

A FENSÉGES HELYE ÉS SZEREPE A VALLÁSOS MŰVÉSZETBEN

A meglehetősen sokrétű és szerteágazó problematikájú vallásos művészet elemzése és értékelése a marxista filozófiai tudományok alig törlesztett adósságai közé tartozik. A történelmi materializmusnak a társadalmi tudat formáival foglalkozó része, a vallástörténet és valláskritika, az ateizmus története és elmélete, illetve az esztétika — a jelenlegi, kidolgozottság fokán — csupán nagy általánosságban utal a művészet és vallás gyakran elég szoros kapcsolatára. Az említett filozófiai diszciplínák keretén belül létrejött néhány újabb keletű munka — a kérdés részletesebb tárgyalásába bocsátkozva — már vizsgálja e problémakörnek az ateista és antiklerikális művészetre vonatkozó pontjait, esetleg felhívja a figyelmet a laicizálódás egyre erősödő folyamatára, de arról mindössze csak említést tesz, hogy létezett, sőt létezik egyértelműen *vallásos művészet* is. Így — néhány részletkérdést felvető cikket leszámítva — a vallásos művészetre vonatkozó konkrétabb ismereteket illetően az egyes művészeti ágakkal foglalkozó szaktudományok elszórt megállapításaira vagyunk utalva.

A vallásos művészet analízisének csaknem teljes elhanyagolása és az antiklerikális művészet előtérbe helyezéséből adódó egyoldalúság érthető ugyan, de korántsem helyeselhető. Attól, hogy nem veszünk róla tudomást, ez a művészet még nem tűnik el, hanem tovább létezik és hat. Minél kevésbé foglalkozunk vele mi, annál nagyobb teret engedünk az idealista, főleg neotomista és egyéb nem marxista interpretációk befolyásának. Marxista elemzése, lényegének feltárása viszont a vallás kritikájának elmélyülését eredményezné, és ezen túlmenően — a különös és általános dialektikájának alapján — elősegítené az esztétika kategóriáinak árnyaltabb kidolgozását, a művészi tükrözésről alkotott fogalmaink még pontosabbá tételét.

A vallásos művészet *marxista feldolgozása* — e művészet sajátos jellege és a társadalmi összefejlődés szempontjából nézve nagyon viszonylagos értékei ellenére is — azért nyújthat jól felhasználható eredményeket az esztétika számára, mert a vizsgált tárgy nem véletlenül kialakult s épp ezért nem nyugodtan elhanyagolható társadalmi jelenség, hanem — a valláshoz és a filozófiai idealizmushoz hasonlóan — az emberi tudás fáján nőtt „meddő virág”, szükségszerű produktum a művészet tágas birodalmában, — és a marxizmus ezt figyelembe véve értékeli.

Az emberiség fejlődésének hosszú, több társadalmi-gazdasági alakulatot magában foglaló szakaszán át, egészen a szocializmus és a kommunizmus időszakáig olyan a társadalmi lét, hogy feltétlenül magával hozza a helyes ismereteknek sok fantasztikus elképzeléssel való keveredését a társadalmi tudatban. Ez egyrészt azt jelenti, hogy viszonylag nagy a helytelen ismeretek mennyisége az egyes tudatformákon belül, másrészt azt is, hogy létezik egy olyan tudat-

forma, a vallás, amely a fantasztikus és torz ismeretek egy sajátos részét átfogó és zárt rendszerré formálja. Mivel minden kor tudatformái közös gazdasági alapból nőnek ki és hasonló funkciót töltenek be, kölcsönhatásba léphetnek és kölcsönhatásba is lépnek egymással. Közvetlenül a konkrét körülményektől függ az, hogy mely tudatformák befolyása a legtágabb körű és legintenzívebb, azonban egy többé-kevésbé általános törvényszerűségként azt is kimondhatjuk, hogy döntő és a többit is lényegesen formáló szerephez — osztálytársadalmakban — azok az ideológiai formák jutnak, amelyek révén az uralkodó osztály a társadalom szerkezetének és politikai körülményeinek alakulásába a leghatékonyabban bele tud szólni. Ezért kerül előtérbe ebben a vonatkozásban a politika és a vallás. De ezen túlmenően is vannak a vallásnak olyan jellegzetességei, amelyek folytán megsokszorozódik ideológiai befolyása: így az, hogy átfogó világkép kialakítására törekszik, hogy a kinyilatkoztatott abszolút igazság egyedüli letéteményeseként lép fel, és hogy a hozzá kapcsolódó intézmény, az egyház igen erős társadalmi hatalom.¹ Majdnem mindig sikerül is a vallásnak az összes tudatformára rányomnia a maga bélyegét.

Vannak jellegzetességek, amelyek fokozott mértékben lehetővé teszik a vallásnak a művészetre gyakorolt hatását, illetve — ezt állítva aligha túlzunk — a két tudatforma bonyolult összefonódását. Így a művészet is, a vallás is eléggé átfogó jellegű;² mind a kettőben — keletkezést és befogadást tekintve egyaránt — fontos hely illeti meg az érzelmeket és a képzeletet; s végül a vallásban az antropomorfizmus, a művészetben pedig az emberközpontúság az, ami részben rokonítja őket. Ebből a nagyonis viszonylagos, a kettő közötti határt el nem mosó, de mégis fennálló rokonságból végső soron mindig a vallás profitál: a művészet területére behatolva sajátosan módosítja azt, tételei illusztrálójává, népszerűsítőjévé teszi. A vallás ideológiai befolyása alatt létrejött művészet a más világnézeti talajból sarjadt alkotások korántsem homogén, de többé-kevésbé összefüggő csoportjához képest más minőségű, speciális művészetnek számít.

A művészetnek ezt a különös tartományát — a vallásos — *világnézeti meghatározottság* és a nagyrészt ebből következő sajátos *tematikai repertoár* jellemzi. A világnézet az alkotók vallásának dogmarendszerével áll kisebb vagy nagyobb mértékű összhangban. Az ennek megfelelő téma főleg isten, a túlvilág, a csoda, a vértanúság, a hitetlenek megtérése, a megtisztulás érzése, a túlvilági boldogság utáni vágy, a kegyes cselekedetek gyakorlása, az egyház nagysága és dicsősége stb. A vallásos eszme és a hozzá jól közelíthető téma bonyolult összefonódásából áll össze az a tartalom, amely nemegyszer igen különös, fantasztikus formában jelenik meg. A tartalom komponensei közül az eszmeiség a lényegesebb: ettől függően nőhet ki ugyanabból a témából vallásos vagy ateista műalkotás. Ez pedig a műnek a társadalom életében betöltött szerepét határozza meg.

Lényegét, társadalmi funkcióját tekintve eléggé egységes a vallásos művészet, de teljesen egyáltalán nem homogén. Tartalmi vonatkozásait illetően és a valláshoz való viszonya (közelség, kapcsolódási pontok stb.) szempontjából

¹ A vallás itt említett jellemvonásait — más összefüggésben — I. D. Panchava emeli ki. (Vö. *Isztorija i teorija ateizma*. Pod. red. I. D. Panchava. Moszkva, 1962. 11—12. l.)

² Valószínű, hogy részben ezen az alapon tekintette Hegel a filozófia mellett a művészetet és a vallást az abszolút szellem megjelenési formáinak.

több, egymástól élesen el nem különülő rétegre és műfajcsoportra bontható.

