



*Máté Zsuzsanna*

**„AZ AESTHETICUM  
VIZSGÁLATÁNAK CÉLJA TEHÁT  
AZ ÉRTÉKADÓ JELENTÉS  
FELKUTATÁSA.”**

A MAGYAR NYELVŰ  
FILOZÓFIAI IRODALOM FORRÁSAI  
XVII.

Sorozatszerkesztők  
Laczkó Sándor  
Tonk Márton



*Máté Zsuzsanna*

**„AZ AESTHETICUM  
VIZSGÁLATÁNAK  
CÉLJA TEHÁT  
AZ ÉRTÉKADÓ  
JELENTÉS  
FELKUTATÁSA.”**

**MAGYAR  
ESZTÉTIKATÖRTÉNETI  
ÉS ESZTÉTIKAI  
TANULMÁNYOK**

PRO  PHILOSOPHIA KIADÓ  
Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány  
Kolozsvár–Szeged  
2019

A tanulmánykötet megjelenését a Szegedért Alapítvány Tudományos pályázata támogatta.



Nemzeti Kulturális Alap

MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY  
TÁMOGATÁSÁVAL



MINISZTERELNÖKSÉG  
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKARSÁG



BETHLEN GÁBOR  
799

© Pro Philosophia Kiadó, 2019

© Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány, 2019

Kiadja a Pro Philosophia Kiadó (Kolozsvár),  
Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány (Szeged)

Felelős kiadó: Ilyés Szilárd

Szerkesztő: Laczkó Sándor

Borító: Gregus Zoltán

Korrektúra: Demeter Zsuzsa

Tipográfia: Könczey Elemér

A borító Máté Zsuzsanna *Ars poetica* c. grafikájának  
felhasználásával készült.

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**MÁTÉ, ZSUZSANNA**

**Az aestheticum vizsgálatának célja tehát az értékadó jelentés felkutatása : magyar esztétikatörténeti és esztétikai tanulmányok / Máté Zsuzsanna. - Cluj-Napoca : Pro Philosophia ; Szeged : Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány, 2019**

Conține bibliografie. - Index

ISBN 978-606-8074-22-1

ISBN 978-615-5727-03-0



# TARTALOM

Előszó	7
<b>I. MAGYAR ESZTÉTIKATÖRTÉNETI TANULMÁNYOK</b>	<b>11</b>
Palágyi Menyhért esztétikafelfogásának heurisztikus erejéről	13
Palágyi Menyhért irodalomesztétikai felfogásáról	27
A művészetfilozófus Fülep Lajos elfeledett írásai a reformációról	35
Pauler Ákos esztétikája: komparatív reflexiók	53
Az Erdélyi Iskola egyik alapítójáról, Málnási Bartók György kolozsvári–szegedi filozófusról és esztétikafelfogásáról	69
Sík Sándor Ady-képéről	89
<b>II. ESZTÉTIKAI TANULMÁNYOK</b>	<b>103</b>
„...és bízva bízzál!”	105
Dante <i>Commediájáról</i> és Madách <i>Tragédiájáról</i> – az összehasonlító kutatás felől	119
Az intermedialitás hermeneutikai sajátosságairól – Madách Imre <i>Az ember tragédiája</i> és Jankovics Marcell rajzfilmjének kölcsönviszonya alapján	135

Dialogus a művésztől és művészetéről – Kass János születésének 90. évfordulóján	155
Verssé vált időfilozófia: A „jelenség-idő” és a „teljes-idő” Weöres Sándor néhány művében	173
A művész és a tudós kreativitása Csíkszentmihályi Mihály és Arthur Koestler szerint	191
Irodalom	211
A tanulmányok eredeti megjelenése	231
Névmutató	233
Szerzői névjegy	241
Ajánlások	243

## ELŐSZÓ

Csaknem három évtizede foglalkozom a magyar esztétika történetével és esztétikai, irodalomesztétikai, valamint kultúr- és művészetfilozófiai problémafelvetésekkel. Nyolc önálló könyvem – az Országos Széchényi Könyvtár Magyar Elektronikus Könyvtárában (mek.oszk.hu) elektronikus változatban is olvasható – témája az esztétikum sajátosságainak feltárása a művészetben, az irodalomban, az esztétikai élmény, hatás és érték mibenlétének és működésének vizsgálata, valamint a filozofikum és esztétikum kölcsönviszonya, más és más szövegtörzsekben, műalkotásokban. Jelen tanulmánykötet az elmúlt öt év alatt megjelent félszáz tudományos közleményeiből tizenkét olyan esztétikatörténeti, esztétikai tanulmányom tartalmazza, amelyek – válogatásom szempontjaként – a könyveimhez kapcsolódnak. Szándékom az volt, hogy a már korábban felvetődött kérdés- és gondolatkörök mentén, a múlt és jelen esztétikai gondolkodásának horizont-összeolvadásában egyfajta filozofikus „párbeszéd”, dialógus bontakozzék ki e tanulmánykötetben az alkotók (művészek, költők) és a „professzionális” befogadók (az esztéták, a művészetfilozófusok) között, a művészet és az irodalom milyenségéről és értékeiről. Palágyi Menyhért esztétikafelfogásáról szóló tanulmányom *A bölcsélet átlényegülése esztétikumká – középpontban Madách Imre Az ember tragédiájával* (2013) című könyvem értelmezés-

történeti kontextusát tágítja az első, 1900-ban megjelent Palágyi-féle Madách-monográfia sajátosságait elemezve, kiemelve annak perspektivikus, a szellemfilozófiai felfogás felé mutató karakterét. Majd Palágyi további, 1885 és 1896 között megjelent Vajda, Reviczky és Komjáthy költészetéről szóló írásaiban mutatom be értelmezési keretének „egész”-re irányuló szempontrendszerét, másrészt esztétikai érték kategóriáját, miszerint akkor igazán értékes egy műalkotás, ha benne az egyéni emberi és az „örök emberi”, valamint az életélmények és a magasabb eszmeiség valamilyen módon összekapcsolódnak. A művészetfilozófus Fülep Lajosnak a reformáció művészetéről szóló, elfeledett, ám annál inkább meggondolandóbb írásai (1917) értelmezését – a „Szép eszéről, szép lelkéről...” *Tanulmányok a fiatal Fülep Lajosról és művészetfilozófiájáról* (1995) című könyvem – fülepi metafizikusságot feltáró koncepciójába helyeztem. Pauler Ákos abszolútumállító, deduktív esztétikafelfogását – az *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében* (1994) című munkám komparatív összevetéseit folytatva – a kortárs Sík Sándor esztétikájával hasonlítottam össze, felfedve egyben az esztétikai paradigmaváltás fordulópontjait a 20. század első felében. Miként Palágyi Menyhért (aki 1905-től csaknem egy évtizedig a kolozsvári egyetem magántanára volt) és Pauler Ákos (aki 1912–1915 között szintén kolozsvári egyetemi tanár), úgy a kolozsvári–szegedi–kolozsvári filozófus-professzor, Málnási Bartók György értékdiszciplínaként tekintettek az esztétikára, amely az első magyar filozófiai iskola, az Erdélyi Iskola (illetve ahogy a 20. század végétől nevezték: a Kolozsvári Filozófiai Iskola) axiológiai irányultságának is tulajdonítható. *Sík Sándor a szépíró, az irodalomtudós és az esztéta* (2005) könyvem irodalomesztétikai fejezetét folytatja Sík Ady-képét elemző tanulmá-



nyom, mivel Sík Sándor 1929-ben megjelent *Gárdonyi, Ady, Prohászka* könyvének másfél száz oldalas Ady-fejezetében a legelső volt, aki irodalmárként és esztétaként Ady költészetének főbb minőségeit és értékeit felfedte, az életmű egészének megértésére törekedve. Madách *Az ember tragédiája* című bölcséleti műve nemcsak a múlt és jelen között képez egyfajta hidat, ahogy azt láthatjuk Dante *Commediájának* a madáchi *Tragédiával* való összevetésében, nemcsak kisebb könyvtárnyi kommentálássorozatra készítette az utókort az elmúlt másfél évszázadban, hanem olyan intenzív inspiratív hatással bírt a különböző művészeti ágak képviselőire, amely a magyar irodalmi művek közül a leggazdagabb művészetközi kapcsolati hálót (színházi, képzőművészeti, irodalmi, zenei és filmes feldolgozások sokaságát) hozta létre. A *Tragédia* életbölcséleti irányultságát, korunk animációs filmalkotóira gyakorolt „szabad adaptációs” és inspiratív hatását mutatja be további három esztétikai tanulmányom a *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben* (2018) című monográfiámhoz és a 2016-os angol nyelvű összehasonlító művészettudományi könyvemhez is kapcsolódva. Weöres Sándor időfilozófiáját feltáró írásom az esztétikai hatás mibenlétét tekintve a *Megérthető műalkotás?* (2007) tanulmánykötetemhez kapcsolódik. Ennek koestleri fejezetét folytatja az esztétikum genealógiáját is feltáró kreativitástanulmányom, két magyar származású tudós más nézőpontú és terminológiájú, mégis egymásra épülő, az alkotófolyamatot elemző teóriájukon keresztül.

Tanulmányaim közös vonása, hogy a könyveimhez kapcsolódó esztétikai problematikák mellett felidézik az életutakat is: létrejöttük az egyes filozófusok és esztéták, illetve művészek és költők születési, halálozási évfordulójához is köthetők. Mégpedig a különböző évfordulás

konferenciaelőadások vagy a folyóiratok emlékszámai-  
ba felkért írások formájában, illetve magukban a tanul-  
mányaimban is helyet kapóan, konkrétan a Palágyi – 50;  
Fülep – 125; Pauler – 80; Málnási Bartók György – 125;  
Ady – 100; Madách – 150; Dante – 750; Kass – 90; Weö-  
res – 100; Koestler – 100 évfordulókhöz kapcsolódóan.  
A részletekben megidézett életutak tanulságossága mellett,  
így, összességükben olvasva a szellem embereinek hason-  
ló habitusát jelzik számunkra: a folytonos újrakezdést és  
küzdést, a meg nem alkuvást; a szándék, a szó, az írás és  
a tett egységét, mely valamennyiük életművét hitelesítheti  
számunkra. Hitelesíti elkötelezettségüket, a mindennapi  
élet számos megpróbáltatása mellett és ellenében – a tudás,  
az értelem, az erkölcs és a művészet mellett. Olyan em-  
beri alapértékek melletti elköteleződést hangsúlyoznak a  
mindent megkérdőjelező bizonytalanság korában, melyek  
nélkül az emberi élet értelmetlenné válna.

Szeged, 2019. október 17.

Máté Zsuzsanna



I.

MAGYAR  
ESZTÉTIKATÖRTÉNETI  
TANULMÁNYOK





## PALÁGYI MENYHÉRT ESZTÉTIKAFELFOGÁSÁNAK HEURISZTIKUS EREJÉRŐL

Palágyi Menyhért (Paks, 1859 – Darmstadt, 1924) neve az irodalmárok számára szinte összefonódott Madách Imréével, hiszen neki köszönhető az első, 1900-ban megjelent Madách-monográfia. Igencsak kevésbé ismerjük azonban esztétaként, irodalom- és művészetkritikusként, filozófusként és társadalomtudósként. E csaknem száz éve tartó hiányosság feloldásához alapvetően járul hozzá az *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból* című, 2018-ban megjelent, 420 oldalas, nagyméretű, szép kiállítású könyv (Bogdanov–Székely 2018). A szerkesztők, Bogdanov Edit és Székely László, az MTA BTK Filozófiai Intézetének kutatói nemcsak egy alaposan átgondolt és egyben Palágyi Menyhért életművének interdiszciplinaritásával összhangban szerteágazó válogatást nyújtanak a hazánkban részben elfeledett gondolkodó természetfilozófiai, művészetelméleti, esztétikai és irodalomesztétikai, társadalomelméleti és tudománypolitikai írásaiból, hanem az egyes Palágyi-írásokra vonatkozó szerkesztői jegyzeteikkel, a bölcselő pályaképek bemutatásával és műveinek bibliográfiájával jelentősen segítik az olvasó tájékozódását, valamint a bölcsellettörténeti kutatók munkáját. Másrésztől a szerkesztők fordítók is, a terjedelmes kötetnek csaknem felét kitevő, eddig csak németül megjelent

Palágyi-tanulmányokat és könyveinek részleteit magyarul is tolmácsolják. Harmadrészt a szerkesztők Palágyi életművének jeles hazai kutatói. Néhány rövid, alkalmi reflexiótól és általános ismertetéstől (Simonovits 1977) eltekintve az 1990-es évek elejéig senki sem foglalkozott Magyarországon közelebbről Palágyi filozófiai gondolataival. Ezt törte meg Székely László, aki a „Palágyi filozófiája Wittgenstein felé mutat” (Nyíri 1999: 1–11.) típusú, később megjelenő megközelítésektől is eltérően a saját jogán és értékessége nyomán fordult e méltatlanul háttérbe szorult, majd elfelejtett bölcselő filozófiai munkássága, ezen belül konkrétan a teridőelmélete és tudományfilozófiája felé (Székely 1994). Székely, aki azóta is számos tanulmányában hangsúlyozta az életmű értékeit, a 2018-ban megjelent kötethez írt tanulmányában abban látja az ismertség és elismertség hiányának okát, hogy Palágyi nem tartozott a „Magyarországon sokáig egyoldalúan kultivált vasárnapi körös világhoz, mint ahogy az is, hogy még 1917 előtt radikális kritikát jelentetett meg Marx társadalomelméletéről (Székely 2018: 18.). Bogdanov Edit és Székely László életműválogatása többféle vonatkozásban is megalapozza e jelentőségre igényt tartó polihisztor–gondolkodó újbóli megismerését és értelmezését. Másrészt a szerkesztők hiánypótló tanulmányaikban újragondolják Palágyi életművének a magyar és a német bölcsellettörténetben betöltött helyét és szerepét, valamint bizonyítják annak perspektivikus, többféle diszciplínára vetíthető heurisztikus karakterét is.

A kötetet nyitó fejezetcím – *Miért érdemes ma Palágyi Menyhértet olvasni?* – kérdésére a szerkesztők elsőként Juhász Gyula nekrológiát közlik, mely Palágyi Menyhért életének sommázatát nyújtja: „a mi első, valódi nagy és eredeti filozófusunknak” hazai meg nem értettségét és

meg nem becsülését, a „nemzeti eszme” képviselőjének önkéntes száműzetésbe vonulását, annak az „egyetemes európai szellemű” gondolkodónak, „aki a német bölcsészet legjobbainak elismerését és a magyar hivatalos tudomány mandarinjainak elutasító gesztusát nyerte meg” (Juhász 2018: 13–14.). Bogdanov Edit áttekintő tanulmányában Palágyi Menyhért pályafutása egésze kapcsán tényszerűen részletezi a magyar gondolkodó polihisztorságát és a német bölcselők elismerését, sőt, német filozófusként való számontartását. A Palágyi halálának 50. évfordulóján Darmstadtban tartott emlékünnepegség fölidézését Bogdanov Edit így zárja: „A megemlékező beszédet tartó Schischkoff professzor Palágyi Menyhértet, aki – mint mondta – legnagyobb műveit német nyelven alkotta, német filozófusként méltatta. Kérdés, hogy Palágyi, aki élete utolsó, külföldön töltött éveiben is a magyar sorskérdéssel foglalkozott, s Magyarország európai helyzetét igyekezett egyengetni, vajon mit gondolt volna erről.” (Bogdanov 2018b: 397–401.) Az első fejezetcím kérdésére Székely László terjedelmes tanulmánya kínál tudománytörténeti választ: nemcsak Palágyi filozófusi oeuvre-jéről nyújt összefoglalót, nemcsak a bölcselő nyelvezetének és fogalmi keretének megértéséhez kínál segítséget, hanem annak inspiratív hatását is bemutatja: „a 20. század elején német nyelvű értekezéseivel jelentős elismertséget vívott ki magának a német filozófiai életben, melynek részeként a Ludwig Klagesre gyakorolt jól ismert hatás mellett ugyancsak formálta a német filozófiai antropológia megteremtőinek és meghatározó képviselőinek, Max Schelernek, Arnold Gehlennek és Helmuth Plessnernek gondolkodását.” (Székely 2018: 15.) Székely László tézisét – miszerint Palágyi konstruktivista, előremutató, alapvetően heurisztikus jellegű „életműve számos, ma is aktuális problémafelvetést

és gondolatot tartalmaz” – oly módon bizonyítja, hogy egy igen jól dokumentált ’gyűjteményt’ nyújt át az olvasónak Palágyi sejtéseiről, ötleteiről, valamint gondolatainak ma is aktuális elemeiről, azon a talán ma már jól ismert tudománytörténeti tényen túl, hogy Palágyi javasolta elsőként „kidolgozott elmélet keretében, hogy a teret és az időt a fizika a négydimenziós matematikai téridővel reprezentálja”. További előremutató gondolatköröket Székely Lászlót idézve emelek ki. A Palágyi-életmű „néhány mozzanatában megelőlegezi a modern lélektant és a kognitív tudományt, így az észlelés szenzomotoros elméletét, a pszichikum és a külvilág viszonyának a visszacsatolás fogalmán alapuló kibernetikai megközelítését, s jelen van nála már az úgynevezett virtualitás modern fogalma is. E tárgyköröket érintő írásai – különösen természetfilozófiai előadásai »a tudat és az élet alapproblémáiról«, valamint fantáziaelmélete – ezért alkalmasak arra, hogy a modern eredmények fényében újragondolva őket a mai kutatók számára heurisztikus ötleteket adjanak, [...] ma is aktuális mozzanataira gondolva szintén megemlíthetjük Palágyi nyelvelméletét, a gondolkodás és a nyelv viszonyáról kialakított elképzelését, vagy a logika életfilozófiai – »egzisztenciális« – megalapozására irányuló törekvését.” (Székely 2018: 16–17.) Székely László ezután Palágyi ismeretelméletét, antropológiáját, a tér és idő új elméletét, valamint társadalomfilozófiai, metafizikai és ontológiai gondolatait e heurisztikusság és perspektivikusság jegyében mutatja be, részletesen elemezve a kortörténeti kontextust és Palágyi számos gondolati megelőlegezéseinek hatását, illetve aktualitását.

Jelen tanulmányomban azt vizsgálom, hogy Palágyi Menyhért filozófusi életművének – Székely László által igen meggyőzően bemutatott – heurisztikussága,



perspektivikussága vajon érvényesül-e esztétikai felfogásában? Bogdanov Edit és Székely László az esztétika területén megjelent legfontosabbnak tűnő Palágyi-írásokat kivonatolva vagy egészében közlik. A rövidebbeket egészében olvashatjuk, így Palágyi *Vajda János és a magyar lyra* című, 1885-ben a *Koszorú* folyóiratban megjelent írását, a *Komjáthy Jenő emlékezete* című, 1895-ben, a *Jelenkorban* megjelent tanulmányát és a *Magány, Reviczky Gyula költeményeiről* című, 1889-ben, a *Pesti Naplóban* megjelent verselemzését, részleteket találunk a kötetben Palágyi Petőfiről (1909), Madáchról (1900) és Székely Bertalanról (1910) szóló könyveiből (Bogdanov–Székely 2018: 253–326., 379–385.). Ez utóbbi művészettörténeti és -elméleti könyvét Palágyi fantáziaelméletével veti össze Bogdanov Edit *Fantázia és vitalitás* című tanulmányában (Bogdanov 2018a: 47–72.). Bogdanov Edit másik írásából, a *Palágyi Menyhért pályafutása* címűből megtudhatjuk, hogy Palágyi matematikusként indul, König Gyula igen tehetséges tanítványaként, az MTA felolvasóülésén is szerepelve egyik dolgozatával, ám matematika és fizika szakos tanárként 1882-től mégis irodalomkritikusként dolgozik a *Pesti Naplónál*, majd különböző irodalmi lapoknál, azok szerkesztőjeként. „E lapokban az Akadémia és a hivatalos irodalom (elsősorban Gyulai Pál) ellenében, egyúttal a nemzeti művelődés – az önálló magyar irodalom, művészet és tudomány – s a filozófiai szellem szószólójaként lépett fel, sokszor igen harcossá hangnemben. Az 1880-as évtized végére az irodalmi közélet sajátos tekintéllyel bíró szereplőjévé nőtte ki magát.” Majd 1892-ben és ’93-ban az induló *Athenaeum* folyóiratban pszichológiai tanulmány sorozatot publikált. 1896-ban bölcsészdoktori oklevelet szerzett, 1900-ban pedig megjelent a csaknem négyszáz oldalas Madách-monográfiája (Bogdanov 2018b: 397.).

Palágyinak Madách Imre életrajzi háttérének alapsabb megismeréséhez Madách Aladár nyújtott segítséget, miáltal az alsósztrégovai kastélyban akkor még fellelhető, több, Madáchra utaló dokumentum Palágyi rögzítésében maradt az utókorra. Rövid írásom középpontjába Palágyi Menyhért leghosszabb könyvét, az 1900-ban megjelent Madách-monográfiáját állítom (Palágyi 1900), ily módon esztétikafelfogását elsősorban annak heurisztikus, előremutató jellege felől mutatom be. Megjegyzem, szándékomban áll további elemzések keretében bemutatni művészetelméleti munkásságát is.

Palágyi Menyhért Madách-monográfiája, Barta János szerint „a maga korában értékes” volt, „egyes részletek ma is kútfőértékű”-ek, azonban „esztétikai megállapításai megjelenésekor sem voltak mind helytállóak.” (Barta 1942: 184.) Barta János nem indokolja e kritikus megállapítását, mintegy négy évtized távlatában.

A magam részéről másképpen vélekedem. Csaknem két évtizede foglalkozom a madáchi életművel és értelmezéstörténetével, a több mint 150 év alatt született kisebb könyvtárnyi Madách-szakirodalommal. Legutóbbi, 2018-ban megjelent Madách-monográfiámban (Bogdanov Edit és Székely László kötetét még nem olvasva) Palágyi Menyhért Madách-monográfiájának esztétikafelfogását az akkoriban meglévő pozitivista, a hatás- és eredetkontextust középpontba állító esztétikai paradigmához viszonyítottam, melynek eredményeit először röviden összegzem (Máté 2018a: 44.). Úgy vélem, hogy Palágyi monográfiája ugyan részben magába foglalja e pozitivista törekvéseket, így a részletesen felrajzolt életutat, Madách Imre habitusát, az alkotói környezetet, az egyes művek keletkezéstörténetét, sőt, a még felkutatható barátok, ismerősök szóbeli közlését is feljegyzi, ám mégis túllép e pozitivista szemléleten.

E túllépést deklarálja is, mivel élesen bírálja korának pozitívista *Tragédia*-értelmezőit, „jeles történetismerőit”, akik „bósz háború”-t folytatnak Madách műve ellen akkor, amikor „a Pallas Nagy magyar Lexikonának vastag kötetivel kezében tönkre bírálná Az ember tragédiáját. [...] Az ember tragédiája nem művelődéstörténeti tanfolyam felnőtt gyermekek számára.” (Palágyi 1900: 330–331.) Azaz a művészi formálás szabadsága felől nem indokolt bibliai, dogmatikatörténeti, művelődéstörténeti vagy filozófiai eszmerendszerek gyűjteményeként értelmezni a madáchi főművet, ahogy nem indokolt az e melletti következeteséget számon kérni az alkotótól, netán felróni az ettől való eltéréseket. Ma már Palágyi akkori meglátása evidensnek tűnik, azonban még az 1950-es évekig sem volt az a Madách-szakirodalomban.

Palágyi megkísérli megérteni a kortárs Madách-kutatók további, kritikusan láttatott hasonlóságkeresését, összehasonlítási törekvéseit: „Minél újszerűbb valamely alkotás, annál inkább kapkodunk valamely hasonló után, melyhez mérjük: hogy valamiképen el tudjuk rovincsolni a szokatlanul új és meglepő jelenséget. Az ilyen ideges kapkodásban misem esik meg könnyebben, hogy a szóban forgó művek igazi rokonsága elkerüli figyelmünket, de még annál kevésbé vesszük észre azt a sajátost és örökbecsűt, ami mindeniket a maga nemében egyetlenné teszi. [...] De olyan különzerű és eredeti alkotás Az ember tragédiája, hogy nem csodálhatjuk, ha a bírálók nagyon is belekapaszzkodtak [...] fölületes és lényegtelen hasonlóságokba.” (Palágyi 1900: 371.) A 2018-ban megjelent Madách-monográfiámban éppen ezt a hangsúlyeltolódást igyekeztem helyreállítani, hangsúlyozva, hogy a Palágyi-féle törekvést kívánom megvalósítani. Azaz elemzésem nem a *Tragédiában* felhasznált bölcséleti, gondolati anyag

forráskutatása és filozófiai analógiái felé irányul, mint a számomra is felületes hasonlóságok felé, hanem a 'sajátos és örökbecsű' *Tragédia* mint egy autonóm műalkotás szuverén filozofikumának az elemzésére és értelmezésére (Máté 2018a: 8–353.), mely „a maga nemében egyetlenné teszi”.

Meglátásom szerint Palágyi Menyhértnek a 'rovancsolási kényszeren', a pozitivista szemléleten való túllépése az életfilozófiai beállítódás és a szellemtörténet felé irányul. Mégpedig oly módon, hogy egy olyan átfogó értelmezési keret, egy olyan értelemegész körvonalait tisztázza, mely az életnek a szellemmel egyenrangú szerepet juttat, és majd ennek alapján foglalkozik a madáchi élettényekkel és párhuzamaival a madáchi főműben. Mindezen törekvései a megélt életnek tulajdonított jelentőség miatt válnak hangsúlyossá. Ebben az értelemegészben Palágyi mint filozófus a nem materialista módon fölfogott eszmények (szerelem, szabadság, a nemzeti és az összemberi haladás, a „szférák harmóniája” felé forduló kopernikuszi–kepleri „idealista” tudomány és a művészi alkotótevékenység) jegyében megélt élet élménye, és a rá való szellemi és művészi reflexió találkozásaként, a saját életélményt a művészi és szellemi reflexió által történelemfilozófiai síkra emelő műalkotás-ként fogja föl a madáchi művet. Ebben az élettörténeti aspektust és a szellemtörténetet egységbe ötvöző, átfogó értelmezési keretben Palágyi a műalkotást és az alkotót egységes egészként értelmezi, mivel mind az alkotói szándék, mind magának az alkotásnak az átfogó rendezőelvét és egyben értelemegészét egy olyan személyességben és a személyességből fakadó erkölcsiségben véli fellelni, mely ugyanakkor egyetemessé, univerzális érvényűvé formálódik a *Tragédiában*, egy „erkölcsi Kosmos”-szá (Palágyi 1900: 338.). A továbbiakban ezen életfilozófiai jellegű és a szellemtörténet felé előremutató gondolatkört részletezem,

egyben indokolva Palágyi Madách-monográfiájának, esztétikai felfogásának perspektivikus, heurisztikus jellegét. Palágyi Menyhért esztétikai értelmezésében Madách a „maga életének drámáját akarta megírni, de úgy, hogy benne az egész emberiség tükröződjék; az egész emberi nem sorsát akarta szemléltetni, de úgy, hogy az egyszermind egyéni életének válságait jelképezze.” (Palágyi 1900: 313.) Megjegyzem, hogy a szellemtörténész Pauler Ákos (aki néhány évig kollégája volt a kolozsvári egyetemen) csak jóval később, 1924-ben fogalmazza meg szellemtörténeti kategóriaként azt, melyet Palágyi már elvként alkalmazott a *Tragédia* értelmezésekor 1900-ban. Pauler szerint a szellem valóságossága abban áll, hogy „a lelki élet történései egyéni lelkekben játszódnak le, [...] ily módon az egyéni lelkekben lejátszódó pszichikai élet mellett egy egyéneletti folytonosságú lelkifolyamat keletkezik.” (Pauler 1924: 2.) Jól látható a szellemtörténeti analógia a terminológiai különbségtől függetlenül Palágyi hosszas érvelésében, miszerint az alkotó nem a történelmet, hanem „a történelem lelkét akarja éreztetni, illetve a saját lelkét tárja föl előttünk évezredek történeti mezében.” (Palágyi 1900: 326.) Ezt a két oldalt az emberi nem egységének elvében, egy univerzális egységelvben mint történelem-bölcseleti eszmében látja érvényesülni: „A változhatatlan emberi természet tűnik föl mindig új változatokban. Az egész emberi nem éled föl újból minden egyedben. Az egész világtörténelem zajlik le újból minden egyes ember életében. Az idők teljessége van jelen minden múltó pillanatban. Egyetlen örök láng lobban fel újból minden ember-mécsesben. Az emberi nem egységének elve az minden délkörön és minden időkön keresztül. Ez az a történelem-bölcseleti eszme, melyet Madách Az ember tragédiájában szemléltet.” (Palágyi 1900: 337.) S mindezt képes úgy megtenni az alkotó Madách,

hogyan az emberiség történelme egyszerre legyen befejezett és befejezetlen egyben. 'Egy alkotás képes-e valamilyen vonatkozásban átfogni a mindent?' madáchi kérdésére részlegesen utal egy visszaemlékezés, mely Palágyi Menyhért közlésének köszönhetően maradt fenn az utókorra:

„Madách előtt világosan állt a nagy feladat, melyet maga elé tűzött: drámai költeménybe akarta foglalni az emberiség történetét. [...] Világosan állhatott előtte, hogy ő most nem a physikai Kosmost – mint ama német bűvár, – hanem az erkölcsi Kosmost akarja megírni. Érezte tervének rendkívüli eredetiségét és vakmerőségét, és a nagy szándék annyira izgatta, hogy ő, ki különben mélyen tudott hallgatni költői terveiről, nem állhatta, hogy társaságban elé ne hozakodjék a problémával, mely egész lelkét igénybe vette. E fölöttébb fontos adatot a meleg kedélyű, és finom értelmességű Jeszenszky Danónak köszönhetem. Egy alkalommal – 1858 körül lehetett – Madách Imre ebédre volt hivatalos Csörföly Imre balassagyarmati ügyvéd vendégszerető házába. [...] Társalgás közben Madách Imre azt a különös kérdést vetette föl, hogy lehetőnek vagyis költőileg megoldható föladatnak tartanák-e az urak *az emberiség egész történelmét egy drámai műbe foglalni*. A jelenlévők közül senki sem sejtette, hogy Madách ilyenmű tervet forgat agyában: a kérdést mindnyájan tisztán akadémikusnak tartották. Jeszenszky arra az álláspontra helyezkedett, hogy *a feladat túllépi a költészet határait* és hogy *drámailag teljességgel megoldhatatlan*. Bory László szintén Jeszenszky nézetét erősítette, bár különben sem ő, sem jelenlévő ügyvédtársai nem vettek élénkebben részt az eszmecsereben. Jeszenszky fő-érvei voltak, hogy olyan műből, mely az emberiség történelmét dramatizálná, *hiányzanék az egység*, hogy továbbá az emberiséget annyiféle törekvések vezérlik, és annyi sok a hős, aki az eszméket képviseli, hogy e hősokeket mind egy

műbe foglalni lehetetlenség; de ami a fődolog: az emberiség története befejezetlen, már pedig a dráma tárgyát csak befejezett cselekmény alkothatja. [...] Jeszenszky iskolás (scholastikus) álláspontból támadta Madách tervét, de érvelésétől azt az érdemet el nem vitatjuk, hogy igen élénk világításba helyezi Madách vállalkozásának roppant merészségét. Igaza van Jeszenszkynek, hogy a történelem mindig befejezetlen, de ez csak az egyik fele az igazságnak. Másik fele pedig az, hogy a történelem mindig be van fejezve, ha akad emberlélek, aki azt magában befejezettnak érzi. Voltaképpen minden emberrel újból kezdődik és újból befejeződik a világtörténelem, de ennek nem minden ember van tudatában. A kiből e tudat oly erős, hogy erkölcsi cselekményben, művészi alkotásban vagy bölcselő tanításban kifejezni tudja, azt nagy embernek vagy korszakos embernek nevezzük.” (Palágyi 1900: 338–340. Kiemelés az eredetiben.)

Palágyi e párhuzamot az alkotói szándék értelmezésének alapjaként is tételezi, így a madáchi életszakaszok és történelmi alakváltozatok közötti analógiaként, miáltal az első négy álomszínben az ifjúkor uralomvágyát, szabadságrajongását, gyönyörvadászatát és regényes nőimádatát látja érvényesülni. Szerinte a *Tragédia* valódi főszereplője a tudós, ezt bizonyítja, hogy az érett Madách, a bölcsész a további három színen át (a VIII., IX. és a X. színben) „Keplerben szemlélteti önmagát. Hogy mennyire ő maga ez a Kepler, arra nézve itt csak egy személyes megjegyzés foglaljon helyet. Kepler nevének, Borbálának hűtlenségéről semmit, de éppenséggel semmit sem tud a krónika. Madách itt nyilvánvalóan a saját nevére, Erzsikére gondol. Ha nem Ádám volna a mű kimondott hőse, akkor Keplert kellene annak tekintenünk: annyira ő az eszmei tengelye az egész műalkotásnak. A Kepler-jelenetek után következő színekben Ádám nem is bújik többé új jelmezbe, nem is

vállal új szerepet az emberek között. Idegenné lett a földön [...]. Ezért Ádám többé nem is hőse az emberiség küzdelmeinek, hanem csak bölcsész-szemlélője.” (Palágyi 1900: 341–342.) A „saját lényét a világtörténelemben” (Palágyi 1900: 331.) kivetítő madáchi törekvés ugyanakkor összekapcsolódik egy másik alapvetőnek tekintett törekvéssel, a monográfia írója szerint: „A tragédia külső szerkezete ugyanazt a gondolatot hirdeti, mint a tragédia egész tartalma: az emberi nem egységének eszméjét minden tereken és időkön keresztül, vagyis *magát az erkölcsi eszmét.*” (Palágyi 1900: 369. Kiemelés az eredetiben.)

Palágyi Menyhért már 1900-ban megsejtette e madáchi drámai költemény illusztris jövőjét: „Madách műve beiktatta nemzeti művelődésünk sajátlagos törekvéseit az emberiség legfelső törekvéseinek rendszerébe. Nagyszerű ígélet rejlik Madách világra szóló alkotásában: az az ígélet, hogy a magyar génusz, ha egyszer majd igazán felszabadulhat, nem marad szellemi téren sem adósa a művelt Nyugatnak, hanem sajátos elmekincseiből visszafizetendi tanítómesterének, amit tőle eltanult. Boldog, ki e kort látni fogja.” (Palágyi 1900: 373.) Palágyi esztétikai értékelése beigazolódtott. Beteljesedni látszik e 'boldog kor', akár a kisebb könyvtárnyi terjedelmű kritika- és értelmezéstörténet révén, vagy a hullámokban felerősödő Madách-, illetve *Tragédia*-kultusz, vagy az egyedülállóan gazdag művészetközi kapcsolati hálót létrehozóként, vagy annak révén, hogy a magyar irodalmi művek közül a legtöbb nyelvre – közel negyvenre – fordították le (Máté 2018a: 263–352.). A *Tragédia* a magyar színházművészet egyetemes befogadottságának és elfogadottságának a jelképeként is interpretálható, hiszen az elmúlt 135 évben, a Paulay-féle ősbemutató óta, Madách e remekművének színrevitele nemcsak a történelmi Magyarország valamennyi városában és számtalan



kisebb településén történt meg, hanem számtalan európai fővárosban, nagyvárosban és több kontinens nagyvárosai-ban is, több mint tízezer előadás keretében (Enyedi 2010).





## PALÁGYI MENYHÉRT IRODALOMESZTÉTIKAI FELFOGÁSÁRÓL

Palágyi Menyhért 1882-től a *Pesti Naplónál* volt irodalomkritikus, majd 1884-től az *Irodalmi Lapokat*, a következő évben a Petőfi Társaság *Koszorú* című lapját, '87-től pedig a fél évet megért *Új nemzedéket* szerkesztette (Bogdanov 2018b: 397.). Már ebben az évben ennek megszűnte után Tolnai Lajos rövid életű, *Irodalom* című lapjánál volt társszerkesztő, majd később 1896-tól, a szintén csak egy évet megélt *Jelenkor* szerkesztője Palágyi Lajos, költő-öccse társaságában (Sőtér 1965: 951–952.). A fentebbi lapokban 1884 és 1897 között megjelenő esztétikai írásai egyrészt esztétikatörténeti témájúak (pl. *Schopenhauer széptana*, *A Hegel-iskola esztétikája*, *Fichte széptana*, *Taine történeti módszere*, *Magyar eszthétikusok és kritikusok*). Palágyi a hegelianus örökségtől és a pozitivizmustól elhatárolódik; ugyanakkor elfogadja a fichtei énközpontú filozófiát és a schellingi organikus gondolati örökséget, a természet és a szellem egységét, a művészetek, az irodalom és a filozófia összefonódottságát, valamint az egyetemes „én”-t középpontba állító bölcseletet. Másrészt esztétikai munkái esztétikai minőségeket tárgyaló, reflexív írások (pl. *Beöthy Zsolt a tragikumról*, *Rákosi Jenő a tragikumról*, *Szép és fenség fogalma Kantnál*, *A szép pszichológiája*). Irodalomesztétikai írásaiban pedig stilisztikai és műfaji kérdéseket elemez, illetve az irodalmi élet eseményeit követve a

kortárs tendenciákat észrevételezi (pl. *A szimbolizmusról, Zoláról és a naturalizmusról, A magyar regényről, Irodalmi törekvések, Egy „szimbolista” drámáról, Ibsen, A mai magyar irodalom* című írásaiban). Terjedelmüknél és számukat tekintve is kiemelkednek Katona Bánk Bánjának elemzése, Petőfi és Madách életművét elemző munkái, valamint a kortárs költőkről – Tolnai Lajosról, Reviczky Gyuláról, Komjáthy Jenő és Vajda Jánosról – írt szintetizáló jellegű tanulmányai (Palágyi 2018: 403–411.). A kortárs költőkkel személyes, Tolnaival, Komjáthyval szinte baráti kapcsolatban állt. 1897-től folyamatosan jelentek meg Madách-tanulmányai a *Pesti Naplóban* és a *Vasárnapi Újságban*, majd továbbgondolva szintetizálta az 1900-ban publikált Madách-monográfiájában (Palágyi 1900). A századfordulótól már alig-alig találkozunk egy-két irodalmi tárgyú írásával (Rákosi Jenőről, Tolnairól, Madáchról). A nagyívű filozófiai könyvek és tanulmányok – tér-időelmélete, ismeretelméleti alapvetése, Marx-kritikája és heurisztikus jellegű fantáziaelmélete – után az 1909-ben publikált Petőfi-monográfiájával ér véget az irodalomesztétikai írások sorozata, melyet a Petőfi Társaság felkérésére írt, a húsz évvel korábban megjelent Petőfi-tanulmányát továbbgondolva. Ekkor már 1905-től csaknem egy évtizedig (külföldi egyetemekre, konferenciákra történő utazásaival megszakítva) a kolozsvári egyetem magántanára volt, az irodalom mellett természetfilozófiát oktatott és reakcióidő-kísérleteket folytatott az egyetem pszichofiziológiai laboratóriumában (Békés 2005: 351–380.).

*Palágyi Menyhért esztétikafelfogásának heurisztikus erejéről* című, e kötetben (másodközlésben) megjelent tanulmányomban azt vizsgáltam, hogy az első nagy Madách-monográfiában miképpen körvonalazódott Palágyi (irodalom) esztétikai felfogásának heurisztikus jellege. A monográfia

átfogó értelmezési keretében Palágyi a megélt életnek, az egyén élettörténetének, élményeinek a szellemmel egyenrangú szerepet juttatott, perspektivikusan egy életfilozófiai szemlélet és a szellemtörténet műalkotás-felfogása felé irányulva. Ebben az értelemegészben Palágyi *Az ember tragédiáját* – a madáchi életélményt a művészi és szellemi reflexió által történelemfilozófiai síkra emelő műalkotásként fogja föl. A műalkotást és az alkotót egységes egészként értelmezve, mind az alkotói szándék, mind magának az alkotásnak az átfogó rendezőelvét és egyben értelemegészét egy olyan személyességben és a személyességből fakadó erkölcsiség eszméjében véli fellelni, mely ugyanakkor egyetemessé, univerzális érvényűvé formálódik a *Tragédiában*. Értelmezésében a „saját lényét a világtörténelemben” kivetítő, az egyénit és az univerzális emberit összekapcsoló madáchi törekvés eredménye, hogy a *Tragédia* az emberi nem egységének eszméjét hirdeti „minden tereken és időközön keresztül, vagyis magát az erkölcsi eszmét.” (Palágyi 1900: 331–369.)

Jelen írásomban Palágyi további szintetizáló jellegű irodalomesztétikai írásait vizsgálom a Madách-monográfiában fellelt irodalomesztétikai alapelvek felől, mégpedig elsősorban a kortárs költőkről, így *Vajda János és a magyar lyra* című, 1885-ben a *Koszorú* folyóiratban részletekben közölt összefoglaló tanulmányát, a *Magány. Reviczky Gyula költeményeiről* című, 1889-ben a *Pesti Napló*-ban megjelenő írását, *Komjáthy Jenő emlékezete* című, 1896-ban a *Jelenkor* folyóiratban publikált írását és az 1909-ben, a Petőfi-könyvtár XIII. füzeteként megjelent (húsz évvel korábbi munkáján alapuló) *Petőfi* című monográfiáját. E forrásanyagokat tekintve munkám jelentősen megkönnyítette a Bogdanov Edit és Székely László által szerkesztett és tartalmas tanulmányaikkal kísért kiváló Palágyi-válogatás- és tanulmánykötet (Bogdanov–Székely 2018).

Palágyi a *Vajda János és a magyar lyra* című terjedelmes tanulmányának gondolatmenetét olyan ellentétpárokra építi, melyek mai tudásunk szempontjából is relevánsak a 19. század utolsó harmadának hazai irodalmi életére, valamint a késő romantika sajátosságaira nézve. Az Arany János halála utáni harmadik esztendőben a „költőfejedelem” „új utak törésének” gondolatának helyeslő felidézésével kezdi áttekintését a magyar líráról, majd a korabeli irodalmat a maradiság és a haladás, valamint a konzervatív irodalmi intézményrendszer és az új eszméket képviselő, eredeti hangon megszólaló, ám mégis a magányosan maradó egyéniségek hosszas, ám terméketlen küzdelmében látja. Arany iskolájával kapcsolatba álló önálló tehetség Tolnai Lajos volt szerinte, aki ezt a megújítást véghez vihette volna, azonban a hivatalos irodalom (itt elsősorban Gyulai Pálra gondolt) „érdekszövetségébe” nem illett. Majd Arany egy másik gondolatával már konfrontálódva, Palágyi szerint „nem áll az, hogy a forradalom utáni költészet merő Petőfi utánzás volt. Tanú rá Vajda János költészete, melyben, mint ezt most ellenfelei kénytelenek bevallani, semmi nyoma az utánzásnak nincs. Sőt ma már utat tör magának az a meggyőződés, hogy Vajda nemcsak korunk legnagyobb lyrai költője, de egyáltalán irodalmunk tüneményszerű jelensége,” ám hosszú évtizedekig csupán „mártíromság” volt a sorsa (Palágyi 2018: 253–254.). A már irodalomtörténeti kontextust érintő gondolatmenete után Vajda János költészetét az egyéni életösszefüggés alapélményeiből kiindulva értelmezi. Verseinek közös elemeként a valóság elemeinek szenvedélyes megélésén alapuló idealisztikus világ felé irányulását jelöli meg. (Például: a szerelem érzékisége „a tökéletes szép eszményében tisztul meg,” vagy másutt: „természetköltészetének sejtelmes elemeiből fejlődik költészetének metafizikai oldala”.) Értelmezésében

Vajda „a telhetetlen érzékiségen kezdi és a legmagasabb bölcséleti eszméig emelkedik.” Vajda költészetét mint „egész”-et ragadja meg: „Ha mintegy egyetlen pillantással át akarjuk tekinteni Vajda egész lyrai költészetét és minden jellemző vonásának alapvonását keressük, akkor ezt abban a sajátosságban találhatnók fel, hogy Vajda a saját szenvedélyeit és egész lelkületét a tragikum képében fogja föl, és így egész költészetét [...] úgyszólván monodrámává teszi.” Innen származik e költészet egyéni jellege, minek következménye, hogy „Vajdában tehát olyan kiváló költőt kell tisztelnünk, aki – mint mondtam – a magyar lyrának a magasabb eszmék világát hódította meg és aki ezen felül hurjait – az érzelemskála tekintetében – újabbakkal és erősebbekkel bővítette ki.” (Palágyi 2018: 255–263.)

Palágyi irodalomesztétikai szemléletének mindkét alapelve érvényesül Vajda-tanulmányában: az egészre irányuló és az lételemeknek, az élményvalóságnak a szellemmel egyenrangú szerepet juttató értelmezési kerete, valamint az egyéniség és az „örök emberi” egységéből fakadó, valamely magasabb eszmeiség felé történő irányultság, melyet esztétikai értéként értelmezhetünk, ahogy Madách-monográfiájában is, a *Tragédia* vonatkozásában láthattuk az erkölcsi eszme kapcsán. Palágyi mindkét irodalomesztétikai alapelve Komjáthy- és Reviczky-tanulmányában is fellelhető. Komjáthy költészetének értelmezését is az átfogó lételemek összefüggésrendszerében elemzi, paradoxonok sorozatában foglalva össze annak lényegi vonásait az egész megragadására törekedve: „Komjáthy Jenő a költészet halottja, nemcsak abban az értelemben, hogy halála a költészet vesztesége, de abban az értelemben is, hogy a költészet volt okozója az ő korai halálának. Ő igazán saját múzsájának áldozatja, [...] midőn éjt és napot, napot és éjt egygé téve, hevületből hevületbe sodortatva, egy nemében a lyrai önkívületnek leledzett. [...]

Nem lévén közönsége, dalait visszhangtalan magányban dalolta. [...] Minden ízében poétikus lélek, a leghamisíthatlanabb fajtából vett lyrikus, de szegény az alkalmakban. [...] Komjáthy nem értett ahhoz a mesterséghez, hogyan kelljen önmagát színre hozni, [...] a siker elkerülte őt, vagy pedig ő a sikert. [...] Ami Komjáthy Jenő költészetét a maga nemében egyedül állóvá teszi: az elvont ihlet, [...] az elmének nagy elvontsága.” (Palágyi 2018: 264–276.) Ugyan önálló tanulmányban is foglalkozott Reviczky költészetével, mégis kettőjük összehasonlításáról szóló gondolatmenetében fogalmazza meg a két költészet átfogó értelemegészének körvonalait: „Komjáthy mint a költői eszményiség embere, messze magasban áll Reviczky fölött; viszont ez könnyebben hozzáférkőzik szívünkhöz méla hangulatú elmélkedéseivel. Komjáthy nem mutatja meg eléggé, hogy mi az, a mit a földi javakból elveszít, mert egyre csak ideális nyereségeit zengi. Reviczky viszont nem érezteti velünk eléggé, hogy mi az az ideális kincs, melyet a sorstól nyert, mert egyre csak azt dalolja, mit veszít a mindennapi küzdelemben. Ily különös módon egészíti ki egymást a két szellembarát, kinek útja idővel mindjobban széjjelvált.” (Palágyi 2018: 269.) Palágyi szerint, közös beszélgetéseikre is hivatkozva, Komjáthyt nemcsak teoretikusan foglalkoztatta a bölcsélet és a költészet viszonya, hanem egyúttal költészetének is alaptitka és egyben lényegi sajátossága az, hogy az „elvont gondolatokat is érzelmi oldalukról fogta fel úgy, hogy benne minden gondolati folyamatot egy érzelmi viharra változtatott át, és a hideg logikai válságok igazi szívgyötrelmekké lettek.” (Palágyi 2018: 264–276.) Palágyi éppen ezen átéltség, „az eleven életmozzanatok”, az életélmények hiánya miatt erőteljes kritikával illeti – a *Magány. Reviczky Gyula* költeményeiről című írásában (Palágyi 2018: 277–284.) – Reviczky verseiben az eszmeiség kifejeződését, akinek versein „nem érzik az eleven helyzet, melyből fakadnak,” mivel hangulatai




csupán reflexióiból származnak. Így Reviczky az „eszmék poéziséhez fölemelkedni nem tud, mert maguk az eszmék neki csak hangulatnak tárgyai. Innen van, hogy egyszer Epikur elveit hirdeti, máskor meg budhista lesz, majd istent, majd meg a sátánt dicsőíti.” Palágyi szerint a változó élelményekből és -helyzetekből fakadó eszmei ellentmondásosság ugyan megengedhető az alkotásban, azonban a hangulati, gondolati reflexiók szintjén megjelenő eszmék relativizmusa miatt Reviczky „nem emelkedhetik az eszmék poéziséhez, mert ezt neki visszas élelnézete lehetetlenné teszi.” Bőséges verselemzéseiben, utalásaiban mindösszesen két költemény esetében tesz kivételt, a *Pán halála* és a *Szabadság* című költeményeknél (Palágyi 2018: 280–283.).

Palágyi irodalomesztétikai alapelvei egyike az értelmezési keretre vonatkozik. Miszerint mind Vajda-, Komjáthy- és Reviczky-tanulmányában is, költészetüket mint egészet ragadja meg, az életösszefüggéseket, a meghatározó élményeket, és a mindezekon alapuló (átélt) eszmeiséget egymáshoz való viszonylatukban mutatja be. A 20. század elejére lassan kibontakozó szellemtörténetnek az egészre irányuló szemléletét így részben előlegezve, mivel a szellemtörténész „nem hisz abban, hogy töredékekből egész építhető, hogy kitartó gyűjtőmunkával valaha is összeállítható a keresett értelem. Úgy gondolja inkább, hogy olyan sajátos eljárást kell alkalmaznia, amely azonnal az átfogó értelemegész körvonalait tisztázza, és ennek alapján foglalkozik csak az egyes élettényekkel.” (Bókay 1997: 108.) Palágyi másik irodalomesztétikai alapelve pedig esztétikai érték kategóriaként funkcionál, miszerint akkor igazán értékes egy műalkotás számára, ha bennük az egyéni emberi és az egyetemes, az „örök emberi” összekapcsolódik valamely (élelményen alapuló, megélt) magasabb eszmeiségre irányultság formájában. Ezen axiológiai érvet a 19. század eleji schellingi

gondlatkörhöz kapcsolhatjuk a művészetről, az irodalomról való gondolkodás történetében. Schelling rendszerében a filozófia és a művészet (benne az irodalom) a közönséges valóság, a mindennapi élet káoszából a kivezető utak, miáltal a poézis, a művészet és a filozófia együtt alkothatja azt a szintézist, amely az összes emberi tudás, cselekedet és alkotás csúcspontja (Schelling 2008: 313.).

Palágyi a bölcséleti elemet, az eszmék poézisét keresi Petőfi költészetében is. (1909-ben megjelent Petőfi-monográfiája méltánytalanul elhallgatott, újraolvasása és értékelése még várat magára. Rövid írásomban csupán egyetlen szegmentumát emelem ki.) Alapkérdése: „mi teszi Petőfit nemcsak a magyar, de a világirodalomban is egyetlen jelenséggé, vagyis mi az ő páratlan eredetiségének titka?” Nem – a szerinte túlhangsúlyozott – népiessége, „nép-nemzeti” jellege Petőfi eredetiségének forrása (Palágyi 2018: 288.). A művészi individualizmusából fakadó, különös alkotói (színészi és költői) ihletettsége, melyet Palágyi „dinamikus ihletnek” nevez, olyan különleges, gyors hangulat- és kép-váltásokon alapuló (számos verselemzéssel szemléltetett) költészetet eredményez, mellyel Petőfi „beleviszi nemzeti szellemünket az általános világirodalmi áramlatokba, bekapcsolja költészetünket a nyugoti nemzetek nagy érzés- és gondolatközösségébe.” (Palágyi 2018: 290–291.)

Ennek lírai és eszmei csúcspontja, az egyéni (megélt) életélményt és az általános emberit összekapcsoló eszmeiség: a nemzeti szabadságon alapuló világszabadság eszméje, mely nemcsak Petőfit avatja „legigazibb megszemélyesítőjé”-vé a „világszabadság apostolának”, hanem egyúttal a magyarság „emberiségi küldetését” is jelenti (Palágyi 2018: 300–302.).



## A MŰVÉSZETFILOZÓFUS FÜLEP LAJOS ELFELEDETT ÍRÁSAI A REFORMÁCIÓRÓL

Fülep Lajos 1930 szeptemberében így írt levelében Babits Mihálynak: „Közlöm egyúttal, hogy amit tavaly ilyen tájban említettem, művészet-filozófiai munkám, nagyjában és egészében elkészült.” (Fülep 1992: 568.) Később egy 1945-ben adott interjúban pedig már ezt nyilatkozta: „Az egyetlen, amivel azonosítom magam, s magamhoz méltónak tartom, a még kiadatlan művészetfilozófiám.” (Tímár 1985: 56.) A fülepi művészetfilozófiai életmű azonban befejezetlen maradt. Ezt tanúsítja az általa sokszor átírt, bővített, az eredeti, 1930-ra datálható, 340 fóliót meghaladó, mintegy 6000 kéziratos oldalra gyarapított művészetfilozófiai töredékhalmaz. Fülep Lajos talán nem tudatosította, ugyanakkor mégis tapasztalta, hogy az univerzális, a nagy művészet/filozófiai elbeszélések kora nem a 20. századé. Ha életművére és kiemelten az 1930-ig lévő időszakra tekintünk, a művészetfilozófus, illetve a református lelkész szellemi hagyatékára, akkor előttünk tornyosulnak – Fülep Lajos életében megjelent könyvei mellett – a nagyméretű narancssárga gyűjteményes munkák, így kétkötetnyi levelezése 1930-ig, F. Csanak Dóra munkájának köszönhetően és a három vaskos kötet, *Fülep Lajos Egybegyűjtött írások* (I., II., III.), Tímár Árpád szerkesztésében. Ez utóbbi kötetek 1902 és 1930 között keletkezett valamennyi kisebb-

nagyobb írását tartalmazzák, így hús jelentősebb művészetfilozófiai tanulmánya, (tervezett) könyvfejezetei mellett a szinte megszámlálhatatlan sok műkritikáját, műelemzését, publicisztikai írását, kéziratban maradt könyvtöredékeit, írásait, valamint egyházi beszédeit, prédikációvázlatait, illetve a reformációval kapcsolatos írásait is. Az utókor hatástörténeti tudata mintegy 300 szakértő tanulmányban tüntetett Fülep pragmatikus művészetfelfogása mellett, ám a reformációról szóló írásai marginalizálódtak.

