben elterült macska, nem értjük a tegnapot és a holnapot, a kezdetet és a véget, az életet és a halált. De hajítsuk el ezeket a megfejthetetlen titkokat! Nézzük, csodáljuk a mának szépségét, szakítsuk le azokat a rózsákat, melyek sietős földi utunkban felénk fordulnak és szívjuk magunkba illatukat. Az élet: keserves kényszerűség, megfejthetetlen adottság. Ne töprengjünk célja és értelme felett. Ha már élnünk kell, szépen éljünk. „Némelyek az időt kedvetlenül töltik — írja Peter Walter, a nagyszerű, gazdag lelkű angol művészeti-író —, mások heves szenvedélyek között, a legbölcsebb e világ gyermekei között művészettel és énekkel.” Művészettel és énekkel! Gondolkozzunk csak, és be fogjuk látni, hogy szebb tartalmat nem adhatunk „céltalan” életünknek, mint a „céltalan” művészetet.

*

Bármennyire együtt született a művészet az értelemmel, az emberi léttel, bármennyire illik is rá az „örök” jelző, a művészet mégis mindig változik. Keres, kutat, kínlódik, hogy jobban megközelíthesse a szépet, új utakat keres, melyek hamarabb elvezetnek az örökkévalósághoz,

formák után kutat, melyek tökéletesebben adják vissza a művész lelkét az alkotásban. Tulajdonképpen ez a keresés, ez a gyönyörű kutatás, sóvárgás, akarás, ez az örök, míg a szépségideál folyton változik. Hely szerint, idő szerint, egyének szerint. Ha a japán és az európai művészeket egymás mellé állítjuk, mindjárt észrevehetjük, mennyire változik a szépségideál földrajzi távolságok és különböző fajok szerint. Máskor néhány év gyökeresen megváltoztatja a művészi eszményt. Elég talán a fülledt, túlterhelt pompázó rokokót és az azt követi sima, egyszerű egyenes vonalú empire-t említenem, hogy állításaimat illusztráljam. És hogy az egyéni szépségideálban, ugyanabban a korban, milyen óriási, szinte ellentétszerű különbségek vannak, azt legjobban két kortárssal: Grecóval és Rubensszel bizonyíthatom. Furcsább és megkapóbb ellentétet szinte el se képzelhetünk, mint Greco megnyúlt, sápadt, életunt testeit és Rubens kövér, duzzadt, -cuppogó rózsaszín hústömegeit.

Minden változik: stílusok jönnek és mennek, eszmék születnek és meghalnak, lelkesedések lobbannak fel és alusznak ki, irányok, iskolák alakulnak és oszladoznak, mint a felhős áprilisi ég arculata. Kissé profánul hangzik, de így van: a művészetek köntöse is változik, akárcsak egy divathölgy ruhatára. Problémák vetődnek fel, problémák oldódnak meg, de azért a problémák sohasem halnak ki.

Mint minden kornak, úgy a mának is vannak művészi törekvései, de hogy ezeket jobban megismerjük és megérthessük, vissza kell tekintenünk elhagyott irányokra, lezárt és megoldott problémákra. A könnyebb megértés miatt azonban sablonizálni, leegyszerűsíteni vagyok kénytelen, azt kell cselekednem, amit Puvis de Chavannes tett nagy képein: nagy világos színeket használni és kigyomlálni minden aprólékos részletet, hogy csupán a döntő formák maradjanak meg. El kell tekintenem részletektől, kivitelektől, egyénektől, egyes művészekről, hiszen a művészeti arányokra akarok rámutatni és nem neveket akarok méltatni.

Vissza kell tekintenünk a múltra, hogy a jelent lássuk, hogy a jövőt elképzelhessük, s ezért tulajdonképpen Gaugin, a nagyszerű francia festő, három kérdése bukkan most fel: D'ou venons nous? Que sommes nous? Ou allons nous? Honnan jövünk, mik vagyunk és hová megyünk? Ezekre a kérdésekre keressük a választ.

Első pillantásunk tehát a múlté legyen, a művészet színes, tartalmas tegnapijé. A XIX. század nagy, zajos, művészi megmozdulását így is fejezhetjük ki: a művészet meglátta a természetet. Ezt a természetmegtalálást nevezhetjük realizmusnak, naturalizmusnak, verizmusnak, impreszionizmusnak — a név nem fontos. Ez az őszinte, tárgyilagos meglátás majdnem minden művészetben forradalmat csinál. Az irodalomban Flaubert „Madame Bovary”-ja és Baudelaire meg Verlain új hangú lírája jelzik a nagy elindulást az új szépségideál felé. A festészetben Manet, Monet, Renoir, Pissaro és Sisley az úttörők, az útmutatók, a forradalmárok. A zenében először Schumann próbálja megközelíteni a természetet, illetve a szimbólumoktól mentes lelket, hiszen ő álmodott először arról, hogy a zene a lélek hí nyelve legyen, és talán Wagner

„Trisztán”-ja érte el legtökéletesebben ezt a húséges, tárgyilagos lélek-ábrázolást.

Ennek a természetet kereső — mondjuk naturalista-iránynak elindulása és lezárulása legtökéletesebben a festőművészetben található meg, ezért a modern művészi törekvések legjobban itt demonstrálhatók.

A naturalista—impresszionista irány előtt a festők olyannak festették a természetet, amilyennek tudatukban élt. Ha tudták valamely tárgyról, hogy az gömb alakú, úgy gömbnek festették azt, szabályszerűen megárnnyékkolták, noha a valóságban nem láttak árnyékot. Ha úgy tudták, hogy az ember arca rózsaszínű, úgy rózsaszínűnek festették azt, hiába láttak zöld és kék árnyékokat rajta, mivel ők úgy tudták, hogy az emberi bőr nem zöld és nem kék, nem festették tehát zöldnek vagy kéknek.

Az impresszionizmus azután új irányt adott a képrásnak. A jelszó az volt: úgy kell festeni, ahogy látunk. Ha a gömböt laposnak látjuk, úgy laposnak kell festeni, ha zöldnek látjuk az emberi arcot a fa alatt, úgy zöldnek kell azt festeni. A távlatot, a tárgyak testiességét nem barnafekete árnyékok, hanem csupán a természetben is előforduló színértékek fejezik ki. Nincsenek más árnyékolási szabályok, halott, műtermi gipszek, csak természet van, amelyet minden előzetes tudás nélkül, minden akadémiai szabály nélkül egyszerűen és őszintén úgy kell adnunk, ahogyan éppen látjuk. A festők mesteri módon látják meg és vetik vásonra a természetet, s ma már úgy látszik, hogy tökéletesebben és tárgyilagosabban a képrás már nem tudja visszaadni a külső világot.

Mikor egy művészi irány a tökéletesség állomásához ér, melyen túl már nincsen út és fejlődés, ugyanakkor már egy más irány üti fel a fejét és más úton próbálja megközelíteni az örök szépet. Az örök szép olyasvalami, mint elérhetetlen hegycsúcs, melyre mindenképp fel szeretnének jutni a rajongó hegymászók. Egyszer az egyik oldalról próbálnak felkapaszkodni, de csakhamar elérnek egy pontig, melyen túl már nem lehet menni. Erre visszafordulnak és más úton próbálkoznak, de az elmentés oldal útján is elérkeznek egy pontig, melyen túl nincs tovább. A felhőkbe ágaskodó hegyorom örökké elérhetetlen marad.

A naturalizmus, az impresszionizmus tökéletesedésekor felbukkan az új utat keresők csoportja, amely csoportnak programját a következő szavakban foglalhatjuk össze: „Nem úgy kell festeni, ahogy látunk, mert ez mégiscsak másolása a természetnek. Úgy kell festeni, ahogy érzünk s azt kell festeni, amit érzünk.” Íme az új út, az új irány, amely már belevetődik a holnapba, mint reflektor a ködbe.

A festészet irányváltásában láthatjuk legjobban megérzékítve a XIX. és XX. század művészi törekvéseit. Az első fok az volt, hogy a festő úgy fesse a természetet, ahogy azt tudja, a második, ahogy látja, a harmadik, ahogy érzi.

Évvél tehát elérkeztünk a jelenhez, a legaktuálisabb művészi törekvések közé, elérkeztünk a kifejező művészethez, az Ausdruckkunsthöz, a l'art d'expressionhoz. Itt is vannak nevek, szavak, melyek azonban megint hűek. Hogy csak a sok közül néhányat említsek: expresszionizmus, postimpresszionizmus, futurizmus, kubizmus, primitivizmus, aknéizmus, aktivizmus, dadaizmus, revizionizmus. Ismétlem, a név nem fon-

tos, mikor művészi törekvéseket keresünk, mikor az utak irányát nézzük és tulajdonképpen a lényegét akarjuk megtalálni. A lényeg pedig nem a nevekben rejlik, a lényeg röviden az, hogy a mának művészetében az érzési elem a döntő, a mozgató, az irányító. Az új művészi irány művésze teljesen, szinte maradék nélkül azt akarja adni, amit érez. A szubjektivizmus uralja a legújabb művészetet, s mindjobban háttérbe szorul a természet bűvös tárgyilagos szemlélete. Evvel pedig elhangzik az új jelszó: el a természettől!

A naturalista—impresszionista iránynak a jelszava tulajdonképpen ez: vissza a természethez! A festők ugyanazt a képet adják vissza a vásznon, ahogy azt a természetben látják. Elvetik a klasszikus szabályokat, az eszményi törekvéseket, a történelmi tanulmányokat, a természet általánosítását és megszépítését. Ha csúnyának látják a természetet, úgy csúnyának festik, ha pedig értelmetlennek, úgy értelmetlennek is festik, hiszen az elv az: visszaadni mindent úgy, ahogy van, minden szépítés, hazugság, magyarázgatás nélkül, hűvösen, tárgyilagosan. A szobrászok nem törekednek klasszikus tökéletességre és meghatározott, pheidiaszi arányokra, nem az embert mintázzák már, hanem egy embert, egy modellt a maga hibáival, ferdeségeivel és fogyatékoságaival. A költők észreveszik a szemétdombot, a zöldülő hullát, a tőzsdét, az utca sarát. A regényírók végletekig menő tárgyilagossága és személytelen, kegyetlenül hű természetszemlélete talán legjobban illusztrálja ezeket a törekvéseket. De a „vissza a természethez” elve megtalálható, ha nem is oly kifejezetten, a táncban, a zenében is, szóval a szimbolikus művészetekben, melyeknek nincs is közvetlen kapcsolatuk a természettel.

Azonban ez az elv, ez az irány — mint már említettem — már elérkezett a tökéletesedésbe, ezen az úton nincs tovább, nincs több emelkedés. Az örök Szépet más úton kell megközelíteni, s az új utat keresők ezt írják fel zászlójukra: El a természettől!

A művészet örök keresés, örök keresése annak az útnak, mely az örök Szép hegyormára vezet. De mikor újabb lehetőségek nem nyílnak a fejlődésre, mikor a vezető szépségideál megáll és lehanyatlik, a művészetben ellankad az ihlet, az alkotásvágy, miképpen minden vágy meghal, amikor beteljesül. A művészet nem merevedhet meg a dogmák és elvek között, a művészet fejlődik, visszaesik és újból felfelé tör, és a művészet sohasem érheti el a célját, mert a művészet célja — amint már előbb említettem — ismeretlen, megválaszolhatatlan, következőleg: elérhetetlen.

Ma már a naturalista irány haldoklását látjuk, és egy új irány útjelzője rikít fel, mely a holnapba ígér kibontakozást és megoldást. Az új probléma az érzés-, helyesebben az érzéskifejezés problémája. A legújabb művészi irány már nem óhajtja a természetet visszaadni a maga hibáival és csúfságával, hanem azt az érzést közli alkotásában, amely érzést a természet a művészet lelkében kivált. Nem törekszik a természet hű, tárgyilagos másolására, hanem csak az érzést akarja mennél tökéletesebben, mennél viharosabban megszólaltatni a művészi alkotásban. A szépségideál már nem a külvilágban rejlik, hanem a művész lelkének érzésvilágában. „Azt kell megírni, amit érzünk, azt kell megfesteni, amit

érzünk, azt kell márványba faragnunk, amit érzünk, azt kell hangokba, mozdulatokba öntenünk, amit érzünk. Nem másolnunk kell a külvilágot, hanem érzéseinket kell kifejezésre juttatnunk, azokat az érzéseket, melyeket a külvilág lelkünkben felébresztett." Ez a vezérszavakba foglalt új, kifejező vagy — ha úgy tetszik — expresszionista művészet programja.

Az, amit előbb a festészetről mondtam, ez a durva leegyszerűsítése a modern művészi irányoknak, tulajdonképpen minden művészetre ráillik. Tudom, hogy ezek az általánosítások, ezek a nyers, goromba vázlatok sok finom árnyalatot kihagynak, de viszont általánosabb, átfogóbb képet adnak a legújabb művészi irányokról. Tudom és nem kicsit szégyenlem, hogy ez a vaskosvonalúság, ezek a nagy rikító színfoltok a plakátfestés kiabálós, hangsúlyozós modorára emlékeztetnek, de egy felolvasás keretében nem térhetek ki részletekre, árnyalatokra, személyekre, szinte kényszerülve vagyok erre az erős hangú, plakátszerű vázlatozásra. Félek, hogy a sokfelé elvont figyelem eltéved és elbágyad nevek és részletek között, félek, hogy a lényeges körvonalai elfulladnak az apróbb megállapítások sokszínű színfoltjaiban. Ezért a vastag vonalú változás modoránál kell maradnom.

A képirás újabb irányairól tett megállapítások érvényesek a költészetre is. Említettem, hogy az impresszionista festő úgy fest, ahogy lát, míg az expresszionista úgy, ahogy érez. Mivel azonban a lírai költészet a legszubjektívebb művészet, itt nem alkalmazható ilyen egyszerűen ez a megállapítás. A líra mindenképpen szubjektív, s ezért inkább intenzitásbeli és formai különbségek vehetők észre az utolsó két iránynál. Az előbbi, a naturalista irány költője megfigyeli a lelkét, leírja a lelkét. Hűségre törekszik. Szinte tükörből nézi önmagát, mint idegen lényt, kívül szeretne kerülni, ki szeretne lépni magából, hogy pontosabban írja le önmagát. Objektív akar lenni főleg saját magával szemben. Tiszteli a formákat. Mérsékletes, hiszen csak leírja önmagát és nem markol bele mélyen a lélekbe.

Az új irányok költője a végletekig szubjektív. Nem akar kívül kerülni, hanem még mélyebben hatol saját lelkében. Csak érzéseket ad minden gátlás, formai akadály és tudatos megfigyelés nélkül. Felnyitja a zsilipeket, hadd zuhogjanak az érzések, a legtitkosabb ösztönök. Semmi tudatosság, semmi önelemzés, semmi fáradt meditálás, hanem csak fékezetlen erő, melyet ősi ösztönök mozgatnak és tette vágyás és tenni vágyás. Nem ismer rímet, formai nehézségeket, szinte azt mondhatnók, nincs is formája, mert a forma is gátolná a tökéletes szubjektivitás kitörését.

Az amerikai Withman volt talán az első új hangú poéta, de az új irány legharsányabb hirdetője mindenesetre az olasz Marinetti, aki nagy garral és zajjal hirdeti a futurismót, a jövő művészetét. Sok reklám, sok mulatságos gesztus van a futuristák elindulásában, de nemsokára mégiscsak tért nyerne a művészi forradalmárok. A közönség is belátja lassanként, hogy újat, mást kell adni a poézisban, fel kell szabadítani az érzést, mely eddig az önmegfigyelések kötelékeiben, a formák bilincseiben sínylődött és sápadozott. Fel kell hozni a lélek fenekéről — ab imo

pectore — a szunnyadó ösztönöket, a végletekig, a túlzásig szubjektívvá kell tenni a költészetet.

Ez a törekvés minden népnél másképp nyilvánul meg. Az oroszok például a komikumig szélsőségesek, míg az angolok csak óvatosan és nehézkesen kóstolnak bele az új költészetbe. Sehol sem látjuk oly gyönyörű és hatalmas megnyilvánulását a modern költészetnek, mint a magyar lírában, Ady Endre személyében. Mikor Ady Endréről vagy akár más zseniről is van szó, nagyon kérem önöket, ne gondoljanak osztályokra, nevekre, skatulyázó szavakra. A zsenit nem lehet osztályozni, ő kívül és felül áll az irodalomtörténeti beosztásokon, mint káprázatos üstökös, mely semmiféle csillagrendszerbe sem illik bele. Ady nem futurista, nem expresszionista, nem aktivista, miképpen Michelangelo sem a neoklasszikus irány művelője. Ady csodálatos, egyedülálló, nem osztályozható jelensége a modern magyar lírának, mely az érzést, az ősi, próféta szerű ösztönt teszi szabaddá. Csodálatos, dübörgős, bővízü forrás ő, melyből hatalmas, morajos erővel buzognak gondolatok és mélységes, ösztönös, váteszi megérzések. Őt nem lehet apró utak és törekvések útjelzőjévé tenni, mert ő minden új erő és út eredője. Ő a nagy útnak gigászi úttörője, ő a pusztában vezérlő tűzoszlop. Ady Endre ő, s ezért nem lehet őt abból a mozdulatlan látószögből szemlélni, melyből a múlt század nagy poétáit szemléli az akadémikus irodalomtörténet.

Említettem már, hogy a szépségideál miként változik hely, idő és egyéniségek szerint. (Csupán az elfogult szűklátókörűség állíthat fel merev, mindenkire és mindenkor érvényes esztétikai normákat, melyek szerint osztályozni és értékelni lehetne minden idők művészi alkotásait. Művészi, sőt tisztán esztétikai szempontból elképzelhetetlenek minden időre, minden helyre, minden művészre érvényes normák, ezekkel csupán a kicsinyes nyárspolgáriasság óhajtja megnyirbálni a zseni nagyságát és szabadságát. Nagyon furcsa esztétikai ítéletekre jutnánk, ha például a trecento művészeit ugyanabból a látószögből néznők, mint Rembrandtot vagy a kontraszt kedvéért: Pissarót, avagy ha Tinódi Lantos Sebestyén és Babits Mihály költészetét ugyanavval a mértékkel mérnök. A művészet, mint láttuk, nem egyéb örök keresésnél, mely mindig a szép, az örökkévaló felé törekszik. A mának költőjétől azonban nem lehet kívánni, hogy arra az útra lépjen, amelyen már nem lehet feljebb jutni. Nem lehet kívánni, hogy valaki ma Arany János követője legyen, mikor Arany János már elérte útjának legmagasabb pontját, mely befejeződött az ő tökéletességében. Ez megállást, ez a művészet halálát jelentené, mert a költészet nem keresés, hanem szolgálai, lélek nélküli utánzása lenne a tökéletesnek. Arany János szépség-ideálja már nem lehet a mi szépség-ideálunk, miként a Piloty iskola szabályai sem lehetnek már szabályok a modern képírásban. Evvel azonban világért sem állítom, hogy Arany János vagy Piloty nem lennének nagy művészek. Sőt élvezni lehet őket, rajongani lehet értük, csak követni nem lehet őket. Ki tagadná például Homérosz nagyságát, de ugyanakkor kérdem: ki vállalkozna hasonló hősi eposzok megírására a XX. században?

A regény és az elbeszélőművészet már kissé lassabban hódol be az új művészi iránynak. Igaz, hogy a regény is már kezd elhagyni a natura-

lizmus hűségét, tárgyilagosságát és személytelenségét, de a haladás még lassú. Ennek egyik oka a regény objektívabb természetében rejlik, másik oka, hogy a regény egyúttal olvasmány is, melyben gazdaságosan kell bánni lírai részletekkel, mert az olvasó, aki történetet vár, elálmosodik, ha a cselekmény nem gördül gyorsan és képszerűen. A líra lassan mégiscsak eltakarja a regény epikai vázát, mint futórözsa a tornác oszlopát, sőt vannak, akik meg merik kockáztatni a tisztán szubjektív regényt is, melyben nem a természet, a történet leírása a cél, hanem az író érzésvilágának feltárása. Ilyen elsősorban Henri Barbusse, a „Tűz” és a „Világosság” szerzője, sőt nem jár messze az „érzésregény”-től Romain Rolland sem, aki „Jean Cristoph”-jával és a most megjelent „L’âme enchaînée”-jával inkább a befejező művészet, a l’art de cequession híve, mint a leíró- és elbeszélőművészeté. Magyarban egy regényt ismerek csak ebben a nembben, s ez Földi Mihály *Szaharája*. Valószínű azonban, hogy az elbeszélőművészet is ebben a szubjektív irányban fog tovább fejlődni, melyben már a líra, de különösen a dráma nagy utakat tett meg.

A dráma sokkal jobb talaja a kifejező művészetnek, hiszen a dráma mozgó képekből áll, melyben hamar észrevehetni, milyen viszonyban vannak a természettel. A drámai expresszionizmus főleg Oroszországban virul és lombosodik, de a német színpadon is meleg fogadtatásra talál az új irány, sőt már furcsaságok felé sodródik. Wedekind és a divatosá vált Georg Kaiser próbálták meg először úgy beszéltetni a színészeket, ahogy a szerzők érzik a beszéd szükségét. Néha kába szózuhatagok hullanak le a színpadról, máskor egy-két sietős indulatszó jelenti a felvonást. A szereplők beszéde nem másolja az életet, mindenképpen menekül a természettől, a valóságyszerűségtől: az expresszionista dráma stilizál vagy a kezdetlegességig leegyszerűsít. Az új dráma nem ismer színpadtechnikai nehézségeket, miként az új líra sem ismer formai kötöttséget, sokszor negyven képből is áll egy dráma, máskor mozdulatlan marad a szín, mint ógörög tragédiában, ahol szigorúan betartják az idő, a hely és a cselekmény egységét.

A színpad alaposan megváltozik. Az alsó világítás már a múlté, a főhatás a reflektorban van. A reflektor a modern színpad legfontosabb kelléke. A reflektor híven követi a színpadon mozgó színészt, sőt beszédének erőbeli hullámvázát a fény erejének hullámvázásával akarja érzékelhetőbbé tenni. Az érzések és indulatok kidomborítására szolgálnak még a színhatások is. A vörösen vetített fény izzó érzelmeket domborít ki, az ibolyaszín komor szavakat és indulatokat fest sötétebbé, a sárga reflektor vidám érzések szavait teszi derűsebbé. A fény lassú elhalása nagyszerűen fejezi ki az érzelmek ellankadását és elszunnyadását. A színpad állandó sötétben tartása csak arra engedi összpontosítani figyelmünket, akire a reflektor fénye hull, akinek szava és játéka fontos. Megjelennek a kubista díszletek, melyek szaggatott, tört vonalakból állnak, s tulajdonképpen semmi közük sincs a természethez. Legtöbbször azonban a díszletezés és statisztálás lényegtelen dologgá törpül, a háttér csak függönyökből áll s egy-két sötétben mormogó hangból a statisztálás, a tömegjelenet, mely nemrég még tarka látványosság volt. Mindezzel eléri azt, hogy a dráma lelke és lényege megfigyelésünk gyújtópontjába

kerül, mintha csak lelki nagyítóval néznők az érzelmeket. A modern színpadi művészet mindent, szinte maradék nélkül kihoz a drámából, ami abban mélység és lelki rejtettség, teljesen feltárja a szereplők lelkét, sőt csupán a lelkét tárja elénk. A színpadi naturalizmus, a történelmi korhűség, a plasztikus, tökéletes illúziókra törekvő díszletfestés, a tudományá dagadt kosztümológia lassanként leszorul a drámai színpadról. Ma már Szophoklész, Shakespeare-t, Schillert is expresszionista rendezésben játsszák, és tagadhatatlan, hogy a dráma belső szépségei így sokkal inkább elénk tárulnak. Nemrég még a Julius Cézárban például alig figyelhettünk Antonius gyászbeszédére, mert figyelmünket elvonta a sok statiszta, a csalóka távlat, a sok csillogó, korhű jelmez, a sok ravasz illúzió. Nemigen hallottuk ilyen körülmények között Antonius nagyszerű szavait. A modern színpadművésezt homályba süllyeszt minden nem lényegest. Sötét van a színpadon, s csupán az érzelmek harcát látjuk, mert a reflektor csupán azokra vetíti vakító fényét, mint hatalmas, mennyei szem figyelő pillantását.

*

...
Ha még egy utolsó átfogó pillantást vetünk a legújabb „kifejező” irányra, amely a ma művészetében a legfőbb mozgatóerő, észre kell vennünk azt a feltűnő hasonlatosságot, amely az expresszionizmus és a romantizmus között fennáll. Ugyanis mindkettőnél az érzelmi erő jut túlsúlyba az értelmivel szemben. A romantizmus is eltávolodik a természettől, a valóságától, a romantizmus is túlzottan szubjektív, túlzottan személyi, a romantizmus is az érzékeny, sóvárgó lélekből hajt ki.

És ha hirtelen áttekintjük azokat a művészi irányokat, melyek eddig harcoltak egymás ellen, melyek felváltották egymást a művészetek történelmében, úgy azt a megállapítást tehetjük, hogy tulajdonképpen csak két főirány van, csupán két nagy művészi világszemlélet, melyek állandó, örök harcban állnak egymással. A nevük, a jelszavuk korok szerint változik, de a lényegük mindig ugyanaz marad. Az egyik irány tárgyilagos világszemléletre törekszik, ezt objektív iránynak is nevezhetnők, a másik csak önmagával törődik, ez a szubjektív irány. Az első szinte személytelenül örökíti meg alkotásában a természetet, míg a másik művészi irány a művész egyéni érzésvilágát adja. Két ellentétes irányú út ez a két irány. Az egyik a külvilágból indul a lélek felé, a másik a lélek világából indul a külvilág felé. Az egyikben az értelmi erő uralkodik, a másikban az érzelmi. Az egyikbe sorolható a klasszicizmus, a quinquecento, a neoklasszicizmus, a realizmus, az impresszionizmus meg ezek rokon fajtái. A másikba a Giotto előtti miszticizmus, a romantizmus, az angol praeraffaelizmus és a mai kor „kifejező” irányai.