A legszorosabban tapad a valláshoz — elsősorban rituális oldalához — azoknak az alkotásoknak a csoportja, amelyek a vallási gyakorlat, a szakrális eljárások elengedhetetlen előfeltételét vagy eszközét képezik, mint a templomok, oltárképek, misék, kórusok, zsoltárok, prédikációk stb. Ezeknek nem kell feltétlenül művészieknek lenniük, a célnak akkor is megfelelnek, de például igen sok Pázmány-prédikáció, a legtöbb Dávid-zsoltár, egy-egy Palestrina-kórus, Beethoven *Missa solemnis*-e vagy a cordobai *Moszké* a legkiválóbb műalkotások közé sorolható. Szépségük, monumentalitásuk, szuggesztivitásuk révén mély érzelmet, áhítatot váltanak ki a hívőkben, esztétikai hatást gyakorolnak rájuk, és ezzel élményszerűbbé teszik a szertartásokat, jobban elmélyítik azok tartalmi vonatkozásait. Az ilyen típusú alkotások tárgya és eszmeiség szempontjából nagymértékben meghatározottak, létrehozásuk során a művész teremtő fantáziája a legszűkebb keretek között mozoghat, a dogmák kijelölte korlátok között kell haladnia.

A vallásos művészet második rétegét az olyan művek sora alkotja, amelyek a tömegek vallásos nevelésének ügyét közvetlenül szolgálják ugyan, de nem mint meghatározott szertartások minden esetben egyforma függvényei, hanem az egyéni ájtatosság velejárói, mint a szentképek, imádságok, himnuszok, hitbuzgalmi művek stb. Ezeknek sem kell föltétlenül művészieknek lenniük, de van közöttük sok olyan: például Abelard vagy Notker Balbulus himnuszai, a szentképként is terjesztett *Sixtusi Madonna*, Thomas Kempis *Krisztus követéséről* írt könyve vagy Pázmány imádságai. Az ilyen alkotások általában távolabb állnak a dogmáktól, nem annyira körvonalazzák és illusztrálják, mint inkább népszerűsítik, az egyénhez közelítik őket. Legjobban talán a vallás pszichológiájához kapcsolódnak. Több bennük a szubjektív elem, közvetlenebbül kifejezhetik szerzőjük egyéniségét. Jól illusztrálja a dogmákhoz igazodás és a fantázia szabadságának kettősségét Tertullianus ilyen művek létrehozására vonatkozó felhívása: „Ahogy kiki a szentírásból vagy a saját tehetségéből győzi, lépjen elő s zengjen éneket istennek!”³ A szubjektivitás és laicitás révén eléggé közel állnak ezek az alkotások a világi művészet remekeihez. Nem is csoda, hisz például a középkorban sok világi érzelm és ilyen vonatkozású gondolat más keretek között nem jelenhetett meg.

A harmadik — kétségkívül legtágabb és legsokszínűbb — réteget azoknak az alkotásoknak meglehetősen nagy tömege jelenti, amelyek a vallásnak elsősorban eszmei, dogmatikai oldalához kapcsolódnak, de nem szorosan: vallásos világnézetű művészek tevékenységének elkerülhetetlenül ilyen szellemű termékei. Az e csoportba tartozó művek funkciója elsősorban és közvetlenül az, hogy a sajátos ízlésű vallásos tömegek esztétikai igényeit kielégítse. Itt — az adott ízléshez viszonyított — művészi színvonal elengedhetetlen kritérium. (Ellenkező esetben nem műalkotásról, hanem propagandamunkáról van szó.) Nem választja el éles határ ezt a szférát az előzőektől, amit az ide sorolandó ilyen műfajok is mutatnak, mint a legendák, himnuszok, freskók, oratóriumok stb. Az e körbe tartozó alkotások nagyobbik része viszonylag közel áll a világi művészethez, amire már tárgyuk, műfajuk, sőt formanyelvük is utal. Merő nemcsak misztérium-játékok, moralitások vagy modernebb legenda-feldolgozások és himnuszok találhatók itt, hanem eposzok, drámák, önéletírások, regények,

³ Idézi Babits: *Amor Sanctus*. Középkori himnuszok latinul és magyarul. Forrástotta és magyarázta Babits Mihály. [2. kiad.] Bp. 1948. Bevezetés. 11. l.

sőt filmek is. Ez a terület — nagy átmenettel — beleolvad a világi művészet más színű áramába. A közvetítő láncszemeket — mint ezt például Michelangelo *Dávid*-ja, Goethe *Faust*-ja és néhány Jeanne d'Arc-feldolgozás mutatja — a vallási-mitológiai képekben és formanyelven megszólaló alkotások jelentik.

A társadalmi funkció, a világnézet, a tematika, a valóságlátás és a valóság-tükrözés sajátossága jól felismerhetően rányomja bélyegét a vallásos művek *esztétikumára*. Bizonyos esztétikai jellegzetességek előtérbe kerülnek, míg másoknak meglehetősen kis szerep jut. A vallásos művészetre vonatkozó esztétikában más fontossági sorrendben és módosult formában jelennek meg az esztétika kategóriái.

Leglényegtelenebb, szinte perifériális helye a *komikusnak* van. (Viszont annál fontosabb a szerepe az ateista és antiklerikális művészetben.) Az isten, a túlvilág, valamely szakrális eljárás vagy vallási érzelem a hívő szemében nem lehet komikus; így felfogni és ábrázolni a szentségtöréssel egyenlő. Ha azonban egy földöntúli lény vagy egy vallásos érzelem, eljárás stb. már vagy még nem része, alkotóeleme valamely vallásnak, akkor a hozzá kapcsolódó művészet nagy készséggel domborítja ki az illető jelenség „abszurd” voltát, illetve a vele kapcsolatos szituációk komikumát. Erről van szó például a primitív népek tavasz-ünnepei, illetve részben az ógörög Dionysos-szertartások mitológiai ábrázolása esetén, erről a magyar reformáció katolikus-ellenes drámáiban (Sztárai Mihály: *A papok házassága, Az igaz papságnak tüköre*), vagy az illető korszak vitairataiban. Itt a komikum — amely domináns esztétikai elem — az egyik esetben a tél „elbukására” és nevetségessé válására, valamint az emberek efölött érzett öröme épül, a másik esetben pedig a katolikus klérus életmódja tarthatatlanságára. Hasonló alapon válnak nevetségessé az ördögök, a boszorkányok, a vallás ellenségei és egyéb „negatív” figurák. Akár a velük kapcsolatos helyzeteknek (melléfogás, megszegyenülés stb.), akár jellemüknek (lényük mibenlétének) mindig valamelyik vallás határain belül felvett nézőpont ad komikus aspektust.

Azonban a vallásos művészet komikumának egy adott vallással való összefüggése is rendkívül viszonylagos. Az egy valláshoz kapcsolódás általában egyoldalúsággal, a műalkotásokban is kifejezésre jutó intoleranciával párosul, aminek következtében — de legtöbbször még ezt leszámítva is — a vallásos mű egy másik vallás vonatkozásában szinte az ateista és antiklerikális alkotások funkcióját tölti be. A komikum előtérbe kerülése nagyrészt ezzel kapcsolatos. A dionysiai és rokonaik komikumai is túlmutat a valláson. Bennük a természeti erők inkább szimbolizáltak, mint misztifikáltak, vagyis nem egyértelműen valamilyen vallás dogmarendszere csodás elemeiként vannak jelen. A bennük lényeges szerepet játszó komikum sokkal inkább a világgal, mint a vallással áll szoros kapcsolatban. Tehát a vallásos művészetben levő komikus elsősorban a vallás ellenpólusaira — a világra és antiklerikálisra — épül; az egyértelműen vallásos művészet számára idegen.