A jelen tanulmányomban kiemelt, a fiatal Fülep Lajos reformációról szóló, 1917-ben megjelent írásai különös státusúak. Egyrésztől elfeledettnek tekinthetőek, hiszen korabeli, az *Ébresztő* folyóiratban és a *Protestáns Egyházi és Iskolai Lapban* történt megjelenésük után majd csak 1998-ban láttak újra napvilágot, a *Fülep Lajos Egybegyűjtött írások* III. kötetében (Fülep 1998). Megjegyezném, hogy a terjedelmes fülepi szakirodalomban nem talákoztam olyan tanulmánnyal, mely ezen írásokat kiemelten elemezte volna. Másrésztől biográfiai vonatkozásban is különös helyzetűek, mivel egy olyan művészetfilozófus írásairól van szó, aki éppen református lelkésznek készül: az 1917-ben publikált *Örök reformáció*, a *Reformáció és művészet* és *A református templom reformja* című írások akkor íródtak és jelentek meg, amikor a már ismert művészettörténész és művészetfilozófus 1916-tól a Budapesti Református Teológiai Akadémiára járt és ahol 1918-ban teológiai vég bizonyítványt kapott. Ezt megelőzően a fiatal Fülep, az európai szellemiség meg tapasztalását követően, azaz a több hónapos párizsi utak, az 1907-től 1914-ig tartó firenzei és római tanulmányút, valamint a gyakori (angliai, franciaországi, svájci és erdélyi) utazások után, 1915 őszén lett a Vasárnapi Kör tagja, melynek tudatosan vállalt előzménye az általa is szerkesztett, rövid életű, a metafizikus irányultságot nyíltan felvállaló

Szellem folyóirat (Máté 1995: 40–42.). A Vasárnapi Kör tagjának – a privát szférából való kitörési – kísérlete volt, hogy 1917 elején elkezdték szervezni a *Szellemi Tudományok Szabad Iskoláját*. A tavaszi első, *Előadások a szellemi tudományok köréből* című szemeszter határozott programjaként az új spiritualizmus, a metafizikai idealizmus világnézetének terjesztését fogalmazták meg. Fülep Lajos öt alkalommal tartott itt előadást *A nemzeti elem a magyar képzőművészetben* címmel, mely többek között majd első könyvének, a *Magyar művészet* című munkájának koncepcionális és tematikus alapja is lett (Fülep 1971: 8–9.). E termékeny, 1911 és 1918 közötti időszak gondolkodói habitusának vázolása nélkül nehezen értelmezhetőek a reformációról szóló írásai, mivel némiképp ismernünk kell, ha még oly jelzésszerűen is, a művészetfilozófus Fülep Lajos metafizikus irányultságát, és emellett folytonossá vált kritikusi attitűdjét. E két, „legendákkal” is övezett, egymással összefüggő beállítottság nyilvánul meg az 1917-es reformációról szóló írásaiban, ahogy ekkoriban életének különböző területeit, valamint művészetéről szóló írásait hasonlóan átszövik.

A fülepi kritikusi szigorúságról szóló legendárium magánéleti szálára Illyés Gyula utal. Fülep 1913-ban vette feleségül Erdős Renée írónőt, két gyermekük megszületése után néhány év múlva elváltak. Illyés Gyula így anekdotázik válásuk 'esztétikai kritikusi' okáról: „Hogy az éjjeliszekrényén talált regény-kefelevonat hajnali elolvasása után, ugyancsak Firenzében, mint bontotta föl házasságát még aznap, a korszak jól indult, de aztán bestsellerévé hígult írónőjével.” (Tímár 1985: 180.)

Fülep esztétikai ízlésének szigorúsága nem kímélte a magyar művészetet sem, ahogy azt az 1923-ban megjelenő *Magyar művészet* könyve tanúsítja. Fülep szerint azt a kérdést feltenni, hogy van-e magyar, egyetemes és mégis

nemzeti festészetünk – a közvélemény szemében egyenlő a hazaárulással. Vállalva e „veszélyt”, sorra bírálta a magyar festészet nagyjait: Markót, Barabást, Borsost, Lotzot, Madarászt, Székely Bertalant. Tekintélyelvűség nélküli kritikát kapott Munkácsy, Paál, Mészöly is, bár emellett értéküket is elismerte. „Túl szigorú” véleménye, ha nagyon lassan is, de beszivárgott a szakirodalomba, ahogy ezt Tímár Árpád – Fülep Lajos hagyatékának gondozója – a *Magyar művészet* hatástörténetét összegző tanulmányában meggyőzően bemutatta: „Nem kerülhették ki Fülep megállapításait azok a szakkutatások sem, amelyek Munkácsy, Izsó, Székely Bertalan vagy Lechner művészetével monografikusan foglalkoztak. Akár egyetértettek vele, akár cáfolni próbálták Fülep túl szigorú ítéleteit. Levelekből, emlékezésekből tudjuk, hogy számos kiváló képzőművésznek is meghatározó élményt jelentett a *Magyar művészet*, Rippl-Rónaitól Dési Huber Istvánon át Korniss Dezsőig. Írók, költők is haszonnal forgatták.” (Tímár 1986: 104–105.) Fülep szerint a magyar festészetnek egy igazán nagy, nemzeti és egyetemes mestere van: Szinyei Merse Pál, aki a képírás magyar és egyetemes történetében – a franciákkal párhuzamosan – egy fontos problémát oldott meg, az egyidejűség tényét (Fülep 1971: 85–87.). Ahogy a magyar építészetben is jelentős mestert látott: Lechner Ödönt, aki a „nemzetit keresve, megtalálta a nemzetközit, az ázsiait keresve az európaiat, a sajátost keresve az egyetemest, és az ősit keresve a modernet, az aktuálist.” (Fülep 1971: 52–56.) A magyar szobrászat pedig Izsó Miklós művészetével kapcsolódott bele „az európainak hatalmas történetébe.” Szobrai, hasonlóan a görög szobrokhoz, az ellentétek egymással való kiegyenlítődései, kötöttség és szabadság korrelációjának megvalósulásai. A magyar etnikum, a nép testi ideáljának megelevenítése közben eljut

a szobrászat leglényegesebb problémáinak megoldásához: a contrapposto művészi kompozíciójában megtestesült etnikai ideál plasztikusságáig (Fülep 1971: 60–74.). Fülep első könyvének kritikus attitűdje művészetfelfogásának egyik téziséen, az egyetemes és a nemzeti művészet korrelációján alapult. „Valamely nép művészi küldetése valamely formai problémára szól, és ez a küldetés azért nemzeti, mert az illető probléma megoldása csak neki adatott meg, de szólhat annak a szorosabb problémának megoldására is, hogy mi módon veszi fel az etnikai-nemzetit a művészi-univerzálisba, vagyis miként oldja meg az egyetemes és nemzeti korrelációjának kérdését a maga sajátos etnikai anyagán.” (Fülep 1971: 27–28.) A nemzeti művészet egyetemessé válását – a kor művészetszemléletével egybehangzóan – a forma valamely problémájának a megoldásában látta Fülep (Máté 2011b: 121–131.).

A fiatal Fülep kritikusi szemlélete némely írásában összekapcsolódott metafizikusságával, így az 1917 decemberében az *Ébresztő* folyóiratban publikált *Az élet értékei* című tanulmányában (Fülep 1998: 50–53.), mely orgánumban, két hónappal korábban az *Örök reformáció* és a *Reformáció és művészet* írásai is megjelentek. Logikus és egyben kritikus meglátása koráról, száz esztendő múltán is érvényes: „A mai ember két dolgot csinál: dolgozik és pihen, szórakozva vagy tétlenül. Azért dolgozik, hogy pihenhessen, és azért pihen, hogy dolgozhasson, együtt pedig azért dolgozik és pihen, hogy élhessen. A középkori és a reformáció korabeli ember is sokat dolgozott; az élet akkor sem volt könnyű, sőt sok tekintetben nehezebb, mint máma, de munka után elővette a maga Biblia pauperumját, vagy anyanyelvére fordított bibliáját, és olvasott [...] nem is ok nélkül nevelte rajta a szellemét és ízlését az emberiség évszázadokon keresztül. Dante kívülről tudta és

Michelangeló is, akik pedig mégsem nevezhetők valami sötét vagy primitív elméknek. A legnagyobb és a legkisebb szellem is megtalálta benne a maga mindennapi táplálékát [...]. A bibliát mostan csak a szimbólum kedvéért idéztük fel. Annak illusztrálására, hogy volt idő, amikor a munkás munkája végeztével szellemi és lelki szükségei kielégítését kívánta, s ugyanazzal az eszközzel elégítette ki őket, amelyhez a legnagyobbak is folyamodtak. Ha a biblia ma már erre nem alkalmas, ha csak szimbólumként hivatkozhatunk rá – mi van hát helyette? Mi foglalta el a helyét? Tudtunkkal – semmi.” Majd a metafizikus kétvilág felől bírálja korának axiológiai rendjét: meglátása szerint kora csak a „puszta létet tartja legfőbb értéknek”, melyben már nem érték a művészet, a vallás, a haza, a föld, az általános műveltség; hanem egyes egyedül a technika, melynek az az igazi jellemvonása, hogy a puszta létet teszi elfogadhatóvá, simává, kényelmesebbé. „Amire még ezen túl telik, az nem valami határozott és közös ideál, hanem luxus, mintegy pótléka és fűszere az életnek, s idetartozik a művészet, a filozófia, a vallás.” A puszta létet értéknek tartó „mai ember bibliája” nem más, mint a gép, a technika, mely a puszta lét kellemessé tevőjeként hamarosan elgázolja teremtőjét, az embert, s a pusztítás eszközévé lesz (Fülep 1998: 52–53.). Figyelmeztetése igencsak megfontolandó. Pontosan száz év távlatából mintha semmi sem változott volna, csak a tudományos-technikai fejlődés felgyorsulása. „Az emberiség, amely a puszta léten túl érő jókról lemond, a létről is kénytelen lemondani: önmagát ítéli halálra. Mert az ember igazi léte, az elpusztíthatatlan, nem a létben van. Hanem azon túl.” A puszta léten túli érvényesség hordozói a kulturális objektívációk – „a művészet, a filozófia, a vallás” –, amennyiben arra „ideál”-ként tekintünk (ahogy kellene) és nem „luxus”-ként,



pótlékként (ahogy száz éve Fülep szerint és napjainkban egyre jobban sajnos így tekintünk, köszönhetően többek között a populáris kultúra agresszivitásának is). A fülepi metafizikus teóriában a pusztá léten túl, afelett jön létre egy személyfeletti, általános és objektív érvényesség, egy abszolút normativitás és abszolút értékrendszer, egy ideális homogenitás és tökéletesség – szemben az adott valóság, a pusztá lét látszat-jólétével, azon alapvető hiányosságával együtt, mely az életet élésre érdemessé tenné.

A fülepi kritikusai attitűd sajátos módon szólal meg az ugyancsak 1917 decemberében publikált *A református templom reformja* című írásában. Polemizáló és ironikus kérdésekkel telített írásának kiváltó indítéka a budapesti Kálvin téri református templom „rendezése” körüli viták. „Ha csak művészet kell, művészi temploma van a kálvinistaságnak Pesten: a Kálvin téri templom. [...] Azonban kálvinista temploma nincs Pesten a kálvinistaságnak. Sem ez, sem a budai, sem a fasori. Protestáns templom is csak egy igazi van a fővárosban: a Deák téri.” (Fülep 1998: 62.) A miéltre ironikusan válaszol: „Aki valamely stílust magáévá tesz, annak a szellemet is magáévá kell tennie, amely azt létrehozta. Melyik szellem kell tehát? A bazilikáé, a románé, a gótikáé, a renaissance-é, vagy a jezsuita barokké?” Következtetése: „Valamely stílus csak akkor felelne meg a kálvinista templom követelményének, ha az kálvinista stílus volna. Ilyen pedig nincs, és nem is volt.” Stíluselméleti fejtegetésbe kezdve, pragmatikusan a szükségletet mint generáló tényezőt emeli ki, összekötve azt a szellem fogalmával: „nézzük előbb magukat a stílusokat. Mi hozta ezeket létre? Egy-egy új, nagy és parancsoló szükséglet, mely a római egyház történetében felmerült. Ez fejlesztette ki, a vallási rítus fejlődésével, az őskeresztény bazilikát, utána az egyház hatalmának emelkedésével párhuzamosan a

román stílust, a skolasztika, a laikus vallásosság föllendülése és a prédikáló szerzetesek idején a gótikát, [...] az ellenreformáció és a jezsuita prédikálás igényeinek megfelelően a barokkot és így tovább. [...] Elég az hozzá, hogy ezek a stílusok mindig szükségletekkel születtek meg és azokkal múltak el, mert az új szükségletek egyúttal új formákat is hoztak létre. Bizonyos szellem hozta létre őket, amelytől elválasztani, amely nélkül megérteni nem lehet őket.” Szellemtörténeti jellegű okfejtése logikus: ha a református templom meg tudna vagy tudott volna egyezni ezekkel a stílusokkal, akkor meg kellett volna egyeznie az ezeket létrehozó római egyházi szellemmel is, de akkor a reformáció soha nem jöhetett volna létre! Éppen ezért „hazug”-nak tartja Fülep e „művészeti” stílusok átvételét a református templomok építése során. Mégis, ha „az ideológiából kilépünk a valóságba, a kálvinizmus átvette a művészetet történelmi elődjétől először passzív, azután aktív. Passzív akkor, amikor a reformáció kezdetén, nem lévén saját templomai, elfoglalta a reformált területek azelőtt katolikus templomait; aktív akkor, amikor maga is épített és épít mindmáig az elfoglalt templomok mintájára és stílusában új templomokat.” (Fülep 1998: 59–60.) Mindennek aztán az lett a következménye a 20. század elejére, hogy a „századok alatt meggyökerezett gyakorlat végső eredményeképpen a kálvinista ember ma már más templomot el sem tud képzelni, mint katolikust”. Éppen ezért, nagy szükség lenne a „református templom reformjára”, így minden új templom építése mérhetetlen „erkölcsi felelősséggel” jár. „A kálvinista templomnak egyetlen tartalma van s ez: az Ige. [...] Annak kell építenie az új templomot, aki nem a történeti stílusokban mester, hanem aki megérti azt az abszolút újat, amire itt szükség van. Aki nemcsak azt tudja a kálvinista templomról, hogy az képek

és szobrok hiányával különbözik a katolikus templomtól, aki nemcsak azt tudja a fővárosban építendő templomról, hogy annak toronyra semmi szüksége, hanem aki meg tudja oldani a tökéletes igehirdetésnek elsősorban technikai és konstruktív problémáját; aki meg tudja oldani a szószék és az Úrasztala elhelyezésének problémáját, hogy a pap közvetlenül, elválasztó üres térség nélkül lehessen hívei között [...]” (Fülep 1998: 61–62.)

A művészetfilozófus Fülep Lajos álláspontját a református lelkész Fülep még hangsúlyosabban képviselte 1928-ban. Mindenekelőtt néhány életrajzi tény e köztessé tiz esztendőről: a Tanácsköztársaság ideje alatt, 1919 májusában, azonban még a Károlyi-kormány által kinevezetten, Fülep elfoglalja professzori státusát a Budapesti Tudományegyetem olasz nyelvi és irodalom tanszékén. A Tanácsköztársaság bukása után a Vasárnaposok, Fülep Lajos és Ritoók Emma kivételével, valamennyien emigráltak. Fülep 1919 után – egy rövid római tartózkodást követően – először Budapesten, majd 1920 őszétől Medinán helyezkedett el segédlelkészként. Itt Arany Antal református lelkész jelentette fel („Fülep Lajos úr is 16 többi társával együtt Kunfi által még a Károlyi rezsim alatt s Kun Béla alatt az egyetemre tanárrá neveztetett ki, mert buzgó communista volt”), így egy év múlva távoznia kellett. Újabb egy év dombóvári lelkészi szolgálat után Ravasz László református püspök Bajára helyezte, ahol 1922-től 1927-ig volt református lelkész. Bajáról is részben az előbbi, részben kreált politikai okok miatt kellett távoznia. Fülep utolsó lelkészi állomása Zengővárkony, mely két évtizedig volt számára a „mai Magyarország egyik legszebb helye”. 1927-től 1947-ig szolgált itt református lelkészként (Máté 1995: 82–84.). Emellett 1930-tól 1940-ig a pécsi Erzsébet Tudományegyetem magántanáráként esztétikát,

művészetfilozófiát, olasz irodalmat oktatott. Zengővárkonyból nagyszabású levelezést folytatott kora szellemi életének kiváló képviselőivel, többek között Füst Milánnal, Illyés Gyulával, Vas Istvánnal és Weöres Sándorral, többen személyesen is felkeresték (Dizseri 2003). Visszatérve bajai éveire, ekkori hitéleti írásainak 1926-os és 1927-es sorozatát *A református templom* című rövid írásában a templomépítés megreformálása szükségességének gondolatával zárja, csaknem tíz év elteltével semmit sem változtatva álláspontján, kritikusi habitusán: „A református egyházat az Ige egyházának valljuk. [...] Ha azonban valaki a magyar református egyházat – történetének s a közre játszó okoknak kellő ismerete nélkül – az igehirdetés célját szolgáló templomaiból akarná megítélni, igen különös következtetésre kellene jutnia. Végigtekintve valamennyit, azt találná, hogy kevés van köztük az Ige szolgálatára tökéletesen alkalmas, s nagyon sok, amely alkalmatlan [...]. Mert ahogy az egyháztagot nem teszi reformátussá, ha nem gyón, áldozik, szentképet nem tisztel, úgy a templomot se teszi reformátussá, ha nincs benne oltár, gyóntatószék, szentkép. Akármilyen »egyszerű«, »fehér falú«, »puritán« a templom, ha igehirdetésre alkalmatlan, ha nem fejezi ki célját – nem református az. Mondjuk meg nyíltan és röviden: templomaink nagy része alakjánál, beosztásánál stb. fogva inkább katolikus, mint református, inkább mise mondására, mint igehirdetésre való! [...] Nem református építészeti »stílusról« beszélek, egyáltalán semmilyen »stílusról«. A stílus kérdése – majd csak ezután jöhet. Első a célszerűség, a célnak megfelelés. [...] No, és milyennek kell lennie? A dolog igen egyszerű. Az Ige egyházában az Ige templomának.” (Fülep 1998: 313–314.) Majd ezután szinte megismétli az 1917-es, *A református templom reformja*

című írásának a református templom funkciójáról szóló gondolatát.

Fülep Lajos gondolkodói habitusának másik alapvető jellemzője a metafizikus irányultság, mely külső megjelenésében is megnyilvánult. Ily módon a fülepi legendárium egy másik része arról szól, hogy Ady nevezte el a fiatal Fülepet „szakállas Krisztus”-nak. Valójában Fülep barátai – például a nagyváradi A *Holnap* című antológiában verseit megjelentető Dutka Ákos – Krisztus-szakállá miatt „Fülep-Krisztus”-nak nevezték, utóbb Ady is. Sőt, maga Fülep 1905-ben már így írta alá egyik bizalmas levelét: „agg cimborád és Krisztusod: Fülep” (Fülep 1990: 32.). A kortársi leírások a fiatal művészetfilozófus Fülep misztikus megjelenéséről, „szép eszéről”, „szép lelkéről”, „emberarcú prófétaágáról”, különös, álomszerű, krisztusi alakjáról (és szakálláról) szóltak „földi mezben” (Máté 1995: 10.).

1911 februárjában jelenik meg az általa is szerkesztett *Szellem* folyóirat fülepi beköszöntője, mely e filozófiai folyóirat tervezett metafizikus szellemiségéről szól: „A filozófiát illetőleg, mint a címben is kifejeztük, metafizikusok, spiritualisták vagyunk, de épp ezért nem fogunk semmilyen »irányt« sem szolgálni vagy követni. Nekünk az igazság keresése életkérdés lévén és nem mesterség.” (Fülep 1974: 602.) A *Szellem* folyóiratban megjelent, nagy hatással bíró, első jelentős művészetfilozófiai írásában *Az emlékezés a művészi alkotásban* című tanulmányában (mellyel egyébként Benedetto Croce is polemizál), az emlékezés tevékenysége teremti meg a formát, mely a műalkotás létének érvényt ad (Máté 1995: 43–65.). Fülep szerint „a művészet a formával kifejezi az időnkívülit, az el nem múltót, a létet, az örökkévalóságot. A vágy, amely az embert, a művészt a levésből a létbe hajtja: az örökkévalóságra vágyódás, így a művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad,

mint a létre célzó filozófia és vallás.” ( Fülep 1974: 650.) A művészet a levéssel szemben a létre utal, a metafizikus két-világ összekötő hídja, ily módon a művészet a jelen, a praktikus célok, a levés világa alóli felszabadulás; ezektől elfordulva a művész (és a befogadó is) a levés világából a létbe tér át, az időből az örökkévalóságba, a szüntelen formálódás világából a tiszta formák világába. Úgy vélte, hogy minden nagy művésznak, egyénnek szüksége van metafizikai alapra; az ideák, elvek, hitek egységére; az adott közösség mindent átható voltára; egy új művészi stílus – ahogy későbben fogalmaz majd – világnézeti bázisára. E tanulmányában a levés és a lét, az idő és az örökkévalóság, a formálódás és a forma korrelatív kategóriapárosok, azaz látszatra egymást kizáróak, azonban különbségük ellenére mégis egymásnak kölcsönösen megfelelnek, egymástól függőek, úgy első könyvében, a *Magyar művészetben* (és az ennek alapját képező 1917-es előadássorozatában) az esztétikai abszolút és a történeti relatív, valamint a nemzeti művészet és egyetemes művészet viszonya is, hasonlóan korrelatív (Máté 2011a: 94–107.).

Ha összehasonlítjuk Fülep reformációról szóló három, 1917-es írását (az *Örök reformáció*, a *Reformáció és művészet* és a már kiemelt, *A református templom reformja* címűeket), akkor közös sajátosságoknak láthatjuk a következőket: Fülep bármely, a címmel releváns témáról ír, az adott problematikát mindig a katolicizmusnak és a reformációnak egymásra vonatkoztatottságában tárgyalja, kettőjük egymástól függő viszonyában, és egyben elkülönülő, korrelatív viszonylatában. Más korrelációk sorozatán keresztül (idő és örökkévalóság, állandó és változó) valamint paradoxonok, ellentmondások, majd a fogalmi háló kibontása után jut el következtetéséig, így konstruálva filozofikus és rendkívül logikus gondolatmenetei ívét írásaiban. Probléma, illetve

kérdésfeltevések után polemizál az addig elhangzott véleményekkel, majd okfejtő nyelvezettel, logikus válaszvariációkat adva, igen tömör megállapítások sorozatát nyújtja, konkrét példákat alig hozva.

Az *Örök Reformáció* írása 1917 októberében jelent meg az *Ébresztőben*, melyben a logikus okfejtésre építő retorika, a gondolatmenet felépítésének szigorúsága szembekerül ugyan az ünneplés – talán akkorra számára már kiüresedett – gesztusával, mégis, ma is érvényes, szinte tudományos okfejtést nyújt a reformáció jelentőségéről. A reformáció 400. évét ünneplők közötti véleménykülönbségre kérdezve, miszerint kevés vagy sok ez a négyszáz esztendő, egy paradoxonnal kezdi írását, felsorolva a sok, illetve a kevés melletti érveket, majd az idea fogalmának kifejtésével jut el téziséig. Világos gondolatmenetének és élvezetes stílusának, valamint a fentebbi közös jellemzők szemléltetéseképpen, írásának egy rövid részletét idézem tézisére vonatkozóan:

„Csakugyan sok is és kevés is ez a négyszáz esztendő. Illő is, nem is, hogy megünnepeljék. Isten és az örökkévalóság szempontjából bizonyára semmiség, még az emberi történelem szempontjából sem nagy dolog szám szerint. Ámde ez a négyszáz esztendő nemcsak négyszáz kalendáriumi évet jelent, hanem történelmet. Többet a nemzetek és az emberiség empirikus életének változatainál, magát a történelmet jelenti, tehát: *ideát*. A régi, már megvolt idea mellett új ideát jelent, melyet éppen a reformáció hozott: magának a történelemnek az ideáját. Nem történelmet, mert azt hozni nem lehet s nem is kell, hiszen az emberiség minden pillanata történelem, hanem hozta a reformáció a történelem tudatát, jelentőségének gondolatát, szerepének értelmét, tehát: ideáját. Annak az ideának, melyre az egész modern világ és gondolkodás felépült [...]” (Fülep 1998: 32.)

A történelmi tudat „ideáját” paradox módon azzal tette nyilvánvalóvá a reformáció, hogy a „kezdethez tért vissza”, hogy megtagadni látszott a történelmet, pedig éppen ezzel „hozta meg a történelem igazi fogalmát először az emberiség számára.” (Fülep 1998: 35–36.) E fülepi 1917-es tézist – miszerint a modernitás egyik alapvető tényezőjeként felfogott történelmi tudat létrejötte a reformációhoz köthető – akár igazol(hat)ja számunkra a mintegy hét évtizeddel később megjelent, Jürgen Habermas *A modernitás filozófiai diskurzusa* könyve is, mely három nagy eseményhez köti a modernitás lassú, több mint két évszázadon keresztül tartó indulását, mégpedig az „új világ” felfedezéséhez, a reneszánszhoz, a reformációhoz és ez utóbbi nyomán kibontakozó „történelmi tudatosulás”-hoz (Habermas 1987: 5–7.). Ahogy említettem, Fülep írásának másik deduktív sajátossága a korrelatív kategóriapárok felállítása, melyek közül a katolicizmusnak és a reformációnak egymásra vonatkoztatottsága kerül a középpontba, itt maga alá rendelve az idő és az örökkévalóság, a statika és a fejlődés, az örök kinyilatkoztatás és az ember történelmi létének egymástól függő relációit: „Örökkévalónak lenni és változni, mozdulatlanoknak lenni és alkotni, az idő fölé emelkedni és történelmet csinálni csak a tudat egyoldalúságában lehet. Amint fölébred másik oldala, megváltozik a világ képe.” (Fülep 1998: 33.) „Ahogy a katolicizmusnak szüksége volt a reformációra, hogy a maga örökkévalóság elvét a teljes megmerevedés árán is fönntarthassa és fönntartsa ma is, úgy a reformációnak is szüksége van a katolicizmusra, hogy a maga történelmi elvét megóvja egyfelől önnön képződményeitől, másfelől az elsekélyesedéstől. Háttérül kell szolgálniuk egymásnak, egyik a másikon válik tudatossá.” (Fülep 1998: 36.) E tudatosulás döntően összehasonlítás alapul, miszerint, míg a középkori kereszténység az



életnek a súlyát áttette a transzcendens világba, s onnan ítélte meg mindent, „bírt a teljességet, mert az örökkévalóság szempontjából nézte az időt”, addig a reformáció „az élő életnek teljességét keresi”, miáltal immanens módon az „élet dinamikáját” igazolja, így a szellemi élet teljességének a dinamikáját is a reformáció hozta meg (Fülep 1998: 33–34.). Írását a reformáció paradoxonjainak retorikus felsorolásával zárja, igen hatásosan: „A reformációt demokratikusnak nevezik – de ott van a predesztináció elve” [...] Melyik hát? Egyik sem: „valami harmadik, aminek neve nincsen”. A katolicizmus középkori rendszere „fokozatosan vezet föl Istenhez”, a reformáció Istent „közvetlenül beleviszi az életbe, s minden téren egyformán érvényesíti, nem tévén különbséget szerzetesi morál és profán morál stb. között. Mi hát a reformáció? Világosság vagy aszkézis? Egyik sem, valami harmadik, aminek szintén nincs neve. Erkölcstana determinista, mert mindent Isten akaratából vezet le, mégis a legnagyobb felelősséget veti az emberre. Mi hát? Determinista vagy indeterminista? Egyik se, neve nincs. – A hitet tartja egyedül szükségesnek, mégis követeli a cselekedeteket, és így tovább. Mi hát a reformáció, mely csupa ellentét, csupa paradoxon? Valami hibrid képződmény? Monstrum? Nem – élő valami, mely az élet minden ellentétét felöleli, fokozza, elmélyíti s a megoldásukkal küzd, jóllehet tudja, hogy e küzdelemnek soha nem lesz vége s megnyugvása.” (Fülep 1998: 36–37.)

Fülep Lajos *Reformáció és művészet* tanulmánya szintén 1917 októberében jelent meg, az *Ébresztőben*. Írását a reformáció elleni vád ismertetésével kezdi, miszerint az híján van a művészi érzéknek, túlságosan észszerű és józan, sőt, „képromboló volt, ikonoklaszta”. Kétségtelen, hogy protestantizmus sokféleségének egyik hajtása volt ez, de általánosítani nem szabad, hiszen éppen ezt tagadja az a

kézzelfogható valóság, miszerint református vallású művészek sora gazdagította Európa művészetét, megjegyzem, a magyar költőkről nem is beszélve, elég, ha csak Balassi, Csokonai, Kölcsey, Jókai, Arany és Ady protestantizmusára gondolunk. Fülep szerint tehát a „vádát” másként kell megfogalmazni: „a reformáció nem hozott létre sajátos stílust, egyetemes jellegű művészetet, amilyen volt pl. a gótika, a renaissance vagy a barokk. Ez szóról szóra igaz. Miért nem?” E művészetfilozófiai probléma- és kérdésfelvetésre ad választ írásának egésze, melyet két folyamatban jelöl meg, másrészt művészettörténeti, illetve filozofikus aspektusból válaszol. Először az addigi magyarázatokat veszi sorra, amelyeket hiányosnak vél, majd egyik válaszában kifejtésében – a differenciálódási folyamat ismertetésében – visszafordítja a kérdést és a katolicizmussal von párhuzamot: „mivel a stílustalan reformációt rendesen a stílustermelő katolicizmussal állítjuk szembe – azt kérdezzük: hoz-e létre a katolicizmus *ma* saját külön stílust? A felelet csak ez lehet: nem.” (Fülep 1998: 37.) Ennek oka szerinte nem a katolicizmus gyengeségében keresendő, vagy netán abban, hogy az már nem akar „élni a művészet adta szimbólumokkal”, hanem azon folyamatban, hogy „ma már a katolicizmus világában is végbement az a *differenciálódás*, az a végleges elkülönülés vallás és művészet között, amely a protestantizmus világában éppen négyszáz esztendővel ezelőtt kezdődött: a reformáció felléptével. A különbség kettejük között ez: ahova a katolicizmus ma a fejlődés logikája folytán kényszerülten eljutott, amibe ma akarva, nem akarva bele kell törődnie, azt a reformáció már négyszáz évvel ezelőtt a programjában magával hozta és akarta. A reformációnak lényege, hogy a szellemi élet különböző területeit differenciálta egymástól. [...] ezzel a törekvéssel messze megelőzte korát és megszabta az

utat, amelyen azután vallás, filozófia, tudományok, művészetek haladtak. És haladnak ma is. Ez a reformációnak legmodernebb vonása. Tulajdonképpen csak ma, amikor a differenciálódás csaknem minden téren végbement, látjuk a reformációnak világtörténeti nagy jelentőségét e tekintetben. Nem lehet a filozófia s a tudományok, a művészetek mai állását megérteni anélkül a differenciálódási folyamat nélkül, melyet a reformáció négyszáz évvel ezelőtt olyan határozottan elkezdett.” Tette ezt úgy, hogy „minden szellemi tevékenységet a maga területére utalt, s melynek végén a vallás [...], mindentől elkülönülve látja magát – mert minden elkülönült őtőle. Nos, ezt az elkülönülést a protestantizmus nemcsak eltúrta és elszenvedte, hanem akarta – négyszáz év előtt akarta azt, ami ma beteljesedett.” (Fülep 1998: 38–39.) Amit akart, lényegében ez volt: a reformációt mint vallást elkülöníteni mindazoktól a területektől, amelyekkel addig a római egyház vallása keveredett vagy amelyeken addig uralkodni próbált. Ezáltal a szellemi területek függetlenedése a reformáció programjának a következménye volt. Mert mindenekelőtt maga a reformáció mint vallás függetlenedett, például az egyházi hierarchiától, a gazdasági kérdésektől, melynek következménye az volt, hogy a református vallás az élet és a társadalom minden rétegét áthatotta. A reformáció tehát valójában „csak önmagát emancipálta, azaz a vallást. A többi már aztán differenciálódott magától. De a vallásnak kellett kezdenie.” A vallás öndifferenciálása révén felszabadult művészet aztán ment a maga útján, ám mégsem szakadt meg viszonya a vallással: „De ez a viszony egészen más volt, mint a középkori: szabad, független, korlátokat nem szabó, tisztán szellemi viszony. Éppen ezért kevésbé kézzelfogható és szembeszökő, mint a középkori. De nem kevésbé mély és termékenyítő, mint az. Hiszen a művészet

soha nem sejtett lehetőségei születtek meg azzal, hogy differenciálódott, s ilyen távolabbi és mégis bensőséges [...] viszonyba jutott a vallással. A történelem maga igazolja. Németországban semmivel sem lett kevesebb a művészet a reformáció felléptével, sőt, akkor élte virágkorát.” Tehát, ha a vallás differenciálódása maga után vonta a művészet differenciálódását, „ezután még azt kívánni, hogy a vallásos princípium hozzon létre egyetemes jellegű művészi stílust – fából vaskarika.” (Fülep 1998: 40.) Mivel e differenciálódással a reformáció számára megszűnt az egyetemes stílus lehetősége, ahogy a barokk után a katolicizmus számára is.

*Reformáció és művészet* írásának alapkérdésére – a reformáció miért nem hozott létre sajátos stílust, egyetemes jellegű művészetet? – Fülep másik válasza a szellemi differenciálódás mellett, a reformáció egy újabb hozadékának, a nemzeti elemnek a hangsúlyozása: „Ahogy egyedül a protestantizmus talaján lehetséges a vallásos élet nemzeti és egyéni gazdag sokféleségének történetfilozófiai igazolása, úgy egyedül a reformáció tudta lehetővé tenni a művészetek nemzeti jellegű kifejlődését. És tudta, mert a reformáció a nemzeti élet szabad kifejlődésének kezdetét jelenti minden téren. Íme, az egyetemes protestáns stílus lehetetlenségének másik oka. De a nemzeti művészetek megteremtése éppúgy nem volt szándékában és programjában, mint a művészetek differenciálása és emancipálása.” (Fülep 1998: 41.) Mivel ebben a folyamatban is maga a vallás nemzeti alapú differenciálási folyamata vonta maga után a művészet nemzeti differenciálódását, mely mindezekelőtt az irodalomban, a nemzeti nyelv használatával kezdődött.



## PAULER ÁKOS ESZTÉTIKÁJA: KOMPARATÍV REFLEXIÓK

Pauler Ákosnak, a magyar filozófiatörténet egyik legjelentősebb alakjának a bölcséletét feldolgozva Somos Róbert Pauler-monográfiája jelentősen hozzájárult a filozófia hazai történetének értő számbavételéhez (Somos 1999). E könyv megjelenése óta, egy évtized múltával, ma is nyitott kérdés, hogy Pauler Ákos gondolkodói teljesítménye valóban jelentős hatást gyakorolt volna-e a kor eszmeáramlataira. Valószínűsíthető, hogy e kérdés válasz nélkül maradása részben abban rejlik, hogy napjainkban még mindig hiányos Pauler helyének megjelölése a kortárs filozófia viszonylatrendszerében, ez pedig a magyar filozófia két világháború közötti recepciótörténetének részleges feldolgozatlanságából is fakadhat.

Tanulmányomban a pauleri esztétika néhány jellegzetességének kiemelése mellett e hiányosság feloldásához kívánok hozzájárulni részlegesnek tekintett, összehasonlító szempontú megállapításaimmal. Előzetesen jelzem, hogy az *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében* című könyvemben a pauleri objektívizáló, valamint abszolutisztikus felfogást jobbra a fiatal Lukács György műveivel, továbbá Pauler tanítványának, Brandenstein Bélának *Művészetfilozófiájával*, érintőlegesen pedig Sík Sándor *Esztétikájával* és a szintén kortárs Pitroff Pál, illetve Schütz Antal esztétikai gondolataival vetettem össze (Máté 1994: 92–106.).

Összességében Pauler Ákos *Bevezetés a filozófiába* könyvének *Az esztétika problémái* (Pauler 2001), és *Metafizika* című posztumusz művének *Az Abszolútum a műalkotásban* című esztétikai fejezetére (Pauler 1938), valamint *Liszt Ferenc gondolatvilága* című tanulmányára (Pauler 2002: 263–335.) támaszkodtam, tehát elsősorban azokra az esztétikai összefoglalásokra, melyeknek publikusságát maga Pauler is szorgalmazta. Következtetésem lényege az volt, hogy Pauler az esztétikában felvetődött dualításokat nem immanens módon oldotta fel, hanem deduktívan, az esztétikai értékelmélet felől, objektív szintézisre törekvően, a *Metafizika* című posztumusz könyvében pedig egy abszolutisztikus rendszerben (Pauler 1938: 123–125.). Így a *Bevezetés a filozófiába* című fő művében tömören és kategorikusan megfogalmazott koncepciója az esztétikáról mint érték-tudományról elsősorban a klasszikus művészetre vonatkoztatva működtethető, míg a *Metafizika* című művének esztétikai fejezete párhuzamos a kortárs abszolutizáló esztétikai gondolatokkal, s eszerint a művészet eszköz lehet az Abszolútum esszenciájának megsejtésében, de az Abszolútum létének, egzisztenciájának elfogadásában csak a hit segíthet (Máté 1994: 98–99.).

Jelen gondolatmenetemben egyrészt a kortárs Sík Sándor-i felfogással való összevetést folytatom – mivel véleményem szerint a szegedi egyetem professzorának, a piarista papnak és a későbbi rendfőnöknek esztétikai életműve a hermeneutikai gondolkodás előfutáraként valóban termékenynek bizonyult (Máté 2005: 193–238.) –, másrészt a 20. századi művészetfilozófiai gondolkodás alakulástörténetéhez képest teszek egy-két komparatív megállapítást. Ezen vázlatos összehasonlítás során a pauleri esztétikai felfogás azon pontjait emelem ki, melyeket a pauleri elgondolással szembeállítható pólusban gondolt tovább a 20.

századi művészetfilozófia. E szembeállítás egyáltalán nem értékminősítés, hanem jelzi azokat a fordulópontokat, így az esztétikai paradigmaváltás tényezőit, mely a klasszikus művészetre alkalmazható, szisztematikus és színvonalas pauleri összefoglalás, valamint a 20. század első harmadában, illetve felében már kibontakozó, a modern művészetrel dialogizáló művészetfilozófiai, esztétikai gondolkodás alakulástörténete között van. E fordulópontok kiemelése jelzi azt a radikális különbséget, amely a művészetről való gondolkodás eltérését jelenti. Eme eltérés lényegi eleme, hogy a pauleri esztétikai összefoglalás egy klasszikusnak nevezhető hagyományos esztétikai „törvénygyűjtemény”, hangsúlyozottan deduktív rendszer, míg az összehasonlításban kiemelt Sík Sándor-i esztétika az induktív-deduktív-induktív irányultsága miatt a művészet, a műalkotások, az esztétikai tevékenység pragmatikáját helyezte előtérbe.

Elemzésem szövegtörzse a pauleri főmű rendkívül tömör esztétikai fejezetére koncentrálnak, így nem foglalja magába az 1898-ban, az *Athenaeumban* első ilyen tárgyú írásaként publikált *A biológiai elv jelentősége az esztétikában* című, az esztétikai játékelméletet bíráló, pozitivista tanulmányát (Somos 2002: 19–21.). Másrészt nem foglalja magába azokat a korai, kéziratban maradt jegyzeteket, amelyet maga a szerző sem publikált. Mint az 1904-ben elkészült *Művészet és élet* című rövid értekezését sem, melynek pszichológiai megközelítésű felfogásában a művészi alkotás és az esztétikai élvezet, növelve az életintenzitást, „magával az életben való gyönyörűséggel függ össze” (Somos 2002: 51–72.). Ahogy nem érintem az 1913–14-es 120 főlíós korfui *Aesthetika* című és a vele tartalmilag összefüggő Általános esztétika címet viselő kéziratát sem, mely a kolozsvári egyetem 1914/15-ös tanév második szemeszterének esztétikai előadásanyagát tartalmazza. Valamennyi

kéziratban maradt tanulmány több mint egy évtizede olvasható Somos Róbert újrafelfedezésének, kiadásának és *Pauler Ákos művészetfilozófiája* című tanulmánya részletes kommentálásának és elemzésének köszönhetően (Somos 2002). Somos Róbert véleménye szerint ez utóbbi kézirat jelentős, mivel egyrészt Pauler eltávolodott a biologizmus és a pozitivizmus különböző formáitól, másrészt „egy önálló művészetfilozófiai rendszer” formálódik (Somos 2002: 24.). Ami számomra feltűnő e kiemelt pauleri *Általános esztétika* címet viselő kéziratban, hogy az esztétikumot nem a maga immanens természetének dinamikusságából közelíti meg, hanem egy logikai alapelvek mentén építkező deduktív és objektivizáló felfogásban. Előreutalva megjegyzem, ez utóbbi, az esztétikai objektivizálás, a főmű esztétikai fejezetének is alapjellemezője. Ugyanakkor e kézirat jelentőségét vitatja, hogy kimarad az esztétikum létbentartója, az esztétikai élmény természetének a vizsgálata, mely a tetszés–nem tetszés polarítására, illetve a „szépség az igazságnak érzéki megjelenítése” (Somos 2002: 162.) tézisére korlátozódik. Másrészt e kéziratban igencsak kérdéses marad a kitűzött cél is, hogy vajon el lehet-e jutni a műalkotások logikai előfeltevéseihez. Somos Róbert két lényeges mozzanatot tényként emel ki e kézirat kapcsán: azt, ami vitathatatlan, Pauler Ákos művészetfilozófiai tájékozottsága; valamint azt, ami a részemről erősen vitatható, hogy a „logikai alapelvek felé orientálódó megközelítése teljességgel újszerű és nem természetlen irányt testesít meg.” (Somos 2002: 32.) A 20. századi művészetfilozófiai gondolkodás alakulástörténete éppen azt mutatja, hogy ez az irány természetlen maradt. Pauler egy logikai és egyben fogalmi zártságban és egy igazságelméleti felfogás keretében akarta objektivizálni a művészet, az esztétikum világát, ami diszkurzív fogalmakba szorítottan csak részben



és töredékesen lehetséges. E törekvéssel szembeállítható az a szemlélet, mely már a schellingi művészetfilozófia óta ismeretes (Schelling 2008), és éppen a Pauler korában kibontakozó szellemtörténeti gondolkodás erősít majd fel, illetve napjainkban a hermeneutikai szemlélet képvisel, miszerint a műalkotás, a művészet tudományos igényű, diszkurzív és logikai fogalmakkal történő megközelítése önmagában korlátozott jellegű. Sík Sándor, Pauler Ákos kortársa, már első könyvében (*Gárdonyi, Ady, Prohászka. Lélek és forma a századforduló irodalmában* címűben) hasonlóan vélekedett (Máté 2005: 100–101.), s majd szintetizáló nagy *Esztétikájában* fejt ki, hogy a műalkotásokról ismereteink többsége csak egyéni módon állítható, de nem bizonyítható. A bizonyítható ismeret, az objektív igazolhatóság nem az esztétikai ismeret, hanem a tudományos ismeret kritériuma. A művészet világra irányuló „tudományos ismeretszerzés” folyamatából nem iktathatóak ki a műalkotás esztétikai megismerő tevékenységének szubjektív mozzanatai, ugyanakkor mindkettő egyedüli objektívnek tekinthető mércéje maga a mű mint (újra)alkotás. Éppen ezért a műalkotás, az esztétikai tevékenység mint az „esztétika tárgya, legbelsőbb mivolta szerint, az »igazság világával« szemben *más, külön világ*, következésképpen az elméleti tudomány számára csak részben és csak közvetve hozzáférhető.” (Sík 1990: 9–10.)

Mára sokak számára elfogadott, hogy esztétikai ismereteink igazságtartalma többnyire relatív, hiszen ahogy a lét, a létezés értelmezésének különböző módjai, így a művészet is állandó mozgásban, változásban van, a művészet teoretikusai ezt a mozgást követik, írják le, vizsgálják és értelmezik mint folyamatot. Éppen ezért fontos, hogy a művészet elméletei ne rögzüljenek meg kizárólagosan saját teoretikus vagy deduktív rendszerükben, hiszen

a művészet pragmatikus világa, éppen folyton változó minősége révén konstitutív funkcióval bír a művészet elméleteinek alakulástörténetében. Ismeretes, hogy az esztétikának csak tudományként való felfogása jobbára a szellemtörténet óta megkérdőjelezett, mivel az esztétika tárgya, a műalkotás, az alkotó–mű–befogadó triádjában több vonatkozásban is szubjektív jelenség. Az esztétika szubjektív folyamatokat, szubjektív esztétikai magatartásformákat, viszonyokat, tevékenységeket (is) vizsgál. Így a szubjektumot e folyamatokból kizárni vagy objektivizálni, tudományosan dezantropomorfizálni szinte lehetetlen (Máté 1994: 8–12.). Másrésztől, Gadamer szavaival, a műalkotásra mint a tudományos kutatás lehetséges tárgyára az érvényes, „hogy mond valamit nekünk – mégpedig úgy, hogy közlése soha nem meríthető ki egyszer és mindenkorra fogalmilag.” (Gadamer 1991: 19.) Tehát mind a pauleri igazságelméleti, mind az objektivizáló, valamint a diszkurzív megközelítést illetően paradigmaváltás történt éppen a 20. század első harmadában, illetve felében, a szellemtörténettel kezdődően, mely a hermeneutikával folytatódott. A 20. század utolsó harmadára e paradigmaváltás befejeződött, így a művészet lehető legnagyobb mértékű racionalizálásának, objektivizálásának folyamata teljes mértékben tarthatatlanná vált, s ezen a strukturalista irányzat sem segített, nem is szólva arról, hogy az esztétikai, illetve a művészetfilozófiai rendszeralkotás kérdése (bár Sík Sándornál és Lukácsnál még felmerült) az utóbbi fél évszázadban már fel sem merül. Azt, hogy ez a folyamat hova vezetett napjainkban, hogy a művészet szubjektivizálódásának és egyben relativizálódásának a 21. századra kialakult kaotikus állapotában milyen szerepet töltek be a paradigmaváltó művészeteóriák, vagy hogy a művészet végének koráról beszélhetünk-e: e kétségekívül

lényegi és aktuális kérdések megvitatását nem tudja felvállalni a jelen tanulmány.

Nem kétséges, hogy Pauler Ákos a *Bevezetés a filozófiába* című, az életmű szintéziseként először 1920-ban megjelent művének *Az esztétikum problémái* című fejezete színvonalas módszertani tudatossággal közelíti meg a művészet világát, amennyire az egy értékelméleti felfogás keretében lehetséges. Objektivitásra törekvő felfogásának alapja, hogy Pauler az esztétikát „mint az emberi alkotások értékéről szóló tudomány”-t határozza meg, azaz értéktudományként értelmezi, miáltal a művészet olyan alkotó cselekvés, mely az emberi cselekvés eszményeire irányul (Pauler 2001: 205.). Az esztétikum vizsgálata során három alapproblémát különít el: az alkotás lényegét kibontva ontológiai alapvetést nyújt, majd a főbb esztétikai határozmányokat foglalja össze, melyeket az esztétikai értékelmélet alapján igazol, végül az esztétikai normákat, eszményeket összegzi. Kiindulópontja, hogy ha az emberek gondolkodnak, cselekednek, alkotnak: akkor az emberi életet elemző tudománynak, a filozófiának is hasonló természetűnek kell lennie. Így a filozófia mint „tudomány azonkívül, hogy *gondolat és cselekvés, egyúttal alkotása* is az emberi szellemnek, melyet nemcsak *helyeslünk és becsülünk*, hanem amely *tetszik* is nekünk.” (Pauler 2001: 21.) Az esztétika mint értéktudomány tárgya legtágabb értelemben: az emberi alkotás. Alkotás minden olyan tárgy, „melyet emberi tevékenység hoz létre”, melyben „szellemi tartalmak nyernek kifejezést”, melyek „emberi célgondolatok hordozói”, azonban esztétikai értéke csupán az önmagáért tetsző alkotásoknak van (Pauler 2001: 205–206.).

Az emberi alkotásoknak az önmagáért tetsző műalkotásokra és az eszközjellegűekre való szétválasztása után az előbbi csoport lényegi attribútumainak felsorolása

az esztétikum mibenlétére vonatkoztatható. Pauler szerint „esztétikai határozományokkal” bíró az olyan tárgy, „mely szemléletileg adható, s amely bizonyos *egységgel és jellegzetességgel* bír. Ezeket az esztétikai tárgy *tartalmi* határozományainak nevezzük. Vannak azután a tárgynak oly kellekei is, melyek nem a tárgy tartalmára, hanem arra vonatkoznak, hogy az miképpen viszonylik az esztétikai értékelés alanyához, azaz a tárgynak *miképpen kell adatnia*, hogy esztétikai tetszést válthasson ki bennünk: ezeket az esztétikai tárgy *formális* határozományainak fogjuk mondani. Ezek közül kiemeljük az *objektivitást* és az *irrealitást*.” (Pauler 2001: 207.) Közbevetőleg megjegyzem, Sík Sándor, aki e pauleri fejezetre több alkalommal is érdemben hivatkozik, hasonlóan az esztétikai alkotást a tartalom és forma egységében látva a szerves egység, a lényegkifejezés, a szemléletesség és (új elemként) az érzelmesség jellemzőit különíti el (Sík 1990: 42.), mely a pauleri, az esztétikai tárgyra vonatkozó tartalmi „határozományok”-kal mutat részleges párhuzamot, míg a formaiakban ugyanakkor jelentősen eltér (Máté 2005: 227.).

Pauler esztétikai határozományainak taglalásában végighúzódik egy következetesen érvényesített metodológia: állandó összehasonlítás a logikai, igazra törekvő; a praktikus cselekvés jóra törekvő lelki irányultságai és a művészi alkotás, valamint a befogadás szépre irányuló tevékenysége között. A szemléletiség mint tartalmi határozomány nemcsak a szűkebb érzéki szemléletet jelenti, hanem azt, hogy az esztétikai tárgy értékét „közvetlen adatás” általi szemléletben, az „intuíció” révén ismerjük meg, mely értelmezésében párhuzamos a logikai evidencia élményével (Pauler 2001: 207–208.). Sík Sándor *Esztétikájában* az esztétikai tárgy megközelítése hasonlóan intuícióval lehetséges, azonban itt az intuíció a tudományos megismeréstől eltérő

megközelítési módként szerepel; és nem a tárgyból támasztott objektív jellegű követelmény, mint Paulernél, hanem az alany viszonyulásának módja: „az esztétikai intuíció nem követeli magának, hogy az abszolút lényegre fogja, beéri azzal, amit az esztétikai alany érez lényegnek, ami az ő aktuális lényegigényét kielégíti.” (Sík 1990: 48.) Az intuíciót mint nem értelmi, nem racionális jellegű megismerésként értelmezi Sík Sándor, az esztétikai élmény olyan aktusaként, mely a pillanatnyiságot, a diszkurzív, tudatos elmeműveletek hiányát, mégis átfogó és evidens jellegét hordozza (Máté 1994: 21–22.).

A következő pauleri tartalmi határozmány az „egység”, melynek immanens alapja az a lelki tartalom, amit az alkotó az esztétikai tárgyban kifejez és amit a befogadó „utánaél”. Az esztétikai egység immanens volta különbözik mind a logikai, mind a praktikus egységtől, mivel ott az egységesség alapja a „tartalmon kívül van: az előbbinél a logikai előzményben, az utóbbinál a praktikus következményben. Ezzel szemben az esztétikai egységesség immanens jellegű, vagyis anélkül, hogy a tárgy köréből kilépnénk, azt közvetlenül felismerjük.” Az egységesség, a harmónia az esztétikai tárgyban akkor vált ki bennünk esztétikai tetszést, ha az „jellegzetes”. Ahogy írja: „Szempontunkból jellegzetes az, amiről szemlélet alapján könnyen felismerjük, hogy micsoda. Ellentéte a jellegtelenység, azaz a tartalom homályos, szétfolyó, bizonytalan volta. Ez föltétlenül zavarja az esztétikai élvezetet, mert egyrészt nem engedi a tárgyat zavartalanul hatni reánk – nem tudjuk, hogy *minek* nézzük az objektumot –, másrészt nyugtalanítólag hat a szemlélőre. A jellegzetesség azt jelenti, hogy az esztétikai tárgynak mindig *valamit* kell kifejeznie s felismerhetőnek kell lennie, hogy *mi* ez a kifejezendő mozzanat. Az esztétikai szemléletben tehát egy sajátos

*dualizmust* ismerünk fel: a ‚kifejező‘ s a ‚kifejezett‘ kettősségét. Ez pedig kétféleképpen érthető: vagy úgy, hogy a kifejező a kifejezettet *ábrázolja*, azaz mintázza, vagy pedig a kifejező alkotás a kifejezettnek *szimbóluma*.” (Pauler 2001: 208–210.)

Az esztétikai tárgy tartalmi határozmányain kívül Pauler két formális határozmányt különít el: az „objektivitást” és az „irrealitást”. Pauler esztétikai objektivizmusának lényege, hogy esztétikai értékítéleteink nem csupán az ízlésen alapuló, egyéni beleérzéstől függenek, forrásuk nem a befogadó szubjektuma, hanem az esztétikai „ítélet”-nek fel kell ismernie az esztétikai jelleget a tárgyon. Az esztétikai jelleg, a szépség objektivitása, tehát az esztétikai tárgy olyan vonása: „melynél fogva kell, hogy az minden embernek tessen.” Az esztétikai értéket, így a legfőbb önértéket, a szépséget a szemlélő csupán megláthatja, intellektusától függően eltérő fokozatokban, „de nem teremti, valamint a tudós az igazságot *felfedezi és megformázza, de nem hozza létre*. A tárgy akkor is szép, vagyis bírja esztétikai határozmányait, ha senki sem szemléli, vagy ha esztétikai értékét valamely kor nem is ismeri még fel. A szépség örökkévaló, mint az igazság és jóság.” (Pauler 2001: 210–211.)

