

Fülep Lajos

## Művészet és világnézet

1923 – részlet<sup>1</sup>

■ A múlt század második fele hosszú-hosszú történeti folyamat befejezésekként elvitte a művészetet valamilyen irányban útjának végére, amely irányban azon a végen hiába igyekezett túlhaladni. Hiába élt benne az életnek ösztöne, a mozgásé és növekedésé, csak meddő sóvárgásként ívelhetett át azon a végső határon, vagy, megtorpanva és torlódva rajta, visszafelé áradhatott. Tévedés volna a meddő küzdelem okát egyedül a művészetben keresni. A határ nem valami véletlenszerű és relatív, hanem logikailag abszolút volt, amelyen túlmenni abban az irányban egyáltalán lehetetlenség. De meg a művészet azért, hogy milyen – bármennyire autonóm –, nem egyedül és önmagában a felelős. A művészetnek a szellemtörténeti közösségből kiszakított történeti élete merő absztrakció, mely, ha megvalósul, nem autonóm művészetet, hanem a legnagyobb értékektől eleső technikai bravúrt vagy vértelen artisztikumot produkál. A művészet mint megvalósultság, magában megálló – önálló – világ, de történeti létesülése nem önkényes vagy minden rajta kívülállótól független: mint megvalósultság igenis *megáll* magában, de mint létesülés, sohasem jár egyedül. A megvalósult művészet nem támaszkodik semmire önmagán kívül, de a létesülő művészetet mindennek hordoznia kell. A *l'art pour l'art*-nak a modern művészetben uralkodó elve nem előidézője, hanem csak kifejezője volt annak a ténynek, hogy ezt a művészetet nem volt, ami hordozza. A hiány igazolására született az az elmélet, mely a negatívumból csak azért is pozitívumot akart csinálni, a gyöngegségből erőt, s a bűnből erényt. *Mert* nem volt mit mondanunk – azért kellett annak fontosabbnak lennie, hogy hogyan mondtunk valamit, mint annak, hogy mit mondtunk; *mert* nem voltak elveink – azért kellett bizonygatnunk, hogy a művészetnek sincsenek; *mert* nem volt lelki mélyéig átható világnézetünk – azért kellett a művészettől is kereken megtagadnunk. Egyáltalán ezért kellett a „tartalmat” a „formától” olyan módon elkülönítenünk, hogy a tartalomnak a formára nézve már

semmi értelme sem volt, viszont a tartalmat tagadva nem láttuk már, csak a legkülsőségesebb formát, amelynek a forma lényegéhez sokkal kevesebb köze van, mint a közös értelemben vett tartalomnak. S ezért kellett egyáltalán a tartalom és forma olyan fogalmi konfúziójának létrejönnie, hogy már egyik se jelentette azt, ami tulajdonképpen. Abból, hogy a görög szobrászat ugyanazt a motívumot formálta évszázadokon át, s a renaissance képírása ugyanazt a Madonnát nemzedékről nemzedékre, nem azt következtettük, hogy az a görög motívum és az a Madonna azért ismétlődhet folyton, mert annak a valaminek a „témája”, ami mögöttük van – s éppen azért ismétlődik, mert fontos neki –, hanem azt, hogy mivel a művészet állandóan ugyanazt a motívumot formálja, egészen mindegy, mi is az: a Madonna-e vagy a sokat emlegetett káposztafej. Azt hittük, a „téma” csak az a görög atlétaalak vagy Szűz Mária a gyermekkel, amit első pillantásra fölismerünk, s a többi, hogy hogyan van megmintázva vagy megfestve, az a művészet, az a forma, s csak az a fontos. És nem láttuk és nem értettük meg, hogy abban az atlétaban vagy Madonnában, mint „témában”, ugyanaz a valami szólal meg, ami mint „művészetben” vagy „formában”, s hogy a tulajdonképpeni téma nem annak az alaknak empirikus adottsága, hanem amit az a valami benne és általa mond. Mivel a művészetnek csakugyan megvan az a lehetősége, hogy a forma vázzá vagy kéreggé hiposztázálva leszakadhat belső értelméről, mely megteremtette, s önállósulva egyszóval tovább – nagy művészi korok végén, a régi és a modern „akadémiákban”, mindenkor, mikor a művészet dekadenciájában már elveszett a művészetet létrehozó valóságok értelme –, programunkká tettük (5-10 évenként váltokozva) azt, aminél egyebet megcsinálni amúgy is képtelenek voltunk, s aminek fokozásával csak távolodnunk lehetett attól, amit hajsoltunk, az igazi formától.