Ez az örökkön változó két főáramlat mutatja legjobban a művészet örök nyugtalanságát, a szépnak fáradhatatlan és véghetetlen keresését. Ha tekintetünkkel ennek az örök, szent keresésnek végét keressük, úgy a végtelenbe fullad a szem. De ebben a végtelenségben valami üdítő, valami vigasztaló vibrál, hogy Leopardi szavaival éljek:

Immensita s'annega il peusier mio:
E il naufragar m'è dolce un questo mare.

A lélek elmerül a végtelenségben, amelynek tengerében oly édes a hajótörés. A lélek, mely elcsüggedt az enyészet vigasztalanságában, most megfürdik a végtelenség tiszta, távoli tengerében, és megtalálja ismét a hitet, a reményt, a kedvet az élet továbbéléséhez.

*

Ez a vázlat, amit most önöknek adtam a legújabb művészi irányokról, durva vonalvezetéssel csak a lényegét akarja kidomborítani. Ezek csak irányvonalak, és ismétlem, evvel világért sem akarnám a művészeket osztályozni, skatulyázni. Nagyon jól tudom, hogy a genialis művész nem tűr osztályozást még akkor se, ha kifejezett harcosa egy irányynak. Legtöbbször azonban a különböző törekvések egymással párhuzamosan vagy egymást követőleg találhatók meg a nagy művész műveiben. Flaubert-t például a realizmus atyjának tartják, *November* című könyve mégis lírikus és romantikus, Heinében szinte állandóan küzd egymással a két irány. Böcklin egyesíteni próbálja a kettőt. Az igazi művész nem irányokat szolgál, hanem művészetet csinál, ebben a munkájában azonban erősen befolyásolja őt a múlt és jelen. Ezekre a befolyásokra, ezekre az áramlatokra óhajtottam csak rámutatni, nem művészettörténelmet akarok adni, hanem az elvek, a jelszavak egymásutánját akartam bemutatni.

Be kell még vallanom, hogy ebben a vázlatozásban eléggé magamra voltam szorulva, legtöbbször önállóan kellett csoportosítani a modern művészet eseményeit és jelenségeit, így nem tudom, mennyire győztem meg önöket meglátásaim és következtetéseim helyességéről. Úgy vázoltam önök előtt a dolgokat, ahogy látom és hiszem őket; mindenesetre magamat adtam, ez minden bűnöm és erényem.

De ha a modern művészi irányelveket nem is hoztam oly közel és érthetően önök elé, ahogy szerettem volna, talán kissé közelebb hoztam önökhöz magát a művészetet. Ha ez így lenne, úgy olyan boldog lennék, mint az a hittérítő, aki újabb híveket szerzett vallásának. Szeretném hinni, hogy önök evvel a közelebbre hozással több szeretettel és figyelemmel fordulnak a művészet felé, amely a világ legtisztább örömeivel ajándékozza meg híveit és véreit: a szépség érzetével.

Olasz képtárakban, az opera páholyában, füstös oltárképek alatt, antik görög templomok tövében, finom hegedűk játékát csodálva, libbenő lábaknak, vonagló derekaknak tapsolva, északi katedrálisok áhitatába merülve, forró színházi esték lázában, műtermek hányaveti gondtalanságában, búsongó, bársonyos dallomoktól követve, hatalmas írások csodaországában bolyongva mindig érezzük a nagy Szépnek, az örök Szépnek édes, vigaszos végtelen örömet.

A művészet — Schopenhauer szerint — megváltás, a művészet az élet igazolása. Egyedül a művész, a génius az, aki vigasztalást visz be az életbe. Szeretném, ha ez az önök hitvallása is lenne. Az élet kurta, kegyetlen és megokolatlan, mint középkori halálos ítélet. Nem tudjuk a

célját, a miértjét, csak a kötelességet látjuk, érezzük: végig kell élni életünket! Halálra vagyunk ítélve, s az ítélet végrehajtásáig van még kis időnk. „Les hommes sont tous condamnés a mort avec des surcuis indéfinis” — ahogy Hugo Victor mondja. Halálra vagyunk ítélve, de az időpont még bizonytalan. Helyünkre már mások várnak s holnap tán már mások állnak. Sietnünk kell, de azért szépen kell élnünk. A legtisztább örömet, a legnemesebb érzéseket a szép szemlélete és keresése okozza. Lelkünk megfinomul és felemelkedik a művészetrajongásban, mint könnyű finom fehér füst, mely mennyei felhőhöz hasonlatos. S mi onnan felülről angyali mosollyal, szelíd megbocsátással tekintünk e sárra, vérre, harcra, csúfságokra: az egész civódós, céltalan világra.

farkas geiza

tetszés-esztétikája

Farkas Geiza utolsó nagyobb ambíciókat mutató műve az ízlés kérdéseiről szóló esztétikai traktátusa, a *Mi tetszik és miért?* (Egy lélektani esztétika kísérlete). 1927. Szokatlan, de nem meglepő Farkas Geiza útjának ilyen változása. Szokatlan, mert egy szociológusi érdeklődés váltásait szemlélhetjük. Az a tudós, aki a társadalmi fényűzés és a magyar kiscgazda-társadalom problematikájának a taglalásával indult tudósi pályáján a múlt század végén, s ki 1919-ben azok között volt, akik katedrát kaptak a pesti egyetemen, a húszas évek második felében esztétikai tárgyú könyvet jelentet meg, a harmincas évek elején pedig regényt ír. De nem meglepő, hiszen Farkas Geiza pályája valójában a társadalmi szükségletek impulzusainak és a társadalmi lehetőségeknek vonzásában alakult. Leginkább az jellemzi, hogy lehetőségeinek a körét igyekezett minden időszakban kitölteni. Szociológus tehát valójában csak az első világháború kezdetéig volt, s ennek mintegy koronájaként írta meg szociológiai összegezését *Az emberi csoportok lélektana* cím alatt (1916), de már azoknak az új érdeklődési köröknek a vonzásában is, amelyek a tízes években uralják munkásságát.

Szociológiai írásai is aktualitással telítettek, a századvég oly időszerű társadalmi kérdéseit vetik fel, s annak a reformernek a törekvéseit tükrözik, aki a szociológiai elméletekkel párhuzamosan, a kiérlelt gondolatokat gyakorlattá akarja változtatni. Kiszakítja tehát birtokából azt a területet, amelyen Mihályfalva épült, és szétosztja napszámossai között, hogy házakat építsenek rajta. A reformer szociológusnak a gesztusában is tehát ugyanaz a korszerűségi törekvés mutatja magát, mely oly vonzóvá teszi egyéniségét. Nem volt doktrinér, mint annyian tudós barátai közül a *Huszádik Század* és a Társadalomtudományi Társaság körében, mesterét, Jászi Oszkárt is ideszámítva.

Az első világháború alatt szociológusi érdeklődésének fokozódó változásait figyelhetjük meg: társadalomlélektani stúdiumokba kezd, háborús lélektani írásai jelennek meg a *Huszádik Században*, hogy a húszas években, amikor hazaemigrált, teljesen a lélektani kérdések kössék le figyelmét. Az ember „démonai” kezdik érdekelni, amelyek a háborúba sodort emberekben oly egyértelműen megmutatták az erejüket. A társadalmi lélektan és a gyermekpszichológia egyaránt foglalkoztatta. Az objektív körülmények is ebbe az irányba indították el: a húszas évek mostoha viszonyai ugyanis a magyar nyelvű tudományosságot lehetet-

lenné tették, mert tűzhelyei is megszűntek, a társadalmi érdek nem fűtötte, csupán a magánérdekűség érvényesülhetett, a budapesti orientáció viszont csak félmegoldásokat ígért. Ekkor találta meg kísérleti laboratóriumát környezete életében. Megfigyelővé és elmélkedővé lett, a szó legszebb értelmében szobatudóssá. Ekkoriban írja lélektani tanulmányait, esztétikáját, regényét, s dolgozik nemcsak a hazai lapokba, vállalva a tekintélyével járó szerepet, s írja recenzióit a budapesti *Századunkba* és a *Társadalomtudomány* című folyóiratba.

Farkas Geiza e műveire máig sem figyelt fel sem az irodalmi, sem a tudományos közvélemény, holott a lélektant ezekben egy szociológusi elme alkalmazza, s olyan pozíciókat kínál fel, amelyek a hagyományos lélektanból éppen úgy hiányoztak, mint ahogy a kor szociológiájából is. Farkas Geiza a két tudomány köztes területeire hatolt, s ezen építette fel tetszés-esztétikáját is, amely egy esztétikai kérdés rendszeres kifejtését hozta, s ezért egyedülálló emléke esztétikai kultúránknak.

Nézeteinek gyökerei a francia Guyau biológiai esztétikájába kapaszkodnak, s erre alapozza, a XX. századi lélektan eredményeivel dúsítottan, a maga nézetét a szépről és a tetszésről. „Az anya ölében az embrió megreszketésétől az aggastyán utolsó vonaglásáig, az élet kibontakozása a lény minden mozdulatának az oka” — vallotta Guyau, s ebből következően határozta meg a szépet is: „A szép az életnek kiterjedése: a kellemesnek egy tudatosabb, akartabb, intellektuálisabb és komplexebb formája...” (Kozmutza Flóra) S mi több: Guyau szerint „teljes és erőteljes életet élni már esztétikus élet: intellektuális és morális életet élni, íme a legfelsőbb fokú szép és legnagyobb élvezet...”

Farkas Geiza, amikor éppen esztétikáját választja kiindulási pontjául, nemcsak a századvég és a huszadik század első évtizedeinek magyar tudományos érdeklődését követi, hanem a legaktuálisabbnak bizonyult esztétika kiválasztásában a maga intuícióját is, amellyel éppen a francia naturalista-hedonista esztétikai iskolához kötötte magát. Elég ugyanis a modern esztétika-történetekbe pillantanunk, hogy kitesésék Guyau nézeteinek rendkívüli termékeny és előremutató jellege, s alkati rokonsága azokkal a vonzalmakkal, amelyeket Farkas Geiza a szociológia és a lélektan iránt tanúsított. Guyau is „társadalomtudományi” esztétikára esküdött és naturalista-szimbolista művészetet igazoló tételeket dolgozott ki elmosva a határokat élet és irodalom között, „szép” élet és „szép” irodalom között, a hangsúlyt pedig az ízlésre és az érzelmekre fektette, amelyek életben, művészetben egyaránt megvalósulhatnak, függetlenül attól, hogy az antik esztétikák értelmében nemesek-e azok, vagy alantasabbak, mint amilyen a mozgás vagy lélegzés, a létezés pusztja öröme. A szép érzékelése nem más, vallotta, mint az az elégedettség, amely abból ered, hogy az ember teljesen átadja magát érzelmeinek. Valódi jelentősége ennek az esztétikának azonban nem abban van, hogy a szimbolisták életérzését és művészetét igazolta és támogatta, hanem abban, hogy a XX. századi esztétikák szélsőséges esetei is mintegy lehetőségként már adva vannak nézeteiben: egyfelől Richards kritikai és szemantikai iskolája, másfelől a szocialista realizmus (Csernisevskij közvetítette) széptana felé is vezetnek szálak Guyau-tól. Richardsnak az

alkotói érdektelenségről vallott nézetei, amelyek az objektivista irodalmiságban valósultak meg, szinte egyenesen Guyau esztétikájából következnek: az élet hozta ellentéteket a képzelet fogja össze harmóniába, amelyben az ellentétek kiegyenlítődnek és semlegesítik egymást, s így támad az esztétikai érdektelenségnek az a hatása, amely Richards szemléletében oly jelentős helyet kapott. Richardsnál is a szép és a jó fedik egymást egy meghatározott synaesthesia alapján. Az ún. „új kritika” forrásvidékét képezik a fenti nézetek, Guyau esztétikájának termékeny jellegét is bizonyító módon. De Guyau nézetei élnek tovább az ún. ipari esztétikában is (nem lehet ellentét a szép és a hasznos között), s egy Souriau, egy Lalo nevét kell emlegetni vele kapcsolatban. Másfelől, a szocialista realizmusban majdan megmerevedő gondolatra hivatkozhatunk, mely szerint „az igazi művész az életet mintegy koncentrálni és kondenzálni a művészi alkotásban, melynek tárgyát a valóságból veszi...” (Kozmutza Flóra). Hasonlóképpen vonatkozik ez Guyau-nak arra az álláspontjára, amely a művészet célját „a szociális jellegű esztétikai emóciók létrehozásában” jelöli ki.

Farkas Geiza tehát a legperspektivikusabb tizenkilencedik századi esztétikai rendszerre építette a maga tetszés-esztétikáját, anélkül azonban, hogy szorososan tapadt volna hozzá. Interpretációjában ott van az esztétikai és filozófiai irodalomnak az ismerete (Platon, Hume, Locke, Goethe, Schiller, Fichte, Lessing, Schopenhauer, Kant, Ruskin, Croce, James, Mauthner, Fechner, Büchner, Meumann, Bodnár Zsigmond, Jászi Oszkár neve és gondolata bukkan fel könyvében), s ott vannak azok a tapasztalatok is, amelyeket századunk irodalma kínált fel mind a lélektan (Freud), mind pedig az irodalom (szimbolizmus, avantgarde) terén, hiszen Farkas Geiza akkor írta könyvét, amikor az avantgarde nagy forradalmi hullámai is megcsillapodóban voltak. Ősztönzői között tehát legalább olyan mértékben adva volt az a szándék, hogy magyarázatot találjon arra, miért állt ellen az olvasó a modern művészeti törekvéseknek (környezete erre is számos példát kínált!), mint az, hogy a hagyományos szép tetszés-ítéletei szempontjait kodifikálja, s ezt a szépet a szimbolista művészetben rögzítse. Harmónia-definíciója és a konzervatív ízlésről írott sorai ezt jelzik. A harmóniáról állítja: „Az együttesen vagy bizonyos egymásutánban megszokott vonások együttes jelenléte vagy a várt módon egymásra következője az, amit a természetben éppen úgy, mint az emberi környezetben, a történelemben, a cselekvésben összhangnak, harmóniának nevezünk.” Az ízlés konzervativizmusáról pedig a következőket állítja: „És mintha az ember szépségítélete saját fejlődési korán túl még elődeinek eszmevilágához is inkább fordulna vissza tanácsért, mint saját későbbi, fejlett életéhez. Nagyon sok embernél szinte egyet jelent a »régik« és a »szép« vagy a »jó«...”

A szerző az esztétikában az „emberi lelkület tudományát” látja, s ebből következően a tetszésnek négy területét veszi vizsgálat alá, s beszél az élvezetről és szenvedésről, a helyeslésről és helytelenítésről, a szép- és rútérzésről, s arról, amit a művészi teljesítményekben adott tetszés jelent. Mindezeknek a gyökerét, követve Guyau-t, az emberi lét-, élet- és eszmemenetének a környező világ jelenségeihez, történéseihez való

viszonyában keresi, mondván: „Legbenső valónknak ezekkel kívánatos összhangja és elkerülhetetlen összeütközése tehet egyedül számunkra valamit élvezetessé, jóvá, széppé, vagy viszont fájdalmassá, rosszá, rúttá...”

Három nagy kört fut be e munkájában Farkas Geiza elemző kedve. A tetszés problémájának vizsgálja biológiai-fiziológiai aspektusait, nyomonza etikai-izlésbeli vonatkozásait, majd a szép és a művészi szép kérdéseiben összegezi tapasztalatait.

A szenvedés van szemlélete biológiai körének középpontjában. „A létezésnek lényege szenvedés” — állítja, nyomban hangsúlyozza is, hogy nem pusztán az életnek, hanem a létezés egyetemességének, minthogy ő szenvedésnek nevez minden benyomást, mi az embert éri, hiszen a szenvedés nem más, mint „feszültség, melyet mindaz előidéz számunkra, ami velünk érintkezik, mihelyt már előbb felvett létirányuktól eltér és így ezt a létirányt is megváltoztatja...” Ez a szenvedés kíséri az embert életbe vetettsége első pillanatától, tehát a „csipkerózsika-ébredés” mozzanatától kezdve, s ez ismétlődik meg minden esetben, amikor „nagyobb mértékben új érzés, érzékelés, tapasztalás, élmény elé kerülünk”: az első emésztési zavaroktól a lét nagy kérdéseinek való tűnődés pillanataiig.

Egyfajta mazochizmus üzen Farkas Geiza e nézetében, hiszen az élvezet problémáját is ebből a szenvedés-mozzanatból bontja ki: „Az ifjú és az öregebb lény, igaz, nemcsak szenved, de örül is életének, létének, kisebb-nagyobb mértékben élvezi annak igen sokféle mozzanatát, miként azonnal látni fogjuk, még azokat is, amelyeket első ízben bántó, ijesztő támadásoknak érzett.” Így kapja meg a szenvedésnek és az élvezetnek azt a dialektikus egységét, amely nemcsak az élet biológiai, hanem szellemi egészét is adja, s alapját képezi Farkas további fejtegetéseinek. Hiszen egyfelől azt bizonygatja, hogy ezek a szenvedések és élvezetek szublimálódnak, „átszellemülnek” — azaz az ember fokozatosan jut el a biológiai észleletektől a szellemieknek a szférájába, másfelől pedig azt állítja, hogy „minden dolognak értékét az egyes ember számára az adja meg, hogy szenvedés marad-e számára vagy élvezetté válik”. A Guyau-ra mutató felfogás, melyet Bodnár Zsigmond hullám-elmélete dúsít, a fentiekből vonja le a ritmusra vonatkozó nézeteit, s jut el a kiegyenlítésnek a problémájához, amely majd Richards esztétikájában kap különös szerepet: „Szenvedésünk, úgymint élvezetünk — írja — nem származik egyébből, mint saját létmozgásunknak a környező világ mozgás-eredőjével való összeütközésének vagy viszont összhangjának érzetéből. Amennyiben szenvedés és élvezet váltakoznak is életünkben, ez a váltakozás ismét csak saját mozgásunknak, valamint a környező világ mozgásának ritmikus voltát mutatja...”

Farkas Geiza ebből az állításból két következtetést is levon. Az egyik szerint: „Az eddigiek után nem hangzik túlságos paradoxonként annak állítása, hogy *nem* viszonylagos, múltó *boldogságunk* észre sem vett pillanataiban élünk igazán, hanem éppen ellenkezőleg, betegségek, küszködéseink, *gyötrődéseink óráiban...*” A másik állítása meglepő rokonságot mutat a Füst Milán regényeiben látható szenvedés- és boldogság-felfogással. „Boldog csak az elmúlt pillanat”, minthogy „boldogságot nem él-

hetünk át valóban”, csak „visszaemlékezhetünk reá, amikor természet-szerűen, mint minden elmúltat, igen rövidnek is találjuk”. Végül, a biológiai aspektusok vizsgálatában eljut annak leszögezéséhez is, hogy „maga a szenvedés és a vele összefüggő félelem, élvezet és kívánás elsődlegesebb és elemibb jelenségei a létnek mindenféle egyéni és faji kiválasztásnál”.

Az etikai-ízlésbeli gondolatkör a szenvedés és élvezet dialektikus egységén alapul, minthogy arra a kérdésre, hogy „mi tetszik”, Farkas Geiza így felel: „Tetszik, ami kellemes, ami jó, ami szép.” Majd még egyszer és részletesebben: „Tetszik mindaz, ami életünket, jólétünket biztosítja, ösztönünk kielégítését, már felvett lét- és cselekvésirányunk lefolytatását előmozdítja...” Gyökereit kutatva viszont a következőket állapítja meg: „Az egyik az a hatás, melyet valamely más lény, vagy valamely tárgy, jelenség a mi jólétünkre gyakorol. A másik a jelenségekben, dolgokban, történésekben felismert olyan sajátosságok, amelyek folytán azok még a mi érdekünk közvetlenül kedvező érintése nélkül is kellemesen hatnak reánk...” Következik tehát, hogy ugyanakkor minden visszatetszik, ami a fentieknek a negatívuma: „Minden visszatetszik, ami egyáltalában vagy csak egyelőre nem illeszkedik be kialakult, megszokott gondolkodás- és ezzel élet- és létmenetünkbe, tehát ami idegenszerű...”

Árnyalt megfigyelések sorozatát idézhetnénk a tetszés-kérdés kapcsán, hiszen a „tetszik”—„nem tetszik” relációk ugyanazokat az ellentmondásos vonásokat tartalmazzák, amelyeket a biológia fokán a szenvedés és az élvezet dialektikája is mutatott. A „helyes” kapcsán tehát megállapítja, hogy az, ami a „helyén van”, de hozzáfűzi, hogy az a helyes, ami „a maga idejében történik, ami időszerű”. Ugyanígy mozdul el tétele a harmónia-definícióhoz viszonyítva a tetszés egy másik vonatkozásának rögzítésekor is: „Amíg az ember élete rendes pályáján még elegendő erővel halad tova, amíg még *élmények* szükségletét érzi — addig az új behatások, ellenállások, tehát az előbbiektől eltérő benyomások, észlelések is hozzátartoznak felvett és megszokott létüteméhez és jólétéhez. Ezért tetszik a *változatosság* úgy az élvezet, mint a gyönyörködés tárgyaiban...” Így vezetheti be az újdonság fogalmát, amely, ha nem társul a tagadás mozzanatával, szerinte, felszabadítóan, egyszer-smind csábítóan is hat az emberre.

Farkas Geiza a tetszés-ítéleteknek három csoportját különbözteti meg tehát: beszél hedonikai, etikai és esztétikai tetszés-ítéletekről. „Az első arra vonatkozik, hogy mi a *kellemes*, élvezetes, a második, hogy mi a *jó*, igazságos, a harmadik, hogy mi a *szép*...” Interpretációjának középpontjában ugyan az etikai és esztétikai tetszés-ítéletek állnak, de mint láttuk, ezeket a hedonisztikus ítéletekből bontja ki, s összefüggéseiket egymással többször is nyomatékosan hangsúlyozza, minthogy szerinte a hedonikai álláspont végeredményben megszabja az etikai és esztétikai ítéleteinket is. Ezt mondja: „Etikai és esztétikai ítéleteink végső hedonikai gyökerére jellemző az »édes« — tehát szó szerinti értelmében az ízelő idegekre kellemesen ható — szónak a legkülönbö-

zőbb jó és szép tárgyakra, történésekre, emberekre alkalmazása, még a legnagyobb elragadtatás pillanatában is hízalgésként mondása . . .”

Ami meglepő lehet viszont Farkas Geiza szemléletében, az az, hogy szociológus léteére nem tulajdonít különösebb jelentőséget a tetszés-ítéletek társadalmi feltételezettségének, az egyes embercsoportok, társadalmi rétegek és osztályok ízlésbeli különbözőségeire, s azokra a mozzanatokra, amelyek ezeket a különbözőségeket létrehozzák. Mindvégig megmarad a biológiai vonatkozásoknál és az egyénben reflektálódó megnyilatkozásoknál. „Az etikai ítéletek még sokkal nagyobb mértékben egyéniek, mint a hedonikaiak. Azért is védik, érvényesítik az emberek ezekre nézve álláspontjukat sokkal szívósabban, hevesebben. A hedonikai ítéletekre nézve nagyjából minden, vagy legalább a legtöbb ember, megegyezik egymással; körülbelül ugyanazt vagy hasonlót fog az egyik és másik kellemesnek, ízletesnek, élvezetesnek tartani. Már az etikai ítéletekben sokkal változatosabban jut kifejezésre az egyes emberek élettapasztalatai közben, életvárakozásainak hatása alatt kialakult álláspontja . . .” Ezt bizonyítandó sorra veszi az egyéni etika szemzőgéből a nemi erkölcs, a társadalmi erkölcsi rend, az áldozatok, a hősök, a gyávák kategóriáját, s változatos anyagon szemlélteti ennek az egyéni ízlésnek a szerepét.

A szép kategóriáját véve szemügyre Farkas Geiza nézeteiben Guyau és Csernisevskij gondolatainak hatásaira bukkanunk, mondván, hogy „szép, ami jóra emlékeztet”.

„Láttuk — írta —, miként épül fel az ember szenvedésén és élvezetén, mindkettőnek felújuló emlék-folyamatán és ismétlődésük előresejtésén legelőbb az élvezeti, hedonikai és e fölött az etikai tetszés . . . A hedonikai ítéletünk által elfogadott, helyeselt történéseket, dolgokat elsődleges, az etikai ítéletünk által helyeselteteket másodlagos jónak neveztük . . .” A harmadlagos jó a szép lesz. „Az esztétikai szép éppen úgy az etikai és hedonikai jón és ezeken keresztül az élvezet és szenvedés érzésén épül fel, mint ezek fokozatosan egymáson. Egyszóval, a szép voltaképpen harmadlagos jó.”

A szép kérdésében az egyéni ítéleteknek hangsúlyozott szerepet tulajdonít Farkas Geiza, s a legteljesebb szubjektív álláspontjára helyezkedik, s döntő befolyást tulajdonít egyfelől az egyén álláspontjának és távlatának, másfelől a környezetnek. Miközben a szépnek etikai téren differenciált skáláját taglalja és a magasztostól az etikai rút „polkbirodalmáig” meghúzza gondolati ívét, a harmóniának már idézett meghatározását adva, dialektikáját is érzékelteti mind önkörét, mind a szépét illetően: „A harmónia, az összhang tehát nem az ellentétek hiányában, hanem azok olyan csoportosulásában, következtetésében van, mely gondolkozásunkban, érzésünkben már egyszer helyesként kialakult. Mindennek, hogy szép lehessen, találkoznia kell a maga ellentétével — de ezen ellentétnek a főképzet mellett, nem pedig benne szabad érvényre jutnia . . .”

Tanulmányának ezekben a fejezeteiben árulja el a szerző ugyanakkor, hogy már a húszas években készült a munkája: harmónia-elvének relativitását, változó jellegét is hangsúlyozza: „Persze, mint minden esztétikai képzet, úgy a harmónia képzete is változik idő és hely szerint: a

mai kor gyermeke számára egy tájat nem csúfít el egy vasútvonal, sem a mai leányok szemében nem vesz el egy ifjú eszményi szépségéből, ha fényes fellépéséhez az eszközöket nem ősi uradalmaiból meríti, hanem tőzsdejátékkal nyeri össze...” S mi több: a „barbár szépségnek” külön fejezetet szentel:

„Tetszés-ítéleteink keletkezési forrásai szempontjából még az sem merőben alap nélküli állítás, hogy csak az igazán szép, ami »barbár«, ami a művelődés máza által le nem tompított tömérdek ellentéttel, harc- cal, elnyomással telített környezet gondolatköréből emelkedik ki. Mert csak az ilyen körben találjuk meg a közvetlen szenvedések, veszélyek ama keretét, melyből egyedül emelkedhetnek ki tetszésünk legegyszerűbb, de éppen azért leghatásosabb indítékai...”