A művészetteoretikusok a 20. század elejétől, jobbra a szellemtörténeti gondolkodás óta egyetértenek abban, hogy a műalkotás életben tartója az élmény, és ez az alapja minden további esztétikai tevékenységnek. Az élmény létrejötte vagy elmaradása a cezúra, mely eldönti egy műalkotás sorsát: életre kel a befogadás folyamatában és kifejtheti „esztétikai tárgyiasságának” hatását, vagy megmarad pusztán „fizikai tárgyiasságában” (mely csupán potencialitásában hordozza esztétikai tárgymivoltát). Almási Miklós esztétikai összefoglalásában Lukács György terminológiáját alkalmazza a műalkotás fizikai és esztétikai

tárgyiasságának elkülönítéséhez, miáltal a műalkotás léte potenciális lét, realizálhatóvá a befogadó élménye teszi (Almási 1992: 30.). Vagy Gadamerrel szólva: „Egyenesen a műalkotás rendeltetésének látszik, hogy esztétikai élmény-nyé válják, tehát, hogy a megelőző a műalkotás erejével egy csapásra kiragadja életének összefüggéséből, s ugyanakkor mégis visszavonakoztassa létének egészére.” (Gadamer 1984: 69.) És ha ismét a kortársra tekintünk, Sík Sándor *Esztétikájában* ontológiai szempontból a mindenkori befogadásban létrejövő személyes élményt véli elsődlegesnek, mely a műalkotást létbe hozó és a létben tartó, így szerinte a mű önmagában vett léte potenciális lét, realizálhatóvá a befogadó élménye teszi (Sík 1990: 352–355.), ahogy már korábban, a húszas évek végén megjelent *Gárdonyi, Ady, Prohászka. Lélek és forma a századforduló irodalmában* című könyvében is hasonlóan fogalmaz a 'mű létformája egyenlő annak élményformájával' tézisre építve (Máté 2005: 101.). A pauleri objektivizáló, a műalkotások világát örök értékmúzeumként taglaló felfogáshoz képest az utókor művészetfilozófiai, esztétikai gondolkodásának e paradigmaváltása abban ragadható meg, hogy az esztétikai tárgy ontológiai létezését a szemlélő, a befogadó alany és tárgy egységében tételezi, ezen egység hiányában a műalkotás léte csak a lehetőség szintjén adott.

Pauler értékelméleti objektivizmusa szerint a művészet lényege, hogy az értékeket alkotások útján felfedezteti, megismerteti velünk. A megismerés szubjektumának fel kell ismernie azt, amit a művész ábrázolni, illetve szimbolizálni akar. Tehát intellektusa révén, illetve fejlettsége függvényében meg kell értenie a kifejezettet. A kifejezett és megértett dualizmusa örök problémája minden esztétikának: azaz lehet-e megfelelés kifejező és kifejezett; az alkotó által kifejezett és a befogadó által megértett között.

A kifejezett, vagy közkeletűbb esztétikai fogalommal: a valóság visszatükrözése „irreális” formában is történhet: ez az esztétikai tárgy másik formai alaphatározománya Paulernél. Az alkotás irreális világa független a jelképezett vagy ábrázolt tárgy valóságos ontológiai helyzetétől. Arra vonatkozóan, hogy az eltávolodás a valóságtól (az irrealitás irányába) milyen mértékű, és hogyan történik meg az eltávolodás, nem tér ki Pauler, csupán kijelenti a „jellegzetesség” tartalmi határozmányán belül, hogy az esztétikai tárgynak könnyen felismerhetőnek kell lennie, mivel kifejező és kifejezett szükségszerű dualizmusát e jellegzetesség hivatott áthidalni. A műalkotás objektivitása és irrealitása révén így az egyszerre a valóság ábrázolása és a valóság jelképezése, a felismerhetőség követelményével a jellegzetességből fakadóan. E kategoriális kijelentések körébe természetesen nem fér bele korának avantgárd irányzata, így az expresszionista művész alkotásait, a látott és a tudott felcserélése révén a skizofréniában szenvedő elmebetegekéhez látja hasonlónak, illetve infantilisnek véli (Pauler 2001: 211–215.).

Megjegyzem, hogy éppen a kifejező és kifejezett dualizmusának feloldhatatlansága lesz majd az egyik forrása a műalkotás többfajta értelmezési lehetőségének, mint a műalkotás immanens esztétikai értékképző tényezőjének, mely szintén a paradigmaváltást mutatja. E gondolat már olvasható Sík Sándor (1943-ban megjelent) *Esztétikájában* is: „A műnek annyi arca van, ahány befogadója; annyi új szépsége, ahány új élménynek lesz a tárgya” és „kimeríteni sohasem fogom tudni” (Sík 1990: 357–358.). S a többértelműség immanens esztétikai értékének téziséét nemcsak a jakobsoni formalizmus (Jakobson 1972: 262.), hanem a 20. század második felének számos művészetbölcseleje is következetesen ismétli. Így például Umberto Ecónál „a



művészi üzenet alapvető többértelműsége minden idők minden műalkotásának állandó vonása” (Eco 1998: 57–58.). Uszpenszkijnél hasonlóan „a többértelműség általában (azaz a többféle értelmezés lehetősége) a művészi alkotás lényegi oldalát jelenti.” (Uszpenszkij 1975: 431.) Napjainkban Almási Miklós szintén a többértelműségben látja a műalkotás immanens és egyben alapvető esztétikai értékképző tényezőjét, az esztétikum megképződésének legfontosabb forrásaként (Almási 1992: 202–203.).

A *Bevezetés a filozófiába* esztétikai fejezet *Művészet* című második részében az értékelemzések objektivizmusa esztétikai platonizmusba hajlik át, amikor a művészet örökévaló lényegét, a változatlant, az egyetemest keresi. Az esztétika mint értéktudomány a metafizikus filozófiában találja meg végső válaszát a művészet lényegére, minden műalkotás legfőbb esztétikai értékére vonatkozóan. Így Paulernél a művészet mibenléte és célja, hogy „esztétikai értékeket felfedez és megismerttet velünk”, mindenekelőtt a Szép–Jó–Igaz önértékeit (Pauler 2001: 216.). Megjegyzem, Pauler *Bevezetésében* az *Értékelmélet* fejezetére utalva, az esztétikai érték mint a Szép általános értékaspektusát is tárgyalja, elkülönítve így a Szép–Jó–Igaz önértékeket az eszközi, relatív, viszonylagos értéktől, mely csupán „műlékony viszonyt” fejez ki értékelő alany és értékelő tárgy között. Értékelméletében érték és valóság kapcsolata fordított, ezért nem oly módon igaz, szép vagy jó valami, mert létezik olyan valóság – mint gondolat, cselekedet, alkotás –, mely ezt megmutatja; hanem fordítva: „azért mondhatunk némely valóságot igaznak, jónak vagy szépnek, mert az megfelel az igaz, a jó, a szép értékeszméinek. [...] Érték és valóság között tehát nem az a viszony áll fenn, hogy az érték előfeltétele a valóság, hanem megfordítva: az érték előfeltétele annak, hogy némely valóság értékes. Platónnak


igaza van, az érték fölötte áll minden valóságnak.” (Pauler 1920: 397.) Az alkotáson keresztül „az, amit a művészet velünk megismertet, az értékek ideális világához tartozik, tehát valami örökkévaló, ami nem múlik el a valóság rohanó árával. [...] Ennyiben a művészet, csakúgy, mint a tudomány és az erkölcs, a végtelenség és az örökkévalóság felé való törekvés egy formája.” A művészet fejlődése ehhez kötöten abban áll, „hogy egyrészt mind szélesebb tárgykört ábrázol, s mind gazdagabb lelkivilágot szimbolizál.” (Pauler 2001: 217–218.)

Az ember lelki élményei a valósághoz kötöten fejlődnek; így a művészet funkciója az, hogy ezen ideális, magasabbrendű világ felé hajló lelkiséget hordozza, állandó elemeként minden műalkotásnak. Pauler *Liszt Ferenc gondolatvilága* című tanulmányában találhatjuk meg az örök emberi konkretizálását. Azt, hogy minden emberi tevékenységet az elégedetlenség hajt, hogy minden emberi alkotás kiegészítése akar lenni a tökéletlen valóságnak, így alkotásában a művész a dolgok változatlan örök lényegére figyel, őt egy állandó vágy és sóvárgás hajtja, hogy a tökéletlen valósággal szemben olyan világot teremtsen a művészete által, ahová felemelkedve a mulandó életből, a dolgok a maguk tökéletességében, teljességükben, egységükben nyilvánulnak meg. A művészet tehát a tökéletesség és a teljesség utáni világsóvárgás kifejezésére törekszik (Pauler 2002: 266–267.), és e magasabb rendű szféra felé mozdítja ki a befogadót az „eternizálás” során, a *Metafizika* című művében pedig az örök értékek révén az Abszolútum megsejtése irányába. A pauleri esztétikában így a műalkotás, a művészet egy eszköz vagy híd, mely a mindennapi, hétköznapi szférából egy teljesebb, harmonikusabb szférába, az abszolút értékek világába juttatja a befogadót, terminológiájában az úgynevezett „eternizálás”

révén, mely által a művészet eszközzé válik az Abszolútum megsejtésének. A művész az alkotó tevékenységben önmagát „eternizálja”, de hasonlóan a szemlélő a befogadásban önmagát szintén „eternizálja”: „az esztétikai szemléletben nemcsak a tárgyban fedezem fel azt, ami örökkévaló, de önmagamban is felfedezem azt, ami időtlen, ami nem múlik el. Mi ez az utóbbi mozzanat? [...] Az esztétikai magatartásban önmagamból megörökítem az örök, önzetlen lényegmegragadó s alkotó szeretetet. Ez az, ami örökkévaló bennünk: gondolkodni és cselekedni nem lehet mindig, de szeretni mindig lehet (Pascal). [...] Ám az esztétikai magatartás nem az egzisztencia, de az esszencia világára vonatkozik, s ezért az a szeretet, melyet itt átélünk, nem a valóság síkján van, de az örök ideák világára épül.” (Pauler 1938: 124.) Folytatva összehasonlításom, Sík Sándor szerint a maradandó művészetnek nem feladata az Istenhez való eljutás, csupán a minden művészi tevékenységre jellemző egyetemes irányultság. Mely potenciálisan tartalmazhatja az Abszolútum felismerését, de az eddig való eljutás nem esztétikai norma. Bár Sík Sándor esztétikai rendszerének csúcsán az isteni Abszolútum áll, mely a tökéletesség, a teljesség; mely felé minden létező törekszik, de mégis látja, hogy ez már az esztétikából filozófiába, filozófiából teológiába átvezető hitkérdés, éppen emiatt nem állítható fel esztétikai követelményként (Máté 1994: 19., 73–79.).

Írásomat a tanítvány Kornis Gyulának Pauler *Bevezetés a filozófiába* művét méltató szavaival zárom, melyek ma is helytálló megállapítást fogalmaznak meg: Pauler Ákos, az „általános lélekriánás közepett a maga nemes objektív idealizmusával a világ és az élet harmonikus és egységes felfogásának magaslatára vezet. A lélekpusztító relativizmussal szemben a logika fegyvereivel visszaköveteli az

emberi lélek számára az abszolút értékeket, melyek nélkül sem az egyén, sem az egész emberiség életének semmi értelme nincs.” (Kornis 1922: 89.)



**AZ ERDÉLYI ISKOLA  
EGYIK ALAPÍTÓJÁRÓL,  
MÁLNÁSI BARTÓK GYÖRGY  
KOLOZSVÁRI–SZEVEDI  
FILOZÓFUSRÓL  
ÉS ESZTÉTIKAFELFOGÁSÁRÓL**

Málnási Bartók György (1882–1970) filozófus nevét hazánkban a Szegedi Tudományegyetemen 2007-ben alapított filozófiai doktori iskola viseli. Az SZTE BTK bejárata közelében Málnási Bartók György születésének 125. évfordulója alkalmából felavatott emléktábla városnevei – „Kolozsvár – Szeged – Kolozsvár” – a Ferencz József Tudományegyetem hajdani filozófusprofesszorának sorsát jelképezik, mely Erdélynek és Magyarországnak a trianoni döntést követő történelmével és a kolozsvári egyetem áthelyezésével fonódott össze. Tanulmányomban a 20. század elején Kolozsvárt létrejött első önálló magyar bölcseleti iskola, az Erdélyi Iskola egyik alapító filozófusának életútját vázolom, ’erdélyiségét’ felidézve; majd esztétikafelfogását szellemfilozófiájának egészében elhelyezve mutatom be. (Szubjektív szellemi motivációm, hogy az általa alapított, 1921-től 1940-ig vezetett, szellemfilozófiai irányultságát részben folytató szegedi filozófia tanszék hallgatója voltam fél évszázaddal később. 2007 óta pedig az SZTE Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskola törzstagja és témavezetője vagyok a

művészetfilozófiai, esztétikai képzési programban.) Málnási Bartók György – Kolozsvárt, Szegeden, Budapesten 1901 és 1947 között megjelent 211 tételű bibliográfiájának (Tonk–Szélyes 2001: 248–258.) – több kiadást is megért filozófiai könyveiben (Bartók 1911, 1924, 1934, 1939.) és néhány esztétikai tanulmányában (Bartók 1921, 1922, 1923, 1929, 1937.) meglévő esztétikafelfogásának feltárása és értelmezése még nem történt meg. Az eddigi etikai, értékelméleti, antropológiai, filozófiatörténeti és összehasonlító utókori elemzésekből (Tonk–Szélyes 2001: 268–270.) e diszciplína vizsgálata hiányzik, valószínűsíthetően az életműben meglévő szétszórtság miatt, mivel önálló esztétikai könyve nem született. Azonban a filozófiát rendszerként értelmező alapl műveiből egy olyan felfogás körvonalazódik, mely értékkaotikus korunkban akár meggondolandó is lehet. Ily módon, az életmű nagyságához képest csupán annak néhány mozzanatát kiemelő írásom remélhetően nem pusztán egy pályakép és egy ismertetés benyomását kelti, hanem Málnási Bartók György munkásságának tanulságossága mellett egyben jelzi erdélyi és Erdélyi Iskola-i habitusát, az utókor emlékezetében megőrzésre érdemes filozófiájának és esztétikai gondolatainak szellemiségét.

A málnási Bartók család 1610-ben kapott székely lófő nemességet (a nemesi oklevél jelenleg Kolozsváron, a Farkas utcai templom falán látható). A gazdálkodás mellett nemzedékeken át hol Báthori, Bethlen, hol pedig a Rákócziak seregében forgatták a fegyvert. Birtokuk Málnáson, egy Kovászna megyei kistaluban, Tusnádfürdőtől délre volt, ahol egyébként Málnási Bartók György apja is született, aki később a nagyenyedi Bethlen Kollégiumban 1871-ben fejezte be teológiai tanulmányait, s tette le a református papi vizsgát. Az idősebb Bartók György életpályáját bemutató irodalomtörténész és helytörténész,

Gaal György összefoglaló megfogalmazását idézve: életútja „jellegzetesen erdélyi pálya, egyházi keretekben alakuló polihisztor-pálya” volt (Gaal 2007: 1350.). 1872 őszen egyháza támogatásával Németországba utazott, s négy félévet a tübingeni egyetemen töltött. Tübingen akkoriban a klasszika-filológiában volt iskolateremtő, például „Rudolf Roth szanszkrit kutatómunkája és hétkötetes szótára fogalomszámba mentek. [...] Úgyhogy Bartók is, szanszkrit-tanulmányokba kezdett.” Majd többirányú filológiai és filozófiai tanulmányai betetőzéseként 1874-ben védte meg *Lessings philosophische und religiöse Grundanschauung* (*Lessing filozófiai és vallási alapnézetei*) című doktori disszertációját. A református lelkész, a „bölcselettudor”, a filológus és a teológus a családalapítás mellett „élete legtermékenyebb két évtizedét abban a harcban töltötte el”, mely végül a püspöki székhelynek számító egyetemi városba, Kolozsvárra helyezte a református teológiaképzést, mivel „minden álma az volt, hogy bölcseletet tanítson a leendő teológusoknak. Tudását Erdély-szerte elismerték, kitartását püspöki székkel jutalmazták, de tanári katedrát csak átmenetileg kaphatott.” (Gaal 2007: 1328–1331.) Ravasz László így sommáz a „filozófus püspök” halála utáni évben: „a nyelvészetet, filozófiát és a teológia minden egyes diszciplínáját” művelte, „egész életén át professzornak készült, s bár ezt a célját soha sem érte el, mégis annyit tanult és annyit írt, mint akármelyik rendes egyetemi tanár” (Ravasz 1909: 47.).

A „filozófus püspök” akkor halt meg, 1907 decembereiben, amikor huszonöt éves fia, Málnási Bartók György éppen minden álmát megvalósította édesapjának: teológiai (1904), filozófiai (1905) tanulmányai befejezése után a lipcsei, a jénai és a heidelbergi egyetemen tanult, Kolozsvárt Böhm Károly, Heidelbergben a (badeni) újkantiánus

Wilhelm Windelband és a vallásfilozófus Ernst Troeltsch voltak mesterei (Balogh E. 1981: 185.). Majd 1906-ban filozófiából doktorált, egy év múlva magyar–német szakos középiskolai tanári diplomát is szerzett. 1907 őszén pedig a kolozsvári református teológiai akadémia első filozófiamaagántanárrá minősítette. Ahogy a „filozófus püspök” apa sorsa a 19. század második felében szellemi-közéleti küzdelmekkel telített „jellegzetesen erdélyi pálya, egyházi keretekben alakuló polihisztor-pálya” volt, úgy a fiú filozófussorsa szintén jellegzetesen erdélyi maradt, ami a tudós polihisztorságát és a tudósprofesszor folytonosan újrakezdő küzdéssorozatát illeti. Életútja azonban a 20. században már történelmi keretet kapott, teljes mértékben összefonódott Erdély és Magyarország kettészakításával, egyesítésével, majd újbóli szétszakításával. Málnási Bartók György 1917-ben bár sikeresen pályázta meg a filozófia tanszékvezetői állást a kolozsvári egyetemen, 35 évesen immár egyetemi professzorként, azonban ezt a lendületet ideiglenesen megtörte a trianoni diktátum és annak ismert következményei, többek között a kolozsvári egyetem bezárása. 1919 őszén a tanári kar döntő részét kiutasították Kolozsvárról, azonban Bartók György egyike volt azon ottmaradtaknak, akik két éven keresztül próbálkoztak a lehetetlennel, a magyar nyelvű felsőoktatás újjászervezésével a megváltozott körülmények között. Erdély nagy egyházainak – katolikus, református, unitárius és izraelita – összefogásával megszületett ugyan az úgynevezett felekezetközi egyetem terve, de ez csak terv maradt. Sikerült azonban egy tanév erejéig (1920/21-ben) a Református Teológián belül egy tanárképző intézetet működtetni, s Bartók ennek a tanárképzőnek volt az igazgató-helyettese. 1921 őszén a megszüntetett kolozsvári egyetem törvény szerinti jogutódja a szegedi egyetem lett, az akkori jogszabályi



rendelkezések szerint valamennyi egyetemi alkalmazott esküt tett szolgálatkezdése idején a magyar államnak, ahogy Bartók és professzortársai is, ám ekkor „a magyar állam iránti hűség egyúttal az erdélyi magyarság cserbenhagyása”-t is jelentette (Mariska 2012: 191–219.). Talán e tragikus, drámai szituáció (is) éltette Bartókban és erdélyi kollégáiban egy kolozsvári egyetemi újrakezdésben való hitet, mely csaknem két évtized múlva, 1940-ben ugyan megvalósult, ám kolozsvári–szegedi társai már nyugdíjba mentek, illetve elhaláloztak. Így összegytemi szinten csupán ketten tértek vissza Kolozsvárra az 1918-as hajdani tanári korból, az akkor már 58 éves, a szegedi egyetemen 1939/40-ben egyhangúan megválasztott rektor, Málnási Bartók György és a botanikus Győrffy István. A bécsi döntés következményeként az immár kolozsvári Ferencz József Tudományegyetemen ismételtlen egyetem- és tudomány-szervezési feladatok jutottak osztályrészül, a visszatelepült kolozsvári egyetem rektoraként és egyben a bölcsészkar dékánjaként (Mariska 2007: 10–15.). Ahogy korábban a kincses Kolozsvárról Szegedre vitte szellemi kincseit – filozófiai rendszerének etikai alapvetését, *Az erkölcsi érték filosofiája* (Kolozsvárt 1911-ben megjelent) és *A filozófia lényege és alapproblémái* című (Kolozsvárt formálódott és Szegeden 1924-ben kiadott) könyvének fejezetvázlatait; valamint oktatás- és tudományszervezői tapasztalatait, illetve minden filozófiai diszciplínát oktató polihisztorságát, úgy vitte vissza a kolozsvári egyetemre azokat az újabb szellemi kincseket, melyeket már Szegeden hozott létre. Többek között az 1922-től általa indított *Acta Litterarum ac Scientiarum Regiae Universitatis Francisco-Josephinae. Sectio Philosophica* és az 1936-tól 1944-ig a szintén általa szerkesztett, országosan is rangos filozófiai folyóiratot, a *Szellem és Élet* címűt, valamint annak könyvkiadói *Szellem és Élet*

Könyvtára filozófiai könyvsorozatát; nemzetközi szinten több társaság által is elismert és kitüntetett tudományos habitusát, valamint életművének egy újabb kiemelkedő jelentőségű, az *Ember és élet. A bölcselet antropológiai alapvonalai* (1939) című könyvét, „mely szerint a moral, az érték kérdéseiről nem lehet beszélni csak egy átgondolt antropológia nézőpontjából, nagyon újszerű gondolat ebben a korban. Ebben a művében alkotja meg az életmező fogalmát, amely ma is izgalmas intellektuális asszociációkat kelt a gondolkodó emberben.” (Kissné Novák 2007: 18–20.) Tóth Miklós – a filozófus(professzor) unokaöccse, később Hollandiában élő erdélyi emigráns, a *Mikes International Hungarian Periodical for Art, Literature and Science* folyóirat szerkesztője, Bartók György 1947 utáni, terjedelmes kéziratot hagyatékának gondozója – így emlékezett 2007-ben a kolozsvári évekre: „az erdélyiek szemében ő valóban központi személyiség volt. [...] Jékely Zoltánt idézem. Ő 1940-ben vagy 1941-ben egyik írását e szavakkal dedikálta Bartóknak: Bartók Györgynek, Erdély utolsó fejedelmének. Aki őt akkor ismerte, magas, erőteljes termetével, ha kellett, erőteljes hangjával, vezéregyéniséget kisugárzó megjelenésével, aki küldetéstudatával példamutató volt sokak számára, egyben a házsongárdi temető bejáratát sírkövével őrző három püspök egyikének, id. Bartók Györgynek a fiaként, az erdélyiek számára világosan, félreérthetetlenül a miénk volt és maradt: Erdély hűségese fia. [...] Az asztalnál hallottam tőle többször is 1940 nyarán, hogy az egyetemi filozófiai intézetben a román professzor még a kihegyezett ceruzákat is otthagya az asztalon, jelülül annak Bartók akkori szavai szerint, hogy ő oda visszajön. Mindig megvolt Bartók György arról győződve, hogy a háború eleve el volt vesztve. Ő, a nagy és heves Hitler-ellenes, mindig látta, hogy Erdély visszatérése a történelem folyásában

menthetetlenül ideiglenes lesz. [...] Nyílt szemmel vállalta azt, amit előre látott. Nem próbált megfutni előle. Ez volt Erdély sorsa, tehát ez volt az ő sorsa. Később, 1944-ben, midőn minden összedőlt, neki feltétlenül menekülnie kellett. Az utolsó pillanatban. Ő a románok listáján volt. Minden nélkül, 5000 kötetes könyvtára hátrahagyásával, néhány kofferrel, benne többek közt az ókori filozófia történetének a lezárt kéziratával, melyet később a Mikes International 2002-ben első kiadványaként adott ki, az egyik utolsó vonattal hagyta el mindörökre az ő szeretett Kolozsvárát. Erdély: sors. Küldetés. Életráma.” (Tóth 2007: 15.)

1945-ben az MTA ugyan a tagjának választotta meg, ('27-től már levelezőtag volt), azonban mint filozófusprofesszort ugyanebben az évben már nyugdíjazták is. 1946-tól három évig a budapesti Református Teológiai Akadémián a filozófia nyugalmazott, rendes tanára volt. 1949-ben az MTA tanácskozó taggá minősítette vissza, kiszorult a tudományos közéletből, „az »írástudók árulásában« nem volt soha cinkos” (Tamás 1971: 761–762.). A folytonos új-rakezdés és küzdés, a meg nem alkuvás; a szándék, a szó, az írás és a tett egysége, kivételes „egész”-sége hitelesítheti számunkra Málnási Bartók György filozófusi életművét, a philosophia perennis problémaérzékeny és tárgyilagos művelését, mely jellegzetesen erdélyi maradt művelőjének polihisztorságát, autonomitását és a mindenkori szellemi valóság cselekvő formálását illetően. Budapesten, élete utolsó két évtizedében ugyan visszavonultan élt, szerény körülmények között félig megvakultan, ám itt is erdélyi barátai közegeben. A hasonló életutat bejárt kolozsvári egyetemi kollégái rendszeres vendégei voltak, mint (a kolozsvári–budapesti–kolozsvári) orvosprofesszor Haynal Imre, Bartóknak egyik legjobb és legbensőségesebb barátja, Zolnai Béla (a szegedi–kolozsvári irodalomtörténész és

nyelvestéta professzor), Mátyás Ernő (a kolozsvári–sárospataki teológusprofesszor), Berde Károly (a kolozsvári, szegedi, pécsi, majd ismét kolozsvári orvosprofesszor), valamint Áprily Lajos, Makkai Sándor, Ravasz László és még sokan mások, így például hajdani tanítványai közül számosan, „de Tamási Áron is ott volt többször, aki néha írásaiból olvasott fel. [...] Akkor aztán ott ült az asztalnál Berzsenyi és Sartre, Ady és Babits, Goethe és Rabelais, Petőfi és Horatius, Dante és Arany, Shakespeare és Madách, Huxley és Németh László. [...] Bartók Györgyről szólva Erdélyről kell beszélni. Erdélyről, amelybe ő teste-lelke minden szálával gyökerezve volt. Előadásaiban, a vele folytatott beszélgetésekben Erdély minduntalan megjelent. Nem nosztalgikusan, hanem tényszerűen. Nagy adatismerttel, de a szülőföldhöz való természetes ragaszkodás, a szerető-szerelmes ragaszkodás őseréjével. Sokan látták, joggal, Bartók Györgyben Erdély megszemélyesítőjét.” (Tóth 2007: 15–16.)

A 20. század első évtizedében létrejött, legelső magyar bölceleti iskola, az Erdélyi Iskola – miként az alapítók nevezték, majd a század végén a Kolozsvári Filozófiai Iskola néven jegyezték – létrehozója Böhm Károly kolozsvári tanár, filozófus és professzor (1846–1911), valamint tanítványa, az 1907-től már a kolozsvári református teológiai akadémián filozófiát oktató magántanár, Málnási Bartók György (Tamás 1971: 761–762.). Böhm Károly az első önállóan mondható magyar filozófiai rendszert alkotta meg, *Az Ember és Világa* címmel, egy hatkötetes bölcelet formájában. Tanítványa, Málnási Bartók György pályakezdőként a filozófia etikai kérdéseivel, kiemelten az akaratszabadság problémájával foglalkozott, Kolozsvárt 1906-ban megvédett és megjelent doktori értekezésével megegyezően (Bartók 1906). Majd a kolozsvári évek

teológiai, valláspszichológiai, filozófiatörténeti és etikátörténeti munkái közül kiemelkedőnek bizonyult *Az erkölcsi érték philosophiája* (1911) című könyve, melynek filozófiai és etikai álláspontját Böhm Károly autonomista értéktana hatására alakította ki. Böhm halála után mestere munkáit három évtizeden át gondozta, 1912 és 1942 között *Az Ember és Világa* 4–6. kötetét kiadva, számos tanulmányban és egy monográfiában mutatva be életművét. Bartók György azonban nem volt Böhm-epigon, ahogy szellemi társai sem, ezt jobbra feledésbe merült szuverén bölcséletük bizonyítja. Az Erdélyi Iskolához tartozott többek között a szintén Böhm-tanítvány Ravasz László (református püspök – Budapest), Makkai Sándor (erdélyi református püspök, majd a debreceni egyetem professzora és szépíró), Tankó Béla (a debreceni egyetem filozófiaprofesszora), Tavaszy Sándor (a kolozsvári Református Theológiai Fakultás rendszeres theológiaprofesszora), Varga Béla (erdélyi magyar unitárius püspök, filozófus, teológus). Az Erdélyi Iskola következő nemzedékét már Málnási Bartók György tanítványai alkották, mindketten Budapesten voltak professzorok és a negyvenes évek végén emigrálni kényszerültek Magyarországról. Kibédi Varga Sándor Szegeden, a filozófusprofesszor tanítványaként lett a filozófia doktora, majd a szegedi és a budapesti egyetem magántanára, 1951-től pedig müncheni egyetem tanára, nemzetközi szinten elismert Kant-szakértő, szellemfilozófiai munkássága elsősorban az ismeretelmélet és az értékelmélet területén folyt, a filozófiáról, Bartók-tanítványként mint „egyetemes rendszer”-ről gondolkodott (Kibédi Varga 1980.). A másik Bartók-tanítvány, Vatai László a kolozsvári egyetemen doktorált 1942-ben, egy évvel később az irodalom filozófiája témakörben tett egyetemi magántanári habilitációt Bartók vezetésével, majd 1947-ig budapesti egyetemi tanár

és református lelkész volt. (1947 elején koncepciók perben bebörtönözték, ősszel emigrált. Amerikai, később kanadai református lelkészként magyar nyelvű istentiszteleteit rendszeresen közvetítette a Szabad Európa Rádió). Percz László filozófiatörténeti kutatásai szerint az Erdélyi Iskola nemzedéke „Böhm kései bölcseletének megfelelően a badeni neokantianusokkal rokon értékfilozófiai programmal indul tehát. Tagjai a neokantianizmus előfeltevéseivel és kategóriarendszerével fognak munkához: filozófiájukat normatív módon értelmezik, transzcendentálfilozófiai keretbe foglalt értékfilozófiaként határozzák meg [...]” (Percz 1998: 219–236; Percz 2011: 1499–1507.) Az Erdélyi Iskola egyik utolsó tagja és egyben autentikus méltatója, Kibédi Varga Sándor pedig így foglalta össze értékfilozófiai kutatásaik jelentőségét: „Az értékelő tudat fejlődési stádiumainak feltárása és a köztük lévő összefüggés tisztázása, az önérték fogalmának felismerése és az értékelés gerincfogalmává avatása épp oly maradandó érdem, mint az egyes értékfajok természetének elemzésében elért eredményeik.” (Kibédi Varga 1980: 65.) Mindemellett az Erdélyi Iskola tagjai aktív formálói voltak a Trianon utáni magyar – az erdélyi és/vagy az anyaországi, illetve a két Bartók-tanítvány esetében az emigráns magyar – szellemi valóságnak.

Málnási Bartók György 2007. szeptember 4-én felavart szegedi emléktábláján egy olyan idézet olvasható a filozófustól – „Az igazság egyetemes egész.” –, melynek értelmezése egyet jelent bölcselete summázatával. Már a 20. század elején érzékelhető hazánkban a relativizálódás tendenciája, akár a művészetfilozófiai gondolkodásban – például az ettől való elhatárolódás kimondásával, ahogy azt a pályakezdő Fülep Lajos művészetfilozófiájában (Máté 1995: 17–24.) láthatjuk először –, akár a költészetben, egyfajta ambivalens viszonyulással. Ady létértelmezésében

szinte elsőként teszi szóvá „A minden egész eltörött” élményét (Ady Endre: *Kocsi-út az éjszakába*, 1909); hasonlóképpen a mindent átható viszonylagosságot, a hagyományos értékek megkérdőjelezését, szembeállítva azt az ember támaszkereső lelki szükségletével, a bizonyosságok keresésével: „Hiszek hitetlenül Istenben,/Mert hinni akarok,/ Mert sohse volt úgy rászorulva/Sem élő, sem halott. [...] Szépség, tisztaság és igazság,/Lekacagott szavak,/Óh, bár haltam volna meg akkor,/Ha lekacagtalak./Szüzesség, jó-ság, bölcs derékség,/Óh, jaj, be kellett [..].” (Ady Endre: *Hiszek hitetlenül Istenben*, 1910) Éppen e relativizmus ambivalensen megélt korszelleme támasztja alá a bartóki axiomatikus kijelentés jelentőségét, melynek nyomán filozófiájának valamennyi alapvonása megjelölhető. Egyrésztől antirelativista axiológiája, az igaz, a jó és a szép „önérték”-einek megjelölésével; másrésztől a filozófus antipozitivistá, az „egyetemes Egész”-re irányuló látásmódja, harmadrészt az, hogy bölcselete a „Szellem” filozófiája, mely az igazság ismeretére törekszik. Málnási Bartók György a kolozsvári évek alatt formálódott, Szegeden 1924-ben megjelent, *A filozófia lényege és alapproblémái* című axiomatikus, filozófiai rendszerének alapvetését tartalmazó könyvében a filozófiát mint az „egyetemes egész”-re irányulót fejt ki, miáltal maga is egy olyan alapegység, mely leképezi organikus és univerzális tárgyát, az Egészet, mégpedig rendszerszerűsége révén. Transzcendentálfilozófiai felfogásában a filozófia valamennyi művelőjét ugyanaz a filozófiai szellem, „filozófiai éthosz” hajtja, ösztönzi egy magasabb egység felé. Szerinte „csak egy filozófia van, mert csak egy a filozófiai szellem”, ily módon a különböző eszmerendszerek, azaz maga a filozófia története „csak ágai az egy és ugyanazon Egésznek. És mi hozzátehetjük: ezt az Egészet és ezt az Egyetemet ma annál erősebben

sóvárognak és szeretjük, mert ismét betört és emészt a sötétség, amikor az eszmék jelentése elhomályosul, értékük ingadozó lesz, amikor nem tudunk különbséget tenni fény és árnyék között, s a jövődőknek még lehetőségeit sem sejtjük.” Antirelativista gondolatrendszerének építkezésében egyfajta dialógust folytatott a bölcselettörténet nagy alakjaival, s ahol csak lehetett, utalt a magyar gondolkodókra is, pl. Széchenyre, Kölcseyre, Sipos Pálra. A filozófia, melyet szigorúan elhatárolt a teológiától, az emberi értelem alkotása, egyetemes és érdekektől független teória. Bartók pozitivizmuskritikája tükröződik a filozófia fő céljának meghatározásában, miszerint „az egyetemes filozófia soha nem törekedett ún. részlettudásra, a valóság felett való csodálkozásában nem állott meg végleg a valóság egyes részeinél, hogy azokat önmagukban töviről hegyire elemezze, leírja, ide-oda forgassa, hanem figyelmét az osztatlan Egészre fordította. Minden igazi filozófia törekvéseinek főcélja ennek a nagy és tömör Egésznek megértése egyetemes elvekből, az Egészből fakadó ősprincípumok segítségével. / az Egész felé és annak megértésére tör.” (Bartók 2001: 41–51.) Bartók György szellemfilozófiájában a „filozófia a szellem önismerete”. A „szellem” fogalmának, kategóriájának filozófiatörténeti hagyományozottságát és értelmezését tíz év múlva, *A „szellem” philosophiai vizsgálata* (1934) című művében összegzi, Kanttól és a német romantikus Schellingtől, a hegeli „szellemfilozófián” keresztül Dilthey-ig és a kortársak, így Scheler, Fechner és Nicolai Hartmann szellemfogalmáig, kifejtve a saját felfogását is, illetve tovább részletezve azt az „életmező” fogalmának bevezetésével (Bartók 2001: 108–147.). *A filozófia lényegének* felfogása szerint egy olyan egyetemes szellem működik az egyéni Én-ben, igazán jelentős tevékenységeinek és alkotásainak – a művészi alkotások, a nagy erkölcsi cselekedetek,



a vallásos bizonysgágtételek, a tudományos munkák és a filozófiai alkotások – közvetítése által, mely bár homogén lényegű, mégis végtelen gazdagságú, ily módon kimeríthetetlen az egyének és a különböző korok eszméi számára a megnyilvánulási formákat tekintve (Bartók 2001: 62–66.). A szellem e gazdagságát reprezentálja a kultúra világa, mely a „szabad és önkéntes kapcsolatok”, az értékek a nem-értékkel folytatott küzdelmének végtelen birodalma. „A kultúra a történet világa.” (Bartók 2001: 90–91.) *A kultúrphilosophia néhány alapkérdéséről* című tanulmányának kérdésfeltevése erre irányul: „miféle elemekből áll a történet világa, miféle komplexum-formák fordulnak elő és miféle strukturális törvények érvényesek benne?” Miként a szellemfilozófus Dilthey állandó kérdése is, hogy mi az „a belső valami, amit a vallásokban, a műremekekben, az államokban, az egyházakban, a könyvekben megérteni akarunk. Ez nem valami »lelki«, hanem teljesen *szellemi* képlet, amely sajátos strukturával és törvényszerűséggel bír.” (Bartók 1929: 148–149.)

Bartók bölcséletében e „szellemi képlet” egyik alapvető törvényszerűsége (ahogy ezt öt évvel később, *A „szellem” filozófiai vizsgálatában* is hangsúlyozza), hogy a szellemi alkotás, legyen az akár egy erkölcsi értéket megvalósító cselekedet vagy egy esztétikai alkotás, a szellem sajátos világához tartozik, ily módon az értelem műveként felfogott jelentés, valamint az értékek világához. Azonban a „jelentés és az érték csak a megértésben válik létezővé.” (Bartók 2001: 140–141.) A „szellemi képlet” másik alapvető törvényszerűsége axiológiai. Bartók *A filozófia lényege* című elméletképző könyvében az érték fajait tekintve élesen elkülöníti az „önérték”-et az „élvérték”-től és a „hasznóérték”-től. Míg ez utóbbiak az önfenntartást szolgálják, addig az önérték a „létezés síkjában három irányba vetődik szét: a

logikum, etikum és esztétikum kategóriáinak megfelelően beszélünk az igaz, a jó és a szép önértékeiről,” melyek a tények (a természet, a valóság) „van” világa felett állóak, ugyanakkor megvalósulásuk a mindenkori valóságtól függ, melyre akkor van nagyobb esély, ha az adott kultúra az önértékek irányába „szabályozott kultúra”. Az önértékben az ember voltaképpen a maga értékét ismeri meg, mivel „az önérték maga a szellem”. A filozófia önértéktanai, értékdiszciplínái: a logika, az etika és az esztétika „elméleti és teoretikus ismeretet közölnek a gyakorlati szabályozás minden célja és vágya nélkül. [...] Ezeknek az önértékekről szóló filozófiai tanoknak feladata annak kimutatása, hogy az önérték minden faja: az igazság, a jóság, a szépség, a szellem mélyéről fakadnak, és a szellem tevékenysége által kerülnek a kialakított tárgyba: ismeretbe, cselekedetbe, műalkotásba és műszemléletbe. [...] A filozófia teória, azaz elmélet, az elmélet az igazság értékviszonyainak összessége, tehát a filozófia az igazság értékviszonyaiba fonja be a valóság és érték egész területét.” (Bartók 2001: 99–105.)

Málnási Bartók György 1924-ben megjelent könyvének e tömör axiológiai feladatmeghatározását és rendszerbeli elhelyezését az esztétikára mint teoretikus értékdiszciplínára vonatkoztatva, 1922-ben funkcionálisan is bemutatta. Mégpedig a Petőfi-centenárium apropóján, a *Petőfi lelke. Kísérlet az „aestheticum” megértésére* című 70 oldalas tanulmányában, melyben elméleti, az esztétikum mibenlétére vonatkozó esztétikai megállapításait Petőfi költészetén keresztül mutatta be (Bartók 1922). Majd szinte változatlan terminológiával nyújtott tisztán elméleti megközelítést néhány esztétikai problémakörrel *Az esztétikai valóság* című, az *Esztétikai Szemlében*, 1937-ben publikált írásában (Bartók 1937: 73–83.). E két elfeledett tanulmány együttes értelmezése teszi átfogóbbá esztétikafelfogásának jelen, vázlatos értelmezését.

Bartók szerint az esztétika mint értékdiszciplína elsődleges feladata az esztétikum lényegének megállapítása, mivel a művészeti alkotások „mérővesszőjét más forrásból meríteni nem lehet, csupán magának az aestheticumnak ismeretéből, mert az aestheticum rejti magában azt a változatlan és örök jelentést, amely a művészet alkotásának értéket kölcsönöz. Az aestheticum vizsgálatának célja tehát az értékadó jelentés felkutatása.” (Bartók 1922: 5.) Az esztétikum éppúgy a szellemnek alkotása, ahogy a logikum és az etikum, s mindhárom létezésének forrása a szellem tevékenysége: „az aestheticumnak első és legnemesebb, egyúttal legősibb jellemzője éppen az, hogy testvére az igaznak és a jónak, mert mindhármuk közös szülőjük a szellem.” Az esztétikum létrehozása esetében elsődleges a szellem formaadó, a műalkotás anyagának, materiájának formát adó tevékenysége, mely „a szó legteljesebb értelmében *teremtés*, valami eleddig nem létezett létrehívása, a valóság részévé avatása.” A szellem e formaadása lényegkiemelő jellegű és az önértékűnek megragadása által új valóságot teremtő, s minél „teljesebben fejezi ki ezt a lényegét az aestheticum, annál nagyszerűbb az alkotás is, annál remekebb a mű. Ámde ez a lényeg nem az anyagnak a lényege, hanem a szellemé, minél több és hangsúlyosabb a szellemisség valamely műalkotásban, annál magasabb fokán áll az a művészetnek. Ezért a szellem az anyagot meglelkesíti [...]” (Bartók 1922: 11–14.) A műalkotás esztétikuma a befogadásban az „intuitio” által mint egész ragadható meg, mivel maga a műalkotás is, a tartalom és forma egységében egy „organikus Egész” (Bartók 1922: 20–22.). A műalkotásban a részeknek csak annyiban van értékük, amennyiben az esztétikai Egész organikus egységei, mivel az Egész több, mint a részek összege és éppen ez a „több” ad önértékűséget, művészi létet az egyes részeknek. Vagy

ahogy Az esztétikai valóságban fogalmaz: a műalkotás és a befogadó között létrejött „esztétikai viszonyban elengedhetetlen az egységes Egésznek átfogó és mélységes megélése, egyetlen aktussal való megragadása.” (Bartók 1937: 77.) Befogadóként „a műalkotásban az Egészet ragadjuk meg az *intuitio* által. Az *intuitio* tömör szemlélete a részek fölött állva behatol az Egésznek jelentésébe és a véges Egészekbe a végtelenség jelentéseit helyezi” (Bartók 1922: 27–28.). Bartók György szellemfilozófusként, a befogadói folyamat jelentésadását oly módon látja, miként csaknem negyven év múlva Hans-Georg Gadamer hermeneutikájában: „a műalkotásban rejlő igazi értelem kimerítése azonban nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat.” (Gadamer 1984: 115., 212–213.) Bartók szerint, miként a befogadó a műalkotásban az Egészet ragadja meg az *intuición* által, oly módon jön létre magának az alkotásnak a teremtő folyamata is: „a művész teremtő és jelentést adó *intuición*ja segítségével az anyag minden kis atomjában az egész kosmost látja kifejezve.” (Bartók 1922: 28–29.)

Az esztétikum másik alapsajátossága a projekció, szintén a szellem tevékenységére jellemző, ahogy mindaz projekció, amit az ember valaha alkotott. Miként a tudós, aki szellemének tartalmát vetíti ki előttünk művében vagy az „erkölcsiség hőse” a maga szellemének tartalmát teszi valósággá a cselekedete által, úgy a művész is „alkotásaiban szellemének tartalmát vetíti ki az *aestheticum* szemléleti síkjába. Plató és Kant filozófiájának minden része *maga* Plato és Kant, Napóleon és Széchenyi életének minden cselekedete *maga* Napóleon és Széchenyi, Beethoven és Petőfi lángelménének minden alkotása *maga* Beethoven és Petőfi.” (Bartók 1922: 42.) E bartóki megállapításról ismét egy hermeneuta, a teológus Schleiermacher, a modernitás hermeneutikájának 19. századi megteremtője juthat eszünkbe, aki szerint:

„minden gondolatképződményt életmozzanatként kell megérteni egy teljes ember összefüggésében” (Gadamer 1984: 223.). Az alkotás esztétikai értékűvé csupán a kellő forma által válik, azonban ez nem valamely külső forma utánzása, hanem a belső lényeg kifejezése a forma által. „A forma az a belső, tevékeny erő, melynek segítségével a *jelentés* az anyagon át megvalósul, láthatóvá, érzékelhetővé válik, a forma az a tényező, amely az eszmét az anyag fölött diadalra viszi. Minden művészetnek arra kell törnie, hogy a lényeg, a lényegkifejező eszmét valósítsa meg s e célból a súlypont mindig a formára esik, amelynek tevékenysége a lényeg megvalósítására irányul. A művész korlátlan úr annak megállapításában, hogy minő eszközökkel és minő tartalmi elemekkel érheti el a maga művészi célját; e tekintetben nem kötik őt sem szokás, sem szabály, sem törvény, csupán az *aestheticum* és az ízlés parancsa, mely az alkotó *lelkösmeretében* nyilvánítja magát.” (Bartók 1922: 60–61.)

*Az esztétikai valóság* című tanulmányában folytatja a művészi szabadság gondolkörét: a művészi tevékenység „eredeti, szabad és független tevékenység”, mely képessé teszi a művészt arra, hogy a „természet fölé emelkedjék és a természet eszközeinek segítségével hozza létre nem azt, ami a külső természeti világban a legmagasabb, hanem ami az emberben a legmagasabb és legfenségesebb. Ezért a művészet valóban az embernek legmagasabb megnyilatkozása és ahol nincs művészet, ott nincs ember.” A művész szabad és független alkotótevékenységének produktuma, a felemelő műalkotás képes csak a befogadót kiragadni az érzéki világ minden viszonylatából, a „hasznosság által reánk diktált törtetésből”, „az érdekeremtette szemléletből”, a „gyakorlati élet kötelékeiből”, egy „magasabb világba emelve fel”, „életünk elmélyítésére kényszerítve.” (Bartók 1937: 74–80.)

Bartók esztétikafelfogásának legfontosabb kategóriáit két kortársa és egyben egyetemi kollégája, Pauler Ákos és Sík Sándor esztétikájában hasonlóan felleljük. Pauler Ákos a kolozsvári egyetemen (1912 és 1915 között) volt közvetlen munkatársa, míg Sík Sándor a szegedi egyetemen 1930 és '40 között volt bölcsészkar professzortársa. Bartók György a szellemfilozófia képviselőjeként több olyan kérdéskört is felvetett, mely az értelmezés, a lényegi megértés problematikájára mutatott rá, s egy-két e téren tett megállapítása összhangban áll mind a 19. századi schleiermacheri, mind a 20. század második felének hermeneutikai gondolkodásával. Ebben a vonatkozásban a Sík Sándor-i Esztétikához (Máté 2005: 193–238.) áll kissé közelebb a bartóki felfogás. *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében* című könyvemben (Máté 1994: 92–106.) a pauleri objektivizáló, valamint abszolutisztikus felfogást a kortárs esztétikákkal, míg *Pauler Ákos esztétikája – Komparatív reflexiók* című tanulmányomban pedig Sík Sándor *Esztétikájával* vetettem össze (Máté 2014: 113–122.), s az itt megállapított valamennyi párhuzamosságot Bartók György esztétikafelfogásában is megleljük. Így az esztétikát mindhárman értéktudománynak vélik. Mindhármuknál egy következetesen érvényesített metodológia látható: az állandó összehasonlítás a logikai, igazra törekvő; a cselekvés jóra törekvő lelki irányultságai és a művészi alkotás, valamint a befogadás szépre irányuló tevékenysége között. Mindhárman a műalkotást egységként, egészként fogják fel, melynek alapja az a lelki tartalom, amit az alkotó az esztétikai tárgyban kifejez, kivetít és amit a befogadó utánaél, beleérez. Mindhármuknál a művészet lényege, hogy a szellemi értékeket műalkotások útján fedeztetni fel, ismerteti meg velünk, mindenekelőtt a Szép–Jó–Igaz önértékeit, ily módon a művészet funkciója az, hogy ezen ideális, magasabb

rendű világ felé mozdítja a befogadót. E közös sajátosságok teszik esztétikájukat abszolutisztikussá. A 20. század első felében ahhoz a nemzedékhez tartoztak, akik még hittek az emberi szellem önértékű tevékenységében és alkotásaiban, kiváltképp a művészetben, mely az emberi lélek és szellem számára képes megőrizni, megmutatni és éltetni az abszolút értékeket, melyek nélkül az ember életének értelmét nehezen tudnánk meghatározni.







## SÍK SÁNDOR ADY-KÉPÉRŐL

Sík Sándor számára a műalkotások esztétikai vizsgálata egyfajta szellemi szabadságot jelentett. Mindig szem előtt tartotta, hogy a műalkotások esztétikai elemzésénél csak egy mérce lehet: maga a mű, az esztétikum. Az ezen axióma nyomán megnyíló szellemi szabadság révén tudott újat és eredetit mondani a magyar irodalom jeleseiről és magáról a művészetről, különböző tanulmányaiban, könyveiben és (a háromszor is megjelent, háromkötetes) *Esztétikájában*. Kényelmes álláspontnak tűnik Sík Sándor irodalomtörténeti, esztétikai munkásságáról – sőt a két világháború közötti, többségükben elfelejtett esztéták, irodalomtudósok munkáiról – kijelenti azt a gyakran hallható megállapítást, mely szerint ezek a művek ‘manapság legfeljebb csak tudománytörténeti érdekességre tarthatnak számot’. Nem biztos, hiszen többségük felfedezetlen, újraolvasatlan maradt, mivel a 20. század második felének kommunista ideológiájától vezérelt szellemisége négy évtizeden át hatástörténeti űrt vont a két világháború közötti időszak esztétikai, irodalomesztétikai, irodalomtörténeti gondolkodása köré. *Sík Sándor, a szépíró, az irodalomtudós és az esztéta* című monográfiámban (Máté 2005) egyfajta értékfeltárássra, megőrzésre és egyben értékközvetítésre törekedtem. Sík Sándor életrajzának, szerepvállalásainak, tevékenységének részletező bemutatása mellett a mintegy fél évszázadon keresztül ívelő, termékeny szelle-

mi életművének kiemelkedő alkotásait vettem sorra: tizenhárom verseskötetét; különböző műfajú drámai alkotásait, néhány prózai művét; jelentősebb irodalomtudományi tanulmányait, így Madách-tanulmányait és *A magyar költők Isten-élménye* (1948) című tanulmányorozatát; irodalomtörténeti és esztétikai tanulmánykötetét (*Gárdonyi, Ady, Prohászka: lélek és forma a századforduló irodalmában*, 1929); irodalomtörténeti monográfiáit (*Pázmány, az ember és az író*, 1939; *Zrínyi Miklós*, 1940), valamint az 1943-ban először megjelent háromkötetes *Esztétikáját* és *Az olvasás tudománya* (1948) fél évszázadig korrektúrában maradt 400 oldalas irodalomesztétikai művét. A szépirodalmi, az esztétikai, irodalomtörténeti és -kritikai szövegek, valamint a memoárirodalom egymás közötti reflektáló és egyben önértelmező, néhol önkritikus jellegét is felderítettem. Erre az összefüggésrendszerre is figyelve mutattam be az adott élet- és pályaszakaszt, a szépirodalmi és a tudományos alkotások, a levelezés, az önéletrajzi emlékezések szövegeinek széles spektrumú használata, emellett a kortársi reflexiók és a visszaemlékezések egymást építő viszonylatában. Jelen írásomban egyrésztől összegzem e Sík-monográfiámban bemutatott *Gárdonyi, Ady, Prohászka: lélek és forma a századforduló irodalmában* című könyvének Ady-fejezetét és egyben korábbi elemzésem folytatva, Sík Sándor Ady-képének sajátosságait emelem ki.

Sík Sándor 1910 és 1961 közötti – könyvei mellett a folyóiratokban publikált – irodalomtörténeti tanulmányai mintegy négy évszázad magyar irodalmának történetén ívelnek át. Így többek között írásai jelentek meg Balassiról, Pázmányról, Faludi Ferencről, Dugonics Andrásról, Csokonairól, Kölcseyről, Berzsenyiről, Vörösmartyról, Petőfiről, Arany Jánosról, Madáchról, Gárdonyiról, Mindszenty Gedeonról, Prohászka Ottokárról, Móra Ferencről,

Adyról, Kosztolányiról, Babitsról, Mécs Lászlóról, Juhász Gyuláról, Szabó Dezsőről, Kaffka Margitról, József Attiláról; tematikusan a katolikus irodalomról, a magyar romantika kérdéseiről, az esztétikai nevelésről, a kortárs magyar költészetéről, az irodalom lelkiéleti jelentőségéről, valamint a magyar költők Isten-élményéről. Első szintetizáló jellegű irodalomtörténeti munkája az 1923-ban megjelenő *A magyar irodalom rövid ismertetése*, majd 1924-ben látott napvilágot *Kölcsey Ferenc, az ember, a gondolkodó, az író* című breviáriuma. Az 1929-ben publikált *Gárdonyi, Ady, Prohászka: lélek és forma a századforduló irodalmában* című terjedelmes tanulmánykötete (Sík 1929) már széles körű országos visszhangot váltott ki. E kötet tudományos érdemeinek is tulajdonítható, hogy 1930-tól 1945-ig Sík Sándor professzor irányíthatta a szegedi egyetem magyar irodalomtörténeti tanszékét, 1932-től pedig az egyes számú tanszéket is, így mind a régi, mind az új és a legújabb kori irodalom oktatása is hozzátartozott 1945-ig. A szegedi egyetem francia filológia professzora, a szellemtörténész Zolnai Béla jelentősnek vélte – a szinte kisebb könyvnyi terjedelmű, csaknem 160 oldalas – Ady-fejezetet: „Végre egy kritika, ami a tudománynak teljes fegyverzetével sikra száll Ady értéke mellett” (Greza 1989: 43.). A három nagy fejezet egyaránt bemutatja az egymástól távol álló Gárdonyi Géza, Ady Endre és Prohászka Ottokár írói, költői életérzését, világképét és a művek belső, külső formáját. A lélek és a formák relációja (az alcímben is jelölten) a szellemtörténeti jellegű irodalomesztétikai és -történeti megközelítés mikéntjére utal(hat), a belső pszichológiai alakító erők és szellemiség feltárására, mivel Sík Sándor az alkotók egyéniségének és lelki alkatának analizálásán keresztül jut el a formateremtő elvek felfedezéséig. A kortársi kritikában Brisits Frigyes figyelt fel először az esztétikai

megközelítés szellemtörténeti ihletettségére (Dilthey és tanítványa, Spranger révén) és a pszichológiai esztétika dessoiri hatására (Brisits 1929: 241–243.). Mindkét hatás az először 1943-ban megjelenő *Esztétikájában* is észlelhető, így például a „világkép” és „életérzés” tipológia vonatkozásában, ezért sokkal inkább tekinthető ez az 1929-ben megjelent tanulmánykötet az *Esztétika* előzményének, mint az 1935-ben íródott *A katolikus irodalom problémájához: egyetemesség és forma* című tanulmánya.

