

A MŰVÉSZETEK UJ OSZTÁLYOZÁSA.*

»Redukálj folyvást és klasszifikálj!«... mondja a tudós lelkéből beszélve Mephistopheles. Mert hisz a reduculálás és klasszifikálás a tudós végtelen munkája, végtelen gyönyörűsége. A »közös fogalom« alá osztályozás kéje ingerli a nyelvtudóst, ki — ha már le kell mondani arról, hogy a Babel-tornya előtti egyetlenegy nyelvet kitalálja — legalább lehetőleg kevés faj alá iparkodik csoportosítani kerek e földünk megszámlálhatlan nyelveit; a történetiró gyönyörrel kéjeleg vívmányán, ha legalább egy kor különböző mozgalmait valamely messzebből intéző eszmétől származtathatta; a bölcselő keresi az egységet, melyben a nagy mindenséget megértse és megértesse, — és Darwin belehal a hálátlan munkába: megtalálni a közös fajt, melyet a világ összes civilizált és civilizálatlan két- és több-lábú ^{és lábátlanai} a kevésbé népszerű jött-ment majom-dynastia kelyett — egyhangulag kiáltanának ki ős-fejük gyanánt.....

Ilyen passióval s odaadással kutatja az »egyszerűbbet« a fentebbi mű szerzője is. Keresi a felsőbb nemi fogalmat, mely alá a látszólag annyira elűtő művészeteket csoportosíthatná és egymáshoz való rokonságukat kimutatná.

Munkája háládatosabb, mint más rendbeli tudósoké, kiknek elődeik után nehéz ujat mondani. Az ő fölvetett kérdéseit előtte nem sokan bolygatták. Hálás tehát munkája, mert kevésbé járt, sőt ismeretlen utakon halad. De hálátlan is, mert mint nagy apparatussal, lelkiismeretesen, a tekintélyek iránt kellő tisztelettel kimutatja, épen a bölcsélet nagy egyénei, kiknek azonban a gyakorlati aesthetika nem vágott foglalkozásuk körébe s kik az aesthetika

* Dr. Max Schasler: Das System der Künste. Leipzig.

osztályozásait inkább csak mint a philosophia terén utjokba eső munkát végezték, zavarták össze leginkább a művészet alap fogalmait. Hogy osztályozásaik maig is tekintélyben maradtak, az épen saját, más téren szerzett tekintélyükből következik. Tekintélyük a tévedéseket szentesítette és pl. a nagy K a n t n a k nagy tanítványai is akadt Schillerben, ki a tévedéseket még elfogadhatóbbakká tette. Pedig épen Kantot, a félelmes logikust, a lázadó Schasler logikai hibákon kapja rajta. Beosztásaiban annyira első látászat szerint, jóhiszeműleg járt el, hogy alapján és következtéseiben egyaránt téves c o o r d i n a t i o k a t végzett. Az egyenrangú fogalmak hiányos elrendezésére nézve szerző még Lessingnél is meglepő fölfedezéseket tesz. Aristotelest kivéven, a szempontok, melyek a művészetek beosztására szolgáltak, általában gyengék, s a művészet lényegének, az eszközök, anyag, szemléleti alakok stb. jelentőségének félreismerésére mutatnak. Művészet és művésziesség (Kunstwerk és Kunststück) közt különbséget nem téve, sokan annyiféle művészeti fajt állapítottak meg, a hányféleképp valamit ügyesen kezelni lehet. Ilyen formán sokszor a fontosabb kimaradt és az oda nem tartozó fontossá kvalifikáltatott. Maga Lessing pl. a festészet főjellegét nem a színben, hanem a mi a szobor főjellege, az alakban kereste. »B á r s o h s e t a l á l t á k v o l n a k i a z o l a j f e s t é s t !« — mondja »Laokoon«-jában A tájkép lyrai jelentőségét nem sejtve, azt egyszerű természetutánzásnak tartotta, sőt — a mi hihetetlen! — a történeti festészetet is kizárta a művészetek sorából. Voltak, a kik a nagy művészeti fajokkal egy rangban kert-, viaskodó-, férfiasgyakorlati-, öltözködő stb. művészetekről szólottak. A híres S c h l e g e l a zenét a lélek, a festést a szellem, a szoborművet a test művészetének nevezte, főművészetnek pedig az életművészetet tartotta. Aztán ki mondhatná, hogy az aesthetika tanulmányozása nem mulatságos?!...

Az újabb aesthetika kiváló képviselője, a hegelista V i s c h e r sem sokkal szerencsésebb. Apróbb logikai mulasztásaiból a leggyökeresebb tévedések következnek, melyeket csakis szellemes sophismái takargatnak. A m ű v é s z h á r o m k é p z e l m i a l a k j á b ó l (Vorstellungsform) kiindulva osztja, be a művészeteket, ezek: képező-, érző- és költői kép-

