

MEGJEGYZÉSEK A KÖZÉPKOR ESZTÉTIKÁJÁRÓL

REDL KÁROLY

„Vonulj vissza önmagadba s ott láss – vagy hogyha magadat még nem látnád szépnek, tégy úgy, mint a szobrászművész, aki, ha azt akarja, hogy szép legyen a szobra, mindaddig elvesz és lecsiszol belőle, simítgatja és tisztogatja művét, amíg csak egy szép arcot ki nem hozott belőle.”

Plótinosz

A kereszténység, amely egyfajta válasz volt az antik világ válságát, a régi közösségi formák – a városállam, a nemzetségi társadalom, a földközösség – bomlását átélő és elszenvető ember, különösen a társadalom alsó rétegeinek tagjai számára, saját új boldogság-eszményének megfelelően kialakította a maga szépség-konceptióját is.¹ Mivel e boldogság-eszmény egy dualisztikus valóság- és ember-képen alapult, az evilág és túlvilág, a „testi” ember és a „lelki” ember ellentéteinek keretei között fogalmazódott meg, s az értékhangsúlyt az evilágról a túlvilágra, a testi, külső emberről a lelki belső emberre helyezte, ezért szépség-konceptiójában is domináltak a transzcendens és spirituális vonatkozások. Természetesen ez az új szépség-eszmény, amely az isteni és lelki szépség jegyében állt, a kereszténység története során korántsem maradt változatlan,² de bizonyos alapvető meghatározások az egész középkoron át mindig újra reprodukálódtak az elméletben. Ennek okát a társadalmi alapok fejlődésének a természetes fejlődés korszakára jellemző lassúságán kívül abban is kell keresnünk, hogy bár a középkor esztétikáját nem lehet teljességgel azonosítani a kereszténység esztétikájával, s nincs teljes mérvű megfelelés a középkori művészet, s a műalkotásokban involvált esztétika valamint a keresztény gondolkodók által kifejtett esztétikai nézetek között, mégis az egyház, mint a

¹ Engels „Az őskereszténység történetéhez” c. tanulmányában, párhuzamba állítva a korai kereszténységet a modern munkásmozgalom kezdeteivel, a következő módszertanilag is méltó megjegyzést teszi a felbomlás és keletkezés történelmi dialektikájára vonatkozóan: „Mindazok az elemek, amelyeket a régi világ bomlási folyamata felszabadított, vagyis kivetett magából, sorra a kereszténység vonzási körébe kerültek, ugyanis a kereszténység volt az egyetlen olyan elem, amely ennek a bomlási folyamatnak ellenállt – éppen mert annak saját szükségképpeni terméke volt – amely ezért fennmaradt és növekedett, míg a többi elem csak kérészeletet élt.” Marx és Engels: *A vallásról*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1961, 255. o. – A keresztény szépségideáról lásd L. N. Sztolovics: *A szép kategóriája és a társadalmi eszmény*. Gondolat, Budapest 1974, 69. o. skk.

² A szép-konceptió változásainak egyik mozzanatát láthatjuk pl. abban, hogy míg a patrisztikában, nem utolsósorban a dualista manicheizmussal való polémia kapcsán, az egyházatyák hangsúlyozzák a teremtet *világ* szépségét (pankalia), addig a XIII. században, az ugyancsak dualista katar etretnek-séggel folytatott harc szükségleteinek megfelelően, a szép már a transzcendentaliák, a legegységesebb *lét*-meghatározottságok között jelenik meg. Változások mentek végbe isten szépségének felfogásában is. A patrisztikában pl. vitatott volt, hogy Krisztust lehet-e szépnek tartani. Mária szépségének a témája a XIII. században nyomul előtérbe. Lásd W. Tatarkiewicz: *History of Aesthetics*. II. Medieval Aesthetics. Mouton-PWN, 1970, 17–19., 288. o. és Jánosi Béla: *Az esztétika története*. II. A középkortól Baumgarten föléptéig. A Magyar Tudományos Akadémia kiadása, Budapest, 1900, 14. o.

középkori társadalom legfőbb szentesítője és általánosítója, hosszú ideig nemcsak a művészi „termelés” legszámottevőbb megbízójaként léphetett fel, hanem az esztétikai elvek egyedüli megfogalmazója is volt, s így érvényesíthette az elméleti meghatározásokban a tanbeli követelmények jogait.

Ha röviden körvonalazni kívánjuk az új szemléletmód legáltalánosabb sajátosságait, akkor célszerűnek mutatkozik a keresztény esztétikai gondolkodás két legfontosabb forrásvidéke felé tájékozódnunk: az egyik a kereszténység szent könyveinek gyűjteménye, a Biblia, a másik pedig a későantik filozófia, különösen az újplatonizmus.

A Biblia heterogén – különböző korokban keletkezett, tartalomra és formára nézve változatos – anyagának megfelelően, esztétikai vonatkozásban is különböző tendenciájú nyilatkozatokat foglal magába, melyeket később, a mindenkori ideológiai szükségletek szerint, s nemegyszer az allegorikus értelmezés emeltyűjéhez folyamodva, eltérő álláspontok alátámasztására lehetett felhasználni. Eltekintve most attól a kérdéstől, hogy a görög (Septuaginta), ill. későbbi latin nyelvű fordítások mennyiben adják vissza pontosan, vagy módosítják a héber eredeti kifejezéseit és szemléletét, az Ószövetségben esztétikai szempontból nagy vonalakban két réteget különböztethetünk meg: 1. egy görög hatást mutató réteget, mely elsősorban a hellénizmus korában (i.e. 3–1. sz.) keletkezett könyvekben (Ecclesiastes, Ecclesiasticus, Bölcsesség könyve) figyelhető meg; 2. az ószövetségi héber kultúra sajátos szépségeszményének rétegét.³

Az első réteg, mely főként a Bölcsesség könyvében fejeződik ki, esztétikai optimizmust mutat, dicséri a teremtés szépségét, mint isten alkotásait, melyből a teremtő megismerhető, de a természet szépsége mellett említést tesz az emberi alkotások szépségéről is. Megjelenik itt egy sajátos eszme is, mely a görög filozófia, közelebbről a püthagoreus–platonikus gondolatkör hatására utal. A szóban forgó hely így hangzik: „Te mindent módjával és szám szerint és mértékkel rendeltél el.”⁴ Ez a gondolat nagy jelentőségűvé vált a középkori esztétika számára, mert a Biblia tekintélyére hivatkozva lehetett foglalkozni az esztétika püthagoreus hagyományokhoz kapcsolódó, számelméleti oldalával.

A másik réteg fontos sajátossága, hogy a szépséget a külső megjelenés helyett inkább azokban a tulajdonságokban keresi, amelyekben a belső nyilvánul meg. Az ószövetségi héber szemlélet hajlik a szimbolizmusra: a látható csak mint a láthatatlan jele a fontos. A szépséget a mozgással, dinamizmussal, aktivitással, az erővel és életteljességgel kapcsolják össze. A tiszta, vegyítetlen, elemi minőségek a szépek, valamint a tulajdonságok (fény, hang, szín, illat) intenzitása. Ennek megfelelően a szépség inkább abban a hatásban áll, melyet a dolgok tulajdonságai a szubjektumra gyakorolnak. A mózesi vallás a bálványimádás veszélyének elkerülése végett tiltja isten és bármiféle élőlény ábrázolását,⁵ s így nem kedvez a szobrászat és festészet fejlődésének.⁶ Sőt, hangot kap a szépség iránti morálisan motivált bizalmatlanság is.⁷ A zene értékelésében viszont jóval pozitívabb

³ Vö. Tatariewicz, i. m. 4–12. o.

⁴ Latinul: „Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.” Bölcsesség könyve, 11, 21; vö. Ecclesiasticus 1, 9.

⁵ Pl. 2.Móz. (Exodus) 20, 4 és 24; 3.Móz. (Leviticus) 26,1; 5.Móz. (Deuteronomium) 4,15–18. – A monoteista vallásokban mindig újra fellép a vallási tárgyak ábrázolásának szükséglete és a képtilalom közötti ellentét. Így nemcsak a zsidó vallásban, hanem később a kereszténységben és az iszlámban is.

⁶ Ismeretes kivételek pl. a Dura-Europosban feltárt zsinagóga ábrázolásai.

⁷ Példabeszédek könyve, 31,30.