Az „emberi szépség” problémájának taglalása után jut el innen a „művészi szép” kategóriájához, amely tetszés-ítéleteink szempontjából a legjelentősebb. De Farkas Geiza esztétikájának is csúcsát jelenti, egyben nézeteinek a próbáját is revelálja.

A hedonikai mozzanat természetesen a kérdés e síkján is adva van a szerzőnél. „Minden művészet legsajátosabb célja: a *gyönyörűség*, önma- gunk és mások gyönyörködése. A gyönyörködés az élvezet egy neme, a *művészet* tehát *élvezetet* nyújt...” A definíció szemmel láthatóan nem merítette ki azonban a kérdéseket, amelyek itt felmerülhetnek. Farkas Geizának ugyanis tovább kell lépnie a Guyau nézeteinek hedonisztikus önkörén, a szépnek az öncélúságáról vallott nézetén is. Gondolkodásá- nak eredeti és termékeny volta mutatkozik meg azokban a feleletek- ben, amelyekkel a művészi szép kérdéskörét igyekszik körüljárni. Egyik gondolati fonálának a végén az a szenvedés-mozzanat van, amely könyvének legelső tétele is volt: „*Szenvedni, vágyani kell nemcsak a mű- vésznek, hogy alkothasson, de a műélvezőnek is, hogy gyönyörködhes- sék...*” A másikon a „szépnek mutatott eszmefolyamatoknak az élet- ben való megvalósításának” a kérdése bukkan fel:

„A gyönyörködtetésen túl és által távolabbi célja a művészetnek: a szépnek mutatott eszmefolyamatnak az életben megvalósítása — akár az egész élet erkölcsi és gazdasági rendjének átalakításával, akár csak egy-egy új ruhadivat vagy szórakozási mód bevezetésével, akár egy po- litikai párt győzelemre juttatásával, akár egyelőre csak az emberek gondolat- és érzésvilágának ki- és átalakításával...”

E két szélsőség között pedig, Freud tanításainak szellemében, meg- pendíti a vágy-motívumot, s a „vágy-logikát” emlegeti: „A művészi al- kotásokban egyenesen a *vágy logikájáról* beszélhetünk, mely a költői, művészi igazságának éppen úgy törvényt szab, mint a tudás logikája az életbeli igazságnak...” Majd egy másik helyen: „Itt érintkezik, miként ezt *Freud* oly meggyőzően kimutatta, a művészi alkotás és élvezés az álmokkal is, melyek szintén az életben egyelőre meg nem valósítható vágyak *képletes* kifejezései, akár a költők, művészek sokak által át- vett, továbbszótt és nemritkán a megvalósításra vezetett »álmai«.”

A megfigyelések sokasága a gyönyörködés, a művész útja, a művé- szet és a világ, a művész és a világ valamint a művészi szép eredete és célja című fejezetekben sűrűsödik és alakul rendszerré, hogy végül is

abban a gondolatban összegeződjék, hogy a művészet az „élet szövete” — a hedonisztikus szemlélet legtávolabbi pontjaként.

Farkas Geiza „rendszeres széptana” azokat a kérdéseket veti tehát fel, amelyeket a magyar szépirodalmi gyakorlat ugyan szinte napról napra revelált, de amelyeknek elméleti konzekvenciáit levonni már futotta erejéből. Csak József Attila törekvései azok, amelyek az elvont szférában az igény terén a Farkas Geiza vállalkozásához hasonlóan az elméleti szintézist ígérték. Éppen ezért sajnálnunk kell, hogy Farkas Geiza eltekintett a példáktól, minthogy azok könyve kiadását megnehezítették volna.

A *Mi tetszik és miért?* című könyvének a szerepe azonban így sem lebecsülhető, annál is inkább, mert kétségtelen az a hatás, amelyet Szenteleky Kornélra gyakorolt a „helyi színek” elmélete kidolgozásában. Farkas ugyanis a környezet alakító hatásának különös jelentőséget tulajdonított: „Egyik legérdekesebb kérdés a művészeteket termő vagy befogadó és a műalkotások színterét adó *környezet, miliő* kialakító hatása a művészekre, művekre, az egész művészetre...” Kár, hogy ennek elemzésével adósunk maradt: egy ízlés- és művészet-szociológia lehetőségeit vetette fel, melynek megalkotására kétségtelenül éppen ő lett volna hivatott.

Szemelvényeink műve negyedik, A művészi szép című részéből valók.

farkas géza:
mi tetszik és miért?
(1927.)

A MŰVÉSZI SZÉP

Gyönyörködés

A MŰVÉSZET CÉLJA.

A tetszés-ítéletek lényegét, működését és hatását a legtisztábban azon emberi tevékenységeknek és ezek eredményeinek értékelésénél szemlélhetjük, melyeknek egyenes célja éppen a tetszés kiváltása. Tehát a *művészi teljesítményeknél és alkotásoknál*.

Minden művészet legsajátosabb célja: a *gyönyörűség*, önmagunk és mások gyönyörködése. A gyönyörködés az élvezet egy neme, a *művészet* tehát *élvezetet* nyújt.

Miként az első fejezetben láttuk, élvezetet számunkra *teremteni* semmi sem képes, minden csupán élvező képességünket, készségünket kapcsolhatja bizonyos dolgokhoz, történésekhez. Ez a művészetre is áll, ez sem szaporíthatja lényegében élet-élvezeteink összegét, csak bizonyos alkalmakkor gyönyörködés alakjában kiválthatja élvezésünket és ezt állandóan amaz alkalmak képzeihez kapcsolhatja. Ami közben azt természetesen elfordítja más élvezet-alkalmaktól, mely utóbbiakat mint ilyeneket kiküszöböli életünkéből. A „gyönyörködés” szót persze így nem kell okvetlenül a legmagasabb elragadtatás értelmében venni, a legeslegtöbb esetben beéri a művész a tetszésnek alig észrevehető, az egyszerű eltűrésen csak kevéssé fölülelmedő fokával.

A gyönyörködtetésen túl és által távolabbi célja a művészetnek: a szépnél mutatott eszmefolyamatnak az életben megvalósítása — akár az élet erkölcsi és gazdasági rendjének átalakításával, akár csak egy új ruhadivat vagy szórakozási mód bevezetésével, akár egy politikai párt győzelemre juttatásával, akár egyelőre csak az emberek gondolat- és érzésvilágának ki- és átalakításával. A művész mindezek mögött lappangó megélhetési érdekét és érvényesülési szükségletét, mint magától értetődőt, kihagyhatjuk további fejtegetésünkéből. Csak azt kell leszögeznünk, hogy ez az érdek nem minden esetben érvényesül, és magát a teljesítményben vagy alkotásban talált tetszést nemigen befolyásolja.

ÁBRÁZOLÁS.

A gyönyörködtető művészi ténykedés mindig *ábrázolás* — az emberi életnek, valamint kereteinek, feltételeinek és eredményeinek áttekinthető, felfogható módon érzeink, illetőleg képzeletünk elé állítása, magyarul: megmutatása. Ez a lényege úgy a *képzőművészeteknek*, a

rajzolásnak, festészetnek, szobrászatnak, építészetnek, tájkertészetnek, mozgóképtervezésnek — mint az előadó művészeteknek, tehát az énekeknek, zenének, költészetnek, szónoklatnak, színészetnek, táncnak, műtornászatnak is.

Az ábrázolás minden esetben *dolgok alakjának, helyzetének vagy lefolyásának* gondolkozásunkba bevezetése, eszmélésünk elé állítása. Alak és lefolyás a művészi élvezet szempontjából voltaképpen egy, amennyiben az állandóknak vett és mintázott alakokban is azok miatt az ideg- és eszme-folyamatok, kimozdulások, változások miatt találunk tetszést, melyeket azok észrevése bennünk megindít, miután csakis ezekben áll a *művészeti emóció, élmény*. Ezek miatt érték számunkra a műalkotás, akárcsak más, bennünket érintő élmény.

Persze nem minden ábrázolás tekinthető művészetnek, ha talán a maga őskorában, első próbáinál az volt is. Sokkalta gyakoribb az az ábrázolás, melynek célja nem gyönyörködtetés, hanem tisztán valamely történet közlése, valamely alak előállítása a tetszés vagy visszatetszés minden kihívása nélkül. Egy gépészrajz elkészítése bármily nagy ügyességet és jártasságot kívánjon is, éppoly kevéssé művészet, mint egy, az emberi láb alakját bárha kitűnően utánzó sámfa kifaragása, vagy a katonai kürtjelek elfúvása. Hiszen ezekben is gyönyörködhetünk, ha kiváló ügyességet, *virtuozitást* találunk benne; ennek révén egy tehetséges újságíró még köznapi események közlésének is megadhatja a művészi szép egy elemét. De csak éppen egy elemét; a valóban művészi ábrázolás sohasem egyszerű közlés, vagy talán érvelés, felszólítás. Mindezek fölött és előtt célja: *gyönyörködtetés, hangulatba hozás*.

UTÁNZÁS, KIFEJEZÉS.

A szépművészet mindig *kedvező gondolatfolyamatok megindításának művészete ábrázolás révén*, mely gyökerében nem más, mint *utánzás* — de oly utánzás, mely a művész szemléletmódjába tudja bekapcsolni a műélvezők szemléletmódját, utóbbiakat arra tudja indítani, hogy bizonyos dolgokra, történésekre nézve a művész gondolat- és érzésfolyamatait folytassák le, éljék át saját gondolkozás-, érzésfolyamatukban.

A művészi utánzás tehát *nem másolás, hanem kifejezés, közlés*. Ez utóbbi vonást sem hangsúlyozhatjuk eléggé: a saját őszinte érzés nélkül a legnagyobb technikai előkészültség mellett sem jöhet létre valódi műalkotás. „Minden nagy ének őszinte ének volt” (*Ruskin*). Ám a legmélyebb érzés, a legszárnyalóbb képzelőtehetség is éppen csak egyénileg tehet szép lélekké. Művész a szó valódi értelmében csak az, aki gondolatait, érzése folyamatait — nemcsak kész eredményeit tudja mások kincsévé is tenni.

A művészi utánzás, ábrázolás, közlés kétféle módon: *alkotással és alakítással* történhetik. Minden részletezésnél többet mondunk azzal, hogy a képzőművész, festő, szobrász, építész, továbbá a költő, író, zeneszerző alkot, míg az előadóművész, zenész, szavaló, színész, táncos alakít. Az alkotás és alakítás határai ugyan nem egy ponton szintén

elmosódnak, így a színész vagy zenész játékában, aki ezzel valóságos új törvényt szabhat az utána jövők számára is egy bizonyos szerep vagy zenemű előadásának, illetőleg felfogásának módjában.

MÁSODLAGOS SZÉP, HARMADLAGOS JÓ.

A művészi szép mindig csak emlékünkből hozott természeti vagy életbeli szép lehet. Tulajdonképpen másodlagos szép, tehát harmadlagos jó. A művészeti szép-érzés nem is egyéb, mint képesség éppen eme közvetett szépnek, illetőleg jónak az emberi tevékenységekben és ezek eredményeiben feltalálására, észrevezésére.

FELSZABADÍTÓ.

A művészi alkotás első indítékát sokan, így már Goethe is egy bizonyos nyugtalanító hiány-, feszültség- vagy nyomás-érzetben találták meg, mely alól az erre képes ember saját vagy más művészi teljesítménye, alkotása által „szabadul fel”. Ez a nyomás-érzet nem származhatik másból, mint a külvilág mozgásának a mi belső lénymozgásunkkal való messzebbmenő, bár még nem szükségképpen testileg fájó vagy közvetlenül életveszedelmes összeütközésből. Tehát alapjában véve onnan, ahonnan minden észrevezés, minden érzéklet származik. Erre a külső nyomásra lényünk a testünkben rendelkezésünkre álló eszközökkel kétféle módon hat vissza. Vagy egyenesen meg igyekszik szüntetni a külső nyomást azzal, hogy alkalmazkodik hozzá, elmenekül előle, enged neki, vagy ellenműködést fejt ki. Ez a gyakorlati élet módszere, mely magában foglalja a legegyszerűbb élelemszerző- és termelő-munkát éppen úgy, mint az egész gazdasági élet vezetését, az államigazgatást, a tudós és feltaláló kutatást. Vagy a saját és mások érzékei elé állítja azt, ami „szívét nyomja” és egyszersmind kifejezett vagy hallgatagon értett és megértett ellentétként a világ másféle folyását, melyben ha reánk következnek, ama nyomás, ellentétérzés enyhülhetne, megszűnhetnék.

A külvilági nyomás-érzés megszüntetésének mindkét módja bizonyos energiatöbbletet tételez fel az emberben. Ezen energia-többlet megállapítása, az alkotott vagy élvezett műben lekötése, levezetése annál inkább lehet élvezetes az ember számára, hogy már maga a szervezetben kitermelt, de nem alkalmazott mozgásindíték, energia is feszültség-érzést okoz, mely a tűrhetetlenségig fokozódhatik, ha munkában, játékban, művészi tevékenységben levezetésre nem jut.

A MŰÉLVEZET IS SZENVEDÉS.

Bizonyára a leghivatottabb művész sem varázsló, aki szenvedésünket, nyugtalanágunkat egyszerűen kilendíthetné világunkból. Sőt a művész csakis idegzetünk működésének olykor igen nagymérvű eltérítése, elra-

gadása, valójában egy heves támadás árán szabadít meg prózai világunk szenvedésének, unalmának még nyomasztóbb érzésétől. Amint az életben, természetben nincs számunkra jó, nincs szép, ami legelsőbbben ellenünk ne támadna, áldozatot ne csikarna ki tőlünk, úgy műélvezet sincs szenvedés, pátosz nélkül. Némely műélvezetnek ez a szenvedés még nyilván kifejeződő lényege is marad. Hányan vannak, akik a színházat akkor élvezik, ha jól kiskírhadják magukat benne, hogy a zene mellett sírva vigadókról ne is szóljunk. A kérdés, egyben a művészi teljesítmény értékének kritériuma mindig az marad: melyik szenvedést fogadja be, sőt élvezi inkább érzésünk: azt, melyet a való élet, vagy azt, melyet a művészet nyújt.

Az ellentét a világ nyomása és egy szebb, jobb, nyomásmentesebb, velünk kevésbé ellenkező világ képzete között nélkülözhetetlenül szükséges eleme minden művészi ténynek. A jajveszékeltetés magában véve éppoly kevésbé válthat ki művészi tetszést, mint a legvígabb kurjongatás. A művészi tetszéshez egy rossznak elszívása, rútnak meglátása, de egyszerűsége az elképzelt jobbnak, szebbnek érzéseink vagy eszméletünk elé állása szükséges.

Magam körül temérdek rendetlen tárgyat, aránytalan, idétlen gyengeségre, szenvedésre valló alakot látok. Ez bánt, ezért a körülöttem lévő tárgyakat arányos alakokban képezem ki, szabályosan elrendezett rovatkák, színlapokkal ékesítem. Képeket festek, melyeken a világnak egy-egy darabját szemléltetem, de mindenféle visszatetsző érdektelen részlet háttérbe szorításával, mintegy leigázásával azzal szemben, ami egy tájat valóban megkapóvá, szemléletét számomra és mások számára kívánatosá tehet. Szobrot faragok, melyen embertársaim ezer kisebb-nagyobb szépséghibával borított, törékeny, óráról órára, sőt a tartás révén pillanatról pillanatra változó teste állandóan oly szépen áll előttünk, amint legjobb pillanataiban volt, vagy képzelemünk szerint lehetett volna. A világ sokszor fárasztó, sokszor bántó hangzavara közepett a legjobban eső egymásutánban és egyidejűségben adom elő a legkellemesebb hangokat, melyekre torkom vagy hangszereim képesek. Ami az ember világában történik, azt elbeszélem, előadom, de úgy, hogy aki hall, lát, olvas, kiérezze belőle, mi fáj nekem ezekben a történetekben és minőnek képelem azt az emberi világot, melyben eme fájdalom enyhülést találhatna.

MEGLEPETÉS.

A művészi tény mindig meglepetést és pedig kellemes meglepetést jelent az azt élvezőre nézve. Csakis ebben van a művészetnek az a felszabadító, megkönnyebbítő ereje, mely még az élet szenvedéseit is egy sajátos művészi élvezet forrásává varázsolhatja. Ami magától értődik, önként következik az egyszer meglátott helyzetből, annak megállapítása éppoly kevésbé lehet művészi szép, mint egy hivatali eljárásról felvett jegyzőkönyv, vagy egy bonctani viaszinta. A világot

rútnak, szomorúnak, ridegnek látjuk, pedig hej! milyen szépek, vígnak, vonzónak láthatnánk és érezhetnénk, láttuk és éreztük is már egykor, látjuk és érezzük talán már a jövő pillanatban is.

A HÁROM KELLÉK.

Az eddig előadottak után minden művészi tény három főkellékét találhatjuk meg. Ezek: 1. az *életritmusunkkal megegyezés* és pedig a környező világ ritmus-eredőjénél nagyobb mértékben, — 2. *szép dolgoknak*, élményeknek képzeletünkbe vagy emlékünkbé hívása, — 3. a teljesítményben megnyilvánuló emberi erő, ügyesség, *képesség szemléltetése*, mely saját magunkról való véleményünket is megjavítja, hiányaink fölött megvigasztal, jóleső tevékenység-képzeteket, indítékokat ad nekünk.

ÉLETRITMUSUNKKAL EGYEZÉS.

Az élet-, illetőleg lét-ritmusunkkal megegyezést, mint a művészi szép feltételét talán legelőbb a zenében ismerték fel. Nincs jó zene, mely ne lenne testműködésünk, vérkeringésünk, izom- és idegműködési módunk ütemével összhangban. Persze nem az egyszerű mechanikus megegyezés, hanem éppen ezen ritmus magasabb szabályosságú, intenzívebb kialakulásának értelmében. De felismerték a váltakozó ellentétek szükségletét a festészetben is, ahol a színek egymást kiegészítő váltakozása kell, hogy kísérje szemünknek a befestett felület síkján továbbmozgását. És az építészetben, hol túlságosan egyhangú tömegek vagy túlterhelten alkalmazott díszítések a szemlélet közben még lélegzetünknek túl hosszú visszatartását, vérnyomásunk kínosan rendellenessé válását is eredményezheti. Bizonyára így van ez a költészetben, szónoklatban is; nemcsak az elszavalt vers, de az olvasott próza is csak akkor válthat ki művészi tetszést, ha benne a szavak hangüteme és emellett az emlékünkbé hívott történések és érzések hullámváltozása is megfelel állandóság- és váltakozás-szükségletünknek, ebben megnyilvánuló életütemünket nem sérti, nem nyomja el, hanem ellenkezőleg a felidézett szemléletek sorozatában még az eddig elgondoltnál magasabb fokon helybenhagyja, igenli.

MŰVÉSZI ÖSSZHANG.

Egyszerű élettani tényekben találjuk meg itt legmélyebb alapját annak, amit *művészi összhang*, *harmónia* néven csodálunk vagy keresünk mindenfajta művészi alkotásban. Ennek a harmóniának két részlemeze az *egység* és az *ütemesség*.

EGYSÉG.

Bármely behatás, benyomás alatt keletkezett izgalmunknak haladnia, fokozódnia kell, különben megfeledkezünk róla. Olykor ugyan az egy-

szerű ismétlés, továbbfolytatás is halmozás-, tehát fokozásként hat. Végre azonban egy idegélettanilag megadható ponton, az izgalomnak megnyugvásba kell szállnia, meg kell szűnnie, hogy kínos lidércnyomás emlékét ne hagyja hátra. Ebben van a *művészi tény egységének* követelménye. Ez az egység azt is megkívánja, hogy a mű által megindított gondolat-, érzés-, létfolyamat ne veszítse el indítóerejét a szükséges lenyugvás pillanata előtt, tehát a műalkotás vagy alakítás *egészet* nyújtsa, ne szűnjék meg, vagy ne csapjon át merőben idegen irányba váratlanul ott, akkor, ahol és amikor a szemlélő, hallgató gondolata még az eredetileg adott irányban haladna tovább. Így egy csonkán maradt, vagy az eredeti tervtől eltérően hevenyészve tető alá hozott épület, egy mindenféle betoldásokkal kinyújtott, majd a kifizetett folytatásszám betöltése után hirtelen, erőltetetten befejezett tárcaelbeszélés nehezen fogja a művészi szép hatását tenni. Éppoly művésziellen, sőt egyenesen bántó egy, a megszokott és megvárt teljes hanghordás helyett félhangon dudolászott dallam is.

ÜTEMESSÉG.

Azonban a nagyobb arányú művészi teljesítményeken belül, melyek tartósabb idegenfolyamatokat idéznek elő, az egységes általános irány és keret sérelme nélkül mégis *változatosságnak, váltakozásnak* kell lennie. Az erősebb vagy gyorsan fokozódó izgalom szakait viszonylagos nyugalom szakainak kell felváltaniok és bizonyos irányú igénybevételeinket idegzetünk más elemeinek működésbe vonása kell, hogy kövesse, amikor az addig erősebben igénybe vett elemek nyugtot találnak, miáltal új, az előbbiekhöz hasonló vagy ezeknél erősebb hatások felvételére lesznek képesekké. A festészet elmélete nagyon is jól ismeri az egymást *kiegészítő* „hideg” és „meleg” színek kölcsönösen ellensúlyozó és egyben kiemelő szerepét, valamint azt a kellemetlen hatást, melyet nem egyező, de egymáshoz nagyon közel eső színek egymás mellé állítása okoz. A zenében ugyanígy van; különböző, egymástól a hanglétrán eléggé távol álló hangoknak kell egymásra következniök, mert a túl közel eső hangok közvetlen egymásra következése bántja összhangérzésünket. A kellő kilengésű *kontraszt* hiánya úgy a színek, mint a hangok világában éppen azért kellemetlen, mert nélküle a kép vagy dallam elmarad idegzetünk működésütemétől, túl soká, fárasztóan veszi igénybe egyirányú *feszültségét*.

Az ütemesség követelménye a művészet *tárgyaira* is kiterjed. Nagyobb arányú ábrázolásokban, leírásokban, elbeszélésekben a nagy, felemelő, megrendítő részletekre kedves, sőt tréfás részleteknek kell következniök és viszont, persze csak mindig úgy, hogy az uralkodó alaphangulat továbbrezgése meg ne szakadjon. A verses forma, kivált a rím jogosultságáról sokat vitatkoztak, az újabb irányok igen szerették azt mint a gondolat kifejezés béklyóját elvetni. Azt vitatták többi közt, hogy az ilyen kötött formának akkor volt csak jogosultsága, mikor ezen segédeszköz nélkül a szöveg könnyen kiesett volna a régi írástudatlan emberek emlé-

kezetéből, míg manapság az ilyesmi ellen egyetlen nyomtatott kiadás biztosítékot nyújt. Valójában azonban a versköltészet egy átmeneti forma az irodalom és a zene között; különböző verses művekben a két elem különböző arányban érvényesülhet. Az érzelmeket, belső élményeket minden formamegkötés nélkül tisztán irodalmi eszközökkel kifejező költemények mellett jogosultak, még remekesek is lehetnek azok, melyekben a nyelv zenei elemei az ütem, mérték, rím, refrén által kiemelve adják meg főként a hangulatot, az érzést.

Mindezekben található fel a *művek ritmusa, üteme*. Ez tudvalevőleg egyes részletek megfelelő tér- vagy időközökben való egyszerű ismétlését is megengedi, sőt mint egyrészt pihentető, másrészt az összeredményt hangsúlyozó, emlékezetbe véső tényező kedvezően is hat. Az ismételt részletet, zene- és vers-refrént, visszatérő építészeti díszet kellő alkalmazás mellett is halló, olvasó, szemlélő mint kedves ismerőst üdvözlő.

ARÁNYOSSÁG.

Az ütemnek, és pedig nem a vég nélkül ismétlődő és ezért könnyen fárasztóvá váló, hanem önmagába visszatérő és e révén is megnyugtató magasabb rendű alakját látjuk az *arányosságban*, melynek egyik esete a *részarányosság*, szimmetria. Az arányosságnak főkövetelménye, hogy a teljesítményben, készítményben, előadásban mindegyik rész éppen annyi és nem több, vagy kevesebb teret és időt vegyen igénybe, ne erősebben vagy gyengébben, tovább vagy rövidebben hasson szemléletünkre, mint amennyire ezt a helyesnek érzett ütemben kívánjuk.

FORMA.

Egység és ütemesség együtt adják a formát, melynek az életben felalálása és közlése a művészet egész sajátlagos feladatát magában foglalja.

Az egység és ütemesség forma-követelménye legvilágosabban áll előttünk azoknál a művészeteknél, melyek látszólag legnagyobb különbözőségük dacára ezen az egy ponton a legközelebb találkoznak: a zenénél és építészetnél. Ezeknél a netaláni gyakorlati céltől eltekintve, pl. hogy a zene táncra lelkesítsen, az épület lakható legyen — szinte csakis az egység, az ütem, az arány adja tetszés-ítéletünk döntő indítékát. Egy zenedarab, mely olvadó románcként indul és harcias indulóként végződik, éppoly kevésbé elégíthet ki, mint ahogy örökösen édeskés, olvadozó hangok vagy folytonos lármás „fanfárok” más hangnem által meg nem szakított, ki nem emelt sorozata nem okozhat valami nagy műélvezetet. Az építészet esetében: egy gót székesegyház egy újkori kiállítási csarnok üvegterejével kellemetlenül hatna, míg a magasba sudárló tornya az egész műnek jellegét kiemeli. Bár szintén sértené művészi szépség-szükségletünket, izlésünket az egyforma csúcsívek egyszerű egymás mellé építése, szélesebb falfelületek és rozettás kerekablakok jótékony megszakítása, kontrasztja nélkül.

Persze itt ismét szem előtt kell tartanunk, hogy a fokozódásnak és váltakozásnak, azért, hogy szolgálják és ne rontsák le az egységet és ütemet, sohasem szabad oly rideg módon bekövetkeznie, hogy kellemes meglepetés helyett a mű által keltett hangulatunkból durván kirázzon. A kellő, sem túl rideg, sem túl vontatott, a meglepetésnek szükséges teret hagyó átmenet alkotja a fokozás és ütemezés terén az egyik legnehezebb művészi feladatot.