zelem. Az első a szemre, a második a fülre, a harmadik az összes benső eszményi érzékelésre vonatkozik. (Az első hatáskörébe tartozik az építészet, szobrászat, festészet; a másodikba a zene, a harmadikba a költészet). Vischer (ellenmondásban az általa föltalált összes benső, eszményi érzékléssel) az első képzelmi működést mondja a legdúsabbnak, csak azért, mert három művészetet ölel magába. És így járnak el a többiek is (Hegel, Carrière). Elhagyják az Aristoteles által fölvetett tánczot (helyesebben mimikát), ezzel elárulván, hogy a művészeteket, csak mint már adott, kész formákat, csupán külsőleg, nem pedig természetük, keletkezésük alapján létező rokonságuk szerint csoportosítják. **Osztályozásuk a rokonságtól általában elvonja a figyelmet, s az egymástól való elütőséget hangsúlyozza.** Ezért beosztásuk sohasem jut el az egységig. A helyett, hogy hat művészetről, s e számon belül 3—3, egymással párhuzamos csoportról szólanának: csak ötre szórítkoznak s e páratlan számmal sehogysem tudnak boldogulni. Vagy 2-re vagy 3-ra osztják az 5-ös számot, mindannyiszor egymást kizáró csoportosításokkal élve, a mennyiben mindkét kombináció egyenlőtlen számú tagokkal bír. Így az elsőnél az egyik osztályra 3 művészet jut (épít., szobr., fest.), a másikkra kettő (zene, költ.). A második kombináció még aránytalanabb, mert az első osztályra három, a második- és harmadikra külön-külön csak egy-egy művészet jut. Már pedig igen gyanus az, hogy Vischerék a legalsó érzék (képezve-alakító-képzelem) működését tartják legdúsabbnak, midőn szerintök a harmadik képzelem nem egy érzék, hanem az összes benső érzékiség működésében nyilvánul, tehát az ide tartozó csoportoknak kellene meghaladniok, számban is az alsóbb fokukét.

Ne vegyék rossz néven t. olvasóim, hogy nem mindjárt ismerttettem Schasler rendszerét, de ez épen a fönnebbieken ellentéte gyanánt tetszik újnak és érdekesnek, azért kellett az általa czáfolt rendszereket is megemlítenem.

Schasler vizsgálatának módszere alapján különbözik az eddigi módszerektől. Előtte inkább az egyes művészeteket, magukban tárgyalták az aesthetikusok, vagy pedig egymásnak elentett csoportokban: tehát nem oly sorozatban, melynek egyes

tagjai közt átmenet léteznék. Schasler könyvének már címe is: »a művészetek rendszere« mutatja, hogy ő az egyes művészetfajokban a közösséget, az összefüggést keresi. A művészetek egyetemes rendszerének kérdését amaz ösztönszerű szükségérzeiből származtatja, hogy hasonlóan a szellem másnemű nyilatkozásaihoz a művészet is, kell, hogy egy magában bevégzett organismust képezzen, melynek egyes tagjai logikailag szoros kapcsolatban állanak egymással. E föltevés — úgy mond — nem állhatna meg, ha el nem fogadnók azt is, hogy magában a művészet lényegében van, hogy belső törvények folytán tagozódik bizonyos művészetfajok sorozatává. Ő tehát már könyve legelső lapján megnyeri az olvasó hitelét, midőn a művészetek osztályozására, kiindulásul, azok lényegét választja, holott elődei és kortársai — Aristoteles kivételével — csak az alakítás anyaga, eszköze, a szemlélet alakja szerint osztályoztak. Ezért volt képes a nagytekintélyű Herbart a szobrot csupán az okból, hogy körüljárhatja és minden oldalról láthatja, a kép fölé helyezni. Nem kevésbé elfogult szempont az egyes művészeteknek fejlettségük modern állása szerint való osztályozása. Ezért van az, hogy pl. Schopenhauer a zenét tartja legfőbb művészetnek; ezért, hogy a mimikát, melyet Aristoteles művészet számba vett, de melynek hajdani tökélyéről a töredékesen fönmaradt jellemnéptánczok s a mai ballet korcs pantomimiája nem ad kellő képet: legtöbben kizárják a művészetek sorából. Schasler szerint mindenrendű alkotó művész érzellemel és érzelme-rehatás céljából alkot; hatásuk közös titka tehát a szellemi tartalom és nem az anyag. A zenész nem azért trombitál, hogy csupán trombitáljon, a festő nem azért mártja festékbe ecsetjét, hogy csupán élethű alakokat fessen, a szobrász nem azért vés, hogy diadalmasan küzdjön meg a törékeny, merev márvánnyal: hanem hogy megindítson. Intentióra és a kivívott hatásra nézve tehát mindannyian megegyeznek egymással: világos, hogy maguk a művészetek is egymással rokonságban vannak. Természetes, hogy az anyagot, eszközöket, megjelenési módokat véve föl szempontul, bizonyára csak nagyjából és csakis némely művészetek közt lehet rokonság, — a mennyi-

ben pl. építészet, szobrászat, festészet a szemre hatván egy csoportba soroztattak. A zenére és költészetre sokkalnál a halló érzék birodalma formált jogot; mások (mint Hegel) a zenét egy-magában külön csoportul tekintik, a költészettel pedig éppen nem tudván mit csinálni, a csendes olvasásban látják megjelenési módját, egy új érzéket találnak ki számára, az u. n. »képzeti érzékelést« (sinnliche Vorstellung). Ha azonban nem a megjelenési formákat, hanem azon hatást vesszük szempontul, mely pl. egy éppen az előbb látott szobor, kép, vagy éppen az előbb hallott zenemű, költemény, hallott és látott dráma stb. érzéte után, érzéki alakját veszve, de érzelmi hatását megtartva, lelkünkben marad, a művészetek közt — miután szemre, fülre egyaránt érzelemmel hatnak — nagy a rokonság. Igaz, hogy nem minden fajú műtárgyban meglevő és általa keltett érzélem hasonló fokú, — de ez csak fokbeli különbség. Az érzélem e foka azon mozgástól függ, melyet az illető művészetfaj kifejezni képes. Ehhez képest az eszme nagysága és jelentősége is a mozgás fokától függ, miért is a művészetfajok — lényegük szerint — különböző rangviszonyban állanak egymással. A művész a mozgást bizonyos anyagon alakítva eszközli: ez anyagok a kő, festék, hang, test, szó, — tehát részben szervetlen, részben szerves anyagok.