Sík Sándor Ady halála után négy évvel, 1923-ban, a Széchenyi-Szövetségben elhangzott – *Ady és a magyar ifjúság* című – előadásában már világosan megfogalmazta az ellentétes értékelések disszonanciáját: „Az egyik oldalon tiszteletreméltó férfiak [...] Adyban egyenesen sátánt látnak, az Ady-kultuszban bálványimádást, szellemi járványt, lelki ragályt [...]. Ezzel szemben a másik oldalon olyanokat olvasunk, [...] hogy Ady »a világirodalomnak talán legnagyobb lírikusa«, a magyar költészetnek Petőfi mellett egyetlen zsenije, az egyetlen vallásos költő, »a humanum minden irányú átélésében az összes magyar költők közül a legelső«, »a magyarság és az emberiség prófétája.« [...]” (Sík 1928: 41–42.) Ezt az érzelmeiktől elfogult, „imádatban és gyűlöletben” polarizálódó Ady-képet szándékozott feloldani az 1929-es tanulmánykötet csaknem felét kitevő Ady-fejezetében. Az Ady költészete körüli viták a magyarság, a közélet, a vallás és az erkölcs szinte összes kérdéseit rendre felvetették, ily módon Ady verseit szeretni vagy nem szeretni életében és halála után is, nemcsak irodalmi, esztétikai ízlés kérdése volt, hanem, ahogy Babits Mihály is vélte korábban, Ady nevét kimondani, verseit idézni tüntetésnek, protestálásnak számított (Babits 1978a: 667.). A kívülről érvényesített szempontrendszer kizárólagosságát és egyben az ellentétes értékelések disszonanciáját

kívánta feloldani a tudós piarista tanár és papköltő, amikor Adyról elfogulatlanul írt. A legelső volt, aki irodalmárként és esztétaként Ady költészetének főbb minőségeit felfedte, immanens sajátosságait komplex módon és elemzéseivel alátámasztottan bemutatta, az életmű egészének megértésére törekedve.

A Sík Sándor tanulmánykötetéről szóló korabeli recenziók többségét a 'haladó' szellemiségű kritikusok írták, itt elsősorban Halász Lászlóra, Galamb Sándorra, Schöpflin Aladárra és az esztéta pályatárs Pitroff Pálra gondolok. E kritikák többnyire elismerően méltatták Sík Sándor „belső megértésre törekvő, szelíd hangú, sokakat tanító vezetését” (Muraközy 1929: 501–505.), Sík Sándornak mint költőnek és irodalomtudósnak élményjellegű, a „műhelytitkok közvetlen közelről való ismeretéből” fakadóan az „eszmei és formai finomságokra” is figyelni tudó elemzéseit (Galamb 1929: 689–691.), Ady tragikus lírai Énjének felismerését és értelmezését (Schöpflin 1929.), Ady lelki alkatának részletekbe menő finom elemzéseit (Halász 1929: 108–111.); „nagy látókörét, alapos tájékozottságát, eredeti invencióit, kiforrott ítéleteit és érdekes előadásmódját”, Ady Endre költészetének elfogulatlanul értő bemutatását (Pitroff 1929: 170–172.). A pozitív méltatások többsége Sík Sándor interpretációs módszerének, verselemző felkészültségének, eredeti megfigyelésének és esszéisztikus előadásmódjának szólt. Babits Mihály is hasonlóan vélekedett a kötetéről Sík Sándornak szóló levelében: „nagy, igaz örömet okozott nekem azzal, hogy értékes és szép könyvét címemre elküldötte. Régen fogtam kezembe magyar essay-könyvet ily érdeklődéssel. Hozzám persze legközelebb az Ady-tanulmány áll, melynek számos megállapítása találkozik az én gondolataimmal. De a többi is, az egész könyv, nagyon foglalkoztat és érdekel.” (Szabó J. 1993: 107.)

A katolikus paptól és tanártól inkább egy konzervatív szemléletet vártak el, nem pedig annak kimondását és részletes bizonyítását, hogy Ady költészetét és a *Nyugat* fellépésének évtizedeit a magyar irodalom „nagy jelentőségű korszaká”-nak kell tekinteni. „Nem hisszük, hogy a magyar katolikus papságnak, vagy pláne a magyar katolikus egyháznak ez volna a hivatalos felfogása Ady Endre költészetéről” – veti fel egyértelműen e problémát Halász László is (Halász 1929: 108–111.). „Bátor szó volt ez akkor” – írja volt egyetemi hallgatója, későbbi tanársegédje, majd kollégája, a szegedi egyetemen nála (is) habilitált magántanára, Baróti Dezső (Baróti 1988: 104–105.). A piarista papköltő és tanár e ‘bátor’ megszólalása Adyról egyik ellentétesen polarizálódó oldalnak sem tetszett igazán. Sík Sándor már a könyv megjelenése előtti évben érzékeltte ezt a problémát, mintegy eleve felkészült arra, hogy „egyik oldalra sem tud olyat mondani, ami mindenestül helyeslésre találna” (Rónay 1996: 103.). A nyugatos kortársi kritika számára ez az Ady-értelmezés – a pozitív méltatás kontextusába helyezve – mégiscsak egy ‘jószándékú konzervatív kritikus’ véleménye volt. Schöpflin Aladár a szerzőnek Ady dekadenciájáról szóló felfogását bírálja, mivel az ellentmondásban áll egy másik jellegzetességgel, az adys őserővel: „Dekadencia és őserő nem fér össze. Akiben pedig őserő van, az mindig őserő marad, nem képzelhető el, ahogy Sík elképzelni látszik, hogy egy költő költészetének egyik részében, a hazafiasban, őserő, a többiben dekadens.” (Schöpflin 1929) Érvelésében éppen önmagának mond ellen, hiszen pár sorral feljebb Schöpflin Aladár éppen arra figyelmeztet, hogy Ady költészete ‘csupa ellentmondás, csupa mozgás és fluktuálás’. Megjegyzem, az irodalomtörténetben kanonizált Ady-képünk egyaránt elfogadja mindkét Sík Sándor-i jelzőt: a szecessziósan dekadens Adyt, aki megfáradt,

beteges és nyugtalan élményeit éppúgy versbe foglalja, mint az ősi, még romlatlan magyar világrengető vad erejét (Krajkó 1989: 12–33.). A konzervatív kritika többnyire hallgatott vagy a témaválasztáson – Prohászka Ottokár püspök és Ady Endre költészetének egymás mellé illesztésén – botránkozott meg. Sík Sándor eltérő neveltetése, életszemlélete és világképe ellenére is tudta vállalni Adyt, bár kétségkívül meg kellett küzdenie előítéleteivel, sőt, a nagy költő hatásával is, ahogy ezt első versesköteteiben láthattuk. Végül ez a küzdelem, Ady költészetének esztétikai megértéséhez vezetett, ahogy ő maga mondta: „Ady teljes és döntő győzelmével végződött” (Dézsi 1933: 3–4.).

Sík Sándor könyve akkor jelent meg, amikor Kosztolányi Dezső megírta nevezetes, Ady költészetének leértékelésével próbálkozó kritikáját, *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről* címmel, *A Toll* hasábjain publikálva; és az így kibontakozó újabb Ady-vitában olyan költőegyniségek és esztéták, mint pl. Füst Milán, Ady költészete iránt való értetlenségükről és közönyükről tettek tanúságot. Ady verseinek interpretációs problematikáját jelzi Ignó Hugó legendássá vált mondata – „akasszanak fel, ha értem” –, Ady Endre *A fekete zongora* című verse kapcsán. Az 1907-ben, a *Magyar Hírlap*-beli tárcában leírt mondatát így magyarázza 21 évvel később a *Nyugat* (1908 és 1929 közötti) főszerkesztője, bemutatva egyben a klasszikus és a modern költészet értelmezésének megváltozott természetét: „Mindazonáltal és mindeddig áll, éppen a magyar költészet legmagasain a tétel, hogy [...] az értelem logika, grammatika, szintaxis és szótári értelem szerint határozódik meg. Bizonyos, hogy ehhez képest *A fekete zongora* versnek az értelme nem ily szabatos. Nem nehéz megérteni, mire gondol, sőt hogy hasonlatát is, borosan és vakmerően, honnan veszi. [...] Grammatika és szintaxis szerint

ebben a versben a zongora hol az Életnek melódiája, hol ami az Életet teszi, hol ami az Élet rendjén történik. Szótár szerint pedig: mit jelentenek a tornázó vágyak? vágyakat, mik egymással viaskodnak? – mit jelent toruk? azt, hogy mind elejtették egymást és gazdájuk valamennyit sirathatja? A fekete mit jelent? gyászt vagy tájékozhatatlanságot? S logika szerint az, hogy »fusson akinek nincs bora«, azt jelenti-é, hogy ezt az életet, ezt a fekete életet csak részegen lehet elviselni? Nyilvánvaló: mindezeket mindezek jelentik is, nem is, – jelentik mindezt és jelentenek mindezzel még egy életnyi és világegyetemnyi egyebet, s ehhez a duzzadáshoz, bőséghez, felöleléshez képpeszt pápaszemesség és bogárgombostűzés egy-egy szónak szótári, egy-egy fordulatnak logikai, egy-egy függésnek grammatikai, egy-egy fűzésnek szintaktikai értelmét külön leszegezni. Nem is lehet, ezt az a vers éppúgy nem bírja, mint hogyha a lepkét kémiai formulában akarnám összefoglalni és kimeríteni. A régi nagy költészettel, Ady előttig, úgy ahogy, lehetett. Adyval már nem lehet. A régi költészetet, a régi verset az »értelem« szónak minden értelme, korlátozottsága és szabatosága szerint meg lehetett »érteni«. Adyt már nem, s a régi értelem értelme szerint igenis mondhattam A fekete zongoráról, hogy akasszanak fel, ha értem.” (Ignotus 1928) Ignotus magyarázata mögött a – 20. század első évtizedeire a hazánkban is lassan megszilárduló – szellemtörténetnek az „egész”-re irányuló interperetációs sajátosságát láthatjuk. Akárcsak egy szellemtörténész, Ignotus sem véli azt, hogy logikai, grammatikai töredékekből (a „pápaszemesség”-ből és „bogárgombostűzés”-ből) az „egész” vers (mint az „életnyi és világegyetemnyi” egyéb) meglátható és értelmezhető lenne. Sík Sándor kötetének bevezetőjében hasonlóan elhatárolódik a „sekélyes pozitivista-materialista kor” „egyoldalú, szétszedő analizáló irányzatától”,



ugyanakkor megjegyzi, hogy a pozitívizmus egyik meghatározó képviselőjének, Taine-nek a módszerét követi abban, amikor „az író saját szavaival” próbálja jellemezni, a bőséges számban fellelhető önvallomásszerű esszé és levélrészletekkel, valamint a kortársi visszaemlékezések felidézésével. Sík Sándor tanulmánykötete egy kortörténeti bizonyíték lehet a pozitívizmus és a szellemtörténet elvrendszereinek hazai fejlődéselvű fordulatához annyiban, hogy a szellemtörténet látásmódját alkalmazó szerző még némiképp kapcsolódik a stabilan intézményesült és elfogadott pozitívizmushoz, hogy szemlélete újdonságának, a lelki alkat elemzésének, az „új látásmódot és új érzésmódot: új világnézetet” hozó irodalom „három különböző arculatát” bemutató elemzéseinek egyfajta folytonossá tett legitimitást adjon (Sík 1929: 7–11.).

Sík Sándor első jelentősebb irodalomtudományi munkájának érdeme, hogy nem vette figyelembe a művészetet kívüli külsődleges szempontokat, hanem saját egyéni és jól megalapozott véleményét fejtette ki. Sík Sándor megértésre törekvő attitűdje az ellentétes polaritású felszínes Ady-viták közegéből kilépve elfogulatlanul a költő és költészetének közvetítésére figyelt; ahogy ő fogalmaz könyvének bevezetőjében: „És van-e az esztétikusnak fontosabb feladata, mint a géniust szolgálni: az embereket a költő értésére, élvezésére, szeretésére segíteni? (Sík 1929: 11.) Ennek kiindulópontjaként Adynak mint embernek a megértését tartotta elsődlegesnek, mivel Ady lelkisége „megértésének hiánya magyarázza meg elsősorban azok állásfoglalását, akik költészetét nem értik és ezért nem is értékelik; de ebből érthető az Adyért rajongó irodalom legnagyobb részének érdekes egyoldalúsága is.” Ady lelkiségének, egyéniségének és költészete kapcsolatának a feltárása; az élményvilág, a „lélek-arc” és a költészet szintetizáló, egységes egészként

való értelmezése szellemtörténeti látásmódot mutat. „Ha minden emberi lélek többé-kevésbé bonyolult, mennyivel inkább az, az Ady-féle lírikus zsenié, aki százszoros intenzitással éli az életet és voltaképp semmi mást nem is él soha, csak mindig mindenben önmagát.” Értelmezésében e végletes „én-központúságra” épül Ady egész költészete (Sík 1929: 135–137.).

Az első, *Az Ady-probléma* című fejezetben Sík Sándor először egy átfogó értelemegeész körvonalait tisztázza, Ady „lélek-arcának” diszharmonikus jellegét, majd ebből következően egyéniségének komplexitását, mely a dac, a gőg mellett az „aki vagyok” és az „aki lehetnék” „kettős én”-jét jelenti, egyben a hétköznapi, durva, elrontottnak vélt énjét és a tisztaságra vágyódó „igazibb én” tragikus feszültségét is. Sík Sándor szerint a diszharmonikus kettősségekből, mint ‘az egymást kizáró, de mégis egy egészet alkotó’ együttlevőségekből fakad Ady költészetének mély és többszintű tragikuma. Ilyen legalapvetőbb diszharmonikus kettősség e költészetben a dekadenciával szembeállítható „pogányos magyar őserő”.

„Ott van benne a szegény, beteg, ősi tragikumtól, szerencsétlen körülményektől és saját bűneitől összeroncsolt dekadens, aki egyensúlyvesztetten, eligazító ideálok nélkül, férfias akaratgerinc nélkül, rogyadozó inakkal áll fogyó életének növvő lázában, a sikamló élet zűrzavaros rohanásában; a halál rokonának érzi magát, életének belső kilátástalanságában a Vér és Arany ős-banális filozófiájából szűr magának halálos programot, kétségbeesett elszánással menekül a megváltó mámor káprázatába és a Léda arany szobra elé, egy inaszakadt istenhit félig gyermekes, félig beteges illúziójába, vagy egy hajszolt, magabiztató csak-azért-is gőgnek fenntartó kábulatába. De ugyanakkor ott van benne a keménykötésű magyar úr is, csizmás

paraszt-nemesek ivadéka, aki évszázados göggel, kuruc daccal, néz a világba, borospohár mellett vagy az »eb ura fakó« ökölmotogató dacával, siratja, szidja, káromolja a maga fajtáját [...], de szentül hiszi, hogy a jobb magyar jövőért harcol. És ott van a fejedelmi önérzetű vátesz, aki vakító tudatossággal érzi a maga zseniális költői tehetségét, újnak, egyetlennek, legkülönbnek érzi magát, hiszi, hogy minden szavával a jövőnek szól, és egy-egy percében el tudja hitetni magával is, hogy minden, amit tesz: bűne, szennye, gyöngesége is, jövőt megváltó küzdelem. Aki Adyt – az embert és a költőt – érteni akarja, annak mindenekelőtt ezt a belső sokrétűséget kell alaposabban szemügyre vennie.” (Sík 1929: 136–139.)

Sík Sándor ezen átfogó értelmezési keret után az *Ady gyökerei* című második részben az ember megértésében és a „lélek-arc” megismerésében segíti olvasóját, mégpedig az önéletrajzi levelek, esszék, a kortársi visszaemlékezések és az életesemények kronologikus felidézésével. Alaptermészetét formáló „gyökerekként” emeli ki Ady magyarságát, annak partiumi, erdélyi hagyományokra épülő jellegét, (kisnemesi) „úri göggjét” és a büszkén megvallott protestantizmusát: „Ősi, legősibb kálvinista vagyok s ha vallásos nem is lehettem, de életemben, munkásságomban benne volt a protestantizmus.” Sík Sándor szerint e gyökereket nem tartalmi mozzanatokban kell keresni, hanem Ady „érzésmódjában”, a „büszke magyar önérzetben” és a dacos, „szinte l’art pour l’art protestáló ellenzéki-forradalmi hajlamában.” Egyben „magával hozta a mindszeinti házból a modern költőknek egy másik végzetes örökségét is, a »bolond érzékenységet, hamar jelentkezőt«. Fáradt szervezetet, betegesen érzékeny idegeket, korai neuraszténiát hozott magával, amelyet későbbi életmódja a végletekig fokozott.” (Sík 1929: 140–146.) Majd részletesen taglalja

az Ady életét meghatározó négy alapvető életélményt, a „nagyváradai újságíró-évek” mozgalmas szellemiségét, egyben az itt kialakuló életmódjának, „az élvezésnek a magakiélésének” végzetes következményeit, másodikként a hét esztendeig tartó szerelmi élményt, Lédát. Ady visszatekintő szavait idézve: „Újságot csináltam, vezércikkeket írtam s nyilván elpusztulok vagy nagyon okos életbe kezdek, ha nem jön el értem valaki. Asszony volt, egy hozzájutott versem küldte, megfogta a kezemet és meg sem állta velem Párisig. Ekkor rámerőltette az ő akaratát s magtalan hiúságát, hogy bennem hajtson ki, ha tud.” (Sík 1929: 147–150.) Harmadik alapélményként Sík Sándor a párizsi utakat és azok hatását emeli ki, mely kitágította Ady szellemi horizontját, műveltségét, egyben megnövelte költői önérzetét. Végül „Párizsból való hazaérkezése után még egy utolsó nagy élmény vonul be életébe: a küzdelem a költői érvényesülésért. A vatesi öntudat szenvedélyes becsvágyával érkezik haza a magyar ugarra:

»Szabad-e Dévénynél betörnöm – Új időknek új dalaival?« – ez most az egyetlen kérdés, erre teszi fel életét. [...] Költői önérzete és magyarságának öntudata egyaránt természetesnek találta vele a gyors és döntő győzelmet. [...] Életének legnagyobb csalódása az volt, hogy ez a győzelem – legalább úgy, ahogyan ő elképzelte – életében sohasem következett be egészen. A harc megindult; újságok, folyóiratok, irodalmi összejövetelek, szalónok, sőt lassankint önképzőkörök Ady nevétől visszhangzottak. Első új kötetei nyomán gombamódra szaporodtak a bálványozó ismertetések és a hol gyűlölködő, hol botránkozó, hol gúnyolódó támadások, hírlapi cikkek és paródiák; a versolvasás divatba jött, az utánczó hangos serege megjelent a színen, de a nagyközönség inkább olvasta a róla szóló vitacikkeket, mint az Ady-könyveket, többen ismerték az

Ady-paródiákat, mint a költő verseit, és a számra hatalmas Ady-irodalomból elenyészően kevés volt az, amit egyéni érdektől és politikától ment, komoly belemélyedés, igazi értés sugallt.” (Sík 1929: 151–153.)

Az Ady költészetébe való „komoly belemélyedés”-t és „értés”-t elsőként Sík Sándor nyújtotta. Az *Ady-probléma* című első rész alapvetését bontja ki számtalan vers, illetve részlet felidézésével és interpretációin keresztül, csaknem újabb 140 oldalon át. Összességében öt fejezetben taglalja Ady dekadenciáját, szembeállítva a pogány magyar őserőtől „duzzadó soraival”, majd e disszonáns együttlevőségből fakadó, többszintű tragikusságát tárja fel, például ambivalens szerelmi érzését és költészetét; ‘Istennek örök szomjazását, de soha el nem érését’; a ‘gyalázatos és rögs magyar vagyok’ káromló, ostorozó hazaszeretetét. További öt fejezetben elemzi a költői formálás főbb eszközeit, lírájának belső formáját, képi, kompozíciós és ritmikai jellemzőit, Ady formateremtő tehetségének titkait kutatva és egyben megmutatva (Sík 1929: 154–291.). Konklúzióját idézve: „Adyval a nagy líra harmadik típusa – a szubjektív alapszínű én-líra – jelenik meg irodalmunkban. Ha a váteszi lendület szárnyaló erejében, az ihlet mélységében és egyetemességében nem is hasonlítható Vörösmartyhoz, sem gazdagságban, frissességben, közvetlenségben Petőfihez; formateremtő eredetisége, tragikus igazsága és szuggesztív ereje közvetlenül a legnagyobbak mögött jelöli ki helyét a magyar líra nagyjainak sorában.” (Sík 1929. 288.)





**II.  
ESZTÉTIKAI  
TANULMÁNYOK**







## „...ÉS BÍZVA BÍZZÁL!”

Tanulmányom címe a 150 éve meghalt Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményének utolsó három szava, a több mint 27 000-ből, és egyben az Úr utolsó mondatának része, mégpedig a műalkotás 4141. verssorából (Madách 2005). Nem Arany János írta ezt a zárszót, ahogy azt terjesztették, hanem az akkor 37 éves Madách, aki négy év múlva meghalt. Barta János irodalomtörténész 1942-es szellemtörténeti ihletettségu monográfiájából idézve: meghalt, mielőtt „gyönge irodalmi alkotások közt viselte volna az egyszer sikerült nagy mű töviskoszorús csillogását.” (Barta 1942: 164.)

Alapkérdésem, hogy vajon Madách Imre – a „philosophiai lelkű művész”, aki, Arany János szavaival, az „első tehetség Petőfi óta, ki egészen önálló irányt mutat” és akinek műve „Hatalmas gondolatokkal teljes” (Arany 2004: 574.) – hogyan gondolta végig a bizalom folyamatának működési lehetőségeit? A „bízva bízzál” folyamatában milyen bizalomfelfogásokat és működési formákat lelhetünk fel? Abban a műben, amelyről a filozofikus műveltségu Babits Mihály 1923-ban a *Nyugat* folyóirat Madách-számában, tán kissé elfogultan, így írt: „Madách költeménye az egyetlen igazában filozófiai költemény a világirodalomban. [...] Ez filozófia, mert kritika, felül a századok hangulatain; világgkritika...” (Babits 1923: 170.)

*Az ember tragédiája* utolsó mondatában – „Mondotam, ember: küzdj és bízva bízzál!” – a felszólítás igéinek

bővítmény nélkülsége, szemantikai hiányossága (küzdj valamiért és bízva bízzál valamiben) az egyik forrása a legkülönbözőbb lehetséges 'jelentéssíkoknak', a „hermeneutikai feltölthetőségnek” – itt Almási Miklós kifejezését alkalmazva (Almási 1992: 202–203.). S forrása egyben annak, hogy a szövegből kiszakítva ez az egy mondat mint szállóige, melyet minden magyar anyanyelvű ismer, rendkívül sokféle élethelyzetre, illetve élethelyzetben alkalmazható. A *Tragédia* adaptációját tekintve lehet énekelni egy rappkoncerten, ahogy azt a Belga együttestől hallhattuk 2010-ben: „Az Úr kiosztja a szerepeket/És elmond magától egy idézetet/»Ember küzdj és bízva bízzál«/Ha ezt megteszed, a többit bízd rám/»A gép forog az Alkotó pihen«”. Akár el is lehet hallgatni ezt a záró sort, a zárójelenettel együtt, ahogy azt Szikora János rendező tette, 2002. március 15-én, az új Nemzeti Színház megnyitó díszelőadásán. Vagy éppen el lehet mondatni először Ádámmal, aki emberi méltóságát visszanyerve, önszuggesztív módon tagolja e felszólítást, majd Éva ismétli meg lassan és szelíden, harmadikként az Úr erősíti meg, és végül a teljes szereplőgárda ismétli folyton-folyvást a *Tragédia* utolsó mondatát. Ez a rendezői interpretáció, melyet 2011-ben a Szegedi Szabadtéri Játékok 80 éves fennállását is ünnepelve Vidnyánszky Attilától láthattunk, az „és mégis” küzdés filozófiájának belső öntörvényadó és egyben egyetemessé, általánossá váló, valamint transzcendentált jellegét ragadta meg (Máté 2018a: 273–275.).

A *Tragédia* műalkotáségészében a bízás működését tekintve elkülöníthetőnek vélem az egyirányú bízást, mely a bizalmi viszonyt tekintve aszimmetrikus és egy 'belehelyezett' bizalomról van szó, valamint – írásom második felében – a bízás működésének együttműködésre építő formáit. Az első működési forma csak Ádámra jellemző.

Az egyirányú, behelyezett bizalmon belül megkülönböztethető az önbizalom („Önmagam levék/Enistenemmé, és amit kivívok,/Méltán enyém. Erőm ez, s büszkeségem.”), és a valamely eszmébe, illetve annak megvalósíthatóságába helyezett bizalom, melyben a küzdéselv állítható a középpontba („bár küzdve, nagy legyek”). Mindkettő már a Paradicsomból való kiűzetetés után, a 3. színben elhangzik Ádám részéről, s mindkettő egyirányú bizalom illuzórikusnak bizonyul a későbbiekben. Mivel Ádám egyszerre konkrét személy (a történelmi színekben különböző alakváltozatokban) és az emberiség szimbolikus alakja, így e két, aszimmetrikus bízási forma csak igen nehezen tárgyalható külön-külön. A túlméretezett önbizalom hanyatlási íve jól kirajzolódik, mégpedig az ádámí társadalmi státuszok lefelé ívelő tendenciájában, mely az egyiptomi fáraótól, a görög hadvezéren, a római patríciuson, a bizánci keresztes lovagon, a prágai tudóson, a párizsi politikuson, a londoni polgáron, a falansztert látogató idegenen keresztül az eszkimó színbe érkező fáradt öregemberig ível, az Ember 'enisteni' státuszától az állatiassá vált eszkimóig. Az egészséges önbizalomhoz önismeretre, világos értékrendre, ahhoz igazodó életvitelre van szükség, az embert tekintve ezt Ádám majd Kepler ismeri fel, mégpedig az 'enisteni' törekvések illuzórikus voltának megfogalmazásával. A szöveg szoros olvasata szerint: Ádám önbizalma, az édenkertből száműzve, az embert és a nagybetűs Embert illetően a divinatorikus pozícióval jellemezhető, mely a második szín végén a „Legyünk tudók, mint Isten” motívációjában fogalmazódik meg, majd a paradicsomból való kiűzetetés eljuttatja az „Ön magam levék/Enistenemmé” állapotába. A negyedik színben pedig már ennél is többről van szó, az önbizalom és az emberbe vetett bizalom még inkább felerősített formájáról: „Erősebb lett az ember, mint

az Isten.” – mondja. A történelmi színek során Ádám fokozatosan veszít ‘enisteni’ pozíciójából és a hetedik szín végén Ádám-Tankréd szinte lemond divinatorikus jellegű eszméi révén a világot irányítani szándékozó törekvéséről, amikor így szól: „Mozogjon a világ, amint akar,/Kerekeit többé nem igazítom”. Az Úr első megszólalása, a kerék metaforájának átvétele jelzi itt ezt a divinatorikus törekvést (illetve az arról való lemondást). Ádám–Kepler, a tudós az, aki a második prágai színben már világosan felismeri az isteni attribútumokra való emberi törekvés hiábavalóságát, az önbizalom ‘enisteni’ formájának megvalósíthatatlanságát és egyben tarthatatlanságát, mégpedig a tanítványával való párbeszédében. Itt helyes önismeretre és emberismeretre szólít fel: „Uralmat kérsz, élvét kérsz és tudást./Ha súlyától nem dőlne össze kebled,/S mindezt elérnéd, Isten né leendnél. –/Kevesbet óhajts, s tán elérheted.” Kepler az ember által elérhető tudás korlátoltságát hangsúlyozza, bár tudjuk, a tudás ígéretéhez Ádám a luciferi csábítás eredményeképpen jutott. Ahogy az ifjú Ádám Lucifertől a tudást kérte, úgy Kepler tanítványa is „bármely titkát” kéri a tudásnak. Keplernek a titkos tudást ígérő válasza igen egyszerű és egyben ironikus arra a tanítványi panaszra, hogy lényegében semmit sem fog fel, semmit sem tud: „No, látod, én sem – s hidd el, senki más./A bölcselet csupán költészete/Azoknak, mikről még nincsen fogalmunk.” Megjegyzem, Madách Imre – Kant hatására vagy tőle függetlenül, nemigen dönthető el – egyik feljegyzésében így ír: „A metafizika annak poézise, mit nem tudunk.” (Madách 1942: 752.) E töredék és e sorok a kanti metafizika és észkritika kontextusában a ‘metafizika, mint az emberi ész határaitól szóló tudomány’ egyik lehetséges madáchi értelmezését jelezheti (Eisemann 1991: 57–58., 61.). A kepleri válaszban a metafizikus gondolkodással elérhető tudást

kérdőjelezi meg a második prágai szín végén, egy lassan körvonalazódó „életgyakorlati” bölcselet jegyében (Máté 2013: 181–189.).

Az ember önértelmezése és önismerete alakulástörténetében Kepler, a tudós indítja el azt a folyamatot, mely az embermivolt sajátosságainak fokozatos felismerését jelenti. Egyrészt a divinatorikus törekvések hiábavalóságának tudatosulásával, másrészt az emberbe helyezett isteni rész, az „erő”, mégpedig az alkotó erő felismerésével és felismertetésével, az embermivolt sajátjaként: „Kiben erő van és Isten lakik,/Az szónokolni fog, vés vagy dalol”. Azonban erre az önértékelésre, önismeretre helyezett önbizalom is romokban hever majd az eszkimó színben tapasztaltak után. Ezt az emberméretű önbizalmat és a mögötte lévő helyes önismeretet adja vissza az Úr az utolsó párbeszédben, a segítőtársakkal, az égi szót meghalló és azt közvetítő „gyöngye nő”-vel és a művészettel együtt: „Karod erős – szived emelkedett:/Végetlen a tér, mely munkára hív [...]”. (Máté 2013: 136–140.)

A valamely eszmébe helyezett ádami bizalom legátfogóbb elve az emberiség teleologikus fejlődése, a küzdésfilozófiával egyetemben. A folytonos küzdés – a vele együtt járó folytonos bukás és az eszmék eltorzulása megvalósíthatatlanságuk miatt – a szabadságért, az egyenlőségért, a testvériségért, a közjóért, a szellemi önállóságért, a szabad akaratért a determinizmus ellenében, azaz a „nagy és szent” eszmék megvalósításáért történik („bármí hitvány/Volt eszmém, akkor mégis lelkesített,/Emelt, és így nagy és szent eszme volt./Mindegy, kereszt vagy tudomány, szabadság/Vagy nagyravágy formájában hatott-e,/Előre vitte az embernemet.”). Ádám, valamennyi eszme megvalósulása során a beléjük helyezett bizalmát elveszíti, hiszen azok torzán vagy ellentettjükre változva realizálódnak, míg

az utolsó eszmét, a szabad akaratét nem feladva, a mellette való kiállás az öngyilkosság szándékáig, a szikla széléig vezeti. Az ádámí belehelyezett bizalom egyirányúsága, akár divinatorikus önmagába, akár eszméibe: eredménytelennek bizonyult.

A bízás folyamatának együttműködésen alapuló működése is jól körvonalazódik *Az ember tragédiájában*. Az együttműködésen alapuló bízason belül két forma különül el interpretációmban. Az egyik önmagába a bizalom működésébe vetett hit formája, mely az Úr által alkalmazott bizalmi forma a zárójelenetben, s melyre az Úr szólít fel az Ádámmal való párbeszédében és a „bízva bízzál” soraival, valamint az Angyalok Karának éneke is ezt erősíti meg. Itt a közös cél a másokban, az Úrnak az emberben és az embernek az Úr tervében való bízásának működése és ezzel együtt önmagába, a kölcsönös bizalom működésébe vetett hit, minden „vég” ellenében („Csak az a vég! – csak azt tudnám feledni!” – ádámí sóhaja ellenében is). Éppen ezért ez az Úr által képviselt, alapvetően a hiten alapuló bizalmi forma Ádám részéről egy erkölcsi erőt feltételez, mely az első ember helyzetét tekintve hasonlít ahhoz, mely folyamatról Nicolai Hartmann így ír: „Minden bizalom és minden hit kockázat, s ezért mindig feltételez egy jó adag erkölcsi bátorságot és lelki erőt.” (Hartmann 2013: 427.)

Konkretizálva és egyben a 15. szín zárójelenetét értelmezve: az „élet küzdelem” ádámí felismerését és a szabad akaratba vetett bizalmat, mindkettőt, annak megkérdőjelezése, 'elvesztése' után az Úr adja vissza utolsó mondataiban, illetve az Angyalok Kara közvetítésében („Szabadon bűn és erény közt,/Választhatni, mily nagy eszme,”), mint a szabad erkölcsi választás eszméjét. Az Angyalok Kara egyben az ember és Isten helyes viszonyulását is leírja, miszerint az ember nem 'Isten végzésének eszköze'.

Az Úr szándéka, terve szerint az ember szabad erkölcsi lény, akinek azonban erkölcsi felelősséget kell vállalnia választásaiért, ugyanakkor tudnia kell az isteni tervről is, legalábbis arról, hogy védelmére, azaz gyarló mivolta, bűnös választásai ellenére is mindig ott van felette 'Isten pajzsa, a kegyelem', mely a teológia nyelvén a megbocsátó isteni szeretetet jelenti. A 15. szín végén kétszeresen is megerősíti az Úrnak az emberbe vetett, erkölcsi jellegű bizalmát. Az egyik az Angyalok Kara éneke szerinti, az isteni kegyelmet hangsúlyozó teológiai gondolat: az ember ne féljen a jövőtől, ha szabad akarata, választásai során, gyarló mivolta okán netán rossz, bűnös útra tér, akkor is megvédi őt, mintegy negatív önmagától „Isten kegyelme”. Valamint maga az Úr erősíti meg a pozitív jövőt, mikor a rossz és az ember viszonyát írja le, s mikor Luciferrel közli rendeltetését („De bűnhődésed végtelen leend/Szünetlen látva, hogy mit rontni vágyol,/Szép és nemesnek új csírája lesz.”). Kell-e ennél nagyobb biztatás és bizalomadás az Úr részéről, kell-e ennél pozitívabb transzcendens terv az erkölcsös ember számára, hogy a rossz végzete az, hogy a jó csírája legyen, vagy hogy a rossz oldalára tévedt ember „majd visszatér”? (Eisemann 1991: 60.) Az eszkimó színben a küzdés értelmessége ugyan nivellálódik, ahogy az utolsó szín első felében az egyén részéről, Ádám öngyilkossági szándékával is megkérdőjeleződik az „és mégis” küzdés-filozófiája, azonban a zárójelenetben úgy tűnik, mintha a kanti etika átvétele érvényesülne, vagy legalábbis ehhez hasonló megoldás születik: az embernek önmaga megsegítéséért kell 'transzcendentálnia' erkölcsi értékeit, a *Tragédiában* a küzdést magát, és a bizást, hogy értelmet adjon létezésének (Máté 2013: 206–241.). Kanti áthallásban: az embernek erkölcsi cselekvéséhez szüksége van egy 'magasabb morális lény' eszméjére, függetlenül Isten

létezésének bizonyosságától, ezért transzcendentálnak nevezhető a „küzdj és bízva bízzál” felszólítása, miután az Úr már megerősítette bizását, bizalmát az emberben, valamint visszaadta Ádám elveszett, önmagába és a szabad akarat eszméjébe helyezett egyirányú bizalmát. Így most már Ádám „erkölcsi bátorságán” és lelki erején múlik, hogy képes-e a hiten alapuló bizalom kölcsönös működtetésére.

A másik együttműködésen alapuló bizalmi forma (nem a hiten, hanem) valamilyen cserekapcsolaton alapul, mely Ádám részéről nyilvánul meg, ahogy Luciferrel a kezdő színekben az Úrral való ellenszegülésért cserébe az önerőt és a tudást kapja, hasonló bizalmi cserekapcsolatra törekszik az Úrral kapcsolatban is, mivel az utolsó szín közepén Ádám a 'hálásan hordott végzetért cserébe' a bizonyosság tudását kéri. Ez a cserekapcsolatú bizalmi forma sem Luciferrel, sem az Úrral történően nem hozza meg Ádám számára a remélt eredményt, egyértelműen kockázatos és egyiket sem ő irányítja.

Azaz a szöveg értelemegészében Lucifer célja, melyről Ádámnak nincs tudomása: bizonyítani az Úr számára, hogy vele egyenrangú lény, abban az értelemben, ahogy önmagát a világ működéséhez szükséges negatív princípiumként határozza meg, dualista felfogásának horizontján belül. Így célja az is, hogy bizonyítsa nemtetszésének igazát, miszerint az Úr teremtése tökéletlen, mind az anyag létrehozása miatt, mind az anyag-szellem vegyülékéből teremtett ember miatt, hiszen az Úr képére teremtett ember Lucifer szerint csupán egy „sárba gyúrt kis szikra”, „torzalak, de képe nem”. Így az ember világában Lucifer célja az, hogy a teremtmény belássa létezésének tökéletlenségét és értelmetlenségét, hogy Ádám megtapasztalja anyagi-szellemi dualitásának, annak végletes és kizárólagos szembeállításának összes gyötrelmét, s hogy



megpróbáljon kilépni anyagi meghatározottságából (az Úr színben Lucifer örömére), és hogy szellemi értékeinek torzulását, megsemmisülését látva önmagát teljes mivoltában (szellemi értékével, a szabad akaratba vetett hitével egyetemben, de azt utoljára állítva) pusztítsa majd el. Az embernek, az anyag és a szellem (az Úr által harmonikus egységben teremtett) vegyületének úgy tudja hatásosan bizonyítani teremtettségének „torzalak”, tökéletlen voltát és létezésének értelmetlenségét, ha állandóan szembesíti lényének Lucifer által (az anyag-szellem dualitásából fakadó) diszharmonikusnak vélt és láttatott voltával. Miáltal Lucifer folytonosan bizonyítja Ádám számára az anyag kizárólagos és egyoldalú uralmát, meghatározottságát szelleme felett. Ezért lesz a luciferi érvrendszer egy része anyagelvű és determinista filozófia (Máté 2013: 189–222.). A másik oldalról Lucifer éppen ezért generálja az emberben szellemi törekvéseit is, „a tudás,/A nagyravágyás csábos fegyverével”, a szabad akarat és az „önmagad intézzed sorsodat” metafizikai függetlenségének gondolatával, sőt a kitartáshoz még reményt is adva, hogy minél élesebb legyen a szellemi és az anyagi diszharmonia az ember lényében és jövőbeni sorsában; hogy Ádám folytonosan megtapasztalja az anyag szellemisséget lehúzó hatalmát, illetve az anyag és a szellem kizárólagos viszonyát. E cél megvalósítása érdekében Lucifer Ádám bizalmába férkőzik, s létrejön egy csereszereződésen alapuló (ál)bizalmi kapcsolat kettőjük között, melyben Lucifer Ádámot eszközként használja saját valós célja elérésében, míg Ádám a tudást kapja Lucifertől az Úrral való ellenszegülésért cserébe. Az (ál)bizalmi forma, Hankiss Ágnes *A bizalom anatómiája* írásában jellemzetten, a „szélhámos” stratégiai lépéseivel is leírható néhány vonatkozásban. Hankissnál a „Csalétek” tartalmi elemének döntő vonása az, hogy

valamilyen szempontból irreális, és hatása abban áll, hogy a valóság kényszerkeretéből kikaput nyit a nem remélt lehetőségek világába (Hankiss A. 1978.). Ebben az értelmezési keretben a luciferi csábítás „csalétke” a tudás és a halhatatlanság ígérete mellett az „önmagad intézzed sorsodat” metafizikai függetlenségének gondolata. Másik tartalmi eleme az (ál)bizalmi formának Hankiss vizsgálatai szerint a „Simogatás”, melynek révén egyrészt a szélhámos megerősíti az áldozat részvételi kedvét az ügyben, azzal, hogy az áldozatban kellemes közérzetet kelt, mely megtámogatja önérzetét, Én-képét. Lucifer ezt Éva felé érvényesíti: „Óh, megállj, kecses hölgy!/Engedd egy percre, hogy csodáljalak.” Azonban a szélhámos csak egyik kézzel simogat, a másikkal megfoszt: az áldozatban hiányérzetet, frusztrációs élményt kelt, ahogy teszi ezt Ádámmal („Ádám, te félsz? [...] Hohó! nagyon sok van még, mit te nem tudsz,/S nem is fogsz tudni.” stb.) Az áldozat(ok) (Ádám és Éva) döntésmeghozatalát, hogy ellenszegüljenek az Úr tiltásának és szakítsanak a tudást és halhatatlanságot hordozó gyümölcsből, azaz e cserekapcsolaton alapuló (ál) bizalmi forma létrejöttét a „pihentetés” szerkezeti eleme késlelteti, mely funkciót Lucifer filozofikus eszme-futtatásai szolgálják. Ádám egy pillanatra megérzi a luciferi csalás lehetőségét: „De hátha megcsalsz?”. Arra a kérdésre, hogy Lucifer miért hagyta el 'a fényes eget, a szellemországot', az ördög az „Önsajnáltatás” (hankissi) módszerével felel, elterelve Ádám figyelmét a csalás lehetőségéről, sőt, szinte a későbbi öntudatos Ádám hangján szól: „Megúntam ott a második helyet,/Az egyhangú, szabályos életet,/Éretlen gyermek-hangu égi kart,/Mely mindég dicsér, rossznak mit se tart./Küzdést kívánok, diszharmóniát,/Mely új erőt szül, új világot ad,/Hol a lélek magában nagy lehet,/Hová, ki bátor, az velem jöhet.” E bizalmi cserekapcsolatban Ádám

ugyan megkapja az ígért tudást („Jövőmbé vetni egy tekintetet./Hadd lássam, mért küzdök, mit szenvedek.”), azonban álságos jellegét éppen az mutatja, hogy Lucifer e tudással valójában majd titkolt célját éri el, az ember és az emberiség önmegsemmisítésének szándékát, létezésének értelmetlensége okán. (Ismeretes, hogy e luciferi szándék realizálódása Éva anyasága, valamint Ádámnak az Úrhoz visszatérő és őt visszafogadó története miatt hiúsul meg.)

Az Úrral kapcsolatos bizalmi cserekapcsolatban a transzcendens determináció, a 'végzet' cseréjeként a bizonyosságon alapuló tudást kéri Ádám az Úrtól, melynek célja saját bizonytalanságának megszüntetése, a bizonyos (metafizikai) tudás áhítása. A kérdések feltevése után („E szűkhatáru lét-e mindenem”; Megy-é előbbre majdan fajzatom”; Van-é jutalma a nemes kebelnek”) szinte szó szerint megfogalmazódik e cserekapcsolat Ádám részéről: „Világosíts fel,/S hálásan hordok bármi végzetet;/Csak nyerhetek cserében, mert ezen/Bizonytalanság a pokol.”) Az Úr válaszában a létezés titkának megőrzését indokolja. Ezzel a metafizikus, az abszolút bizonyos tudás megszerzhetetlenségét állítja, mivel, ha az ember tudná, hogy halandó, egyetlen földi életének tudata a hedonizmusba, a 'múló perc élvébe' süllyesztené; vagy ha az ember biztosan tudná, hogy halhatatlan, „erény nem volna itt szenvedni többé.” (Horváth 1984: 230.) Az Úr válaszában másik része a 'most' szempontjából indokol, halandóság és halhatatlanság egymásnak feszítésével az erre irányuló tudás bizonytalansága mellett érvel. Egy, a kanti áthallású ismeretelméleti kétely szólal meg: nem a halhatatlanság lehetőségét tagadja, hanem a halhatatlanságról való biztos, abszolút tudást – paradox módon éppen az Úr szavain keresztül. A halhatatlanságban lehet hinni, de tudni nem lehet. A nem tudás hasznosságát a két ellentétes létfelfogás

kiegyenlítődéssel indokolja az Úr: az ember percnyi létét tágítja a halhatatlanság, a végtelen érzete, de ennek mint bizonyosságnak az eltúlzásakor ismét határt szab az arasznyi lét, a halál végessége. Hasonlóan bizonytalanságban marad Ádám az emberi nem teleologikus fejlődésének tekintetében. Az Úr nem cáfolja, de nem is erősíti meg a luciferi álomszínnek érvényességét. Távol maradt az álomképekben az embertől, és reflexió hiányában úgy tűnik, mintha esetleg nem is ismerné ezt a – luciferi szemszögből megmutatott – történelmet (Máté 2004: 81–85.). Illetve a reflexió hiányának lehet egy olyan, kanti filozófiai olvasata is, hogy az Urat nem az eredmény, a befejezettség, az emberi produktum érdekli, hanem egészen más, így például az ember, az emberiség lelki, erkölcsi fejlődésének lehetősége, a „morális progresszus”, az eredménytől függetlenül (Máté 2013: 69–71.).

A két bizonytalan választ két bizonyosság egyenlíti ki. Ádám biztos lehet abban az Úr válasza alapján, hogy maga a küzdelem mint a morális emberi küldetés folyamata az emberi „nagyság, erény”-nek a biztosítóka. (Igaz, e küzdelem teleologikus eredményessége az eszkimó szín alapján eredménytelennek látszik az ember szempontjából.) Másrészt Ádám abban is bizonyos lehet, hogy küzdő törekvéseiben, szándékában hatékony segítséget kap, mégpedig az égi szót, és ha azt nem hallaná, akkor Évára és a művészetre kell majd figyelnie. Ádám nem tud szert tenni a metafizikai tudásra, az abszolút bizonyosságra, az Úr szerint nincs is rá szüksége („Ne kérdd/Tovább a titkot, mit jótékonyan/Takart el istenkéz vágyó szemedtől”). Nem tudja meg, hogy az ember halandó vagy halhatatlan, sem azt, hogy ‘megy-é előbbre fajzata’. A megtalálni vélt emberi lényeg, a folytonos küzdelem, az Istentől elhagyott világban értelmetlenné és eredménytelenné válik, a transzcendencia

vagy egy (kanti áthallású) transzcendentált kinyilatkoztatás adhatja vissza ezt az értelmességet mint hitet, a küzdés és a bízás folytonosságában (Máté 2013: 206–215.).

Úgy vélem, hogy Ádám az ember és az emberiség számára csupán a transzcendencia vagy a transzcendentálás révén újból visszakapható küzdésben és bízásban való bizalom és hit – az Úr utolsó mondatában megerősítetten – értelmezhető úgy, mint egy lehetőségében ismét megnyitott folyamat, egyébként Ádám az álomszínekben mindenütt valamilyen határba ütközik. Az emberi végesség többszörösen felismert határa ez: a megismerés véges és határolt; nem szerezhető meg a metafizikai tudás, sem a bizonyosság tudása; a Lucifer által megígért tudás is csak részleges; az ember arasznyi léte véges, a halál által határolt; az emberiség létezése véges; az eszmék végessége pedig a megvalósultságuk. Úgy tűnik, hogy a határ maga a végesség, ahogy az álomszínek mindegyike hordozza ezt a végességtapasztalatot. Ádám, a „romantikus titán” tragikuma, az eszme és megvalósultságuk kudarc mellett a valamilyen határral mint végességgel való összeütközésből ered, de ha nem akarná túllépni ezeket a határokat, akkor nem lenne az, aki: az az ember, aki „önmagában is valami istenit érez” (Barta 1942: 115.). Ádám megtapasztalta azt a folyamatot, amelyben az ember saját végességének és határoltságának tudatára ébred, így végül belátja, hogy nem ura terveinek, eszméi megvalósításának, a történelemnek és a jövőnek. Ezáltal mégis megismerhet egy bizonyosságot, mégpedig magának a bizonytalanságnak a szükség-szerű meglétét, mely az emberi végesség és határoltság alapvetően tragikus tapasztalatát, az ember tragédiáját is jelenti, azaz a bizonytalanságnak a bizonyosságát. Keresni kell a bizonyosságot, de a *Tragédia* e megtalált bizonyossága szerint, miszerint bizonyos a bizonytalan, el kell tudni

viselni a bizonytalanságot. Mindennek ellenére, vagy ezzel együtt, bármilyen kockázatos is: bízva-bízni. Értelmezésben a *Tragédia* utolsó sorában a hiten alapuló kölcsönös bizalom az Úr és az első emberpár között: feloldja a jövőre vonatkozó kockázatot és a bizonytalanságot.



## DANTE *COMMEDIA*JÁRÓL ÉS MADÁCH *TRAGÉDIA*JÁRÓL – AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ KUTATÁS FELŐL

Babits Mihály 1912-ben fejezte be Dante *Infernó*jának fordítását, egy „inkább gyönyörűsége, mint fáradságos munka eredményé”-t (Babits 1986: 567.). 1920-ban így folytatta fordítói vallomását a *Divina commedia* következő részéről: „jelen fordítás készítője a *Purgatórium*-ot szerette a legjobban...” (Babits 1986: 569.) Majd két év múlva akképpen vallott a *Paradicsom* fordításáról: „A feladatnak talán legnehezebb része épp a *Paradicsom*, nemcsak súlyos, filozofikus tartalmánál, hanem a *Zene és Szárnyalás* azon magasabb igényeinél fogva is, melyeket a fordítóval szembeállít” (Babits 1986: 571.). Mi sem természetesebb egy „poeta doctus” fordító esetében, hogy e nagy munka több mint tíz éve alatt és utána is még két évtizedig, egészen 1940-ig ívelően, több tanulmányon keresztül magyarázta, értelmezte, önmaga és a Dantét olvasók számára is a magyar nyelven általa tolmácsolts szöveget, a hermeneutikai viszonylatok valamennyi formájában résztvevőként. Legalábbis, ha a „hermeneutika teljesítményét” alapvetően mindig egy másik „világból” származó értelemösszefüggés áthozatalaként fogjuk fel a „saját világunkba” (Gadamer 1990: 11.). A sok közül (Szabó T. 2003) az egyik, 1929-ben megjelent tanulmányából, a *Dante és a mai olvasó* címűből idézem gondolatát e mű ’örök

modernségéről'. Ebben nemcsak a „világ egyik legnehezebb költője”-nek tartja Dantét és fő művét, hanem, ahogy azt *Az európai irodalom története* című 1934-ben megjelent könyvében is írja, egyúttal a „világirodalom legnagyobb költeményé”-nek (Babits 1934: 175–180.) véli, másutt pedig a „leglíraibb”-nak is: „És semmi sem cáfolhatná meg jobban azt a babonát, hogy a leglíraibb spontánság nem férhet össze a legtudósabb és legművészebb komplikáltsággal, mint éppen a Dante példája, aki talán a leglíraibb mélységű költő a világirodalomban. [...] az egész világot a saját életének szemszögéből nézi, annak minden gazdagságát, sőt azon túl minden képzelhető mennyet és poklot is legmélyebb vágyain és indulatain keresztül, mintegy csak a saját életének, sőt szerelmének hatalmas illusztrációját és szimbólumát éli át és állítja elének. [...] Dante csakugyan minden régi nagy szellem közt a legkülönösebb viszonyban áll ehhez a mi korunkhoz: senki közelebb, és senki távolabb! Értői számára örök modernül hat.” (Babits 1978a: 253–256.)

A filozófiához is igen közel álló Babits néhány évvel korábban, 1923-ban ekképp írt Madách fő művéről, kivételes jelentőségéről és mindenkori aktualitásáról a *Nyugat*-ban: „Madách költeménye az egyetlen igazában filozófiai költemény a világirodalomban. Dante, Goethe és mások verseiben a filozofikum csak eszköz, és nem cél; az eszme csak szerény szolgálja színeknek, érzéseknek. Madáchnál színek, érzések szolgálják az Eszmét, [...]. Ez filozófia, mert kritika, felül a századok hangulatain; világkritika; [...] Száz esztendeje, hogy Madách Imre megszületett, olvasd újra művét, s úgy fog hatni reád, mint valami véres aktualitás: korod és életed legegyszerűbb problémáival találkozol, szédülten és remegő ujjakkal teszed le a könyvet.” (Babits 1923: 170–172.) Babits Mihály a mindenkori befogadó számára hangsúlyozza a két mű ’örök modernségét’.



A *Commedia* és a *Tragédia* jelentőségét, ebben a babitsi értelemben vett 'örök modernségét' igazolja Dante esetében az elmúlt szűk hét évszázad, illetve Madách esetében az elmúlt bő másfél évszázad értelmezés- és hatástörténete. Mindenkori aktualitásukat pedig két évforduló erősítette meg: Dante születésének 750. (2015-ben) és Madách halálának 150. évfordulója (2014-ben). Mindkét művet a végső kérdések, egyfajta válságtudat és a szimbolikus, világnézeti, életbölcseleti, erkölcsi feleletadások feszítik. Ezáltal olyan kommentálássorozatra készítettek az utókort, melynek mennyisége, akár a hatalmas méretű könyvtárnyi Dante-irodalmat, akár a kisebb könyvtárnyi méretű Madách-irodalmat tekintjük: lenyűgöző. A Madách-irodalom kisebb ugyan a danteihoz képest, mégis a legnagyobb abban az értelemben, hogy nincs még egy olyan magyar irodalmi mű, melyről ennyi értelmezés, vizsgálódás történt volna vagy akár olyan, amelynek ilyen nagyszámú és ennyifajta művészi feldolgozása, átvitele történt volna Magyarországon, vagy amelyet ennyiféle idegen nyelvre lefordítottak volna. Dante szellemi örökségének ápolása, ahogy országokat átfogó, úgy Magyarországon is igen jelentős. Bizonyítja ezt az egyik oldalról a magyar dantisztika kétszáz éves hagyománya, Péterfy Jenő, Szász Károly, Kaposi József, Fülep Lajos, Babits Mihály, Koltay-Kastner Jenő, Bán Imre, Kardos Tibor, Szauder József munkássága, illetve az elmúlt két évtizedben Kelemen János, Pál József és Szabó Tibor nemzetközi szinten is elismert Dante-kutatásai, könyveik sokasága, valamint a Magyar Dantisztikai Társaság immáron egy évtizedes koncepciózus működése. Az olvasatok, értelmezések nézőpontjainak sokszínűsége pedig, újabb és újabb diszciplínák felőli analízist és interpretációt tesz lehetővé mindkét mű esetében, így filológiai, irodalomtörténeti és -elméleti, teológiai, filozófiai, nyelvfilozófiai, kultúrfilozófiai, etikai, esztétikai,

komparatiztikai, szimbólumkutató (stb.) megközelítést egyaránt szorgalmazott a múltban és a jelenben. A gazdag kommentáló-értelmező irodalom a *Commedia*, illetve a *Tragédia* folytonos újraértelmezésének potencialitását, a mindenkori „másképp-értések” nyomán született interpretációk kimeríthetetlenységét bizonyítják. Babits szavaival: örök modernségüket, aktualitásukat. Gadamerrel folytatva: mivel az újabb és újabb olvasatok során a nagyszerű műalkotások a „változó feltételek mellett mindig másként” mutatkoznak meg, miáltal a „mai szemlélő nemcsak másképp lát, hanem mást is lát.” (Gadamer 1984: 213., 115., 212.)