Valamivel nagyobb, de nem teljes a szerepe a vallásos művészetben a *tragikusnak* sem. A konfliktus és a tragikum lehetősége természetesen nincs kizárva, mert — antropomorfnak elképzelve őket — összeütközést feltételeznek az istenvilág egyes tagjai és csoportjai között (fontos mozzanata ez még az eposzok szimmetriája megvalósulásának is); szembekerülhetnek egymással vagy a hitetlenekkel — éppen vallásos gondolkodásmódjuk, érzésviláguk alapján — a vallásos emberek; sőt összeütközésbe kerülhetnek magával az istennel

is, és a konfliktus a lázadó ember bukásával végződhet. Gyakori az összeütközésnek ez a típusa, az olyan vallásos művészetben, amely a mitológiában oldódik fel vagy azzal majdnem azonos, mint a régi görögöknél és germánoknál. E vallások és mitológiák istenei annyira antropomorfak, hogy inkább csak mennyiségi mint minőségi vonatkozásban különböznek az emberektől: emberi alakjukkal együtt emberi vágyaik, szenvedélyeik vannak, s többnyire csupán ezek intenzitásában térnek el a földi halandóktól. Mivel az ilyen isten többé-kevésbé emberi és a vele szembeszegülő hős is nagy, a köztük levő különbség nem óriási, ezért az összecsapás kezdetén úgy tűnik, hogy az isten is alulmaradhat. De megvan az isten és ember összeütközésének lehetősége — bár szinte teljesen kizárt az ember győzelmének feltételezése is — a más típusú, dogmatikusabb vallások művészetében, mivel az ember — ezek szerint — szabad akarattal rendelkezik. Ezen az alapon lázadhat a keresztény isten ellen Lucifer, a róla szóló drámák Julianus Apostata-ja és így dacolhatnak vele Arany *Ünneprontók* c. balladájának pünkösdi táncolói.⁴

Az elégedetlenség, a gyűlölet, a másokkal való szembeszegülés és különösen az istennel való szembeszállás, vagyis a konfliktus alapját és mozzanatait jelentő tényezők a vallás szerint bűnnek számítanak, ezért művészi ábrázolásukat nem tartják fontosnak. Tehát a tragikus mint esztétikai minőség áldozatul esik a tematikai szelekciónak. Ezen kívül az összeütközések egy része olyan, hogy kimenetelük előre látható: ha földi és földöntúli lény kerül szembe egymással, a végeredmény nem kétséges. Természetesen a hős sorsa ettől még lehet tragikus. Azzá viszont épp előrelátásának hiánya vagy elbizakodottsága teszi, és az elbizakodottság már az istentagadás határát súrolja. Ha a művész szánja sorsát, és megértő álláspontra helyezkedik vele szemben, — hőséhez hasonlóan — már ő sem áll teljesen a vallás talaján. Ha pedig a lázadó ember alakját nagygyá, heroikussá formálja — mint amit lényegében Aizkhuosz tesz *A lelancolt Prométheusz*-ban — már át is lép az ateizmus területére. Egyedül a belső konfliktus okozta tragikum esetén lehet szó igazi tragédiáról a vallásos művészetben. Az olyan jellegű konfliktus esetén, amely végső soron a hit és a hitetlenség ellentétében gyökeredzik, és a hős lelkében játszódik le. Ez az összeütközés nemcsak igen mély, hanem az egyedül reális: itt a szembenálló pólusok (érzelmeik, gondolatok) egyike sem fiktív. De az ellentmondás egyik oldala ebben az esetben a valláson kívüli elemekhez tapad, ezért az ilyen konfliktus feloldása sokszor — mint ezt magas művészi szinten Goethe *Tasso* c. drámája példázza — nem a vallás szellemének megfelelően történik. A művészet kivonja magát a vallás gyámkodása alól.

Az előzőeknél sokkal fontosabb helyet kap a vallásos művészetben a *szép*. Ez egyrészt a szép természetéből, főleg az esztétikum egészével és az esztétikai ideállal való szoros kapcsolatából, másrészt a művészet sajátos jellegéből, mindenekelőtt idealizáló törekvéseiből és monumentalitásából adódik. A vallásos művész végső soron isten dicsőségét akarja szolgálni, ezért nagy gondot fordít a világ bizonyos szépségeire, főleg a természeti szép megnyilatkozásainak ábrázolására, mondván: íme mire képes a teremtő. Magát istent és az őt körülvevő túlvilági lényeket (angyalokat, szenteket stb.) pedig, mivel az abszolútát, illetve az abszolúthoz közelállót jelentik, nyilván a szépség megtestesítőiként mutatja be. (Mintegy az Anselmus-féle ontológiai istenérvet vagy Aquino Tamás *causa exemplaris*-tanát alkalmazzák a szépre.)

⁴ Sik Sándor: *Esztétika*. Bp. [1942.] II. köt. 227—228. 1.

Mivel a vallás fantasztikus világát csak a valóságos világ alapján rajzolhatják meg, nem lehet abszolút különbség az égi és a földi szépség között. Bizonyos eltérés mégis van: gyakran előfordul, hogy — mivel legtöbbször képzeletbeli lények és tartományok szépségét jeleníti meg a vallásos művészet — ábrázolásai túl szimbolikusak, elvontak, így a kép — veszítve konkrétságából — közel jut az absztrakthoz, ami általában az elüresedés veszélyét rejti magában, és a szép ellégyesedéséhez, teljességének megcsorbulásához vezet. Ehhez még ráadásul az járul, hogy a földi és földöntúli világ között az utóbbi javára tesznek megkülönböztetést, ezért szépségét is másnak fogják fel, és törekszenek is valami másnak bemutatni. Az embert illetően pedig a testi helyett a lelki, a „külső” szépség helyett a „belső” a lényeges a vallás számára, így művészetében a szép esztétikai kategóriája félig-meddig az etika jóság kategóriájába olvad bele.

Ami a külső szempontjából, de tágabb körben is fontos a vallásos művészetben, az a *rút* fogalma alá vonható jelenségek csoportja. Ennek távolabbi okait a vallást is létrehozó tényezőkben, a közelebbieket pedig a vallás legjellemzőbb specifikumában: a félresiklott absztrakcióban, a torz valóságtükrözésben kereshetjük. A szenvedésnek, a haragnak, az aszkézisnek, a fanatizmusnak és más ehhez hasonló megnyilvánulásoknak esztétikumát érthető módon a *rút* adhatja vissza a legteljesebben. (Nem ok nélkül figyelt fel Hegel arra, hogy a középkori keresztény művészetben előtérben áll a nem-szép.⁵) Ha erről van szó, a műalkotásban mintegy spontán módon, az alkotás belső logikája eredményeként válik uralkodóvá a *rút*. Például a gótika elgyötört testű, sovány, szárnalmas külsejű Krisztus-ábrázolásai azért ilyenek, mert az emberi szenvedés, a kiszolgáltatottság csak a torz külsőben kaphat adekvát esztétikai kifejezést.⁶ A következmény okát, a következtetéshez szükséges premisszákat a társadalmi valóság határozza meg, és más konklúzióhoz eljutni — esztétikai vonatkozásban is — csak helytelen, tudatlanul vagy szándékosan hibás következtetési eljárás útján lehet.

Bizonyos esetekben azonban eléggé szubjektív követelményekből fakad, a társadalmi okokból több áttételen keresztül következik néhány jelenség rútságának kiemelése, sőt fokozottan rúttá formálása. Általában akkor kerül rá sor, ha a művész az ellenfelet — a túlvilági ördögöt éppúgy, mint az evilági eretneket vagy hitehagyottat stb. — akarja ezzel is támadni, s ezért mintegy kompromittálja esztétikailag. Például a keresztény vallásra épülő képzőművészetben a sátán-ábrázolások állati vonásai — amellet, hogy a totemizmus, illetve térionormorfizmus maradványai — ezt a funkciót töltik be. Ilyen esetekben a *rút* gyakran a komikusba megy át, míg a rútnak a szenvedéssel, haraggal és ehhez hasonló jelenségekkel kapcsolatos változata — amennyiben az esztétikum sikkján marad és nem transzformálódik pszichológiaivá — könnyen fenségessé válik.