A szervetlen anyaggal a művész a legcsekélyebb mozgásra szorítkozik: csak egy momentumra. Ez az egy momentum, itt alaki viszonyok és a való élet látszata, a szín által jeleztetik.

A szervetlen anyagok egy helyben maradók, mozgatlan voltuknál fogva képtelenek a momentumok sokaságának feltüntetésére, mert ez már csak időben történhetnék, de azért a mozgás egy fokát, a megmozdulást látszatosan jelezik. Jelezik pedig ezt a térben és egymás mellett lévő alakok feltüntetése által. Itt tehát az egyszerre — áttekinthető tárgyainak (alak, környezet) sokasága, és azok egymáshoz való vonatkozásától függ a mozgás foka. Ezért mozog erősebben a szemlélő képzelmében a szobor az épületnél, a kép a szobornál. Viszont a szerves anyagok nem látszatos, hanem valódi mozgó képességüknél fogva az eszme kezdődő, tetőző és bevégezhető momentumait is kifejezik, csakhogy megfordítva: itt az eszme az

egy más után való fejlődésben válik ki, tehát időben, és sokszor még a tér is idő egymásutánjában nyer kifejezést (tájleírás). Lessing óta divatos is térbeli és időbeli művészetekről szólni, melyek egymást kizárják; holott a mimika és dráma tér- és időben egyszerre fejleszti az eszmét.

Schasler tehát a művészet rendszerét összetartó fogalmat a mozgásban állapítja meg, mely minden művészetben jelentkezik és a szerint, a mint valamely fokozatbeli művészet az előbbinél könnyebb anyagban érvényesül, mozgásban erősülve megy át a másikba. Talán legérdekesebb szabály, melyet a megfigyelésből von: Nagy anyag lassabban mozoghatván, a mint a következő művészetfaj anyagban veszt, nyer mozgásban, és növekszik eszmeisége. Igaz, hogy Schasler sem másíthatja meg a képzőművészetek nyugalmasabb jellegét; de osztályozásában nem állít fel ellentétes csoportokat, mert az anyag, az eszközök, tér-idő, szemléleti alakok fogalmait nem tartja az osztályozás utolsó lehetőségeinek, mint előtte tartották. Ő nem ellentétes csoportokat, hanem analog fokozatokat állít fel, szoros átmenetekkel. Két ily nagyobb fejlődési fokozatot különböztet meg, még pedig azon körülmények alapján, melyek szerint a mozgás a műtárgyon érzékül és szemlélhetővé válik. E két szemléleti körülmény az egymásmellett és egymásután (simultan és successiv). Az egymásmellett fokozataiban jellemző a nyugalom; de ezt nem vehette főfogalmul a mozgás helyett, mert a művészet kizárja a teljes nyugalmat. A nyugalom még az építészetben sem lép föl kizárólag; még az épület is érzelmet kelt, megváltoztatja a kedély harmoniáját, a mi máris mozgás mind a tárgyban, mind a szemlélőben. De azért Sch. elismeri, hogy a nyugalom minden művészetben megvan: így az egymásmellettekben primár, az egymásutániakban secundär jelentőséggel. Hasonlag maga az egymásmellett és egymásután jellege is előfordul a két nagy fokozat ellenkező jellege mellett, az illető fokozat természete szerint, hol primár, hol secundär jelentőséggel. E kölcsönösség épen a genetikus haladás kitünő ismérve. Így pl. a legtökéletesebb művészetben még secundär az, a mi a legtökéletesebben primár (az építészetben a drámai komoly vagy vig eszme). A legtökéletesebben pedig már secundärré válik az, a mi az alsóbban a primár

(pl. a drámában az építészet anyagghalmaz). Ekkép nemcsak az összefüggés, hanem a rangfokozat is szembetűnő az egyes művészetek között. Schasler sorozatában azon szabály érvényesül, hogy minden művészetfaj az előzőnek tökéletesebbje, mert az előzőnek secundár-momentumát nagyobb érvényre emeli, eladig, még végre a secundár-jelleg primárré fejlődik és ekkor szükségképen a szemlélet alakja is megváltozik (így fejlődik pl. a festészet secundár momentumára, a successiv, a zenében primárré, egyúttal ekkor az érzékelés a szemről a fülre megy át). Ime a sorozat két fő fokozatában :

Egy m á s m e l l e t t.	Egy m á s u t á n.
1. Építészet.	4. Zene.
2. Szobrászat.	5. Mimika.
3. Festészet.	6. Költészet.
<i>a)</i> tájképf.	<i>a)</i> lyra
<i>b)</i> genref.	<i>b)</i> epos
<i>c)</i> történeti f.	<i>c)</i> dráma.

Az egymásmellett és egymásután már Herbart rendszerében is előfordul; ő azonban csupán ellentétül alkalmazta, még pedig furcsa ellentétül. Mert bár némely érdekes következtetést von (pl. a zenében szerinte a melódia a successiv, a harmonia a simultan), de végbeviszi a következő rémséges csoportosítást :

Egyásmellett. Építészet. — Szobrászat. — Egyházi zene. — Klassikai költészet.