HANGULAT, MOTÍVUM, KONCEPCIÓ.

Csakis az egységes és ütemes fokozás jelenlétében alakulhat ki és maradhat fenn végig egy mű élvezet alatt, sőt emlékként azon túl is az általa szolgálni, követni és egyszersmind feltámasztani és irányítani kívánt *hangulat*. Ennek lényege megint csak idegműködéseinknek és ezek nyomán érzéseink és gondolataink folyamának bizonyos feszültsége, iránya, üteme. Eleme az *emóciót* adó *motívum*, vagyis indíték valamely hangulat bevezetésére és fenntartására. Ez lehet akár valamely zenedarabnak különféle változatokban végig újra visszatérő alapüteme, akár valamely épület bizonyos fajta, az egészen újra és újra feltalálható díszje, akár egy költői műben mindig csak keresztültörő érzület vagy élmény-mód. A motívumnak, illetőleg nagyobb műveknél a részmotívumok egész sokaságát is magába olvasztó, egyesítő vezérmotívumnak (Leitmotiv) az egész műalkotáson való egységes keresztülvitelében bizonyosul csak meg a *koncepció* egysége.

Hangulatunkhoz éppen úgy ragaszkodunk, mint életmenetünk egyéb, már elfogadott ismérveihez, tényezőihez. Megbontását, hirtelen eltérítését kellemetlen támadásnak érezzük, rútnak találjuk. Akit egy lágy zenedarab erőfeszítés nélküli, az elszenderedéshez közel eső idegműködésbe ringatott, az az igen erős vérütemre felhívó magas zenébe való hirtelen átmenetet éppúgy megsínyli, mint az, aki egy ciklópi kötömegek tetejére helyezett túl könnyed felépítmény megpillantásakor a hatalmas erő kifejtés képzeteiből és csökevényérzéseiből hirtelen az idegfeszültség teljes leengedésére tapasztal készletet. Ismerjük azt a rengeteg fejtörést, melyet a szoboremlékek elhelyezése okoz. Mert a magában véve legsikerültebb emlékmű is elcsúfíthat egy nélküle gyönyörűen összhangos teret, ha nem találjuk el minden irányban harmonikus hatású felállításának módját.

STÍLUS.

A mű vagy teljesítmény által éržeinkre, idegzetünkre és ezúton lényünkre tett hatások egységes irányú fokozódása és üteme adják meg azt is, amit *stílusnak* nevezünk. Ahol az egységesen haladó hatás a kellő váltakozással kapcsolatban jelen van, ott *stílszerű* alkotásról vagy alakításról beszélhetünk, még ha történetesen nem is sorozható be a kézikönyvekből ismert stílusok egyikébe sem. Ellenben ezen könyvek szabályainak legpontosabb betartása mellett is *stíltelenként* visszatetszik az, amiben az egység és ütem főkéllékei hiányzanak.

Egy festmény, melyen a meleg és hideg színértékek nem egészítik, emelik ki egymást kellő váltakozással, egymás mellé és közé helyezés-sel, hanem durván mintegy felosztják maguk között a vászonzfelületet — éppoly stíltelenül hat, kellemetlenül ki is ragad hangulatunkból, mint egy szobor, melyen, még az eldőlés veszélye nélkül is, gyenge alapokra nehéz tömegek tornyosulnak. Vagy egy elbeszélés, melynek első fele finoman kicsiszolt, gondosan felépített körmondatokban folya le, a második ellenben szaggatott, felkiáltásszerű rövid kifejezésekben. Vagy egy színész játéka, aki az előadott szöveg elkerülhetetlen kényszere nélkül, az egyik felvonásban mindig csak lágyan suttogna, a másokban egyre harsogna.

EGYÉNI STÍLUS.

Bármennyire igyekeztek a műelméletek alkotói a stílust egymástól elhatárolt rendszerekbe foglalni, az a *legnagyobb mértékben egyéni*. Minden művésznak, aki igazán az és nem pusztá utánozó vagy másoló, megvan a maga stílusa, sőt még ugyanazon művész különböző alkotásaiban is különböző stílus szokott érvényre jutni, melyeknek a szemlélő éppen csak némely közös vonásait ismeri fel. *Benedetto Croce* szavai szerint: Minden műnek megvan a felbonthatatlan törvénye és pótolhatatlan értéke. Egy művész hosszabb időközökben alkotott műveiben olykor még ezek a közös vonások is eltűnnek. Ez a sokszerűség legkevésbé sem válik a művészi teljesítmények hátrányára, amíg mindegyiknek stílusát befo-gadni, élvezni hajlandók azok, akiknek szánták.

Stílus és hangulat igen közel függnek össze, de azért bizonyára nem jelentik ugyanazt. Nem is jutnak teljesen egyforma módon és mértékben érvényre az egyes művészi ágakban. Amíg az építészetben néhány fajkép-, *típuszerű* stílust ismerünk, melyeknek mindegyikét a művészek egész sokasága valósítja meg aránylag kevés egyéni vonással — addig a költészetben, irodalomban mondhatni minden alkotónak felismerhetjük, kedvelhetjük vagy elutasíthatjuk egyéni stílusát. Itt áll elsősorban a francia szólásmód, hogy a *stílus* (magyarul az irány) *maga az ember*. A hangulat viszont a zenén kívül a költészetben jut leginkább kifejezésre, hatja át legteltjesebben a hallgató vagy olvasó lelkületét.

ÖSSZEKAPCSOLÁS.

Sem a stílust, sem a harmóniát nem zárja ki a művészi teljesítmények összekapcsolása, hacsak az élvező emberek ideg- és életműködésének megfelelő módon történik. Nemcsak a költészet, zene és színjáték, az építészet, szobrászat és festészet szinte beláthatatlan mennyiségű és változatosságú eleme egyesíthető egyetlen nagy művészi aktusban, teljesítményben. Az alakító művészetek is a legteltjesebb összhangban kapcsolódhatnak össze az alkotó művészetekkel, melyek nélkül még meg sem indulhatnak. Csak a megfelelő helyiségben előadott zenére, az ünnepé-

lyes templomhajóban felhangzó orgonaszóra és a fényes színházteremben előadott operákra kell gondolnunk. *Wagner Richard* ezért is láthatta az operában mindenféle művészet foglalatát. Még a képkiállítások séta hangversenyeinek sem kizárólag a társaság találkozási kedve adja meg jogosultságát.

A MŰVÉSZET ÚTJAI

ÁBRÁZOLÁS ÉS ÉKESÍTÉS.

A stíl- és hangulatszerűség bizonyára követelménye a zenén és építészen kívül minden más művészetnek, elsősorban a táncnak, lírai költészetnek, de a közvetlenül ábrázoló művészeteknek is. Ábrázolni tudvalevőleg nemcsak tárgyakat, testeket, hanem történéseket, cselekvéseket is szoktunk, tehát a festészet és szobrászat mellett *ábrázoló művészet az elbeszélő költészet, a színészet, a film is*. Ezek mind közvetlenül ábrázoló művészetek. Ám miként már más helyütt megjegyeztük, minden művészet ábrázol, vagyis érzékeink, képzeletünk elé állít valamit: ha nem testeket és történéseket, hát legalább arányokat, viszonylatokat, következtetéseket. Ezt teszik például az építészet, zene, tánc, lírai költészet. A cél és a követelmények közössége hozza magával, hogy az ábrázolóknak nevezett művészetek hatásmódja sem lehet lényegesen más, mint azoké, melyeket jobb kifejezés híján *ékesítő*, *ti. az életet és ennek egyes köreit, szakait, mozzanatait ékessé tevő művészeteknek* nevezhetünk — bárha jól tudjuk, hogy ábrázolás és ékesítés nem határolható el pontosan egymástól. Itt mellékesen meg kell említenünk, hogy nem az egyenesen applikált, dekoratív vagy iparművészetekre gondolunk.

TARTALOM-EGYSÉG.

Az ábrázoló művészeteknél, miként már érintettük, az egységes fokozódás és ütemes haladás, a stílus követelménye, nem áll meg a puszta formánál, hanem kiterjed az ábrázolt *tartalomra* is. Az egység hiányának benyomását tenné egy kép, melyen egy kivégzés-jelenet mellett, ha csak keretként is, viruló rózsakert lenne látható. Azok a véghetetlen hosszú régi elbeszélő művek, melyekben gyógyszer-utasításoktól kezdve a szerelmi történeteken és harci jeleneteken keresztül a pogány istenek ténykedéséig minden egymás mellett volt, legalább a mai ember műízlését nem elégítik ki. Viszont azonban az olyan szobormű, melyen egész egyforma alakok ismétlődnek (pl. katonák a Dessau herceg szarkofágján) éppoly szegényes műalkotás benyomását kelti, mint egy elbeszélés, melyben vadászkalandok vagy pásztorórák egymást vég nélkül követő történetei vannak és egyéb semmi.

Az olvasóközönség ízlés-ítélete éppen az egységesség pontján nyújt egy igen fontos adalékot azon tételünk támogatására, hogy *a művészetek tárgya, nem a természet és az élet magában véve, hanem az általa bennünk megindított eszme- és érzés-folyamatok.* Akárhány elbeszélésnek, színdarabnak egy-egy fejezeténél, jeleneténél úgy találjuk: itt a cselekménynek, az egész műnek végződnie kell, hibába esik a szerző, ha tovább akarja szöni. Holott az életben tudvalevőleg nincsenek se végképpen lezárt, se más esetlegességek által nem befolyásolt, ezernyi módon el nem térített cselekmények és történések. De vannak ilyenek eszmemenetünkben, és mi az irodalom termékeiben nem az egész való életet, világot keressük, hanem eszmemenetünket. Ugyanazt, mely miatt egy zenedarabra vagy oszlopsorra is hajlandók vagyunk egy bizonyos ponton kimondani, hogy itt végződnie kell.

TÁRGY, ANYAG.

Miután minden művészet lényege ábrázolás, mindegyikre nézve áll az a követelmény, melyet másodhelyen állítottunk fel: hogy az ábrázolt dolog vagy történés, tehát *a mű tárgya szép legyen.* És az legyen *a mű anyaga, a műalkotás eljárása* is. A túlnyomóan ékesítő művészetekben, zenében, táncban, építészetben ez nem tűnik azonnal szembe, de rövid meggondolás már reávezet, hogy egy ütemes, de különben fülsértő hangalkotás nem lenne művészi zene, sem durvaságokra emlékeztető ütemes ugrálás nem táncművészet. Egy építészeti mű szépségét is leszállítaná vagy megszüntetné, ha olyant fejlesztene ki, amit rendszerint rejtegetünk, amitől, ha mások szeme előtt történik, undorodunk. (*Ruskin.*) Egy árnyékszék vagy pöccesatorna a technika remeke lehet, de mihelyt azzal az igénnyel épülne fel, hogy az emberek bámulják, gyönyörködjenek benne, már művészietlen lenne, és legfeljebb nevetségesen hatna. A tárgyából összerótt falazat éppúgy nem fog művészi szemnek tetszeni, mint egy szurokba csavart és meggyújtott embertestek által létrejött kivilágítás.

Az ábrázoló művészetek tárgyaira nézve mégis nagyobb az alkotó művészek választásszabadsága. Már volt szerencsém megjegyezni, hogy *a művészet varázstükrében az is szépként hathat, ami magában véve rút és rossz.* Az ábrázoló művész elől csupán a feltétlenül undorító tárgynak csekély száma van elzárva; ezeken túl bármit ábrázolhat, feltéve, hogy ábrázolatába bele tudja helyezni a hangulat egységét, a valóban emberi életütemet. Vagyis oly gondolatsorozatot tud bennünk megindítani, melyet olykor borzadva, olykor sírva, máskor ujjongva, de mindig készséggel követünk. És az egész által minden rút részleten keresztül is, valami igazán szépre tud emlékeztetni, valamire, ami távolabbi kihatásában jót, élvezeteket is jelent a szemlélő, a hallgató lelkülete számára.

A festő borzalmas, véres csatajeleneteket adhat, ártatlan emberek, vértanúk halálra kínoztatását állíthatja szemünk elé — a kép szép lehet, ha a csatajelenet által az elszánt erőfeszítés, a mártírium által a mind-

végig szilárd kitartás eszmefolyamata jut kifejezésre és indul meg bennünk. Persze már néhány ártatlan leánynak egy idegbeteg perverz vénasszony (Báthory Erzsébet) gyönyörködő szeme előtt halálra kínoztatása egy ügyes festő számára alkalmat nyújthat technikai tudásának, bonctani ismereteinek csillogtatására, de nem valódi műremek alkotására. Egy író költeményében, regényében a legsúlyosabb eltévelyedéseket, aljasságokat elmondhatja, még a társadalom körében elfogadott egyes erkölcsi előírásokkal, a *konvencióval is ellentétbe helyezkedhetik* — ha csak ennek eredménye: az ember képzelete a dolgok másféle, kívánatosabb, jobb lefolyásáról. Enélkül amaz ocsmányságok leírása, bármily ügyes formája legyen különben, nem művészet, csak *szennyirodalom, pornográfia*.

Mindezeket a feltételeket azonban csak a valódi, hivatott művész képes teljesíteni, ezért csakis ezt illeti meg a tárgy megválasztásának teljes szabadsága. A kisebbrendű tehetség jobban jár, ha mindig csak az elismerten, legalább a maga körében és idejében elismerten szép dolgok ügyes visszaadásával végzi művészi robotmunkáját.

CÉL, ELJÁRÁS.

A hivatott művész szabadsága azonban nemcsak tárgya megválasztásában szinte korlátlan, hanem *módszere, eljárása* megválasztásában is, mellyel közvetlen *célját, a szép bizonyos irányú ábrázolását* eléri. A művész egyenesen élénk állíthatja a szépet, kívánatot, a festő, szobrász kellemes külsejű, szemmel láthatólag boldog lényeket állíthat kies környezetben élénk, úgyhogy mindezek láttán legalább egy pillanatra elhiszük, hogy mégiscsak szép ez a mi életünk. De ábrázolhat előttünk szenvedő, gyötrődő alakokat, még a háborút is hősi eszmekísérőtől megfosztva, tisztán mint a kínlódás, pusztulás tengerét adhatja érkeink elé — ha ezzel azt a gondolatot tudja bennünk ébreszteni: de szép lenne ez a világ az ábrázoltakhoz hasonló emberekkel is, ha csak a szenvedések ama forrása elapadna, ha valóban béke lenne! Az elbeszélő, színműszerző oly események sorozatát adhatja élénk, melyekben az először elnyomott, üldözött jó mindinkább győz az eleinte túl erős gonoszszal szemben, vagy régiebb nemzedékek igénye szerint megadhatja a *költői igazságszolgáltatást*, gondoskodhatik arról is, hogy a szerelmesek mindenesetre egymáséi legyenek. De rokonszenves hőseit a viszontagságok, lelki küszködések tengerén is viheti keresztül, végre még legyőzteni, elpusztulni is engedheti — ha ezzel a hallgatóban, nézőben egy jobb világ sejtését, kívánását tudja támasztani, vagy inkább a benne élő, lappangó ily óhajt kifejezetté, határozottabban érzetté tudja tenni.

ÉRDEKLŐDÉS.

A művésznek, hogy célját elérje, legelsőbben *hajlandóvá* kell tudnia tenni embertársait azon *benyomások felvételére*, melyek által a megfe-

lelő hangulatba jutnak és a szép bizonyos formájának értékelésére lesznek készek. *Le kell győznie* az új felvételétől elsődleg mindig irtózó idegzetük restségét. Sőt el kell találnia azt a lélektani pillanatot, mikor hangulatuk bizonyos irányú művészeti igénybevétel befogadására képes és kész. Szem előtt kell tartania, hogy *az emberek minden művészi teljesítményben csakis magukat, saját gondolatmeneteiket és érzésszolyamataikat keresik*, amely tekintetben a legműveltebb és műértőbb élvező is csak egy fokkal áll a kisgyermek és a hülye fölött, akinek éppen csak az kell, hogy személyét, tevés-vevését észrevegyék, azzal komolyan vagy tréfásan, csak nem túlságos kíméletlenül foglalkozzanak. A művész közönségével szemben azon rabszolga vagy udvarló szerepét tölti be, aki az öltözködő római hölgy elé tükröt tartott. Ezért a művésznek mindenekelőtt be kell tudni hatolnia a felebarátok már kialakult gondolat- és érzéspályáiba, hogy azután ezeken vezesse őket odáig, ameddig ez művészi céljának megfelel. Vagyis fel kell tudnia kelteni közönségének figyelmét, érdeklődését.

Hogy ezt mily eszközökkel teheti, minek felvillantásával vagy megpendítésével bírhatja reá embertársait, hogy emésztésük, nemi vágyaik és üzleteik helyett tovább is az ő mutatványával, alkotásával foglalkozzanak — ez a *művészi leleményesség, invenció* kérdése, mely éppen úgy megnyilvánul új motívumok, tárgyak és ábrázolási módok feltalálásában, mint egyes régiek, talán elfeledettek, de még mindig vagy megint hatékonyak felfedezésében.

PROBLÉMA.

Különösen hangzik, de úgy van, hogy a műnek mindenkor be kell ígérnie azt a meglepetést (*clou, pointe*), melyben már felismertük a műélvezet egyik elemét. Egy *kérdést, problémát* kell előttünk felvetnie, melyre azonnal nem is tudnánk teljesen kielégítően felelni, de amelyre a feleletet a mű végigélvezésével megkapjuk.

A problémának ez a szerepe legnyilvánvalóbb a társadalmi *irányműveknél*. Itt azonnal szemünkbe ötlük, hogy a költő pl. arra a kérdésre keres és talál feleletet, hogy háború esetén a haza vagy a család, esetleg az emberiség szeretete adhatja-e a rokonszenvünkre érdemes ember cselekvésének döntő indítékát. De egy kis kereséssel minden egyéb művészetben is megtalálhatjuk a problémákat. Az építészet elég soká kísérletezett, amíg a boltívek középkori alakját vagy az üveg és vas mai alkalmazási módját feltalálta. A festők műveik által olyan kérdéseket vetettek fel, mint hogy a puszták vagy a kisvárosi házudvarok életében is megtalálhatjuk-e azt a szépet, melyet a magas hegységek vagy a hőskori harcok világában keresni szoktunk volt.

ÉRDEK.

Minden ember *érdeklődésének* irányát érdeke adja meg: az, amit az ember életében elérni és élvezni kíván vagy pedig élete egy jelentős

szakában kívánt. Az érdeklődés iránya tehát elsősorban az ember jelenlegi érdek- és kívánságkörétől, de másodsorban még mindig jelentős mértékben elmúlt életideje, különösen fejlődési éveit, gyermekkorát érdekvilágától függ, mely, miként ezt a pszichoanalitikusok igen meggyőzően kimutatták, a későbbi életben éppen a művészi, költői érdeklődés terén érezteti igen erős hatását.

A művésznek tehát, hogy műve iránt érdeklődést támaszthasson, ismernie, vagyis inkább át kell éreznie, élnie közönségének múlt-hagyományait meg továbbható gyermek- és ifjúkori benyomásait. Főképpen pedig ismernie, megsejtenie, legalább bizonyos mértékig még osztania is kell közönsége adott helyzetét, életkörülményeit, gondolatirányát, uralkodó érzelmeit, kívánságait, *problémáit*. Az így ismert közönségnek mutathat, nyújthat csupán olyasvalamit, ami azt gondolkodásának, izgalmainak, még rejtett vágyainak tárgyaira is emlékezteti. De ezekre nézve azután olyan szemléleteket, lehetőségeket nyithat meg előtte, melyekhez különben a közönséget alkotó embertömeg magától nem jutott volna el, mely tehát végeredményben kellemes meglepetésként hat rá.

ÉRDEKLŐDÉS-MOTÍVUMOK.

Az érdeklődés-motívumok feltalálásában a *művész szabadsága* talán még korlátlanabb, mint tárgya megválasztásában. Mert a problémaállítás bizonyára nem minden; ezen túl az érdeklődés felköltésének még számtalan eszköze áll a velük bánni tudó művész rendelkezésére. Az építész kupolájának messze világító aranyozást adhat, a festő vászna közepébe erős színellentétet, vagy egy megkapó, esetleg a kor felfogása szerint különösen érdekes alakot, vallási, politikai motívumot állíthat. A zenész, de a szónok is, halk indulásával, azután meglepő hangnemváltoztatásával kötheti le hallgatói figyelmét. A költő, író figyelemkeltő, „érdekesítő” eszközeinek se szeri, se száma.

Az érdeklődést azért csak olyan motívum biztosíthatja egy műalkotás számára, mely azt ennek egész terjedelmében és tartalmában ébren is képes tartani. Ebben a tekintetben ugyan az egyes korok és körök igényei természetesen a legnagyobb mértékben eltérők. A világháborút követő gazdasági és erkölcsi pusztulásra utalás mindig felköltheti figyelmünket, mert ez a sebünk életünk végéig sajogni fog. Már a jobbágyok örökvltságának, a vallási gondolat szabadságának a mai nemzedék számára elintézett kérdései becses részletként beilleszkedhetnek egy egészében érdekes írásműbe — de ennek bevezetéseként az általános érdeklődés felköltésére aligha lennének alkalmasak. Egy főúri hallgatóság vagy olvasóközönség felfigyel, ha valaki mai főrangú családok elődeinek viselt dolgait, elismerésünkre való jogcímét teszi kérdés tárgyává, egy munkásembert sokkal inkább leköt egy bármily távoli bérharc leírása.

VALÓSÁG ÉS VÁGY.

A *művésznék*, költőnek mindig tudnia vagy inkább éreznie kell azt, hogy *mi él* közönsége eszmevilágában *mint valóság* és *mi mint vágy*. Így egy túlfinomodását már-már megunt korban a természetes egyszerűség ábrázolása kelti fel és köti le az érdeklődést — addig, ameddig ennek a természeti egyszerűség-idillnek csak azokat az oldalait mutatja be és emeli ki, melyek iránt a túlművelt embernek is érzéke lehet. A rokokó-szalonok parókás, krinolinoközönsége szívesen elkéjelgett a déltengeri szigetlakók közvetlen szeretkezésein, de már alighanem kevésbé féreg-evésein, erőszakos nőrablásain, fejedászatain. Ezeket ugyan a „természet romlatlan gyermekeiért” való rajongása közben még tudomásul sem vette.

A gazdagok, műveltek ezen majd minden korban újra fel-felbukkanó izlésirányával ellenképként a röghöz, konyha- vagy műhelyzughoz tapadt alsó osztályok előszeretete állítható szembe azon mesék iránt, melyekben csupa királyok, hercegek vagy legalábbis világjáró kalandorok fejezik ki választékos szavakkal, ténykedésekkel azt, ami leginkább éppen eme kisrendű emberek lelkében érzés- és vágyvilágában él. Ez az izlésirány is nagyon messzire mehet, odáig vezethet, hogy a nép egyszerű gyermeke nem mint valószínűtlen, hanem ellenkezőleg, mint érdektelent, mindennapit utasít vissza olyasféle indoklással, hogy „hiszen mindenki így beszél” — egy-egy Mikszáth-könyvet vagy Blaha-előadást, melyet a magasabb műértésű közönség mint a néplélek legjellegzetesebb kifejezését lelkesülten megtapsol.

VÁGY ÉS VALÓ FESZÜTLÉSÉGE.

Bármilyen műalkotást érdekesítővé a valóság és a vágy közötti feszültség tesz. Csakis ezen feszültség kellő nagysága adhatja meg a művészi, költői *lendületet* úgy az egyes embernek, mint egy egész népnek vagy korszaknak. A művészetbe, költészetbe, a való nyomása elől menekül az ember. Aki ezt a nyomást nem érzi, mert nem szenved vagy nagyon is beletörődött — annak alig lesz köze a művészethez akár mint alkotónak, akár mint élvezőnek. *Szenvedni, vágyani kell nemcsak a művésznék, hogy alkothasson, de a műélvezőnek is, hogy gyönyörködhesék.* A legszebb szerelmi költeményeket nem a kielégített, boldog szerelem, hanem a szerelmi vágy és bánat sugallta. De a leggyönyörűbb szerelmi ódák is csak unalmas szószaporítások annak számára, aki soha nem szeretett vagy a szerelem terén mindig elérte, amit akart. Még a zene, építészet, ornamentika élvezéséhez is szükséges a rendszerint látott, hallott, átélt ritmusnál jobb, mert természetünknek, létmozgásunknak megfelelőbb ritmus utáni titkos vágy. Itt érintkezik, miként ezt Freud oly meggyőzően kimutatta, a művészi alkotás és élvezés az álmokkal is, melyek szintén az életben egyelőre meg nem valósítható vágyak képletes kifejezései, akár a költők, művészek sokak által átvett, továbbszótt és nem ritkán a megvalósításra vezetett „álmai”.

KISEMMIZETTEK, JÓLLAKOTTAK.

Akik tompa megadásban viselnek egy nyomorult rabszolgasorsot, azok bizonyára nem alkothatnak a művészet terén nagyot, sem ilyen alkotásokat csak befogadni, megérteni sem lehetnek képesek. De a diadalmas, jóllakott, megelégedettségükben terpszkedő népek és osztályok sem. Az előbbiek, a *Spengler* által „fella”-oknak nevezett elnyomottak, eltompultak beérik szürke életük némi tarkításaival, a mindennapi történeteknek bizonyos alacsony szárnyalású szimbólumokban változtatásaival. Az utóbbiak pedig fényes életük kiemelésével, mindig ismétlődő cikornyás díszítésével, saját nagyságuk, dicsőségük izléstelenül túlterhelt képek, szobrok útján való emlékké hívásával. Ilyen közel esnek egymáshoz a műzslés terén az egészen szegények és az egészen gazdagok!

Ellenben azok a szegények, elnyomottak, akik gondolkozásukban elég szabadok, hogy mást is kívánjanak és pedig hevesen, égetően — azok, ha óhajukat az életben azonnal meg nem valósíthatják —, a lehető legtökéletesebben alakítják azt ki a művészetben, költészetben. Ez az állapot, midőn a megalázottságában már ébredező nép az óriásokat, sárkányokat legyőző gyenge emberekről naiv, de örökké szép *meséket* alkotott, a szükös kereteit feszegető nemzet lantosai valóban nagy *hősköteményeket* teremtettek, a megadott társadalmi keretekben kialakult ember és ember közti durva és fájdalmas viszonyoktól megundorodó műveltebb idők művészei, írói *az élet legapróbb részleteit* is valóban nagy művészi, költői lendülettel tudták a szebb, a jobb irányban kialakítani, kieszményíteni.