állásponttal találkozunk.⁸ Az Énekek Énekét, ezt a testi szépséget pompás képekben dicsőítő dramatizált szerelmi költeményt és nászéneket, a középkori kommentárok Krisztus és az egyház, ill. a lélek viszonyának allegóriájaként magyarázzák. Az újszövetségi könyvek a természet szépsége mellett a morális szépséget emelik ki, s az új Jeruzsálem szépségének leírása a Jelenések Könyvében még sokáig visszhangot kelt.

A keresztény hit elméleti kidolgozásának és alátámasztásának növekvő szükséglete az egyházatyák figyelmét az antik filozófiai iskolák felé fordítja, s a velük való polémia során veszi kezdetét az a „kritikai recepció”, melynek eredménye bizonyos antik filozófiai tanoknak, elsősorban a Plótinosz-féle újplatonizmusnak, a keresztény vallásba való beépítése, asszimilálása.

Plótinosznál⁹ az esztétikai gondolkodás olyan fordulatot vesz, amely eltávolodást jelent az antik esztétika arisztotelészi hagyományaitól, viszont fogódzó pontot kínál a keresztény gondolkodók számára. Az ábrázolás mimetikus felfogásával szemben itt egyfajta *kifejezés*-esztétika formálódik ki.¹⁰ E felfogás szerint az emberi lélek gazdagabb, mint a valóság, a művész több, mint a mű, a művészet szépsége nagyobb, mint az alkotásé. A megalapozást egy vallásos jellegű metafizikai koncepció szolgáltatja, amelynek jellemző vonása a létfokozatok hierarchiája, s amely lényegében véve a „munkafolyamat elszigetelt pszichológiáján” (Lukács Gy.), ill. az introspektív tudatelemzések ontologizálásán alapul.

A hierarchia csúcspontján a létezés legintenzívebb fokát jelentő „Egy” (istenség, Jó) áll, mely mint olyan megismerhetetlen. Ebből, mint erőcentrumból, áradnak ki a létezés különböző fokai, az emanációk: a Nusz, a Világlélek, az Érzéki Világ, az Anyag. Minden fok a középponttól való távolsága szerint egyre kisebb értékű létezést képvisel. A legfőbb szépség eszmei jellegű, „intelligibilis szépség.” Minél távolabb helyezkednek el az emanációk az öszemétől, minél kevésbé eszmei jellegűek, annál kisebb a szépségük is. Plótinosz szerint még az érzéki szépség is szellemi tartalmakon múlik, a „belső forma” (eidosz) következtében jön létre, úgyhogy az anyag ebben az eszmék világából származó belső formában részesedik, s nem a részek helyes arányától, szimmetriájától függ, mint azt a sztoáival vitatkozva kifejti. A szépség a lélekben azért kelt olyan erős visszhangot, azért élvezi azt, mert maga is a szellemi világból származva, ráismer a szép tárgyban erre a belső rokonságra. Plótinosz rendszerében az ismeretelmélet, etika és esztétika egyaránt csupán felvezető utak a legfőbb intellektuális szépség szemléletéhez. Innen már csak misztikus ekstázis, a szubjektum és objektum minden különbségének megszűnése által juthatunk el a legfőbb célhoz, az Egyhez, amely mint Jó: fölötte áll minden szépségnek. Az esztétikum tehát csupán mint az etikum eszköze, a „jó ruhája” (Lukács Gy.), jut szerephez. Az újplatonikus rendszerben valójában nincs sem etikai, sem esztétikai fejlődés: a lélek tökéletes formája, valamint az ábrázolás igazi tárgyai (az ideák) az eszmék ideális világában már eleve adva vannak.¹¹

⁸ Pl. Zsoltárok könyve, 150, 3–5; Királyok 2. könyve 3, 15–16.

⁹ Plótinosz esztétikájához ld. Magyar Zoltánné Techert Margit: *A hellén újplatonizmus története*. Az Akadémia Filozófiai Könyvtára 8. Budapest 1934, 124–127. o.; uő. *Plotinos esztétikája. Esztétikai Szemle*, 1942, 1–2, 3–10. o.

¹⁰ Ld. Szigeti József: *Bevezetés a marxista-leninista esztétikába*. Kossuth, 1971, 40–41. o.

¹¹ Vö. Jánosi Béla: *Az esztétika története*. I. A görögök esztetikája. Budapest 1899, 420. o.: „A belső látás, mely egész rendszerében olyan rendkívüli fontosságú, tulajdonképpen csak a felfogásban, de nem az alakításban mutatkozik, tehát reproductív, és nem productív természetű lelki tevékenység”, és Magyar Zoltánné Techert Margit: *A hellén újplatonizmus története*. Jelzett kiad., 123. o.

Plótinosz kifejezés-esztétikája ennek megfelelően a szépet a belső, az elevenség, az életteljesség megnyilvánulásában látja: „A szobrok közül az életteljesebbek a szebbek, s ha egy élőlényt egy szoborral hasonlítunk össze, az élő a szebb.”¹²

Szépség-koncepciójuk tekintetében tehát, minden különbségük ellenére, mind a vallási monoteizmus, mind pedig az újplatonikus idealista monizmus – melyek azonban egyaránt morális motivációjú dualisztikus struktúrát rejtenek magukban – bizonyos konvergenciát mutatnak. A földi szépség háttérbe szorul a szépség szellemi, lelki, morális értelmezése mellett. A szépség két fajtája ellentétes, hierarchizált pólusokká fejlődik, melyek között szimbolikus viszonyrendszer közvetít: a lényeges, a magasabbrendű a belső, lelki szépség, az érzéki szépség alacsonyabbrendű és veszélyeket rejt magában. Az etikum (melynek tartalma egyébként szintén megváltozik) egyre jobban maga alá rendeli az esztétikumot. Az alkotó fontosabbnak tűnik a múlté. A világ, a természet a maga egészében, mint isten alkotása, szép; a rút, melynek jelenlétével számolni kell, az egész szempontjából igazolható. Az újfajta szépség felfogásához a szubjektumnak sajátos diszpozícióba („intellektuális szemlélet”) kell kerülnie, melynek alapvető feltétele az aszkézis útján elért erkölcsi megtisztulás. Ez a konvergencia, kombinálódva a hellenisztikus görög ill. római esztétika bizonyos elemeivel, sajátos szintézisekké ötvöződik Augustinus és Dionysius Areopagita elméleteiben, melyek messzemenően befolyásolták a középkori esztétikai gondolkodást.

A szemléleti változás nyomon követhető az egyes esztétikai kategóriák módosulásában is. Így pl. megváltozik a *mérték* kategóriájának a tartalma, amely összekapcsolódva egy sor más kategóriával (harmónia, szimmetria, ritmus stb.) az antik esztétikai tudatban központi szerepet játszott.¹³ A mérték egyetemessége, tárgyi-testi jellege, valamint a végtelennel szemben mindig a végest, körülhatároltat, a végletekkel szemben a középet, előnyben részesítő irányultsága a görög esztétikai szemlélet alapvető jellemzői közé tartozik, mely az antik termelési mód és az antik polisz sajátosságaiban leli meg magyarázatát. Arisztotelész például ezt írja: „Továbbá: mivel a szép – akár élőlény, akár bármiféle dolog – bizonyos részekből tevődik össze, nem akárhogy összerakottnak kell lennie, hanem megfelelő nagyságúnak. A szépség ugyanis a megfelelő nagyságban és rendben van, s ezért sem a túl kicsi élőlény nem lenne szép, mert a szemlélet az érzékelhetetlenhez közeledve végül összezavarodik, sem a túl nagy, mert ekkor meg a szemlélet nem is tud működni, s a szemlélő elől az egység és teljesség eltűnik . . .” (Poétika, 1450 b).¹⁴

Plótinosz, mintegy 500 évvel Arisztotelész után, közfelfogásként jellemzi ezt a nézetet: „Úgyiszlóván mindenki azt mondja, hogy a részeknek egymáshoz és az egészhez való helyes viszonya, valamint a színnek hozzájáruló szépsége teremti meg a szépet a látás számára, s hogy ezek a dolgok, mint általában minden más csak akkor szépek, ha arányosak és pontosan kimértek.”¹⁵ Ő azonban már bírálja ezt a felfogást. Nála az ideákban való részesedés mérve szabja meg a szépség fokát. A minden szépség forrását

¹² VI. Enneász, 7. könyv, 22. fejelet. Ld. Plotinosz Istenről és a hozzá vezető utakról. Ford. Magyar Zoltánné Techert Margit. Officina Könyvtár 66/67. Budapest 1944, 56–57. o.