Egyásután. Műkertészet. — Festészet. — Mulattató zene. — Romantikus költészet. — Herbart tehát ösztönszerűleg helyesen indult, midőn a művészet közös »elemi viszonyaiból« kezdte az osztályozást, de mint látjuk, ötlete nem érett meg igazi gyümölcsessé. Nem kevésbé furcsán okadatozta eljárását. Az első osztályba, ugymond, azon művészeteket sorozza, melyek hatása minden oldalra kiterjed. Nos? nem képes-e erre az ő »műkertészet« is? és miért képes erre az egyházi zene inkább a mulattató zenénél? A második csoport osztályozását azzal okadatozta, hogy az illető művészetek tárgyukat rendszerint f é l h o m á l y b a állítják, a vizsgálat kérlelhetlenségét alig állják ki és cikornyákkal, ékítményekkel vannak ellátva, melyeknek

az egészhez tartozása igenis kérdéses. Épen ezért szerinte csak az első osztálybeli művészetek érik el a tökély magaslatát. Ilyen formán Raphael, Mozart, Shakespeare »félhomályban« kénytelenek megvonni magukat, mert »a vizsgálódás kérlelhetlenségét alig állanák ki«, — a tökély fokáig szégyények tehát telsem jutottak

Már most hogyan mutatja ki Sch. az összefüggést, illetőleg az eszme növekvését?

Aristoteles az építészetet nem vette föl a művészetek sorába. Szerinte a művészet az emberi hangulatok és cselekedetek utánzata a természet formáiban; az építészet formái a természetben nem találhatóak föl. Tényleg az építészet a legalsó foku művészet, mert a legcsekélyebb mozgást fejezi ki, s így az eszmét, az érzelmet jelképesen mutatja. Mozgása az arányok rhythmusában áll: és ez a száraz számokban kifejezett rhythmus a legelőbbiebb mozgás. A rhythmusnak e számarányban határoltóságánál fogva az építészet hasonlít a zenéhez és közkeletű Schlegel elcsépeelt frázisa: »az építészet megfagyott zene — a zene fölolvadt építészet. . . .« A most nálunk is annyira fölkapott Taine kapva kap ezen és külön mennyiségtani csoportot állít föl, melyben a két analog művészet foglal helyet. Holott a rhythmus minden művészetben megvan, csakhogy fokozottabb mérvet öltve, közeledve a természet kiszámíthatatlan rhythmusához. Már a szobron nem számok szerint combinált merev alakzatokban, hanem természetes formákban jelentkezik a rhythmus, több szabadsággal. A merevség hasonlíthatlanul csekélyebb, a mozgás annyira nőtt, hogy az anyaggal egyensúlyba jő. A szabadabb, fejlődöttebb mozgás a szobornál abban áll, hoáy itt az eszme valamely természeti formában esemény-mozzanattá fejlődik. A szobor nyugalma már nem merevség, csak zárkózottság; a környezet és távlat feltüntetése itt nem történhetvén. az ábrázolt egy, vagy kevés alak érzelme a külvilág iránt közönbös működésben (gondolkozás, meregés, szórakozottság, fájdalom stb.) nyilatkozik. A szobor eszme-kifejezése nagyon elvont, minek oka a szín hiánya; hanem azért nem segít a dolgon és izléstelenség a szobrot befesteni, mert ezáltal nem elevenebbé, hanem

merevvé, halottszerűvé válik: hiányozván a megfelelő művészi környezet és távlat. A szobor a belső lelkület határán túl nem léphet. De hogy a mozgás öregbülése, a törekvés oly tér felé, hol az anyag kevésbé korlátolja a fokozást, e művészetnél is kétségtelemné teszi az átmenetet a legközelebbi fokozathoz, az magában a szobrászat fejlődésében is látható. Mert amint hogy az építészet a hellén korszakban plastikai jelleget öltött, úgy a merev architektonikus aegyptusi és szigorúan belső ó-hellén szobor az alexandriai Laokoonban a festői felé gravitál: azaz a festészet mozgási szabadalmát kezdi használni (ez egyuttal tájékoztathatja a szobrászt: mit választhat themául). Az eszme realistikusabbá alakban többé nem tehető, csak színben. Itt tehát az alakí viszonyok látszatosakká válnak (az anyag nagyot veszített!) s e látszatoság iránt a szín realismusa ejti csalódásba a szemlélt. A festői szemlélet nagyobb mérvű mozgást s az alakok elrendezésében több szabadságot enged meg: a tárgyak itt külső viszonyban állhatnak egymással, mert a művész a valószínű környezet minden részletét megteremtheti a fény és távlat hatásaiban. A festői elrendezés eme szabadságában gyökeredzik a »festői rendetlenség« nevezetének származása — holott »plastikai rendetlenség«-ről sohasem szólnunk. A látszatos mozgás olyannyira nő a képen, hogy közel vagyunk a valódi, időbeli mozgáshoz. Rosenkranz szerint a színeken mintha már a test melege érzének. Még az egymásmellett birodalmában vagyunk, de az egymásután momentumuma is jelentékeny, mert a képen jobban következtethetünk az előzőre és következőre, mint a szobron. A festő a kezdődő, abbanmaradó sőt tetőző mozgás egy-egy pillanatát is kifejezheti; az utóbbi épen az ő előnye (repülés, járás stb. holott mily együgyű félreismerése a plastika körének, midőn viaszbab-cabinetekben járó alakokat és csoportokat látunk). A kép az egymásutának időbeliségét is jelzi a színek módosulatai által. A természetben ugyanis maguk a színek is csak relatívak, mert pl. absolut zöld fa, absolut kék ég nem létezik. Egyszerre ugyanazon szín más módosulást mutat a távolság szerint. Ez a színvesztés a távolság felé: mozgás, mert a tér nagyobbodását jelöli meg a háttér felé. A képen ugyan egyszerre látjuk meg az