A megvalósulás előtt álló, de ebben még nem biztos vágyak feszültsége ugyan olykor még a beteljesedés, a diadal után is kihat addig, amíg a vágyakozásban, reménykedésben, küzdelemben felnőtt nemzedék még él és jobban rá is ér a művészi munkára, műélvezetre, mint a harc válságai közepette, de azért még nem merült bele az elernyesztő kielégültségbe. Ekkor támadhat vagy folytatódhatik még egy rövid ideig egy-egy művészet, irodalom *aranykora*, mely ha egyszer elmúlt, semmiféle mester-séges eszközzel újra fel nem idézhető.

A SZERELEM ÖRÖK MOTÍVUMA.

Vannak mégis állandó és általános, *örök motívumok*, melyeknek *kellő* megpendítése mindig fel tudja ébreszteni és ébren is tudja tartani az érdeklődést. Ilyen mindenekelőtt az ember nemi életének egész világa, ösztöne első, még félreértett megnyilvánulásaitól kezdve a szerelmi élet viharaiig, sóvárgásáig, gyönyörúségeig, gyötrődéseig, a gyengédség és gyűlölet, féltékenység ezekből előálló végleteiig, azután az elkerülhetetlen lemondásig, a nemi váagnak, szerelemnek szeretetté, jósággá szellemüléséig, vagy keserű embergyűlöletbe fulladásig.

Nemi életet mindnyájan élünk; e tekintetben a tökéletes askéta éppoly kevéssé tesz kivételt, mint az egész kicsiny korában elhalt gyermek. Igaz, hogy a nemi élet nem éppen minden embernél egyformán tölti be

a lelket. Ebben a tekintetben a tevékenységi, gondolat- és érzelmi világunkban nagyobb mértékben a nemi térre utalt nők inkább keresnek, követelnek szerelmi indítékokat a művészetben, irodalomban — nemcsak a más tereken több gondolatpályát, érzelemlevezetést találó férfiaknál, hanem a nőhöz máskülönben közelebb álló gyermekeknél is. Ez utóbbiakat, még a leányokat is, a nemi indítékoknál erősebb együttérzésbe hozzák a fejlődésüket, erő kifejtésüket megpendítő kaland- és harc-leírások.

Azért a nemi életnek korok és helyzetek szerint annyira különböző részletei mindnyájunkat nagyon izgatnak, idegzetünk igen nagyfokú feszültségét váltják ki. Érezzük, hogy ezen a téren való élményeinktől nagy, talán legnagyobb mértékben függ életjölét-érzésünk. Emiatt könnyen érdekel akár egy szerelmes lényt ábrázoló kép, akár egy szerelmi vallomásra, könyörgésre emlékeztető dallam, akár egy szerelmi motívum, szerelmi élmény megsejtetése valamely költői mű vagy színdarab elején. A művész a minden emberben elzárt szerelmi hangszer bármely húrját megütheti, csak kellőképpen tegye — akkor biztos figyelemre, érdeklődésre számíthat. Sőt a legtöbb esetben csakis ezen motívum legalább mellékes megpendítésével, más pl. hazafias vagy emberiségi motívumokba bekapcsolásával kelthet bármely egyéb tárgy iránt mélyebb érdeklődést. Eközben tevékenységbe hozhatja mindkét nembeli nézői, hallgatói gyengédségi hajlamát, kéjvágyát, szülői ösztönét, még szadista kegyetlenség-indulatát is — és tetsző, szép művet alkothat, hacsak mindezen keresztül az érdeklődés felköltésén és feszülten tartásán túl az életnek és ebben is a szerelmi életnek egy, a „szürke köznap”-nál, a „prózánál” szebb, tökéletesebb, kívánatosabb módját bírja megmutatni vagy legalább megsejtetni.

A művészet minden ága olyan sok tárgyát, motívumát veszi a szerelmi, nemi életből és viszont oly nagy befolyást gyakorol az emberek szerelmi indulatainak, eljárás módjainak kialakulására, hogy némelyek, mint *Möbius*, *Freud*, a művészetet egyenesen a nemi élet egyik megnyilatkozásának tekintik. Annyi bizonyos, hogy a művészetnek a tárgyon és hatáson kívül még egyéb érintkezési pontjai is vannak a nemi élettel. Mindkettő a szervezet elemi tevékenységeinek ellátása után még fennmaradó erőfelesleg levezetésére működik; úgy a nemi érzés, mint a művészi alkotásra vagy élvezésére való hajlam a serdülő korban lép fel elemi erővel, amikor a nagyjából kiépült szervezet már erély-felesleggel rendelkezik. Mindkettő igen nagymértékben mozgásba hozza és betölti, emellett egyetlen irányba központosítja a figyelmet, a gondolkodást.

Azért túlságos azonosítással itt is túllőnénk a célon. A szerelem egyik fő tárgya a művészetnek, de nem egyedüli tárgya. A művészetet inkább lehet az egész emberi élettel eszmei összeköttetésbe hozni, mint ennek egyes bármily jelentős mozzanataival. A szerelmi indítékokon kívül nagymértékben felhívja érdeklődésünket az emberiség, az élet, a világ közös sorsa, sejtett keletkezése, előrelátott vége, halála. Azután az embert gyötrő minden szenvedés, hiány, fenyegető veszedelem; ezek leküzdése magában véve is szépnek fog előttünk a művészetben ábrá-

zolva is feltűnni — hacsak esztétikai ítéletünket nem téríti el valamely közvetlenebb önző szempont, amely esetre még nemsokára reá fogunk térni.

ÉLET, TERMÉSZET, IGAZSÁG.

Mindig érdekes és szép az *egész emberi élet*, vagy az *egész nagy természet* ábrázolása — mely ugyan csak igen kevés egészen nagy szellemnek sikerül teljesen. Azok a költői művek, melyek ezt az eredményt megközelítették, ma is az egész emberiség legdrágább szellemi kincsét alkotják. Ezek mellett az égbe meredő szellemi emlékek, egy Iliász, egy Divina Commedia, egy Faust, egy Ember Tragédiája mellett már azoknak a kisebb költői műveknek és egyéb műalkotásoknak is ellenállhatatlan szépsége, bája van, melyekben azt érezzük meg, hogy ha ábrázolásuk tárgyául az életnek egyetlen, talán igen kicsiny mozzanatát, a természetnek egy parányi részecskéjét, a nagy emberi társadalomnak egy igen szűk körét választották is — ebben a parányban és ebből a parányból mint jellemző példából kiindulva mégis az egész Életnek, a Természetnek kicsinyített, de hű tükörképéhez tudtak eljutni és minket elvezetni. Mert amíg élünk, az élet a mi létállapotunk, a természet a mi létszínhelyünk, és azért, ami az életet a természetben lehetővé teszi, az ábrázolva is szép számunkra minden fájdalmas, visszatetsző részlet ellenére.

ESZMÉNYÍTÉS, VALÓSZERŰSÉG.

Tulajdonképpen nem is tetszhetik az, ami a fenti kíváncsúnak legalább szerény mértékben meg nem felel. Ami nem a *mi életünket*, nem a *minket környező és magába foglaló természetet* ábrázolja, arra azt mondjuk, hogy nem igaz.

Bizonyára nem azt jelenti ez az igazság, hogy csak fényképek, utcai zöreijsméltések, törvényszéki tárgyalási jegyzőkönyvek tetszhetnek. Ami ezeket művészi igényekkel bár, egyszerűen utánozza, az mint *laposság* ugyancsak visszatetszik. A művészi hatáshoz már az alakoknak és történeteknek a köznapi valóságokon kellő mértékben túlmenő előadása szükséges. Olyan, amely az egyes észrevett való dolog vagy tény által megindult gondolat- és érzésfolyamatunknak a legteljesebben, még a rendszerint tapasztalt kialakulásnál is teljesebben megfelel. Ebben áll az *eszményítés*, mely tehát nem ellentéte a *valószerűségnek*, hanem a mi egyéni világunk menete szempontjából éppen legmagasabb fokú megvalósítása.

Bizonyára nem minden *túlzás* egyúttal eszményítés. A köznapitól, megszokottól eltérés egy műben akkor nem szünteti meg, akkor emeli magasabb fokra is a valószerűséget, ha gondolatfolyamatunk ezen eltérés dacára, sőt éppen általa egyenesebben befuthatja természetes, kívánatos pályáját, ha a köznapiin ejtett változtatás csak *tapasztalatunknak mond ellent, de nem érzésünknek*. Ellenkező esetben a köznapitól való eltérés csak otromba, művészietlen, visszatetsző *hazugság* marad.

ESZMEI VALÓSZERŰSÉG.

A művészi alkotások és alakítások valóságos eszmei valóságos, melynek szabályai csak első látszatra enyhébbek, mint a természet vagy a logika törvényei. A művészi alkotásokban egyenesen a vágy logikájáról beszélhetünk, mely a költői, művészi igazságnak éppen úgy törvényt szab, mint a tudás logikája az életbeli igazságnak. Az eszmei valóságos- séget ugyan nem szünteti meg soha nem látott lények, erejükben és jellemnagyságukban emberfölötti emberek, csodás varázslatos történések, teljesítmények ábrázolása, állatoknak, növényeknek, akár köveknek is emberi nyelven megszólaltatása, halottaknak életrekelése, egyik lénynek egy másikká változása, a véletlennek a legmesszebbmenő szerepeltetése sem, — hacsak az egész történetben mégis azt érezzük, hogy az élet, ha nem részleteiben, de nagyobb irányaiban így folyik, vagy így kellene folynia, hogy a legnagyobb fokon meg legyünk vele elégedve.

KÖVETKEZETESSÉG.

A művészi, költői ábrázolásoknak azonban még a meseszerű tárgy- akban is főkövetelménye a magatartás, a jellem következetessége, minden változása, alakulása közben azon az úton maradása, amelyen lelki szemünk először meglátta, gondolkodásunk követni tudja. Egy kedves, szegény pásztorleányka képe tetszhetik, valóságos is maradhat, ha melléje erdei sellőket, törpéket rajzolunk — de a tetszés mindjárt vegyes érzel- meknek ad helyet, ha kezére hosszú báli kesztyűt festünk. Egy elbeszélést, melynek hőse eleinte csodálatos bátorságot tanúsítana, de azután egyszerre gyáván meglapulna valamely veszedelem előtt — éppoly ke- véssé kívánna az ember tovább olvasni, mint az olyant, melyben egy megrögzötten gonosz férfi vagy nő hirtelen, az átalakító élmények, szen- vedések iskolája nélkül válnék minden erény példaképévé. Nemcsak az ábrázolt jellemektől kívánunk következetességet, hanem a történésektől is, a pusztán valószínűségeen túlmenő következtést. Egy tréfásan megindult elbeszélés, melynek neveltető hősei egyszerre csak komoly, súlyos szen- vedések, talán a gyászos halál előtt állának, fájdalmasan kirázna han- gulatunkból.

Helyesen jegyezték meg, hogy az életben annyi módosító, eltérítő kö- rülmény befolyásolja a dolgok megjelenését és az események lefutását, hogy azokban egyetlen gondolat teljes végiggondolása sem talál anyagot, támaszt. Míg a művészet, költészet éppen csak úgy adhatja a tőle várt tetszés-indítékot, ha mindama zavaró körülményeket kiküszöböli és csak azt állítja szemünk elé, ami a tárgy által megindított eszmefolyamatunk útjába esik. Ez az, ami a művészi szép szempontjából lényeges, ez az, ami bensőleg és egyszersmind művészi- leg, költői- leg igaz, aminek kieme- lése, zavaró vonásoktól megtisztítása az eszményítés. A lényeges, az igaz keresésében, tehát az eszményítésben a művésznak szükségképpen nagy- mértékben szubjektív kiindulása mellett mégis tárgyilagosságnak kell len- nie. Feltétlenül és mindenütt meg kell látnia azt, ami különleges művészi

célja, iránya szempontjából szép, okvetlen mellőznie vagy elítélnie kell, ami nem az — még ha ezzel elsőben nehezíti is feladatát, hosszabbítja célja elérésének útját. Példa: a hőskölteményíró csak kontármunkát adna, ha a saját fajabeli hős ellenfeleit kizárólag gyáva gonosztevőknek ábrázolná, vagy viszont kedves hőseinek kegyetlen, becstelen tetteiben kéjelegne. Nagy tehát a *művészi, a költői szabadság* tere. Ámde csak annak számára, aki ezen a téren megtalálja a helyes irányt.

DÍSZÍTÉS.

Az előbbi megállapítások azokra a művészi tényekre is érvényesek, melyeknél a főtárgy megválasztásának feladata esedik, miután a történet, személyiség, eszme, az alkalom, a cél már adva van és a művészre csupán a díszítés feladata vár. Ennek lényege, problémája az, hogy már kiválasztott vagy készen kapott tárgyát a közönség gondolkodásában, szemléletében minél szebbeknek elismert és érzett dolgok, arányok, ritmusok már otthonos eszmesorozataival kapcsolja össze. Ezt teszi az építész, midőn műve homlokzatát szép arányú, érdekes, kellemes tárgyú szoborművekkel, faragványokkal emeli ki. Az iparművész, midőn az általa előállított tárgyakat utánczolt vagy „stilizált”, tehát leegyszerűsített természeti tárgyakkal vagy csupán kellemes arányképzeteket felkeltő „mérteni” díszekkel rakja meg. Ezt teszi a zeneszerző is, midőn dalművébe az alapmotívum keresztülvezetéséhez nem feltétlenül szükséges, de az összhatást mégis kiemelő részleteket sző bele. A festő, szobrász sem mindig áll meg szép tárgyak egyszerű ábrázolásánál. Alakjait, tagjait igen sokszor igyekszik azáltal tenni még vonzóbbakká, hogy különös tetszést kiváltó részletekkel, mellékalakokkal (virágok, amorettek, ruházati ékességek stb.) egészíti ki azokat. Az elbeszélő költő olyan részletekkel is kiemeli hőse alakját, melyek ennek erkölcsi jellemzéséhez nem szükségesek, de mégis nagyobb mértékben feléje fordíthatják érdeklődésünket, csodálatunkat, rokonszenvünket (ruházat, fegyverek, családi és baráti kör leírása). A művészi díszítés tehát nem jelenti ugyanazt, mint az ékesítő művészetek, miután ez utóbbiak mellett a közvetlenül ábrázoló művészetek is kiadósan alkalmazzák főcéljuk szolgálatában a díszítés eszközét.

Tudjuk, hogy egy embert szép tulajdonságokkal is lehet „ékesíteni”, melyekkel az illető maga nem éppen csak szerénysége miatt nem dicsekedhetnék. A lírai költő kivált szerelme tárgyának elképzelésében és elképzeltetésében minden lehető szépet, jót és dicsőt elő szokott hozni a teremtésből, hogy azt gondolkodásunkban mind ama választottjának képzetéhez kösse.

Az élet különféle, olykor lényegükben eléggé prózai vagy éppen fájdalmas alkalmait is szívesen díszítik az emberek különféle kiemelő szer-tartásokkal, ünnepélyes rendezésekkel, melyekbe sokszor valódi művészi teljesítmények, alkotások is beleférnek. Igen helytelen lenne az ilyen *alkalmi művészetre, költészetre* már eleve kicsinyléssel tekintenünk. Bármennyi ízléstelenséget is hordtak össze az emberek lakodalmi aszta-

lok felterfítésében, halotti beszédek, jubileumi versek költésében — még egy Goethe sem restellte bevallani, hogy költeményei tulajdonképpen mind alkalmi költemények, persze a szónak az itt adottnál sokkal tágabb és magasabb értelmében.

A díszítés körébe vág már valamely *műtárgy anyagának* megválasztása is. Némely, az emberek gondolkodásában különösen szépek-, becsekként létező anyagok (pl. arany, elefántcsont) már a sajátképpeni érzéki hatástól függetlenül is emelhetik egy műnek, ha nem szépségét, hát becsét, az emberek hajlandóságát értékelésére, csodálására.

KÖRNYEZET, ELLENTÉT.

A díszítésnek egy módszere a műtárgy vagy éppen az általa ábrázolt személy vagy esemény környezetének olyan kialakítása, mely mellett az a mű fő tárgyát kiemelő keretet, háttérrel ad. Tudjuk, mennyire gondosak a festőművészek képeik keretének és elhelyezésének kiválasztásában; hiszen ezek még magán az alkotáson túlmenőleg is kifejleszthetik a szükséges egység- és arányérzéseket is. Sőt a művész díszítő szándékból egyes *ellentétet* is állíthat művében: a szép mellé gyűlöletet, hitványt. Ezen az úton is céljainak szolgálatába állíthatja a művész az emberek gondolkodásának *ritmicitását*, *ellentét-szükségletét*, a feláldozott környezetre vezetheti le azokat a gondolatsorozatokat, melyektől fő tárgyát tisztán akarja tartani, amelyekből azonban mint pihentető ellentétekből újabb lendületet adhat a fő tárgy kiemelni óhajtott vonásainak. Kivált régebbi színdarabokban tanulmányozhattuk ezt a művészi díszítő eljárást. Ott majd minden jellemes hőssel szemben áll egy jellemtelen gazember, minden szépséges hölgy mellett egy nevetséges vén satrafa.

EGYSZERŰSÉG.

A díszítésnek ennél a közvetett módjánál, de a közvetlennél is, mindig számolni kell a műélvező *érdeklődése elterelődésének* és ezzel az *egységes hatás megbomlásának* veszélyével. Ezért sokszor hat minden ékeséggel túlterhelésnél jobban a legnagyobb egyszerűség, és szintén sokszor a leghatásosabban kiemelő környezet az, amely magában véve teljesen érdektelen, színtelen.

ÁTVÁLTOZTATÁS.

A díszítés legmesszebbmenő fajtájának tekinthetjük azt, midőn valamit vagy valakit ábrázolásunkban, egy *hasonlatban*, *metaforában*, *allegóriában* egyenesen azzá változtatunk, aminek gondolatsorozatát az övéhez kapcsolni kívánjuk. Ezt teszi a műiparos, aki a kávéscsészét virágkehely alakúvá készíti, de a festőművész is, aki vásznán egy-egy fát, forrást sellővé varázsol, vagy hőstét antik istenség alakjában ábrázolja. Ide so-

rozható minden, a prózai valóságtól eltérő elnevezés (a hős férfi „sas”, „oroszlán” — a bájos leány „virág”, „galamb”), megjelölés is, akár a csodálat vagy szerelmi gyengédség, akár — miként ezt még látni fogjuk — egészen más érzélem sugallja is azt.

MŰVÉSZI ÉS KÖZNAPI DÍSZÍTÉS.

Jól díszíteni — ehhez szinte annyi művészi képesség szükséges, mint az önálló műalkotáshoz. Középszerűen, tűrhetően díszíteni már megadott minták, sablonok szerint azonban sokkal könnyebb, mint csak elfogadhatóan alkotni. Ezért a díszítés a művészi ténykedésnek az a fajtája, melyet a legtöbb műkedvelő folytat: az asztalterítőit virágfoltokkal telehímző hölgytől kezdve a tósztaiban szép hasonlatok özönét ontó násznagyig. Az ilyen műkedvelő díszítés tárgya természetszerűen többnyire a díszítőnek vagy hozzátartozójának teste (ékszerek, ruhadíszek), használati tárgyai, vagy lakása, mely utóbbinak ékesítésére ugyan a valódi, önállóan értékes műalkotások igen nagy része is szolgál.

Mellesleg említve: a díszítésnek kedvelt módját még a nevek, címek választásában is megtalálhatjuk, mikor egy szerény polgárember gyermekének valamely középkorban hangzó keresztnévet ad, hogy képét régi lovagok képzetével kösse össze. Midőn nevébe vagy nemesi előnevébe, címerébe sasokat, oroszlánokat, hegyormokat, várakat, a lehetőséghez képest még lovagi, bárói és egyéb hűbéri címeket is hoz az a gazdag ember, akinek világát pedig a párnás ajtós, bőrbútoros, szőnyeges igazgatói szoba az íróasztalra szerelt távbeszélő-készülékkel alkotja.

A DÍSZÍTÉS SZIMBOLIKÁJA.

A díszítésnek éppen úgy megvannak a maga motívumai, mint az önálló művészi alkotásnak. Ezekkel messzemenően azonosak is; a fő eltérés az, hogy a díszítés motívuma mindig valamely átvitt, másodlagos gondolatmenet, vagyis *szimbólum*. Amely díszítés ennek a követelménynek legalább távolról meg nem felel, amely csak érzékeink előtt, de nem gondolkodásunkban tudja a díszített dolgot a dísszel összeköttetésbe hozni, tehát nem igaz — az már nevetségesen, bántóan hat. Egy fiatal leány báliruháját jól lehet virágfüzerekkel ékesíteni, egy érett szépség öltözékére már más ékességek illenek. Csatajelenetes tányérok, felnyitható kutyafejű ábrázoló tintatartók legvirtuózabb kivitelük mellett is művészietlenül hatnak. Egy derék hentesmestert valamely ógörög istenség attribútumaival való felruházás éppen úgy csak nevetségessé tenne, mint egy bájos fiatal leányt Napóleonnak vagy Kossuth Lajosnak elnevezés.

Az érdeklődés felköltésének és ébrentartásának feltételei, ha talán szerényebb mértékben, a díszítő művészetekre vagy helyesebben a művészi díszítésre is állnak. Itt is olyan motívumokat találunk, melyek a különböző korokban és körökben különböző mértékben és irányban tud-

nak érdeklődést támasztani, ezúton a velük testi vagy eszmei összekötetésbe hozott tárgyat, személyt, történetet tetszésünkben emelni, tehát ékesíteni. Amely díszítmény erre sehogyan sem alkalmas, azt „semmitmondó”-nak nevezzük, és jelenlétét vagy észre sem vesszük, vagy egyenesen bántónak, zavarónak érezzük.

SZATÍRA.

Ez a megfontolás azonban arra a tényre vezet, hogy a *díszítésnek negatív* alakja is van: a szándékos elrútítás, gyűlöletesség, nevetségessé tétel. Ezek magukban véve ugyan nem látszanak túlságosan nemes motívumoknak, nem is adhatják a művészi tevékenység főcélját, ámde a szépnek a rút ellentéte útján kiemelésénél mégis helyet találhatnak a *szatirikus* művészetben. Az „ellendíszítés”-nek ezt a módját ha nem is művészi színvonalon, már gyermekek is gyakorolják, midőn egymás arcát bemázolják, vagy egymás kabátjára nyúlfarkat akasztanak. Azután, akik egymásnak állatneveket adnak, egymást minden elképzelhető rút és nevetséges dologhoz hasonlítják. Vagy pedig szép és jó dolgokhoz, melyek azonban oly nyilvánvalóan ellenkeznek a megtisztelt egyén ismert sajátságaival, hogy reáruházásuk a legnagyobb nevetségesség hatását teszi. Így midőn már Arisztophanész egyik színjátékában a veszekedő piaci árusok egymást „liliomkoszorú”-féle megjelölésekkel boszszantják, vagy midőn magyar parasztok azzal kicsinyítjük le egymást, hogy „te híres”. Hisz nem kell sok egy gyenge, tökéletlen ember alaki vagy erkölcsi elrútításához, nevetségessé tételéhez; elég ehhez egyetlen vonásának, sajátságának mérték fölötti kiemelése, hangsúlyozása, akár egy a maga összefüggésében egészen helyes mondatának ebből kiszakítva és dült betűkkel, felkiáltó- és kérdőjelekkel tarkítva idézése. Az elrútító elhelyezésnek példája, midőn Dante a mások által eleget magasztalt Brutus és Cassius fejét a pokolban is Lucifer fősátán rágó szájába adja. Az ilyen ellendíszítés tudvalevőleg a régi büntetőjogban, kivált politikai büntetéseknel is nagy szerepet játszott. A „kipellengérezés” mint önálló büntetés, úgy, mint más büntetéseknek, még a halálnak is súlyosbítása, majdnem napjainkig előfordult. Művészek is gyakorolták mint *torzképrajzoló*k és emberek, társadalmi osztályok, irányzatok megtámadói, kigúnyolói, *ostorozói*. Ezek munkái ugyan csakis akkor emelkedhettek művészi színvonalra, ha főcéljuk még mindig a befeketített, nevetségessé tett dolgoknál, történéseknél, jellemeknél jobbaknak, szebbeknek mutatása vagy megsejtetése volt.

csányi endre baudelaire-könyve

A legelső magyar nyelvű Baudelaire-könyvet a zentai Csányi Endre írta meg, öt esztendővel az első teljes *A romlás virágai* kötet megjelenése után. Ennek a könyvnek azonban éppen úgy nincs nyoma a magyar Baudelaire-filológiában, mint ahogy Loósz István Ady-könyvének sem támadt visszhangja. Ez a mostoha sors kísérte a szerzőt — hazai köztudatunkban is. Még a zentaiak is elfeledték, pedig ott a helyi hagyományok iránt a megbecsülés sohasem lankadt, miként azt a zentai publikációk is bizonyítják.

A húszas és harmincas években már a zentaiak „különce” volt, s nincs okunk kételkedni annak a képnek a hitelességében, melyet róla Majtényi Mihály rajzolt *A magunk nyomában* című könyvében. Nyilván az élet és álmok különös tréfájának az áldozata volt Csányi Endre: az „átkozott költő” szerepét játszotta Zentán, s a megszállottak szent egyoldalúságával hirdette Baudelaire nagyságát. „Alacsony termetű, köpcös ember volt — szeszélyes, különös szokásai közbeszéd tárgyát képezték — írta róla Majtényi Mihály. — Hát a realitásokkal kissé hadilábon állt — a polgárok, ha szörnyűkődtek rajta, mindig hozzátették: az a fejszab kérem, az a fejszab! Mert az első világháborúból valami fejszabulást hozott haza, lehet, hogy annak nem volt ugyan köze a dologhoz, de magyarázat volt némiképpen excentrikus viselkedéséhez. Kissé sipító, vékony hangja volt, amely néha mutált... de hogy elfelejtettük ezt is meg a fejszabét is, meg különös szokásait, ha irodalomról mesélt! Mert az élet realitásán messze túl élő lélek bontakozott ki ilyenkor...”