A kommentáló irodalom nyilvánvaló nagysága mellett Dante *Commediája* és Madách *Tragédiája* közötti párhuzamokat vizsgálva primordiális kérdésként tehető fel, hogy vajon Madách ismerte-e Dante fő művét. Biztosra vehető, hogy a *Tragédia* alkotója olvasta az *Isteni színjátékot*, hogy milyen nyelven – olaszul, németül vagy mindkettőn – pontosan nem tudjuk, hiszen bár Madách Imre tanult olaszul, könyvtárából mégis egy német nyelvű, bécsi megjelenésű, 1826-ban kiadott Dante-kiadás ismert (Szücsi 1915: 5–28.). A Madách házában nevelkedő unokaöcs, Balogh Károly fia is a dantei főmű ismeretét tanúsítja: „Dante német nyelvű kiadását még Atyám is látta.” (Balogh K. 1934: 88.)

A másik alapkérdés a párhuzamokat illetően, hogy felfedezhetőek-e konkrét nyomai a dantei hatásnak *Az ember tragédiájában*? E kérdést természetesen már több Madách-kutató is feltette, ennek áttekintését nyújtottam korábbi tanulmányomban (Máté 2015: 43–55.). Összegzőképpen néhány sarkalatos véleményt emelek ki az összevetésekből. Egy könyvnyi terjedelmű, 1936-ban megjelenő összehasonlítás Vidmar Antalé, melynek nagyobb része a *Tragédia* elemzéséről szól. A *Tragédiát* olasz nyelvre fordító Vidmar Madách Imrét mint egyértelműen Isten-kereső

és megtaláló embert méltatja, mely Dantéval való összehasonlításának legfőbb ívét adja. Közös sajátosságként a két mű szimbolikusságát és abszolút időszerűségét, örök aktualitását emeli ki, valamint azt, hogy Dante és Madách „emberi életük kimondhatatlan szenvedései után egyformán eljutottak ahhoz az emberfeletti tudathoz, amely az Isten megismerése felé vezeti őket [...] és mindketten méltó prófétái ennek az eszménynek.” (Vidmar 1936: 4–6.) Az összevetések recepciótörténetében kitüntetett a 19–20. század fordulója, a hatás jellegére vonatkoztatva háromféle válaszvariációval is találkozunk: 1897-ben Morvai Győző konkrét rokonságot lát a két mű között (Morvai 1897), míg 1900-ban Alexander Bernát ezt jelentéktelennek véli: „Elmélkedő költői hajlamainak Dante megfelelt, de konkrét hatása művére egészen jelentéktelen.” (Madách 1900: 322.) A harmadik vélemény a költő fiáé. Madách Aladár írása, a *Lélektani elemek az Ember Tragédiájának főalakjaiban* című, 1899-ben, a *Rejtelmes világ* nevű rövid életű, spiritizta folyóiratban jelent meg és 2001-ig ismeretlen maradt. Elfeledett tanulmányának egyik gondolattörredéke szerint azokba a „világköltemények”-be véli beilleszthetőnek Dante, Goethe és Madách Imre fő művét, melyekben „működik azon együttérzés, mely szerint az emberben megnyilvánuló világ vagy mindenség microcosmos, az egész világgal, vagyis nagymindenséggel, macrocosmossal egynek érzi magát, mert lényegileg csakugyan egy. [...] Az ilyen művek a valódi világköltemények.” Gondolatát nem részletezi tovább, helyette a címben jelzeten egy pszichológiai összefüggésrendszer fejtegetésébe merül (Madách A. 2001: 128–144.).

Dante *Commediája* a konkrét párhuzamok tekintetében valóban csekély rokonságot mutat a *Tragédiával*. A 20. század második felének Madách-recepciójában a két mű

párhuzamba állítása elsősorban műfaji hasonlóságukból, az emberiségköltemény, illetve a drámai költemény műfaji sajátosságaiból eredeztethető. A Madách Aladár által éppen csak megsejtett „egy minden – minden egy”, az ‘emberi microcosmos ugyanaz, mint a macrocosmos’ elve alapján felállítható összehasonlítás azonban továbbgondolhatónak bizonyult, ahogy azt hivatkozott tanulmányomban részleteztem (Máté 2015: 43–55.). Madách Aladár, általa meg nem nevezetten, a 19–20. század fordulóján a spiritizmusban már ‘popularizálódott’ hermetikus filozófia axiómájára, az „egy minden – minden egy” építi a „világköltemény” megnevezést. Eredendően a *Hermész Triszmegisztosz*-i hagyomány hermetikus filozófiai tétele ez, mely a 3. században Plótinosz tanaiban is nyomot hagyott: az Egyisten emanációja, kiáramlása a világ, a minden; illetve minden individuális lélekben az egész világlélek jelen van gondolköre révén (Plótinosz 1986). A plótinوسي neoplatonizmus pedig rokonítható a keresztény Szentháromság-felfogással, melynek hármasságára, annak „skolasztikus tektonikájára” építi Dante fő művét (Fülep 1921: 1369–1382.). Később, a 15. században az eredeti hermetikus filozófiai szövegeket a reneszánsz kori neoplatonisták, Ficino és Mirandola fordították le és értelmezték, „s e gondolatok jelentős inspirációt jelentettek a reneszánsz egy fontos ideológiája, az ember nagyságáról és nemességéről vallott felfogás kialakulása során is.” (Pál 1995: 561.) A hermetikus hagyomány reneszánsz filozófusai nemcsak természettudósok, hanem a kor ismert asztrológusai, mágusai is voltak, olykor jövőbelátó és ‘ördögi’ képességekkel. Tevékenységük hatása nyomán – az egyház üldözésének is köszönhetően – a hermetikus gondolkodás egyre inkább okkultabbá, szimbolikusabbá, enigmatikusabbá vált, majd követőik később természetes módon kerültek szembe a felvilágosodás racionalista

irányzatával. Madách kedves könyve Alexander Humboldt *Kosmosa* volt a *Tragédia* írását megelőzően, melynek természetfilozófiai holisztikus felfogása erőteljes hasonlóságot mutat a hermetikus filozófia ezen kiemelt tételével. 2013-as monográfiámban kifejtettem a hermetikus filozófia elveinek mint egységelvnek az érvényesülését Madách *Tragédiájában* (Máté 2013: 453–459.). Az ‘egy–minden, minden–egy’ és a ‘mikrokozmosz ugyanaz, mint a makrokozmosz’ alapvetően hermetikus filozófiai tétele (Pál 1995: 71–96.) alapján, véleményem szerint többféle analógia is meglátható a két mű között: Dante egyetlen látomása, annak hét napig, 1300. április 7-e nagycsütörtökjének alkonyától, április 13-ig, szerda délig tartó, örök pillanata a lélek minden lehetséges túlvilági szféráját átfogja. Egyetlen látomása felvillantja egyben a megélt életek rendkívüli sokaságát: egyben a mindent. Ugyanúgy Ádám egy álma, álomsorozata az egész emberiség történelmét, a mindent átfogja, a kezdettől a végig, a végtől a kezdetig. Az ‘egy–minden, minden–egy’ elve mindkét műben struktúraalkotó funkcióval bír. Másrészt, ahogy a *Commediában* a túlvilági szférákon át utazó Dante mint „egyén magában hordozza az emberi lét teljes formáját, miképpen a „legáltalánosabb ember egyben a legszemélyesebb” (Pál 2009: 19.) is. Hasonlóan Ádámhoz, aki mint az első ember egyben az emberiség jelképes alakja is. Ádám megsokszorozódott álomalakjaiban mindig mint egyén, mint individuum jelenik meg, mégis, történelmi alakváltozatai révén az egész emberiség történelmét átfogja. Harmadrészt ez az elv egy átfogó esztétikai totalitásminőséget is generál: miszerint egyetlen műalkotás leképezi a mindent. A *Tragédia* mitikus-bibliái alaptörténetbe szövi kora tudományos ismeretanyagát és filozófiai eszméit, történelemfelfogását, valamint az emberi létezés értelmezésének filozófiai alapkérdéseit és

válaszvariációit. Ugyanígy ez a sokféleség, a 'minden' leképezése érvényesül az egyetlen középkori, világirodalmi jelentőségű műben, a *Commediában* is. Ismert, hogy ezt a művet a középkor lexikonának is nevezték (Babits 1978a: 742.). A Poklon, Purgatóriumon, Paradicsomon keresztül utazó Dante az egész emberi nem reprezentánsa, ugyanakkor az utazó Dantéba mint szubjektumba zsúfolódik bele az egész végtelen külvilág. Az utazás pedig, bibliai allegória lévén, a bűntől való menekvés története, mellyel az embert Istenhez kívánja visszavezetni a költő. Ahogy Dante, úgy Madách is, kortársaihoz képest rendkívül gazdag teológiai, filozófiai (a korra jellemző széles körű) természettudományos, művelődéstörténeti ismeretekkel bírt, és a keresztény vallást (Dante esetében), illetve Madách esetében a kor filozófiai, ideológiai áramlatait, valamint társadalmuk szinte minden aspektusát igen jól ismerték, s mindezt belesűrítették az egyetlen nagy műbe. Ennek nyomán mindkét alkotó fő művéből életbölcsesek, axiómák sora bontható ki.

Mindkét mű hasonló egzisztenciális alaphelyzetből született, s bár fél évezred választja el őket egymástól, keletkezéstörténetük párhuzamossága mégis feltűnő. Akár a *Commedia*, akár a *Tragédia* szimbolikus formájában csak akkor jöhetett létre, amikor Dante vagy Madách már nem volt többé probléma önmagának, amikor egyéni életük megszenvedett mozzanatai – Dante száműzetése, kiszolgáltatottsága, korának politikai zűrzavara, vándorlásának testi-lelki gyötrelmei; Madách börtönéve, válása, betegségei, korai halálának tudata, világnézeti válsága – legfeljebb költői anyag voltak a kezükben. Korukat szemlélve mindketten azt lát(hat)ták, mintha elveszett volna az ember metafizikai rangja, nemessége és méltósága; mintha koruk meghatározó szellemisége elhalványodott volna, így a Szentírás igéi Dante korában vagy ötszáz évvel később

a szabadság, egyenlőség és testvériség „szent eszméi”. Ahogy Dante a saját lelkét kozmoszá tágítja, bejárva a túlvilági szférákat, úgy Madách is a saját intellektusát vetíti ki, bejárva a világtörténelem eszmei, ideológiai változásainak főbb korszakait. Koruk politikai és/vagy vallási, ideológiai zűrzavarában, válságtudatuk révén mindketten felismerték, hogy az ember nemeslelkűségének, méltóságának rangja nem lehet kívülről jövő, hanem egyes-egyedül önmagában, saját erkölcsi autonómiájában és tisztaságában van. Dante ezt a kereszténységben, legfőképp a szeretetben találta meg. Madách pedig a küzdésben, s annak elvesztése után egy transzcendens vagy transzcendentált küzdésre biztatásban. Mindketten hittek abban, hogy az emberiség célja valamiféle magasabb rendű élet megvalósítása, s ezáltal a személyességükből fakadó erkölcsiségüket, etikájukat egyetemessé, univerzális érvényűvé formálták, egy „erkölcsi Kozmosz”-szá. Mindkettő költő, fél évezred távolságban ugyan, a maga életének drámáját is megírta, úgy, hogy benne az egész akkori emberisége tükröződjék; mindkettő az egész emberi nem sorsát szemléltette úgy, hogy az egyszerűen mind egyéni életük válságait, sorscsapásait is jelképezte. Ahogy Dantét a Beatrice iránt érzett tiszta szerelem az emberi lélek magaslataiba vezeti az Isten iránti szeretet átéléséhez, úgy a *Tragédia* zárójelenetében, az Úrnak a világot újrendező szavaiban is a nő hallja meg az „égi szót”, és közvetíti azt a férfi, illetve a világ számára. Mindkettőjük számára a Nő: Isten hírnöke. S mindketten figyelmeztetik minden kor emberét, akár Odüsszeusz történetének tanúsága, akár Ádám álmainak tanúsága révén arra, hogy az ember határolt, korlátolt lény, s a tudás megszerzése érdekében nem lépheti át sem az erkölcsi, sem az emberi határokat.

A másik alapvető rokonság a két világirodalmi mű művészetközi kapcsolatainak nagysága és töretlen folytonossága.

Dante halála után már két évvel a kommentátorok hamarosan megkezdik munkájukat, ahogy fél évszázadon belül megkezdődik a költő szellemiségének és fő művének a továbbélése is a különböző művészeti ágakban: „Jacopo della Lana 1323 és 1328 között írja magyarázatait a *Commediához* s 1373 októberében Boccaccio már a firenzei St. Stefano di Badia templomban fejtegeti az *Inferno* rejtelmait. Firenze példáján indulva más olasz városok is állítanak Dante-tanszékeket, s az eladók, az életrajzírók, a fordítók, az utánczó, illusztrátorok, festők, szobrászok, éremkészítők és zeneköltők hosszú sora mind az ő dicsőségét hirdeti, mind őt csodálja, mind neki hódol.” (Kaposi 1911: 2.) Hasonlóan *Az ember tragédiája* első, 1862-es megjelenése nemcsak máig tartó recepciótörténetének kezdetét is jelenti, hanem hamarosan elkészül első illusztrációja is, Than Mór *Ádám az Űrben* című olajfestménye. Ahogy mindkét mű kommentálása folytonos, úgy a különböző művészeti ágakban való feldolgozása, adaptációja, transzformációja is töretlen és szinte felmérhetetlen azon irodalmi, képző-, zene-, színház-, és filmművészeti műalkotások halmaza, melyek megszületéséhez hozzájárult Dante, illetve Madách fő műveinek inspirációja. A két mű utóélete reprezentálja a különböző művészetek közötti átjárhatóságot és átviteleket is. Jelen tanulmány keretei között nem foglalkozom az intermediális átalakítás válfajainak, egyik közeg másikba való átfordításának részletező vizsgálatával, mivel az összehasonlító művészetkutatás (Szegedy-Maszák 2007) bevonása meghaladná jelen tanulmányom tárgy körét és terjedelmét, csupán jelzem ennek nagyságát, annál is inkább, mivel a *Commedia*, illetve a *Tragédia* hazai művészetközi kapcsolatainak feltárása és összegyűjtése jelenleg folyamatos hazánkban, mind a Magyar Dantisztikai Társaság, mind a Madách Irodalmi Társaság részéről. Eddig három jelentősebb, publikált összefoglalás történt e területen, a magyar művészetközi kapcsolatokat



illetően. Kaposi József *Dante Magyarországon* című könyve a 20. század fordulójáig tekintette át a magyarországi Dante-értelmezéseket és számba vette a szépirodalomban, valamint a különböző művészeti ágakban megjelenő hatásokat (Kaposi 1911). Szabó Tibor *Megkezdett öröklét, Dante a XX. századi Magyarországon* című könyve nemcsak Dante, illetve fő művének hatását mutatta be a magyar irodalomban, hanem összegyűjtötte a dantei inspirációt hordozó, hazai képzőművészeti, színházművészeti és zeneművészeti alkotásokat is, egyben kitekintve a magyar kultúra, a média, sőt az oktatás „Dante-kép”-ére is (Szabó T. 2003). Madách *Az ember tragédiája* című drámai költeményének a legkülönbözőbb műalkotásokban objektiválódott hatását pedig Madách-monográfiám *Százötven éve Az ember tragédiája „bűvöletében”* című fejezete részletezi, a művészi feldolgozások mennyiségét és változatosságát tekintve a legnagyobbnak és legszelesebbnek tekinthető, melyet eddig egy magyar irodalmi mű kifejtett (Máté 2013: 242–288.). Ha a *Commedia* és a *Tragédia* művészetközi átviteleinek tendenciáját e három eddigi ‘gyűjtemény’ alapján összehasonlítom, megállapítható, hogy mindkét mű esetében a művészetközi átvitek spektruma igen széles, szinte valamennyi művészeti ágon és azok műfajain átívelő, és mindkettő igen gyorsan áttevődik a korra jellemző új műfajokra is, például napjainkban a *Commedia Infernója* esetében Sean Meredith 2007-es bábanimációs filmjére vagy Jankovics Marcell *Az ember tragédiája* animációs rajzfilmjére (1988–2011) utalhatunk. Emellett látható egy arányeltolódás is: amennyire hangsúlyozottá vált a *Commedia* zenei feldolgozása a 19. századtól (Dombiné Kemény 2015: 56–67.), ugyanez a hangsúlyeltolódás érvényes a *Tragédia* esetében is a színpadra állításokat tekintve, az 1883-as ősbemutatótól napjainkig (Máté 2013: 245–249., 263–271.).

Alapvető hatástörténeti párhuzamként regisztrálhatjuk a művészetközi kapcsolatokat illetően, hogy mindkét mű esetében a képzőművészeti feldolgozások töretlen folytonosságot mutatnak, ez nem véletlen, hiszen Dante a túlvilági látomását meséli el túlvilági utazásáról, míg Madách Imre Ádám álomképeit formálja egy dialogizált filozófiai költeménybe. A látás és a láttatás e művekben alapvető funkcióval bír, éppen ezért kiemelkedő az illusztrációk nagy száma. A dantei univerzum, a fizikai rendszer megjelenítése évszázadokon át kiemelkedő szerepet kapott a *Commedia* illusztrációiban, az egyes pokolbéli büntetések, purgatóriumi vezeklések és paradicsomi látomások megjelenítésével együtt, többek között Sandro Botticellin, Michelangelón, Leonardón, William Blake-n, Delacroix-án, Gustave Dorén, August Rodinen, Salvador Dalín keresztül. 1911-ben Kaposi József – különböző gyűjtésekre hivatkozva – így összegez: „a képírók a Biblia után az ő *Commediá*-ját illusztrálták a leggyakrabban és a leggazdagabban.” (Kaposi 1911: 319–320.) Kaposi a 19–20. század fordulójáig még egy szerényebb magyar képzőművészeti „gyűjtést” regisztrálhatott, azonban Szabó Tibor nyomán már számtalan jelentős magyar 20. századi képzőművészt citálhatunk a *Commedia* illusztrátoraként, így például Gulácsyt, Szentkuthy Miklóst, Fáy Dezsőt, Gyulay Líviust, Boda Lászlót, Schéner Mihályt, Lajos Ferencet, Cséri Lajost, Törley Máriát, Borsos Miklóst, Kondor Bélát, hogy csak éppen néhány neves alkotót említsek, és még nem is szóltam az elmúlt négy évtized ravennai Dante-biennáléinak magyar képzőművész-díjazottjairól (Szabó T. 2003: 177–184.). Az *ember tragédiája* esetében 1863 óta az illusztrációk máig ívelő folytonosságának a kezdetét Than Mór Ádám az *úrben* című olajfestménye jelenti. Zichy Mihály nevéhez a *Tragédia* első illusztrációsorozata fűződik, majd


a 20. század első feléből megemlíthetjük Haranghy Jenő, Somogyi István, Kákonyi István, Fáy Dezső, Bartoniek Anna, Buday György, Nagyajtay Teréz és Szinte Gábor illusztrációit, a hatvanas évek második felétől Kondor Béla, Szántó Piroska, Würtz Ádám, Martyn Ferenc, Kass János, később Bálint Endre, Farkas András, Farkas Imre és Réti Zoltán műveit. Összességében az ezredfordulóig mintegy 45 féle jelentősebb hazai *Tragédia*-illusztrációsorozatot sorolhatnánk fel (Máté 2013 242–288.).

Ha a közös halmazra tekintünk, akkor teljes bizonyossággal négy magyar képzőművészt inspirált mindkét irodalmi mű. A két jelentős 20. századi képzőművészt (ezen írás terjedelmi korlátai miatt) éppen csak megemlítem: Fáy Dezső negyven fametszetet készített a *Commediáról* 1928 és 1931 között, élete főművének vélte. A *Tragédiáról* pedig, Vidmar Antal által készített 1936-os olasz fordításban jelentek meg a Fáy-illusztrációk. Mellette Kondor Bélát kell megemlítenünk, aki Dantét és Vergiliust ábrázolta az *Idő múlása* (1963) című olajpasztell alkotásán, illetve a *Tragédiáról* kilenc litográfiát és két rézkarcot készített, feltűnően nagyobb arányban a jövő színeire utalva. A 19. századból szintén két jeles illusztrátort említhetünk meg. A Dante és Madách által egyaránt ihletett alkotók egyikének tekinthető Than Mór, akinek képéről Kaposi József 1911-ben ekképpen írt az 1877-es *Pesti Napló* (Ábrányi Emil-féle) tudósítása nyomán: „Than Mór (1828–1899) lefestette Francesca da Rimini-t s egy másik alkotása a Képzőművészeti Társulat 1877-iki téli tárlatán Dante Charon-át abban a pillanatban ábrázolta, mikor a kárhozottakat csónakjába szedi s a késlekedőket evezőlapátjával nógatja sietésre (Inf. III. 109. sqq.). E vásznakat nem ismerem. Robin (Ábrányi Emil) az utóbbin dicsérte a Charon vad mozdulatában megnyilatkozó erőt s a kétségbeesett szellemek és a vérvörös lángban

úszó szennyes hullámok hatásos színezését.” (Kaposi 1911: 321.) Érdemes megjegyezni, hogy Than Mór Madách *Tragédiájából* szintén a halál határhelyzetét emeli ki a már említett 1863-as *Ádám az Űrben* festményén. Az eredetileg igen nagyméretű (173 cm X 202 cm) olajfestményen a felhők között lebegő három alak középpontjában Ádám van. Ha nem ismerjük a madáchi űr színi szövegét, a ‘pretextust’, csupán e festmény címét, e kép akkor is értelmezhető az (ábrázolt) ember riadtsága, féelme és kiszolgáltatottsága okán, ég és föld közötti helyzetében, egyben megsemmisülése határhelyzetében. A másik jeles művész Zichy Mihály, akinek a *Tragédiáról* készített illusztrációsorozata méltán híres és narrativitása okán igen ismert (Máté 2013: 254–262.). A Dante által inspirált Zichy-művek száma (egy vagy kettő) eltérően megállapított a szakirodalomban, ugyanakkor éppen az inspiráció dantei és/vagy madáchi feltételezése (is) jelzi e két világirodalmi mű hasonlóságát. Király Erzsébet, az 1900-as évek Dante-kultuszáról készített elemzésében Zichy Mihály 1898-ban készült *Petőfi apothéozisa* című képére hivatkozik, ahol mellékalakként szerepel Dante (Király 1997). Azonban nem említi Zichy egy másik alkotását, *A démon fegyvereit*, másként *A pusztítás géniuszának diadala* (1878) című alkotását, amelyet a századelőn ketten is Dante-ihletettségnének véltek, így Péterfy Jenő (Péterfy 1903: 289.) és Kaposi József is. Kaposi – ifjabb Markó Károly, Than Mór és Ipoly Sándor Dante-illusztrációi után – így ír Zichy képéről: „Zichy Mihály (1827–1907), kinek *A démon fegyverei* című óriási vásznanán annyi dantei vonást szemléltünk, mikor ez a kép 1878-ban a budapesti Múcsarnokban ki volt állítva.” (Kaposi 1911: 322–323.) Zichy monumentális alkotását Szabó Júlia tágabb kontextusba helyezve értelmezi: „Zichy saját korát egyre erősebben a Gonosz, a Démon diadala korszakának

tekintette, s a byroni, a lermontovi, s a Madách által is megformált ördögöt egyik legmonumentálisabb képe hőségé tette. *A Démon fegyverei* vagy *A rombolás géniuszának diadala* című festmény a totális destrukció, a századvég válságos történeti korszaka megértésének panorámája.” (Szabó J. 1985: 46–47.) Zichy monumentális alkotása, annak művészi szándékát tekintve „fájdalmas és ijesztő sikoltás”-a (Fenyves 1997: 9–10.) valóban rezonál mind – a Péterfy és Kaposi által látott – dantei, mind a madáchi műre, éppen koruk válságtudata, az ördögi erők munkálkodásának bemutatása révén.





**AZ INTERMEDIALITÁS  
HERMENEUTIKAI  
SAJÁTOSSÁGAI RÓL –  
MADÁCH IMRE  
AZ EMBER TRAGÉDIÁJA  
ÉS JANKOVICS MARCELL  
RAJZFILMJÉNEK  
KÖLCSÖNVISZONYA ALAPJÁN**

A műalkotás önmagában is egyfajta megértés, sőt, Dilthey óta, ahogy azt Gadamer is hangsúlyozza, a művészet az „életmegértés organonjaként szolgál.” (Gadamer 1984: 329.) Minden műalkotás egy rá jellemző – vizuális és/vagy verbális és/vagy auditív – mediális és sajátos formanyelvvel közvetíti az élet, a világ megértését. A gadameri hermeneutikában a megértés megértése, így a műalkotás megértése esetében az értelmezés mércéje, hogy mi az alkotás értelemtartalma, mire „gondol” az alkotás (Gadamer 1984: 226), és ehhez a műalkotással folytatott dialógus során, a „kérdés-válasz” dialektikájában jutunk közelebb (Gadamer 1984: 198–203., 207–217). Ugyanakkor a megértett értelem-összefüggés állandóan bővül a már megértettek másként-értése irányába, mivel a „megértés nem pusztán reprodukáló, hanem mindig alkotó viszonyulás” és mindig másképp értünk, amikor megértünk (Gadamer 1984: 211.). A hermeneutikai tevékenység „teljesítménye” alapvetően egy másik „világból” származó

„értelemösszefüggés áthozatala saját világunkba.” Ez az áthozatal történhet fordítás, tolmácsolás, magyarázás és értelmezés formájában (Gadamer 1990: 11.), valamilyen megértést és alkalmazhatóságot eredményezve. A közlés-módok minden mediális különbsége ellenére, a gondolkodás és a nyelv egysége, a megértés, az értelmezés és az alkalmazás egysége a hermeneutikai tevékenység alapja a gadameri felfogásban, melyből az következik, hogy elsősorban a megértés nyelvisége vezérli a megérteni szándékozót (Gadamer 1984: 264., 279–283.).

Mint minden ember, hermeneutikai tevékenységet folytat a művész is, amikor egy, a világban és/vagy szubjektuma relációjában jelenlévő, valamilyen (tárgyi, fogalmi, mentális stb.) létezőt önmaga számára értelmez, megért, majd alkotó tevékenysége során a megmutatás, az ábrázolás és/vagy a kifejezés révén a saját művészi világának nyelvén létrehoz egy autonóm műalkotást; ily módon közvetítve lét- és világértelmezését, valamely verbális, vizuális, auditív vagy ezek kombinációjának médiumán keresztül. Mindemellett egy különös hermeneutikai tevékenységet folytat az a művész, aki számára ez a létező egy másik művész alkotása, majd ennek megértése nyomán egy újabb értelmezést, azaz egy műalkotás megértésének a megértését hozza létre egy már saját műalkotás formájában, szubjektív megértését mintegy tárgyiasítva. A megértés megértésének (egy adott műalkotásnak) egy már másik műalkotásban való rögzítettségét pedig sokszor egy másfajta médiumban vagy különböző médiumok komplexitásában közvetíti számunkra. Ennek során az alkotó egyrésztől értelmezője az eredeti alkotásnak, melyet transzformál, ugyanakkor ennek az értelemösszefüggésnek, a megértés megértésének is szuverén átváltoztatója egy a – premédiumhoz képest – már egy



másként létező műalkotás gyakran másfajta médiumára. Az újonnan létrejött műalkotás ontológiai státusa átalakul: egyrészt az értelmezett és egyben transzformált alkotás létének gyarapítója, létfolyamatának mozgásban tartója a kölcsönviszony által és magának a kölcsönviszornak is a fenntartója, a művészetközi kapcsolatháló láncszemeként. E kölcsönviszonyban mindkét alkotás veszít önmaga autonomitásából, mégpedig az interjelenség révén, a kölcsönös létben-tartás és egymás gyarapítása javára. Azonban a már újonnan létrejött műalkotás a saját autonomítására is igényt tart, így létrejötté során e kölcsönviszonyt mintegy tudatosan alakítja, és az értelmezett műalkotáshoz képest különböző fokú distanciát alakít ki, melynek során az illusztráció műfaja áll legközelebb a transzformált alkotáshoz, míg a kölcsönzés a legtávolabbra tehető. Ezen teoretikus téziseimen (Máté 2016: 7–12., 154–158.) alapul tanulmányom, melyben Madách Imre *Az ember tragédiája* drámai költeménye és Jankovics Marcell animációs rajzfilmje intermedialitásának néhány hermeneutikai aspektusát gyűjtöm egybe, a két alkotás kölcsönviszonyában.

Madách *Tragédiája*, a kisebb könyvtárnyi terjedelmű kritika- és értelmezéstörténet, a hullámokban felerősödő Madách-kultusz mellett egy egyedülállóan gazdag művészetközi kapcsolati hálót hozott létre az elmúlt több mint másfél évszázadban. A madáchi mű második, „tetemesen javított”, véglegesnek tekinthető szövegformája megjelenésétől – az ezzel szinte egyidőben (1863-ban) született Than Mór *Ádám az Űrben* c. illusztratív olajfestményétől – kezdve szinte töretlennek tekinthető az a különböző művészeti ágakban és számos műalkotásban megvalósuló transzformációs folyamat, mely a madáchi mű képzőművészeti, irodalmi, színházi, zenei és filmes feldolgozásait,

így az illusztrációkat, a „hű” és a „szabad” adaptációkat, a különböző újraalkotásokat és a kölcsönzéseket egyaránt magába foglalja. 2013-ban megjelent Madách-monográfiám *Százötven éve Az ember tragédiája „bűvöletében”* című fejezetében ismertettem ezt a művészetközi hálót, a madáchi *Tragédia* hatására más művészeti ágakban létrejött jelentősebb műalkotások gyűjteményét. Ezen belül néhány jelentős könyvillusztráció-sorozatot részletesen is elemeztem, így Zichy Mihály, Buday György és Kass János illusztrációit; az 1883-as Paulay Ede által rendezett színházi ősbemutatót idéztem fel az eredeti Rendezőpéldány és Sűgökönyv alapján, valamint az első irodalmi, elfeledettnek tekinthető továbbírást, Czóbel Minka *Donna Juanna* című misztériumjátékát hasonlítottam össze a madáchi drámai költeménnyel (Máté 2013: 242–288.). Majd a *Tragédia* zenei feldolgozásait vettem sorra, kiemelten elemeztem Dohnányi Ernő *Cantus vitae (Az élet dala)* című, 1941-ben előadott szimfonikus kantátáját és Ránki György 1970-ben bemutatott, igen modern felfogású, „összművészeti elrendezésű” operaváltozatát (Máté 2016: 47–62.). A *Tanulmányok* folyóirat 2017/1-es számában pedig korunk műfajára, az animációs filmre kitekintve Kass János *Dilemma* című animációs rövidfilmjét hasonlítottam össze az inspiratív forrással, a madáchi *Tragédiával* (Máté 2017: 137–149). Jelen írásomban Jankovics Marcell animációs rajzfilmje és a madáchi *Tragédia* kölcsönviszonyának hermeneutikai sajátosságait gyűjtöm egybe, mely összegzés a fentebb felsorolt összehasonlításaim, a művészetközi hálót bemutató empirikus elemzéseimen alapul, valamint az animációs rajzfilm egyik korábbi elemzésén. Ezen írásom 2018-ban a *Palócföldben*, egy Jankovics Marcellel készült interjú szomszédságában (Képiró 2018: 26–35.) jelent meg, melyben a rajzfilm legfőbb adaptációs sajátosságait mutattam be, azt, hogy a *Tragédia*

keretszíneit egy jól körvonalazható szimbólumrendszerbe helyezi a filmrendező, a történelmi színeket pedig a korra jellemző igényesen kivitelezett művészettörténeti kontextusba, míg a filozofikumot illetően a hermetikus filozófiai analógiák, a mikro- és makrokozmosz közötti megfelelések mellett a poláris (pozitív-negatív) világszerkezetre és az erkölcsi kérdésekre teszi a hangsúlyt. A rajzfilmet „szabad adaptációnak” tekinthetjük elemzésem alapján, mivel a szöveg- és a történehművészet, a *Tragédia* szellemiségének, atmoszférájának vizuális megjelenítésén túl szinte minden színben található több olyan mozzanat, mely a képek nyelvén beszél tovább a történetet. E narrativisztikus jellegű ’továbbrajzolása’ és egyben továbbgondolása a madáchi műnek különösen a keretszínekben érvényesül egy egyetemes szimbolikaalkalmazás révén, valamint a londoni és a falanszter színben az aktualizálás miatt válik erőteljessé (Máté 2018b: 13–25.).

Mindenekelőtt feltehető a kérdés: Madách *Az ember tragédiája* c. drámai költeményének több mint másfél évszázada meglévő, a különböző művészeti ágakban érvényesülő hatásának, a számtalan műalkotásban rögzült transzformációk nagy számának mi az oka? Témánk felől megválaszolva mindenekelőtt a madáchi drámai költemény hatványozott hermeneutikai természete, hermeneutikai feltölthetősége és interpretatív nyitottsága jelölhető meg, mely önmagában hordozza a produktív és intermedialis megközelítések számtalan lehetőségét (Máté 2013: 24–60.). További okként egy másik lényeges sajátosságát emelhetjük ki a *Tragédiának*, mégpedig azt, hogy nyelviségére igen nagyfokú mediális kevertség a jellemző. Már az első színtől a verbalitás mellett a vizualitás és az auditivitás az alapvető jellemzője. Ha csak a színek elején és gyakran közben is található zárójelbe illesztett szerzői utalásokat olvassuk

át, látható, hogy többségükben a látvány leírása, a fény erősségének, milyenségének jelzése, a mozgásformák, valamint a legkülönbözőbb hanghatások megjelölése egyaránt szerepel benne. A *Tragédia* verbális médiumán belüli intenzív mediális kevertség – a különböző vizuális és auditív jelenségek leíró jellegű vagy jelenlétüket jelző bevonása és a dialógusoknak a nézésre, hallásra és más érzetekre való utalásai révén – az a másik sajátosság, mely a madáchi műből kiinduló intermediális műalkotások gazdag művészetközi hálózatának generálója. McLuhan megállapítását látszik igazolni e mediális kevertség, miszerint „egy médium tartalma mindig egy másik médium” (McLuhan 1964: 23.).

A *Tragédia* valamely képző-, zene-, színház- vagy (animációs) filmművészeti transzformációját létrehozó alkotók különös tisztelettel viszonyultak a madáchi pretextushoz, és néhányuk neve mára szinte összekapcsolódott a madáchi művel, így például Zichy és Kass Jánosé a képzőművészeti *Tragédia*-illusztrációik révén; míg más művészek – a színházrendező Paulay Ede (Máté 2013: 263–271.), a zeneszerző Dohnányi Ernő és Ránki György (Máté 2016: 47–62.), valamint Jankovics Marcell – életművük egyfajta összegzésének tartották a *Tragédia* (különböző) szabadságfokú adaptációját, transzformációját. A madáchi fő mű intermediális hálójának kiemelkedő kezdete – az 1883-as Paulay-féle színházi ősbemutató és az 1887-es Zichy-féle teljes illusztrációsorozat – összekapcsolódott a 19. század utolsó harmadában a vizualitás, a látvány, a kép egyre növekvő felértékelődésével, mely folyamatban a 20. század második felére, ahogy azt többek között Gombrich is jelezte, a vizualitás lassan átveszi az írott szó helyét (Gombrich 1978: 123.). Bár ez még nem történt meg teljes mértékben, ám ha csak a szó-kép-zene médiumköziségű *Tragédia*-adaptációk (a színházi, opera- és

filmfeldolgozások) pretextus-csökkentő arányainak kezdő és jelenlegi végpontját nézzük, láthatjuk a tendenciát, hogy először 61%-ra rövidült a madáchi szöveg az 1883-as Paulay-féle ősbemutatón (Máté 2013: 268.), majd végül Jankovics animációs filmjében már kevesebb mint a harmadára csökkent az eredeti pretextus. Jankovics Marcell 1983-ban készítette el a szöveggönyvet, a közel hatórányi drámai költemény szövegét 105 percnyi dialógussá rövidítette, miáltal az elmélkedő monológokat kihagyta, inkább a párbeszédet emelte be a film szöveggönyvébe. „Engem is meglep, milyen jól húztam meg a szöveget annak idején: nincs benne üresjárat, nincs hiányérzet, ugyanakkor hagy helyet a cselekménynek és a továbbgondolásra.” – nyilatkozott erről a rendező (Csanda–Laik 2011). Valóban, a *Tragédia* szövegének értelemegésze nemcsak hogy nem sérült meg, hanem, ahogy az alkotójának szándékában állt, egy koherens interpretációt, egy vizuális magyarázatot is adva segítette az irodalmi műalkotás teljesebb megértését (Jankovics 2012). E magyarázat a képek nyelvén egyrészt tömörítette mindazt, ami az irodalmi szöveg el nem hangzó részeit tartalmazta, akár a színszimbolika, akár a vizuális áthallások, transzformációk vagy a szimbólumok révén. Másrészt számos vonatkozásban túl is lépett a szövegen, továbbgondolta, 'továbbrajzolta' azt, így néhol szinte folytatta az adott történetet. Közel 23 évet vett igénybe a monumentális rajzfilm elkészítése. A filmalkotói folyamat 1988-ban kezdődött, a számtalan pályázat lebonyolítása, az anyagi források megteremtése, a filmkészítés több mint két évtizede alatt végbement technológiai változások miatt is – e film magába rejti a magyar animációs filmkészítés technikatörténetét, a kézi fázisrajzoktól a számítógépes munkáig – a gyártási folyamat 2011-ig tartott. A Szinetár Miklós által rendezett, 1969-ben készült tévéfilm-változat

(melyben Lucifert Mensáros László, Ádámot Huszti Péter, Évát pedig Mór Marianna játszotta) szöveghű adaptációja után 2011. december 8-án került a mozikba *Az ember tragédiája* második filmváltozata, az animációs rajzfilm műfajában, Jankovics Marcell életmű-összegző alkotásaként, azóta számos hazai és nemzetközi rangos díj birtokosaként.

A madáchi drámai költemény mediális kevertsége miatt különösen alkalmas a filmnyelvi átvivésre, miként 135 éven át töretlen volt színházi megjelenítése is, mivel a színelőadások a történelmi Magyarország mellett a világ számos nagyvárosát is behálózták (Enyedi 2010). A filmnyelv lehetősége éppen az, hogy egyidejű érzéki hatások sokféleségével közvetít nagy hatású, komplex élményeket, amelyekben a konkrét fizikai ingerek és az emberi érzelmek éppúgy helyet kapnak, mint a gondolatok (Bíró 2001: 20.). A képpel, a hanggal és a zenével, a gesztussal, a mozgással, a fényelosztással és a ritmussal (stb.) a különböző jelenségek olyan vonatkozásait, összetettségét hozza a befogadó élményvilágába, amelyre a nyelv, a verbalitás csak igen bonyolult és hosszadalmas körülírásokkal lenne képes. A film, a huszadik század „hetedik művészete” „szintetikus, más művészetek kifejezőeszközeit integráló”, intermediális jellegű művészet (Pethő 2002: 18.). Az animációs film, a „hét és feledik művészet” pedig szintén egy köztességben, a film és a képzőművészet határán van, azaz hatványozottan intermediális műfaj. A madáchi irodalmi mű, valamint a film és a képzőművészet hatványozott médiumköztességében lévő animációs film, azaz Jankovics Marcell animációs rajzfilmje így joggal nevezhető – Kloepfer kifejezését alkalmazva – transzmediális műalkotásnak (Kloepfer 1999: 43), mely elnevezés ma már egyre gyakoribb az opera, a film és az adaptált irodalmi mű szemiotikai és narratológiai vizsgálataiban (Bene 2014:

169–173.). Az animációs rajzfilm olyan illúziót kelt a nézőben, mintha az egymástól kismértékben eltérő rajzos képkockák sorozatából összeálló történésben a szereplők megelevenednének vagy élnének; mindezt a képzőművészeti statikus és térbeli elemek (vonal, mező, tér, szín) és a filmes, dinamikus és időbeli elemek (rendezés, forgatás, vágás, hangosítás, zenei aláfestés) vegyítésével éri el. Amíg a film a valódi mozgást jeleníti meg, addig e sajátos műfaj, a filmművészet „mesevilágának” varázsa éppen a mozgás „illúziójának” megteremtésében áll (Margitházi 2002).

Jankovics „transzmediális” alkotásának nagyszerűsége éppen abban rejlik, hogy az animációs rajzfilm valamennyi különleges jellemzőjét optimálisan tudja működtetni. Például a *Tragédia* egyik szerkezeti sajátossága – miszerint a 15 színből 11 szín Ádám álomképe az emberiség történelmének egy időszakából – nemcsak indokolttá, hanem ideálissá is tette a képzőművészet és a film határán álló animációs film műfajában való megjelenítését. Maga a rendező, Jankovics Marcell így nyilatkozott erről: „A darab maga is egy álomutazás, az álom dramaturgiáját követtem, ami látszólag kaotikus, pedig nagyon is szigorú rendszere van. A sűrítés vagy tömörítés, amelyre az animáció is képes, jellegzetes álomtechnika. Ha lehet valaki filmesben álomszakértő, akkor én annak tekintem magam” (Jakab Aponyi 2011). A madáchi irodalmi műalkotás monumentalitását magába tömörítő, intermedialis animációs film „álomdramaturgiája” nem csupán illusztrálja és adaptálja a pretextust, hanem újra is értelmezi, újraalakítja, újraformálja azt. Egy komplex, folytonos változásban lévő „közlésalakzatot” hoz létre, a szó-kép-zene intermedialitásában, a közlési csatornák összeszövődése által. E folyamat jelentéstelítődéssel jár együtt, melynek eredményeképpen számtalan szimbólum, groteszk képi

elem kerül a pretextus mellé, annak értelmezési lehetőségeit kitérítve, „hermeneutikai feltölthetőségét” telítve. Jankovics képeinek dinamikája az álmok különleges folyamatát és absztrakt szerkezetét követve mintegy a működésüket is bemutatják, az álomképek örökké mozgásban lévő vizuális formáit, alakváltozásait egy állandó metamorfózisba helyezve, de mégis mindvégig megtartva a pretextushoz való kötöttségüket és relevanciájukat.

Az animációs rajzfilm legfőbb kifejezőeszköze, a vizuális nyelv, a képi ábrázolás mellett a madáchi pretextus verbalitását olyan remek szinkronhangok szólaltatják meg, mint például Molnár Piroska (a Föld szellemét) vagy Szilágyi Tibor (az Urat). A vizuális-verbális együttlevőséghez társul a zene, mely a kép és szöveg együttes hatásának érzelmi tónusát fokozza és a jelenetek hangsúlyozását, kiemelését szolgálja, motivikusságában pedig strukturális összekötő elem. A zenei aláfestést Sáry László szerkesztette, miközben saját művei is helyet kaptak az afrikai és a görög népzene, valamint a klasszikus zene nagyjai, így például Bach, Berlioz, Debussy, Ravel, Liszt Ferenc, Wagner, Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij mellett, hogy csak néhányat említsek. A műegészt átfogó, meghatározó, gyakran ismétlődő zenei motívumként, funkcionalitásában a fájdalommal, valamint a halállal kapcsolatos jeleneteket Mozart *Requiem*-jének két tétele, a *Lacrimosa* és a *Dies irae* köti össze.

A szó, kép, zene egymást sajátos módon egészíti ki, a néző számára komplex esztétikai élményt nyújtva, nem lépve át a befogadhatóság határát. Ám kétségteljesen nem könnyű Jankovics alkotásának befogadása, így akár többszöri megnézést igényel, éppen a film dinamikussága, gyors pergése miatt. Mivel a különböző médiumok impulzusainak feldolgozása igen összetett befogadói koncentrációt



igényel, a konkrét fizikai, érzéki (vizuális és auditív) ingerek érzékelése, észrevése mellett a fogalmi beszédet is fel kell dolgoznia, s mindezekon túl a mediális kevertséggel együtt járó jelentésppluralitás észrevése is időigényes. Másrészt egy különleges befogadói tapasztalatba is részesít az animációs rajzfilm, mivel megtapasztalhatjuk, hogy milyen természetes módon közlekednek gondolataink a kép és a nyelv, a vizualitás és a verbalitás között, és milyen hangulat- és érzelembefolyásoló ereje van a zeneiségnek. A szó-kép-zene viszonyok, a különböző médiumok együttlevősége és szinkretikus jellege a feszült dinamikusság mellett igen erőteljes tömörséget is kölcsönöz az animációs filmnek, mivel e médiumok nem csupán egymás mellett vannak, hanem éppannyira hatnak is egymásra. A különböző médiumok érintkezése, egymásra vetülése többfajta relációt hoz létre. A legalapvetőbbek, amikor a különböző médiumok egy analogikus megfelelésbe állíthatóak, miáltal egy bizonyos dolognak egy másik médiumban való átívése és megmutatkozása révén egyrészt illusztráló (de nem csupán a madáchi szöveg pusztá illusztrációját adó) és adaptív, értelmező-magyarázó-hangsúlyozó, illetve fordító-tolmacsoló funkciót töltenek be. Azaz alapvetően egy hermeneutikai viszonyba állíthatóak maguk a médiumok is. Az animációs film az életre keltést a mozgás illúziójának megteremtésével hozza létre, a mozgás és a mozdulatlan-ság, az életre keltés és az élettelen névesség két pólusa között, a sík és a tér elemeit vegyítve a mozgás és a filmművészet elemeivel. Az adaptált irodalmi mű szövege (a madáchi pretextus megrövidített és hallott szövege); az animációs film mozgásillúziója, technikai megoldásai és annak képzőművészeti látványvilága (a fázisrajzok által például a freskók, a szobrok, a domborművek, a kódexminiatúrák, a rézkarc, képregénystílus stb. megjelenítései), valamint

a zene intermedialitásában, művészetköziségében a rajzfilm megalkotója egy teljes mértékben autonóm és egyben összművészeti műalkotást hozott létre, egyfajta szuverén 'szabad adaptációt'.

Jankovics Marcell az egyes színeket gazdag szimbólumrendszerrel, valamint az adott kornak megfelelő művészet- és művelődéstörténeti utalásokkal, illetve arra valamilyen módon jellemző – a korszak ábrázolási konvencióiból vagy mediális technikáiból származtatott – stílusjegyekkel jelezte meg, szinte enciklopédikus teljességgel. A rajzfilmrendező és grafikus rendkívül széles művelődéstörténeti, szimbólumkutató, kultúrtörténeti, mitológiai ismeretanyagát szinte észrevétlenül beépítette a *Tragédiáról* készült animációs filmjébe. Úgy véli, a művészetnek hasznosnak kell lenni, máskülönben nincs értelme: „Kezdetől fogva úgy gondoltam, hogy a művészet, mint olyan, hasznos. És hogyha nem hasznos, haszontalan.” (M. Tóth – Kiss 2014) Ezt a hasznosságot, a madáchi mű éltetése, népszerűsítése mellett, többek között annak három jelentéshorizontjának – egyetemes, történeti és aktualizált – megerősítésében és kitágításában véltem felfedezni (Máté 2018b: 13–25.). Az irodalmi műalkotás filozofikus témája egy univerzalisztikus igényű világmagyarázat, értelemadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés. Anyaga: az egymást kritizáló, egymással szembeálló filozófiai eszmék és gondolatok történelmi dimenziókba helyezése. A madáchi mű egyaránt szól a teremtésről, az emberről, a történelmi korokról; a különböző eszmerendszerek alakulástörténetéről, szembekerülve a megvalósulásukkal; valamint az emberi lét értelméről, miközben alapvető létfilozófiai és erkölcsi, egyetemes és egyben aktualizálható kérdéseket tesz fel minden olvasójának (Máté 2013: 90–151.). Hasonlóképpen Jankovics Marcell animációja, adaptációként megőrizve a

madáchi pretextus e jellemzőit, s gazdagítva azt egy vizuális interpretációval, képes még tovább tágítani ezen alapvető filozofikus, egyetemes és történeti horizontokat egy autonómmá formált műalkotás irányába, termékeny dialógusban maradva a madáchi pretextussal, miáltal annak minden egyes gondolatát kitágítja a különböző médiumok köztességében, új és eredeti látásmódokat kínálva a transformálás révén. Így például az eredeti pretextus egyik rejtett minőségét, az ironikus látásmódot (S. Varga 2007: 461–480.) az animációs film még hangsúlyozottabbá teszi, mivel a pretextust jónéhány groteszk, abszurd vagy naturalisztikus képi elemmel tágítja, ezzel direkttebbé téve a Van és a Kell közötti szakadékot, az értékrelativizmust és a Van uralmát. Például ilyenek a római orgia egyes jelenetei, Tankréd bevonulása, a prágai szín párhuzamos vágásai, ahol Keplert és Borbálát felváltva láthatjuk, és a tudós csillagász patetikus hitvallását hallhatjuk, miközben felesége más férfival szerelmeskedik; vagy a londoni szín számtalan jelenete, és még folytathatnánk a felsorolást. A pretextustól leginkább eltérő ironikus képsor az, amikor az Úr szállóigévé vált utolsó mondatát halljuk. A rendező mintha olvasta volna Eco tanácsát: „Az elhasznált vagy elidegenedett közhely vagy úgy győzhető le, hogy szétszedjük a kommunikatív formát, amelyen alapul, vagy úgy, hogy ironikusan viszonyulunk hozzá és így szabadulunk meg tőle.” (Eco 1998: 315.) Ám ha nem is olvasta, mintha mindkét ecói tanácsot, a szétszedést (szavakra, hanglejtésekre, verbális és vizuális elemekre bontva) és az iróniát is megfogadná a rendező a *Tragédia* szállóigévé és bizony elhasználttá vált utolsó mondata kapcsán. A „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” elhangzásakor az Úr ikonikus alakja átvált a konstantinápolyi szín eretneküldöző pátriárkájává, majd a következő egyre gúnyosabban hangzó „küzdj” szónál

– a Keplert megalkuvásra kényszerítő – Rudolf császárt láthatjuk, aztán a még cinikusabban hangzó „bízva-bízzál” szavaknál a Dantont lefejeztető Robespierre-t, s gyors egymásutánban az óriáskereket is beindító londoni mutatványost és a Falanszter öreg tudósát. Ily módon, verbalitás és vizualitás kettősségében az Úr utolsó mondata, e médiumköziség erőteljes elkülönböződésében és ezáltal egy éles feszültségben mutatkozik meg. Összességében az utolsó mondat kimondása, az auditivitás szintjén a gúnyos, cinikus és lassú hanglejtés párosulva a pergő látvánnyal (az Ádám csalódódásait okozó figurák portréjával) egy olyan ironikus minőséget hoz létre, mely határozottan megkérdőjelezi az utolsó mondat – írott formájú – jelentéstartalmát, élesen szembekerülve azzal. Az írás elkülönültsége a beszédétől a kimondás révén és vizualitás köztességében megjelenő irónia a negatív katarzist erősíti fel, nem enged teret a ’minden rendben lesz’ megnyugtató érzése kialakulásának a befogadóban. A Madách jelene óta eltelt másfél évszázad történelmi rémtettei a rajzfilmalkotó számára nem adnak okot a „bízva bízzál” transzcendentált közvetítésére. A kimondott mondat alatti képsorozat, az egyes színek tartamára – visszafelé – történő utalásrendszere és a gúnyos kimondás éles feszültséget teremt a pretextus írott mondatával. A Van világának olyan aktuális hatalomgyakorlóit vagy travesztikus alakjait vonultatja fel a rendező, akik a műegész során hozzájárultak a valamely ádami „szent eszme” valóságban való eltorzításához, annak ellentétessé válásához, ahogy a mutatványos vagy a szórakozott tudós is a művészet és a tudomány eltorzulásához, értékcsökkentéséhez; azaz Ádám kiábrándulásaihoz. Az animációban az utolsó szó joga nem az Úré, hanem az első emberé, a síró Ádámé, az élet-küzdelem rezignált

kimondásával: „A cél halál, az élet küzdelem,/S az ember célja e küzdés maga.”