előtért és háttért, de pl. a távoli hegy mintegy a messzibe vonja nézésünket, mely az előtérbe indulva észrevétlen fokozatban (és nem egyszerre) vizsgálja a legtávolibb tárgyakat: tehát egymásutánban — a mi aztán idővel jár. Az időbeli egymásután itt mindenesetre negatív, mert a legélénkebb mozzanatokról a kevésbé élénkekre — a legközelebbiekről a távolabbiakra irányozza figyelmünket. Ellentétben a reális mozgásu egymásután művészetalakjaival, melyek egymásutánja a jövő felé halad, a képzőművészetek, és pedig legtökéletesebb fajuk, a kép egymásutánja kiváltképen a jelentől a múlt felé hálal. A képen világosabban sejtethetjük: mi történt, — mint azt, hogy mi fog történni. A festmény folyó mozgásra nem lévén képes, a jövőt nem ábrázolhatja, de a jövő iránti várakozást fölkeltheti. Munkácsy Krisztus-képét pl. percekig nézhetjük és még sem tűnik merevnek a jelenet. A fővádó magatartása, a nép várakozása egy épen most megtörtént momentumra vall; Pilátus nagyszerű mimikája ellenben már a jelen és jövő közt álls mintegy a következő mozzanatot látszik késleltetni. Pilátus még nem szól, a betoduló tömeg nem lép, hanem a katona visszanyomja — s ez a művészetének határát ismerő alkotó lángésznek bizonyossága. Ha Pilátus már beszélne, az egész mű nem volna képes, a kép szűk határában belül oly eleven mozgásban helyezkedni a jelen és jövő közé. Az alkotó azonban tudta, hogy a kép mozgása csak a mozdulatig, hangja csak a hangig, a megszólalásig terjeszkehetnek. A szobornál is így van ez és alulírott szerény véleménye szerint Laokoon nem azért nem ordít, mivel ez a szép ellenére volna: hanem egyszerűen azért nem, mert az igen tátott száj szembetűnővé tenné a hang hiányát. Mindazáltal a hang sejtelmén nagyobb a képen, mint a szobron, — csak hogy nem az elő-, hanem a háttérben. Mert ha a képen elül beszélni látszó egyének vannak, föltűnő a hang hiánya, holott a távlatban a kép is jelezhet hangot, mert hiszen az életben is csak sejtjük a hangot, ha az egyén messzibb áll. Ugyanezért Munkácsy mozdulatlan és hallgató alakjait több mozgást sejtetnek, mint pl. a siheder, kitorkaszakad-

táborlóról az előtérben; a képen ez az alak mutat legtöbb külső mozgást és mégis merev, mert a háttérben valóbb-színűnek tartanók, hogy kiabál. Festőink közül Madarászt kell e tekintetben kiemelnünk, ki minden képén a várakozás-szünetelő idejébe helyezi a mozgás momentumát (Zrinyi Péter, Zrinyi Ilona, Betlen G.). Székely »Dobozi«-ja is habozik, a tört nejébe döfni.

A festő csak a hang sejtelméig jelezheti a mozgást, a megszólalt hanggal járó mozgásra már nem terjeszkedhetik. De hisz a hang sejtelmével járó mozgás maga oly nevezetes mozgási fokozat, mely a képen kívül, a másik két képzőm. fajban ném létezik. A hang szüksége a képen oly erős, hogy a képen túl nincs fokozat, hol egymásmellett korlátai között az eszmét kifejezni lehetne; a festék a mozgásnak legmagasabb szervezettlen anyaga. Az eszme küzdelme az anyaggal a képen éri el a fordulatot, melynél a mozgási elem oly erélyben tör ki, hogy secundär állásából primárré küzd föl magáts az anyagot teszi secundárré. De ugyanekkor a szemlélet alakja is rögtön változik: a látás szerepét a hallás veszi át. E fordulat átmenet az első nagy fokozatból a másodikba. Az eszme végre hangban szólal meg, de tökéletlenül, a tér-tüneténeinek elveszése árán. Mert valamint az első fokozat legelső fokán (építészet) az egymásután sejtelve volt csekély, itt, a másik nagy fokozat elején, viszont az egymásmellett sejtelve csekély. A zene tehát egyoldalú, mint az építészet, képtelen az egyénítésre és kiválóan jelképes művészet (pl. a vitézséget, bátorságot mindig egy általános kész formában, az induló rhythmusával fejezi ki). A színből a hangba történő ez átmenet talán ugrásnak tetszik, de nem épen azért, mintha egyik szemléletmód a másikat egyszerűen fölváltaná, hanem mivel a mozgás momentuma annyira erősödött, hogy a színvilág kénytelen önmagán tulemelkedni a hangzó lelki állapotok magasabb sphaerájába. Alulirott azt a Schasler által mentegtetett ugrásfélét az élet egy jelenségében is igazolva látja. Mintán a művészetek az emberi kedély külső és belső, utánzó és jelképes kifejezései: bizonyára összes momentumaik és