¹³ A mérték-kategória történetéhez ld. A. F. Loszev–V. P. Sesztakov: Isztorija esztyetyicseszkih katygorij. Moszkva 1965, 13. és köv. o.

¹⁴ Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Sarkady János, Magyar Helikon, 1974. 19. o.

¹⁵ I. Enneász, 6. k., 1. fejelet. Ld. Plotinosz A Szépről és a Jóról. Fordította Techert Margit, Budapest 1925, 16. o.

jelentő őszalóság pedig szépség feletti szépség, nem alkalmazhatók rá a mérték és mérték-
telenség kategóriái, noha ő minden más dolog mértéke. Ez az összesség formátlan,
alaktalan, határtalan.¹⁶

Ezzel lényegében az antik mérték-elv felbomlasztásához jutottunk, ami a fiatal
Marxnak a keresztény művészetről szóló traktátusa szerint a keleti és a keresztény vallásos
művészetnek egyik jellemző sajátossága.¹⁷ A dolgok inherens mértékét meghaladó transz-
cendencia, az abszolútum túlhatalma, a fenséges, kolosszális, nyomasztó előnyben része-
sítése, megbontja az antik mérték belső egyensúlyát: állandó ingadozás alakul ki a
szélsőséges, személytelen objektivitás és a szélsőséges, de függőségének tudatában el-
fogódott szubjektivitás között.¹⁸ Az antik mérték-elv továbbél a középkorban is, össze-
fonódva az új koncepcióval. A XIII. században (pl. Ulrich von Strassburg) a mértéket
kapcsolatba hozzák a forma fogalmával, és így felfogva annyit jelent, hogy a dolognak
saját szubsztanciális formájával összhangban (arányban) kell állnia: minél inkább így van,
annál szebb a tárgy.

Átalakul a *katarzis* fogalmának tartalma is, noha az esztétikum kapcsolatban marad az
etikummal, sőt annak nagymértékben alárendelődik, de közben megváltozott magának az
etikumnak a tartalma: már nem az antik polisz és polgárát összekapcsoló éthoszról van
szó, hanem az egyént a transzcendens istenhez fűző viszonyról. Ez a viszony szabja meg,
közvetíti a többi emberhez fűző kapcsolatainkat is. A szépnek a lelket isten felé kell
vezetnie a belső morális megtisztulás és tökéletesedés útján. Ha nem ezt teszi, hatása
elítélendő.

Az antik színházzal, ünnepi és kultikus játékokkal, tömeglátványosságokkal a kereszt-
tény gondolkodók szembenálltak, elsősorban a pogány vallási kultusszal való össze-
függésük, valamint a bűnös szenvedélyeket felszító káros hatásuk miatt. Kifogásolták a
színpadi cselekmény fiktív jellegét is. Tertullianus, akit eltölt „az egész világkor meg-
vetése”, „A látványosságokról” (*De spectaculis*) szóló értekezésében azokhoz a kereszt-
tényekhez intézi intelmeit, akik az efféle előadásokhoz, keresztényekhez nem illő módon,
vonzódnak. A látványosságok valamennyi fajtáját, köztük a színházat is, mint „Venus
szentélyét” és „Liber (Bacchus) lakását”, elítéli. „Az ördög magasította meg a színészeket
is a kothurnussal – csak azért, hogy rácsafoljon Krisztusra, aki szerint: „senki sem
növelheti meg termetét egy arasszal”. S maga az álarcöltés is – kérdem én – tetszhet-e
istennek, ki tiltja, hogy bármiről is hasonmást készítsünk – hát még ha valaki ezt isten
saját képmásából csinálja? Az igazság szerzője nem szeret semmi hamisságot; minden
csinálmány paráznság előtte. Ezért nem szenvedheti azt sem, ha valaki mássá hazudja
hangját, nemét, korát, sem, ha valaki színlel: szerelmet, gyűlöletet, jajgatást, könnyet,
kárhozzat minden képmutatást.”¹⁹ Tertullianus elveti az egész antik irodalmi kultúrát, és

¹⁶ VI. Enneász, 7. k., 32. fejelet. Lásd Plotinos Istenről és a hozzá vezető utakról. Jelzett kiadás, 69. o.

¹⁷ Mihail Lifsic: *Marx és az esztétika*. Stúdium Könyvek 53. Gondolat kiadó, 1966, 63–73. o.

¹⁸ A korai keresztény képzőművészetre és zenére vonatkozóan ld. Max Dvořák, *Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst* in: M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. R. Piper & Co. Verlag, München 1924, 6–25. o. és Zoltai Dénes: *A zeneesztétika története*. I. Éthosz és affektus. Zeneműkiadó, Budapest 1969, 67–71. o.

¹⁹ Tertullianus: *A látványosságokról*. XXIII. fejelet. Az idézeteket Ruttner Tamás kéziratos fordításából vettük. – Gorgiász annak idején a polisz-éthosz szempontjából a tragédia hatását merőben

a tragédiákat és komédiákat a bűn és kéjvágy „véres és buja, kegyetlen és tékozló szülőméheinek” nevezi.²⁰

A színház elítélésében Ágoston is egyetért Tertullianusszal, akinél intenzívebben aligha élte át más keresztény gondolkodó a vallásos tudatnak a művészettel és a széppel kapcsolatos meghasonlottságát. A „Vallomásokban” több helyen plasztikus leírását találjuk annak, hogyan veszi a moralizáló reflexió kritikai bonckés alá a művészi élményt, a szépség élvezetét, sőt egyáltalán az érzékelést. Például a III. könyvben előadja, hogy mennyire elragadták korábban a színjátékok, az antik tragédiák, s milyen élvezetét leltek az általuk keltett katharizisban. „Hogy van az?” – kérdezi –, „hogy az ember bánkódni akar, amikor olyan gyászos és tragikus eseményeket néz végig, miket elszenvadni mégsem volna hajlandó? És mégis a fájdalmat kívánja belőlük elszenvadni a néző, s a fájdalom az ő gyönyörűsége.” A szenvedésnek ez a vágya olyan erős, hogy a néző „e fantáziák szerzőjének annál jobban tapsol, minél jobban fáj a szíve. S ha az emberek régmúlt vagy képzelt szenvedéseit úgy játsszák el, hogy nézőjük nem szenved, unottan és bírálgatva megy el a színházból, ha ellenben szenved: ottmarad, figyel és élvez. Tehát a könnyeket szereti és a szenvedéseket.” Akkoriban a színházban ő is együtt örült a szerelmesekkel, „amint vétkeken át élvezetet leltek egymásban, noha csak a képzelet műve volt ez a látványos játékban. Ha pedig elvesztették egymást, mintegy könyörületből velük bánkódtam – s öröm és bánat: mindkettő mégis gyönyörűséget szerzett.” Most azonban már „nyomorúságos esztelenségnek” tartja ezt a lelkiállapotot, mert a tragédia keltette könyörület és részvét feltételezi azt, hogy szeressük a szenvedéseket, s ez végső soron egyfajta „rosszszándékú jóakarathoz” vezetne, amely épp a könyörületesség érdekében azt kívánná, hogy legyenek nyomorultak, akiknek megkönyörülhessen. Morális szempontból viszont arra kell törekednünk, hogy segítsünk a szerencsétleneken. Ebben az esetben azonban sajnálkozásunk és részvétünk a fájdalom iránt nem fog gyönyörűséget okozni nekünk.²¹

Átalakul a görög esztétikai gondolkodás másik centrális fogalma az utánzás, *mimézis* is, mely nem annyira a természet utánzására, mint inkább az ember mint közösségi-erkölcsi lény, világának ábrázolására, az éthosz lényeges tartalmaira vonatkozott. Platónnál már az utánzásnak a valóság látszatbirodalma felett álló ideák, ősminták az igazi tárgyai. Ebben az irányban megy tovább Plótinosz, amikor ezt mondja: „Ha valaki viszont azért nézné le a művészeteket, mert azok a természetet utánozzák, akkor annak először is azt kell megmondani, hogy a természet szépségei is mást utánoznak. De különben tudnunk kell, hogy a művészek a látottakat nem egyszerűen utánozzák, hanem felemelkednek a logoszokhoz, ahonnan a természet származik.”²² A keresztény gondolkodók csak annyiban

másként ítéli meg, éppen a fikció mozzanatára utalva: „A tragédia ámitás (apaté), amelyben a csaló igazságosabb, mint aki nem csal, és a megcsalt bölcsebb, mint a meg nem csalt.” Ld. Jánosi Béla, i. m. 42. o.