Az esztétika kategóriái közül még a rútnál is fontosabb hely a *fenségesség*-t illeti meg a vallásos művészet esztétikumában. Érthetően egyik pregnáns megtestesítője ez a művészet annak a kategóriának, amely a nagysággal, a méltósággal, az emelkedettséggel áll igen szoros kapcsolatban. A vallásnak — amely mindenben a legtökéletesebbre, az abszolútra apellál — nyilván a fenség jegyeit

⁵ G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. II. köt. Bp. 1955. 115. l.

⁶ *A marxista-leninista esztétika alapjai*. [Szenk.: F. V. Beresztnyev és G. A. Nyedosivin.] Bp. 1960. 274—278. l. (Az idézett részt N. A. Dmitrijeva írta.)

magán viselő alkotások felelnek meg a legjobban. Ilyenek létrehozását az egyház is megköveteli. „A templomi művészet alkotásaiból nem engedhetünk el bizonyos méltóságot, amit már a hely szent volta is megkíván” — írja egy katolikus művészettörténész.⁷ De a méltóságot nemcsak a szakrális funkciót betöltő művektől követelik meg, hanem a vallásos művészet egészétől. Az idézett szerző épp azt tartja az újabb kori vallásos művészet igen nagy hibájának, hogy hiányzik belőle isten fenségének érzékeltetése, nem jellemzik a végtelent sejtető távlatok, ezzel szemben a kis-, emberi méretekre leszűkített horizont és a pszichologizálás képezi karakterisztikus vonásait.⁸ (Azt persze vagy képtelen felismerni, vagy nem akarja elismerni, hogy napjainkban minden isteni és túlvilági nagyság mélységesen anakronisztikus, azért nem válhat fenséges művészi alkotások ihletőjévé.)

A fenségest az esztéták nagy része úgy fogja fel, mint a többitől nemcsak tartalmában, hanem jellegében is különböző, azokhoz képest más lényegszintet tükröző kategóriát. Egyesek (például Csernisevskij) nem tekintik külön sajátosságot jelölő fogalomnak, csupán a szép egyik válfajának; míg mások (így Schiller és Hegel) valami monumentális nem-esztétikainak nem adekvát, nem teljes esztétikai kifejeződését látják benne. A két szélsőséges felfogást egyesítve és a fenséges viszony voltára is utalva tömören kifejezi ezt Sik Sándor meghatározása: „*Fenségesnek* nevezük azt a szépet, amelyben a tartalmi nagyság annyira érvényesül, hogy az esztétikai hatást, mint ilyen, más szempontoknál erősebben színezi. Az ilyen szépségben tehát a hatás tárgyi oka valami olyan, ami akár alakra, akár arányokra, akár erőre a rendesnél nagyobb. Ez a nagyság éppen nagyságánál (tehát egy nem-esztétikai tulajdonságánál) fogva arra kényszerít, hogy bizonyos értelemben fölfelé nézzünk rá, és ugyanakkor amikor befogadjuk, magunkat kisebbnek érezzük nála. Ez bizonyos *félelemmel*, vagy féltő tisztelettel jár. Sokféle árnyalata lehet ennek a fenségi hatásnak, amelyet sokféle szóval fejezhetünk ki (*méltóságos, ünnepélyes, pompás, csodálatos, patétikus, nagyszerű, határtalan, rombolóan vagy jótékonyan, vadul vagy borzalmasan fenséges* stb.), de lényege valamennyinek: a nagyság és egy velejáró nem-esztétikai érzelmárnyalat (félelem-, kicsiségérzet). Mégis, az egész hatás esztétikai jellegű. A nem-esztétikai mozzanat ugyanis a tökéletes megformáltság következtében elveszti nyersességét, belesímul az esztétikai másvalóságba, és csak mint gazdagító, még értékesebbé alakító mozzanat színezi benyomásunkat.”⁹

Akár ennek a definíciószerű összefoglalásnak, akár a hozzá hasonló meghatározásoknak több kitételével is jogosan vitatkozhatunk, egyet azonban el kell ismernünk: a fenséges alapjának egyik oldalát, a „tárgyi ok”-ot helyesen jelölik meg a nagyságban. Ez a *nagyság* a legkülönfélébb lehet. Így bizonyos természeti vagy ember készítette dolgok nagy tér- és időbeli kiterjedtsége (óriási sziklák, tengerek, hatalmas katedrálisok, több ezer éves piramisok), nagy intenzitású jelenségek (fényzön, sötétség, hirtelen változás), nagy fizikai és lelki erő, pozitív erkölcsi tulajdonságok (bátorság, nagylelkűség) fokozott mértékű megléte, nagy érzelmi effektusok (örjögés, harag, rajongás), nagyszerű eszmék (az igazság érvényre juttatása, az elnyomottak felszabadítása),

⁷ Somogyi Antal: *Vallás és modern művészet*. Bp. 1927. 88. 1.

⁸ Uo. 102. 1.

⁹ Sik Sándor: i. m. I. köt. 215—216. 1.

döntő befolyást gyakorló társadalmi megmozdulások (népvándorlás, csaták, forradalmak) stb.¹⁰

A nagy dolgok méreteiknél fogva is a félelem vagy legalább az elfogódottság érzését kelthetik az emberben. De nagyságuk azt is eredményezheti, hogy a többi jelenségnél nehezebben ismerhetők meg, és a félelem, illetve ezen keresztül a fenség érzését ismeretlenségük révén váltják ki. Azonban valamely tárgyról, emberi érzelemről vagy éppen társadalmi megmozdulásról alkotott viszonylag teljes kép nem hozza magával feltétlenül azt, hogy az illető jelenség esetleg kellemetlen hatása alól ki tudjuk vonni magunkat, sőt uralkodni tudunk rajta. Így bizonyos fokú szorongás, elfogódottság stb. rendkívül gyakori, csaknem állandó velejárója a fenségesnek.

A fenséges tárgy hordozója — nagyságánál fogva — nemcsak félelmet és azzal rokon érzéseket válthat ki, hanem az ellenkezőjét is: bizalmat, lelkesedést, biztonságérzetet. Ez nagyrészt abból következik, hogy a fenséges legtöbbször óriási lehetőségeket rejt magában. Mivel azonban a potencialitás bizonyos elvontsággal jár, ami rokona a titokzatosnak, a lehetőség a félelem irányába tendáló élményeket is teremt.

A fenséges alapját — a csak vázlatosan felsoroltakból is kitűnik — olyan természeti és társadalmi erők vagy az egyes emberben meglévő tulajdonságok képezik, amelyek különböző vonatkozású nagyságuknál fogva *meghatározó befolyást* gyakorolnak akár valamely egyén, akár egy-egy közösség (osztály, nemzet, generáció stb.) sorsának alakulására. Ezért váltanak ki elfogódottságot és hozzá hasonló érzéseket még akkor is, ha nem félelmetesek. Az ember esetleg dacol, de mindenképpen szembenéz velük, igyekszik felnőni a sorsát alakító tényezőkhöz, és ebben már az ő nagysága fejeződik ki.¹¹

A vallásos ember a legnagyobbnak, a világ és a saját sorsát szinte egyedül determináló tényezőnek *istent* tekinti. Isten azonban — a vallásos ember szerint — közvetlenül igen ritkán jelenik meg, általában valamilyen különös jelenség alakját öltve, közvetett módon nyilatkozik meg az ember számára. A hívő ebből kiindulva arra következtet, hogy a különös, extrém dolgokban isten van jelen, s ha azok nagyok, az isten nagysága, ha fenségesek, az isten fensége következtében olyanok. Ha valamilyen alkotást azzal a céllal hoz létre a vallásos művész, hogy az isten jelenlétének kifejezője, lényegének illusztrálója legyen, művét még monumentálisabbá, még fenségesebbé igyekszik formálni. Ennek érdekében a *nem mindennapi jelenségek* előtérbe állításának, műve középpontba helyezésének módszeréhez folyamodik.