Igazán a *l'art pour l'art* csak azt a „témát” ismerte – elvetvén s helyesen –, amit a végső dekadenciát jelentő

anekdotikus vagy novellisztikus ál-művészetben talált, s melynek aztán a képzőművészethez igazán semmi köze. Mást nem ismerhetett – mert nem volt neki magának. Nem ismerhette fel másban, ami benne hiányzott. A régi művészet igazi „tartalmát” csak az fedezheti fel, akinek magának is van olyan. S mivel nem volt neki, azért kellett a modern művészetnek olyan tudatosan különállónak, olyan egyedülállónak éreznie magát – bármennyire igyekezett is a maga igazolására önkényesen kiragadott régiekkel a formai kapcsolatot kimutatni.

A művészetet az egész szellemi élet sorstörténete vitte el a l'art pour l'art-hoz: a merő dekoratívúság s a merő naturalizmusig. Annál a felületnél, melyen eddig a „téma” és „forma” kérdése mozgott s jórészt ma is mozog (elméletekben s a mai művészetben), jóval mélyebbre nyúlva kell megragadnunk, hogy egyrészt erőködéseink meddőségének okai, másrészt a művészetnek a szellem egyeteméhez való viszonya kellően megvilágosodjanak. Hiszen a l'art pour l'art esztétizmusa is elismeri esetenként, hogy a művészi megformálásoknak vannak „témáik” is – de csak a régi művészetben! –, s hogy ez vagy az a kép vagy szobor csakugyan mondani is akar valamit festett vagy csiszolt felületén túl. De meghaladott álláspontnak, a témát ballasztnak tekintti, melytől a művészet, végre is, szerencsére megszabadult. Az a kérdés: a művészetnek és a világnézetnek viszonya, mely a koncedált műalkotásokban mutatkozik, csakugyan ideiglenes-e, s idejét múlhatja-e, vagy pedig hozzátartozik a művészet, legalábbis minden nagy művészet lényegéhez? Több módon lehet választ találni reá: tisztán művészetfilozófiai, történetfilozófiai és szellemtörténeti módon. Ez utóbbinak módszerével szerzett szempontokból akarom a kérdést itt-ott megérinteni, mert ezúttal nem lehet többet. Csak szempontok adása és ujjmutatások – ennyi és nem több tehát, ami e rövid írásnak feladata lehet, s lehet, hogy ezek is oly egyszerűek és igénytelenek, hogy már szinte truizmusok. De a mai helyzet mégis az, hogy még mindig szükség van rájuk, s különösen abból a végső, minden sugarat egybe gyűjtő s magán átbocsátó szempontból, mely – hiányánál fogva – ma oly égetően aktuális: a művészet és világnézet egymásba ágyaltságának szempontjából.

Köztudomású, hogy a görög tragikus költő nem maga találta ki „témáit”. Az irodalomtörténeti kutatás pontról pontra ki tudja mutatni, hogy ez vagy az a motívum honnan való, s ahol nem sikerül, azt mondja, a mítosznak valamelyik nekünk ismeretlen és kinyomozhatatlan változatával van dolgunk, s a legkritkább esetben folyamodik az eltérés magyarázatáért a költő kitaláló fantáziájához.