1928-ban egy rövid önéletrajzában maga is a Majtényi rögzítette benyomásokat igazoló módon rajzol képet egyéniségéről: „Most, hogy meg kell írni az életrajzomat — érzem, hogy valójában nem is értem. Álmodtam. És mert oly mélyen álmodtam, hogy még az óbuszok füttyei sem bírtak fölébreszteni, vagyok most is szerencsétlen ebben a szörnyűségesen megváltozott életben...” S míg Zenta utáni nosztalgiait festi, szót ejt a háborús sebesülésének a következményeiről is: „Epileptikus rohamok léptek fel és elvesztettem memóriámat. Filológiai és zenetudományi tanulmányaimat csak megszakításokkal végezhettem Bécsben, Leipzigban, Párizsban. 1923-ban megjelent az első nagyobb cikkem a *Bács-megyei Naplóban*. A szláv zene térhódítása Németországban címmel, 1928-ban pedig az első könyvem: *Baudelaire élete és költészete.*”

Vállalkozása ugyan a magános művészetrajongóé volt, de nyilván nem volt független azoktól a helyi hagyományoktól sem, amelyek a Baude-

laire-kultusz terén adottak voltak: Kosztolányi első Baudelaire-fordításait a *Bácskai Hírlapban* jelenteti meg, amelyet a *Jövendő* csak másodközlésben hoz, s ugyanott lát nyomdafestéket Csáth Géza fordítása, az Idegen is, a Kis költemények prózában ciklusból. Ezekhez csatlakozik Csányi Endre Baudelaire iránti érdeklődésével s magatartásának azokkal a baudelaire-i elemeivel, amelyek a kisvárosi közönség szemében a különccé tették. S nyilván nem járunk messze az igazságtól, hogy elsősorban Baudelaire-nak a művész-magatartás megformálásában játszott szerepét hangsúlyozzuk verseinek önkörével szemben is. Utaljunk Szentteleky magatartására például, amelyben az átkozottságnak is megtaláljuk a színeit éppen a húszas évekbeli létezésének síkján.

Ezek az összetevők kellőképpen indokolhatják tehát, miért vállalkozhatott a franciás kultúrájú Csányi Endre úttörő könyvének megírására. A magyar Baudelaire-kultusz ugyanis jellegzetesen felemás vonásokat mutat. Reviczky Gyula fordításában ugyan már 1886-ban magyar nyelven is megszólalt (ismétcsak nem véletlenül az *Arad és vidéke* című lapban!), s olyan próféták terjesztették hírét, mint Ady Endre, Kosztolányi Dezső, Babits Mihály, az első Baudelaire-gyűjteményre egészen 1917-ig kellett várni, s a teljes *Fleurs du Mal* is csak 1923-ban készült el Babits Mihály, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc közös vállalkozásaként. A Baudelaire művészetét taglaló írások is a lemaradást revelálják: az első ismertetések még a múlt század végén megjelentek, de Szabó Lőrinc tanulmányáig (1943) nincs nagyobb összefoglaló mű róla, s csak 1968-ban jelenik meg az első Baudelaire-könyv Magyarországon. Csányi Endre 1928-as Baudelaire-könyve tehát mindenképpen figyelmet érdemlő, s nemcsak jelenségként, hanem megfigyeléseinek igazsága miatt is.

Könyve megírásának indítékait a következőkben jelölte ki:

„Ezen értekezést kettős céllal írtam. Az egyik cél objektívabb, irodalomtörténeti: Baudelaire anekdotáktól mentesített, hiteles élettörténete segítségével rávilágítani költészetének megértetlen mélységeire. A másik cél szubjektívabb, etikai: elégtételadás a nagy költő emlékének, akinek nemes homlokára saját korában egy bornírt bírói ítélet az erkölcstelenség bélyegét sütötte; a mester emlékének, kit a hálátlan utókor szemében ragyogó nevű tanítványainak hosszú sora homályosított el...”

Azonban nem pusztán életrajzot ad: életet és művet együtt láttatja, abból kiindulva, hogy „Baudelaire élete... mély egységet alkot költészetével...”:

„Életének végzettszerűsége beborítja fekete gyászfátylával egész lelkét, gondolatvilágát, megadja pesszimizmusát és költészetének alaphangját.

Eseményekben szegény élettörténete és költeményei között ritkán találunk ugyan pozitív kapcsolatot, egymásrautalást, de gyönyöreinek, sóvárgásának elemzésében föltaláljuk ízlését, életmódját és egész személyes életét...”

Majd tovább:

„Költészete a lélek azon mélységéből ered, ahol a legprimitívabb lelki folyamat is élménnyé válhat. A testi életnek éppoly fontos szerepet jut-

tat költészetében, mint a szelleminek, és amint a szenvedély hatalmában vívódó lélek vergődését festi, elének állítja kora fiatalságát...”

Ember és költő dualizmusának oly sajátos, XX. századi, képletét látja Csányi Endre Baudelaire-ben, s „magát a modern embert” ünnepli „minden hibájával, tehetetlen magasbátörékvéseivel és beteges kellemével”. Ez az a vezéreszme, amely Baudelaire interpretációját végigkíséri. Szövegének legnagyobb része nem méltatlan azokhoz a későbbi Baudelaire-tanulmányokhoz sem, amelyek a Baudelaire-kutatások legfrissebb eredményeire támaszkodnak. Vonatkozik ez elsősorban Szabó Lőrinc 1943-as életrajzára, amellyel számtalan frappáns párhuzamot lehet kimutatni. A „modern ember” kérdését például meglepő azonossággal értelmezik. Szabó Lőrinc írja: „Amit azonban csinált, amit végtelen szívóssággal létrehozott, a műve sokkal több az idegesség poklának festésénél, az maga a modern ember...” Vagy hivatkozunk keleti utazásának a leírásában mutatkozó párhuzamra, hogy érzékeljük, Csányi Endre szellemi teljesítménye mennyire a magyar Baudelaire-ismeretek szintjével azonos.

Csányinál:

„Húszéves volt, amikor szülei rendelkezésére egy Calkuttába induló hajóra szállt. Calkuttáig azonban nem juthatott el, mert kínzó honvágya miatt tíz hónap múlva visszatér Párizsba. Jóllehet a szárazföldön, nevezetesen Maurice szigetén legfőljebb csak néhány hetet tölthetett, az utazás mély nyomot hagyott a költő lelkében. A trópusi égöv minden csodáját megőrizte emlékében, és a párizsi napok elviselhetetlen spleenjében az egzotikus színek, illatok és élmények felidézéséhez gyakran folyamodott...”

Szabó Lőrincnél:

„Mindamellet ez a tengeri utazás lett életének egyik legáldásosabb és legelhatározóbb élménye. Realizálta minden romantikus hajlamát, örökre átítatta az egzotikus messziség nosztalgijával, a trópusi tájak színeivel és érzékiségével...”

Szerzőnk teljes pályakép megírására vállalkozott, s valóban Baudelaire pályájának és költői alakulásának minden nagyobb szakaszát tárgyalja, anélkül azonban, hogy ki is fejtené a teljes pályaképet. Vázlatosság jellemzi tehát, nyilvánvalóan nem a nagyközönségre számít, hanem a Baudelaire-mű ismerőire, akiknek elég egy-egy utalás, hogy érzékeljék a problémát, melyről szó van. Filologizáló aprómunkája is erre vezethető vissza, így az a részlete is, amellyel Babits fordítását kérdőjelezi meg (A szép cseléd, kitől féltettél egykor engem...) s minősíti tévesnek. S ezt jelzi könyvének Baudelaire stílusával foglalkozó része: csak a Baudelaire verseinek ismerői igazodhatnak el Csányi rendszerében.

A szöveg, éppen a fentiekből következően, ott válik rendkívül érdekessé és aktuálissá, ahol Baudelaire modern embert reveláló világképéről esik szó — Csányi szemléletére, esztétikai gondolkodására mutató módon is. A költővel való azonosulási vágy szól az ilyen soraiból, s annak bizonyossága, hogy ennek legtöbb konzekvenciáját is magáévá tudta tenni.

csányi endre: baudelaire élete és költészete

LES FLEURS DU MAL

Véron verskötetete, amely szintén *Les Limbes* címen jelenik meg, anynyira elkieseríti az újat akaró költőt, hogy mint költő teljesen visszavonul a nyilvánosságtól és Poë tanulmányozásának, fordításának adja magát. Már 1846 óta figyelemmel kísérte Edgar Poë novelláinak a francia folyóiratokban megjelenő fordításait. Hiszi Poë-val való lelki rokonságát, és élete céljául tűzi ki a francia olvasóközönséggel való megismertetését. Lemond legnagyobb élvezetéről, a bolyongásról, hogy minden idejét a Poë-fordításoknak szentelje. Baudelaire érdeme az, hogy Poë még ma is egyik legelterjedtebb angol író Franciaországban. A fordításokon kívül két hosszabb ismertetést írt Poë-ről, akinek a művészete új irodalmi elemeket vált ki szelleméből. 1855-ben régi aktivitása, mely három évig szünetelt, visszatér, és a *Pays* című lapban szenzációs cikkeket ad közre Ingres-ről, műtörténeti nézeteit feltárva.

Ezeknek az értékes tanulmányoknak tulajdoníthatjuk, hogy a *Revue des Deux-Mondes*, amely eddig tradíciójához híven csakis beérkezett költők műveit közölte, mutatóban nyilvánosságra hozza a sajtó alá rendezett *Fleurs du Mal*ból a következő tizennyolc költeményt: *Au lecteur; Réversibilité; Le tonneau de la Haine; Confession; L'Aube spirituelle; La Volupté; Voyage à Cythère; A la belle aux cheveux d'or; L'invitation au voyage; Maesta et Errabunda; La Cloche; L'Ennemi; La vie antérieure; Le Spleen; Remords posthume; Guignon; La Béatrice; L'Amour et la Crâne*.

E választék a *Fleurs du Mal*ból gondolatainak merészségével, tárgyainak szokatlanságával a hivatalos kritika részéről olyan mélységes hallgatást (Louis Gondall támadó cikke kivételével a *Figaro* 1855. nov. 4-i számában), a kisebb lapok részéről pedig olyan botrányos és még a költő magánéletét sem kímélő támadásokat eredményezett, hogy a kiadók legélelmesebbike, Michel Lévy a legkecsgetőbb ajánlatokkal kereste fel azt a költőt, aki a *Les Limbes*-bel hiába házalt a kiadóknál.

De Baudelaire választása egy megértő és új művészetét értékelni tudó baráttra esett. Poulet-Malassis, aki atyja halála után átvette alenconi nyomdájuk vezetését, avval a szép tervvel foglalkozott, hogy kiadja párizsi barátai közül azok műveit, akikhez ízlésénél és hajlamainál fogva a legközelebb állt. Théodore de Banville-nek *Odes funambulesques*-je után Baudelaire, *Fleurs du Mal*ja került sorra 1857-ben.

E könyvnek a közvéleményben olyan élénk visszhangja támadt, hogy a bíróság, amely a sajtó szigorú ellenőrzése miatt való közelégedetlen-

seget az erkölcsök védelmével akarta ellensúlyozni, a könyvet betiltotta és a kiadók és szerző ellen a hivatalos eljárást megindította. Ebben az időben csak kevesen mertek a *Fleurs du Mal* mellett írni. Baudelaire a független kritika néhány elismerő cikkét, melyek a szerkesztők féltékenysége miatt nem jelenhettek meg mind, emlékiratban terjesztette bírái elé. Védőjének hatalmas beszéde, melyben a titkos Bérangert is fölhozza védelmére, az ő rövid, de méltóságteljes védekezése, emlékirata ellenére a közerkölcs ellen elkövetett vétségért háromszáz frank pénzbüntetésre és a *Fleurs du Mal* következő költeményeinek a bevonására ítélik: *Les bijoux*, *Les métamorphoses du Vampire*; *Lesbos*; *Femmes damnées*; *La Léthé*; *A celle qui est trop gaie*.

Baudelaire-t ebben a pörben a legfájdalmasabban az érintette, hogy a császári ügyész a szemére vetette „realizmusát”. Ha elolvassuk azt a részletet, amelyben Théophile Gautier a Baudelaire összes műveihez írott bevezetésben annak költészeti teóriáit ismerteti, nem csodálkozhatunk a költő elkeseredésén: „Így a költészet alapelve, egyszerűen és röviden, az emberi törekvés egy felsőrendű szépség felé és ezen elv egy oly enthusiasmusban, a lélek oly fölemelkedésében nyilatkozik meg, mely teljesen független a szenvedélytől, amely a szív részegsége és a valóságtól, mely az ész tápláléka. Mert a szenvedély természetes valami, sőt nagyon is természetes ahhoz, hogy a tiszta szépség birodalmába ne vinne bele egy sértő, elütő hangot; nagyon is megszokott és heves ahhoz, hogy meg ne bántaná a tiszta vágyakat, a bájos Melancholiákat és nemes Reménytelenségeket a költészet természetfölötti régióiban.”

Ha viszont kételkednénk költészetének őszinteségében azon elmélete után, melyet csak a *Fleurs du Mal* védelméért állított fel, ti. hogy a költő, akinek jó színészhez hasonlóan mindent át kell tudni élni, nem vonható felelősségre e képzelődésekért — álljon előttünk gyámjához, Ancelle-hez írt leveléből a következő vallomás: „Kell-e mondanom Önnek, aki éppúgy nem vette ki, mint a többiek, hogy ebbe a vészes könyvbe adtam minden gondolatomat, egész hitvallásomat (átöltöztetve), összes gyűlöletemet? Igaz, hogy az ellenkezőjét fogom írni, hogy esküdözni fogok, hogy ez a könyv tiszta művészet, majmoskodás és komédia; és hazudni fogok, mintha csak olvasnám!”

A közönség a bíróság ítéletére még fokozottabb érdeklődéssel felelt, mert már az elítélt könyv címe is hüen karakterizálta tendenciáját és szándékait, a modern ifjúság forrongásainak és melankóliájának a megfestését.

Ezt a címet mégsem Baudelaire, hanem Hipolyte Babou találta meg egy irodalmi tanácskozáson, amelyet e tárgyban Baudelaire barátai a Lemblin kávéházban tartottak.

Bár az egyes versek minden egység előzetes terve nélkül íródtak, mégis teljesen beleillenek az a posteriori cím alá. Ugyancsak utólagos a könyvnek öt részre való felosztása: *Spleen et Idéal*; *Le Vin*; *Fleurs du Mal*; *Révolte*; *La Mort*. Ezen utólagos és mégis tökéletes architektúra azt bizonyítja, hogy a benne kifejezett érzések az ő saját érzései és hogy mindegyik részecskéjében hasonlít önmagához.

Eltérően az eddigi irányoktól, a klasszicizmustól, a romanticizmustól

és a realizmustól, a költészet terrénumát nem az életben, hanem a lélekben keresi. Mint a metafizika, a Gondolat birodalmában, az Eszme, a Képzelet, az Álom országaiba visz át bennünket. Elhagyva az életnek érzékeink által határolt talaját, a környező titokzatosságokat akarja megismertetni. A klasszicizmus egy meglévő társadalom eszményeit, törekvéseit, viszonyait fejezte ki. A realizmus arra szorítkozik, hogy az embereket, állatokat és dolgokat úgy adja elénk, mint amilyenek, de különösen rútságokkal. A *Fleurs du Mal* az Ismeretlen borzongását akarja fölébresztetni bennünk, megtalálva azoknak a rejtett erőknak az eredetét, amelyek az életet irányítják. De különösen arra törekszik a *Fleurs du Mal* költője, hogy a szenvedély és átöröklés befolyását minél félelmetesebben elemezze!

A tudaton túl behatol az öntudatlanságba, a tudat küszöbe alá és fölé. A természetben nem hiú díszletet lát, hanem az alkotást. A természetben templom, amely telve van az Alkotó által adott és általunk csak félig-meddig megértett szimbólumokkal. Föltárja azokat a finom hasonlóságokat, megegyezéseket, amelyek az emberi életet, az állat- és növényvilágot a világegyetemben egyesítik. Teljesen elmerül a szépség szemléletében és kerül minden olyan kérdést, amely a képzeletet és érzelmeket zavarná. A józan ész ellenvetéseit nem hallgatja meg, és bár szigorú logikus a technikájában, az igazsághoz megérzésekkel és érzése őszinteségének folytonos ellenőrzése által jut el.

Abból az a priori ítéletből kiindulva, hogy a kísértések a velünk született romlottságnál fogva előnyben vannak akaratumkkal szemben, a küzdelmet előre eldönti, és így meghatározza pszichológiai módszerét. Az ellentétek igazságának állandó érzése által, bár az ábrázolási lehetőségek korlátlanágát hirdeti, egész világszemlélete a dualizmust mutatja.

„E könyvben benne van a modern lélek minden idegessége, ellentmondása és bűne.”

Amidőn egy szeretkezés részleteit tárja föl, nem egy esetet, hanem a szeretés módját, fokát és amikor a szerelmet énekli, nem a saját szerelmét, hanem a szerelmet énekli. A buzgó katolikus Sátán litániáit zengi. Nem az a hideg irónia ez, mint Théophile Gautier véli a már említett híres bevezetésében. Egy igaz ügy megtagadásának perverz gyönyörűsége az, amelyből a Múzsája merít. Az élvezetek hajszóloja mindig a halált sóvárogja: „Lavina, akarsz-e magaddal vinni zuhanásodban?”

Az unalom szörnyetegének, „ce monstre délicat”-nak az elképzelője a csillagatlan éjszakát sóvárogja:

De a sötétség maga a sátrak
Hol kiszökellve szemeimből ezerszámra élnek
Ismerős arcú, eltűnt lények.

A magasabb, az önmagáért való, az éteri szép keresője a giliszták, a viperák, a rothadás alsó rétegeit járja. A szigorú elemző megismerése, ki minden részletben az alapelvet kutatja, miszticizmusától van átitatva. A civilizáció ellensége gyűlöli a természetet és a szenvedély legyőzöttje olyan esztétikát hirdet, amely kiküszöböli a szenvedélyt. A forma klaszszikusa új mondanivalókkal.

sinkó ervin

költészet-elmélete

Sinkó Ervin 1916-ban verseskönyvvel és tanulmánnyal jelentkezett. A *Világ* című budapesti napilapban Ady Endréről írt cikket, s kiadta *Éjszakák és hajnalok* című erősen szecessziós és Ady költészetének a hatásait mutató verseskönyvét. A tanulmányíró és a szépíró érdeklődésének ez az egysége, de ugyanakkor kettőssége jellemzi egész pályáját majd. A kettősség azonban csak műfaji és nem világségi jellegű: ugyanazok az erkölcsi-ideológiai kérdések érdekelték a költőt és regényírót, amelyeket a tanulmányok is tisztázni akarnak. Csak formát és módszert vált, de nem problémát is. Különösen a húszas és harmincas évek termésére vonatkozik ez, Sinkó Ervin pályájának legtermékenyebb és legbonyolultabb szakaszára, hiszen az első nekifutását egy, igaz, rövid, cselekvés-korszak váltotta fel, majd emigrációs megpróbáltatások Bécsben, a harmincas évek második felében pedig Moszkvában, határolták. Verseskönyv, egy folyóirat, regények és tanulmányok születnek meg ebben az időszakban, köztük az is, amelyet esztétikai kultúránk fontos dokumentumai között tarthatunk számon: a *Téma és tartalom* a költészetben.

Sinkó Ervin legkonstansabb esztétikai kategóriáját ragadta meg a „költői” problematikájának az elemzésével, s már a húszas években lényegében az foglalkoztatta, amelynek definitív megfogalmazását a hatvanas években adta a *Széljegyzetek a költészetről, a költészet és a történelem viszonyáról* és az irodalomtörténet problematikájáról című tanulmányában. Mintegy esztétikai hitvallását fogalmazta meg ebben a tanulmányban:

„Ha a művésztől, művészetéről vagy röviden a poézisről beszélek, mindig magáról az emberről és az emberiről, az életről van szó. A poézis nagyon szűk kör, mesteremberek magánügye és csupán afféle díszlet volna, nem volna sokkal-sokkal több, mint ami belőle könyvekbe vagy műalkotásokba zárva eleven. Pontosabban: a poézis nem élhetne eleven életet a művekben, ha az alkotó képzelet nem volna magának az emberi életnek az egyik elementáris hatalma; a poézis nem teremthetne közösséget poéta és közönség között, ha a poézis nem volna magától az emberi léttől és annak belső ellentmondásaitól elválaszthatatlan, tudatos vagy öntudatlan, de közös *magatartás*. Emberi magatartás az élet és halál ellenében, a pillanatnyi emberié, a pillanaté, mely diadalmaskodni akar az időn . . .”

Az 1928-as, *Nyugatban* megjelent tanulmánya a fenti gondolatoknak első nagy lélegzetű, az esztétika szaknyelvét is felhasználó, kategorizáló módszerrel készült megfogalmazása, a „költőinek” első Sinkó adta definíciója. Hét nagyobb fejezetben tárgyalja a költői megjelenésének történeti változatait, hogy tanulmánya utolsó fejezetében a modern költészet költőiségének kérdéséhez jusson el az elidegenültség látványának összefüggései hálózatában.

Sajátos ellentétek „mozgását” figyeli tehát a szerző a „történelemben”: „Az emberi szellemnek bonyolult története, amint ez a történet vallásokban, filozófiai rendszerekben, művészeti és tudományos művekben visszahagyta útbaigazító tündökléseit, ezek az összes a történelmet dokumentáló teljesítmények pazarul ellentmondásos sokféleségükben arra az egyetlen öntudatbeli tényre vezethetők vissza, hogy az ember benne áll a természetben és egyben ugyanez az ember, mint öntörvényű egész, akarhat és tud szembenállni a természettel...” Erre építi fel a történelemben megfigyelt második egzisztenciális ellentmondást, amely az ember és társadalom viszonyát rajzolja:

„... Ez okból úgy látszik, hogy az emberi szellem küzdéseinek ősgyökerét nemcsak a természetnek alávetett és egyben természettel szembenálló, hanem társadalmi absztrakt törvénynek alávetett és egyben társadalommal szemben álló, tehát két irányban is pusztán objektumként számba jövő, magát konkrét szubjektumnak érző és akaró emberben kell keresnünk...”

Az embernek az elidegenültségben formát kapott világhelyzete, az ember vágya, hogy ezeken az ellentmondásokon győzedelmeskedhessék, a vezérelve Sinkónak, s azt az embert rajzolja, akinek öntudata a „káoszról a kozmosz” felé halad, küzdve a „kifejezett és megvalósított kozmoszá válásért, mely öntudatnak minden külön szférák csak ideiglenes objektivizációi...” A költészet sajátos feladata, szerepe és jellege is ebből a kérdéskörből eredeztethető:

„... Az ember benne áll a természetben és egyben mint öntudat szemben áll a természettel. Ez a szembenállás az öntudatban és objektív megnyilatkozásaiban különböző korokban különböző tartalmakban és eredményekben válik konkréttá. A költőnek a témájához való viszonyában tisztán tükröződik, hogy egy-egy történelmi korszakban miként reagál az öntudat a rajta kívül lévő természetre, vagyis hogy érzi magát, mit akar az ember az akkor adott világban, mennyire tudatos benne s hogyan képzei megvalósítani az alapvető szubsztanciális meghasonlottságból szükségképp következő mindent betetőző vágyat: a paradoxia feloldását, a külön szubjektum és külön objektum, az öntudat és a külső valóság megbékült testvériesülését.

A költőnek az ő témájához való viszonyában a költő korának az élethez, a maga életéhez való viszonya jut esztétikai teljesedéshez, s ennek a ténynek vázlatos s csak az európai költészet tendenciáira szorítkozó demonstrálása a költészetnek a jelen korban betöltött és betölthető helyzetének és feladatának megítéléséhez szükséges...”

Ezt igazolandó Sinkó vizsgálja a „költészet előtti költészet” problémáját, azaz a mitikus kor „költészetét”, mely a boldogság kora volt, hiszen

a megosztottságok még nem léteztek, költészet és világ egy volt és oszthatatlan, következképpen nem is lehet költészeztől beszélni a szó mai értelmében. A homéroszi világban viszont már a „költészet: témává vált világ”. „A homéroszi eposz világában az ősi, azelőtt a világvalóságot jelentő mítosz már csak anyag, mely önmagában megállottan már csak kívülről kaphat életet lelkét, s az amfikus világban álló költő számára így lesz az egykori világ, a mítosz egy, az öntudatban valóbbá vált másik világnak a témája...” Majd a tragédia-irodalomban a további eltávolodásokat rögzíti, s jelzi a téma és a tartalom egymástól való elidegenülésének folyamatát is, miközben jelentős és termékeny megállapításokat tesz a tragédia lehetséges voltával kapcsolatban. Tanulmánya ötödik fejezetében az objektív téma „formailag megszűnő” pillanatát rögzíti a novellában, majd a középkor s az egyre következő irodalmi korszakok jelenségeként a téma-kérdés időszerűségét ragadja meg, hogy utolsó fejezete a modern irodalom vetületeiben vizsgálja ennek a „tematikus” irodalomnak a problémáját — egy szintézis-lehetőség perspektívájából.

A modern művészet alapjainak a magyar esztétikai gondolkodásban is új szempontú megvilágítása ez a tanulmány. Sinkó ugyanis nem a művészeti irányok váltakozását figyeli, hanem a „költőnek” mint művészi „lényeknek” a változásaira reagál. Szemléletének az öntörvényeiből következtek tehát az izmusokat tagadó megnyilatkozásai (vitája Kassákkal az új művészeztől és Déry Tiborral az új versről). Sinkó ugyanis nem művészet-, hanem élet-formulákat keresett, nem művészetet látott, hanem életet, amikor esztétikával foglalkozott. Ezért nem is a művészet jövője, hanem az ember üdvössége érdekelte — már azoknak a műveknek az ígésében, melyeket majd a harmincas-egyvenes években alkot.

sinkó ervin:

téma és tartalom
a költészetben (1928.)

A TÉMA MAI PROBLÉMÁJA.