egy másból fejlődésük az emberben mind együtt vannak. A művészetfajok jelei, mint: arány, plasztika, szinhang, néma mozgás, szó, cselekedetek észlelhetők az emberen s az ember ebből folyólag képes architektikai, szobrászati, festői, zenei, mimikai, lyrai, epikai, drámai benyomást előidézni. Pl. egy nagy alakú egyén első pillanatra hasonló talánszerű hangulatot képes kelteni, mint egy monumentális épület. Hát az írók, vagy életben elbeszélők nem-e a fönnebbi kategóriák sorrendjében részletezik valamely egyén bemutatását? Hogy a zenénél az alak eltűnik, valamint hogy minden műfajnál az előbbeni uralkodó jelleg eljelentéktelenül, annak megfelelő elemies jelenségét színtén megtaláljuk az életben. Ha pl. valamely ideális szép és szellemes nőt látunk, szemléletünk — bár kiszámíthatatlan gyorsasággal, úgy hogy azt hinnők, hogy egyszerre látunk és hallunk mindent — megtartja a sorrendet; e sorrendben egyuttal minden újabb fokozatnál a megelőző ugyanekkor érdektelenné is válik. Így pl. ha — hogy úgy mondjuk — képzőművészeti benyomásainkra a zenei következik, azaz ha az illető hölgyideál megszólal, okvetlen a szín elveszti érdekét és a hang zeneisége foglalkoztat; de a zeneiséget is pillanatra érdektelenné teszi a tartalmasabb szó és a mimika, gestus, mely ezt bevezeti. De hogy az eszme legmagasabb kifejlésben minden rendű érzéki megfigyelésünket közömbösítheti, azt is pl. ugyancsak ama hölgy-ideálon is tapasztalhatjuk, ha rendkívüli eszmetartalom nyilvánul megjelenésében pl. valamely meglepő érdekű közlés vagy hatalmas szenvedély (színésznőnél) pillanatában, a mikor sem nem halljuk, sem nem látjuk és volna bár a szemlélő szobrász, festő, zenész, színész; legfeljebb általános szavakban birná képét adni benyomásának. Hogy ily benyomás tárgyitalan, arra egy szellemes rúttal egyén is bizonyoságul szolgálhat, kinek lényepillanatokra eltűnhetik a szemlélő elől, s kizárólag szellemével foglalja azt el.

Az új osztály első fokánál (zene) megjegyzendő, hogy Schenck csak a fejlődésben, hanem a két osztály minden egyes fokozatának párhuzamba állításával is kimutatja az összefüggést, mely a távolabbi fokozatok közti hasonlóságban documentálódik. E párhuzamokban tehát egy töké-

etlenebb fajnak egy tökéletesebb felel meg. Ily párhuzamba helyezhető az építészet a zenével; mindkettő a tökély alsó fokozata, elvont eszmeiséggel és a legelemisebb mozgási viszonyokkal. A szobor fensőbb párhuzamosa a mimika. A mint a szobor tökéletesebb az épületnél, a mimika is konkrétebb tökélyü előzőjénél, a zenénél. A mimika az egymásután már nemcsak időben, hanem térben is kifejezi: itt tehát az egymásután mellett a secundár egymásmellett nőtt nagyot. A mimika nemcsak kevésbé elvont, de anyagisága is csekélyebb mint a zenéé, melynek anyaga (hangszallagok, fa, ércz, állati belekből készült húrhangja igenis nyers és merev a szerves emberi test finom és ruganyos anyagához képest). — A zene és mimika ép úgy előkészítő fokozata a legfőbb foknak a költészetnek, mint az első osztályban az építész és szobrászat előfoka volt a festészetnek, mely mint 3-ik fok a költészet párhuzamosa. E párhuzamokból világosan kitűnik, hogy valamint az első osztályban fokonként szegényes, de folyton öregbedő eszköz (eleinte számtani arány, alak majd szín) fejleszti konkrétebbé a mozgást: a teljes mozgás primár és secundár föltételei, az anyagvesztés aránya itt sem egyszerre lépnek föl. Az eszme eleinte kizárólag hangban (zene), későbbi fokon kizárólag mozgásban (mimika) érvényesül, míg végre a költészet szóban ki is mondja az eddig csupán érzékeltetett eszmét. De egyuttal a l y r a- és e p o s n á l az egymásmellett még inkább másodlagossá válik, sőt az epikában az egymásután teljesen kifejlődve lép föl. És valamint az egymásmellett véghatárán (festészet) a szemlélet alakja szükségképen váltakozik: (nézés a hallással) az epikánál azon fordulat áll be, hogy a halló érzék válván kizárólagossá, a szemléleti alak tovább nem elégséges a mozgás konkrétebb megfigyelésére és egyesül az előbbi osztály szemléleti alakjával, t. i. a látással. Az egymásután és egymásmellett tehát egyenrangú kettős körülménnyé válik a művészet tetőfokán: a d r á m á b a n, hol az anyagiság végkép eltűnik, miután mind az egymásután, mind az egymásmellett mozgást egyaránt szerves művészi anyag: szó és test eszközli, tér- és időviszonyok között. Az arány itt egyenlő, a primár és secundár jellege eltűnik, a tökéletesedés további foka ki van zárva, mert azt többé nem a művészet látszatában, hanem csak az élet valóságában érhetné