A téma nemcsak az események, hanem maga az emberek sorsát igazgató végzet s maguk az emberek is, kiket a színpadon látunk. Szóval: a végzetet, a végzet belenyúlását az emberi életbe s az embereket: Heraklestit, Oidiposzt, Antigonét, Elektrát, Ajaxot stb. a görög költő nem maga találja ki, hanem – valamilyen fokig – készen találja meg a görög mítoszban és hagyományban. Ha pedig a tragédiának ezek a szereplői: végzet, emberi sors és emberek, valamilyen fokig már készen vannak, mikor a költő témául fogadja, akkor valamilyen fokig már az is készen adódik, hogy ilyen és ilyen jellemű embereknek az illető körülmények közt hogyan kell gondolkozniuk, érezniük, beszélniük. A költő természetesen nem olyan módon kapja készen mindezt a hagyományból, hogy némi változtatással lemásolhatja belőle, hanem az őt környező életet s az önnön életét, gondolkozását és érzésvilágát átható felfogás, „világnézet” alakjában, melynek azok a tragédia-hősök mintegy megszemélyesítői és kifejezői. Hogy ez mit jelent, akkor értjük meg igazán, ha akár a görögöknek egyik korszakát másikkal, akár a görögöt más népeknek tragédia-költészetével vetjük egybe. Akkor kiderül, hogy a tragédiának aischylosi „tartalma” egészen más, mint mondjuk az euripidesi vagy valamelyik újkori – még ha ugyanaz is a cselekményük, ugyanazokkal a szereplőkkel. Éspedig más nemcsak némely jelentéktelenebb vonására nézve, hanem leglényegére: más bennük maga a végzet, s mások maguk az emberek is, noha a nevük azonos. Szóval a „téma” teljesen megváltozhat anélkül, hogy a külső események is változnának. De mivel megváltozott a végzet fogalmának értelme s magának az embernek és sorsának fogalma, ugyanazon események ugyanazon nevű szereplőkkel egészen mást jelenthetnek, egészen más „tartalmat” reprezentálhatnak – egyszer tragikusát s máskor nem. Igaz, a költő képzelet el a „tartalmat”, de mindenikük elképzelése csak a maga helyén és idején lehetséges.

Soknak szemében hiábavaló s mivel reménytelen, fölösleges is az a vita, mely a görög tragédiának „eredete” körül folyik. Pedig, ha örökre meddő maradna is, végtelenül tanulságos. Elárulja nyilvánvalóan azt, hogy a görög tragédiának éppen a formáját nem lehet megérteni abból a tényből, hogy a költő fölveszi a tragikus témát, s – mint mondani szokás – tragédiává dolgozza föl. Hiszen éppen azt keressük, hogy honnan s mért a tragédia? Ha pusztán a költő fantáziájából, szándékából, akaratából megérthetni, fölösleges másutt nyomozni az „eredetét”. Márpedig másutt keresik, éspedig éppen a tragédiának anyagában, „tartalmában”. S eredetének nyitja – bármilyen eltérők is a nézetek ebben a tág körben – csakugyan ott is van: a végzetről, a végzet és az ember kölcsönös viszonyáról val-

lott fölfogásban. A végzetnek görög fogalma nélkül nincs görög tragédia – s ezen a tényen semmiféle költői fantázia sem tud változtatni. Mert a görög tragédiának értelme és veleje éppen a végzet: az, hogy végzet van, éppen az a tragédia. Természetesen költő nélkül nincs tragédia mint műforma, s a költői egyéniségnek – mint a meglévő görög tragédiákból is látható – igen tág a tere: de a tragédiának mint műformának minden változása a végzet fogalmának változásával jár együtt, helyesebben annak a következménye. Mert a végzetnek mindenkor fogalma – a benne kifejeződő világnézet összefüggéséből – teremti meg a maga számára a tragédia formáját, s ha a végzet fogalma a költői egyéniségek szerint is változik, rajta keresztül határozódik el és érvényesül az egyéniség hatása a tragédia formájára. Hogy azután a végzet fogalmának változása koronként és költői egyéniségek szerint mitől függ, más összefüggésbe tartozó kérdés, mely minket itt nem érdekel.

Shakespeare-ről is tudjuk, hogy „témáit” nem maga találta ki, hanem a históriából, novellákból vagy előző drámákból vette. Kétségtelen, a változtatás, melyet tesz rajtuk, olykor igen nagy, de tévedés volna azt hinni, csak a megváltozott előadásmód kedvéért történik, azért, hogy például novellából dráma lehessen. Változás akkor is van, ha Shakespeare drámából ír drámát, mint lenne akkor is, ha történelem nyomán történelmet vagy novella nyomán novellát írna. Mert Shakespeare témája nem ez vagy az az esemény vagy kaland, hanem amilyenek ő abban az eseményben a sorsot s amilyenek egyáltalán az embert látja.