²⁰ *A látványosságokról.* XVII. fejt. – Megjegyzem, hogy a „De spectaculis” egyik helyét (XVI. fejt.) Lukács György után (*Az esztétikum sajátossága.* II. köt. Akadémiai Kiadó, Budapest 1965, 643–644. o.) Tertullianus katarzis-ellenes nyilatkozataként szokták magyarázni. A szóban forgó hely, mint a szövegösszefüggés világosan mutatja, valójában a cirkuszi versenyek által a nézőkben kiváltott szélsőséges, az őrjöngéssel határos érzelemnyilvánításokra (dühöngés, átkozódás – tetszésnyilvánítás, ujjongás) vonatkozik. Így a katarziszra közvetlenül nem értelmezhető.

²¹ *Szent Ágoston Vallomásai.* I. köt. Ford. Balogh József, Parthenon, 1944, 78–82. o.

²² V. Enneász, 8. k., 1. fejt. Lásd Plotinos *A Szépről és a Jóról.* Jelzett kiad., 36. o.

módosítják ezt a felfogást, hogy míg Plótinosznál ezeket a logoszokat, ideákat a Nusz (az Ész), azaz a második hiposztázis tartalmazza, addig a keresztény teológusoknál a valóságos dolgok ősmintái (ideák, szubsztanciális formák) az isteni értelemben találhatók. Az utánzás valójában ezekre a természetben magában ható isteni eszmékre irányul. Aquinói Tamás is ezt írja (In Phys. II. 4.): „A művészet a természetet utánozza; annak pedig, hogy a művészet a természetet utánozza, az az oka, hogy a művészi tevékenység elve a megismerés. A természeti dolgokat pedig azért utánozhatja a művészet, mert egy bizonyos értelmi elv az egész természetet célja felé irányítja úgy, hogy a természet műve egy értelem művének látszik, minthogy meghatározott eszközök révén biztos célok felé halad: ez az, amit a művészet tevékenysége során utánoz.” Aquinói Tamásnál a teleologikus mozzanat jobban kidomborodik, határozottabb. Ez talán a városi polgárság helyzetének a XIII. század folyamán bekövetkezett megerősödésével, a kézműves iparos réteg határozottabb „teleologikus öntudatával” függ össze. Plótinosz még antik módra túlságosan lebecsüli a fizikai munkát ahhoz, hogy nyíltan teleologikus struktúrát alakítson ki. Alighanem a „meghatározott eszközök”-re való hivatkozásban kell látnunk az egyik fontos új mozzanatot.

Az esztétikai elvek spiritualista tendenciái, valamint a korai kereszténységnek a művészettel szembeni bizalmatlansága ellenére, mégis kialakult a keresztény művészet, amelynek az egyház már csupán mint pedagógiai eszköznek is teret kellett hogy engedjen.^{2 3} „Ami az olvasni tudóknak az írás, a tanulatlan szemlélőnek ugyanaz a festészet, hogy azok, akik a betűket nem ismerik, legalább a falakon nézelődve olvassák azt, amit a kódexekben nem tudnak elolvasni” – így fogalmazza meg Nagy Gergely pápa Serenus-hoz, Massilia püspökéhez írt levelében a művészet „társadalmi megbízását”.^{2 4}

Ennek a művészetnek éppen keresztény jellegét, a vallási kultusszal való összefonódását vonták kétségbe a középkoron végighúzódó, meg-megismétlődő rigorista irányzatok és radikális képpromboló mozgalmak. Így a Bizáncban kibontakozó nagy képprombolási vita (8–9. sz.) után találkozunk ilyen tendenciákkal a reformációt előkészítő valdens eretnekeknél,^{2 5} majd magában a reformációban is. Ezekben a mozgalmakban nem általános művészetellenességről van szó, hanem kifejezetten csupán a vallásos, egyházi művészetet támadják.

^{2 3} Arról a folyamatról, hogyan honosodott meg a templomokban a vallásos tárgyú festészet mint erkölcsi nevelőeszköz, érdekes képet ad leveleiben Nolai Paulinus az V. század elején. Ld. Éber László: *Művészettörténeti olvasmányok*. Budapest 1909, 5–10. o.

^{2 4} Ld. *A középkori művészet világa* (Marosi Ernő szöveggyűjteménye). Gondolat, 1969, 36. o.

^{2 5} Egy eretnek tévedés-listában a következő valdens tételeket olvashatjuk:

„Továbbá elítélik és kárhoztatják az egyházi éneklést (cantum ecclesiasticorum).

Továbbá elítélik és kárhoztatják az orgonálást (cantum organum).

Továbbá elítélik és kárhoztatják a képek tiszteletét.

Továbbá elítélik és kárhoztatják az ereklyék csókolgatását.

Továbbá elítélik és kárhoztatják a papok ornatusait és felszereléseit.

Továbbá elítélik és elvetik a főpapok mindenfajta jelvényét (insignia pontificum).

Továbbá azt mondják és hiszik, hogy istállóban és csürben éppúgy kell imádkozni, mint a templomban, és a templomban nem inkább, mint bárhol másutt.”

Ld. Ign. v. Döllinger: *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters*. Zweiter Theil: Dokumente vornehmlich zur Geschichte der Valdesier und Katharer. München 1890, 307–308. o.

A bizánci vita hullámai átcsaptak Nagy Károly udvarába is, ahol valószínűleg Alkuin, az ún. „Karoling reneszánsz” vezető ideológusa, a Libri Carolini-ben megfogalmazza azt az álláspontot, amely szerint a képek nem szentek, de hasznosak, mert okulásul szolgálnak: „Mi semmit sem ellenzünk a képeken imádásukon kívül, hiszen a bazilikákban a szentek képeit nem imádás végett, hanem viselt dolgaik emlékezetére és a falak díszítésére engedjük meg...”²⁶ Felsejlik a művészet autonómiájának gondolata is. A művészet önmagában véve nem vallási jellegű, vallásilag adiaphoron, mint a Libri Carolini (IV. 16.) egyik példája frappánsan megvilágítja: „A képimádók valamelyikének például két szép aszszony felirat nélküli képeit hozzák, melyeket az lebecsül és eldob, s valamely helyen heverni hagyja őket. Valaki ezt mondja neki: Azok közül az egyik Mária képe, nem kell eldobni; a másik Venusé, ez feltétlenül elvetendő. Erre a festőhöz fordul, megkérdezvén tőle, mivel mindenben nagyon hasonlítanak, melyikük Mária és melyik Venus képe. Amaz egyiknek a Mária feliratot adja, a másiknak pedig Venusét; s azt, mivel felirata az Isten szülőanyjáié, megbecsülik, emezt pedig elátkozzák, noha mindkettő hasonló formájú, s ugyanolyan anyagokból csinálták őket, csupán feliratuk tér el.”²⁷

A középkori művészet természetesen még sokáig túlnyomórészt vallásos jellegű maradt. A vallási, transzcendens szférával való kapcsolatot a művészet a szimbolikus és allegorikus módszer kiadós alkalmazása révén igyekezett biztosítani, melyben jelentős szerepet játszottak a már Arisztotelész által bírált püthagoreus eredetű számelméleti kombinációk, egy sajátos misztikus aritmetika.²⁸ Nem kell azonban azt gondolni, hogy ez a speciális nyelvezet és módszer, melynek elvi alapjait a bibliai hermeneutikára vonatkozóan már Ágoston kidolgozta „A keresztény tanításról” szóló művében, ne lett volna alkalmas, minden velejáró önkényesség ellenére, nagyon is meghatározott és differenciált világnézeti tartalmak, tendenciák, vagy akár konkrét történeti, politikai mondanivalók kifejezésére és közlésére, azok számára, akik a rejtjelzés nyitját, e különleges, allúziós technikájú nyelv jelrendszerét ismerték.²⁹ Egy még nyers tudat és barbár fantázia logikáját és gondolati technikáját is kell e módszerben látnunk, mely annak a kornak az embere számára, melyben még eleven volt a nemzeti társadalom világszemléletének számos eleme (pl. a mikrokozmosz-makrokozmosz párhuzam), nem volt híján az esztétikai élvezet mozzanatainak sem.³⁰

Ha a középkori keresztény esztétika első nagy periódusának az antik kultúrával való vita, a „kritikai recepció”, a sajátos keresztény álláspont kidolgozásának és érvényrejtetésének a patrisztika idejébe visszanyúló és nagyjából a „Karoling-reneszánszig” tartó

²⁶ Ld. *A középkori művészet világa*. Jelzett kiad., 39. o.