Jankovics Marcell a szimbólumokkal az egyetemesség horizontját tágítja, a történeti dimenziót pedig a művelődés- és művészettörténeti utalásokkal teljesíti ki (Máté 2018a: 346–352). A művészettörténet ismert narratívájából a művészetnek mint médiumnak a közvetítő (stílus és hordozó) közegeit helyezi funkcióba, néhány ikonikus alkotás mellett. Autonóm módon olyan filozofikus problémakört is érint a *Tragédia* szövegét továbbgondolva, konkrétan az élet és a művészet kapcsolatát, melynek során a műalkotás és az élet (mint a valóság) két tartományának elhatároltságát oldja fel: az alkotások és az életesemények egymásra vetülnek, kölcsönösen egymásból formálódva és egymásba alakulva. Néhány példát kiemelve a sok közül: az egyiptomi piramisok csodálatos építményeit, egyes köveit a rabszolgák agyondolgoztatott meggömbült és lassan kővé vált testéből formázza. A görög színben ennek inverzét láthatjuk: a vázafestészet vörös és fekete alakjai életre kelnek, majd ki is törik e vázát, talán a görög kultúra hanyatlását jelezve; a római szarkofágok domborművein a római légiók masíroznak, ahogy a gladiátorok is harcra kelnek a mozaikpadlók statikusságát dinamikus mozgássá változtatva, majd abból háromdimenziós alakokként emelkednek ki. Vagy a Római Birodalom pusztulását oly módon érzékelteti a rendező, hogy a palota falain a vakolat folyamatosan repedezik, a freskó fájának virágairól hullanak a virágszirmok, a szoborszerű szereplők fokozatosan töredezettebbek lesznek. Valamennyi jelenetben a közvetítő médiumot (piramis köve, váza, szarkofág, mozaik, freskó, szobor) teszi meg a rendező a képsorozat narratív részévé. A másik különlegessége e kreatív megoldásoknak az, amikor az animációs film műfajára jellemző alaptulajdonságokkal játszik az

alkotó, azzal, hogy miképpen válik az élettelen (freskó, szobor, mozaik) élővé, ugyanakkor más jelenetekben pedig éppen fordítva történik, az élő lesz élettelenné, így például a piramis kövei (említett) esetében vagy a londoni jelenetben a mesterlegény szerelme bábbá alakul, vagy az Úr színben Ádám megsemmisülését élettelen úrhajóvá alakulásaként szemlélhetjük. Visszatérve az egyes korokra jellemző mediális stílusokhoz: a konstantinápolyi szín arany háttere, színpadias beállításai a kódexminiatúrákra emlékeztetőek; a prágai szín rézkarctechnikájába ékelődnek a párizsi szín forrongó tömegjeleneteit kísérő kék-fehér-piros örvénylő tusrajzai; a londoni szín színes, képregénstílusú jelenetei néhol fekete-fehérbe váltanak. S egyben megindul egyfajta időutazás is, kilépve Madách jelenéből, egyre erőteljesebbé válik az egyetemesség és a történelmi horizont mellett az aktualizáltság horizontja, mely ugyan többször is visszatér a filmben, azonban innentől a leghangsúlyosabb. Egy óriáskereket választ a rendező egyfajta időgépként, átívelve a Madách jelene óta eltelt másfél évszázadot. A különböző történelmi traumák is megelevenednek, mely képsorban – Jankovics Marcell kommentárjaiból idézve – „az ördög megmutatja legördögibb arcát”, Leninként, Hitlerként, Sztálinként (stb.). A pretextus haláltáncjelenetének továbbgondolását, a 20. századot átfogó történelmi tablót, az óriáskeréken a semmibe forgó alakokat így kommentálja az alkotó: „Eddig Madách, innentől Jankovics! Ahogy én válogattam a szereplők között, akik itt sorba fognak jönni majd. [...] Vannak köztük nem létezőek, filmekből előléptek és vannak köztük a művészetből, tudományból és vannak köztük tudatformáló politikai és közszereplők. Vannak köztük jók és rosszak és az egészet, sajnos egy olyan szellemiség irányítja, ami inkább emlékeztet a haláltáncra. [...] A keréken felvonultatottak sokfélék – egy

kiháló népcsoport, egy magyar találmány, férfivá operált nő, megölt politikusok, túlsúlyos kamaszok, a fiú, aki a magyar zászlóval beburkolva áll a rendőrségi sorfallal szemben. A jegesmedve zárja a sort. Az ő pusztulása mutatja, mi vár a mi világunkra az általános felmelegedéssel.” (Jankovics 2012)

Szavakkal szinte lehetetlen leírni azt a vizuális élmény-és hatásimpulzus-halmazt, melyet az első színtől kezdve tapasztalhatunk az animációs film nézésekor: a formák és színek transzformálódását, a legkülönbözőbb dimenzió-váltásokat, a ritmusos, áttűnéses képi mozgásokat, képi ötleteket és bravúrokat, a rendező vizuális fantáziájának gazdag manifesztációját. A befogadó részéről komoly szellemi energiát és erőfeszítést kíván e film nézése. Egyik oldalról egy olyan vizuális kompetenciát feltételez, melynek alapeleme a látvány képi üzenetének azonnali érzékelése s egyúttal megértése, másrésztől komoly szövegmegértési kompetenciát is feltételez: a megélését és megértését e folytonos változásban lévő, a szó-kép-zene intermedialitásában létrejött műalkotásnak. Az értelmezés, a megértés fokozatai nyilvánvalóan függenek a befogadó művelődéstörténeti háttértudásától, különösen megnyilvánul ez a szimbólumok vizuális megjelenítésében és a szöveghez való társításában. Azonban ha ez a háttértudás nincs meg, e film különlegessége éppen az, hogy ezt a tudásanyagot közvetíteni is képes. A befogadás hermeneutikai tapasztalata felől a különböző médiumok szinkretikus együttlevősége, egymásra vetülésének folyamata dinamikus. Különbözőségük, idegenségük egymásnak feszülése révén lehetőséget adnak – Lachmann kifejezését alkalmazva – egy „szemantikai szinkretizmusra” (Lachmann 1995: 273.), mely a különböző médiumok állandó mozgása, egymásra hatása, átváltozása és analóg vagy feszült együttlevősége miatt,


egy folytonossá tett instabilitásban, a jelentés pluralitása-ként is funkcionál.

Jankovics Marcell egy olyan kultúr-, művelődés- és művésztörténeti vonatkozásokkal bíró, egyben összművészeti alkotást teremtett, amelynek megszületését nemcsak a *Tragédia* hermeneutikai és esztétikai sajátosságai tették lehetővé, hanem éppúgy a mai korunk dinamikus és egyben instabil jellege. Korunkban, ebben a kaotikus, folyton szétbomló térben relevánsnak érezzük ezt az animációs filmet, éppen folytonossá tett átváltozásai révén, miként dinamikája és meglepő dimenzióváltásai okán kiválóan illeszkedik felgyorsult napjainkhoz. Mindemellett az animációs rajzfilm napjaink fiatal generációja számára a madáchi pretextus megtartó erejeként is funkcionál. Míg a madáchi szöveget már jól ismerő befogadók számára, a rajzfilm esztétikai hatását tekintve nem mellékes egy újabb tényező megjelenése, mégpedig a madáchi pretextus és a Jankovics-féle rajzfilm intermediális kapcsolatrendszerének a felfedezése, a két műalkotás közötti viszony felfejtésének esztétikai öröme. Az intermedialitás az irodalmi és a nem irodalmi műalkotás között, mely itt a szöveg meghatározó médiumából való kimozdulásként, kimozdításként értelmezett, jól megfigyelhetően együtt jár a jelentésformálódással (Pethő 2002: 8.) és egy kölcsönössé tehető jelentésgazdagodással és jelentéspluralitással. Így egy olyan összetett esztétikai hatásfolyamatot is indukál e köztesség, a madáchi szöveg és a Jankovics-féle rajzfilm kölcsönviszonya, mely a verbális-vizuális-audiális, illetve mindezek kombinációiban létrejövő észleleteket izgalomban, feszültségben, oszcillációban tartja. Jankovics animációs filmjének nézője egy különleges befogadói státusba kerül, hiszen a madáchi (nem könnyű) szövegértés mellett „valódi” látással (Gadamer 1994: 161.) is bírnia kell, mivel a hosszú, csaknem



két és fél órás rajzfilm hatásában elképesztő mennyiségű információ-, impulzus és élményáradattal, meggondolandó gondolatokkal telíti befogadóját. Ez az animációs film éppen erre a valódi látásra tanítja minden nézőjét, ebben rejlik az egyik – alkotói szándéktól is vezérelt – hasznos-sága, azon túl, hogy egy lenyűgöző alkotásként tovább élte Madách klasszikus művét, a fiatal generáció számára is élvezetes módon.





## DIALÓGUS A MŰVÉSZRŐL ÉS MŰVÉSZETÉRŐL. KASS JÁNOS SZÜLETÉSÉNEK 90. ÉVFORDULÓJÁN

Egy művész életművéről a dialógus folyhat az alkotóról, életútjának meghatározottságairól; a műalkotásairól, azok keletkezéstörténetéről, valamint elemző, értelmező, összehasonlító megközelítésükről, a kortársi recepcióról és a napjainkban is formálódó hatástörténetéről; a műalkotások és a befogadás egységében. Rövid írásomban e megközelítés néhány elemére utalva előrevetitem következtetésem, miszerint Kass János életműve mára inkább monografikus igényű feldolgozást igényel, éppen komplex megközelíthetősége és magának az életműnek az értékhordozó volta és összetettsége okán. Dialógusom ugyan fikatív és töredékes, mégis remélem, hogy képes megsejtenni Kass János műalkotásainak esztétikai létmódját.

A Kass-életműről dialogizálva felvillantathatnánk Kass János életútjának társadalmi, politikai és történelmi meghatározottságait. *Pályám emlékezete* írását olvasva átérezhetjük, hogy milyen lehetett a gyermekkor „aranykor”-a után, melyben még Móra Ferenc és Móricz Zsigmond tréfálkozott vele, a család szétesését átélnie és már tizennégy éves korától megismernie a „tett felelősségét, a döntés kényszerét,” és egyben a maga erejét. 1979-es önéletírása nyomán (is) felidézhetnénk a Werbőczy Gimnáziumban töltött évek szellemi eszmélését,

az iparművészeti és a képzőművészeti főiskolai tanulóévek, a mesterek hatásának, majd a pályakezdés diktatórikus társadalmi-politikai rendszerének a taglalását, hogy miképpen tudott élni és létezni a művészi szabadságot tudomásul nem vevő szocializmusban, először keramikusként, majd 1953-tól, Cervantes Don Quijotéjéhez készített illusztrációkkal kezdve, nagyszerű és fáradhatatlan illusztrátorként, illetve 1973-tól bélyegtervezőként (Kass 1997: 23–28.). Kass János életműve a megélt alkotás és a szemtanú-krónikás felelősségét is hordozza. Vizuális újraértelmezései hiteles képet adnak arról a korról, amelyben születtek, ahogy Ő mondja, *ars poeticájában*: „Tanúja és krónikása vagyunk a korunknak.” Számos műalkotásával kronologikus rendben is megismerkedhetünk, módszeresen haladva Gál József bibliográfiája nyomán (Gál 2002): a Kass-életműben a könyvillusztrációk, a plakátok, a bélyegek együttesen 463 tételt adnak, emellett 104 hazai, 35 külföldi kiállítást és 12 önálló kötetet.

Kimeríthetetlen dialógust folytathatnánk a Kossuth-díjas szegedi születésű magyar grafikus műalkotásairól, aki művészi mesterségének „*pictor doctusa*”, tudós-tanult képzőművésze; aki ihletét gyakran meríti műveltségi, irodalmi, zenei élményeiből, érdeklődésének széles spektrumából. Ugyanakkor magát az ihletet, az inspirációt és a művészi dilemmákat esszéisztikus, *ars poeticus* írásaiban tudatosítja önmaga számára, egyúttal élvezetes stílusban közvetítve számunkra, az utókornak. Ezen önreflexiók tanulságosak (Kass 2006), mivel nemcsak az alkotás folyamatába engednek betekintést, nemcsak személyiségébe, életútjának eseményeibe, hanem egyben művészeti és filozofikus gondolataiba is. Ismert, hogy a világon a legtöbbet illusztrált könyv a Biblia. Arra a kérdésre, hogy vajon a művészt mi „inspirálja újabb és újabb Bibliai-variációk, értelmezések alkotására? Chagall, Rembrandt után ismét?”

– Kass János sommás válasza így szól: „Talán egy lehetséges válasz: a sokszínű természet is önmagát reprodukálja a jövőért. A lét gazdagsága teszi elviselhetővé a létet!” (Kass 1994: 9–17.) Ezt példázza a *Képek az Ótestamentumból* illusztrációsorozata is. Kiemelve a *Példázat a cédrusról* című rézkarcát, a kép mimetikusan jelzi e létgazdagságot, ugyanakkor megláttatja az ószövetségi Isten-képet is a két kéz kiemelésével, a pusztító és a teremtő, mégis egy egységet, az életfát létrehozó transzcendens erőt. Kass János, a *pictor doctus* a Biblia, az Ószövetség mellett a világ és a magyar irodalom jó néhány nagyszerű alkotását is továbbgondolja, az illusztrátor a vizualitás médiumába és egyben a szó-kép intermediális viszonyába fordítja át a klasszikusokat és a moderneket egyaránt. Ahogy például Shakespeare-nek a lét-nemlét kérdésén töprengő Hamletjét, illetve Hamlet-sorozatát vagy Madách Imre *Az ember tragédiáját*. Zichy Mihály illusztrációi mellett méltán vált híressé Kass János *Tragédia*-illusztrációsorozata (Kass 1967). Egyetemes etikai dilemmát ragad meg a *Tragédia* utolsó színéhez készült illusztrációja. Ha a képet önmagában szemléljük, egy ruhátlan férfit láthatunk, akinek tekintete, feje a rávetülő felső fénynyaláb felé fordul. Az anatómiai jellegű emberábrázolásban az arc koponyaszerűsége és a kéz csontozata jelzi az emberi lény halandóságát és a folytonos, kemény küzdés nyomait. Testtartásának méltóságát éppen ez a küzdés adja; ugyanakkor izmai, arcizmai megfeszülnek, tenyereit pedig a kérdés és a válaszra várás feszültsége feszíti szét. A kép kompozíciója a jó és a rossz, az isteni és az ördögi erők háromszög alakú hatalmas szárnyak átlóinak metszéspontjába helyezi mind az emberi alakot, mind a magzatot. A szó- és képviszony intermedialitásában pontosan nem tudjuk, mi a kérdés, a kiáltás tartama, csak következtethetünk, hogy ez a kérdések sorozatára, az utolsó

párbeszédre utal a *Tragédiában*, Ádám és az Úr között. Kass Ádámja a 20. század végének modern embere, annak az embernek az égbekiáltó kérdése vagy kiáltása, aki már tud halandóságáról és emberi határoltságáról; de aki nem tudhatja, hogy – Madách szavaival – e „szűkhatárú lét-e” mindene vagy, hogy „Megy-é előbbre majdan” fajzata. Annak az embernek a kiáltó kérdése, aki már megtudta küzdelemre való ítélhetőségét, többször is látta annak értelmetlenségét, átélte tragikumát, még most sem feledve a véget, de még mindig nem érti, hogy ez miért van így, miért kell így lennie, és még mindig csak kérdez, egyre hangosabban kiáltva. Egy olyan ikonikussá merevített kérdező-kiáltó ember Kass János Ádámja, akinek a létezése végzetszerűen összekötődik az égből jövő fénnel és az alakjához kapcsolódó luciferi, ördögi árnyékkal. A kérdő-kiáltó embernek az istenivel és az ördögivel, a jóval és a rosszal, az erénnyel és a bűnnel való időtlen összekötöttsége és egyben mindenkori választási dilemmája az a filozofikum, mely akár Madách főművének, akár Kass illusztrációjának azonos eszmei tartama. Kass János bármelyik irodalmi (Móra Ferenc, Fáy András, Arany János, Aiszópusz, Verne Gyula, Petőfi, Mark Twain, Zelk Zoltán, Defoe, Jean-Paul Sartre stb. műveinek) illusztrációjára tekintünk, egy kétségbevonhatatlan tény megállapíthatunk: Kass János illusztrációi nem másodlagosak az irodalmi szövegekhez képest, sokkal inkább „kettős létezésűek”, egyszerre léteznek az adott szöveggel intermediális kölcsönviszonyban, ahogy autonóm műalkotásként is (Máté 2013: 254–263.). Bár sokan alárendelt, alkalmazott műfajnak vélték/vélik az illusztrációt, mégis, a művész szavaival érvelve: elsősorban a „művek kvalitása szabja meg az értékét és rangját minden tevékenységnek” (Kass 2017), így Kass irodalmi illusztrációinak is.

A grafikus másik ihlető forrása a szó-kép viszonyok felmutatása mellett: a zeneművészet, Mozart, Wagner mellett meghatározó élménye Bartók Béla *A Kékszakál-lú herceg vára* című operája. A verbális, irodalmi (Balázs Béla misztériumjátékának szöveggönyve), a zenei (Bartók Béla operájának zenei anyaga) és a vizuális (Kass János illusztrációi) médiumok (Balázs–Bartók–Kass 1979), valamint hatványozottan az opera műfaja, mely mindhárom médiumot ötvözi, egy különlegesen komplex multi- és intermediális együtttest hoz létre (Máté 2016: 119–154.). Az önállóan is létező alkotások, a misztériumjáték, az opera és az illusztrációsorozat a saját maguk formai és eszköztáruk révén a női és a férfi sorsvonal rendszerbe foglalt ritmusát, ellentételezettségét, majd hasonulását jelenítik meg, és csak annyi jellemre, egyéniesítésre van szükségük, amennyivel ez a drámai sorsgeometria alakítható. Kass János 17 illusztrációjából öt utal közvetlenül az ajtók mögötti jelentéstartalmakra, a kínzókamra, a fegyveres ház, a kincses ház, a virágoskert és régi asszonyok képi megjelenítésére. A sorozat hat képe csak Juditot ábrázolja. Az első Juditot ábrázoló kép háttérében az első ajtó „vörvörös négyszöge” (elnyújtott vörös téglalapként) van a háttérben, majd további négy képen az izgatott, dinamikus, valamelyik ajtó kinyitása felé siető Juditot láthatjuk, míg az utolsó képen pedig a palástot és gyémántkoronát viselő „legszebb asszony”-t, aki mögött becsukódik a hetedik ajtó. Kass képeinek vonalvezetése, színdinamikája és szín-szimbolikája (kék, vörös, fehér és fekete vagy valamilyen kombinációjuk), a figurák mimikája, gesztusai egyrészt tolmácsolják a drámai eseményeket, a lelki folyamatokat és a motivációkat, másrészt pedig felülírják, kiegészítik vagy hangsúlyozzák, illetve sűrítik azokat. Így nemcsak a szöveggel állnak interreferenciális kapcsolatban, hanem a

képek egymás között is megteremtenek olyan relációkat, melyek értelemképző funkcióval bírnak, azaz a szövegtől függetlenül, önállóan egzisztálva, autonóm képekként (is) léteznek, mégis egymással kölcsönhatásban állva. Csupán két példával szemléltetve és egyben kiemelve Kékszakáll és Judit egy-egy jellegzetes alakábrázolását. Kass Kékszakáll-lúja, a vasajtó vakító fehérségében büszkén áll, kontrasztos, súlyos tömbként megjelenő fekete alakja, a vonalvezetés határozottsága, a testméret relatív nagysága és stabilitása uralja a képet. Míg Kass Judit-ábrázolásainak többsége különböző kinezikai elemekkel, a kéztartás gesztusával és a testtartáselemekkel kíváncsiságtól felfűtött alakját hangsúlyozza, melyet a ruhák redőivel jelzetten tesz sietőssé, dinamikussá.

Bartók Béla *Cantata Profanájának* felfedezésszámba menő élménye és Juhász Ferenc hatvanas évek elején megjelent eposza ihlette a rézbe karcolt illusztrációkat, melynek kiemelt Kass *Cantata*-lapja egy européer, hazai szellemi szabadcsapat emlékműve. Szarvasa, a mulékony és a törékeny szabadság szimbóluma, másrészt a kép keresztátlója pedig egy messianisztikus küldetés jelképe. Kass János számára meghatározó élményt jelentett Kodály Zoltán *Háry Jánosa* és *Psalmus Hungaricus*a. Őt magát idézem: „A sorsom különös ajándéka: gyermekként énekelhettem a kórusban még a régi Vigadóban Kodály remekművét, a *Psalmus Hungaricus*t. Közel négy évtizeden át elkísért annak az estnek az élménye. S most itt a Kodály-intézetben állíthatom ki azokat a rajzokat, amelyek a *Zenemű Kiadó* felkérésére születtek, részeként a sorozatnak. 1977-ben jelent meg könyv alakban, nyomtatásban. Találkozásaim a *Psalmus Hungaricus*-szal így végigkísérik életemet: az éneklő gyermek eufóriája, a rajzoló katarzisa, a kiállítás öröme! A mű sugárzása cselekvésre ösztönöz, Dávid dühe



és energiája megsokszorozódik bennünk! A Psalmus Hungaricus eleven tűz, nem melegít, de perzsel, húsunkba égeti üzenetét!” (Kass 1997: 24–25.)

Az életműben a Biblia, a világ és a magyar irodalom, a zeneművészet mellett ihlető forrásnak bizonyul a tudományos-technikai fejlődés dinamikája is, párosulva egy új műfajjal, az animációs filmmel való kísérletezéssel, melynek eredménye a *Dilemma* című animációs rövidfilm, mely az emberiség választási útjait tárja a néző elé. A 11 különböző nemzetközi díjat kapott csaknem 11 perces kisfilm (Kass 1980) igen tömören mutatja be a különböző civilizációk felemelkedését, bukását, az állandó háborúkat és a tudományos fejlődés, a technikai újítások jó vagy rossz módon történő használatát. Ahogy a *Dilemmát*, úgy Kass János valamennyi műalkotását hosszasan taglalhatnánk a műfajok, a stílus és a technikai változatosság, a megjelenítés módja felől, kiemelhetnénk a tudatos kompozíciót, a meghökkentő arányokat, a színszimbolikát, a vonalvezetést, a szimbolikát, a jelentésrétegeket, sokféle összehasonlítással kombinálva. E kisfilmről – a filmtörténetben kitüntetett helye és megkérdőjelezhetetlen autonomitása miatt – igencsak hosszasan folyhatna a dialógus, mivel az életmű egyik csúcspontja (Máté 2016: 91–104.). Kass elsőbbsége vitathatatlan az animációs film, a „hét és feledik” művészeti ág történetében, mivel Halász Jánossal – John Halassal –, az akkor már világhírű rendezővel való együttműködés eredményeként és az amerikai filmipar termékeként jött létre Európa első komputerrel készült animációs rajzfilmje, a *Dilemma*, melynek alapját Kass János 1000–1200 kézzel készített fázisrajza képezte. A különböző, de mégis egymásba formálódó Kass-rajzok statikusságát alakította át a számítógép programja dinamikus, ritmikus mozgássá, változássá. Kass János így vallott a film

keletkezéstörténetéről, a madáchi inspirációról: „a madáchi lángoló alkotóerő hatalmas energiája további művekre is ösztönzött. Madách és a *Tragédia* ihlette az 1980-ban készült *Dilemma* című animációs filmemet is, amely az első európai komputerrel készült animációs rajzfilm volt. Ekkor is Madách látomása munkált bennem. A filmmel áttekintettem az emberiség történetét, a XX. században rá váró sorsig.” (Kass 2006: 26.) Kass az animációs filmben is feltette azt a kérdést, ami *Az ember tragédiájának* is egyike: milyen az emberiség múltja, jelene s jövője, milyen a 'sorsa': képes-e az emberiség a tudását nem önmaga ellen fordítani, vagy a végső pusztulás elkerülhetetlen? S ahogy Madách nem adott egyértelmű választ, úgy Kass János sem.

A *Dilemma* animációs rövidfilm, zenei aláfestéssel és szöveg nélkül, csupán Arisztotelész, Kopernikusz, Leonardo da Vinci neve jelenik meg a verbalitás szintjén és a news, a hírek betűi. A Kass-rajzok erőteljes stilizációja, a képek nyelvén elmondott történet és az animáció műfaja révén tud filozofikus, intellektuális lenni. A képsorozatok átmenetet képeznek az animáció és a háromdimenziós grafikus szimuláció között, változva újjáalakulnak, hogy meghökkenítő módon egy teljesen más képet, jelenetet mutassanak, néhol síkból a térbeliségbe és fordítva; s van, amikor a tárgyak absztrakt formákat öltenek, hogy néhány másodperc múlva már szerves részévé váljanak az alaptörténet egy újabb jelenetének. A rövidfilm kohéziós eleme: a ritmikus ismétlődés, annak hol lassú, hol pergő mivolta tartja össze az egyes jelenetegységeket, a filmnarratíva egyes strukturális egységeit. E csaknem 160 apróbb jelenettel bíró kisfilm bár elvontszimbólum-rendszerű, mégis közérthetően tárja a befogadó elé korunk egyetemes létkérdéseit. Már a bevezető képkockákon két lényeges jelkép jelenik meg a néző számára, mely az emberiség létezésének is szervezőelve, és

egyúttal e rövidfilm alapszimbólumai egyben: az inga és az emberfej. Az inga egyszerre jelképezi az időt, ugyanakkor monoton mozgásával az időtlenséget, az örökkévalóságot is. Egyszerűnek tűnő, mégis igen összetett szimbólum. Az órának csak az inga részét mutatják a filmbeli képek, a felfüggesztést és a mozgató szerkezetet már nem, miáltal a semmiben lóg, a semmi mozgatja, egy monoton örökmozgó. A másik jelkép, az először sötét, majd a megvilágosodott „Kass-Fej”. Nemcsak jelkép, hanem a film keletkezéstörténeti hátterére is utal a „Kass-Fej”, illetve magára a Fejek-sorozatra. Kass János életművében az 1971-ben Szombathelyen, a Savaria Múzeumban, majd 1973-ban a Petőfi Irodalmi Múzeumban megrendezett, a kortárs modern művészet új törekvéseihez kapcsolódó *Fejek* című kiállítás anyaga állítható a háttérbe. A közel 60 db plexiből és polisztirolból kiöntött, stilizált, egyforma műanyag Fejek Kass János több művéhez is mintegy nyersanyagként szolgáltak. Faludy György *Börtönversek* című kötetéhez készült illusztrációk formájában, a polisztirol Fejek „felékesítve a szenvedés stigmáival. Sorozatban gyártott fejek, megjelölve céltáblával, tövisszorúval, börtönráccsal, Goya rémábrákjaival, a XX. század közhelyeivel [...] Faludy György verseihez az általam már korábban készített s a hetvenes évek óta szaporodó fejek sorából emeltem ki néhányat. E fejekkel követtem a verseket, mintegy kilométerköveket állítva a nyomtatott oldalak közé. Egyformák a fejek, csak a fájdalom attribútumai váltakoznak. A könnycsepp, a vérző száj, a tarkólövés, a szögesdrót: a céltáblaként használt, kiszolgáltatott, meggyötört és meggyalázott ember, emberiség egyezményes jelei! [...] Ezek a »fejek« tehát a tömeggyártás termékei. Maga a névtelen, szorongó, a jövőjét nem ismerő tömeg. Arctalan. A tömegnek nincs arca!” – írja Kass János (Kass 1994: 15.). Szinte ugyanezeket

a (vérző, céltáblaként funkcionáló, könnycseppet hullató) Kass-Fejeket láthatjuk az animációs rövidfilmben is, szimbolikusságát a fenti idézetben maga az alkotó oldotta fel. Az értelemmel bíró ember (a legelső felbukkanása a Fejnek a filmben), de ugyanakkor egyfajta elszemélytelenedést, a „tömegembert” is szimbolizáló Kass-Fej lett a *Dilemma* történetének 'főszereplője', a modernizáció két évszázados jelenében, valamint a jövő képsorozataiban, mintegy szembeállítva ezt a sematizált modernkori, „tömeggyártás termékét”, a Kass-Fejet – a múlt különböző kultúráinak egyéniesítettebb fejbábrázolásaiival. Azzal, hogy Kass János (Leonardo portréja utáni) modern embert a filmben egyenfejként ábrázolja – minden arc ugyanolyan jellegtelen, mimikátlan, kopár, tehát arctalan –, erősen utal a modern ember elszemélytelenedésére és elgépiesedésére is, eképpen 'tömeggyártott' mivoltunkra.

Kass *Dilemmája* bár teljes mértékben autonóm műalkotás, Madách *Az ember tragédiája* című drámai költeményével mégis összehasonlítható, mivel az inspiráció okán e két mű szinte párbeszédet folytat egymással. Mindkét alkotás egyaránt felvonultatja a múlt–jelen–jövő színeit, illetve a rövidfilm esetében annak jeleneteit. Mindkét mű az emberiség pusztulására figyelmeztet, annak determinált eljövételére, ebben a vonatkozásban értelmezhető akár apokaliptikusnak is. A végső pusztulás jellege azonban más: Madáchnál a nap kihűlése okozza, Kassnál a fegyver, a folytonosság vált öldöklés és annak végpontja: az atomháború. A végső pusztulás előidézője is különböző a két alkotásban: *Az ember tragédiájában* egy külső, kozmikus meghatározottsági tényező, mintegy a teremtésbe kódoltan; míg a *Dilemmában* maga az ember lesz pusztulásának oka. Mindkét mű egyfajta szembesítés: Madách az emberi gyarlóságokkal és a „szent eszmék” eltorzulásával szembesít, Kass János pedig

egy olyan globalizációs állapottal, melyet a manipuláció, az elidegenedés, az elszemélytelenedés, valamint az örökössé vált harc és pusztítás jellemez. Lényeges, hogy mindkét alkotó ily módon az ember lényegiségének elvesztésével szembesít, igaz, másképpen és mást értve e lényegiség alatt: a *Tragédiában* a 19. századi ember a szabadság – egyenlőség – testvériség, a szabad akarat és a haladás nagyszerű eszméibe helyezett lényegiségét veszíti el; míg a *Dilemmában* az ember lényegisége egyedi létezésének autonómitása és ennek elvesztése maga a manipuláció, az elidegenedés és az egyén, illetve az emberiség elpusztításának folyamata. E műalkotások, ahogy az emberiség eszmei (Madách) és intellektuális (Kass), tudományos-technikai haladásának történeteit nyújtják, ugyanúgy a folytonossá tett harcot, pusztítást és pusztulást is; összességében az elembertelenedés történeteit is, az embernek önmaga lényegisége elleni ténykedéseit. A *Tragédiában* színről színre váltakozik a felépítés–lebontás elve az egyes eszmék ádami megfogalmazása során, majd azok torz megvalósulása vagy megvalósíthatatlansága nyomán (Máté 2013: 181–189.), hogy a széthullás romjain ismét egy újabb eszme bukkanjon fel. Ugyanezen strukturális elv alapján építkeznek a *Dilemma* jelenetei is, a kialakulás, majd a szétesés, és azt követően az újjáalakulás képi megoldásainak ritmusában. A kialakulás, a szétesés és az újjáalakulás ritmusa érvényesül a különböző történelmi korokat jelképező portrék létrejöttében, majd egy vagy több harcoló emberre való szétbomlásának jeleneiben. Hasonló strukturális megoldással bírnak a modern világot ábrázoló képsorok is: a „Kass-Fejek”-ben történő tudományos felfedezések pozitivitása utáni jelenetekben a tudomány eredményei mindig olyan technikai tudással és eszközzé változnak át, melyek valamilyen szempontból már súlyos kárt okoznak az embernek, az emberiségnek.

A múlt történelmi korszakait, kultúráit felvonultató, a rövidfilm első szerkezeti egységét képező jelenetsorban – a Húsvét-szigeteki, az asszír, az egyiptomi, az azték, az afrikai, a görög, a római majd a középkori lovagi kultúrákat felvillantva – az inga mozgása érzékelteti azt a történelmi ciklikusságot, miszerint minden ritmusosan ismétlődik, a létrejövés és a – harc általi – széthullás pólusváltásaiban. A portrék önmagukban először nyugalmat és egyensúlyt sugároznak, majd a darabjaikból mozaikként épülő jelenetek erőszakos csatajeleneteket, halált és vérontást ábrázolnak: struktúrájukban ugyanazt az ellentételezésre építő logikát követve. Az öldöklés történelmi változása a középkori lovagsisakok zártságával, és ezáltal az ölés arctalanná válásával ér véget, illetve a mindent ellepő vértengerrel. Valójában itt válik érthetővé a kisfilm címe: ez maga a dilemma és egyben az emberiség tragédiája is: az inga mozgására, az idő múlására épített ciklikus ismétlődés, keletkezés és – az ember által előidézett – pusztítás között, ám egy olyan befejezéssel, mely majd megválaszolatlanul hagyja azt a kérdést, hogy egy totálisnak láttatott vég vajon lehet-e valamely újnak a kezdete? A múlt egy újabb jelenetsora kezdődik el, gyorsuló ritmusa nyomán kevesebb mint két perc alatt eljutunk a jelenig. A középkori vértenger kifehéredik és megjelenik az első modern gondolkodó, az alkotó polihisztor arcképe, Leonardo da Vincié, fejében az erőátvivő szerkezet, végül a repülő ember víziója. Mai modernitásunk kezdetét a bevillanó Kass-Fej jelképezi számunkra, az értelemmel bíró, de egyben elszemélytelenedett és arctalan tömegembert állítva a középpontba. Elkezdődik az építészet fejlődésének a képsora, a Szent Péter-bazilika tervrajzától a kupolák átváltozásával. A kupolák utalhatnak a „fej”-motívum folytonosságára is (a kupola mint az épület „feje”), átvitt értelemben kiemelve

az értelem meghatározó, irányító szerepét, mely képsor végül a londoni Big Ben óratornyának óraművében ér véget. Ez az emberi értelem mozgatja a modernitás több mint két évszázadát. A képek pergőkkel válnak, érzékeltetve a technikai és tudományos fejlődés hihetetlen dinamikáját, egészen napjainkig: az óramű átvált gőzgéppé, a manufaktúra orsói után a kémia, biológia (megjelenik a kis és nagy vérkör is), majd a számítástechnika szédületes fejlődését láthatjuk (lyukkártyák megjelenítése a fejben): mindennek folytonos átjátszását a Kass-Fejből a Kass-Fejekbe, hogy az végül úrrakétává alakuljon és elhagyja a bolygót. A Kass-Fejeből kiinduló és egyben oda visszatérő folyamat, mely a további szerkezeti egységekben, jelenetekben is érvényesül, nemcsak azt jelképezi, hogy mindez az emberi értelem, lelemény eredménye, hanem azt is előrevetíti, hogy az ember maga is elgépiesedik a felgyorsult tudományos-technikai modern világban, s nem veszi észre, hogy közben a gépek uralkodnak élete felett, a tudatában. Leonardo portréja után a tudomány, a technika fejlődésének az emberiségre visszaható folyamata kerül a középpontba. Az a kérdés, hogy vajon milyen hatást gyakorolnak a tudomány fejlődése által a gyakorlatban létrehozott technikai, modernizációs eszközök életünk minőségére, az emberiség létezésére? Kass János művében nincsenek transzcendentális szereplők, az embernek kell vállalnia minden felelősséget életeréért, a Föld bolygóért. A film úrjelenetében egy (Marx metaforáját idéző) kishal-nagyhal epizóddal jeleníti meg a kapitalizmusra épülő tudományos-technikai világot. A multitőke (a kapitalizmus marxi) és a globalizáció metaforája ez, mely bekebelez mindent, mígnem olyan hatalmasra nő, hogy széthullik. A képi metafora úrben való elhelyezettsége révén utal a folyamat világméretűségére. Majd a Földre irányul a figyelem, s a

modern ember pusztulását, autonomitásának teljes megszűnését mutatja be: színes lapok röpdülnek ki a nyomdagép hengerei közül, az információáradat tengereként ellepve az egyént és egyben meg is vakítva, meg is némítva, hangsúlyozva az ember tehetetlenségét, kiszolgáltatottságát, aki már nem ember, csupán a média manipulált áldozata. Jelenetsorváltás következik a rövidfilmben: ha eddig csak sejtettük, hogy áldozat az ember, most igen konkrétan meg is bizonyosodhatunk felőle: célkeresztbe kerül a fej, céltáblává válik a Kass-Fej, és a pisztoly csöve feketén ránk mered, a nézőre. A szakócától a dárdáig, a kardon át, e jelenetben eljutottunk a pisztolyig. Míg az ősi civilizációkban szentől szemben harcoltak az ellenfelek, a középkorban már a sisak takarja az emberi arcot, addig a modern időkben a gyilkos arctalan. Az első életjele a „tömeggyártott” Kass-Fejnek paradox módon az, hogy a pisztolygolyó által ütött lyukból vér folyik, majd a kiontott vér lassan előnti a képet. Ez a film második vértengere. Egy temetést szimbolizáló, vérvörös rózsát megjelenítő képsor után, hirtelen váltással, a világűrben vagyunk, ahol az inga átalakul a Föld bolygó kék sziluettjévé, majd az elemi részecskék, az atommag képévé minősül át, melyet az atomhasadás jelensége követ és mindez végig a Kass-Fejben történő. A zenei aláfestéssel kiemelt záró részben a drámai feszültséget tovább már nem lehet fokozni, egy végső és totális földi halált láthatunk az atomrobbanás következtében, amelynek továbbra is az emberi fej és környezete szolgál színteréül. A film első részében az ősi civilizációk arcai ehhez hasonló módon hullottak darabjaikra, azonban a különbség e záró jelenetsornál annyi, hogy az atombomba robbanását követően a Fej darabjai már nem állnak újra össze, s a robbanás a múlt épületkupáit, jelképeességükben tárgyiasult „fejeit” is elsöpri, s mindennek helyébe a reménytelen sivárság és



kopárság lép. Az ember által teremtett tudomány révén létrejött technikai 'fejlődés' végpontján annak áldozatává válik az emberiség. A záró képen az ember-fej szeméből kicsordul egy könnycsepp, mely lehet a megbánás, a gyász, de lehet a tehetetlenség szimbóluma is. Csak egy ember-fej van, magányosan, a semmiben, a totális vég és pusztulás (önpusztítás) után. Talán ismét egyfajta kezdetben. A fekete háttér előtt megjelenő szinte emlékműszerű Fej szeméből kicsorduló könnycsepp látványa katartikus hatással bír, elgondolkodásra készíti a nézőt, a zárás nyitottsága, sejtelmessége, az újrakezdés kérdésessége révén. Kass János alkotásában az ember, az emberiség tragédiájában a képi sűrítés, az egyszerűség, az érthetőség és a nagyszerűség találkozott. A keretes szerkezet, a szimbólumok, a kialakulás, a szétesés és az újjalakulás dinamikája, a Kass-Fejből induló és abba visszatérő folyamatok bemutatása teszi drámaivá e rövidfilmet, bemutatva az ember tehetetlen sodródását a maga által kreált erők kiszolgáltatottságában és egyben nyitva hagyva a jövő milyenségének kérdését.


Kass János animációs rövidfilmje az újkortól megjelenő tudományos-technikai vívmányok haladásként való felfogásának kultúrkritikája, arra figyelmeztet, hogy e vívmányok akár az önmegsemmisítés eszközei is lehetnek. Megsemmisíthetik az autonóm, szabad véleményalkotással bíró individuumot, emberi kapcsolatainkat és végül magát az emberiséget. E műalkotás negatív katarzisa révén szembesítő, figyelmeztető jellegű: a modernizációnak, a tudományos-technikai eszközök által uralt világnak a bírálata, melyben az ember nem olyképpen jelenik meg, amire hivatott, nem autonóm individuumként, hanem arctalan tömegemberként egy globális egyformaságban. Az animációs rövidfilm drámai módon, egyre pergőbb jelenetek sorozatában mutatja be a sietséget, az el- és túlgépiesültséget

és vele együtt a már abszolút személytelen agresszió növekedését. Egyúttal azzal is szembesít, hogy mivé lesz az emberi kreativitás, hogy miképp válnak a nagyszerű felfedezések a morális deficittel bíróak kezében az ember és az emberiség pusztításának eszközévé.

Kass Jánosról szólva beszélgethetnénk személyiségének jegyeiről, így kedvességéről, bölcsességéről, életszeretéről, kíváncsiságáról, kísérletező kedvéről, humoráról és kritikusságáról, felelősségérzetéről, valamint fájdalmairól is, a felesleges szenvedést, az erőszakot, a gonoszságot, a jogtalanságot, a butaságot illetően (Kass 1997: 28.), miközben faggathatnánk a családtagokat, a pályatársakat, a tanítványokat, a barátokat. Szólhatnánk a magyar és egyben európai horizontú művészeiről, az egyetemes értékek tisztelőjéről, helyette most mégis Őt magát, azaz ars poeticájának sommás meghatározását idézem, miszerint alkotásai „küzdelem a Gonosz ellen”. Valamint nézhetjük életművét a recepció, a kortársi fogadtatás és a hatástörténet felől is, azaz olvashatjuk az alkotóról és alkotásairól szóló szinte mára már megszámlálhatatlan írást, melyeket a szegedi tanulmányírók, így Varga Emőke és Tandi Lajos, jócskán gyarapítottak, ahogy az utóbbi öt évben, művészetfilozófusként magam is. Összességében: vizsgálhatnánk a Kass-életmű kanonizációjának szinte a szemünk előtt formálódó folyamatát, hogy milyen dialógus folyik életművéről, hogy milyen párbeszéd zajlik műveivel és műveiről, különösen ebben az emlékévben, a sok-sok tematikus kiállításnak és néhány pályázatnak köszönhetően. Azt is tapasztalhatjuk, hogy miképpen hatnak alkotásai generációkon átívelően, hiszen mára nemzedékek nőttek fel illusztrált könyvein, tankönyvein, mesekönyvein, sőt, kottafüzetein. Végül, de nem utolsósorban alkotásainak esztétikai létmódját, különösen a szó-, zene- és képtranszformációk mindenki

számára ma is átélhető esztétikai élményét emelhetnénk ki. Vázlatosan mindez együtt jelenti a Kass-életmű komplexitását, másképpen: az alkotó, az alkotási folyamat, a műalkotások és a hatástörténet összefüggésrendszerét, egy befejezhetetlen dialógus tematikáját. Végül ezen összefüggésrendszerből csupán egyetlen igen apró mozaikot villantok fel az életmű továbbélését bizonyítandóan. Mégpedig azt, hogy e hatalmas hagyatékkal, életművel való 2017-es dialógus, nemcsak Szeged város, nemcsak a Kass Baráti Kör és a Kass Galéria, a múzeum kiállításai és rendezvényei keretén belül zajlott és zajlik, hanem belépett ebbe a párbeszédbe egy fiatal generáció is, mégpedig az SZTE JGYPK Művészeti Intézetének 200 egyetemi hallgatója, a jövő lehetséges művészei, akik a JGYPK-án működő, általam vezetett művészeti szakkollégium „Kass 90 +” pályázatára beadott képzőművészeti alkotásaikkal és tanulmányaikkal azt bizonyították (a *Docere* folyóirat 2018/1–2. számában is megjelenően), hogy Kass János szellemiségének és kreativitásának inspiráló hatása ma is él, hogy művei, kiemelten a Kass-Fejek és a *Dilemma* című animációs filmje meggondolkodtatják az új művészgenerációt is és inspiratív módon új alkotásokra serkentik. Úgy vélem, ahhoz, hogy Kass János szellemi, művészi hagyatéka, életműve továbbéljen, annak egyik elsődleges feltétele a felnövekvő generáció megszólítása, akár ilyen módon, ahogy a művészeti szakkollégium tette, akár másképpen. Értékválságos, bizonytalan jelenünkben talán az egyedüli remény lehet, ha műveltségünk, kultúránk pilléreihez, megfellebbezhetetlen értékeihez fordulunk. Kass János életműve pedig ezt nyújtja a jelen és a jövő generációnak egyaránt.





**VERSSÉ VÁLT IDŐFILOZÓFIA:  
A „JELENSÉG-IDŐ”  
ÉS A „TELJES-IDŐ”  
WEÖRES SÁNDOR  
NÉHÁNY MŰVÉBEN**

Jelen tanulmány Weöres Sándor és az idő témáját tárgyaló tanácskozás során kiemelt – Örök pillanat (1935), a *Toccatata* (1969), az *Öröklét* (1979) és az *Idő* (1985) című – Weöres-versekben körvonalazódó időfelfogás értelmezésére vállalkozik. (Első része elhangzott 2013. október 18-án, az SZTE JGYPK, a Magyar Nyelvtudományi Társaság szegedi csoportja és a *Tiszatáj* folyóirat szervezésében *A halhatatlan mű időtelen* – Weöres Sándor születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett, Weöres Sándor és az idő témáját tárgyaló tanácskozáson.) A filozófia a diszkurzív logikát, míg a költészet többnyire az analogikus, asszociatív gondolkodást mozgósítja. Lehetséges, hogy e kettősség következménye, az idő filozófiájának tárgyalása (illetve annak érintése), valamint Weöres Sándor költészetének azon jellegzetessége, miszerint, ahogy ő maga írja: „a gondolatok nem az értelem rendje szerint, hanem az értelemre mintegy merőlegesen jelennek meg” (Weöres 1986. 657.): feszültséget generál írásomban, mely akár egy rendet teremteni akaró megközelítésnek is tűnhet, bár nem kíván az lenni. Így az önkényes megközelítést vagy annak látszatát elkerülendően alapozok magán az életművön belüli idő-filozófiai fejtegetésre, konk-

retan *A teljesség felé* kötetének (1943–1945) fogalomhálójára, és egyben előfeltételezem konvergens jellegét e néhány verssel való együttes olvasatban.

Filozófia és költészet eltérő beszédmódjára (Máté 2013: 460.) és a kettő közötti közvetítés alapvető minőségére is utal Hans-Georg Gadamer akkor, amikor a filozófia, illetve a költészet nyelviségének kettősségéről szólva ellenmozgást lát. Miszerint a filozófiai gondolkodás megpróbálja uralni a nyelvet, beleillesztve érvelései összefüggésrendszerébe, a logikai függőségekbe, a fogalomelemzésekbe; míg a költő, az író benne van a nyelvben: „a filozófia és a poézis benső rokonsága, hogy a legnagyobb ellenmozgásban találkoznak: a filozófia nyelve minduntalan felülmúlja önmagát – a vers (minden igazi vers) nyelve felülmúlhatatlan és eredeti.” (Gadamer 1995: 61.) Martin Heidegger viszont a költészet és a filozófiai gondolkodás közelségét hangsúlyozza, mivel e „gondolkodás a létnek az ember lényegéhez való vonatkozását teljesíti be. [...] a lét a gondolkodásban nyelvhez jut. A nyelv a lét háza. A nyelv hajlékában lakozik az ember. A gondolkodók és a költők e hajlék őrzői” (Heidegger 1994: 117.).

Ismert, hogy Weöres Sándor nemcsak orfikus költő, ahogy azt Hamvas Béla elsőként, s napjainkban Bartal Mária jelzi (Bartal 2009: 388–397.); nem is csak ornamentális lírikus, Szilágyi Ákos kifejezésével szólva, aki a személyiség feloldásának és megszüntetésének lírai lehetőségeit kutatta szerepjátékai révén is (Szilágyi 1984); és nem csupán metrikai virtuóz, aki minden ismert versformát alkalmazott, mindemellett bravúros retorikus és nyelvzseni, ahogy azt többek között Nagy L. János könyveiben olvashatjuk (Nagy L. János 1998, 2003); hanem költészetének egy része, Kenyeres Zoltánnal (is) egyetértve: „verssé vált filozófia” (Kenyeres 1983: 23.). Pál József közelmúltban megjelent

tanulmánya a Weöres Sándor költészetében megnyilvánuló filozofikus jellegű időtudat metafizikai megközelíthetőségével is ezt az olvasati lehetőséget prezentálja. Következtetése, hogy a költő „esetében igen nehéz feladat bizonyos gondolatok, eszmék fejlődési útjának kimutatása az életmű kronológiája alapján. [...] Weöres időfelfogásának egyik különlegessége, hogy alig lehet ilyen módon részekre szabdalni, stádiumokra osztani az életművet. Az egymásutániségnek az ő esetében kicsi a jelentősége. A költő ilyen értelemben is eltüntette az időt: bármilyen gondolat jelen lehetett a fiatalkori versekben éppúgy, mint az utolsóban.” (Pál 2013: 61–68.) Ahogy az időtudat alakulástörténetét nem lehet nyomon követni az életműben, úgy „változásról” sem igen lehet beszélni egy olyan költő esetében, aki „kezdetől fogva teljesen érett hangon szól” (Tandori 1981: 202.), legfeljebb fordulatokról. Az életmű időfelfogásának ezen gondolati egysége alapján indokoltnak vélem a néhány vers együttes olvasatát mintegy fél évszázad intervallumában. Írásomban jobbra a költői életművön belül, *A teljesség felé* című kötet – időre vonatkoztatott ‘kinyilatkoztatott igazságainak’ – szoros olvasata felől értelmezem az időfilozófiát, érintve annak abszolutizáló lételméleti gondolkörét is. E „könyv”-nek, illetve „Próza-vázlatok”-nak nevezett mű (Weöres 1986: I.: 505.) nemcsak „az ősköltészeti” példák dikcióját imitálja, melyben a költő „teológiai vagy filozófiai igazságok közvetlen kimondójaként kíván fellépni” (Bartal 2009: 392–394.), azaz nem csupán szerepjáték megnyilvánulása e kötet, a „végső igazságokról tanácsokat osztogató bölcs” alakváltozatában, hanem – Kenyeres Zoltánnal egyetértve – e filozofikus próza alkalmat adott Weöresnek olyan világnézeti és esztétikai nézetek megfogalmazására is, melyek a későbbiekben költészetének alappillérei lettek. Az egyik ilyen lényeges

alapvetés szerinte „az individuális személyiség kultuszával szemben” való helyezkedés, összekapcsolva azt a „teljes emberség keresésével”, a másik a „kozmosz harmónia esztétikája” (Kenyeres 1983: 91–94.).

Milyen funkciót tölt be *A teljesség felé* című kötet időfelfogásának fogalomhálójá, magyarázó elvként alkalmazható-e a néhány vers megértésében, mintegy a befogadó számára 'pontosítva' a felmerülő időtudatokat? Igenlő válaszómban a vers- és a prózaszövegek 'együtt-olvasása' során az időfelfogás fogalomhálójának konvergens jellegére és e filozofikum esztétikumává való átlényegülésére is kitérek. Érdekes továbbá feltennünk azt a kérdést is, milyen alapvetést találhatunk még e könyvben témánkkal összefüggően, melyet a költő versírói gyakorlata mintegy igazol? Előfeltételezem, hogy a 'mindenben azonos létezés' ontológiai elvével összhangban a mindenfajta partikularitásra, osztottságra, emberi változó és relatív mértékre való nemet-mondás elvét, mely időfelfogásában is konstitutív funkcióval bír.

Az idő fogalomhálójára szűkítve nézőpontunkat, *A teljesség felé* könyv pretextusait tekintve nem tekinthetünk el az egyik ősforrás jelzésétől, a keleti mitológiák időfelfogásának megnyilvánulásától, amellet, hogy néhány gondolat eredeti forrásvidéke a középkor misztikus irányú irodalmában és filozófiájában egyaránt megtalálható (Pál 2013: 66–67.). A keleti kultúrák időfelfogásában a ciklikus szemlélet a meghatározó, magába foglalva a keletkezés, a fennállás és az elmúlás linearitását, de mindez egy önmagába visszatérő körforgásként és vég nélküli ismétlődésként értelmezett, így a pusztulás vagy a halál sem az emberi életnek valamilyen statikus végállomása, hanem csupán egy újabb születéshez vezető vagy az álomhoz hasonló köztes állapot a létezés folyamatának egészén belül. Az



idő e körforgásszerű ciklikus szemlélete a „jelenség-idő” leírásába olvad bele Weöresnél, azaz a „változók” idejébe, az időbeli véges lények idejébe. A teljesség felé törekvő ember azonban nem az „élet” „jelenség-idejének”, hanem a „létezés” „teljes-idejének” megismerésére törekszik, ugyanakkor az emberi élet szemszögéből ezt csak a két létforma elkülönülő időtudatában teheti, melyben az összekötő elem a lélek mint a „változatlan létezésű alap-réteg” hordozója. Az *alap-réteg* című rész gondolatköre szerint a jelenség-időben élő ember halálakor „szétmállik mindaz, ami az embernek időbeli változó része: a test, az érzés, az értelem, az egész személyiség; és meztelenül marad az alap-réteg, melyben változásnak, keletkezésnek, pusztulásnak lehetősége nincsen. Az embernek nem léte, hanem a külön-léte szűnik meg. [...] Aki leszáll saját alap-rétegébe, ilyenkor maga mögött hagy minden életbeli érzést, gondolatot és lehetőséget, s ott van, ahol majd halála után, az időtlenben, változatlanban, ahol nincs többé »én« és »nem-én«, hanem mindennek mindennel való azonossága, tagolatlan végtelenség. Nem ájult sötétség ez, hanem fényentúli ragyogás, tett nélküli sugárzó működés, érzéstelen teljes szeretet; örök változatlanság, mégsem megdermedés, hanem változásfelettség, melyben minden változó is bennerejlik [...]” (Weöres 1986: I.: 509.)

Úgy vélem, hogy a „külön-lét” megszüntetésére való törekvéssel függ össze az élet szintjén a személyiség feletti szemlélet és a „változók” sokaságával való (szerep)azonosulás, mely gondolatkör versírói gyakorlattá vált. Az *elmosódó határokról* szóló fejtegetésben olvashatjuk ezt tételesen, felidézve az „ind upanisádok misztikus panteizmusát”: „Aki elkezd lebonítani egyéniségét, mindjobban elveszti a határt saját és mások lelke között. Ha embertársa szemébe néz, megérzi annak érzéseit és felismeri: »ez is én vagyok«; ha

egy kutyát megsimogat, megérzi annak egybemosódó világát: »ez is én vagyok«; ha egy bútort hosszában érint, átveszi annak tagolatlan csöndjét: »ez is én vagyok.« (Weöres 1986: I.: 547.) Kenyeres Zoltán értelmezését idézve: „az önnön határain túlterjeszkedő, tagolatlannak fölfogott mindenségbe belesimuló új, individualizmus fölötti személyiség eszméje nagyon régi gondolathoz kanyarodott vissza. Már az ind upanisádokban megjelent a misztikus panteizmusnak az a megfogalmazása, hogy a személyes én, a mindenség és a mindenséget átható isteni erő és akarat azonos egymással.” Schopenhauer óta az európai filozófia gyakran emlegette az upanisádoknak azt a részletét, melyben Uddalaka Aruni a fiát alapigazságokra oktatja: „Ez az elmúlhatatlan, amiből ez az egész nagy világ van, ez a valóság, ez a lélek, ez vagy te, Svétakétu.” Ezt a részletet idézte Hamvas Béla is az *Anthologia humaná*ban, és az azonosság panteista törvénye, az „ez vagy te”, a „tat vam aszi” tétel öltött formát Weöres könyvében (Kenyeres 1983: 93–94.). A „létezés” a költő számára a „változók” sokaságának variabilitásában, de mégis létezésük azonosságának a meglátásában és megláttatásában nyilvánul meg az „élet” szintjén, ahogy lelkének „alap-rétege” is egyénisége, személyisége, illetve felvett alakváltozatainak változatos 'ruhái' települnek. E gondolkör leképeződéseként is értelmezhetőek Weöres Sándor költészetének átváltozás-játékai, szerep-játékai, maszkjai, a különböző alakváltozatokkal való azonosulásai, melynek ontológiai jellegű magyarázó elve *A létezés* című részből idézve az, hogy a „sokféle keletkező és pusztuló alakzat”-on keresztül ragadja meg azt, ami minden változóban közös, magát a létezést, ami „mindenben azonos” (Weöres 1986: I.: 507.). *A teljesség felé* könyv további, ezzel koherens módon összefüggő alapvetésének gondolom, hogy Weöres

Sándor költészetében folytonosan nemet mond az ember által létrehozott partikularitásokra, részekre való tagoltságra, melyeket a hatalom, a „nagyság”, a társadalmi pozíció, a tudás, illetve a nemek elkülönítés is jelez. Olyan osztottságokra mond nemet és ezt tételesen is rögzítve az *Útravaló* című versében – *A teljesség felé* kötetből (Weöres 1986: I.: 546.) –, amit „a sokféle véges és változó mérték”, a relatívnak bizonyuló emberi mértékek és az azzal járó elkülönítések sora hozott létre. Ebből következik, hogy a „teljességben nincs jó és rossz, nincs érdem és hiba, nincs jutalom és büntetés”, mert aki „a teljességet eléri, az örök mértékkel azonosul” – *Az erkölcs, III* című részből idézve szavait (Weöres 1986: I.: 533.) Az „örök mérték” pedig nem más, mint egyrészt az emberi véges és változó „méret” nélküliség, másrészt maga az isteni „mérettelenség”, ’mérhetetlenség’: „Hogy illetné a mérhetetlenséget/ igazság, jóság, csöpp ész-fogalom?” – kérdezi a *Herakleitos* című szonettben (1937). Ezért kívánja például a *Nagyság* (1966) versében is, hogy:

„Ily méret nélküli legyen munkám. Se kevesebb, se több,  
mint amennyi kinyújtózás vagy zsugorodás nélkül  
erőmtől telik,  
se pompás, se szegényes: a mérettelen Istenek  
teremtésével közös ütemű.”