A shakespeare-i tragédiának formája (nem a felvonásokra, jelenetekre osztásról, vers és próza váltakozásáról s hasonló külsőségekről van szó): emberi sorsok. Itt nincs görög értelemben vett végzet, mint valami kívülről, felettünk álló hatalom: a sors az emberek karakteréből és egymáshoz való viszonylatából alakul ki. Éppen azért hiányzik is belőle a görög tragédiának abszolút, megfellebbezhetetlen szükségszerűsége. Mint idegen világnézet embere tiltakozhatom a görög tragédia ellen; de ha világfelfogásának s benne a végzet fogalmának álláspontjára helyezkedem, a maga egészében úgy kell elfogadnom a tragédiát, amint van. Mert mindaz, ami benne végbemegy, minden mozdulat és minden szó, s ahogyan végbemegy – végzetszerűségénél fogva szükségszerű. A shakespeare-i sors: maga a karakter, a többi emberi karakter közé állítva. De mivel nincs benne olyan abszolút és föltétlenül tragikus viszonylat, amely mindig tragikus, és csak ez lehet (istenekre és emberekre egyaránt), a végzeté s az emberé – az emberi sors tragikussá alakulása relatív, mert relatív tényezőktől, karakterektől és eseményektől függ. Shakespeare legjobb tragédiáiban, például

a *Hamlet*-ben és a *Lear*-ben, a tragédiát előidéző esemény már megtörtént a függöny fölgördülte előtt, vagy mindjárt legelől megtörténik, úgyhogy eredetét, okait nem keressük, hanem befejezett, megváltozhatatlan tényként fogadjuk, melynek szerepe némileg hasonlít a változhatatlan görög végzetéhez, s a többi aztán szükségszerűleg következik belőle. Ahol azonban a tragikus eseményhez a tragédiában magában jutunk el, mint például a *Rómeó*-ban, *Othello*-ban, *Macbeth*-ben, nem tudjuk leküzdeni érzésünket, hogy minden másként történhetett volna, hacsak ez vagy az másként történik. Véletlenre van szükség, hogy a tragédia kirobbanjon: ha Júlia valamivel előbb ébred föl, ha Desdemona nem ejti el a zsebkendőjét, ha Duncan akkor éjjel nem száll éppen Macbeth kastélyába, akkor a tragédia vagy egyáltalán nem vagy másként történik. A véletlennek ez a döntő szerepe mutatja meg, mennyire más világnézeti rendszerben mozognak Shakespeare emberei, mint a görög tragédiáiéi: a különbséget a két tragikus típus közt – az emberek immanens különbsége mellett – az a távolság teremti, mely végzet és véletlen közt van. A végzet és véletlen közti távolság íve pedig éppen akkora, mint a két embertípus immanens mivolta közt való, anélkül hogy végzet és véletlen azonos volna az emberi karakterekkel. A kettő együtt – egyfelől a végzet vagy véletlen, másfelől az ember koncepciója – határozza meg Prometheus és Hamlet, Elektra és Ophelia, Antigone és Lady Macbeth helyét a tragikai szféra topográfiájában. A shakespeare-i ember azonos sorsával, tisztán karakteréből kellene a sorsnak kibontakoznia – mégis szüksége van a véletlenre, hogy beteljesedjék: innen a diszkrepancia, mit érzünk. Ez se azt jelenti egyszerűen, hogy Shakespeare emberei magukon hordozzák a novellából vagy krónikából való eredetük nyomait – szóval nemcsak ezen eredet miatt olyanok, amilyenek. Mikor a hős a tragikus világnézet érvényességi körébe kerül, úgysem azonos azzal, aki más viszonylatban volt. Shakespeare emberei egyének a szó szoros értelmében, azaz olyanok, akik magukon – karakterükön – kívül mást nem reprezentálnak. Az a gyilkosság, melyet Macbeth elkövet, még Machiavelli *II Principéjének* ideológiájából elkövetve is tragikus tett lehetne, mert olyan politikai szükség vagy akarat volna mozgatója, mely a modern világban a görög végzet szerepét töltheti be – enélkül csak egyszerű gyilkosság, amilyenről a lapok bűnkrónikáiban olvasunk, s csak az teszi jelentékenyebbé, hogy szereplői kimagasló személyiségek. Macbeth cselekedetének nincs más rugója, mint nagyravágyása, s a gyilkosságnak nem lehet más jelentősége, mint hogy egyik ember helyett másik hordozza a koronát. Az pedig magában, hogy