²⁷ Uo.

²⁸ Arisztotelész: *Metafizika*, I. k. 5. fej. 985 b–986 a; XIV. k., 6. fej. 1093 a–1093 b, Ld. Arisztotelész: *Metafizika*. Ford. Halasy–Nagy József. Az Akadémia Filozófiai Könyvtára 8. Budapest 1936, 7–49, 366–368. o.

²⁹ Ld. Kalmár Lajosnak az ikonográfiában módszertanilag is úttörő jelentőségű tanulmányát a szimbólumrendszer világnézeti tartalmának funkcióváltásáról a középkor és reneszánsz határán: *A Victorinus-Corvina madárbrázolásainak intellektuális háttere*. Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei. VI. köt. Budapest 1973, 171–203. o.

³⁰ A barbár, valamint a keresztény-neoplatonikus szimbolizmusra vonatkozóan ld. A. J. Gurevics: *A középkori ember világképe*. Kossuth Könyvkiadó, 1974, 49. o. s. köv., 68–74. o. Uo. a makrokozmoszról és mikrokozmoszról.

korszakát tekintjük, akkor a második nagy periódust a XII. és XIII. század gondolati fejleménye jelenthetik. Mielőtt ezek ismertetésére rátérnénk, nem hagyhatjuk említés nélkül azt a háttérrel, amely nélkül e korszaknak sem művészeti, sem elméleti megnyilvánulásai nem értelmezhetők igazi jelentőségükben.

A XI. századtól kezdve nagy társadalmi és gazdasági változások mennek végbe: a feudalizmus megszilárdulása és kiépülése, a lovagrend felemelkedése, s vele a nemesség osztálytudatának kikristályosodása, a kereskedelem és a pénzgazdálkodás kibontakozása (melynek következményeit nagy erővel juttatják kifejezésre Walter Mapes költeményei),³¹ az ipart űző és kereskedő városi polgárság megjelenése és fokozatos megerősödése. Ezek a változások a XII. és XIII. század folyamán teljeseznek ki, s feltételül szolgálnak a középkori keresztény kultúra nagy felvirágzásának, melyben már megjelennek meghaladásának, a kultúra laicizálódásának, világivá válásának, a XIV. századra megsokasodó előjelei. A művészeti „termelés” nagy megnövekedésének lehetünk tanúi nemcsak az építészetben és képzőművészetekben, ahol a román, majd gótikus stílus virágkora köszönt be, még kultikus célokhoz kötődve, hanem az irodalomban is, mely pl. a lovagi költészetben vagy vágánsköltészetben már világivá válik. Mindezt természetesen nem részletezhetjük. Annyit szeretnénk csupán kiemelni, hogy a társadalmi változások nem pusztán mint szociológiai keretfeltételek fejtik ki hatásukat a művészetre, nem csupán – mondjuk – a megbízó és megrendelő, a művész és a közönség viszonyának megváltozásában jutnak kifejezésre, hanem benyomulnak a művek tartalmi és formai mozzanataiba is és meghatározzák azokat. A trubadúrok „homályos stílusa” pl. összefügg a lovagság arisztokratikus elhatárolódási vágyával, a lovagi szerelmi költészetben a nőhöz való viszony a vazallus-hűséggel; vagy az a körülmény, hogy a lovagregények már olvasó és nem hallgató közönség számára készülnek, mint a korábbi hősi epika, strukturális változásokat idéz elő az elbeszélő technikában. Vagy pl. egy olyan munkaszervezési kérdés, hogy

³¹Walter Mapes – a csereérték problematikájával Szolón és Shakespeare között állva – „A pénz hatalmáról” szóló költeményében ezt írja:

„Kérelemben ugyanis szépen szól a pénzmag,
jóerkölcsöt predikál és sok szép erényt ad,
általa lesz az úrból szolgál, és szegény nagy,
küllemet és nemet ő, a királynő adhat: a pénz csak.

.....

Semmi határt nem ismer a kapzsiság szomja.”

(Rónai György fordítása)

Vagy „A pénzvágó világ” című költeményben:

„Pénz a jó tanácsadó,
pénz miatt mos kéz kezét;
pénztől lesz út járható,
pénz old ellentéteket;
törvéynél a pénz szebb.”

(Kálnoky László ford.)

Ld. „Deákok és lovagok”. Versek a XI–XIII. századból. (Mezey László). Gondolat, Budapest 1961, 44–45, 47. o.

a munka a mű rendeltetési helyén folyik-e vagy attól távol, stílusjegyek egész sorának megváltozásához vezethet.³² A társadalmi viszonyok különböző közvetítések révén hatékonyak magukban a művek konstitutív elveiben is.

Ami számunkra ezúttal különösen fontos, az a következő: az egyén helyzetének az a megváltozása, önállóságának megnövekedése, amely a társadalmi viszonyok változásának következményeként a művészetekben ez idő tájt megfigyelhető és realista tendenciák jelentkezésében nyilvánul meg, az esztétikai elméletben is kitapintható. Áttételesen itt is jelzi a változást olyan megfontolások jelentkezése, melyek a szubjektum szerepének, a szép öncélúságának, a művészetek önállóságának az eddigiektől eltérő hangsúlyozását mutatják.

A XII. századi kultúrának három fontos központja volt Franciaországban, melyek az esztétika története szempontjából különleges érdeklődésre tarthatnak számot: A clairvaux-i cisztercita kolostor, a Párizsban működő szent-viktori iskola és a chartres-i iskola. Bár a cisztercita iskola jelentősége az esztétikai elmélet tekintetében inkább negatív. A rend vezéralakjaja, a konzervatív teológus Clairvaux-i Bernát támadja Cluny és általában a bencés kolostorok világiasságát és fényűzését, valamint zenei gyakorlatát. Egyik levelében találó leírását és moralizáló kritikáját adja az érett romanika művészetének és annak a hatásnak, melyet ez a kolostorokban elterjedt művészet a szerzetesekre gyakorol: „De azután a kerengőkben, az olvasó testvérek szeme előtt mit keres az a neveléses szörnyűség, a csodálatosan rút szépség és szépséges rútság? Mit akarnak a tisztátalan majmok, a vad oroszlánok, az iszonyú kentaurok, a félig emberek, a foltos tigrisek, a küzdő katonák, a kürtöt fújó vadászok? Egy fej alatt több test látható, és viszont, egy testen több fej. A négy lábún itt kígyófarok látható, amott a halon a négy lábú feje. Amott egy hátulról félig kecskeformájú vadállat elöl lovat ábrázol; emitt egy szarvas hátul lótestet visel. Tehát a különféle formák oly gazdag és oly bámulatos változatossága jelenik meg mindenütt, hogy inkább akarózik a márványok közt olvasni, mint a kódexekben, s egész napot ezek egyenkénti megcsodálásával tölteni, mint azzal, hogy Isten törvényén elmélkedjünk. Az Istenért, ha nem szégyellik a hiábavalóságokat, miért nem sajnálják a költségeket?”³³ A „változatosságnak” és „sokféleségnek” a művészeti gyakorlatban térhódító elvével Bernát éppúgy szembeszáll, mint a vele közös töről fakadó, mert az individualitás iránti fokozódó érdeklődést mutató, korai nominalizmussal: megérezte bennük a vallásos világszemléletre háramló veszélyt.³⁴

Pozitív tartalmánál fogva jóval fontosabb az az elméleti előretörés, amellyel a szent-viktori iskola legjelentősebb alakjánál, Hugo de Sancto Victore-nél találkozunk.³⁵ A látható és láthatatlan szépség megkülönböztetése ugyan nála is megvan, s esztétikai szimbolizmus hatással volt a korai gótika nagy építetőjére, Suger apátra, mindamellett „Didascalicon” című művében behatóan foglalkozik az érzéki szép problémájával is. Kitágítja a szépség fogalmát: nemcsak a látható dolgok lehetnek szépek, hanem valamennyi érzékszervünk számára hozzáférhető valamiképpen a szépség. Vagyis az érzékel-

³² Ld. Arnold Hauser: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. I. k. Gondolat, 1968, 171, 176–178, 197–198. o.

³³ A levelet ld. *A középkori művészet világa*. Jelzett kiad., 125–128. o.

³⁴ Vö. Zoltai Dénes, i. m. 87–88. o.