Lényeges különbség a modern költő és a középkori költő között, hogy a középkori költő konkrét publikumhoz szól. A középkori udvari költő a lovagokhoz és hölgyekhez. Dante az itáliai városi polgársághoz, egy bizonyos szemmel kompakt és homogén megtestesítőihez. A modern költőt szellemileg csak a nyelvközösség kapcsolja össze azokkal, akikhez szól, de ez a kapocs csak absztrakt, csak a megértés lehetőségét jelenti és semmi többet. Nincs közönsége, mely mint valami szellemiekben gyökerező egység, témát és formát szabna ki neki. A közös nyelv absztrakt lehetőségén kívül minden hiányzik, ami közös volna költő és közönség között. A modern költő „közönsége” határozatlan általánosság és nem konkrét közösség. Minden költői műfaj csak a líra elfajzása — írta egyszer *Ady Endre* —, és ezzel a költészetet ugyan nem, de a modern költő életérzését találóan jellemezte. *A modern költő a konkrét te hiányában — a te hiányában, akihez szólhatna — mindig monológban és monaszkeként él és az epika csak művészeti kísérlet a monológból való szabadulásra.* A modern költő absztrakt térben áll; a romantika megkísérelte ezt az absztrakt teret egy elmúlt, architektonikusan meghatározott világgal felcserélni, amennyiben visszatért a katolicizmushoz; de ennek a kísérletnek tragikusan össze kellett omlani, mert a költészet csak a létező öntudat és empiria viszony valóságának véréből tud táplálkozni. A modern költő nemcsak a romantikában nyúlt vissza kifejezésre alkalmas témáért a középkorba s nemcsak a középkorba nyúlt vissza. Felfedező útra indult, a legkülönbözőbb idöket és a legkülönbözőbb népeket kereste fel témáért. Nem a téma volt a cél, hanem edényt, anyagot keresett a szubjektivitása számára, és tudatosan csak evégre kereste a témát, csak eszköznek. A német romantikusoknál — *Schlegeltől Jean Paulig* — a témával szándékos játék történik; a költő szinte fél, hogy a témát fontosabbnak tarthatnák, mint őt, akinek a téma csak hangszer, melynek a költő lelkét kell közvetíteni. Maximális bizalmatlanság a dolgokkal szemben, mint akik eltakarják a lelket s a lélek féltékeny, mert a dolgokkal mint idegenekkel körülvéttének érzi magát. Ebből a szituációból születik meg a témával való utópisztikus viszony, a költészet mint utópia. Az öntudat, mely az adott empiriában nem tudja megtalálni magát, átugorja az adott empiriát, és költ magának egyet, melyben otthonos lehet; a novellisztikus életet, a kalandot a mágikus mesével akarja legyőzni, a szubjektum és objektum meddő viszonyának konzekvenciájaként kitépi magát a létező kettősségből, mintha túl volna rajta, és erre a minthá-ra ala-

pítja tipikusan lírikus lényegű költészetét. A szubjektivitásnak ezt az anyagtól való teljes kötetlenségét érzi a költészet feladatának és lényegének, és ezzel kergeti halálba, önmegsemmisülésbe a szubjektivitást. Míg a középkor és a reformáció még legalább az öntudatnak, a szubjektumnak abszolút voltát végig meg tudta őrizni, a romantikával ez a szubjektum is épp a maga kötetlenségével annyira egyéni, parciális, önkényes lesz, hogy, mint ahogy az ő számára az egész objektív világ pusztá illúzió, úgy ő maga is elkülönültségében annyira kívül kerül minden realitáson, hogy szintén illúzióvá, irreálissá válik. Egy irreálissá vált öntudat, egy, az önmagában való hitét elvesztett öntudat áll benne egy objektív világban, mely lelkevesztett sokféleségében magára hagyatva mindenütt érzeteti tompa, lenyűgöző hatalmát. A romantika rámondta, hogy irreális a valóság, *Novalis* a paradicsomi állapotok közeli visszatérését jövendőli, mert amit az öntudat jövendőnek tud, az jövendő is. A romantika a téma valóságát akarja áttörni, megsemmisíteni; az öntudatból indul ki és az öntudat nem akar tudni kettőségről, mindig csak egységről, s az objektív valóságnak nem szabad önálló testként a vágygal szemben megállni. A romantika a szintézist a vágyban találta meg, *a vágy lesz a világ-lélek*. Világ-lélek: a világnak, mint egységnek, embert és követ, belsőt és külsőt egyként magában foglaló lelke. Az anyag már nem önmagába vezett, megátalkodott antitézise a bensőnek, a világ már nem a lelketlen Sátán princípiuma, hanem a sátán az elbűvölt angyal, aki hazavágyódik a mennyei hazába, mint ahogy a mennyei haza a maga vágyát küldi az elbolyongott, a lélek lelkéből lelkedzett, hazatartó, objektum voltát mint eltakaró ruhát levető világ elébe. Minden téma a maga egyességében a végtelennek vágyától elkapatva elveszti a testi voltát, a végtelen egyesülés vágyától megmámorosodva minden önmagán túlrá nyújtja ki karjait, mert a lehetetlen vágya kész győzelem a lehetőségek szűk világa, az elkülönültségek fogsága fölött. Hogy egy fát vagy egy országot, embert vagy templomtornyot választ-e a költő témának, a téma úgyis csak látszat, a téma mindegy.

A romantika csakis az absztrakt térben elhangzó szóból, a közösségtől nem határolt költőnek szituációjából értelmezhető. A szó eredetileg egy közösség öntudatának élő reprodukciója. Ha az individuumok tisztára külsőleg, formalisztikus egymásmellettiségben élnek — mint például egy mai színházi est közönséggé összeverődött tagjai —, ha nem egy szubstanciális forma ad épületet, konkrétá tett teret az elhangzó szónak, akkor a szón önmagában még az egynyelvűek között is — kivéve a mindennapi dologi összefüggésben mozgó életet — megszűnik közeg lenni lélek és objektum, ember és a külső világot reprezentáló többi ember között. A középkori költő, leírva vagy kimondva Jézus nevét, biztos lehetett benne, hogy az ő közönsége tudni fogja, mi az, amit ő ezzel a névvel, ezen a helyen kifejezni akart, mert az egyénit egy szubstanciális, általános öntudat kötötte, a közösség. Az emberi közösség a költészet számára az, ami a dolgoknak a föld vonzóereje. Egy létező, konkrét kollektivitás nélkül a költészet fölfelé hull, távol a földtől: nincs, ami kösse, tartsa. A romantika tendenciája a nem-énnnek a költői szóban való individualitást feloldó elmerítése, mert a szó a végességben megrekedt anyag-

gal szemben a végtelennek és általánosnak hordozója. Az első és legnagyobb modern romantikus, Rousseau a végességben és izoláltságban megrekedt individuumot az érzelem végtelenségével, az érzelem abszolúttá emelésével szabadítja ki a hazugsággá vált társadalmi közösség börtönéből. Hogy a lélek számára a természet is külső objektum, az feledésbe merül, sőt a szubjektum a természettel, a fákkal és felhőkkel inkább tudja azonosítani magát, mint az emberi közösség uralkodó formáival. Míg azonban Rousseau-nál nemcsak egy szubjektivitásra irányuló akarat él, hanem van akarata, harca és haragja az egyedül ellenséges külső világ, a társadalom ellen is, a késői romantika — a francia forradalom utáni — egy statikus külső világot, konzervatívot és tradicionálisat dicsőít, holott öntudatában éppúgy, mint a középkor, dinamikus, forradalmian totalitást igénylő, formaromboló. Ez a belső ellentmondás a romantikának immanens hazugsága, mert ami a középkori öntudatnak természetes szomszédság, az a XIX. század öntudatának eltusolható és megoldandó ellentét. A romantikának rossz a lelkiismerete: nem tud róla, de meg van vesztegetve, az esztétika megvesztegette, és eltérítette a saját hőroikus egység-akaratótól. A romantika, mely a megváltás akaratának költészeteiként indul, költészetté tett megváltási akaratot végzi. A megdicsőült Krisztuson kezdi, mintha a megfeszítettet múlttá lehetne tenni, a célból indul ki az út helyett, s így a megdicsőült Krisztus abszolút transzcendenssé válik, már nem a Krisztus, ki föld és ég között a közvetítő, hanem a Krisztus, ki csak a megdicsőülésről tud és a földről, az ég fundamentumáról semmit. Költészet és valóság újbóli egygyválása helyett a kettő között a távolság szakadékká terpeszkedik; a földi valóság számára nincs építő szava a külön birodalmat alapított költészetnek.

A reneszánsz között, mely csak a démonikussá vált individuum hatalmi akaratában tudta az öntudatot a külső világgal szembeállítani és a romantika között mindkét tendenciához és mégis egyikhez se, csak önmagához tartozva áll a magányos, egyszeri és példátlan szintézis: Goethe. Ő a kereszténységtől örökbe hagyott szakadást lélek és világ között előbb titáni akaratot tágtja szakadékká, hogy aztán egy, az ő saját individualitásában realizált valósággal egymást kiegészítő egységgé építse a kettőt. A nem létező közösség faktumából kiindulva, nem vész el a szubjektivitásban, mint a romantika, nem is a démoni individualitás tragikus pillanatát teszi örökkévalóvá, mint Shakespeare, hanem a saját individualitását dolgozza ki normatív közösséggé, külső közösség nemléteért kárpótló univerzummá; az adott absztrakt térben meggyökeresíthetetlen architektónikus akaratot átviszi önmagára, mint objektumra, melyben múló momentumként oldódik fel minden, ami csak esetleges, csak szubjektív az individualitásba. Az objektív, a realitás iránti tisztelet a goethei épület alapja. Az a közösség, melyet Goethe hívül életre hív, egy szekta közössége: a „Bildung” akaratában élők önmegtágadó közössége, mely szekta ugyan nem önmagát, hanem az univerzális akarja, de az univerzális számára objektíve csak szekta marad. A romantika ez ellen is, mint a reneszánsz öröksége ellen, fellázadt és legbensőbb és legnagyobb tartalma épp ez a lázadás volt az, ami anyagtalannul minden realitástól, realizálódási lehetőségtől még beljebb csalta a pusztá szub-

jektivitásba a romantikát. A goethei költészet nem a tendenciát választotta témául, hanem az adott objektív világot iktatta vissza jogai: a jogba, hogy a művészet témája legyen. Az individuum beleépül a világba, és az objektív világon önmagát építi ki objektív érvényű igazsággá. Ha a goethei költészet meg is teszi az utat a realizálhatatlan érzelmi végtelenségtől a szellemi objektivitásig, a romantikus-lírikus eredete végig megmarad: az individualitás szellemként lép ki önmagából, de a világ számára csak objektíven, a bensőség ellenben az ő külön dolga marad, melyet tudatosan csak inkognitóban enged ki az objektumok világába. A goethei realitást, objektivitást akaró tett tartalom és téma közt harmóniát teremt, de áldozat árán: a lélek megelégszik közvetett, szellemként való megjelenésével, mert az elismert objektív világ csak objektív viszonyokat enged meg, s csak objektív viszonyokat részeltet realitásban. Werthernek, aki hatni és alkotni akar, Wilhelm Meisterré kell válni. Ez a Wilhelm Meister azonban csak kezdete, első reprezentáns az új, epikus akaratnak, és ez az akarat nem áll meg Goethe Wilhelm Meisterénél, csak kezdődik nála.

A szubjektivitás produktívan bele akar illeszkedni az idegen empiriába — nem az empiriához, hanem a konkrét produktivitáshoz húzó erős szeretetből. A goethei rezultátumok, a romantika meghiúsult célja, az angol pietisztikus és szentimentális epika, a Rabelais duzzadó életű életigenlése, középkori és reneszánsz és francia forradalom a francia realizmus gigantikus mesterében, *Balzacban* egyetlen nagy akarattá torlódnak, mely akarat megtalálja önmagát s rátalál önmagára a témában, melynek neve: *Comédie humaine*. A téma addig csak szükséges rossz volt, mely az individuális szubjektivitás kifejezéséhez kellett, hiszen még Shakespeare is mindenféle novellákból, krónikákból keres elő témákat, hogy testté válthassa démonait. Balzac intronizálja a témát, és detronizálja az empiriában részt venni nem tudó absztrakt szubjektivitást. Őelőtte a témának önértékű fontossága csak a novellában vagy az úgynevezett „picardi regényben” volt csak, a vándorlók regényében, akik újabb és újabb kalandokon esnek át a világ kocsmáiban és palotáiban. Egyébként a téma csak s hangsúlyozottan csak látszólagos valóság volt, mint a romantikusoknál, vagy csak egy öntudatbeli metafizikai-etikai tartalom demonstrációjára kellett, mint Schillernek a drámáiban, vagy az objektív téma realitása csak az univerzális individuum építésének anyagaként kellett s érvényesülhetett. mint Goethénél: Balzac a szubjektivitásnak önmegsemmisítő szenvedélyével az objektív téma önértékén, hatalmas voltán mint szubjektivitás feletti valóságon kezdi; a neménből, a témából kiindulva nem a szubjektivitás mélyén keresi a találkozást az objektívvel, hanem az objektívben mint egyetlen általánosban, mellyel szemben a tisztább szubjektum csak kivételt, esetlegességet képvisel. Az öntudat várat cserél: eddig-volt ellenségének vagy legalábbis az idegennek országába telepíti át fészket. Addig lakta a maga külön várát, hogy önmagának is mesévé vált, és felébredt ösvágya eleméntáris valóságban való öneledei felszívódás után. És így az alázatossá vált szubjektivitás, mint az ős-mítosz idejében a témát hagyja költetni, hagyja mérhetetlenbe nőni; a szubjektivitás végtelensége, melyben

minden dolgok elvesztek, most visszahúzódik; most a dolgok nőnek nagyra, most a külső valóság az egyedül nagy és megszületnek a mítoszok a polgári ügyvéd irodájáról, a mitikus bankár s újságíró, a prostituált, s minden, ami objektív, mítosszá válik és a párizsi börze, mint a sors nagy és félelmes műhelye emelkedik, az új, a halandó istenek Olimpuszaként, s alvilági és félvilági démonok aranysárga fényben magasodó polatájaként. Ott laknak a múzsák, ott a siker, ott a káprázatos emelkedés istennői, és onnét rajzanak ki az emberházakba a fúriák is, kik öngyilkosokat, vértelen és véres kezű gyilkosokat és legyilkoltakat kergetnek elő a sötét emberi masszából. A szubjektum nem várat cserélt, hanem feladott minden várat, elvágott minden visszavonulási lehetőséget; míg magába vonultan kereste és vélte különmagában a végtelent és a teljességet megtalálni, addig nem is akart az empiriával — az eleve és örökre elesettnek hitt világgal — közös asztalnál ülni, s most, mikor kilépett izoláltságából, mert már kiderült a külön bensőség végtelenjének meddősége, most az empiriával találkozik szembe, melynek neve tőkés termelés, s mely nem is hederít a királyi öntudatra, lélektelenségét akarja mindennek lelkévé tenni és diktál mindennek... szívnek, agynak, akaratnak. Az öntudat azonban most nem menekül a szubjektivitás romantikus végtelenjébe a véges elől, mellyel megbirkózni nem tud, hanem önmagát, mint a nem-igazat tételezve, az igazat akarja, s a földi empiriából, új úton indul el az igazságnak, egységnek megkeresésére. Ez a francia realizmus tendenciája: látni a valóságot és láttatni, de nem a homéroszi elfogulatlanság, hanem a készülő, sejtett, később tudott és akart harci akaratnak szemével. Az öntudat testvériesülni akar a dolgok világával. Egyelőre nem a harc, hanem a testvérnek akart, de ma ellenségként szemben álló matéria-valóság megismerése, megjelenítése a szándék. Illúzió s álomromboló szándék ez, s az öntudat az embert megcsúfoló portékás élet láttára teleshívja magát lázadó kétségbeeséssel, a jelenbeli keserű igazsággal az eljövendő igazságért. A balzaci realizmus a kapitalizmus és a kapitalizmus embereinek hőskölteménye, és a hőskölteményt önmegtágadó, öngyilkos objektivitással folytatja *Flaubert*. *Maupassant* és már egy konkrét forradalmi akarát képviselőjeként, egy konkrét közösségnek, a proletariátusnak vállalra állva: *Zola*. A romantikus költészet utópiájának, az utópisztikus költészetnek helyén az öntudat, a relativitás költészetét teremti meg, s közben a célt nem is látja, és maga is már csak egy speciális dologgá válik a többi dolgok világában, a lélek a tudomány objektumává, az ember a szociológia és a politika tárgyává, csak szubjektummá, önéletűvé, öntörvényűvé nem. A téma megtette a tartalmat, a Comédie humanie-ből kiesett az ember mint totalitás; a realizmus és naturalizmus végsőképpen nem is akarthattak s ha akartak is volna, nem tudhattak áttörni a témán. Nem mert a téma lett „kimerítve” — a valóság kimeríthetetlen téma —, hanem mert az öntudatnak és az objektív világnak ez a viszonya, melyet a kapitalizmus teremtett meg az öntudattal egyetértésben, egyszer csak meddővé lett, az öntudat megtette, reprodukálta az objektív világ igazságát, és ez az igazság fullasztó, az öntudat minden követelményét meggyalázó igazság... az öntudat az önmaga megvalósítására szomjasan

most már új módon állt a témához, nem akar már teremtmény maradni. A realizmus volt és maradt az új viszony alapja, de a tendenciája már egy másik célra irányult: mélyre, oly mélyre ásni a látszólag csak objektív valóságban, hogy valahol lélekbe ütdjön meg az ásó. Azt, ami azelőtt lélektől legtávolabb esőnek látszott, a végleteket felkeresni, az egészen csak sárnak és ocsmánynak látszó, hogy a lélek mégis mindenütt való örök királysága a dolgok uralmának világában is megtetsszék. A lélek elég soká lakott a dolgok közt, mint közülök való, velük azonos, hogy most felébredhessen a vágy, önmaga után. De már nem önző külön birodalmat igenlő vágyként, mert ahhoz is elég soká lakott a dolgok közt, mint közülök való, hogy a dolgokat, a nem-ént is csak az én elszakított, különmerevedett részének érezze és nem kivonulni akar közülök, mint a pogányok közül a remete, hanem bennük akarja megtalálni magát; már csak akkor reális a maga számára, ha mindenütt mindennek énje az ő énje. A szubjektivitásnak ez az új viszonya, a költészet mint etikus metafizikai magatartás, a realizmus lelkének ez a lelkiismeretté válása az orosz szellemmel jut be az európai költészetbe, s természetesen elsősorban Dosztojevszkij ennek a szellemnek névadója. A balzaci külső téma-monumentalitásnak ellentéte az ő viszonya a külső témához. A Karamazov testvérek külső témája: a szentimentális, aljas, kéjszívár, öreg uzsorás, törvénytelen gyerek, gyilkosság, bírósági tárgyalás... a romantika dekadens korszakából való költő vagy primitív detektívtörténet témája lehetne.

A történet csak eszköz: végletekig fokozni az empiriát, hogy az empiriából az empirián túli kiütközzék. És Sztarec Szoszima, a földet szerető szent, nem engedi be a kolostorba a szelíd Aljosát addig, míg előbb a világot meg nem járta... az epika lírává, a líra epikává válik, mert az öntudat úgy szubjektumban, mint objektumban teljes önmagát: az ént és nem-ént akarja. A magyar lírának *Ady* költészetében született meg ez a nagy világhorulatot jelző órája. *Ady*ban monumentális élménnyé vált a Senki kezére jutott vér- és arany-föld, mely föld azonban mégis minden mennyek egyetlen lehetséges fundamentuma, az Istentől elhagyatott, magába tört, egyetlen realitásként maradt *Én*, mely azonban mégis Istennek egyetlen lehetséges lakása.

Az 1914—18-as világháború, az anyag uralmának ez a manifesztációja a lélek felett olyan manifesztáció volt, mely mindent kérdéssé tett, de egyet megerősítően revelált: az embernek pusztá objektum voltát társadalmi konstrukciók, államok, osztályok kezében. *Ady Halottak élenje* — a világháború legnagyobb könyve — a minden emberi közösség összeomlása fölött triumfáló, önmagához ragaszkodó, ezerszer keresztrefeszített emberség hűségben hatalmas szava. A szónak azonban, a leghatalmasabbnak is, közösség kell, mely élettel táplálja, körülállja, hogy megvédje az elhangzás ellen és az új, világháborút követő költészet ezt a közösséget keresőben keres és kell, hogy kötöttséget keressen. A realizmus visszahozta a költői szót a földre, Dosztojevszkij a szót lélek és lélek között kapoccsá lelkesítette, magányosságot áttörő, egyesítő erejét megújította. Az új költészetnek is a mai öntudat tartalmi jelölik meg útját: ahogy a katolikus középkor öntudatának pozitív centruma Krisztus, a mai kor

öntudatának centrumában a negáció ég, az anyagnak mint életformáló hatalomnak a negációja, mely tagadás mögött a pozitív akarat gyújt, hogy az öntudat vegye át az élet irányítását, az élet feletti szupremáciát. Az individuális lélek, mint külön absztrakt valóság, a mai öntudatnak számára már csak az általánosnak jegyében érdekes; a mai ember öntudatának, noha empirikusan országhatárok és osztályhatárok közé van szorítva, éltető levegője az általános és akarata, hogy ezt az öntudatban megérett általánost külső valósággá váltsa. Az öntudat minden mai problémája ezt a centrális problémát elkerülhetetlenül magában tartalmazza. A költészet az öntudat világgáválási akaratának hordozója, és ez az akarat az emberi közösségnek mai, a mai öntudatnak semmiképp se adekvát formáján, mint rab a börtöne falán ütközik meg. Ezáltal, mint talán még egy korban sem, a költészet számára ma kötötten adott téma, melyen addig nem jut túl, míg nem jutott túl rajta: az ember *a mai társadalmi valóságban*. A költészet nem lehet egy párt költészetévé büntetlenül, de örök költészetévé csak akkor lehet, ha egy konkrét kor öntudatát konkrétan jeleníti meg, szabadítja ki s az a költészet, mely a mi nagyszerű korunkra váró feladat, nemcsak kötött témájú, hanem egyben épp kötött témája által összekötő erejű is: kinyilatkoztatója és megteremtője egy új emberi közösségnek, melynek életében, formáiban, valóságában, szellemében az öntudat önmagára ismer. Azért kötött témájú az új költészet, mert az öntudat mai állapotában minden izoláltságban élő vagy izoláltságát igenlő szubjektivitás hamis, metafizikailag és empirikusan is hamis. A minden szubjektivitás *látható* börtöne — nem *a* börtöne, de mai börtöne — a szubjektivitásnak, a költészetnek ma sorsszerűen rendelt egyetlen megtörendő témája; ezenkívül, mennél távolabb az evvel a témával való küzdelemtől — Ady *Halottak élelőjének* szerelmes verseiben is jelen van a világháború, ez a líra új objektivitása — mennél távolabb ettől a mindenben mindent fájástól, annál inkább marad a költészet csak belletrisztika. A tartalom kifejezéséhez csak a tartalomnak ellenszegülő témán keresztül visz az út.

Kázmér ernő

impreszionista

kritikai módszere

Kázmér Ernő eszményi „literátor” volt, s ha magyarországi testvérét keressük, talán Németh Andorban jelölhetjük meg szellem-társát. Az a műélvező, aki azonban számot is tud adni élvezeteiről, nemcsak olvasó, hanem „beavatott” is, a felkentség minden jelével. Nyilvánvalóan magáról mintázta meg az eszményi tanulmányíró portréját: „Ízig-vérig író, aki az irodalmat a hátgerince minden porcikájáig, érzékeny keze minden ujja idegéig érzi...” Az irodalom létezésének az eleme, a könyv mindennapi tápláléka. Nem szépíró, de szépírói ambíciói vannak, látása és ábrázoló hajlamai az esztétának ahhoz a típusához tartozónak mutatják, amelyet hedonisztikusnak kell neveznünk. Guayu ízlés-emberének volt a megtestesülése, aki nem tesz különbséget élet és irodalom között, de aki nem tud meglenni az irodalom levegője nélkül és a könyvek nélkül. A szó legnemesebb értelmében esztétikus — anélkül azonban, hogy valaha is kifejtette volna rendszeresen és módszeresen esztétikai nézeteit.

Már a tizes évek elején ott van a friss és a forrongó magyar irodalom bölcsőjénél, mely a *Nyugat*-ellenes második pártütési kísérlete volt a magyar szellemi életnek. A *Május* című, négy számot megért folyóiratnak volt az egyik szerkesztője 1913—1914-ben, melyben Szabó Dezső volt a vezér, arra készülödvé, hogy kiragadja a nyugatosok kezéből a magyar irodalom vezetését. Jellemző, hogy az első szám vezércikkét is Szabó Dezső írta *Esztétika* címmel, s ennek a gondolatait, nyilván, vállalták a szerkesztők is, a munkatársak is. „A szép harc és akarat: az ember győzelme az akarat szenvedésében. Az emberi szolidaritás függetlenítése a haláltól: ez a szép...”

A háború alatt Kázmér Ernő *A Hét* állandó munkatársa — mintegy előlegezve azt a képletet, melyet élete utolsó évtizedében látunk majd, amikor irodalmunk munkásává válik. *A Hét* állandó dolgozótársai között ugyanis ebben az időben ott van Ambrus Balázs és Szenteleky Kornél is. A húszas években Csehszlovákiában él, és csak majd a harmincas években költözik Jugoszláviába, s lesz a *Kalangya* állandó szemle-rovatának az írója. Ha a *Május*ban való szereplése az irodalmi „boszorkánykonyha” beavatottjává tette, *A Hét* szabta meg kritikai módszerét és egész szemléletmódját: itt kötelezi el magát az impreszionista kritikával, melynek egyik legkövetkezetesebb képviselője nemcsak a jugoszláviai magyar irodalomban, hanem egyetemesebb magyar szélességi és hosszúsági körökön is.

Az irodalommal közvetlen, személyes viszony az övé, s már-már az egyé-váltásig boldog harmóniáját ígérik kritikái. Egy révületben élt, melyet Kázmérral kapcsolatban bátran a könyvvel szembeni maradéktalan elkötelezettség ismérveiként is felfoghatunk. Annál inkább tehetjük ezt, mert Kázmér valóban irodalmat látó, művészetre esküvő, esztétikai kultúrát prófétáló egyéniség majd harmincesztendőskor kritikus-esztétikai pályája idején.