egyik ember meggyilkolja a másikat, s bitorolja hatalmát vagy pénzét, még egyáltalán nem tragédia, akármilyen is a következménye a gyilkosra (örület, halál, börtön stb.), s a legzseniálisabb költő kezén se válhatik azzá. A görög és a shakespeare-i tragédia formájának különbségét ezért egyáltalán nem az adja, hogy a shakespeare-inek olyan más „levegője”, „pszichológiai gazdagsága”, „karakterológiai igazsága” stb. van, mert mindezek nélkül s egészen a görög tragédia külsőségeivel fölruházva is egészen más volna a shakespeare-i tragédia, mint a görög, más, nemcsak mint tartalom, hanem mint tartalom-determinálta, tartalommal azonos forma: a formai különbségnek nyitja az a tartalmi és világnézeti különbség, mely a görög tragédia végzete és emberei s a shakespeare-i tragédia végzete és emberei között van; mert maga a végzet s az emberek egyúttal a tragédia formája is, azonkívül más „formája” a tragédiának nincs, legföljebb külsőségei – „levegője”, „gazdagsága” stb. –, de ezek is csak logikus következményei, nem előidézői annak a formának. Más szóval: a tragédia formája a tragikus világnézetnek a végzet és tragikus ember formájában való kifejezése.

Dantében, mint mondani szokás, az egész középkor benne van. Mit jelent ez? Azt, hogy Dantének témája: Isten, örökkévalóság, lélek, élet, ember – de úgy, amint a középkori ember látja. A *Divina Commedia* istenét nem Dante találja ki, sem azt, hogy a földi élet értelme odaát van, másik világban, sem azt, hogy a lélek sorsa a pokolban, purgatóriumban és paradicsomban teljesedik be, sem azt, hogy a lélek fel tud menni a pokolból Istenig, akit szemtől szembe láthat, sem Beatricének rejtett értelmét – azt lehet mondani, semmit abból, amire Dante maga figyelmeztet, hogy poémájának külső szövege és külszíne alatt tulajdonképpvaló témaként föllelhető. Mindez ott van már valahogyan készen Dante körül és Dantében – de benne is csak azért, mert egyáltalán készen van már valahol, nem pedig mert ő magamagától kispekulálta vagy kifundálta, hogy azután „költői formába” öntse.

Témájának tartalmi elemeit tehát készen kapta – vajon nem kapott-e velük többet merő tartalomnál, nem volt-e bennük poémájának formája is predeterminálva, s ha igen, milyen mértékben? Természetes, itt sem az „epikus előadásra”, az énekekbe osztásra, a terzinákra, nyelvezetre, költői képekre stb. gondolok (bár l'art pour l'art- szempontból is páratlan formai értékekkel teli), hanem arra, ami az egésznek formai sorsára döntő, aminek folytán azzá lett, ami. Kétségtelen, hogy a *Divina Commedia* témájának élmény az alapja, egészen egyéni, azonosan soha meg nem ismétlődő élmény. (Bár, ha egészen azo-

nosan nem is, hasonlóan előfordulhatott, mint ahogy elő is fordult Dante nagy alapélménye: Isten-víziója, mert különben meg se értenők – úgyszólván elképzelhető, ha róla egyszerűen, prózában számol be Dante, ugyanazon szavakkal teszi, mint másvalaki.) Az az élmény azonban merő élmény-voltában – akármennyire pontosan le is írom – még értelmetlen, és attól kap értelmet, hogy milyen – metafizikai, pszichológiai, etikai, sorsomhoz, élettemhez viszonyított stb. – összefüggésben látom s fogom föl. Dante élménye az Isten és lélek relációjában talált értelmet, belekerülvén ebbe a jelentési összefüggésbe. Az, amit Isten és lélek jelentett neki, adott jelentést annak az élménynek is. Mikor aztán az ily módon jelentést és értelmet kapott élmény olyan alapvető és döntő, hogy a világnak minden jelenségét magához viszonyítja s ebben a viszonyban ítéli meg, akkor a maga centrumából s körüle – mely szintén az említett összefüggésben kap értelmet – formálja tovább az egész világot. De amint az élmény formálja a világot, a már megformált világ viszont ugyancsak formálja az élményt: a distancia, mit az élmény teremt maga és a világ közt, egyúttal körülpontozza az élménynek határait is. Így válik az élmény kusza és határozatlan valamiből határozott formává, melynek formai milyensége dönt a rendszerbe fölvetett elemek formai milyenségéről és jelentéséről, s így válik a világ káoszról rendszerré. A költő – költőként – az ekként megformált világot már készenkapja, s egészen mindegy – a forma szempontjából –, hogy ez a formálás csak őbenne történt-e vagy már előtte. Dantében azért van benne az egész középkor, azért veheti föl magába az egészet, mert az egészet átélte ő maga is a középkor nagy élményének centrumából, de a középkor világnézetének rendszerében. Dante témája, ahogy a poémában a művészet világába átlényegülve készen találjuk, nem maga az epikus végbemenés – melyen a lélek eljut Istenhez –, hanem végigtekintés a már megjárt úton a végső élmény magasáról, mely az előző élményeket mind magában foglalja. A *Divina Commedia* témájának nincs epikai „cselekménye” a szó valódi értelmében: lelkiállapotokból épül föl, melyeket a lélek azonossága tart össze, a végső lelkiállapot, az Istennel-azonosulás álláspontjáról egyszerre megértve az egészet. Ez a végső állapot, az Istennel-azonosultság (a metafizikai különbség megóvása mellett) külön-külön és egészen sajátos értelemmel bír a vallás, metafizika, etika, élet stb. összefüggésében – a költészet formavilágának rendszerében értelme: a líraiság (amit külön analízisnek kell kimutatnia). A *Commedia* témájának a különféle rendszerekben kialakult értelme – világnézeti értelme – predeterminálja, hogy költői formájának lírainak kell