³⁵ A viktoriánus esztétikához vö. Tatarkiewicz, i. m. 190–203. o.

hető világ valamennyi formájában van valami szavakba nehezen foglalható szépség, harmónia, melynek jelölésére Hugo a suavitas (édesség), dulcedo (kellemesség), aptitudo (megfelelőség) szavakat használja, míg a látható szépséget a pulchritudo (szépség) szóval jelöli. A szépség csupán az egyik ok, amiért a dolgokat csodáljuk, de ez a csodálat és élvezet más okokból is létrejöhet.³⁶ Hugónál tanúi lehetünk annak a folyamatnak, hogy a platónikus–neoplatónikus esztétikára jellemző mozgás, mely az abszolút szépség tételezése miatt a szép fogalmát igyekszik elválasztani a kellemesség és hasznosság szférájától, hogyan fordul meg, hogyan vált át ellenkező irányba, egyelőre a transzcendens kereteken belül.

A művészetek (artes) kérdésében, melyeknél korábban elsősorban a tudás mozzanatát hangsúlyozták, s csak az „artes liberales”-t a „szabad művészeteket” tartották igazi művészeteknek, Hugo mint lényeges szempontot kiemeli az anyagban való realizálhatóság mozzanatát is: a művészet nemcsak tudás, hanem tevékenység (operatio) is.³⁷ Ennek megfelelően a mechanikai művészeteket (mesterségeket „artes mechanicae”) szintén valódi művészeteknek tartotta, s a gyakorlat és tevékenység fontosságának felmutatásával közeledett a középkorban sokáig mellőzött arisztotelészi felfogáshoz. Hugo megkülönbözteti az elméleti és gyakorlati beállítottságot: vannak, akik „értekeznek a művészetről” (agunt de arte) és vannak, akik „alkotnak a művészet által” (agunt per artem). A mechanikai művészetek között helyet kap a korábban nem szereplő „theatrica”, azaz a tág értelemben vett szórakoztatás művészete (scientia ludorum).³⁸ Ennek említése nyilván kapcsolatban van a korabeli Franciaországban feléledő színjátszással is. Ez a művészeti kategória, melyet a XIII. század egyik legjelentősebb tudományosztályozással foglalkozó munkája, Robert Kilwardby „De ortu et divisione philosophiae” c. műve negatívan értékel, a XV. század végén ismét előfordul a mi Temesvári Pelbártunknál.³⁹

³⁶ *Didascalicon*, II, 12 és 13. (Patrologia Latina 176, c. 821.) Lásd Tatariewicz, i. m. 198. o. *Didascalicon*, VII. (Patrologia Latina 176, c. 819.) Ld. uo.: „A dolgok formái többféle módon keltenek csodálatot: nagyságukkal vagy kicsinségükkel, olykor mivel ritkák, máskor mert szépek, egyébkor mivel megfelelően csúnyák, és alkalomadtán, mert egyformák a sokban vagy sokfélék az egyben.”

³⁷ *Didascalicon*, II. (Patrologia Latina, c. 761.) Ld. Tatariewicz, i. m. 198–199. o. „A művészetet nevezhetjük tudásnak, mely előírásokból és szabályokból áll... Vagy nevezhetjük művészetnek valamilyen valószínű és feltehető dolog megtárgyalását. Tudomány a művészet akkor, ha olyan dolgokról, melyek nem lehetnek mások, mint amilyenek, igaz fejtegetésekben értekeznek. Vagy művészetnek mondhatjuk azt, amit az anyagban valósítunk meg és cselekvés által fejlesztünk ki, mint például az építészetet.”

³⁸ Ld. a felsorolást *A középkori művészet világa*. Jelzett kiad., 46–47. o.

³⁹ Ld. Ludwig Baur: *Dominicus Gundissalinus*, De divisione philosophiae. Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Bd. IV. H. 2–3. Münster 1903, 358–360. o., ahol Hugóval kapcsolatban kiemeli, hogy tudományosztályozásában az arisztotelészi alapelvet követi: „tot esse philosophiae partes, quot sunt rerum diversitates, ad quas ipsam pertinere constiterit. Robert Kilwardby szerint az „ars theatrica” nem „ars pro catholicis”, nem a katolikusok javára szolgáló művészet. (Uo. 373. o.) Temesvári Pelbárt Rosariumának III. részében, az „Ars et scientia” címszónál, Anthonius Florentinus és Vincentius Bellovacensis nyomán tárgyalja az „artes mechanicae”-t, köztük az „ars theatriá”-t és annak fajtáit, negyedikként említve a tulajdonképpeni színházat: „Septima species (sc. artis mechanicae) dicitur theatria, quae continet ludos diversi generis, ut est primus ludus gymnicus, qui in gymnasio exercetur, aut saltu aut cursu, aut iactu aut virium fortitudine in corporis pondere, vel agilitate, aut luctatione. Secundus ludus dicitur Agon, ut saltandi peritia: Ad citharam quoque, vel tybias, chorea, et gestus incendendi, decantandi modulatio, et huiusmodi. Tertius ludus dicitur

Igen fontos a szükségletek szempontjának hangsúlyozása mind a művészetek keletkezésének, mind pedig fokozatainak vizsgálatában. Ami az első pontot illeti, az emberi természet különböző fogyatékoságoktól szenved: tudatlanságtól, bűntől, kifejezési nehézségektől, anyagi nyomorúságtól. A művészetek segítségével az ember ezeket a fogyatékoságokat pótolja: a teoretikus művészetek legyőzik a tudatlanságot, a gyakorlatiak a bűnt, a logikaiak felszabadítják a nyelvet, a mechanikaiak pedig enyhítik a nyomorúságot és könnyebbé teszik az emberi életet.⁴⁰

Másrészt a művészetek sajátos fokozatokra oszlanak funkciójuk szerint. Hugo ebből a szempontból egy négyes felosztást ad, melyet a dolgok fajtáira alapoz. Ezek ugyanis lehetnek szükségesek, megfelelőek, alkalmasak és szépek. Ezek a célok fontosságuknak megfelelően sorrendet alkotnak. Elsődleges cél a szükségletek kielégítése, ezt szolgálják a szükséges dolgok (*necessaria*). A vitális szükségletek kielégítése után kezdjük a kényelmet keresni, és ezért olyan dolgokat készítünk, amelyek biztosítják ezt (*commoda*). Ezután igyekszünk a dolgokat olyan alkalmassá és jóvá tenni, amennyire csak lehetséges (*apta, congrua*). Végül arra törekszünk, hogy tetszetősek, szépek (*grata*) legyenek. A szükségletek kielégítéséből kiinduló termelés így négy fokozaton halad keresztül: a hasznosságra irányuló termelő tevékenység olyasmibe csúcsosodik ki, ami már nem szolgál hasznos célt. A negyedik fokozat (*grata*) a tulajdonképpeni esztétikai szintet jelenti. Az ide tartozó dolgok azok, amelyek gyönyörködtetnek, esztétikai élvezetet okoznak. Hugónál tehát, bár a „szépművészetek”, mint külön osztály, nem jelennek meg, de minden mesterség elérheti azt a fokot, ahol már szépséget hoz létre.⁴¹

A szent-viktori iskola felfogása szerint a mesterségek ill. művészetek a természet működéséből indulnak ki, innen veszik eredetüket, ezen alapszanak, s a természet munkáját a maguk részéről tökéletesebbé teszik, jobbá alakítják, mint azt az iskola másik nagy alakja, Richardus de Sancto Victore kifejti, aki különben a szemlélet (*contemplatio*) elemzése kapcsán az esztétika pszichológiai vonatkozásaira is kitér.⁴²

circensis, quia circum eundo sic vocatus est. Quartus ludus est scenicus, qui est locus intra theatrum ad modum domus, ubi cantabantur in pulpito tragediae et comediae, et saltabant histriones. Quintus dicitur ludus gladiatorius, quo in amphiteatro gladiis, aut pugnibus hastis, aut armis quibusvis inter se concertare discebant, aut contra bestias incidere, et huiusmodi. Sextus est ludus aleae: qui taxillis luditur, in quo fraus et mendacium vel periurium nunquam abest, et damnus rerum, propterea legibus est interdictus. Septimus est ludus scachorum et huiusmodi etc.” Megítélésüket illetően ezt mondja: „Quibus modis autem liceat hominibus ludere, aut quibus causis, scilicet convivii, vel exercitii vel recreationis ac huiusmodi, et quibus circumstantiis adhibitis, ne quis in talibus peccet, hic amore brevitatis pertranseo, cum sufficienter tractentur in summis pluribus confessionalibus. Sufficiat mihi dicere, quod scire quaecunque in quantum scientiae est, est donum a Dei charitate, sed tamen abutitur homo etc.”