Az időtudatok esetében éppen ez a relatív emberi változó mérték és a mérettelenség szembeállítása lesz a konstitutív alapja a „jelenség-idő” és a „teljes-idő” megkülönböztetésének, azaz a változók sokaságának jelenség-ideje és a változatlan alaprég, az időtlen, a tagolatlan végtelenség teljes-ideje elkülönítésének. *A teljesség felé* könyv *Idő* című részletében egyrészt leírja a jelenség-időkön belül

az objektivizált „külső időt”, „melyet az óra egyenletes mozgásával mérhetsz”, valamint a létezők „belső ide”-jét, így az emberét is, melyhez „mérőeszközöd nincsen, a külső időhöz képest hol gyorsan, hol lassan múlik”. Mindemellett a jelenség-idők másik két nagy csoportját különíti el, az „élettelen erők működésének egymásutánját”-t, a „világfolyamat-idő”-t és az emberiség történelmi idejét. Valamennyi fajta jelenség-idő a „változó és véges tünemények sorozatából” alakul, „minden percében egyformán jelen van a keletkezés, folytatódás, pusztulás, mint véges mása a végtelen teremtésnek, létezésnek, ítéletnek.” Másrészt elkülöníti az emberi „méret nélküli” időt mint a teljes-időt, mely pontszerűsége, mérettelensége révén egyben az időtlent is jelenti. Az „időtlen végtelenség” a lélek és az Isten: „az időbeli véges személyiség mögül kibontakozó időtlen végtelenség: a lélek”; a „kibontakozásra nem szoruló időtlen végtelenség: az Isten.” (Az *Isten* című részletből.) (Weöres 1986: I.: 510.) A jelenség-idő koncentrikus körei, mint a kibontakozásra szoruló lélek jelenség-ideje, és a „teljes-idő, mely a változatlan, végtelen isteni működést tartalmazza”, pont-szerűsége, kiterjedés- és dimenziónélkülisége között helyezkedik el az „eszme-idő”, a teljes-idő másaként a jelenség-időben. Az „eszme-időt”, mind az egyén életidejében, mind az emberiség történelmi idejében, elkülönítve az Arany-, Ezüst-, Érc- és Vaskor szakaszait, a változatlan alapréteg és a változók, illetve a változó személyiségek közti kapcsolat minősége alapján írja le (Weöres 1986: I.: 543–545.).

Mindennapi életünkben az idő egyrészt az események, történések folyamatos sorrendjének érzékelésére utal, aminek mérésére pontos mértékegységeink és időkategóriáink vannak, másrészt a valóság változásának, a történések mozgásának megragadására szolgáló jellemző, a tér három

dimenziója mellett a negyedik. A nyugati gondolkodás az ember által mérhető időt lineárisan gondolja el, az egymást követő jelenségek egymásutániségában, a múltból a jövő felé haladva mint visszafordíthatatlant és egyirányút, melyben a létezők ideje keletkezés és vég, születés és elmúlás két határpontja közé zárt. Weöres Sándor e néhány időverse mindkét vonatkozással szembeállítható. A nyugati időfelfogás linearitásától az *Idő* (1985) című verse élesen elkülönül, mivel az idősíkokat átfogó és egységesítő tér, az otthon tere lesz a meghatározó dimenzió: „Ablakban ül/jelenkorom./Bútorok osztoznak/multamon./Jövendőm futkos/a folyosón.” (Weöres 1986: III.: 627.) Az idősíkokat relativizáló versek többsége az idő ciklikusságával együtt ifjúság és öregkor, születés és halál, keletkezés és pusztulás végtelen ismétlődését is bemutatja. A „múlt és jövő agyrémeke”, a költő egy folyamatos mában, a „jelenlét végtelenében él” – írja Pál József tanulmányában az időlinearitást megbontó versekről (*A borús, Tíz évig, Toccata*), melyekben a költő létezésének ideje nem a keletkezés és vég, születés és halál ellentéte közé zárt, hanem a kettő egységében, ugyanakkor ellentétességük megszüntetésében van (Pál 2013: 64.): az „ősapától a végső fiúig, a kezdettől a halálig tartó öröklét eszméjé”-ben. Ugyanezt a gondolatot látja megnyilvánulni a *Toccata* című vers utolsó strófájában is: „ős-kezdet óta/itt vagyok,/de a lepkevel meghalok.”

Értelmezésemben, *A teljesség felé* kötet fogalomhátlójában való 'együtt-olvasás' során, a *Toccata* című vers költői alanya mindkét időtudatban, mind a jelenség-időben, mind a teljes-időben való élőként, illetve létezőként mutatja be önmagát, az 'ős-kezdetnek' és a 'lepke meghalásának' ellentétes együttlevőségében és összhangjában. A költemény, Hamvas Béla kifejezésével élve, a létezés

folyamatának mindkét időtudatát, a weöresi jelenség-időt, annak fajtáit és a teljes-időt egyaránt átfogja, így nemcsak az egyes létezők életében (a „változók” és a „változó személyiségek”) születésére és elmúlására irányuló tagoltságot, hanem ezek összességét. A kezdet (mint „ős-kezdet” a teljes-időben) és a legapróbb pusztulás (mint a lepke elmúlása a jelenség-időben) létezésbeli egyenértékűségét állítja a létezés folyamatán belül, úgy, hogy szemlélhető közelségbe hoz egy gondolati összefüggést, miáltal a létezés és az élet létformáit, valamint az időtudatokat együttlevőségükben láttatja. Az első két versszakot – „Ahogy öregszem,/érezem:/mint forr a multba/életem,/lentebbre váj a/gyökerem,/a történelmet/viselem.” – szinte felfejti a költemény egésze. A lírai alany a teljes-időben való olyan létezőként láttatja önmagát, aki már átélte a jelenség-idő valamennyi fajtáját, ahogy személyes életidejét (3–7. versszak), úgy a jelenség-idő különböző történelmi síkjait is (8–13. versszak), sőt azt az időt is, mikor „még ember se volt”. Az egyedi életek ciklikus, születő-elmúló folyamatosságába helyezkedik a lírai alany, felvéve bármilyen élő alakját: Klapkát, Perczelt is ismerőként; azt az öreget, akit Rákóczi „koldusnak nézhetett”, azt a ’fura figurát’, kire Platon rá se nézett vagy Majtréjaként akár egy eljövendő Buddháét: „Mikor születtem?/Semmikor./Két jó marék port/könnyedén a teremtésből/hoztam én/kóválygó senki,/a nevem/Majtréja, Ámor,/Szerelem.” (Weöres 1986: II.: 601.) A lírai alany folytonossá tett alakváltozatainak a jelenség-időben nincs „kezdeté és vége, akár a körnek”, „teremtés, fönnymaradás, végítélet nincs meg benne”, de ez megvan a teljes-időben helyezetten, melyben a teremtés a kezdet. A jelenség-idő és a teljes-idő ugyan elkülönül, de a lírai alany nézőpontjából, a mindkét időben való létezés tudatában a „Mikor születtem?” kérdésre koherens módon

a „Semmikor” válasz adható e fogalomháló érvényességi körében. Mindkét létformában és időtudatban létezőként láttatja önmagát: a teljes-időben létezőnek (‘semmikor-születése’ mellett a lélek alaprétegét jelzi a 2. strófa gyökérmetaforája) és a ‘teremtésből elhozott két jó marék por’ révén a jelenség-idő történelmi idejének változatos alakjaiban.

Az objektíven mérhető időhöz képest sokszor tapasztaljuk ‘szubjektív időészlelésünket’, mely az egyes események átélésének függvényében létrejövő egyéni időérzetünket jelenti. Az idő ‘objektivitását’ az én átélése, annak „szubjektív időtudata” szempontjából teszi viszonylagossá jó néhány 20. századi műalkotás is, ahogy Marcel Proust regényének ‘eltűnt ideje’, Salvador Dalí festményének ‘elfolyó ideje’ vagy Gothár Péter filmjének ‘megáll az idő’ metaforái. Hasonlóan a 20. század filozófiai diszkurzusa az időnek a konkrét egyénhez kötődő „sajátidő-szerkezetét” állítja. Itt a bergsoni időfelfogást emelhetjük ki, mely személyes érzékelésként és élményként gondolja el az időt a *Teremtő fejlődés* című könyvében, vagy a heideggeri kérdésfeltevés irányultságára is utalhatunk: „Ki az idő? Közelebről: mi magunk vagyunk az idő? Avagy még közelebről: én vagyok a saját időm?” (Heidegger 1992: 50–51.) A modern e diszkurzusa a dolgok, történések egymásutániségának rendjeként elgondolt objektivizált időt az én, az egyes ember, illetve az „ittlét”, a „jelenvalólét” (Dasein) szempontjából kérdőjelezi meg, s mérhetőségét az én-be helyezi. A kortárs fenomenológus Husserl *Előadások az időről* című írásában igen egyértelműen fogalmaz a kialakult idődilemma kapcsán a század közepén: „az időtudat vizsgálata ősrégi keresztje az ismeretelméletnek, s ha megkíséreljük az objektív és szubjektív idő egybevetését, az időtudat elemzését, akkor számtalan nehézségbe, ellentmondásba, homályosságba keveredünk.” (Husserl 2002: 13.)

Weöres Sándort egyáltalán nem érdekli a századára jellemző 'szubjektív észlelés' problematikája, az általa jelenség-időnek nevezett időtudat szubjektív fajtája és annak viszonylagossága, ahogy a linearitásában mérhető, „külső” jelenség-idő sem, mely változó mértékűnek bizonyul. Tágabban párhuzamos ez az érdektelenség azzal, ahogy programszerűen, a harmincas évektől elutasította az individualizmust, a személyest és „vele az egyéniség mindenfajta kultuszát”, mely példa nélküli a magyar költészetben (Kenyeres 1983: 130.). Ahogy szűkebben párhuzamos azzal is, hogy saját életidejét sem a hagyományos életszakaszokban látta, mint nyilatkozta: „az én életemben nem voltak életkorok. Kongtak az esztendőök bennem” (Domokos 1993: 147.).

Sokkal inkább a mérettelen idő, az időtlenség, a teljes-idő megragadása és érzékeltetése a lényeges számára, azonban ezt csak a két létforma időtudatának szembeállításával, elkülönítésével, ugyanakkor mégis a kettő együttlevőségével tudta megtenni költészetében. A jelenség-idő és a teljes-idő, a változók (a folyton keletkező-pusztuló életek sokaságának) relatív, emberi mért ideje és a változatlan, bontatlan, tértelen és időtlen, azaz a határtalan teljességű létezés formái között az összekötő a (jelenség-időben kibontakozásra szoruló) lélek, mint az ember alaprétege, másrészt Isten: „Isten tartalmazza a mindenséget, s a felszabadult lélek Istenben tartalmazza a mindenséget.” (Weöres 1986: I.: 510.) Az időtlenségnek személyes tapasztalatát, a dimenziónélküliséget és a mindennel való egyetemes azonosság élményét Weöres *A vers születése* (1938) bölcsészdoktori disszertációjának néhány sorában fogalmazta meg: „Benső-élmény hangulatából nőtt az *Örök pillanat* című versem: feküdtem, és egyszerre csak határtalan nyugalom fogott el, mintha a lényem dimenziókhöz kötött részei egy pillanatra kialudtak volna bennem,



időbeli személyiségem alól kivillant volna a lény időtlen fundamentuma, mely nem »én« és nem »más«, hanem egyetemes azonosság, mindentől független és mindennel azonos abszolút létező... aztán leírtam: »van néha olyan pillanat, mely kilóg az időből« – és utána a vers többi része is hamarosan alakot öltött.” (Weöres 1986: I.: 242–243.)

„Mit málló kőre nem bizol:/mintázd meg levegőből./  
Van néha olyan pillanat,/mely kilóg az időből”. Emberi mérték-nélküli ezen pillanat, hiszen „jövője nincs és múltja sincs”, időtlen, így „ő maga az öröklét”, melynek révén „az öröklétet izleled/még innen a halálon.” *A vers születése* értekezésének önreflexiójában a költő abszolutizálva értelmezi alapélményét, így az időtlenség- és az „egyetemes azonosság”-érzetét, személyisége, egyénisége feloldódását. *A teljesség felé* kötet fogalomhálója felől pedig a teljes-időben való létezésnek egyetlen pillanatra átélt élményére ismerhetünk: a „mindennek mindennel való azonossága, tagolatlan végtelenség”-e átéltségére, melynek során „a felszabadult lélek Istenben tartalmazza a mindenséget.” (Weöres 1986: I.: 509–510.) Az akár prózában, akár versben megfogalmazottakat művészetpszichológiai ismereteink szerint az alkotói folyamat azon stádiumaival is azonosíthatjuk, mikor az alkotó megfeledkezik az időről, elveszti ’időérzékét’ és egyben megfeledkezik önmagáról is, énje határait elveszítve feloldódik (Csíkszentmihályi 2008: 120–121., 129.).

Az *Örök pillanat* című verse az „öröklét” egyéni átélhetőségét ragadja meg, a metafizikai dimenziót („így néha megérezheted/önnön-magadban Istent”) élesen nekifeszítve az érzet hétköznapiságának („Mint fürdőző combját ha hal/súrolta s tovalibbent”). Az *Öröklét* költeménye pedig magát a megtörténtséget emeli az öröklét dimenziójába, miáltal „egy gyíkkúszás, egy szárnyverés”

bármilyen gyorsan elfeledhető kicsiny történés is az ember nézőpontjából, éppen a végbemetsége révén marad örök. A két-két strófa szembeállításával pedig az emberi mértékadás viszonylagosságát mutatja be, az ember által öröknek vélt jelenségek mulandóságát és a múltónak vélt vagy elfeledett történések örök mivoltát hangsúlyozva.

Összegezve: *A teljesség felé* könyv időfelfogásának fogalomhálója konvergens módon funkcionálva, magyarázó elvként működik e néhány, 1935 és 1985 között keletkezett vers értelmezésében. Ugyanakkor e prózakötet időfilozofikuma esztétikumá transzformálódik e versekben, melynek 'hogyanja' a „kozmosz harmónia esztétikája” elvében és versírói gyakorlatában ragadható meg. „Weöres a harmóniába rendeződő diszharmonikus elemek szüntelen vonulását, gomolygását, vagyis mozgását hangsúlyozta. Weöres versírói gyakorlatában ez a metafizikába és irracionálisba oltott dialektika ugyancsak megjelent már korábban, az első kötetekben is nyoma van, de tételes megfogalmazása, pontos tudatosodása után Weöres lírájának egyik fő alakító elve lett.” (Kenyeres 1983: 95–96.) Következtetésem párhuzamban áll Kenyeres Zoltán e megállapításával, annyiban bővítve érvényességét, hogy nemcsak e prózakötet lételméletének versírói gyakorlattá válását állíthatjuk, hanem az itt megfogalmazott időtudat is leképeződik a versekben, ahogy tartamában magyarázó elvként funkcionálva, úgy formaelvként is. A teljes-időt, az időtlenséget, s vele együtt az „öröklétet” úgy tudja megragadni Weöres, ha a jelenség-időt és a teljes-időt, az emberi változó mértékű és a „mérhetetlen” időtudatokat, valamint az azt kifejező ellentétes létformákat együttlevőségükben kapcsolja össze, harmonikus egésznek láttatva. Erre a lét-szemléletre szólít fel *Az élet megértése* részben: „Figyeld a történelemben, a jelen korban és saját hétköznapijaidban

a jó szándék, szenvedély, hazugság, erőszak egymásba mosódó vonulását: mindaz, amit magába véve rossznak, csúfnak, aprónak ismersz, oly harmóniává szövődik, mint a felhők vándorlása vagy a hegykúpok láncolata. Az életet úgy kell megérteni, mint egy zeneművet." (Weöres 1986: I.: 534–535.) E harmónia megismerhetőségét és elérhetőségét kívánja szolgálni könyvével („E könyv arra szolgál, hogy a lélek harmóniáját megismerhesd, és ha rád tartozik, te is birtokba vehesd.”), és ennek abszolutizálását rögzíti a *Szembe-fordított tükrök* című részben: „Az öröklét nem az időben rejlik, hanem az összhang állapotában.” (Weöres 1986: I.: 505–506.) A harmonikus összhangnak az ellentétek együttlevőségén és megszüntetésén alapuló logikájára az ősi kínai filozófiában, a taoizmusban lelhetünk rá, mint e kötet pretextusára. Egy kevésbé feltételezett forrásban, így a platóni metafizikus dialektikában is megtalálhatjuk e dialektikus logikai elvet, mely szerint a tudásra szert tevő képesség alapfeltétele az, ha felismerjük, hogy a lét ellentmondásokat rejt magában, hogy bármely dolog azonos is önmagával, de átmegy a maga ellentétes ‘más’-ába is, egy harmonikus egészet alkotva (Platón 1984: 809–895., 1071–1229.).

Ha a befogadóra tett esztétikai hatás felől tekintünk a néhány kiemelt versben ezen ellentétek együttlevőségére, a harmóniába rendeződő diszharmonikus elemek mozgására, azaz a „kozmosz harmonia esztétikájá”-nak a versírói gyakorlatban megjelenő „metafizikába és irracionálisba oltott dialektiká”-jára (Kenyeres 1983: 95–96.), akkor az oszcilláció jelenségét fedezhetjük fel. Az oszcilláció fogalmát kettős értelemben alkalmazom e néhány versre tekintve. Egyrészt a versen belüli ellentétes pólusok, a különböző magatartás-, tudat- és létsíkok közötti villódzást mint a műalkotások esztétikai élmény-hatásának egyik alapvető forrását érthetjük alatta. Másrészt, Hankiss Elemér nyomán,

az emberi tudat azon alapvető sajátosságát is jelzi az oszcilláció, amely egyaránt megnyilvánul az emberiség történelméről való gondolkodásban, a mitológiák, a primitív népek és a hit gondolatvilágában, a filozófiai gondolkodásban és magáról az emberi tudatról való gondolkodásban is (Hankiss 2008: 185–196.), mivel az emberi tudat sajátossága az, hogy az ellentétes pólusok közötti vibrálás, oszcillációk segítségével próbálja megragadni, értelmezni vagy legalábbis átélni a valóságot. Így a műalkotáson belül „a Léten belüli erők kezdenek el villódzni” (Hankiss 2008: 220–221.). E kettős értelemben használva a továbbiakban az oszcilláció fogalmát. Weöres Sándor *Idő* című verse befogadásakor a 'jelenkor, a múlt és a jövő' elvont fogalmisága és annak megszemélyesítése között jön létre a villódzás, melynek során a befogadó tudata egyrészt szétszakítja a megszemélyesítés elemeit, mint meghökkentően egymás mellé illesztetteket, ugyanakkor mégis összekapcsolja az erőteljes antropomorfizáció révén. Majd ebben a villódzásban, mint egy újonnan született eredeti összefüggérendszerben sejteti meg a lét egy alapvető struktúráját, az idővel összefüggő másik dimenziót, a térnek a különböző idő-síkokat egységesítő és azok linearitását felbontó jellegét. A vers címe és a versegész között is oszcilláló mozgás van, hiszen a cím előrejelzésével ellentétben a három rövid strófa az emberi élet idősíkja a tér dimenziójában egységesítve mutatja be, hangsúlyozva és kitüntetve ezáltal az otthonnak az életidőt is átfogó terét. Az *Örök pillanat* versében a málló kő és a levegő, a fél-émlék, álom és az öröklét közötti ellentét oszcillációját figyelhetjük meg. Hasonló a pillanat mint megfoghatatlan időmennyiség és az ezzel ellentétesen vibráló 'kincses ököl' metafora, mely ellentét együttlevősége nyomán sejthető meg az a pillanat, mely „maga az öröklét”. A harmadik strófa az „örök pillanat”

érezkeltetésében a hétköznapi síkot („fűrdőző combját ha hal/súrolta”) az azzal ellentétes metafizikai Isten-azonosság síkjával kapcsolja egybe, míg a negyedik strófában egy újabb ellentétként már a fél-emlékkel, az álommal azonosítja. Végül az utolsó két sor („az öröklétet ízleled/ még innen a halálon”) a befogadó tudatában szintén egy dinamikus, oszcillációs mozgást indít el, hiszen a két lét-állapot pólusa kizárja egymást, de az „ízlelés” lehetősége révén mégis összekapcsolódik. A meghökkentő ellentétek és kapcsolatok dinamikája nemcsak esztétikai élményhatással bír, hanem a befogadó mintegy átélheti az „öröklét” élményét. Nemcsak a *Toccat*a versének alakváltozatai idősíkváltásában, vagy az *Öröklét* strófáiban fedhetjük fel a különböző magatartás-, valóság-, lét- és időtudat-síkok közötti villódzást, oszcillációt, hanem a Weöres Sándor-i életmű egészében. S nemcsak a különböző ellentétpárok oszcillációját fedezhetjük fel, hanem e költemények a létezés és az élet összefüggésének alapvető élményét, dinamizmusát is sugározzák.





**A MŰVÉSZ ÉS A TUDÓS  
KREATIVITÁSA  
CSÍKSZENTMIHÁLYI MIHÁLY  
ÉS ARTHUR KOESTLER SZERINT**

A kreativitásnak, az emberi alkotóképességnek, a valamely újat létrehozó, teremtő tevékenységnek az eredménye az, ami az emberiség történelmében a legkülönbözőbb kultúrák és civilizációk változása során létrejött, az ember által alkotottan. Csíkszentmihályi Mihály *A fejlődés útjai. A Flow folytatása* könyvéből idézve: „amivé mára lettünk, ami körülvesz bennünket, elődeink évezredek óta tartó erőfeszítéseinek, kreativitásának köszönhető,” hiszen a kreativitás nélkül semmit nem ismerhetnénk és tehetnénk (Csíkszentmihályi 2016: 22.). Ha csupán magának a kreativitás szónak a megjelenésére, fogalomtörténetének egy-két vonzatára tekintünk az európai kultúra történetében, és azt összehasonlítjuk napjainkban történő alkalmazásával, láthatjuk, hogy miképpen vált minden ember lehetőségévé az Istennek tulajdonított képesség, közel másfél ezer év alatt. A latin *creativitas* mint teremtő erő és a *creator* mint teremtő kifejezés a (kora) középkori Európában magát Istent jelentette, a *creatio* kifejezés pedig isteni privilégiumnak számított, így minden, ami létezik – a szépség is mint a művészet tárgya – Isten teremtménye. A művész feladata csupán annyi, hogy kiemelje a meglévő szépséget, mégpedig úgy, hogy az a vallási reprezentáció szolgálatába

álljon. Megismerni kell a szépséget és nem megteremteni, vagy ahogy Szent Ágoston mondja a kora középkorban: a művészet dolga, hogy „összegyűjtse a szépség nyomait”. A latin nyelvben a creatio az isteni teremtést jelölte, míg a facere kifejezést a 6. századtól valamely emberi alkotásra vonatkoztatták, miáltal az alkotott és a teremtett dolgok különböztek, vagyis az emberek alkotni tudnak, teremteni viszont nem. A reneszánsz individualizációs folyamatában az öntudatos művész ugyan nem nevezi magát teremtőnek, kreatívnek, mégis, megfigyeléseik saját alkotómunkájukról sejtetni engedik napjaink kreativitásfelfogásainak néhány jellemzőjét. Így például Marsilio Ficino alkotását „kigondolja”, Alberti „előre elrendezi”. Paolo Pinto szerint az alkotás „olyasmi kitalálása, ami nincs”. Raffaello elképzeléseinek megfelelően formálja festményét, Leonardo azt mondja, hogy olyan alakot formál, ami a természetben nincs, Michelangelo pedig úgy vélekedik, hogy a saját látomását valósítja meg. Akik a költészetéről írnak, még hangsúlyosabban fogalmazznak, így például G. P. Capriano azt állította, hogy „a költő invenciója a semmiből fakad.” (Tatarkiewicz 2000: 179–182.)

A 'hosszú 19. század' a kivételes embernek, a művészeninek tulajdonította a középkori teológiai kreativitásfelfogás – teremtésre vonatkozó – isteni privilégiumát. Már egy 18. századi művészetelméletben a művészi teremtés a képzelet fogalmával összekapcsolódottan jelent meg: „a képzeletben van valami a teremtésből”, majd a 19. század, felmagasztalva a képzelőerőt, nem csupán kreativitásnak tekinti a művészetet, hanem csak a művészetet tekinti kreativitásnak, egyben kialakítva és elterjesztve a művészet ma is használatos, több mint kétszáz éves gyűjtőfogalmát. A teremtő, a teremtő zseni szinonimája lett a képzőművészenek, a költőnek, az írónak és a zeneszerzőnek (Tatarkiewicz



2000: 191.). Az énközpontú, önmegvalósításra törekvő, szenvedélyes kapcsolatokban élő, tényleges, illetve 'belső' utazásokat tevő, élményközpontú, a határokat és a társadalmi konvenciókat könnyen átlépő, öntörvényű, az egyéni véleményalkotásra és a maximális szabadságra törekvő művészi személyiség, mely az 1970-es évek elejéig megfigyelhető „romantikus rend” művészetének sztereotípiája is, Maarten Doorman szerint négy fejlődési tendencia összeérésének következménye a 19. században: a képzelet és az eredetiség felértékelődése; a művészet mint expresszió, mint (ön)kifejezés elgondolása; a művész függetlenedése és a zsenikultusz (Doorman 2006.). Az expresszió értékének felemelkedése – az arisztotelészi hagyományozottságú – miméziszelv háttérbe szorulását is jelentette, ugyanis mindennél fontosabbá vált, hogy a művész a benső világa és egyéni látásmódja kifejezését tegye lehetővé tudatalattija, eredetiségre törekvő képzelete segítségével. Mind a romantikus kor, mind a 20. század utolsó harmadáig meglévő „romantikus rend” művésze, írója egyrészt hiteles, mivel saját belső világát fejezi ki ihletett módon. Másrészt látásmódja és kifejezésformája eredetiségre törekszik, átlépve a művészetek és a műfajok határait, ahogy átlépi énjének megszokott határait is, és teremtő erejének, kreativitásának forrásaként a képzelet, a fantázia, az álmok, a különböző utazások, a tudattalan birodalmát használja, sokszor a tudattágítás egyedi (meditációs vagy sajátosan kialakított) technikáinak, szituációnak (pl. különböző élet- és testhelyzetekhez való ragaszkodás), illetve mesterséges eszközeinek (pl. alkohol, kábítószer) használatával. Az ihletettség, az eredetiséget létrehozó teremtő erő forrása a művész belső világa, melynek kitágítása érdekében az alkotónak valamilyen módon ki kell lépnie a tudatos, a határolt énből ahhoz, hogy az egymástól távol lévő dimenziók

mint különböző „mátrixok” találkozhatnak a tudat és a tudattalan átjárhatóvá tett birodalmában, vagyis, hogy lehetővé váljék a koestleri bizsziáció működése (Koestler 1998), ahogy ezt írásom utolsó részében tárgyalom.

A 19. század utolsó harmadától a teremtés 'isteni képessége', a kreativitás már nem kizárólagosan a teremtő művészé, hanem lassan áttevődik a tudomány világába, mint a feltaláló tevékenysége vagy a tudós felfedezése, vagy éppen egy másfajta világlátása, egy addig soha meg nem látott vagy nem létező, nagymértékű újdonság felfedezése, illetve létrehozása. E kiterjedés és egyben kiterjesztés a 20. század első felében folyamatosan bővült – miszerint a művész, a tudós, a feltaláló zsenialitása kreativitásában rejlik; kreatív alkotásuk így egyaránt lehet művészeti, irodalmi, bölcséleti, társadalom-, illetve természettudományi, valamint technikai jellegű –, mivel közös jegyük a hagyományos gondolkodás és a megformálásbéli minták túllépésével létrejött, valamely újdonság létrehozásában van (Csíkszentmihályi 2008.). E folyamat az 1950-es évektől tette szükségessé a kreativitás kutatását, az 1960-as évek elejétől pedig a gyarapodását eredményezte, elsősorban a pszichológia területén, majd az ezredforduló után már e kutatások szinte átláthatatlan sokaságát produkálta, a pszichológiával interdiszciplináris területeket is vizsgálóan (néhányat felsorolva és egyben utalva egy-egy magyar szerző jeles munkájára) a művészetelméletek (Kőváry 2012), a szociológia (Csepeli 2007), a kultúrtörténet (Katona 2017), az agykutatás (Hámori 2005), a pedagógia (Tóth-Király 2006: 287–311.) és a nyelvészet (Kenesei 2013: 17–42.) felől. A kreativitásról szóló tudományos ismeretek gyarapodása – így a fogalomhasználat differenciálódása; a kreatív személyiségjegyek feltárása; az alkotóképességek fajtáinak a számbavétele; a kreatív gondolkodási minták

elemzése; az alkotási folyamatok összehasonlító elemzése és az agyi működési folyamatok megfigyelése; a kreativitás tartományainak, szintjeinek elkülönítése; a kreativitás és a (pszicho)biográfia összefüggéseinek vizsgálata, majd a kreativitáskutatások eredményeinek alkalmazhatósága például a pedagógia területén, így a kreatív készségek, képességek fejlesztése a különböző életkorokban – nemcsak a kreativitás demisztifikációját és egyben deheroizálását eredményezte, hanem ezzel párhuzamosan már az 1960-as évektől 'demokratizálta' is azt, a kreativitás lehetőségét állítva minden emberben.

Arra a kérdésre, hogy mi változott „az 1960-as évekhez képest 2000-re a kreativitás pszichológiai kutatásában”, Pléh Csaba 2010-ben megjelent szintetizáló tanulmányában „a többszintű kreativitás világos előtérbe helyezését”-t hangsúlyozta, melynek során elkülönültté vált „az általános kreativitás, a kreativitás kis *c*-vel, mely megjelenik a lecsófőzésben, barkácsolásban s hasonlóknban”, a világunkat megváltoztató »nagy *C*« kreativitásától, melynek mai jelentős kutatói között emelte ki többek között Csíkszentmihályi Mihályt. Míg korábban, az „1960-as években mindenki számára a kis »*c*« volt a fontos, az a hit, hogy a kreativitás antropológiai vonásunk, mindannyiunk sajátja. [...] Akkoriban csak néhány kivételes esettanulmány, például BARTLETT (1958) és KOESTLER (1998) foglalkozott a nagy *C*-vel. Ma viszont sok kreativitáskutató számára a nagy *C* a fontos. Kiemelkedő személyeket vizsgálnak, és a társadalmi értelemben vett kreativitást, nem egyszerűen a pszichológiai értelemben vett kreativitást.” (Pléh 2010: 202.)

1991-ban jelent meg „a nagy *C*-vel” foglalkozó, a „társadalmi értelemben vett kreativitást” is vizsgáló, magyar származású pszichológus Csíkszentmihályi Mihály *Kreativitás - A flow és a felfedezés, avagy a találékonyság*

*pszichológiája* című műve (1997-es magyar fordítása után több kiadásban is). Kutatómunkája során számos kreatív, alkotó munkát folytató emberrel készített mélyinterjút. A könyv az interjúk során elhangzottakból, az alanyok visszaemlékezéseiből, anekdotáiból és a mindebből levonható következtetésekből, megállapításokból áll, jelentős mennyiségű történeti példával kiegészítve, egyben elemezve és összefoglalva a kreativitás természetét, a kreatív emberek személyiségjegyeinek komplexitását, a kreatív alkotófolyamat állomásait, valamint a kreativitás érvényesülésének társadalmi és kulturális közegeit. Csíkszentmihályi tézise, hogy a kreativitás nem pusztán az emberek fejében lejátszódó, tisztán pszichológiai folyamat, hanem számtalan más befolyásoló tényező hatásának együttesében, a szociokulturális környezet interakciójában jön létre. Rendszerszintű, s nem pusztán egyéni jelenség (Csíkszentmihályi 2008: 33–39.). Ily módon a kreativitást egy hármas rendszeren keresztül fogja fel, melyek szoros interakcióban léteznek egymással: a szimbolikus szabályokat tartalmazó kultúra; egy ember, aki véghezviszi a kreativitást; és egy szakértői kör, amely az újítást elismeri. Véleménye szerint az egyén kvalitásával egyenrangúnak kell tekinteni ezeket a rendszereket és egymásra hatásukat, így például a környezet inspiráló erejét, az adott kultúra fejlettségi fokát és még sorolhatnánk. Ahhoz, hogy egy kreatív ötletnek bármilyen hatása legyen mások számára, *érthetőnek kell lennie*, át kell jutnia a szakértői kör értékelőrendszerén (az adott tartomány „kapuőreire”), végül be kell épülnie egy kulturális tartományba, abba a szimbolikus egységbe, amely ugyanakkor egy sajátos szabályrendszerekkel átszőtt részterülete a kultúrának (pl. a matematika, a zene, vagy a képzőművészet tartományába).

Arra a kérdésre, hogy ki a kreatív személy, Csíkszentmihályi három különböző kreatív embertípust különít el: azokat az embereket, akik szokatlan gondolatokat fejeznek ki, érdekesek és inspirálóak, de nem többek ennél, így inkább nevezhetnénk őket sziporkázó elméknek, akik nem járulnak hozzá történelmileg mérhető léptékben egy adott kultúra formálásához. A másik csoport az egyénileg kreatív személyeké, akik újszerű és eredeti módon fogják fel a világot, friss szemmel közelítik meg a jelenségeket, ítéleteik bölcsek, azonban következtetéseiket megtartják maguknak, szubjektíven élik meg kreativitásukat. A harmadik, a mindenféle tekintetben fenntartások nélkül kreatív egyének csoportja (a „nagy C”), ilyen például Picasso, Einstein, Edison vagy Leonardo da Vinci. Csíkszentmihályi a harmadik csoportra irányulva keresi a kreatív személyiségjegyeket, és megállapítja, hogy nincsenek olyan általánosítható tulajdonságaik, amelyekkel egytől egyig valamennyi rendelkezne, amelyek alapján kategorizálni lehetne őket. Ahogy utal rá, már a reneszánsz nagy mesterei között is megtalálhatjuk a boldog és extrovertált Raffaellót, és a mogorva, introvertált Michelangelót, mégis, eltérő személyiségük ellenére mégsem mondhatjuk, hogy bármelyikük kreatívabb lenne a másiknál, vagy épp értékesebbet alkotott volna (Csíkszentmihályi 2008: 59.). Ugyanakkor mégis van néhány olyan tényező, amely ha nem is szükséges feltétele a kreatív személyiség kialakulásának, de nagyban hozzájárul tehetségük kibontakozásához. Ilyenek például a különböző genetikai adottságok, mint pl. az átlag feletti hallás, a szem érzékenysége a színek és fények iránt, hiszen ha az ember jó valamiben, az érdeklődése hamar az adott területre terelődik, és abban mélyül el igazán. Egy másik nagyon fontos tulajdonságuk a kreatív embereknek, hogy mérhetetlen kíváncsisággal vannak megáldva,

képesek rácsodálkozni a világra újra és újra, az érdeklődésük kitartó és erős. Ezenkívül nagy segítséget jelent az egyéni kreativitás kibontakozásában a rendelkezésre álló „kulturális tőke”, a jó anyagi háttér és/vagy a jó iskolák és/vagy a jó mentorok (Bourdieu 1988: 155–177.). Mindezek mellett fontosak azok a kapcsolatok, amelyek által az adott személy érvényesülni tud majd pályáján. „Vannak olyanok, akik iszonyatosan értelmesek, de annyira képtelenek kommunikálni a szakértői körben mérvadó társaikkal, hogy pályájuk kezdeti szakaszában észre sem veszik vagy elkerülik őket. Michelangelo zárkózott volt, de fiatalon képes volt elegendő ideig tartani a kapcsolatot a Medici-udvar vezető személyiségeivel ahhoz, hogy tehetségével és odaadásával lehengerelje őket. Isaac Newton ugyanennyire magányos és nehéz természetű volt, valahogy azonban meggyőzte cambridge-i mesterét, hogy érdemes egy élethosszig tartó ösztöndíjjal járó egyetemi kinevezésre, és így hosszú évekig emberi kapcsolatoktól nem zavartatva tudta folytatni munkáját.” (Csíkszentmihályi 2008: 62.) A kreatív emberek konkrét személyiségjegyeinek vizsgálatát differenciálhatja az a tény, hogy a különböző kultúrákban, illetve az európai kultúra különböző korszakaiban más és más elvárások voltak személyiségüket és szerepüket illetően, ahogy azt írásom első részében jelzésszerűen vázoltam a művészi kreativitás változó felfogásában.

Csíkszentmihályi szerint általánosságban megállapítható, hogy a kreatív személyiségeket, a tudóst, a művészt egyaránt jellemzi egyfajta komplexitás, olyan tulajdonságok összessége, amelyek ugyan egymással ellentétben állnak, mégis a kreatív személyben egyfajta egységet képeznek. Tíz ellentétpárban összefoglalva ezt a komplexitást, először az energia mibenlétét tárgyalja. A kreatív emberek sokszor úgy érzik, hogy átlag feletti fizikai adottságokkal

rendelkeznek, azonban gyakran találunk betegeskedésre is példát, főleg gyermekkorban. Csíkszentmihályi szerint „úgy tűnik, energiájuk belülről fakad, és inkább rendezett elméjüknek köszönhető, mintsem jó génjeiknek”. (Csíkszentmihályi 2008: 65–66.) Mindezt annak a képességnek köszönhetik, hogy saját maguk osztják be energiájukat és jól gazdálkodnak vele. Másrészt annak, hogy az alkotómunkájuk során érzett áramlás, a flow újra és újra feltölti őket, hiszen alkotótevékenységük egyes szakaszaira jellemző a teljes bevonódásérzés, az időérzet eltűnése, az önmagáért végzett alkotótevékenységben való teljes elmélyülés örömtelisége (Csíkszentmihályi 2008: 115.). A második ellentétpár az okosság és a naivitás. A kreatív munkát végző emberek IQ-ja se nem túl magas, se nem túl alacsony, optimális IQ értéke 120 körül van, mivel az IQ-értéke csak egy bizonyos pontig növekszik arányosan a tényleges teljesítménnyel, azon túl már nem feltétlenül jár a magasabb IQ több kreativitással. Csíkszentmihályi szerint a túl magas intelligencia akár hátrányt is jelenthet a kreativitásra nézve: „A magas IQ-jú emberek némelyikét önelégültté, magabiztossá teszik magasabb rendű mentális képességei, és elveszíti azt a kíváncsiságát, ami bármi új elérését lehetővé tenné. Tényeket tanulni, a tartomány létező szabályai szerint játszani annyira könnyű egy magas IQ-jú ember számára, hogy sosem érez készletet a már meglévő tudásanyag megkérdőjelezésére, kétségbe vonására vagy fejlesztésére. Goethe többek között ezért vélte úgy, hogy a naivitás a zseni legalapvetőbb tulajdonsága.” Ami egy optimálisnak tekinthető IQ mellett igen lényeges, hogy ezek a kreatív emberek egyaránt képesek a konvergens és a divergens gondolkodásra is. Divergens gondolkodásbeli tényezők: fluencia (könnyedség), flexibilitás (rugalmasság), a gyors perspektívaváltás képessége, a szokatlan

asszociációk választásában megnyilvánuló originalitás (eredetiség). Ezekkel egyidejűleg fel kell lépnie a konvergens gondolkodásnak is, mégpedig az alkotó folyamat egyes szakaszaiban, így a kidolgozás és a szelekció folyamatában, mivel a divergens gondolkodás okozta ötletthalmazokból nem minden bizonyul igazán kreatívnak. A játékoság és a fegyelem, a felelősség és a felelőtlenység a harmadik ellentétpár. A kreatív személyiségekre általában jellemző a könnyed, játékos viselkedés, de sikereik eléréséhez szükségük van a nagyfokú kitartásra is (Csíkszentmihályi 2008: 67–69.). A következő ellentétpár a képzelet, a fantázia és a földhözragadtság végleteinek együttlevősége, melynek köszönhető az, hogy a kreatív emberek olyan ötletekkel rendelkeznek, amelyek nem mindennapiak, tehát szükségük van hozzá a fejlett képzelőerőre, az ‘isteni szikrára’, mely ötlet megvalósítása ugyanakkor mégsem lehetetlen, van benne realitás. Csíkszentmihályi felhívja a figyelmet arra is, hogy általában a művészekről élénkebb képzelőerőt feltételezünk a tudósokénál, de ez nem minden esetben igaz, egy „fizikusnak lehet ugyanolyan képzelőereje, mint a művésznek.” (Csíkszentmihályi 2008: 67–70.) Az ötödik ellentétpár az extrovertált és introvertált pólusok együttlevősége. A pszichológia ezt a két személyiségvonást a legstabilabb személyiségvonásként tartja számon, mégis a kreatív emberek ezt a kettőt egyszerre hordozzák. Például „újra meg újra hangsúlyozzák, hogy mennyire fontos meghallgatni másokat, gondolatokat cserélni és megismerni a többiek munkáját és gondolkodását,” míg kétségkívül ezzel szemben az alkotás általában magányos tevékenység, így szükségszerű, hogy ezek az emberek tolerálják az egyedüllétet is, és el tudjanak merülni saját gondolataik, tevékenységük mélységében is. Egy újabb ellentétpár a szerénység és büszkeség, hiszen a kreatív emberek, Newton



szavaival élve: „óriások vállán állnak”. A kreatívok a jövőbeli tervekre és nem a múltbeli sikerekre koncentrálnak. Hetedik ellentétpárként jellemző rájuk egy pszichológiai androgínia, mely „a személynek arra a képességére utal, hogy a nemtől függetlenül egyszerre tud agresszív és gondoskodó, érzékeny és rideg, domináns és szubmisszív lenni”. Ily módon bizonyos mértékig a kreatív emberek kibújnak a nemi szerepek némiképp merev sztereotípiái alól, miáltal rendelkeznek a „saját nemük erősségei mellett a másik nem erősségeivel” is (Csíkszentmihályi 2008: 72–76.). Nyolcadikként a hagyománytiszteelő és a lázadó, tekintélyromboló kettősségét különíti el Csíkszentmihályi, ugyanis egy kreatív embernek mindkettővel rendelkeznie kell. Hiszen ahhoz, hogy valami újat hozzunk létre, valamilyen szinten ismernünk és tisztelnünk kell a régít is, ehhez viszont egy konzervatívabb látásmódra van szükség. Ezzel szemben azonban mindig szükség van az újdonságok iránti nagymértékű nyitottságra, a kockázatvállalásra, a változtatás merészségére is. Kilencedikként a kreatív emberekre jellemző egyfajta szenvedélyes munkaszeretet, ugyanakkor egy objektív látás is. Általában az alkotómunkájuk iránt figyelhető meg az a teljes odaadás, néha szinte rögeszmévé válva. Másrészt e mellett a szenvedély mellett képesek rendkívül objektívan szemlélni a dolgokat, a külvilágot, magukat és munkájukat egyaránt, és e kettősségben hoznak majd létre kiváló műveket. A tizedik tulajdonság pedig egy olyan képesség, hogy a sokszor szenvedéssel teli, fáradtságos munkában is képesek örömet lelni, a fáradtság mellett ugyanolyan nagy intenzitással élik meg az örömet is. Mindkettőt nagyobb érzékenységük és nyitottságuk okozza (Csíkszentmihályi 2008: 77–78.). A szenvedést általában megértjük, sőt, szinte elvárjuk a művésztől már a romantika korszaka óta, hiszen ismert, hogy ezek az

emberek igen gyakran hódoltak káros szenvedélyeknek, különböző pszichés zavarokban szenvedtek, jó néhányan meg is örültek vagy öngyilkosságot követtek el, ahogy azt például a 19. század utolsó harmadában Lombroso dokumentálta (Lombroso 1998). Csíkszentmihályi szerint azonban igen jelentős az alkotótevékenység során megélt áramlat, a flow élménye, mely egy végtelen boldogság, örömmérséssel párosul az alkotómunka során. Másrészt nincs is nagyobb öröm annál, ha valaki azzal foglalkozhat, amivel igazán szeret, melyben céljai világosak, a követelmények és felkészültsége egyensúlyban van, így teljesen átadhatja magát munkájának (Csíkszentmihályi 2008: 79–82., 117–119.). Az interjúk során azt a tapasztalatot is leszűrte, hogy ezek az emberek nemcsak alkotómunkájuk során élnek át ilyen flow-élményt, hanem egyéb hobbiikat és hétköznapi tevékenységeiket is sokkal jobban tudják élvezni az átlagembereknél. Csíkszentmihályi további fontos 'felfedezése', hogy a „nagy C”-be tartozó kreatív emberek alkotómunkája és mindennapjai mellett bármilyen típusú, hatókörű, így a „kis c” átlagembereinek mindennapi alkotótevékenysége is képes generálni ezt a flow-érzést. Ezt a felfogását és esettanulmányait már egy másik könyvében ismerteti, *Az öröm művészete. Flow a mindennapokban* címűben (Csíkszentmihályi 2014).

Arthur Koestlernek a „nagy C-vel” foglalkozó, a tudományos felfedezés, a művészi alkotás és a komikus ihlet újfajta megközelítését nyújtó kreativitáselmélete – Pléh Csaba összefoglalása alapján téve e következtetést –, akár reneszánszát is élhetné napjainkban. Elsőbbsége tényszerű, mivel (magyar nyelvű fordításban az 1010 oldalas terjedelmű, nem esettanulmányként megjelölhető, 1998-ban megjelent *A teremtés* című) könyvét angol nyelven 1964-ben publikálta (Koestler 1998: 6.), *The Act of Creation* címmel

és a benne foglalt kreativitás-koncepciójának „előzetes vázlata 1949-ben, *Insight and Outlook* címmel megjelent” munkájában már olvasható volt.

Meglátásom szerint Arthur Koestler kreativitásfelfogásának egyik lényeges vonása, hogy egyszerre volt (szép)író, (társadalom)tudós, valamint a kreativitást kutató és egyben annak működéséről, aktusáról elsőként a „biszociáció” felfogását megalkotó. Így (ön)reflexív módon azt (is) teoretizálta, melyet pragmatikusan meg- és átélt. Valószínűsíthető, hogy e megéltésgből (is) ered kreativitásfelfogása központi gondolatkörének, a biszociációnak az eredetisége. A nagyobb halmazra, a koestleri életmű egészére, az író és a tudós munkáira is tekintve láthatjuk a következőkben, hogy mind (szép)írói, mind tudományos munkái megélt gondolatain alapulnak, az átélt eseményeken, az empirikus tapasztalatszerzésen. Az átélt életesemény, a gondolat és a szó nem hasadt szét, ugyanakkor az életesemények, a tapasztalatok hatására nézetei jelentősen változtak. Lényeges sajátosságnak vélhetjük továbbá – a magyar származású Arthur Koestler születésének 100. évfordulójára, 2005-ben rendezett veszprémi konferencia néhány életmű-értékelését elfogadva és többek között a biszociáció alkalmazhatóságát vizsgáló és bizonyító tanulmányomra is hivatkozva (Máté 2007: 62–74.) –, hogy inkább volt a 20. század egyik meghatározó, véleményformáló polihisztor értelmiségi gondolkodója (Józsa 2005: 153–157.), mint csupán (szép)író, akinek egyetlen regénye, a *Sötétség délben* c. negatív utópiája (Koestler 1988) bizonyult mára világirodalmi rangúnak (Bohár 2005: 127–134.), vagy mint csupán (társadalom)tudós, akinek társadalomfilozófiai megállapításait még ma is idézik a diktatúra természetéről (Jóna 2005: 159–169.), vagy éppen mint csak kreativitáskutató, akinek a biszociáció-elmélete

számontartottnak bizonyul. Pléh Csaba 2010-ben írt összefoglalásában Koestler kreativitásfelfogását méltatva kiemeli a biszociáció aktusát, mely „az egyszerű szócicctől a könyvnyomtatás felfedezéséig az újítás kulcsa mindig a köznapi tudatosságunk szintjén nem kapcsolódó mátrixok összekapcsolása. Ráadásul ez az összekapcsolás, miközben nem tudatos, mégsem egyszerű véletlen összekapcsolás. Maga az összekapcsolás szabályokat követ, de az igazán magas kreativitásnál olyan szabályokat, ahol az (új) szabályt maga az alkotó konstituálja. Koestler ezzel olyan felfogás mellett tette le évtizedekkel ezelőtt a voksát, amely az alkotásban a pusztá szabály alapú, kontingensrend és az áthallások révén kiemelkedő új mintázat küzdelmét emeli ki. [...] Koestler megfogalmazásában az alkotás titka az asszociációval, az egy rendszeren belüli szokásokkal szembeállított biszociatív kapcsolatteremtés, két független rendszer összekapcsolása.” (Pléh 2010: 207.)

Arthur Koestler életútja szélsőséges fordulataira utalva (néhány évszámmal és eseménnyel), az író és a tudós személyiségére rávetíthető a különböző kreativitásfelfogások közül a Doorman-féle „romantikus rend” művészenek jó néhány sajátossága, valamint a Simonton-féle „forradalmi tudós” jellemzői. 1905-ben született Budapesten zsidó családban, 1916-ban a Köstler család Bécsbe költözött, Arthur itt kezdte el mérnöki és pszichológiai egyetemi tanulmányait, melyeket nem fejezett be. 1926-ban Palesztinába utazott, a kibucmozgalom elkötelezett cionista úttörői közé tartozott, részben ennek hatására írta meg az 1946-ban megjelent, *Mint éjjeli tolvaj* című regényét (Koestler 1992). Újságíróként különböző nyugati lapok tudósítója volt Közél-Keleten, Párizsban, Berlinben, ahol már a tudományos rovatnak dolgozott. Ennek köszönhető, hogy részt vehetett a Zeppelin léghajó híres sarki expedíciójában.

1931-ben lépett be a Német Kommunista Pártba. 1932-ben és 1933-ban a Szovjetunióba utazott, tapasztalatai véglegesen kiábrándították a kommunista eszmékből, leghíresebb regényében (az először) 1940-ben megjelent *Sötétség délben* címűben a szovjet tisztogatási, koncepciós perek, a sztálini diktatúra politikai valóságát és lélektani hátterét mutatta be. 1933-ba Franciaországba költözött, antifasiszta újságíróként dolgozott 1936-ig, életének ezt a szakaszát a *Nyilvessző a végtelenbe* (1952) (Koestler 1996b) és a *Láthatatlan írás* (1954) c. önéletrajzi esszéköteteiben dolgozta fel (Koestler 1997). Majd 1936 és 1938 között a spanyol polgárháborúról tudósított, itt Franco börtönébe zárták, halálra ítélték, ám túszcserével, nemzetközi tiltakozásra kiengedték. Tapasztalatait a *Párbeszéd a halállal. Spanyol testamentum* című könyvében írta meg (Koestler 1993). Ugyan sikerült visszajutnia Franciaországba, azonban itt, feltehetően kommunista múltja miatt, 1939-ben fogolytáborba került. Szabadulása után a francia idegenlégióban szolgált, innen megszökve Portugáliába, majd Angliába menekült vízum nélkül, ahol ismét börtönbe került. Szabadulásakor belépett az angol hadseregbe, a Brit Utász hadseregben szolgált, a BBC munkatársa volt, végül 1945-ben angol állampolgárságot kapott. Ekkor megjelent esszékötetében, *A jogi és a komisszár* címűben, annak egyik esszéjében a kommunizmus természetrajzának átgondolt kritikáját nyújtja és a Szovjetunió közép-európai térhódításaira figyelmeztetett (Koestler 1994). A világhírt és elismertséget a *Sötétség délben* című regényének 1946-os, második, francia nyelvű megjelenése hozta el számára, sok kommunista ennek a műnek a hatására fordított hátat a mozgalomnak, illetve a regény kétségkívül segítette az európai szabadságeszmény háború utáni újraértékelési folyamatát. Hatására Koestler igen büszke volt. Ettől kezdve főleg Angliában élt, illetve

Franciaországban és Amerikában. Többször is szenvedélyes magánéleti kapcsolataitól, botrányos nőügyeitől volt hangos a sajtó. „Piáló haverja” volt Jean-Paul Sartre-nak és Albert Camus-nak, akivel „négykézlásbas versenyt” tartottak, majd „összeverekedtek.” (Fischer 2005) Az 1950-es években idejének nagy részét a hagyományos könyvtári tematikus katalógusokba nehezen besorolható (önéletrajzi? utópikus? történelmi? társadalmi?) regények, esszékötetek, majd a 60-es évek közepétől már inkább tudományos (társadalom/filozófiai? pszichológiai? filozófiai? természet-tudomány-történeti? parapszichológiai?) művek írására fordította. Ekkor már együtt dolgozott későbbi harmadik feleségével, Cynthia Jefferiessel.

Koestler a híres nagy magyar tudósokkal a legbensőbb kapcsolatban állt: Szilárd Leót fiatal korától ismerte, Polányi Mihály közeli barátja volt (Gábor 2005: 135–139.), Gábor Dénes komolyan végiggondolta Koestler nézeteit, Teller Ede politikai gondolkodását pedig alapvetően átalakította (Palló 2005: 406–411.). Ha mint „tudóst” jellemezhetnénk, Koestler nem azok közé a „konzervatív” tudósok közé tartozott, akiknek az életvitelére a konvencionálisabb megoldások keresése, a politikai nézet stabilitása a jellemző; tudóstevékenységükre pedig egy paradigma, egy gondolati minta folytatása. Simonton kategorizálását és Pléh Csaba összefoglalását alapul véve, Koestlert inkább olyan „forradalmi tudósnak” (Pléh 2010: 205.) vélhetnénk, akinek élettörténete sokrétű és drámai, politikai nézeteit képes megváltoztatni, tudósi tevékenységében pedig polihisztor-alkat. Sokoldalúsága az 50-es évek végétől feltűnő. Először terjedelmes, 700 oldalas tudománytörténeti munkát ír, az *Alvajárók* címmel a 17. századi fizikai forradalom történetéről, melyben a fizika kialakulásának egyik fővonulatát követi, az ókori kozmológiai felfogásoktól

Newtonig, bemutatva, hogy a nagy tudósok szinte saját korábbi meggyőződésükkel szemben érték el eredményeiket (Koestler 1996a.). Majd 1964-re megszületik egy újabb ezeroldalas nagy munka, *A teremtés* címmel, mely az alkotófolyamat természetét vizsgálja és a biszociáció elméletét, a felfedezés, a valamely újdonság létrehozásának a mintázatát állítja a középpontba. Az 1967-ben megjelent, a *Szellem a gépben* című könyvében az ember működésének, gondolkodásának biológiai és pszichológiai alapjait vizsgálta (Koestler 2000). Tézise szerint minden egyed olyan „holon”, mely egyszerre kapcsolódik az Egészhez és létezik részként, valamely hierarchizált szint elemeként. A „tudós” Koestlert foglalkoztatta a paranormális, a természetfeletti is, 1958-ban Indiába és Japánba utazott hosszabb időre, hogy megismerkedjen a távol-keleti filozófiákkal, melyekről azt gondolta, javára válhatnak a nyugat-európai társadalmaknak. Azonban csalódnia kellett, tapasztalatait és csalódását *A lótusz és a robot* c. művében foglalta össze (Koestler 1999). Részt vett Timothy Leary korai drogkísérleteiben is a Harvardon, mivel érdeklődött a hallucinogén szerek hatása iránt, majd később, 1967-ben vitába szállt Aldous Huxley-vel a *Trip to Nirvana* című, a *Sunday Telegraph*-ban megjelenő cikkében, mégpedig az angol–amerikai drogkultusszal szemben amellet érvelve, hogy a drogok nem nyitnak ajtót egy másik világba, hanem egyszerűen csak átverik az idegrendszert. „Sorra jelentek meg könyvei, értelmiségi mozgalmak, ügyek nagy aktivistája lett olyan barátokkal, szövetségeseikkel, mint Bertrand Russell, George Orwell, Albert Camus, Jean Paul Sartre vagy Erwin Schrödinger, olyan ügyekkel, mint a halálbüntetés betiltása, a tudomány és a szabadság fenntartása. Igazi világhírű értelmiségi lett, korának egyik hangadó, nagy hatású személyisége. [...] Koestler a kitűnő író, a fantasztikus

életutat bejárt ember, a nagy értelmiségi, antitotalitárius baloldali, aki a 20. század egyik legérdekesebben gondolkodó, nagyon széles körben ismert, olvasott embere volt.” (Palló 2005: 411–412.) Élete utolsó évtizedében spirituális és parapszichológiai érdeklődése erősödött fel, az érzékeken túli érzékelést tanulmányozta, állítólag többször tapasztalt természetfölötti jelenségeket. Az 1970-es években megalapította a Koestler Alapítványt, melynek célja a parapszichológia és a paranormális jelenségek kutatása volt. Ekkor már csak ilyen jellegű műveket írt, így *Az egybeesés útjai* (1972), *A változás kihívása* (1973) c. könyveket, melyekben a modern fizika némely tulajdonságát érvnek használta a paratudományos állítások mellett. Végrendelete szerint egész vagyonát az Edinburghi Egyetem Parapszichológiai Tanszékének adományozta. Az eutanázia nagy híveként 1983-ban, halálos betegen lett öngyilkos, egészséges, jóval fiatalabb feleségével, Cynthia Jefferiessel együtt.