el. Mivel pedig Schasler szerint minden felső fokozatban az előzők jellemző momentumai is mind meg vannak, a dráma az előző művészetfajok elemeit mind egyesíti magában, miért is ő a drámát egyetemessművészetnek nevezi. A dráma fensőbb előfokozatai a zene és mimika; az első esemény- és tér nélküli egymásutánjával lyrai, az utóbbi egyénibb egymásutánjával epikai jellegű. Ámde e fokozatoknak meg vannak tökéletlenebb alpárhuzamosaik. Így a lyrai jellegű zenének megfelel a hasonló lyrai építézet az epikai mimikának a szintén epikai szobrászat — a festészet pedig a költészet alpárhuzamosa. Mind a kettő az illető osztály felső foka s így az előző fokokat egyesítve, azokat a maga momentumaival kiegészíti. E szerint a festészetben még külön három fokozat van. Az építézet kiválóan térbeli hangulata ott van a tájképfestészetben, a szobrászatnak epikus egymásután jellege a genrefestészetben és mind a kettő lyrai és epikai jellegét saját drámai momentumával kiegészítve a történeti festészetben látjuk tetőzni. A festészet e 3 fokozatának a költészetben hasonlóan pontosan megfelel három párhuzamos fokozat — melyek mindegyikénél mint felsőbb párhuzamosokban szigorulag az secundär, a mi az alpárhuzamosokban primär. A tájképnek megfelel a lyra (itt pl. a lyrából következik a tér sejtelve, míg a tájképnél a térből érzik ki a lyrai hangulat), a genrenak az epos, a történeti festészetnek a dráma, mely tehát közvetlenül és közvetve az egymásután- és egymásmellett-kategóriák művészetfajait mind egyesíti magában.

E rendszer helyességét első sorban gyakorlatiassága bizonyítja. Azon tanulságok, melyeket Schasler rendszere összeállításából von, mint: a művészetfajok egymáshoz való rangja, ebből folyó hatáskörük, alkalmaztatásuk — megértetik az ő határozottságát, melylyel a művészetek szoros összefüggését és rokonságát folyton hangsúlyozza. Rendszerének szerkezete egyforma gyönyörrel tölti el a tudóst, kit önállósága és logikai kérlelhetlensége kielégít és a művészt, ki abból hasznot húz.

Mert Sch. könyve mindenütt magasabb szempontra állítja a művészt: nem a magaművészetének, hanem az összes művészetek álláspontjára. Ha a művész csak farag, egyuttal a szint, hangot is szem előtt kell

tartania, ha nem akarja magát fegyelmezetlen ösztönére bízni, mely tárgyában netán művészete hatáskörén túl vezetné. »Ő nem különálló művész, hanem csak tagja egy nagyobb egésznek.«

Ennek kapcsán Sch. a következő gyakorlati kérdéseket veti föl:

1. Szervesen összeköthető-e valamely térbeli művészet egy időbelivel — és fordítva?

2. Valamely osztályon belül levő művészetfajok szerepelhetnek-e együttesen?

Az első tételre lehetetlen életképes combinatiókat összeállítani. A nehézkes képzőművészetek csekély egymásutánisága nem tarthatna lépést a magasabb fokozat mozgalmasságával. De a magasabb fokozat is vesztené, mert a vele alkalmazott térbeli művészetfaj külérzékre hatván, elvonná a figyelmet az abstrac-tabb művészettől. Tehát mind a szobor, mind az első zava lt ó da veszít s a helyett, hogy egységes aesthetikai hatást keltenének, legfeljebb egy, velük nem rokon harmadik benyomás (némi ünnepeles hangulat) előidézésére szolgálnak. A Laokoon-szobor katastrophájára pl. valamely esetleges Laokoon symphoniában csak egy-két megfelelő ütem jutna — a zenemű közepén vagy végén: de azért a szobor már elejétől kezdve mereven a katastrophát ábrázolná.

A második tételre szintén csak igen feltételes combinatiók lehetségesek. Tapasztalás szerint két művészetfaj közül mindig az alsóbbrendű válik dominálóvá, ha kevesebb is eszmekifejező képessége. Sőt épen ezért; a magasabb fokozatban több az eszme, de kevesebb az anyag s az alsóbb fok anyagtúltsága amant elnyomja és magához assimilálja. Szobrok az épületen mértani, ornamentikai alakzatok által függnek össze az épülettel, a falra festett kép szintén áldoz színe eleven-ségéből és merevebbé kell válnia, hogy stilszerűen egyesüljön az alsóbb művészetfajjal. A másik osztályban még visszásabb az együttes alkalmazás. Ugyancsak azért, mert a fokozatok közt itt is megvan az anyagkülönbség s az anyagiasabb műfaj a bár tartalmasabb, de csekélyebb súlyú műfajt elnyomja. Még ha a felsőbb fokút domináltatja is az összeállító, az alsóbb fokú lép elő-