⁴⁰ *Didascalicon*, II. (Patrologia Latina 176. c. 745) Ld. Tatarkiewicz, i. m. 199. o.: „Minden emberi cselekvés és a bölcsesség által kormányozott foglalatosság céljának és szándékának vagy arra kell irányulnia, hogy természetünk épségét (*integritas*) helyreállítsa, vagy pedig arra, hogy azokat az elkerülhetetlen hiányosságokat, melyeknek a jelen élet alá van vetve, mérsékelje.”

⁴¹ *Didascalicon*, VII. (Patrologia Latina, c. 813) Ld. uo.: „A teremtmények hasznossága (*utilitas*) a szépségükben (*gratum*), illő voltukban (*aptum*), alkalmasságukban (*commodum*) és szükségességükben (*necessarium*) áll. Szép az, ami tetszik, illő az, ami megfelel, alkalmas az, ami hasznunkra van, szükséges az, ami nélkül egy dolog nem lehet meg.” Vö. Tatarkiewicz, i. m. 193–194. o.

⁴² Richardus de Sancto Victore, Benjamin Maior II, 5 (Patrologia Latina 196, c. 83.) Ld. Tatarkiewicz, i. m. 199–200. o.: „Más ugyanis a természet működése és más az iparkodásé (indust-

A harmadik jelentős centrum, a chartres-i iskola, amely Platón Timaioszára támaszkodó kozmológiájában nyomatékosan kiemeli a világ, a természet önmagában való (és nem csupán szimbolikus) szépségét, matematikai elveken alapuló harmóniáját, organikus egészként felfogott rendjét és ragyogó ékességét.⁴³ Bernardus Silvestris, a kiváló pedagógus, Salisbury János szerint az antikokra célozva azt mondta: „Törpék vagyunk, akik óriások vállain ülünk, hogy többet és messzebbre láthassunk náluk, nem azért, mintha annyira éles volna a látásunk, vagy kiváló a testünk, hanem mivel az ő gigászi nagyságuk a magasba emel és fenntart minket.” Ugyanő „De mundi universitate. Megacosmus et Microcosmus” c. művében megkülönböztette a világ teremtését (creatio) és feldíszítését (exornatio).⁴⁴ Alanus de Insulis szerint Isten építőművész, aki „a világ csodálatos szépségű királyi palotáját építette fel.”⁴⁵

A XII. században kezd a forma-fogalom jelentése megváltozni: az arisztotelészi metafizika forma-fogalma mellett, amely valójában a szubsztanciális formát, a dolgok teleologikus lényegét jelölte, most kezd megjelenni a dolgok külső, érzékelhető oldalát, külső elrendezését jelölő forma-fogalom.⁴⁶

A forma metafizikai fogalma azonban korántsem ment ki a divatból, sőt a XII. századi skolasztikához, az arisztotelészi művek iránti érdeklődés megnövekedésének idején, mintegy reneszánszát éli, s fontos szerepet játszik Albertus Magnus és Aquinói Tamás gondolatrendszerében. Ulrich von Strassburg, Albertus Magnus tanítványa, a forma- és fény-metafizikát kombináló „De pulchro” című esztétikai értekezésében, melyet Tatarkiewicz „az esztétikai transzcendentalizmus kvintesszenciájának” nevez, egyenesen a formára vezeti vissza a szépséget: „A forma alkotja minden dolognak a jóságát, mivel a forma nem más, mint az a tökéletesség, amelyre a tökéletesedésre törekvő lény vágyik. Hasonlóképpen a forma a forrása minden dolog szépségének is, mivel forma-mivoltával járó nemessége következtében olyan, mint a megformált dolgot elárasztó ragyogó fény – amint Dionysius mondja. Ez abból is világos, hogy a Filozófus (ti. Arisztotelész) a formától megfosztott anyagot rútnak mondja, amely úgy vágyódik a forma után, mint a rút a jó, vagy a szép után... Mivel pedig a forma fénye csak a vele arányban álló megformált dolog fölött ragyog, ezért a szépség is anyagilag azoknak az arányviszonyoknak az összhangjában rejlik, amelyek a tökéletesség és a tökéletesedésre törekvő között

ria). A természet működését (operatio naturae) könnyen felismerhetjük az olyan dolgokban, mint a fűvek, fák, állatok... A mesterséges mű (opus artificiale), tudniillik az iparkodás terméke (opus industriae) a szobrokban, festményekben, az írásban, a földművelésben és a többi mesterségesen létrehozott műben vehető szemügyre, melyek mindegyikében számtalan okot találunk, amelyekért méltán csodálunk és tisztelnünk kell ennek az isteni adománynak a méltóságát. Ezért hát a természeti mű (opus naturale) és a mesterséges mű (opus artificiale) egymással együttműködik, egymással mintegy szorosan összekapcsolódik és egymás kölcsönös szemléletében mintegy egységet alkot... Annyi legalábbis bizonyos, hogy az iparkodás műve a természeti működésből veszi eredetét, azon alapszik és abból meríti erejét, és a természeti működés az iparkodás révén éri el, hogy jobba váljék.”

⁴³Vö. Tatarkiewicz, i. m. 203–206. o.

⁴⁴Johannes Saresberiensis, Metalogicus, III, 4: „Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeros insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea.”

⁴⁵Ld. Tatarkiewicz, i. m. 209. o.

⁴⁶Vö. uo. 207–208. o.

állnak fenn. Ezért Dionysius szerint a szépség összhang (consonantia) és világság (claritas) . . . Isten nem csupán tökéletesen szép önmagában, az önmagában vett szépség kiteljesedésének fokán, hanem emellett még minden teremtett szépség ható oka, mint-oka és cél-oka.”⁴⁷

Az arisztotelészi filozófia, mely a XIII. század folyamán az egyház minden kezdeti ellenállása ellenére feltartóztathatatlanul tért hódított a középkori egyetemeken, az újplatonikus eszmék továbbra is érvényesülő hatásával szemben jótékony ellensúlyt jelentett: a transzcendens szépség magasztalása mellett nagyobb jelentőségre tesz szert a földi szépség. Aquinói Tamás pl. a szép fogalmának meghatározását a *Summa theologiae*-ban földi, látható szépre alapozza és a szubjektumra vonatkoztatja. („Szép dolgok azok, amelyeknek a látása tetszik.” „Szép dolgok azok, amelyeknek maga a megragadása, észlelése tetszik.”)⁴⁸ A szépség objektív tartalmát pedig a következő híres fogalmazásban adja meg: „A szépséghez három dolog szükséges: először is, teljesség, vagyis tökéletesség, mivel azok a dolgok, amelyek töredékesek, ezért rútak is; másodsor a kellő arány, vagyis összhang; továbbá világság, ezért azokat a dolgokat, melyeknek ragyogó színe van, szépnak mondják.”⁴⁹ Az általános szemléleti változást tömören kifejezi Tamás egyik kijelentése: „Isten minden dolognak örvend, mert mindegyik összhangban van az ő lényegével.”⁵⁰

Az esztétikum szféráját Tamás több oldalról is igyekszik elhatárolni. Így megkülönbözteti a jó és szép területét. A jó törekvésünk tárgya, a szép pedig szemléletünk tárgya. A Jóról tulajdonképpen a vágyott dolog tekintetében beszélünk. Szépről pedig a megismerő erő vonatkozásában. Szépnak mondjuk azokat a dolgokat, amelyeknek a látványa tetszést kelt. A jó iránti vágy a jó birtoklásával elégíthető ki, a szépség esetében elegendő a szép dolog képmásának birtoklása. A szép és jó ugyan végső soron Tamásnál is összefügg, de a szépet a jótól fogalmilag az különbözteti meg, hogy a szép a megismerésre vonatkozik, és a határozottan megismerő jellegű érzékekkel (látás, hallás) áll kapcsolatban.⁵¹

A szép tárgy által keltett gyönyör érzelem, amelynek gyökerei azonban az észlelésben vannak. Az észlelésnek, bár érzékelési aktus, van intellektuális oldala is. („perceptio est quaedam ratio”). Tehát a szubjektum a szép megragadásában nemcsak érzékszerveit

⁴⁷Ulrich von Strassburg értekezését kiadta M. Grabmann „Des Ulrich Engelberti von Strassburg O.P. (+1277) Abhandlung De pulchro. Untersuchung und Texte. Sitzungsbesichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse, Jahrgang 1925, 5. Abhandlung, München 1926, 73–84. o.