lennie. Szóval onnan felülről, a végső élményből – melynek tartalma Dante világnézetének centruma – történik a döntés az egész poéma formájáról, illetőleg ez a forma a végső élmény formájának szükségszerű és költői-logikai következménye. Nem egy-egy hely lírai „hangulata” és színezete folytán tehát, hanem mert a végső élmény, mely az egésznek formai sorsáról dönt, s melyen a *Divina Commedia* egész rendszere mint az egész világ rendszerre függ, mind tartalmában, mind formájában lírai – lírai a rendszerbe fölvetett minden elemnek jelentése is (egy-egy état d'âme<sup>2</sup> szimbólumaként), s az egész egy nagy lírai formában kristályosodik ki, az epikus külsőségeknek dacára. Ez a forma csak onnan felülről érthető meg, ahonnan formálódott, s ahonnan mindaz, amit Dante, a költő más összefüggésben és rendszerben készen talált, a líra rendszerébe fölveve sajátos formai értelmét kapja. (Enélkül csak enciklopédia vagy lelki kaland az egész, mint az „élet” szintjén, vagy legjobb esetben misztikus traktátus.) Nem az elszabadult költői fantáziának szuverén önkénye vagy más költői alkotásokból vett „hatás” (a *Divina Commedia* sokat emlegetett „fejlődéstörténete”) teremti meg tehát a *Divina Commedia* formáját: szükségszerű következmény a költészet kategóriái szerint azon premisszákból, melyeket a világnézeté vált élmény vagy élménnyé vált világnézet, a mindenségben megtestesült, objektívalódott élmény vagy élménnyé átlényegült mindenség adott („...l' poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra” – vagyis: amelyet rajtam keresztül az egész mindenség maga írt). Mint ahogy következmény az egésznek külső elrendezése és konstrukcióváza is: a három világra felosztás is, mit Dante készen talál, de magától is meg kellene konstruálnia, s a léleknek látszólagos útja bennük Istenig, ahova megérkezve az egész Istennek élményévé, Istennek lírájává válik.

Példákat az irodalomból végtelenségig lehetne szaporítani ós-Indiától és Kínától máig, s az eredmény mindig ugyanaz lenne, akár a Szakuntaláról, akár Shelleyről, Flaubert-ről, Tolsztojról, Ibsenről vagy Claudelről stb. volna szó; olyan költőkről, akik témáikat és alakjaikat az utolsó vonásig maguk találják ki: amit a költő – akár melyik – elmond, nem absztrakt értelmű, semmilyen konkrét rendszerbe sem tartozó események, alakok, karakterek, vagy akárminek nevezzük; formájuk – és éppen és elsősorban az, szóval ami művészileg lényegük – a költő világnézetének konkretizált „formája”. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy akár az illető költő vagy valamelyik interpretátora mindenkor pontosan prózában is – elmélettel és általános fogalmakkal – el tudná mondani, mi is az a világnézet. Annyira azonosulhat az illető

témákkal, hogy róluk leválaszthatatlan, s csak bennük szemlélhető. De azért mégsem téveszthető össze semmi mással, noha esetleg a külső megformálásban semmi olyan különös, egyénies vonásokat nem visel, amelyek már első pillantásra szembeötlők.