Részben ezen az alapon kap igen lényeges helyet a vallásos művészetben a *csoda*. Benne a hívő szerint — ahogy Hegel kifejezi — „a végest megérinti az isteni.”¹² Ennek az érintésnek a hatására — hogy a Hegel-féle képnél maradjunk — a véges bizonyos oldalai, vonatkozásai a végtelenbe csapnak át, ami szinte már önmagában is fenségessé teheti a csodálatost, mint valami szimpatikusan torz, tehát a rúttal és a borzalmassal elég közeli rokonságot tartó jelenséget. Nagyjából erről van szó például Greco vagy Zurbaran Szent Ferenc ábrázolásai esetén. Sokkal inkább előtérben áll azonban a csodásnak az a jelleg-

¹⁰ Greguss Ágost: *Rendszeres széptan*. Sajtó alá rendezte: Liszka Béla. Átnézte: Beöthy Zsolt. Bp. 1888. 145—152 l. — Jánosi Béla: *Az esztetika története*. II. köt. Bp. 1900. 366—367. l.

¹¹ Ju. B. Borev: *Oszmownie eszteticeszkie kategorii*. Moszkva, 1960. 139—142. l.

¹² G. W. F. Hegel: i. m. II. köt. 126. l.

zetessége, hogy a közönséges dolgokhoz képest nagyobb az ember-, a közösség sorsát meghatározó szerepe, mind aktuálisan, mind potenciálisan. Elképzelhetjük, hogy a korabeli hívő szemében milyen nagy lehetett a legendabeli Szent Ferenc szuggesztivitása, ha meg tudta szelidíteni az agobbioi vérengző farkast és prédikációjával isten dicséretére tudta bírni a madarakat. Mit véghezvihet akkor egy ilyen csodákra képes szent az emberek körében?

A csodálatossal majdnem azonos a vallásos művészet fenségének létrejöttéhez gyakran hozzájáruló *titokzatos*. Találóan jellemzi a titokzatos és fenséges összefüggését Greguss Ágost: „A rejtélyesség a nagyító képzeletet fölszabadítja és táplálja, s a nem ismert dolognak vagy egyénnek értékét szertelenül növeli. De föltétel a nem-ismerés. Tehát az ismeretlen magában is fenségesképen tűnik föl: omne ignotum pro magnifico est (Tacitus).”¹³ Már pedig a vallás és így a hozzá kapcsolódó művészet is örökké a titokzatos, az emberi ész által föl nem érhető dologra hivatkozik. Elég ha például a katolikus vallás oltáriszentségtitkára, illetve Aquinoi Tamás róla szóló „Pange, lingua” kezdetű himnuszára gondolunk. Szabad csapongása során a fantázia a titokzatost naggyá és az ember sorsát meghatározó erejűvé fokozza, mert a művész képzelete a vallás óriási méretű jelenségein és fogalmain iskolázódott, illetve a titokzatos a vallás eszmerendszerébe ágyazottan jelentkezik. A titokzatosból — a vallástól közvetlen segítséget is kapva — nemcsak ismét, de könnyebben is megszületik a félelmesen fenséges.

A titokzatos egyoldalú, de a vallást és a vallásos művészetet létrehozó társadalmi viszonyok következtében szükségszerűen így egyoldalú interpretálása a *borzalmas*-t eredményezi. Ilyen a halál, az ördög, a pokol, az utolsó ítélet, az isteni harag és még nagyon sok más. A legtöbb szent könyv, így maga a biblia sem mentes a fenséges borzalmak leírásától; elég, ha az Ószövetségben Dániel könyvére, az Újszövetségből pedig János jelenéseire utalunk. Ezekkel rokon például a képzőművészetben Hieronymus Bosch *Utolsó ítélet-e*, ilyen Celanoi Tamás hasonló témájú verse, Bach *Máté-passió*-ja stb. Nemcsak a dolgok nagysága, jelentősége dominál itt, hanem felfokozódnak a borzalmakra reflektáló ember érzelmei is, hasonló mélységű élményeket és emóciókat váltanak ki a szemlélőben, — ezért, ezekből következően alakul ki a fenség élménye.

Lehet bizonyos fokig a fenséges alapja a *hiány*. A hírnévvel kapcsolatban Greguss idézi a közismert latin szentenciát: „Praesentia minuit famam.”¹⁴ Ez az ítélet átalakítva így hangzik: a távollét növeli a hírnevet; vagyis valami meg-létének hiánya fokozza annak fontosságát. Ha nélkülözhetetlen dolog vagy valamely jelenség lényeges vonása nincs meg, maga a hiány a nagy. Tulajdonképpen ezt a problémát veti fel Augustinus a rossz mibenlétét kutatva. Arra a megállapításra jut, hogy a rossz nem külön attribútuma a dolgoknak, hanem csak a jó hiánya. Babits találó megfogalmazását használva: a rossz nem *causa efficiens*, hanem *causa deficiens*.¹⁵ De nem csupán a hiány nagysága kölcsönözhet valamely jelenségnek fenséges jelleget, hanem az is, hogy a hiány következtében a dolog minősége megváltozik, esetleg rúttá vagy borzalmassá lesz, ami ismét más módon teszi fenségessé. Továbbá a hiány magában hordozza annak a lehetőségét, hogy helyét a képzelet valami nagy dologgal töltsse be. A hiány következtében válik lehetségessé valamely más jellemvonás előtérbe

¹³ Greguss Ágost: i. m. 153. l.

¹⁴ Uo. 152. l.

¹⁵ Babits Mihály: *Agoston*. Gondolat és írás. Bp. 1922. 23. l.

kerülése, nagymértékű kibontakozása, és ebből következik a jelenség fensége. Például Lucifer esetén isten tiszteletének hiánya a nagyarányú tagadás és rombolás végételével ölelkezik.

A hiány egyik konkrét és gyakori megnyilvánulása az *üresség*. Érzékel-
tetése igen fontos helyet kap a zenében és mindenekelőtt az építészetben. Az építészet az üres, jól tagolt és kellően megvilágított tér segítségével igen alkalmas a nagyság és méltóság kifejezésére. A hatalmas katedrálisok így asz-
szociálják a hívő számára isten nagyságát, s így ébreszthetnek bennük fenséges
élményt vagy ahhoz közelálló impressziókat. Például a Hagia Szofia látogatóit
az óriási üresség, a hatalmas belső tér rendíti meg, ennek nyomán támadnak
bennük szent érzelmek.¹⁶

Egyik legjellemzőbb s egyben leglényegesebb eleme a vallásos művészetnek
a fenség elengedhetetlen szubsztrátuma, a *nagyság*, a monumentalitás. A val-
lásban — ha áttételesen is — az ideális fejeződik ki, annak pedig egyik leg-
jellemzőbb, gyakran legfontosabb összetevője a nagyság. Nagyok a templomok
méretei, a lírában és zenében kifejeződő érzelmek, mert nagy az isten és minden
túlvilági, s méltó csak az lehet hozzá, ami megpróbál ebben a vonatkozásban
is a nyomdokaiba lépni. Minden vallás az abszolút, a mindig érvényes igazságra
apellál, ezért művészete is arra törekszik, és úgy lép fel, mint a legmélyebb
érmek és legfontosabb összefüggések kifejezője. Ebből következően a vallásos
művészetnek közvetett úton és spontán módon éppúgy el kell jutnia a nagyság-
hoz, mint szándékoltan és közvetlenül.