Koestler több nyelven írt és beszélt folyékonyan, regényei, könyvei többségét angolul írta, újságíróként cikkeit német, héber, francia és angol nyelven. Magyarul jól beszélt, több magyar értelmiséggel állt kapcsolatban, mégis, viszonylag kevés cikket írt magyarul. Közülük *Az egy halott Budapesten* címmel, az 1937-ben írt József Attila-nekrológ emelhető ki. A vele egyidős költőhöz nemcsak személyes ismeretség fűzte, hanem költészetét is igen nagyra értékelte. A koestleri bizsziáció irodalmi működésének, az alkotói mintázat megvalósulásának jó példája ez a nekrológ, melynek esszenciáját majd sokkal később emeli elméleti szintre, először 1949-ben, majd 1964-ben, *A teremtés könyvében*. Az összevethetőség egyben jelzi azt, hogy a később megfogalmazott terjedelmes kreativitásfelfogásának a magva, a bizsziáció, valóban önreflexív alapokon állt, mégpedig egy, már 1937-ben megfigyelhető írói gyakorlatként (Máté



2007: 62–68.). *A teremtés* című könyvében Koestler azonosnak véli a kreativitás jellegét három alapvetően különböző tevékenységben: így mind a humor (a Bohóc nevetése), mind a tudomány (a Bölcs, a tudós megértése), mind a művészet (a Művész lenyűgözése) oldaláról, a 'haha – aha – ah' hármasságában. A három kreatív tevékenység közös logikai mintázatát a biszociáció kategóriarendszere köré építi fel. A „biszociál” kifejezés alatt egy olyan folyamatot érthetünk, melyben „két rendszer metszi egymást, úgy szólván két hullámhosszon rezeg, s amíg ez a szokatlan helyzet fennáll, az esemény nem egy értelmezési síkkal áll asszociatív kapcsolatban, hanem kettővel biszociál”. Így a biszociáció – szemben állva a céltudatos és stabilnak tűnő „egy síkon való gondolkodás rutinműveleté”-vel és annak asszociativitásával – a kreatív tevékenység mindig egy síknál többre való mozgását jelenti, egyben jelzi az alkotás, így a műalkotás összetett és instabil állapotát is (Koestler 1998: 23–25.). A kreatív tevékenység azáltal, hogy kapcsolatot teremt a tapasztalatok korábban össze nem függő síkjai, mátrixai között, egyben az „eredetiség győzelmét” jelenti a szokások fölött (Koestler 1998: 112., 399–309.). A két eltérő mátrix találkozásánál létrejön egy nem várt feszültség, egy „biszociatív meglepetés”, „biszociációs sokk”, azáltal, hogy két vagy több, számunkra korábban különálló vonatkoztatási rendszert, „mátrixot” hirtelen összekapcsol, így az összekapcsolás feszültségével kitör a gondolkodás „sztereotip rutinjaiból”. Ahogy egy nagyszerű műalkotás egésze, egy új tudományos felfedezés („aha” élménye) vagy akár egyetlen metafora („ah” élménye) is rácsodálkoztathat bennünket egy újonnan született egészre és kiléptethet bennünket megszokott valóságglátásunkból, léttapasztalatunkból, az összeférhetetlennek tűnő vagy két eltérő mátrix találkozásának, feszültségének eredményeként pedig eljuttathat

egy új, eredeti összefüggés meglátásához, egy új dolog létrehozásához, akár a tudományban, akár a művészetben. Koestler szerint már maga a műalkotás létezése, ontológiája is erre a biszociatív alapmintázatra épül, hiszen minden műalkotás illúzió, de fikтивitása mégis arra irányul, hogy 'olyan, mintha valóságos lenne, de mégsem az', így megteremtve „egy valóságos és egy képzeletbeli univerzumban való párhuzamos létezés” kettősségét. A műalkotás illúziója megtanít egyszerre két síkon létezni: az „itt és most” és az „akkor és ott” világai között, és így az illúzió mágiája lényegében képessé teszi a szemlélőt arra, hogy „meghaladja személyes azonosságának szűkös határait és részesüljön a létezés más minőségeiben.” (Koestler 1998: 409.)



## IRODALOM

### **ALMÁSI Miklós**

1992 *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában.*  
T-Twins, Budapest.

### **ARANY János**

2004 *Arany János Összes művei.* XVII., Universitas, Budapest.

### **BABITS Mihály**

1923 Előszó egy új Madách-kiadáshoz (Az Athenaeum jubileumi Madách-könyve számára). *Nyugat* 2., 170–172.

1934 *Az európai irodalom története.* Nyugat, Budapest.

1978a Dante és a mai olvasó. In BABITS Mihály: *Esszék, tanulmányok.* II. Szépirodalmi, Budapest, 253–256.

1978b Tanulmány Adyról. In BABITS Mihály: *Esszék, tanulmányok.* I. kötet. Szépirodalmi, Budapest, 667–693.

1986 Az első kiadások előszavai és a fordító megjegyzései. In BABITS Mihály: *Dante Isteni színjáték.* A szöveget gond., utószót és jegyzetet írta BELIA György. Szépirodalmi, Budapest, 567–574.

### **BALÁZS Béla – BARTÓK Béla – KASS János**

1979 *A kékszakállú herceg vára. Kass János rajzaival.* KROÓ György utószavával, Zeneműkiadó, Budapest.

### **BALOGH Edgár** (szerk.)

1981 *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon: Szépirodalom, közírás, tudományos irodalom, művelődés I. kötet (A–F).* Kriterion, Bukarest.

### **BALOGH Károly**

1934 *Madách az ember és a költő.* Athenaeum, Budapest.

**BARÓTI Dezső**

1988 *Sík Sándor*. Akadémiai, Budapest.

**BARTA János**

1942 *Madách Imre*. Franklin-Társulat, Budapest.

**BARTAL Mária**

2009 Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében. In ANGYALOSI Gergely – E. CSORBA Csilla – KULCSÁR SZABÓ Ernő – TVERDOTA György (szerk.): *Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 388–397.

**BARTÓK György**

1906 *Az akaratszabadság problémája*. Stein János m. Királyi Egyetemi Könyvkereskedése, Kolozsvár.

1911/1942 *Az erkölcsi érték philosophiája*. Universitas Francisco-Josephina. Kolozsvár–Budapest. Második kiadás: Kolozsvár.

1921 A művészi szemlélés. *Pásztortűz* 1., 136–138.

1922 *Petőfi lelke. Kísérlet az „aestheticum” megértésére*. Studium, Budapest.

1923 A zene hatalma. *Pásztortűz* 1., 234–238.

1924/1947 *A filozófia lényege és alapproblémái*. Acta Litterarum ac Scientiarum Regiae Universitatis Francisco-Josephinae. Sectio Philosophica. Tomus I. Fasc. III. 75–117., Szeged. (További szegedi és kolozsvári kiadásokat követően az ötödik, utolsó kiadás Budapest, 1947.)

1924/2001 A filozófia lényege. In: TONK Márton – SZÉLYES Éva (szerk.): *Bartók György: Válogatott filozófiai írások*. Pro Philosophia, Kolozsvár–Szeged, 39–108.

1929 A kultúrphilosophia néhány alapkérdéséről. *Athenaeum* 148–152.

1934/2001 A „szellem” filozófiai vizsgálata. In: TONK Márton – SZÉLYES Éva (szerk.): *Bartók György: Vá-*

logatott filozófiai írások. *Pro Philosophia*, Kolozsvár–Szeged, 108–147.

1937 Az esztétikai valóság. *Esztétikai Szemle* 3., 73–83.

1939 *Ember és Élet. A bölcseleti antropológia alapvonalai*. Franklin Társulat, Budapest.

### **BÉKÉS Vera**

2005 Palágyi Menyhért reakció-idő kísérletei a Kolozsvári Egyetem Pszichofiziológiai Laboratóriumában. *Magyar Filozófiai Szemle* 3., 351–380.

### **BENE Ádrián**

2014 Transzmedialitás és narrativitás. *Létünk* 1., 169–173.

### **BÍRÓ Ivett**

2001 *A hetedik művészet*. Osiris, Budapest.

### **BOGDANOV Edit**

2018a Fantázia és vitalitás. Palágyi Menyhért fantáziaelmélete. In BOGDANOV Edit – SZÉKELY László (szerk.): *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest, 47–72.

2018b Palágyi Menyhért pályafutása. In BOGDANOV Edit – SZÉKELY László (szerk.): *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest, 397–403.

### **BOGDANOV Edit – SZÉKELY László (szerk.)**

2018 *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest.

### **BOHÁR András**

2005 Sötétség: éjszaka, alkonyatkor és délben: avagy az utópiák alkonya (?). *Pro Philosophia Füzetek* 3., 127–134.

**BÓKAY Antal**

1997 *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban.*  
Osiris, Budapest.

**BOURDIEU, Pierre**

1988 Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In  
LENGYEL György – SZÁNTÓ Zoltán (szerk.): *Tőkefajták. A társadalmi és kulturális erőforrások szociológiája.* Aula, Budapest, 155–177.

**BRISITS Frigyes**

1929 Gárdonyi, Ady, Prohászka. *Magyar Kultúra* 1., 241–243.

**CSANDA Mária – LAIK Eszter**

2011 Rajzfilmek, jelképek, kultúra egy életen át: Interjú  
Jankovics Marcellel. *Irodalmi Jelen* július 6. Olvasható:  
<https://irodalmijelen.hu/05242013-1454/rajzfilmek-jelkepek-kultura-egy-eleten-interju-jankovics-marcellel>

**CSEPELI György**

2007 Kreatív társadalom. *Kritika* 12., 2-4.

**CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály**

2008 *Kreativitás. A flow és a felfedezés, avagy a találékonyság pszichológiája.* Ford. KERESZTES Attila, Akadémiai, Budapest.

2014 *Az öröm művészete. Flow a mindennapokban.* Ford.  
HALMOS Mária, Libri, Budapest.

2016 *A fejlődés útjai. A Flow folytatása.* Ford. BUDA Júlia,  
Libri, Budapest.

**DÉZSI Lajos**

1933 Sík Sándor. *Széphalom* 5., 3–4.

**DIZSERI Eszter**

2003 *Fülep Lajos élete.* Kálvin, Budapest.

**DOMBINÉ Kemény Erzsébet**

2015 Dante hatása a 19. századi zenében. In MÁTÉ Zsuzsanna (szerk.): „Dante – 750”. *Kiállítás és Tudományos emlékülés.* Szegedi Egyetemi Kiadó, Szeged, 56–67.

**DOMOKOS Mátyás** (szerk.)

1993 *Weöres Sándor: Egyedül mindenkivel. Beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai.* Szépirodalmi, Budapest.

**DOORMAN, Maarten**

2006 *A romantikus rend.* Typotex, Budapest.

**ECO, Umberto**

1998 *A nyitott mű.* Ford. DOBOLÁN Katalin, Európa, Budapest.

**EISEMANN György**

1991 *Keresztutak és labirintusok.* Tankönyvkiadó, Budapest.

**ENYEDI Sándor**

2010 *A Tragédia a színpadon 125 év: Bibliográfia.* Madách Irodalmi Társaság, Budapest. (Madách Könyvtár – Új Folyam, 60).

**FENYVES Mária Annunziata**

1997 *Zichy Mihály (Születésének 170. évfordulójára).* Uránusz, Budapest.

**FISCHER Tibor**

2005 A kommunizmus „gyümölcsei” című előadása a Terror Háza Múzeumban 2005-ben Arthur Koestler születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett konferencián. Olvasható: <http://www.koestler.hu/index64c7.html?012033&d=1>

**FÜLEP Lajos**

1921 „Dante (Készülő nagyobb Dante-mű fejezeteiből)”, *Nyugat* 18., 1369–1382.

1971 *Magyar művészet.* Corvina, Budapest.

1974 *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok. II. kötet,* Magvető, Budapest.

1990 *Fülep Lajos levelezése I. 1904–1919.* Szerk., a jegyzeteket és a mutatókat összeállította F. CSANAK Dóra, Budapest.

1992 *Fülep Lajos levelezése II. 1920–1930.* Szerk., a jegyzeteket és a mutatókat összeállította F. CSANAK Dóra, Budapest.

1998 *Fülep Lajos Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917–1930.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeállította TÍMÁR Árpád, Budapest.

### **GAAL György**

2007 Bartók György, a filozófus püspök halála centenáriuma. *Református Szemle* 6., 1327–1351.

### **GÁBOR Éva**

2005 Két magyar egymásra találása és együttműködése a Congress for Cultural Freedomban. *Pro Philosophia Füzetek* 3., 135–139.

### **GADAMER, Hans-Georg**

1984 *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* Ford., utószó BONYHAI Gábor. Gondolat, Budapest.

1990 Hermeneutika. In BACSÓ Béla (szerk.): *Filozófiai hermeneutika.* Ford. BACSÓ Béla, FTIK, Budapest, 11–28.

1991 Szöveg és interpretáció. In BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció.* Ford. HÉVIZI Ottó, Cserépfalvi, Budapest, 17–43.

1994 *A szép aktualitása.* Ford. BONYHAI Gábor, HE-GYESSY Mária, LOBOCZKY János, OROSZ Magdolna, POPRÁDY Judit, SCHEIN Gábor, TALLÁR Ferenc, T-Twins Kiadó, Budapest.

1995 Filozófia és irodalom. In BACSÓ Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Ford. BACSÓ Béla, Ikon, ELTE Esztétikai Tanszék, Budapest, 41–62.

### **GÁL József**

2002 *Bibliográfiai tételek Kass János életművéhez.* Mozaik, Szeged.

### **GALAMB Sándor**

1929 Gárdonyi Ady, Prohászka. *Napkelet* 9., 689–691.



**GOMBRICH, E. H.**

1978 A látható kép. In: HORÁNYI Özséb (szerk.): *Kommunikáció II.* Ford. ANDORKA Rudolf, BAIK Éva, JÓZSA Péter, KENESEI István, PLÉH Csaba, Közgazdasági és Jogi, Budapest, 123–141.

**GREZSA Ferenc**

1989 Képek a szegedi professzorság idejéből. In BIHARI József (szerk.): *Sík Sándor emlékezete.* Szentendre, 42–51.

**HABERMAS, Jürgen**

1987 *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures.* Polity Press, Cambridge.

**HALÁSZ László**

1929 Sík Sándor: Gárdonyi, Ady, Prohászka. *Irodalomtörténet* 3–4., 108–111.

**HÁMORI József**

2005 *Az emberi agy asszimetriái.* Dialog Campus, Budapest.

**HANKISS Ágnes**

1978 *A bizalom anatómiája.* Magvető, Budapest.

**HANKISS Elemér**

2008 *Ikarosz bukása.* Osiris, Budapest.

**HARTMANN, Nicolai**

2013 *Étika.* Ford. SIMON Ferenc. Noran Libro, Budapest.

**HEIDEGGER, Martin**

1992 *Az idő fogalma.* Ford. FEHÉR M. István, Kossuth, Budapest.

1994 „...költőien lakózik az ember...” *Válogatott írások, vál., szerk. PONGRÁCZ Tibor.* Ford. BACSÓ Béla, HÉVÍZI Ottó, KOCZISZKY Éva, PONGRÁCZ Tibor, SZIJJ Ferenc, VAJDA Mihály. T-Twins Kiadó – Pompeji, Budapest – Szeged.

**HORVÁTH Károly**

1984 *Madách Imre.* Gondolat, Budapest.

**HUSSERL, Edmund**

2002 *Előadások az időről*. Ford. SAJÓ Sándor és ULMANN Tamás. Atlantisz, Budapest.

**IGNOTUS**

1928 Ady körül. *Nyugat* 12. Elektronikus változat: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00445/13917.htm>.

**JAKAB APONYI Noémi**

2011 Megrajzolt álomutazás. Jankovics Marcell: Az ember tragédiája. *Irodalmi Jelen*, 2011. december 19. Olvasható: <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1527/megrajzolt-alomutazas-jankovics-marcell-az-ember-tragediaja>

**JAKOBSON, Roman**

1972 Nyelvészet és poétika. In FÓNAGY Iván – SZÉPE György (szerk.): *Hang – jel – vers*. Ford. BARCZÁN Endre, Gondolat, Budapest, 229–244.

**JANKOVICS Marcell**

2012 *Beszélgetés Jankovics Marcellel Az ember tragédiája c. rajzfilm alkotójával a Beregszászi Főiskolán* 2012. ([https://www.youtube.com/watch?v=impAA\\_AKbyE](https://www.youtube.com/watch?v=impAA_AKbyE))

**JÓNA György**

2005 A diktatórikus struktúrák kialakulása és az általuk teremtett társadalmi viszonyok jellegzetességei – a koestleri életmű alapján. *Pro Philosophia Füzetek* 3., 159–169.

**JÓZSA Márta**

2005 A század torkán akadt értelmiségi – Arthur Koestler intellektuális attitűdjéről. *Pro Philosophia Füzetek* 3., 153–157.

**JUHÁSZ Gyula**

1924/2018 Palágyi Menyhért. In BOGDANOV Edit – SZÉKELY László (szerk.): *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból*. MTA Bölcsészettudományi

Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest, 13–14.

**KAPOSI József**

1911 *Dante Magyarországon*. Révai és Salamon, Budapest.

**KASS János**

1967 *Kass János tizenöt rézkarca Az ember tragédiájához*. Magyar Helikon – Európa, Budapest.

1980 *Dilemma* (<http://youtu.be/SclGfTrgnIQ>)

1994 Gondolatok a könyvillusztrációról. In PETŐFI S. János – BÉKÉSI Imre – VASS László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 7. A multimediális kommunikátorok szemiotikai textológiai megközelítéséhez*. JGYTF, Szeged, 9–17.

1997 Pályám emlékezete. In BÁNKI Vera – LENGYEL János – TANDI Lajos (szerk.): *Ötven év képen és írásban*. Szeged, 24–25.

2006 *Írások és képek*. Holnap, Budapest.

2017 Az illusztráció műfajáról. *Szeged (A Város folyóirata)* 2017. április, 26–27.

**KATONA Ferenc**

2017 *A kreativitás kultúrtörténete*. Medicina, Budapest.

**KENESEI István**

2013 *A kognitív szempont a nyelv pszichológiájában*. Általános Nyelvészeti Tanulmányok 25, Akadémiai, Budapest.

**KENYERES Zoltán**

1983 *Tündérsíp*. Weöres Sándorról. Szépirodalmi, Budapest.

**KÉPÍRÓ Ágnes**

2018 Interjú Jankovics Marcell-lel. *Palócföld* 2., 26–35.

**KIBÉDI Varga Sándor**

1980 *A szellem hatalma*. Aurora Könyvek, München.

**KIRÁLY Erzsébet**

1997 Paolo és Francesca. Dante-kultusz Magyarországon 1900 körül. *Művészettörténeti Értesítő* 1–2., 69–78.

**KISSNÉ Novák Éva**

2007 Megnyitó beszéd. *Mikes International Hungarian Periodical for Art, Literature and Science*, 4. Melléklet. 18–20.

**KLOEPFER, Rolf**

1999 Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie. In MECKE, Jochen – ROLOFF, Volker (hrsg.): *Kino-(Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Stauffenburg Verlag, Tübingen, 23–46.

**KOESTLER, Arthur**

1988 *Sötétség délben*. Ford. BART István. Európa–Reform, Budapest.

1992 *Mint éjjeli tolvaj*. Ford. BORBÁS Mária. Fabula, Budapest.

1993 *Párbeszéd a halállal*. *Spanyol testamentum*. Ford. NEMES László. Fabula, Budapest.

1994 *A jogi és a komisszár*. Ford. HRUBY József. Osiris – Századvég, Budapest.

1996a *Alvajárók*. Ford. MAKOVECZ Benjamin. Európa, Budapest.

1996b *Nyílvessző a végtelenbe*. Ford. BORIS János. Osiris, Budapest.

1997 *A láthatatlan írás*. Ford. MAKOVECZ Benjamin. Osiris, Budapest.

1998 *A teremtés*. Ford. MAKOVECZ Benjamin. Európa, Budapest.

1999 *A lótuusz és a robot*. Ford. TANDORI Dezső. Terebess, Budapest.

2000 *Szellem a gépben*. Ford. MAKOVECZ Benjamin. Európa, Budapest.

**KORNIS Gyula**

1922 *Új magyar filozófiai rendszer. Pauler Ákos filozófiája.*  
Eggenberger, Budapest.

**KŐVÁRY Zoltán**

2012 *Kreativitás és személyiség.* Oriold és Társai Kft., Budapest.

**KRAJKÓ András**

1989 Sík Sándor Ady-képének jellemzői. In *Sík Sándor emlékszáma.* Acta Historiae Litterarum Hungaricarum Tomus XXIII. Szeged, 12–33.

**LACHMANN, Renate**

1995 A szinkretizmus mint a stílus provokációja. *Helikon* 3., 266–277.

**LOMBROSO, Cesare**

1998 *Lángész és örültség.* Ford. SZABÓ Károly, Lazi, Szeged.

**MADÁCH Aladár**

2001 Lélektani elemek az Ember Tragédiájának főalakjaiban. In BENE Kálmán (szerk.): *VIII. Madách Szimpózium.* Madách Irodalmi Társaság, Budapest–Balassagyarmat. (Madách Könyvtár – Új Folyam, 25), 128–144.

**MADÁCH Imre**

1900 *Az ember tragédiája.* Jegyzetekkel és magyarázatokkal kiadta Alexander Bernát, Budapest.

1942 *Madách Imre Összes művei.* II., Révai, Budapest.

2005 *Az ember tragédiája. Drámai költemény, Szinoptikus kritikai kiadás.* Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: KERÉNYI Ferenc, Argumentum, Budapest.

**MARGITHÁZI Orsolya**

2002 Az animációs film története. *Filmtett* 2002. szeptember 15. <http://www.filmtett.ro/cikk/1426/az-animacios-film-tortenete-4-1>

## MARISKA ZOLTÁN

- 2007 Nyitóbeszéd Málnási Bartók György születésének 125. évfordulójára rendezett ünnepi ülésen. *Mikes International Hungarian Periodical for Art, Literature and Science*, 4. Melléklet, 10–15.
- 2012 Kolozsvári végjáték, szegedi kezdés. In EGYED Péter (szerk.): *Felvilágosodás. Magyar századforduló. A VII. Hungarológiai Kongresszus Filozófia Szekciójának előadásai*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 191–219.

## MÁTÉ Zsuzsanna

- 1994 *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében*. JGYTF Kiadó, Szeged. OSZK Magyar Elektronikus Könyvtára: <http://mek.oszk.hu/04800/04829/index.phtml>
- 1995 „Szép eszéről, szép lelkéről...” *Tanulmányok a fiatal Fülep pályakezdéséről és művészetfilozófiájáról*. JGYTF Kiadó, Szeged. OSZK Magyar Elektronikus Könyvtára. <http://mek.oszk.hu/04800/04861/04861.pdf>.
- 2004 *Madách Imre, a poeta philosophus*. Bíbor, Miskolc. (Magyar Filozófiatörténeti Könyvtár, VI.) OSZK Magyar Elektronikus Könyvtára: <http://mek.oszk.hu/04800/04875/index.phtml>.
- 2005 *Sík Sándor, a szépíró, az irodalomtudós és az esztéta*. Lazi, Szeged. OSZK Magyar Elektronikus Könyvtára: <http://mek.oszk.hu/04800/04874/index.phtml>.
- 2007 *Megérthető műalkotás? Esztétikatörténeti és befogadás-esztétikai tanulmányok*. Lazi, Szeged. OSZK Magyar Elektronikus Könyvtára: <http://mek.oszk.hu/05700/05700/>
- 2011a Művészetfilozófiai korrelációk a fiatal Fülep Lajos műveiben. *Ars Hungarica* 2., 94–107.
- 2011b Fülep Lajos nemzeti művészet fogalmáról. In JAN-KOVICS József – NYERGES Judit (szerk.): *Kultúra*,

- nemzet, identitás. VI. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus. Budapest, 124–131.
- 2013 *A bölcselet átlényegülése esztétikumká – középpontban Madách Imre Az ember tragédiájával.* Madách Irodalmi Társaság, Szeged. (Madách Könyvtár – Új Folyam, 81.) OSZK Magyar Elektronikus Könyvtára: <http://mek.oszk.hu/12000/12067/>
- 2014 Pauler Ákos esztétikája. Komparatív reflexiók. In FRENYÓ Zoltán (szerk.): *Pauler Ákos filozófiája.* MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézet, Budapest, 113–122.
- 2015 Dante Commediája és Madách Tragédiája. In MÁTÉ Zsuzsanna (szerk.): *„Dante – 750”. Kiállítás és Tudományos emlékülés.* Szegedi Egyetemi Kiadó, Szeged. OSZK Magyar Elektronikus Könyvtára: <http://mek.oszk.hu/14700/14705/14705.pdf>.
- 2016 *Transformations of Literary Texts: Comparative and Hermeneutic Studies on the Intertextual and Intermedial Relations in Some Major Works of Dante, Imre Madách and Béla Balázs.* Madách Irodalmi Társaság, Szeged. (Madách Könyvtár – Új Folyam, 95.) OSZK Magyar Elektronikus Könyvtára: <http://mek.oszk.hu/16100/16179/>
- 2017 Kass János Dilemma c. filmje és Az ember tragédiája. Tanulmányok. *Újvidék* 1, 137–149.
- 2018a *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben.* Madách Irodalmi Társaság, Szeged. (Madách Könyvtár – Új Folyam, 101.) OSZK Magyar Elektronikus Könyvtára: <http://mek.oszk.hu/17900/17945/17945.pdf>
- 2018b Adaptáció, autonómítás és intermedialitás Jankovics Marcell Az ember tragédiája című animációs filmjében. *Palócföld* 2., 13–25.

**MCLUHAN, Marshall**

1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*. New American Library – Times Mirror, New York.

**MORVAI Győző**

1897 *Magyarázó tanulmány „Az ember tragédiájá”-hoz*. A szerző kiadása, Molnár Mihály könyvnyomdája, Nagybánya.

**M. TÓTH Éva – KISS Melinda**

2014 *Magyar alkotói Portrék II. Animációs mozgóképtörténet*. II. Typotex, Budapest.

**MURAKÖZY Gyula**

1929 Gárdonyi, Ady, Prohászka. Lélek és forma a századforduló irodalmában. *Protestáns Szemle* 7., 501–505.

**NAGY L. János**

1998 *Szavak és világek Weöres Sándor verseiben*. Akadémiai, Budapest.

2003 *A retorikus nyelvhasználat Weöres Sándor költészetében*. Akadémiai, Budapest.

**NYÍRI Kristóf**

1999 From Palágyi to Wittgenstein. In NYÍRI, Kristóf – FLEISSNER, Peter (eds.): *Philosophy and Culture the Politics of E+lectronic Networking*. Vol. 1. Austria and Hungary, Innsbruck–Wien/Budapest, 1–11.

**PALÁGYI Menyhért**

1885/2018 Vajda János és a magyar lyra. In BOGDANOV Edit – SZÉKELY László (szerk.): *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest, 253–263.

1889/2018 Magány. Reviczky Gyula költeményeiről. In BOGDANOV Edit – SZÉKELY László (szerk.) *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból*. MTA



Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest, 277–284.

1896/2018 Komjáthy Jenő emlékezete. In BOGDANOV Edit – SZÉKELY László (szerk.): *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból.* MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest, 264–276.

1900 *Madách Imre élete és költészete.* Athenaeum, Budapest.

1909/2018 Részletek Palágyi Menyhért Petőfi című művéből. In BOGDANOV Edit – SZÉKELY László (szerk.): *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból.* MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest, 285–306.

2018 Palágyi Menyhért írásainak áttekintő bibliográfiája. In BOGDANOV Edit – SZÉKELY László (szerk.): *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból.* MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest, 403–416.

### **PALLÓ Gábor**

2005 Az ébrenjáró: Arthur Koestler. *Fizikai Szemle* 12., 406–411.

### **PAULER Ákos**

1920/2001 *Bevezetés a filozófiába.* Áron, Budapest.

1924 *A szellemtörténet kategóriái.* Minerva, Budapest.

1938 *Metafizika.* Magyar Tudományos Akadémia, Budapest. (Akadémiai Filozófia Könyvtár, 10.)

2002 Liszt Ferenc gondolatvilága. In SOMOS Róbert (szerk.): *Pauler Ákos: Művészetfilozófiai írások.* Kairosz Kiadó, Budapest, 2002.

### **PÁL József** (szerk.)

1995 Hermész Triszmegisztosz, Aszklépiosz. In *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szöveggyűjtemény.* Szeged.

2009 *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban.* Akadémiai, Budapest.

2013 „...et anni tui non deficient”. Időről és időn túlról Weöres Sándor költészetében. *Tiszatáj* 12., 61–68.

**PERECZ László**

1998 Túl a neokantianizmuson – vázlat az Erdélyi Iskoláról. *Pro Philosophia Füzetek* 13–14., 219–236.

2011 Az antipozitivizmus áramában. A Böhm-Iskola és a Lukács-kör a századelőn. *Magyar Tudomány* 12., 1499–1507.

**PÉTERFY Jenő**

1903 *Összegyűjtött munkái, III.* Budapest.

**PETHŐ Ágnes**

2002 A mozgókép intermedialitása, A köztes lét metaforái. In PETHŐ Ágnes (szerk.): *Képtárvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből.* Scienica, Kolozsvár, 17–60.

**PITROFF Pál**

1929 Sík Sándor irodalomtudományi könyve. *Élet* április 28., 170–172.

**PLATÓN**

1984 *Platón Összes Művei, II.* Bev. FALUS Róbert, Európa, Budapest.

**PLÉH Csaba**

2010 Kreativitás, tehetség és gyakorlás: hangsúlyváltozások a kutatásban. *Magyar Pszichológiai Szemle* 2., 202–207.

**PLÓTINOSZ**

1986 *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások.* Fordította és a jegyzeteket írta HORVÁTH Judit – PERCZEL István. Európa, Budapest.

**RAVASZ László**

1909 Dr. Bartók György mint theologus. In *Málnási dr. Bartók György püspök emlékezete.* Steif Jenő, Kolozsvár.

**RÓNAY László** (szerk.)

1996 *Sík Sándor: A szeretet pedagógiája. Válogatott írások.*  
Vigilia Kiadó, Budapest.

**SCHELLING Friedrich**

2008 *A transzcendentális idealizmus rendszere.* Ford.

ENDREFFY Zoltán, Szeged, Lectum.

**SCHÖPFLIN Aladár**

1929 Ady és a konzervatív kritika. *Nyugat* október 16.

**SÍK Sándor**

1928 Ady és a magyar ifjúság. *Élet* febr. 12., 41–42.

1929 *Gárdonyi, Ady, Prohászka. Lélek és forma a századforduló irodalmában.* Pallas, Budapest.

1943/1990 *Esztétika.* Universum, Szeged.

**SIMONOVITS Anna**

1977 Palágyi Menyhért filozófiai nézetei. In KISS Endre – NYÍRI Kristóf (szerk.): *A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn.* Kossuth, Budapest, 121–164.

**SOMOS Róbert**

1999 *Pauler Ákos élete és filozófiája.* Paulus Hungarus – Kairosz, Budapest.

**SOMOS Róbert** (szerk.)

2002 *Pauler Ákos – Művészetfilozófiai írások.* Kairosz, Budapest.

**SŐTÉR István** (szerk.)

1965 *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig. IV. kötet.* Akadémiai, Budapest.

**S. VARGA Pál**

2007 Történelem és irónia. 1861 Madách Imre: Az ember tragédiája. In SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története II. (1800-tól 1919-ig).* Gondolat, Budapest, 461–481.

**SZABÓ János** (szerk.)

1993 *A százgyökerű szív. Levelek, naplók, visszaemlékezések Sík Sándor hagyatékából.* Magvető, Budapest.

**SZABÓ Júlia**

1985 *A XIX. század festészete Magyarországon.* Corvina, Budapest.

**SZABÓ Tibor**

2003 *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon.* Balassi, Budapest.

**SZEGEDY-MASZÁK Mihály**

2007 *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata.* Kalligram, Pozsony.

**SZÉKELY László**

1994 Fizikai és filozófiai tér-idő. Palágyi Menyhért tér-idő elmélete és a relativitáselmélet tér-idő felfogása. *Magyar Filozófiai Szemle* 3–4, 323–342.

2018 Palágyi Menyhért a gondolkodás történetében és jelenében. In BOGDANOV Edit – SZÉKELY László (szerk.): *Észlelés és fantázia. Válogatás Palágyi Menyhért írásaiból.* MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet – Gondolat, Budapest, 15–46.

**SZILÁGYI Ákos**

1984 *Nem vagyok kritikus!* Magvető, Budapest.

**SZÜCSI József**

1915 Madách Imre könyvtára. *Magyar Könyvszemle* 5–28.

**TAMÁS Gáspár Miklós**

1971 Egy szerény filozófus emlékére. *Korunk* 5., 761–762.

**TANDORI Dezső**

1981 Weöres Sándor: Az ég-sapkájú ember. In DETRE Zsuzsa – BÁRÁNY György (szerk.): *Miért szép? Vers-elemzések napjaink költészetéből.* Gondolat, Budapest.

**TATARKIEWICZ, Władysław**

2000 *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története.* Ford. SAJÓ Sándor. Kossuth, Budapest.

**TÍMÁR Árpád** (szerk.)

1985 *Fülep Lajos emlékkönyv. Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról.* Budapest.

1986 *A Fülep-irodalomról.* In *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*, Pécs.

**TONK Márton – SZÉLYES Éva** (szerk.)

2001 *Bartók György: Válogatott filozófiai írások.* Pro Philosophia, Kolozsvár–Szeged.

**TÓTH László – KIRÁLY Zoltán**

2006 *Új módszer a kreativitás megállapítására.* *Magyar Pedagógia* 4., 287–311.

**TÓTH Miklós**

2007 *Bartók György az ember.* *Mikes International Hungarian Periodical for Art, Literature and Science* 4., 15.

**USZPENSZKIJ, Borisz**

1975 *A művészet szemiotikájáról.* In HORÁNYI Özséb – SZÉPE György (szerk.): *A jel tudománya.* Ford. ANTAL László, BERKES Ildikó, FEHÉR Márta, KANYÓ Zoltán, KELEMEN János, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, V. BINÉT Ágnes, VOIGT Vilmos, WILHELM Gábor. Gondolat, Budapest, 431–435.

**VIDMAR Antal**

1936 *Dante és Madách.* A budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Olasz Intézetének kiadványa, Budapest.

**WEÖRES Sándor**

1986 *Egybegyűjtött írások*, I–III., Magvető, Budapest.





## A TANULMÁNYOK EREDETI MEGJELENÉSE

Palágyi Menyhért esztétika-felfogásának heurisztikus erejéről, *Docēre*, 2018/ 3–4., újraközölve: In Máté Zsuzsanna – Varga Emőke (szerk.): XXVI. *Madách Szimpózium*, Szeged–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2019.

Palágyi Menyhért irodalomesztétikai felfogásáról. In Máté Zsuzsanna – Varga Emőke (szerk.): XXVI. *Madách Szimpózium*. Madách Irodalmi Társaság, Szeged–Balassagyarmat, 2019.

A művészetfilozófus Fülep Lajos elfeledett írásai a reformációról. *Magyar Művészet – A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata* 2017/4., újraközölve: In Kulcsár Árpád (szerk.): *Reformáció 500*. A Partiumi Keresztény Egyetem által 2017. október 5–6. között szervezett konferencia előadásainak gyűjteménye. Partiumi Keresztény Egyetem Kiadó, Nagyvárad–Komárom, 2018.

Pauler Ákos esztétikája. Komparatív reflexiók. In Frenyó Zoltán (szerk.): *Pauler Ákos filozófiája*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézet, Budapest, 2014.

Az „Erdélyi Iskola” egyik alapítójáról, Málnási Bartók György kolozsvári-szegedi filozófusról és esztétika-felfogásáról, *Magyar Művészet – A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata* 2018/4.

Sík Sándor Ady-képéről, *Vigilia* 2019/7.

- „...és bízva bízzál!” In Laczkó Sándor (szerk.): *Lábjegyzetek Platónhoz – A bizalom*. Magyar Filozófiai Társaság, Pro Philosophia Szegedi Alapítvány, Státus Kiadó, Szeged, 2015.
- Dante Commediájáról és Madách Tragédiájáról – az összehasonlító kutatás felől. *Létünk (Újvidék)* 2016/1.
- Az intermedialitás hermeneutikai sajátosságairól – Madách Imre Az ember tragédiája és Jankovics Marcell animációs rajzfilmjének kölcsönviszonya alapján, *Tanulmányok (Novi Sad)* 2018/ 1.
- Dialogus a művésztől és művészetéről. Kass János születésének 90. évfordulóján, *Docēre* 2018/1–2.
- Verssé vált idő-filozófia. A „jelenség-idő” és a „teljes-idő” Weöres Sándor néhány művében, *Tiszatáj* 2014/9.
- A művész és a tudós kreativitása Csikszentmihályi Mihály és Arthur Koestler szerint. *Magyar Művészet – A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata* 2018/1.





## NÉVMUTATÓ

### A

Ábrányi Emil 131  
Ady Endre 8–10, 45, 50,  
76, 78–79, 89–101  
Aiszópusz 158  
Alberti, Leon Battista 192  
Alexander Bernát 123  
Almási Miklós 62, 65, 106  
Áprily Lajos 76  
Arany Antal 43  
Arany János 30, 50, 76, 90,  
105, 158  
Arisztotelész 162, 193

### B

Babits Mihály 35, 76,  
91–93, 105, 119–122  
Bach, Johann Sebastian  
144  
Balassi Bálint 50, 90  
Balázs Béla 159  
Bálint Endre 131  
Balogh Károly 122  
Bán Imre 121  
Barabás Miklós 38  
Baróti Dezső 94

Barta János 18, 105  
Bartal Mária 174  
Bartlett, Frederic 195  
Bartók Béla 159–160  
Bartoniek Anna 131  
Báthori István 70  
Beethoven, Ludwig van  
84  
Berde Károly 76  
Bergson, Henri 183  
Berlioz, Hector 144  
Berzsenyi Dániel 76, 90  
Bethlen Gábor 70  
Blake, William 130  
Boccaccio, Giovanni 128  
Boda László 130  
Bogdanov Edit 13–15,  
17–18, 29  
Borsos Miklós 38, 130  
Bory László 22  
Botticelli, Sandro 130  
Böhm Károly 71, 76–78  
Brandenstein Béla 53  
Brisits Frigyes 91  
Buday György 131, 138  
Byron, George 133

**C**

- Camus, Albert 206–207  
Capriano, Giovanni Pietro  
192  
Cervantes, Miguel de 156  
Chagall, Marc 156  
Croce, Benedetto 45  
Czóbel Minka 138  
Csanak Dóra, F. 35  
Cséri Lajos 130  
Csíkszentmihályi Mihály  
191, 195–202  
Csokonai Vitéz Mihály  
50, 90  
Csörföly Imre 22

**D**

- Dalí, Salvador 130, 183  
Dante, Alighieri 9–10, 39,  
76, 119–133  
Debussy, Claude 144  
Defoe, Daniel 158  
Delacroix, Eugène 130  
Dési Huber István 38  
Dessoir, Max 92  
Dilthey, Wilhelm 80–81,  
92, 135  
Dohnányi Ernő 138, 140  
Doorman, Maarten 193,  
204  
Doré, Gustav 130  
Dugonics András 90  
Dutka Ákos 45

**E**

- Eco, Umberto 147  
Edison, Thomas Alva 197  
Einstein, Albert 197  
Eisemann György 108, 111  
Erdős Renée 37

**F**

- Faludi Ferenc 90  
Faludy György 163  
Farkas András 131  
Farkas Imre 131  
Fáy András 158  
Fáy Dezső 130–131  
Fechner, Gustav 80  
Fichte, Johann Gottlieb 27  
Ficino, Marsilio 124, 192  
Franco, Francisco 205  
Fráter Erzsébet 23  
Fülep Lajos 8, 10, 35–38,  
41–43, 45–46, 48–52,  
78, 121  
Füst Milán 44, 95

**G**

- Gaal György 71  
Gábor Dénes 206  
Gadamer, Hans-Georg 58,  
63, 84, 122, 135–136,  
174  
Galamb Sándor 93  
Gárdonyi Géza 90–91  
Gehlen, Arnold 15

- Goethe, Johann Wolfgang **I**  
 von 76, 120, 123,  
 199  
 Gombrich, Ernst Hans  
 Josef 140  
 Gothár Péter 183  
 Goya, Francisco José de 163  
 Gulácsy Lajos 130  
 Gyórfy István 73  
 Gyulai Pál 17, 30  
 Gyulay Líviusz 130
- H**  
 Habermas, Jürgen 48  
 Halász János (John Halas)  
 161  
 Halász László 93, 94  
 Hamvas Béla 174, 178, 181  
 Hankiss Ágnes 113–114  
 Hankiss Elemér 187  
 Haranghy Jenő 131  
 Hartmann, Nicolai 80, 110  
 Haynal Imre 75  
 Hegel, Georg Wilhelm  
 Friedrich 27  
 Heidegger, Martin 174,  
 183  
 Hitler, Adolf 74, 150  
 Horatius, Quintus 76  
 Humboldt, Alexander 125  
 Husserl, Edmund 183  
 Huszti Péter 142  
 Huxley, Aldous 76, 207
- I**  
 Ignotus Hugó 95, 96  
 Illyés Gyula 37, 44  
 Ipoly Sándor 132  
 Izsó Miklós 38
- J**  
 Jakobson, Roman 64  
 Jankovics Marcell 129,  
 135, 137–138,  
 140–144, 146,  
 149–150, 152  
 Jefferies, Cynthia 206, 208  
 Jékely Zoltán 74  
 Jeszenszky Danó 22, 23  
 Jókai Mór 50  
 József Attila 91, 208  
 Juhász Ferenc 160  
 Juhász Gyula 14, 91
- K**  
 Kaffka Margit 91  
 Kákonyi István 131  
 Kant, Immanuel 77,  
 80, 84, 108, 111,  
 115–117  
 Kaposi József 121,  
 129–133  
 Kardos Tibor 121  
 Károlyi Mihály 43  
 Kass János 10, 131, 138,  
 140, 155–171  
 Katona József 28

- Kelemen János 121, 229  
Kenyeres Zoltán 174–175,  
178, 186  
Kepler, Johannes 20, 109  
Kibédi Varga Sándor 77,  
78  
Király Erzsébet 132  
Klages, Ludwig 15  
Kloepfer, Rolf 142  
Kodály Zoltán 160  
Koestler, Arthur 9, 10,  
191, 194, 202–209  
Koltay-Kastner Jenő 121  
Komjáthy Jenő 8, 17,  
28–29, 31–33  
Kondor Béla 130–131  
Kopernikusz 20, 162  
Kornis Gyula 67  
Korniss Dezső 38  
Kosztolányi Dezső 91, 95  
Kölcsey Ferenc 50, 80,  
90–91  
König Gyula 17  
Kun Béla 43  
Kunfi Zsigmond 43
- L**  
Lachmann, Renate 151  
Lajos Ferenc 130  
Lana, Jacopo della 128  
Leary, Timothy 207  
Lechner Ödön 38  
Lenin, Vlagyimir Iljics 150
- Lermontov, Mihail  
Jurjevics 133  
Lessing, Gotthold Ephraim  
71  
Liszt Ferenc 54, 66, 144  
Lombroso, Cezare 202  
Lotz Károly 38  
Lukács György 53, 58, 62
- M**  
Madách Aladár 18, 123, 124  
Madách Imre 8–10, 13,  
17–29, 31, 76, 90,  
105, 108, 119–133,  
135, 137–148, 150,  
152–153, 157–158,  
162, 164–165  
Madarász Viktor 38  
Makkai Sándor 76–77  
Málnási Bartók György,  
id. 70–71, 74  
Málnási Bartók György,  
ifj. 8, 10, 69–86  
Markó Károly, ifj. 38, 132  
Martyn Ferenc 131  
Marx, Karl 14, 28, 167  
Máté Zsuzsanna 1, 3, 4, 10,  
214, 222, 223, 241  
Mátyás Ernő 76  
McLuhan, Marshall 140  
Mécs László 91  
Medici 198  
Mensáros László 142

- Meredith, Sean 129  
Mészöly Géza 38  
Michelangelo, Buonarroti  
40, 130, 192, 197,  
198  
Mindszenty Gedeon 90  
Mirandola, Giovanni Pico  
della 124  
Molnár Piroska 144  
Móra Ferenc 90, 155, 158  
Móricz Zsigmond 155  
Mór Marianna 142  
Morvai Győző 123  
Mozart, Wolfgang  
Amadeus 144, 159  
Munkácsy Mihály 38  
Muszorgszkij, Mogyeszt  
Petrovics 144
- N**  
Nagyajtay Teréz 131  
Nagy L. János 174  
Napóleon, Bonaparte 84  
Németh László 76  
Newton, Isaac 198, 200,  
207  
Nyíri Kristóf 14
- O**  
Orwell, George 207
- P**  
Paál László 38  
Palágyi Lajos 27  
Palágyi Menyhért 7, 8, 10,  
13–24, 27–34  
Pál József 121, 174, 181  
Pascal, Blaise 67  
Paulay Ede 24, 138,  
140–141  
Pauler Ákos 8, 10, 21,  
53–54, 56–57, 59–67,  
86  
Pázmány Péter 90  
Perecz László 78  
Péterfy Jenő 121, 132–133  
Petőfi Sándor 17, 28, 29, 30,  
34, 76, 82, 84, 90, 92,  
101, 105, 132, 158  
Picasso, Pablo 197  
Pinto, Paolo 192  
Pitroff Pál 53, 93  
Platón 65, 84, 182, 187  
Pléh Csaba 195, 202, 204,  
206  
Plessner, Helmuth 15  
Plótinosz 124  
Polányi Mihály 206  
Prohászka Ottokár 90,  
91, 95  
Proust, Marcel 183
- R**  
Rabelais, François 76  
Raffaello, Sanzio 192, 197  
Rákóczi Ferenc 70, 182

- Rákosi Jenő 27, 28  
Ránki György 138, 140  
Ravasz László 43, 71, 76, 77  
Ravel, Maurice 144  
Rembrandt 156  
Réti Zoltán 131  
Reviczky Gyula 8, 17, 28,  
29, 31–33  
Rimini, Francesca da 131  
Rimcskij-Korszakov,  
Nyikolaj  
Andrejevics 144  
Rippl-Rónai József 38  
Ritoók Emma 43  
Rodin, August 130  
Roth, Rudolf 71  
Russell, Bertrand 207
- S**
- Sartre, Jean Paul 76, 158,  
206, 207  
Sáry László 144  
Scheler, Max 15, 80  
Schelling, Friedrich  
Wilhelm Joseph 27,  
33, 34, 57, 80  
Schéner Mihály 130  
Schischkoff, Georgi 15  
Schleiermacher, Friedrich  
84, 86  
Schopenhauer, Arthur 178  
Schöpflin Aladár 93–94  
Schrödinger, Erwin 207
- Schütz Antal 53  
Shakespeare, William 76,  
157  
Sík Sándor 8, 9, 53–55,  
57–58, 60–61, 63–64,  
67, 86, 89–101  
Simonovits Anna 14  
Simonton, Dean Keith  
204, 206  
Sipos Pál 80  
Somogyi István 131  
Somos Róbert 53, 56  
Spranger, Eduard 92  
Szabó Dezső 91  
Szabó Júlia 132  
Szabó Tibor 121, 129–130  
Szántó Piroska 131  
Szász Károly 121  
Szauder József 121  
Széchenyi István 80, 84, 92  
Székely Bertalan 17, 38  
Székely László 13–18, 29  
Szent Ágoston 192  
Szentkuthy Miklós 130  
Szikora János 106  
Szilágyi Ákos 174  
Szilágyi Tibor 144  
Szilárd Leó 206  
Szinetár Miklós 141  
Szinte Gábor 131  
Szinyei Merse Pál 38  
Sztálin, Joszif  
Visszarionovics 150

**T**

Taine, Hippolyte 27, 97  
Tamási Áron 76  
Tandi Lajos 170  
Tankó Béla 77  
Tavaszy Sándor 77  
Teller Ede 206  
Than Mór 128, 130–132, 137  
Tímár Árpád 35, 38  
Tolnai Lajos 27–28, 30  
Tóth Miklós 74  
Törley Mária 130  
Troeltsch, Ernst 72  
Twain, Mark 158

**U**

Uszpenszkij, Borisz 65

**V**

Vajda János 8, 28, 30–31, 33  
Varga Béla 77  
Varga Emőke 170  
Vas István 44  
Vatai László 77

Vergilius, Publius

Vergilius 131

Verne Gyula 158

Vidmar Antal 122, 131,  
229

Vidnyánszky Attila 106

Vinci, Leonardo Da 130,  
162, 164, 166–167,  
192, 197

Vörösmarty Mihály 90,  
101

**W**

Wagner, Richard 144, 159  
Weöres Sándor 9, 10, 44,  
173–189

Windelband, Wilhelm 72

Würtz Ádám 131

**Z**

Zelk Zoltán 158

Zichy Mihály 130, 132,  
133, 138, 140, 157

Zolnai Béla 75, 91







## SZERZŐI NÉVJEGY

Máté Zsuzsanna CSc, habil. (1961) Madách Imre-díjas, esztéta, esztétikatörténész és irodalomtörténész, a Szegedi Tudományegyetem JGYPK Művészeti Intézetének habilitált tanára, a Szegedi Tudományegyetem Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskolája tisztagja és témavezetője, a művészetelméleti és művészetpedagógiai kutatócsoport vezetője. Kilenc művészetfilozófiai, esztétikatörténeti és irodalomesztétikai, irodalomtörténeti könyve (valamennyi olvasható az OSZK.mek-jében digitális formában is) és 178 tudományos publikációja jelent meg.

Tudományos közleményei: Magyar Tudományos Művek Tára: MTMT <https://m2.mtmt.hu/gui2/?type=authors&mode=browse&sel=10014040>



## AJÁNLÁSOK

„Máté Zsuzsanna könyve, „Az aestheticum vizsgálatának célja tehát az értékadó jelentés felkutatása.” – Magyar esztétikatörténeti és esztétikai tanulmányok már a címével is pontosan utal arra a problémakörre, amelyik nemcsak a magyar filozófia, hanem a magyar esztétika történetírásának is a részét képezi. Nevezetesen arról van szó, hogy a magyar filozófia történetének a 18. század végével kezdődő és a huszadik századig elhúzódó szakaszában az egyik fő vonal az értékek – a „Sein”-nel szemben a „Sollen” – meghatározó szerepét emelte ki. Ennek a fejlődési ívnek a kezdetén a magyarországi Kant-vita állt, később Fries filozófiájának átvételével módosult, hogy aztán Böhm Károly axiológiai rendszerében csúcspontjára emelkedett ki. Ennek a bölcséleti vonulatnak mindig szerves része volt az esztétika, mint az egyik alapérték létrehozója és kifejezője.

A könyv első része (Magyar esztétikatörténeti tanulmányok) azokkal az esztétákkal illetve esztétikát is művelő gondolkodókkal – Palágyi Menyhérttel, Fülep Lajossal, Pauler Ákossal, Bartók Györggyel és Sík Sándorral – foglalkozik, akik közül hárman a magyar filozófia történetének kanonizált szereplői is. A második rész (Esztétikai tanulmányok) központjában pedig főként Madách fő műve áll különböző komparatív összefüggésekben. Máté Zsuzsanna az egyik legjelentősebb Madách-szakértő, tehát a könyvnek ez a passzusa is rengeteg olyan inspiráló gondolatot tartalmaz, amely egyaránt érinti a filozófia-, az esztétika- és az irodalomtörténetet is.”

Prof. Dr. Mészáros András, CSc., az MTA külső tagja  
filozófia- és irodalomtörténész

„Ennek a könyvecskének a szerzője, Máté Zsuzsanna több történeti humántudományt is művel: egyszerre esztétika-történész és irodalomtörténész. Mint esztétikatörténész, számos kötetet és több monográfiát szentelt a hazai művészetbölcselet múltjának; mint irodalomtörténész, első-sorban Madách-kutatóként tette magát ismertté. Jelen kötetében az elmúlt fél évtizedben született tanulmányaiból nyújt át válogatást. Az esztétikai közelítésmódú írások között akadnak, amelyek korábbi kedves hőseiről rajzolnak új képet – mint a Fülep Lajosról vagy a Pauler Ákosról szóló esszé –, de szerepelnek olyanok is, amelyek újabb fölfedezéseiről számolnak be – mint a Palágyi Menyhértel vagy a Bartók Györggyel foglalkozó dolgozatok. Nem sorolom tovább az itt szereplő fontos hősöket. Azt ajánlom az olvasónak, vegye kézbe a könyvet, és olvassa el a benne foglalt tanulmányokat.”

Prof. Dr. Percz László, CSc., filozófiatörténész