Ám ha ez végig így igaz is, a l'art pour l'art szempontjából még mindig ellene vethető: a költészetből nem szabad következtetni a képzőművészetekre, mert míg amaz csakugyan „mond valamit”, emezeknek lényege csak a „forma”, a „hogyan”. Következtetni fölösleges is: nem következtetésről, hanem analógiákról van szó. Mert az eset végeredményben ugyanaz itt is, mint amott, olykor leplezettebben is.

Még a legelvontabb műformában, az építészetben is. A görög templom például érthetetlen a görög építésznek merőben formai, izolált kitalálásaként. És nem arra gondolok, hogy a görögök mennyit vettek át idegenből, Egyiptomból s egyébünne – a kétségtelen átvételek kérdése oly részletkérdés, melyre itt nem térhetünk ki, bár kitűnően igazolná álláspontunkat. Hanem gondolok arra, hogy a görög vallásban és kultuszban kristályosodott görög világnézet, mely a népben s az építészetben is élt, hogy úgy mondjam, megrendelőként szerepelt minden szakrális építésnél: szentélyt kívánván erre vagy arra a helyre. S a görög értelmű szentély fogalmában egyúttal adódott e templom „témája”, „tartalma” is. Nem szeretnék olyan naivitás gyanújába keveredni, hogy a görög templom „tartalmát” néhány sorban el akarom mondani (ha valahol, ilyen szubtilis kérdésben szabály: mindent vagy semmit!) – sőt szóval tán nem is mondható el adekvátan –, de azt hiszem, éppen olyan esetben, mint a görög templomé, hol az archeológia már a legfinomabb formai analíziseket is elvégezte, s a legaprólékosabb mérések alapján igyekezett kimutatni az épületek szépségének titkát vagy hatásuknak rejtélyes okait, fontos annak hangsúlyozása, hogy mindezekon túl – a súlyok játékán, méreteken, finom elhajlásokon stb. – más is van bennük, ami nélkül egyáltalán nem is lennének, vagy nem azok, amik. Hogy mi az a valami, egy szóval kifejezni lehetetlen; a részletes analízis eredménye szerint azonban ugyanaz, ami a görög mítoszt, vallást, filozófiát, etikát s általában a görög éthoszt – mint speciális sajátja – megkülönbözteti a többitől, s ezt a valamit szemtől szembe látom a görög építészetben.

A görög templom tehát intencionális, célja van, és szükségletet elégít ki. Célja azonban nem olyan, mint például a mai vasúti híd – melynek formáját a célszerűség teljesen meghatározza – bár még így is lehet művészi. A görög templom tisztán szellemi célját – mely

túlhalad a praktikus célszerűség kategóriáján – ugyanaz a görög szellem tüzi ki, mely eléréséről gondoskodik. Más szóval: cél és megvalósulás ugyanazon szellemből való, s ugyanaz a szellem ugyanazt fejezi ki céljában, mint megvalósulásában. A szellem pedig nem valami absztraktum, hanem konkrétumokban – s csak azokban – jelenik meg, mint ahogy a lélek is mindig valamiben – s csak valamiben – fordul elő. A szellem konkretálódása a világ, illetőleg az a rendszer, az az értelmi összefüggés, az a jelentést adó „forma”, melyben a világot fölfogom, szóval – legtágabb értelmében, mely felöleli a metafizikát, vallást, etikát stb. –: a világnézet. Úgyhogy alkotó görög szellemen konkrét görög világnézetet kell értenem. S erről a görög világnézetről mondtuk, hogy megrendelőként szerepelt minden szakrális építésnél. S azzal, hogy éppen ez a világnézet kívánt olyan szentélyt, melyben az istenség benne lakik, de olyan istenség, aki egyúttal a szentélyen kívül is jár-ke, a városban és szabadban, mely ugyancsak temploma neki – meg is pecsételődött a görög építészet formájának sorsa, s lett belőle ún. külső építészet, mely egyúttal egy-egy egész vidéknek átalakítója és szentélyé avatója (az athéni Acropolis, Delphi, Olympia stb.). A görög világnézet a görög templomon át a szó materiális értelmében formálja a látható világot, s ez a funkciója határozza meg a templom formáját, melyben lehetnek idegenből átvett elemek, de az új szellemi összefüggésbe jutva át kell alakulniok, s új értelmet kapnak. Ha ez a tendencia megvan, a többi – amit oly jellegzetesnek ismerünk a görög templom formájára – már szükségszerű következménye le a részletekig, például az arányok törvényszerűségének, a vonalak geometrikus szabályossága és merevsége elkerülésének, a plasztikus dísszel való összehangolásnak stb. kereséséig, hogy az oszlop ne legyen közömbös hordozója terhének, hanem funkcióját fejezze is ki stb. stb.