A nagyság primátusa a vallásos művészetben annak kikerülhetetlen követ-
kezménye, hogy ez a művészet az *abszolút* megragadására és kifejezésére törek-
szik. A vallásos művész — különösen a panteizmushoz közel álló alkotó —
gyakran a *végtelen*-ben látja megnyilvánulni az abszolút, de a többség álta-
lában *istennel* azonosítja. Például a művész-esztéta Sik Sándor szerint: „Az esz-
tétikai Abszolútum minden posztulátumát legtökéletesebben a *keresztény is-
tenfogalom* elégíti ki.”¹⁷ Ugyancsak ő az, aki ebből következően Michelangelo
művészetében jellemző vonásokként együtt látja megjelenni a nagyságot, a vég-
telenséget és az istenhez való közelséget.¹⁸ Szemléletesen és művészi fejeződik
ki az abszolútumnak istennel való azonosítása Hildebert de Lavardin *Oratio ad
dominum* c. versében:

*Alpha s Omega, nagy Isten,
Héli, Héli, én Istenem!
Kinek szeme mindent-tudás,
erőd mindentbíró csudás,
kinek léted a legfőbb jó,
s műved minden, ami még jó.
Mindenen allul és föllül,
mindenben s mindenén kívül;
mindenben, de nem bezárva,
minden kívül, s nem árva,
minden fölött, s nem toronyban,*

¹⁶ Romano Guardini: *L'immagine sacra e il Dio invisibile*. Rivista di Estetica
1961. 1. szám. 9. l.

¹⁷ Sik Sándor: i. m. III. köt. 397. l.

¹⁸ Sik Sándor: i. m. I. köt. 318. l.

minden alatt, s nem elvontan;
 föllül, s mindig elnökölve,
 allul, és mindent emelve,
 kívül, s mindent egybeöltve,
 bellül, és mindent betöltve.
 Bellül, soha nem szorulván,
 kívül, soha szét nem hullván;
 föllül, és semmire támaszt,
 allul, s semmi súly nem fásaszt.
 Nem mozdulsz és mindent mozgatsz,
 helyet foglalsz, s nem foglaltatsz;
 időt váltasz, s nem változol,
 utat rögzítesz, s nem utazol.
 Külső erő s szükségesség
 nincs, hogy lényed cserélhessék.
 Ami nekünk holnap s tegnap,
 neked örök most és egy-nap;
 örökös ma és egyetlen,
 oszthatatlan, véghetetlen,
 hol mindent előre láttál,
 mindent egyszerre csináltál,
 s mintájára nagy lelkednek
 formát szabsz az elemeknek.¹⁹

Érthető, hogy az istenként felfogott abszolútnak ilyen hatásos és művészi megjelenítése a fenség élményét váltja ki a mű élvezőjében. A fenséges azonban egyébként is szoros kapcsolatban áll az abszolúttal. A szép mellett ez a kategória fejezi ki leginkább az esztétikai ideált, az esztétikailag fenségesnek minősíthető jelenség hordoz legtöbb ideális vonást,²⁰ az ideális pedig közeli rokona az abszolútnak. Ezt belátva Greguss ki is mondja: „a fenség eszménye az isten.”²¹ Mivel a vallás körébe tartozó és vele kapcsolatos jelenségek valamilyen módon istenre vonatkoznak, megközelíthetik az abszolútát, könnyen válhatnak a fenség hordozóivá.

Nem szabad azonban szem elől téveszteni azt, hogy a vallás a valóság fantasztikus és torz tükörképe, és csak valamivel kevésbé torz valóságkép a vallásos művészet. E művészet esztétikai ideáljában, de egészében is a természet és társadalom erőinek kiszolgáltatott, erőtlen ember elképzelései és vágyai öltöttek testet. Mivel elnyomított és tehetetlen emberről van szó, törekvései éppúgy mint elgondolásai csupán az eszmék síkjára vetítődnek ki, a művészet területén realizált utópiák, ezért szükségképpen felnagyítódnak, abszolútizálódnak, bár ezzel együtt nagyjából el is súlytalanodnak és feltétlenül el is torzulnak. Hogy a vallásban és a hozzá kapcsolódó művészetben valóban az ember és a földi valóság nő abszolúttá, válik eszményien tisztává, azt félreérthetetlenül bizonyítják Augustinus *Vallomásai*-nak alábbi igen szép sorai: „De mit szeretek, mikor téged szeretlek? Nem testi szépségedet, nem idővel múló pompát, nem a fény ragyogását — két szememnek e barátját —, nem a különféle dalok-

¹⁹ *Amor Sanctus*. Id. kiad. 107. l.

²⁰ Ju. B. Borev: i. m. 136. l.

²¹ Greguss Ágost: i. m. 155. l.

nak andalító melódiáit, nem a virágok, a balzsamok s az illatszerek édes szagát, nem a mannát és nem a mézet, nem az érzéki ölelésre kínálkozó testet: nem ezt szeretem, mikor istenemet szeretem. S mégis valami fényt, valami hangot, valami illatot, valami ételt és valami ölelést szeretek, mikor istenemet szeretem: a bennem élő belső embernek fénye, hangja, illata, étele, ölelése ez; lelken: számára fény ragyog itt, melyet tér be nem fogad, olyan hang csendül itt amit idő el nem emészt, olyan illat ez itt, hogy szellő szét nem hordja, izes eledél, melyet mohó étvágy nem csökkent, s ami itt összefonódik, azt kiábrándulás szét nem tépi. Ez az, amit szeretek, amikor istenemet szeretem.”²² Az isten tehát nemcsak azért fenséges, mert az ember sorsát leginkább meghatározó tényezőként fogják fel, hanem egyben azért is, mert mint abszolútum is antropomorf, és abszolút mivoltában is megsejtik az emberi nagyságot, az *ember fenségét*. Ezért tarthatják többre néha, régi rend és világnép felbomlásakor a hősöket az isteneknél. „Nagy emberekre emlékezni bizonyos korokban lelkesítőbb, mint az istenekre” — írja Babits, aki ebben a tényben keresi Plutarkhosz párhuzamos életrajzai sikerének titkát.²³

A vallást, illetve a vallásos művészetet létrehozó és fenntartó társadalmak — elsősorban a rabszolgatartó rend és a feudalizmus — olyan fejlettségi fokon állnak, ahol a termelés igen alacsony szintű, a gyakorlati tevékenység igen szűk körű. Az uralkodó osztály tagjai egyáltalán nem végeznek munkát, legfeljebb csak szellemi tevékenységet folytatnak, az elnyomottak — főleg fizikai — munkája rendkívül nehéz, sok kinnal, de elég kis eredménnyel jár, ezért kialakul és általánossá válik az a felfogás, hogy a tevékenykedéssel szemben többet ér a szemlélődés, a kontempláció. A kontemplatív magatartás, illetve az arra való törekvés feltétlenül azt eredményezi, hogy a legtöbb dolog továbbra is ismeretlen, félelmetes marad, nem derülhet ki, hogy a csodálatosban, a titokzatosban, a borzalmasban és a hiányban nincs semmi rendkívüli, nem isten nyilatkozik meg bennük, — tehát ezek továbbra is determináló szintű tényezők maradnak az emberek tudatában, misztikus fenségük nem oszlik szét. A kis eredményeket hozó társadalmi gyakorlat és a kontempláció túlsúlya ugyanakkor azt is magával hozza, hogy a tevékenység maximumát istenhez kapcsolják, a mindig eredményes és nagy horderejű tevékenység képességét isten attribútumának tartják, ezzel áthidalhatatlan távolságot teremtenek közte és az ember között, amivel isten és az őt kifejező jelenségek fenségének megváltoztathatatlan alapját teremtik meg, s fenségüket, de főleg isten fenségét egyszer s mindenkorra tételezik.