térbe, épen, mivel amabban az utóbbinak eszmeisége tökéletesebben van meg, csekélyebb anyagisággal. Mellette az alsóbb fokú, kisebb haladó képességénél fogva, elmarad, hanem azért — durvább anyagával — az elkésző rhythmust a magasabb fokozat rovására kiemeli, a mi megzavarja a harmoniát. E tanulságot vonta alulírott Sch. mozgó-elméletből, mert már régóta volt alkalma megfigyelni szinpadunk egy ferde intézményét. Divatos nálunk szavalás alkalmával kíséző zenét alkalmazni. Pedig a legjobb színész beszéde is, a mint megszólal a zene hirtelen hamissá válik. Az ő beszédének zeneisége magasabb fokozata lévén, a szó arányában, gyorsan halad. A hangszer azonban még mindig egyet fúj, midőn már a színész régen túl van a maga zenei momentumain. — Schasler rendszere nagy részt üt a wagneristák fennhézó törekvésein. Következtetéseinek összefoglalása, hogy: mentől magasabb az illető fokozat, annál kevésbé egyesülhet egy alsóbbrendűvel — ha csak az utóbbi anyagiságát nem áldozza föl (mint a festészetben a plasztika a követ). Már pedig a zene épen legalsó fokozata annak az osztálynak, mely a költészetben tetőzik. Az opera tehát sohasem lehet természetes műfaj. Hogy a tisztán lyrai zenének a cselekvény látszatát adja, szinművet vesz tárgyul. De nem képes boldogulni, mert a folyton haladó, egyenlő drámai eszmével nem tarthat lépést. Ezért míg apróbb, laza összefüggésű részekre osztja a dráma menetét, másfelől a csekély mennyiségű szót is ütemekké szélesíti. A zene eszmei tökéletlenségénél fogva az opera is csak általánosságban adhatja az érzelmeket, melyeket szakadatlan ismétél — épen a dráma ismétlést nem tűrő műfajában. Innét az opera fárasztó, sőt untató hatása, mit csak a zene körébe tartozó dalok, tánczok, karok, indulók frissítenek föl időnként. Látnivaló, mily külső fogásokban áll az opera szerencséje és mily monoton, egyforma drámaiatlan a »cselekvénye.« — Bevonulás, vigalom, temetés, szerelmi vallomás stb. ezek azon egyszerű fogások, melyeknél bonyolódottabb, lélektanilag mélyebb mozzanatokra egy józan operagenie sem vágyott. Annyira elmaradhatatlan közhelyei ezek az operának, hogy csupán ezekkel hitvány szövegre nagyszerű operák termettek,

holott a lélektani mélységű, kevésbé lyrai epikai cselekvény (pl. a »zsídónő«) unalmas operatárgy. Az opera és üresfejű operisták túlbecsülését a valódi színművészettel szemben persze a közönség segíti elő, mert a körvonal nélküli operaérzelmeket kényelmesen élvezheti; jöhet-mehet az előadás közepén és nem érzi hiját az indokolás elmaradásának. Az opera tehát mindenha elkényeztetett mostoha testvére marad a drámának. Schasler érvelése azonban legalább újabb hatalmas intelem a wagneristák részére, használják tovább is — saját érdekükben — a költészet czafatjait az opera fejlesztésére és ne iparkodjanak zenével magyarázgatni a költészetet, melyet a durvább és lassabb, homályos anyag csak akadályoz abban, hogy (a miért senki másra nem szorul!) önmagát magyarázza.

Az opera alapjában hibás kombinációján kívül még csak a zene és mimika jöhet számba, a mennyiben előbbi az utóbbit kíséri — mint ezt a balletekben tapasztaljuk. De hogy ez is hátrányos a magasabb műfajra nézve, azt a mimikai művészet mai szánandó alacsony állása bizonyítja. A mimika rhythmusa szabad, számarányokhoz nemkötött. Nézzük csak a balletmimelők ütemszerinti rángatózásait — épen, mivel egy alsóbbrendű anyaggal bíró művészet elemeisebb rhythmusára rángatóznak.

Ezen és más gyakorlati fontosságú tételek csakugy folynak Schasler rendszerének szerencsés kiindulópontjából. Rendszere világos, biztos szerkezetű, könnyű járásu, úgy hogy az alkotó is könnyen látszik végezni földadatát, melyet valódi inspirációval, odaadással fejteget.

Épen ezért könyve gyöngyörrel olvastatja magát, igénytelenül, úgy hogy a népszerű és folyton modern vonatkozású példalózások közt alig vesszük észre, mily nagy földattal birkózik. Aesthetikai rendszerek nem oly mindennaposak és Sch. új iránya is (bár * már 20 éve készíti elő!) hallgatag ellenzésre talál az előbbi iskolák hívei részéről. Schasler uram egyszerűen vállát vonja, mert: ha — ugymond — esetleg az ő törvényei igazak, úgy az ellenzék téves beosztási rendszere meg-

* Különösen: Kritische Geschichte d. Aesthetik cz. régiebb művében.

dül, vagy legalább módosulásra fog szorulni. De ha ebbeli munkáját agyon hallgatnák, úgy ebben annak bizonyosságát venné, hogy nem tudnak mit felelni. »Az igaz, hogy ily agyonhallgatással a közönség előtt ma már senki sem imponálhat...«

Eddig a magyar aesthetikának nem igen imponált ez az újdonság, mert tudományos folyóirataink nem méltatták figyelmükre. De nemcsak figyelemre méltatni kellene, hanem lefordíttatni is. Taine szellemes műve (a művészetek philosophiája címe dacára sem taglalja a művészetek összefüggő rendszerét. Már pedig csakis ebből tűnik ki igazán bármely művészeti philosophia alapja: a művészetek lényege.

Rakodczay Pál.