A gótikus katedrális tartalma se igen mondható el olyan szimplán-racionalistán, mint sokan próbálták s próbálják, de egészen bizonyos, ahol mindennek, a legkisebb ékítménynek is van „értelme” és „jelentése”, ott maga a templom egésze sem volt híján, s egyéb is volt pillérekkel és keresztbordákkal szerkesztett sajátos hatású belső térnél. A „civitas Dei”, a „mennyei Jeruzsálem”, az „eklézsia nagy hajója”, az „Isten országa a földön”, aminek a középkori ember a katedráliszt nevezte, elveszíthette értelmét a mi számunkra, de ebből még éppenséggel nem következik, hogy nincs is ilyen értelme.

Formájának kialakulását meg lehet érteni a konstrukció fejlődéséből, melyből szokták is magyarázni. Azon-

ban a konstrukció maga sem elsődleges dolog, hanem következmény, mely ugyanarra a magyarázatra szorul, mint a „forma”. Hasonló materiális és kultuszi okok, mint amilyenekre a gótikus konstrukció előidézőjeként hivatkozni szoktak: nagyobb tömegek befogadása egyrészt, másrészt a liturgia, mise, az áhítatkeltés szándéka stb. megvannak más korokban is, amelyek a gótikus konstrukciótól – éppen mint konstrukciótól – iszonyattal riadnának vissza – például az ellenreformáció kora (barokk). Az építészet formája nem választható el a konstrukciótól, a formaakarát a konstrukció-akaraton át jut napvilágra és érvényesül. A forma elválasztása a konstrukciótól éppolyan absztrakció, mint a konstrukció elválasztása a benne testet öltött – testté, látható valósággá vált – akarattól; mintha a konstrukció szellemileg üres térben lebegne, nem pedig a konkrét formákban élő szellem maga-kifejezése lenne. A konstrukciónak tisztán előző konstrukciókból való fejlődéstörténeti származtatása: regressus ad infinitum,<sup>3</sup> melynek során minden előzményre is – mint az értelmezendőre – fennáll ugyanaz a probléma, s ilyenformán csupán a tulajdonképpvaló problémának elodázása – a pusztán formaleíró művészettörténet talán beérheti vele, de a formákat megérteni is akaró soha. Úgyhogy nemcsak a forma, hanem maga a konstrukció is csak a benne aktív középkori szellemből érthető meg, s míg ezt az egymásba szövődést nem találtuk meg, addig élvezhetjük a gótikus katedrális „hangulatát”, „összhatását”, formáinak szépségét stb., de a világot és önmagát formáló szellemtől benne – mely éppen benne válik láthatóvá konstrukció és forma alakjában – idegenek vagyunk; éppúgy, mint a *Divina Commedia* fölépítése módját, nyelvé, képeit stb. élvezzük, de leglelkét – mely amazoknak is nyitja – nem látjuk, nem tudjuk. A gótikus konstrukció csak a középkori világnézet összefüggésében keletkezhetett, mert csak ott van „értelme” – hasonló testet öltése e világnézetnek, mint Aquinói Tamás teológiája vagy Dante poémája –, de természetesen fogalmak és szavak helyett az építészet saját autonóm formanyelvén. Ezen a nyelven kell beszélnem vele, ha meg akarom érteni – de a középkor világnézetének idiómájában.

#### JEGYZETEK

- 1 A tanulmányrészlet forrása: Fülep Lajos: *Művészet és világnézet (Cikkek, tanulmányok 1920–1970)*, Szerkesztette, jegyzetek Tímár Árpád, Bp., Magvető, 1976, 260–309. Az idézett részlet: 262–275.
- 2 Lelkiállapot
- 3 Visszavezetés a végtelenségig