A fenségesben — mint erre több esztéta utal — nagyfokú ellentmondás feszül. Ezt például Schiller az ész és érzékiség disszonanciájával azonosítja, Hegel és Csernisevszkij pedig az eszme és kifejeződési formája meg nem felelésében látja.²⁴ Az ellentmondás valóban a nagysággal kapcsolatos és több vonatkozásban függ össze vele. Leglényegesebb az isten-, illetve az istent és embert elválasztó távolság nagysága. A fenséges ellentmondása tehát lényegét

²² [Aurelius Augustinus] *Vallomásai*. Fordította és magyarázta: Balogh József. [Bp.], 1943. II. köt. 234. l.

²³ Babits Mihály: *Az európai irodalom története*. [Bp. 1934.]. I. köt. 117. l.

²⁴ J. Ch. F. Schiller: *A fenségesről*. Válogatott esztétikai írásai. [Bp.], 1960. 93. l. — G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. I. köt. Bp. 1952. 347—348. l. — N. G. Csernisevszkij: *Korunk esztétikai fogalmainak kritikai áttekintése*. Válogatott filozófiai művei. Első rész: *Esztétikai tanulmányok*. Bp. 1952. 166—167. l.

tekintve tartalmi: végső soron a feszültséggel azonos, amely az ember és világa, vágyai és adott körülményei között áll fenn.

A nagy, de még nagyobb akaró ember törekvései fejeződnek ki a fenségesben, ha sokszor áttételes formában is. Az ember isten formájában vetíti ki önmagát, de az abszolútizálással eléggé felismerhetetlenné is teszi. Az ember nagysága, fensége *közvetlenül* csak igen ritkán fejeződik ki a vallásos művészetben; főleg olyan emberek ábrázolásakor, akik szorosan kapcsolódnak istenhez. Közvetlenül az emberi fenség jut kifejezésre a mártírok lelki erejének bemutatásakor, és a katolikus vallás Mária-kultuszában, annak művészeti vetületeiben. Az előbbire igen jó példa Rilke *Szent Sebestyén* c. verse. Az utóbbit illetően Raffael, Tizian és mások Madonna-ábrázolásaiban a derével átítatottság révén fokozódik még tovább az anyaság nagysága, az *Ómagyar Mária-siralom* vagy Pergolesi *Stabat Mater*-e az anyai szeretet és fájdalom együttes megnyilvánulásainak fenségét fejezi ki, Petrarca a Boldogságos Szűzhöz intézett könyörgése az istenanyát mint az abszolút fenség hordozóját mutatja be. A vallásos köntös itt sem hiányzik; az emberiből hol többet, hol kevesebbet, de nem mindent takar.

Konkrétságánál fogva a vallásos művészet alkalmas arra, hogy viszonylag sokat megőrizzen vagy újra föllevenítsen az emberi jellegzetességekből az eszményi megrajzolásakor. Esztétikai szempontból értékes műalkotás azért jön létre, mert az eszményien általános szintetizálódik a konkrét egyedivel. Ha az ilyen kép csupán a vallás szellemének megfelelően alakulna ki, az általános állna előtérben és többnyire olyan konkrét elemek tapadnának hozzá, amelyek révén elsősorban félelmet ébresztene az emberben. Mivel azonban a művészet törvényeit is követve konkrétabbá s óhatatlanul reálisabbá és emberibbé is válik, esztétikai élvezetet nyújt.²⁵ Amennyiben fenséges, *fenségében* egyszerre fejeződik ki az *emberen kívül álló és sorsára nézve fontos nagyság*, illetve az *ember nagysága*. A vallásos művészet fenségének olyan — az érzéki megjelenítés szempontjából fontos — alkotóelemei, mint a végtelen távlatok sejtetése, a nagy méretek előtérbe helyezése, a szimbólumok gyakorisága, a patetikus hangvétel stb.²⁶ csak formai megnyilvánulása, kifejező eszköze az említett tartalom nagyszerűségének, mélységének és sokrétűségének. A végessel csak ezek révén lehet érzékeltetni a végtelent, a relatívval az abszolútát, az emberivel az istenit.

A fenségesnek a vallásos művészetben elfoglalt igen fontos helye e művészet lényegéből, végső soron e művészetet létrehozó társadalmak viszonyaiból következik. Tartalmából adódóan, nagyrészt istenre vonatkoztatottsága következtében gyakran az is előfordul, hogy a többi kategória valamilyen formában *beolvad a fenségesbe*. A komikust illetően ez szinte kizárt dolog (esetleg fordítva lehetséges a vallásos művészetén kívül is). Lényegesen már a sorsa az említett többi kategóriának. A tragikus egyébként sem áll távol a fenségestől; bár a vallásos műalkotásokban a konfliktust jelentő ellentétpár egyik oldalát isten vagy valamilyen természetfölötti erő alkotja, a küzdelem ennek javára dől el, azonban érzékelhetővé válik a szembeszegülő hős nagysága is, ugyanúgy bukásának méretei: jelleme, bátorsága fenséget hordoz, sorsa fenséget kölcsönöz neki. Burke szerint a rút is fenségessé válhat, ha olyan összetevői

²⁵ G. W. F. Hegel: i. m. II. köt. 113. l. — L. N. Sztolovics: *Eszteticuszkoe v dejsztvitel'noszti i v iszkuszsztve*. Moszkva, 1959. 196. l.

²⁶ Sík Sándor: i. m. II. köt. 215. l. — Ju. B. Borev: i. m. 144. l.

vannak, amelyek alapján erős rettegést képes kiváltani.²⁷ A vallásos művészetben igen gyakori — a középkorban még spontán módon, a barokkban már programszerűen érvényre jutó — rütség²⁸ alkalmas erre, mert hihetetlen mértékben felfokozódik, félelmetessé és borzalmassá lesz, mivel többnyire az emberre vonatkozik, és a szemlélőben a rüttá válás veszélyét asszociálja. A szépet a felnagyítódáson kívül az elüresedéshez közeledő absztrahálódás is fenségesse teheti. Például Beethoven *Missa Solemnis*-e elvonttá válik ott („Et incarnatus”), ahol misztikus dolog szépségét kell kifejeznie,²⁹ ugyanakkor viszont — megfelelő virtuóztatás segítségével — érzékeltetni tudja a megtestesülés nagyszerűségét. Így megy át a fenségesbe a szépség.

A fenségesnek a vallásos művészetben elfoglalt központi helyét elsősorban azzal magyarázhatjuk, hogy a fenségesben az ideális fejeződik ki, és a vallás, illetve a vele rokon művészet felvirágzását elősegítő korokban fokozott mértékű az emberek ideális utáni vágya, azonban a többség távolról sem találja meg a valóságban a maga ideáljait, ezért az eszmék síkjára vetíti vagy a művészi képekbe áldozza bele. Szinte önkéntelenül felnagyít, fenségesse varázsol mindent, amit egy kicsit is nemesnek gondol. És nemcsak a vallásos művészet keretei között mozogva teszi ezt, hasonló folyamat megy végbe a világi — például a lovagi — művészet terén is. A vallást vallássá tevő torzítás és a vele kapcsolatos művészet szinte elengedhetetlen fensége egyazon tőről sarjad, amiből logikusan következik, hogy nagy eltérést funkciójuk sem mutat, inkább csak más-más formában és bizonyos fokig különböző területeken érvényesül.