A tízes években a New York kávéház „irodalmi” erkélyén táborozott. Esszéista volt, aki egy új, a magyar irodalomban polgárjogot még nem nyert esztétikai világlátás képviselőjeként az északi népek, az orosz és a német irodalom friss eredményeit ismertette. Vonzotta ezeknek az íróknak az oly jellegzetes „misztikája” és realizmusa, azokat szerette, akik a „lelkek mögötti lelkek világát” kutatták. A mitológiai mélységek éppen úgy foglalkoztatták, mint az élettények. Két kategóriája volt: az egyik a „mennyre igaz”, a másik a „mitológiai mélység”, az a szellemi távlat, amelyben éppen az impresszionista kritikus érezheti annyira ott-hon magát, hiszen az impresszió megpendítette húrok éppen ezeken a síkokon zenghetnek a legszabadabban és a legkötetlenebbül. Nem véletlen, hogy egyetlen kategóriát vall magáénak: a költészetit, amelyet ugyanakkor a lehető legáltalánosabb keretek között képzel el, függetlenül természetesen a verses formától is. A „tisztán lírai kifejezésű hangsorozatokat” tartotta esztétikaiaknak, és azokat az írókat kedveli, akik „a benső életet élő emberek tragédiáját” örökítik meg.

Egy ilyen konkrét, ám közelről sem definiált esztétikai szemlélettel érkezett Jugoszláviába a harmincas évek elején, s kezdte meg munkásságát, amelyből kis breviáriumunk ízelítőt adhat csupán, minthogy ars poeticáját kritikái soraiban szórta szét, és ezeknek a mozaikja képezi Kázmér esztétikai kultúrájának képét, amely szellemi egünk alatt némiképpen módosult — a regionalizmushoz közeledve. Figyelemreméltó egy 1938-as felelete arra a kérdésre, hogy „mi a mai és a holnapi irodalom?": „Megismerés. A művészet intuíciójával és a leplezetlenül őszinte önvizsgálódással új területeket felfedezni, az emberábrázolásnak, a valóságnyújtásnak az egyén és a közösség életére mutató ösztöneire tapintani...” Majd tovább, immár prófétikus módon: „Az öntudatlanság is tudatos lesz, ha a módszertanilag felépített elemző kutatás — minden mai regényíró elsődleges kötelessége — a lelki szerkezet bonyolultságát szétfejtji és az éltető nap sugarával a titok börtönének ablakát feltárja...”

Impresszionista volt azonban és nem doktrinér. Valójában rugalmas esztétikai nézeteket vallott, s az autentikus műhöz, a nagy alkotáshoz inkább szenzibilitásával, mint elveivel közeledett. Módszere is az impresszionista interpretáció, a benyomás, melynek hőfokáról és erejéről ad számot a kritikában. Egy a feltétele csupán: a humanista gesztusnak jelen kell lennie a műben:

„Hogy az író maradandó hatást keltsen, ahhoz szerintem nem elég csak a tehetség. Oly költői öntudat, jellem, egyéniség kell ehhez, amely egy átfogó világszemlélet biztos talajába ver gyökeret. A világszemlélet, az érző, részvételt társuló szociális lelkiismeret segíti az írókat, hogy példátlanul álló nagy élményei viharában is észrevegye a viharban szenvedő

emberfigurák karakterét, fájdalmasan vonagló szenvedéseiket és a társadalom egymásnak ellentmondó problémáira épült világ szövevényének minden zavarát...”

Nem elvont elme tehát, mint ahogy az impresszionista kritikusok általában nem azok. Mindig a művek benyomására várnak, hogy megnyilatkozhassanak. De nem „elvtelen” a szó legszorosabb értelmében: nem az elmélet, hanem a művészi megvalósulás az, mi képzeletét és szellemi habitusát ingerli. Feleletei is éppen ezért kritikák, esszék, ritkábban összefoglaló tanulmányok és pályaképek, egészen kivételes esetben pedig elméleti munkák.

Szemponjtjai, akárcsak esztétikai kultúránk más képviselőinél is, európaiak, anélkül azonban, hogy magáévá tette volna azokat az irodalmi tapasztalatokat, amelyeket a magyar avantgarde kínált. Megmaradt ifjúsága eszményei mellett, normái ennek az irodalmiságnak a talajában gyökereznek. A *mű* érdeklí s nem az eredete, s nem azok a kategóriák, amelyek létrejöttében közrejátszottak. A művészi alkotáshoz tapadó, annak elkötelezett híve Kázmér Ernő, kit a „szép” csillagkép vezetett munkássága három évtizedében.

Az összegezés gyönyörét azonban nem ismerhette meg. Egyetlen könyve még 1917-ben jelent meg (*Idegen portrék*).

kázmér ernő- breviárium

A KRITIKUS CÉLJA

Európa dinamizmusa és individualizmusa beteljesedett, elért a lélektelen ember lélek nélküli irodalmáig, az automata szellemig. De soha nem volt kiteljesedettebb a vágy az értelmi kultúrába süllyedt, tragikus válságba került szellem számára jobb, újabb szintézist, tökéletesebb emberséget hirdetni, többet a filozófiánál, egy új vallás körvonalaira mutatva, mint napjainkban. S amíg „mindenki a maga útján, reménytelenül, undorral, közönyös egy helyben járással, a születés fájdalmas sikolyától az agónia szívet tépő hörgéséig — a végső bizonyosságig, amely mögött minden bizonytalanság megmutatkozik”, az irodalom felszabadul a politikai-katonai közösségek szellemi determinációja alól, elfordul az „Untergang des Abendlandes” fehér embere sorstragédiájának végzetétől és új korunk igazi hirdetői, mint mindig, újra, a megrágalmazott, a sokaktól kigúnyolt idealisták.

Hónapról hónapra íródó irodalmi szemlémben ezeket az idealistákat akarom figyelni, menedéket, tisztulást, felemelkedést adó könyveikből kivetülő lelki síkjaikat felmérni és az aggódva figyelő módján észrevenni az indulókat, a fiatalokat is, akiknek vérmérsékletéhez, szellemi gyökereihez pesszimizmusunk, nihilizmusunk mérge még nem tapad.

A KOR KÉPE

Az Újkor végét járjuk, és nem vesszük észre, hogy egy ismeretlen, még el nem nevezett korszak felé haladunk, el a megszokott történelmi ösvényektől, messze kanyarodva a világháború után tobzódo eszmék átértékelődése zavarától, s mint hosszú, lázas téli éjszaka utáni ébredésre, a fáradt világ, a megváltó Európa felett világító nap tüzes sugarait várjuk. Mint minden új történelmi korszak, ez is katasztrófával kezdődött, a khiliasztikus hangulat komor, nehéz felhőivel, a testvéri ölekezésre szomjazó ember ösztönös léte sötétségének megmutatásával, embermilliók egymásratörésével, javak pusztulásával, a történelmi évkönyveiből ismert s az antik világ összeomlására emlékeztető vigasztalan képpel: amelynek fázisait a huszadik századba lépett művelt világ is átélte... Míg a világháború átszenvedése utáni események tomboló vihara az emberiség társadalmának alapjait rázza meg s ismeretlen, új korunk küszöbén a világpusztulás réme ismét jelentkezik, a szellemi

horizont tágulása, a tudomány és a technika mélyreható változásai ellenére is, az egyéni lelki élet elfordul a racionalizmus és az autonómia gondolatától, a modern kultúrember önmagáért való, tetteinek forrását önmagában hordó valóságtól, s individualizmusát feladva, a marxi dogmától Nietzsche „Übermensché” gondolataig tágul. Rabszolgaként akar görnyedni, primitív szám kíván lenni zseninek képzelt „Führerek” seregében. A kultúra demokratikus—kapitalista—technikai folyamata pedig mivel sem törődve, megy céltalan, ellentétektől anarchikus árendeltetése felé, hitet keltve, mintha rendeltetése örök életre szólna...

A JÖVŐ IRODALMA

... Az európai irodalomban nem ő az első, aki az egyén lelki szerkezetének, a fejlődéstannak az élet dinamikájával kapcsolódó összefüggéseit regényes valóságképekben írja meg. Bizonyos, hogy utána még sokan megpróbálják, hogy az új regény, pszichoanalitikai lélektannal megerősített egységes foglalatja legyen mindannak, amit a tudattalan „Én” a lelki őstalajból, a freudi „Es”-ből, az élet véletlenjeitől irányított elhatározásokig sodor. Mert mi a mai és a holnapi irodalom? Megismerés. A művészet intuíciójával és a leplezetlenül őszinte önvizsgálódással új területeket felfedezni, és emberábrázolásnak, a valósággyűjtésnek az egyén és a közösség életére mutató ösztöneire tapintani. Tudományosan is bizonyítani, hogy az egész lélekterületen nincs többé titok! Az öntudatlanság is tudatos lesz, ha a módszertanilag felépített elemző kutatás — minden mai regényíró elsődleges kötelessége — a lelki szerkezet bonyolultságát szétfejtí és az éltető nap sugarával a titok börtönének ablakát feltárja...

AZ ELBESZÉLÉS

Az új magyar regényirodalom bőséges patakzásában úgy látszik, mintha az elbeszélés, a nagyobb terjedelmű novella haldokolna. Ami népszerűségét illeti, ez az író mondanivalóját tömör egységbe foglaló műfaj évtizedekig a magyar irodalom értékes megnyilvánulása volt, és nem egy nagyszerű tehetség ettől a szűkebb keretű mondanivalótól pártolt a regény lassú, biztos folyású, szinte a végtelennek szaladó meseeseményéhez. Sokan úgy látják, hogy a novellairónak a regényre való áttérése igazi fejlődése. Valahogy úgy képzelik, hogy az elbeszélő rövid, tartalmilag szigorúan az eseményre fegyelmezett, felvillanó, aztán gyorsan ellobogó életképen kezd, s amikor ennek a zárt műfajnak apró fogásait kiismerte — mint amikor a kabarétréfát író drámába fog —, akkor a novellista az elbeszélés titkosabb szentélye: a regény felé indul. Ez a felfogás természetesen téves. Novellát írni, eseményt, halk történet, lágy mozdulatot, puha interiőt felvázolni és az írásművészet játékos örömeivel, a sokszor jelentéktelennek látszó apróságból drámai sűrítésű irodalmi bijouterie-t formálni több, mint a regény szerkezeti

tagozódásába mindazt beleprelésni, amit az író a demokrácia szellemének megfelelően regényanyagának tart. Ezért újabban egyre több az olyan regényíró, aki az elbeszélés sodrásából és a realizmus áradatából kiállva, a kisművészet felé fordul. A regényformálás műhelyének forgácsaiból a részletrajznak, a lélekábrázolásnak azokat a finomságait formálja, amelyek novellában is maradandóak. Sokszor örök életűek.

A SZIMBOLISTA KÖLTŐ

Minden versnek stílusát a benne materializálódott élmény és az anyagot formáló kép közötti viszony határozza meg. Rakić költészetében ez a viszony két típust mutat. Az egyiknek élményanyagát a mindennapi életen túlemelkedő érzéki erő és festői hajlandóság adja meg, míg a másikat az empirikus életnek az a mélyebb élménye, amely ha sokszor bizarr is, de a legtisztábban objektívált élet-halál látomásokra döbben. Az első típusú versekkel a költő nem tud betelni. A szerelmi játék: mámor, mulandó kicsinyesség. Aki a mindenség ölelését és a Halál szorítását várja, nem tud felolvadni azokban a szenzibilis ölelésekben, amelyek a nap minden percében, mindenütt és mindenkivel megtörténhetnek. Az élet mélyebb élményére mutató másik típusú versei, a létnek és a halálnak folytonos elemzése a magánya fájdalomából és örökös spleenjéből fakadnak. A költői magatartás, amit Rakić vállalt, nem tud betelni a hétköznapi apró szenvedéseivel és az én tragikusra hangolt pózaival. Ifjúságának fájdalmas felismerése, pontosan kitapintható művészgőgje arra ösztönzi, hogy ezt a fájdalmat új és ismeretlen formában fejezze ki. Élete és költészete így lesz keresés, embereken, dolgokon keresztül az ismeretlen felé vágyakozás, a mulandóságon való örök töprengés.

Ennek a kétféle típusú, egymástól látszólagosan elhajló, de a teljes oeuvre-ben szervesen összeérő lírának gondos és kristályos formára volt szüksége. A szerb lírikusok között Rakić úgy tűnik fel, mint a tökéletes, a finom és nemes formaművész. Ha gondolati lírájában és eksztázisos szerelmében sok van a nihiltől is, kínos pontossággal ügyel arra, hogy a verset a tartalmi nihil ne lomposítsa el. Fáradságos munkával, szinte askézissel, minden versből műremeket farag. Ha nem is tartozott a szárnyaló poéták közé, a hétköznapi, a plebejus kifejezéstől elfordulva, mindig az ünnepi szépség kiemelkedő formáira vágyott. Sokszor a mágiakusságig. Vannak versei, amelyeknek különös révületei, finom derengései, melankolikus színei lélegzetállítóan szépek és tiszták és a franciás tizenkettesnek hosszabb, lágyabb és lazább szerb változatában sejtlemes-érzékletesen, képszerűen érvényesülnek. A leghalkabb melankóliát és legbágyadtabb rezignációt is a legtökéletesebben tudta kifejezni, az önérzetes szerénységnek azzal a halkságával, amely sohasem hangsúlyozta, hogy szemlélete, gondolkodása, költői-lelki motívumainak már-már az édeskesség felé hajló zenéje, milyen új és milyen eredeti. Vojislav Ilić posztromanticizmusában voltak csak olyan pátoszos képek, amelyek mögött a mindenséget felfogó artisztikus figyelme kóválygott, de egyszerű szavainak rugalmassága inkább szláv hatásra mutatott. Rakić a francia

költészet neveltje. Egyre mélyebben, szinte lélektől lélekgig ér a századvégi francia lírába, amelyben az ő párizsi évei alatt már az új naturalizmus kifinomult, költői leleményessége jelentkezett. Rakić nem kanyarodott erre az ösvényre. Megmaradt a „parnasse” országútján, amelyen a tökéletesedés legmagasabb csúcsai felé haladt...

REGIONALIZMUS — ERDÉLY

Valahányszor erdélyi magyar könyv kerül a kezembe, hiába akarok tárgyilagos maradni. Képtelen vagyok arra, hogy erdélyi magyar író művét csupán műalkotásnak tekintsem. Irodalomfölöttiség, valóság van ezekben a könyvekben. Szívvel és értelemmel készült nemes eszköz azokhoz a nemzetnevelési irányzatokhoz, amelyek nélkül az utódállamokban két évtized alatt kifejlődött magyar irodalom nem tudott volna hű maradni ahhoz a lelkeséghez és ahhoz a szellemi világképhez, amelyet a lélek kiagyensúlyozottsága és a szellem magasabbrendűségébe vetett hit formált. Lehatárolt lehetőségek közé szorított nagy erőfeszítés: ez a jellemzője az utódállamok magyar irodalma két évtizedének. Ebben az erőfeszítésben a vezető szerep az erdélyi íróké. Az ő nemzeti, művészeti és erkölcsi öntudatuk, amit az egyetemes ember szellemi felé táguló világképbe építettek, olyan irodalmi érték, ami az egyetemes magyar szellemségben belül egészségesebb, emberibb magyar szellemre mutat. Volt idő és sokan vannak még ma is, akik ezt külön erdélyi szellemnek, az erdélyi magyar irodalom külön lelkeségének nevezik. Történelmi példákra hivatkoznak. Idézik az erdélyi fejedelmek puritán erkölcsiségét, Bethlen Gábor bölcs demokráciáját, a hajdani gyulafehérvári főiskolának világvonatkozásban is döntő befolyású tudományosságát, a szilágysági Ady tragikus önmarcangolását és Szabó Dezsőnek a székelység mesélőkedvéből feldübbögött expresszionista fajvédelmét. Ezek a századokon át mindig megmutatkozott külön erdélyi utak torkollottak most abba a tágabb értelemben vett erdélyi mondanivalóba, ami tulajdonképpen nem más, mint az a tiszta magyar szellem, amelynek egyetlen rendeltetése: Európa látószírtjének vonalán a jobb, az emberibb, a nemesebb emberért küzdeni.

REGIONALIZMUS — A SZLOVÉN IRODALOM

A stájeri alpesek déli lejtőin élő legkisebb délszláv néptörzsnek, a másfél millió léleknél kevesebb szlovéneknek irodalmáról, művészetéről, fejlett kultúrájáról azóta tudunk, amióta a szerb és horvát néppel egy államegységbe forrott össze. A francia forradalom és I. Napóleon rövid életű illír-királysága után, a bécsi kongresszustól a Saint Germain-i békéig, a Habsburg-monarchia alatt, a szlovének délszláv nemzeti öntudatukban megerősödtek. A délszláv népek államközösségében a regionalizmusnak, a népi rendelkezésnek oly ideális rendszerét építették ki, hogy az minden kis nép önálló, nyelvi, gazdasági, kulturális berendezkedésének mintájául válhatna. Ennek a szívós, szorgalmas nép-

nek egészséges organizmusa, csendes áhítat és nehéz munka között lepergő élete, az ég felé törő havasok zúgó fenyvesei, a fennsíkok és a völgyek természeti szépségei között primitív, sokszor naiv képzeletet kapott, egyenes és a népi lélek érzelmi világából feltörő értelmi elemet, ami a természettől lehatárolt vidék zárt jellegéből fakadt. Minden szlovén író, minden szlovén festő életető eleme, szemlélődésének tárgya a természet viszontagságaival, a zord föld terméketlenségével küzdő szegény, ráncos arcú földműves, a föld nélküli, szegény bére család. Szűk, homályos képzeletük egyszerű, népi filozófiájából kerekednek regények hőseivé, elbeszélések figurájává vagy kevés színű képek modelljeivé. A mindig szegényes ereszű, kínzó naturalizmusú átélés az, ami ezeknek a tragikus sorsú emberfigurák védekezésének, nyers küzdelmének közvetlen művészi kifejezését adja...

GYERMEKVALLOMÁSOK

...A falu gyermekeinek öntudatlan és ártatlan vallomásai, leíratott önéletrajzai, vágyálmai és a sok primitív rajz, amelyből szellemi képességükre és fejlettségükre akar mutatni, az az Illyés Gyula tudományos vizsgálódásában több a lélektani feladatnál, az értelmiségi ösztönnek annál a kutatásánál, amely Freud és Adler után tulajdonképpen a mai gyermekvizsgálódás statisztikai és szemléltetően ábrázoló adatgyűjtése. Izgalmas és ismeretlen területre kalandoz el itt a költő, a gyermeki lélek furcsa útvesztőibe, a gyermeki agyra nehezedő benyomásoknak és kifejezéseknek addig a szétfejtethetetlennek látszó őanyagáig, amelyen át minden mai gyermek az emberiség gyermekkorának primitív hangját és érzését adja. Vannak rajzok, amelyek valóban a múlt hetekben elhunyt Paul Klee vékony vonalai alól kiszaladó élményeket idézik — a párizsi DOME kávéház márványasztalain eleget láthatta jó barátja, Illyés Gyula —, s ha az átélt, megfigyelt valóság irányába van is némi kapcsolatuk, sok bennük a képzeletnek, a jelképnek az a darabossága, ami minden valószínűség szerint a ceruza és a papírkezelés hiányos technikájával is kapcsolatban van...

FALUKUTATÁS

Illyés Gyulának megrendítően nagy könyve a „Puszták népe” után az útra kelt falukutatóknak új feladat jutott: tárgyilagosan szembenézni a magyar valósággal. Ő semmit el nem hallgatva mutatott népe magatartására, az egész mai magyar társadalom dinamikájára és a falu milliói-val szembeni mérhetetlen bűnlajstromra. Az éledő magyar önvizsgálódás elé a szenvedésnek, a nyomornak eddig alig ismert nagy körképét dobentette. Utána már nem is volt emberfeletti munka, a társadalom-tudományos gondolkodás módszereiből és népi élményekből a szépíró lírizmusával befuttatott kinyilatkoztatását mindannak adni, amit a társada-

lomtudomány fegyvelmezetségétől messze elkanyarodók irodalmi formába próbáltak önteni. Így vált el a magyar falukutatás a tudományos társadalomrajztól, a doktrinális adatgyűjtés harcos megmutatásától, s hogy hatásuk mégis meg tudta mozgatni azt a megkövesedett lelkiismeretet, ami a faluszegényekkel szemben évszázadok óta megérthetetlenül és reménytelenül kísértett, annak nem kis része abban az irodalmi műöt-vőzésben van, amely Illyés Gyula könyve után, legtöbbször önéletrajzban, meseanyagban, gondosan összehordott, de valami borongós, regényes nemzetpátosszal élménnyé illesztett vallatásban és leleplezésben csapódott le. Maga Illyés Gyula sohasem kanyarodott erre az útra. A „Magyarok” csodálatosan mély és reménytelenül borúlátó lélekjegyzetei után, amelyek a magyar jellemképhez sokkal megrázóbb adatot és valóságképet adtak, mint minden idők ily műfajú magyar művei, az író most új könyvet írt...

VALÓSÁGIRODALOM

Az új, a valóságirodalom tagadása, észre nem vevése, vállonveregetése természetes következménye annak a haldokló romantikának, annak a holt ponton mozgó, elszíntelenedett jámbor törekvésnek, amely az egymásra licitáló eszmeáramlatokat a fennálló rend és az azt uraló ideál szolgálatába akarja fogni. Pedig kár az elfecsérelt energiáért, a naiv falazásért, a remény nélküli sodródásért. Az irodalom nagy kérdése többé már nem az, hogyan lehet a múlt emlékforgácsait, a film és a jazz hangosságával happy endben sugárzó színességét átmenteni, hanem hogyan számoljuk fel közmegelegedésre mindazt, ami az intellektuális író problémáinak teljes kifacsarásával, az Én falainak csúfos összeomlásával már csak illúziómaradványok, mesterségbeli önkáprázások, de az igazlátáshoz, a döntő írói élmény kialakulásához semmi közük. Szociális eszmenélküliség, szolgálai és megáporodott miliőnélküliség a maradvány, és ha a tényekkel és következtetésekkel sokszor meglepő biztonsággal zsonglőrködő írók fölényéből, cinizmusából fel is tör itt-ott a korfelelősség lelkiismerete, nyílt állásfoglalás útjaira nem mutatnak, a valóságirodalom céljaihoz nem közelednek.

A mai emberiség jelentősebb rétege lelki konstitúciója ez, elsősorban az entellektüelé, a szellemi munkásé, azoké, akik nem tartanak sem jobbra, sem balra. Nincs emberi hitük, nincs mit koruk lelkiismeretének mérlegére tenni, a humanizmust megvetik, az ideálokat lenézik, a valóságot nem látják. Jézus és Lenin között latolgatják primitív elképzeléseiket, mint sebzett oroszán a ketrecben, összevissza szaladják szük köreiket, eljövő utópiákról álmodoznak, míg fáradt szemekre a hálókocsi angyala sző rózsaszín álmokat.

Pedig a vilóságirodalom itt van, letagadhatatlanul, megsebezhetetlenül, merészen kanyarodott a kitaposott ösvényekre, s míg mi az irodalom válságáról cikkezünk, elfelejtve, hogy háborúk és forradalmak

öntudatát visszacsinálni, elcukrosítani, irodalmi naturalizmussá élni és elsőkélyíteni többé nem lehet, elementáris erővel, egyre felfokozódó dinamikával tompul, szürkül felénk a valóság, az új élet új arca...

NÉPIRODALOM

...

Az orosz próza az egyszerűség, a leplezetlenség diadala, de sem Tolsztoj, sem Dosztojevszkij nem jutottak el az egyszerűség meztelenségében odáig, ameddig Gorkij. Gorkij az országutakról, a Volga gőzöseiről, a kikötők ágyairól hozta a nyelv egyszerűségét, faragatlanul, gazosan, ahogyan az ő élete és sorsos társai az életet látták, ahogy a dolgokról beszéltek. S még valami Gorkijról és a proletároktól eltéphetetlen, örök lelki közösségéről! Láta a forradalom eljövételét és hitt a megváltásban, de hitt a törvényben, a jogban, a mindenki jogában is. „Luka jó ember volt... lelkében volt a törvény. Akinek lelkében van a törvény, az jó! Akinek lelkéből kiveszett a törvény, az elbukott.” Ezek a szavak egy igazi ember és egy lelke gyökeréig orosz író lelki képét mutatják, egy íróét, aki túl irodalmon, irodalmi konstrukción, népi író. Élete utolsó éveiben egy család több generáción át húzódó regényét, „Az Artamonovok”-at és a „Gregor Bulytsev” c. drámát írta, mindkettőben a régi orosz élet gyökereinek elhalását és az új orosz szellem friss hajtásának kicsírázását, tragikusan erős, szürkeségükben is lelket rendítő színekben írta meg, és ezekben a kései írásokban ott bújkál eddig nem ismert részvéte, szánalma a múlt emberei szenvedésével szemben...

HÍD IRODALMI, MŰVESZETI ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT. — 1971. JANUÁR. — KIADJA A FÓRUM LAPKIADÓ VÁLLALAT. — SZERKESZTŐSEG ÉS KIADÓHIVATAL: NOVI SAD, VOJVODA MISIĆ UTCA 1. — SZERKESZTŐSEGI FOGADÓÓRÁK: MINDENNAP 10-TŐL 12 ÓRAIG. — KÉZIRATOKAT NEM ŐRZÜNK MEG ES NEM KÜLDÜNK VISSZA. — ELŐFIZETHETŐ A 657-1-255-6s FOLYÓSZÁMLÁRA. ELŐFIZETÉSKOR KÉRJÜK FELTŰNTETNI A HÍD NEVÉT. — ELŐFIZETÉSI DÍJ BELFÜLDŰN EGY ÉVRE 20.—, FÉL ÉVRE 10.—, EGYES SZÁM ÁRA 2.— DINÁR, KÜLFÜLDRE EGY ÉVRE 37,50, FÉL ÉVRE 18,75 DINÁR; KÜLFÜLDŰN EGY ÉVRE 3.— DOLLÁR, FÉL ÉVRE 1,50 DOLLÁR. — KÉSZÜLT A FÓRUM NYOMDÁJÁBAN NOVI SADON