A vallásos művészetben jelenlevő fenséges, bár a földi világ jelenségeinek fenségén alapul, mégsem teljes, mivel sok benne a hamis nagyság, az illuzórikus elem. Ezekből a fenséges — tartalmilag is átalakulva — csak egy teljesen új típusú társadalomban szabadul meg. A vallás megszűnése jelenleg is tartó és még hosszú ideig elhúzódó folyamat. „A való világ *vallásos visszfénye* egyáltalán csak akkor tűnhetik el, ha majd a gyakorlati mindennapi élet viszonyai az embereket egymáshoz és a természethez napról napra átlátszó, értelmes vonatkozások közé állítják. A társadalmi életfolyamat, vagyis az anyagi termelőfolyamat formája csak akkor szabadul meg misztikus ködfányolától, ha majd mint szabadon társult emberek terméke, ezek tudatos, tervszerű ellenőrzése alatt áll.”³⁰ Akkor fog teljesen eltűnni a vallásos művészet is. A valóság és a művészet közé akkor nem ékelődik többé egy hamis és dogmatikus valóságtudat minden nagyszerűt és szépet többé-kevésbé eltorzító prizmjára. A hamis valóságkép a helyesnek, az égi szépség a földinek, az isteni fenség az emberi fenségnek fogja teljesen átadni a helyét. Akkor a fenséges a felszabadult ember nagyságát, a munka nagyszerűségét, a kommunizmus monumentalitását fogja esztétikailag kifejezni.

²⁷ Jerome Stolnitz: „Beauty”: Some Stages in the History of an Idea. *Journal of the History of Ideas* 1961. 2. szám. 191—193. 1.

²⁸ Werner Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin, 1921. 78—202. 1.

²⁹ Szabolcsi Bence: *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán*. 3., átdolg. kiad. Bp. 1960. 356. 1.

³⁰ K. Marx: *A tőke*. I. köt. Bp. 1949. 90. 1.

Маргон Капоши

МЕСТО И РОЛЬ ВОЗВЫШЕННОГО В РЕЛИГИОЗНОМ ИСКУССТВЕ

Специалисты по марксистской философии относительно мало занимались исследованием проблем, связанных с религиозным искусством, несмотря на то, что марксистская оценка этой области искусства, с одной стороны, углубила бы критику религии и, с другой стороны, на основе диалектики особенного и всеобщего она сделала бы возможным уточнение наших знаний относительно эстетического отрезания мира и более тщательную разработку эстетических категорий.

Всегда надо иметь в виду, это религиозное искусство — это явление особенного порядка, и поэтому эстетические категории проявляются в нём в ином порядке и в видоизменённой форме. Комическое и трагическое в религиозном искусстве занимает довольно периферическое место; прекрасное сильно изменяется, оно становится преимущественно отвлечённым и несколько пустым; на первом плане выступают категории безобразного и возвышенного.

Возвышенное выражает, вообще, что-то великое, что-то потенциальное, значительное или для отдельной личности или для коллектива, возможно, именно так отражается в нём величие человека. Для религии самым важным, главным, определяющим фактором судьбы человека является бог, поэтому в религиозном искусстве он и всё, где он находит своё отражение (чудо, таинственность, страх, пустота, величие, обозначающее сущность бога, и абсолютное, отождествляемое в большинстве случаев с богом), представляют собой начало возвышенного. Так как в обществах, на базе которых возникла и существует религия, практика охватывает относительно узкий круг явлений, её степень эффективности является низкой, созерцание оценивается выше её, не исчезает ни расстояние между богом и человеком, ни доведение всякой деятельности до абсолютного в лице бога, ни иллюзия, будто в чудесном и таинственном и т. д. проявляется бог. Если вышеупомянутая иллюзия исчезла бы, стало бы ясно, что в возвышенности бога, по существу, выражается возвышенность человека.

Важное положение категории возвышенного в религиозном искусстве вытекает из сущности этого искусства и в конечном счёте из общественных отношений, отражением которых является данное искусство. Так как центральное место в этом искусстве занимает отношение к богу, главной категорией является возвышенное. Следствием этого является соединение других эстетических категорий, прежде всего категорий прекрасного, в возвышенном. Это возможно, потому что, кроме прекрасного, прежде всего возвышенное выражает эстетический идеал и идеальное вообще. В религиозном искусстве и идеальное и отражающее его возвышенное выступают в искажённом виде.

Категория возвышенного может получить адекватное выражение только в искусстве, полностью освобождённом от религии.

DIE STELLE UND ROLLE DES ERHABENEN IN DER RELIGIÖSEN KUNST

Die Pfleger der marxistischen philosophischen Wissenschaften haben die Bearbeitung der mit der Religion verbundenen Probleme ziemlich vernachlässigt, obgleich die marxistische Auswertung dieser Kunst einerseits die Vertiefung der Kritik der Religion befördern würde, andererseits — auf Grund der Dialektik des Allgemeinen und Besonderen — ermöglichen würde, unsere auf die künstlerische Widerspiegelung bezügliche Kenntnisse zu verfeinern, die Kategorien der Ästhetik noch feiner auszuarbeiten.

Es darf aber nicht ausser acht gelassen werden, dass die religiöse Kunst ein spezifisches Phänomen ist, und so erscheinen die auf sie bezüglichen ästhetischen Kategorien in anderer Wichtigkeitsreihenfolge und modifizierter Form. Das Komische und Tragische bekommen eine ziemlich peripherische Stelle, das Schöne modifiziert sich schon viel mehr, während das Hässliche und Erhabene auffallend in den Vordergrund treten.

Das Erhabene drückt im allgemeinen etwas Grosses, Potentielle, und bedeutendes für die Gemeinschaft und Individuum ästhetisch aus, eventuell spiegelt sich die menschliche Grosse auf solche Weise wider. Nach der Religion ist Gott der höchste, das Schicksal des Menschen am meisten bestimmende Faktor, deshalb ist er in der religiösen Kunst die Grundlage des Erhabenen, beziehungsweise all das, wodurch er ausgedrückt wird: das Wunder, das Mysterium, der Greuel, die Lücke, die Leere, die das Wesen Gottes assoziierende Grösse und das meistens mit ihm identifiziertes Absolutum. Da die Praxis in den die Religion ausbildenden und aufrechterhaltenden Gesellschaften ziemlich eng und nichtgenügend wirksam ist, und die Kontemplation der Tätigkeit gegenüber mehr geschätzt wird, hört weder die Entfernung zwischen Gott und dem Menschen auf, noch die Absolutisierung jeder Tätigkeit in Gott, noch die Illusion auf, dass in dem Wunderbaren, Geheimnisvollen Gott erscheine. Wenn nämlich diese irrtümliche Auffassung enthüllt worden wäre, würde auch die Tatsache offenbar sein, dass in Gottes Erhabenem menschliche Erhabene ausgedrückt wird.

Die sehr wichtige Stelle des Erhabenen in der religiösen Kunst entspringt letzten Endes den Verhältnissen der diese Kunst erschaffenden Gesellschaft. Da sie auf Gott bezogen wird, bekommt in ihr das Erhabene zentrale Rolle, was sich ästhetisch auch dadurch widerspiegelt, dass sie bis zu einem gewisser Grade auch die anderen Kategorien, besonders das Schöne und Hässliche in sich verschmilzt. Dies ist hauptsächlich deshalb möglich, weil nächst dem Schönen das ästhetische Ideal, ja das Idealische im allgemeinen durch das Erhabene am meisten ausgedrückt wird.

In der religiösen Kunst erscheint das Idealische, wie auch das es ausdrückende Erhabene verzerrt. Das wirklich Erhabene entfaltet sich erst in der von der Religion völlig befreiten Kunst aus.