⁴⁸*Summa theologiae*, I. q. 5. a. 4. ad 1. Ld. *A középkori művészet világa*. Jelzett kiad., 27. o.: „A szép és a jó valamely alanyban azonos, mert ugyanazon a dolgon, tudniillik a formán alapulnak, és ezért a jó szépnak mondatik; de okuk különböző, mivel a jó sajátosan a kívánságra vonatkozik, jó ugyanis az, amit mindenek kívánnak, és ezért célokkal rendelkezik, mert a kívánság egyben valamely indíték a cselekvésre. A szép pedig a megismerő erőre vonatkozik; szépnak mondjuk azokat, amelyeknek a látványa tetszik, amiért a szép a meghatározott arányban áll, mivel az érzékek a meghatározott arányú dolgokban gyönyörködnek, mint hozzájuk hasonlókból, mert az érzék is valamely ok és teljességgel megismerő erő. És mivel a megismerés hasonulás útján történik, a hasonlóság pedig a formára vonatkozik, a szépség sajátosan a formális ok fogalmára vonatkozik.” Vö. *Summa theol.*, I-a II-ae, q. 27 a. 1 ad 3.

⁴⁹*Summa theol.*, I. q. 39 a. 8. Ld. Tatarkiewicz, i. m., 261. o.

⁵⁰Idézi M. Dvořák, i. m., 95., és 115. o., 1. jegyz.

⁵¹*Summa theol.*, I-a II-ae, q. 27 a. 1 ad 3. Ld. Tatarkiewicz, i. m. 258. o.

használja, hanem értelmét is. S ezen a ponton Tamás rendkívül fontos megjegyzést tesz, amely jelzi a világnézeti tartalom tendenciájának irányát. Ezt mondja: „Pontosabban szólva, nem az érzékek és nem az ész ragadja meg (a szépet), hanem az *ember* ragadja meg, érzékein és eszén keresztül. Hasonló értelemben konkretizálja kérdésvetését az emberre Grocheo, a kor legjelentősebb zeneesztétája is.”⁵²

Egyébként pl. a lengyel származású Vitelo, aki átdolgozta az arab Alhazen optikai művét, Perspektívájában, ahol teljesen empirikus álláspontból vizsgálja a szépet, szintén igen figyelemre méltó észrevételeket tesz az észlelési aktusban működő értelmi aktivitásról.⁵³

Tamás az esztétikai élvezet elemzésében is fontos disztinkciót tesz, amennyiben elkülöníti az életfenntartásra irányuló biológiai-vitális szükségletek kielégítéséhez kapcsolódó élvezetet az esztétikai élvezettől: „Az oroszlán örül, ha szarvast lát vagy hallja a hangját, a táplálék miatt. Az ember azonban más érzékszerveivel is élvez, és nemcsak a táplálék miatt, hanem az érzéki benyomások harmóniája miatt is. És amikor az egyéb érzékszervekből származó érzéki benyomások gyönyört okoznak harmóniájuk miatt – mint például, amikor az ember élvezetét leli a jól harmonizáló hangokban –, ez az élvezet nem vonatkozik az élet fenntartására (ad conservationem naturae).”⁵⁴

Tamás szerint „csak az ember gyönyörködik az érzékelhető dolgok mint olyanok szépségében”.⁵⁵ Megkülönbözteti a tisztán esztétikai érzéseket, melyeket önmagukért (secundum se) élvezünk, és a kevert, biológiai és esztétikai jellegű érzéseket, amelyek nemcsak a különböző érzéki benyomások harmóniájából erednek, hanem a természetes szükségletek és vágyak kielégítéséből is. Ilyen kevert, elegyes gyönyört érez a férfi a nő által használt illatszer illatára („non delectantur odoribus secundum se, sed per accidens”), és általában ilyenfajta élvezetet keltenek a női szépség és díszei („pulchritudo et ornatus feminae”).⁵⁶

Igen fontos fejlemény továbbá az is, hogy az alkotónak a műhöz képest abszolút elsőlegességének újplatonikus tétele, valamint a művészetnek kizárólag mint tudásnak a hangsúlyozása, megfelelő korrekcióban részesül. Tamás kiemeli magának a műnek a jelentőségét, valamint a gyakorlat fontosságát. „A művészetben jónak nem magát a művészt tekintjük, hanem a művet (terméket), mivel a művészet a létrehozható dolgok

⁵² Lásd Tatarikiewicz, i. m. 249. o. Vö. Zoltai Dénes, i. m. 91–92. o.

⁵³ *Vitelo Optica*-nak is nevezett művében a látásról ezt mondja: „Minden látás (visio) vagy egyszerű rátekintés (aspectus) vagy beható szemlélés (intuitio) által keletkezik. Először, egyszerű rátekintésnek azt az aktust nevezzük, amelynek révén a szem felülete egyszerűen befogadja a látott dolog formáját; szemlélésnek pedig azt az aktust nevezzük, amely által a látás, beható szemügyrevétel mellett, a dolog formájának megragadását keresi, nem elégedve meg az egyszerű befogadással, hanem mélyen vizsgálva a dolgot.” (*Optica*, III, 51.) „A pusztán látó érzék, eltekintve a fényektől és színektől, semmit sem ragad meg a látható dolgokból.” (*Optica*, III, 59.) „A látható formák minden igazi megragadása vagy csak a szemlélés által történik, vagy az előzetes tudással párosuló szemlélés által.” (*Optica*, III, 62.) „A látás . . . mindig egyszerre sok egyedi észlelést (intentiones particulares) foglal magába, amelyek csak a képzelet által különböztethetők meg a megkülönböztető erő segítségével (auxilio virtutis distinctivae per imaginationem)”. (*Optica*, IV, 2.) Ld. Tatarikiewicz, i. m. 267. o., vö. 263–264. o.

⁵⁴ *Summa theol.*, II-a II-ae, q. 141 a. 4 ad 3. Ld. Tatarikiewicz, i. m. 259. o.

⁵⁵ *Summa theol.*, I, q. 91 a. 3 ad 3.: „Solutus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilibium secundum seipsam.” (Ld. uo.)

⁵⁶ Tatarikiewicz, i. m. 250. o.

helyes fogalma: a külső anyagot alakító tevékenység ugyanis nem a készítő tökéletessége, hanem a létrehozott dologé. A művészetben nem az szükséges dolog, hogy a művész helyesen járjon el, hanem az, hogy jó művet alkosson.”^{5 7}

A művészet (ars) a benne rejlő kognitív mozzanatok ellenére különbözik a tudományoktól is, mert ezekhez képest az „operativitás” többletével rendelkezik („ars non solum est cognitiva, sed factiva eorum, quae secundum artem fiunt”). Másrészt különbözik a moráltól is, mert noha a morál a cselekvés birodalmához tartozik, de az emberi élet általános céljára vonatkozik, míg az „ars” mindig valamilyen specifikus célra irányul.^{5 8}

Bár az „ars” fogalma még Tamásnál is nagyon tág, nála már elkülönül az ábrázoló művészetek fogalma („artes figurandi”). Ide tartoznak az irodalmi (scriptiva), festői (pictura) és szobrászati (sculptiva) művészetek^{5 9}. Különbözik a metafizikai rangja még itt is meglehetősen alacsony. Tamás ugyanis minden művészi formát járulékosnak tekint („Omnes formae artificiales sunt accidentales”).^{6 0} Ami annyit jelent, hogy – miként azt a plótinuszi esztétikában láttuk – a művészet nem teremt új formákat; tehát nem lehet szó igazi esztétikai fejlődéséről.

Az ábrázolás vonatkozásában megkülönbözteti – mint Bonaventura is^{6 1} – az ábrázolt tárgy szépségét és az ábrázolás szépségét. Az ábrázolás pontossága, hűsége, a szépség feltétele: „Látjuk, hogy valamely képmást akkor mondunk szépnek, ha tökéletesen ábrázolja a dolgot, mégha az csúnya is.”^{6 2} A pusztá dekorativitás és artisztikus öncélúság elvével szemben rámutat a funkcionális szempont elsődlegességére: „Minden művész arra törekszik, hogy művébe a legjobb elrendezést vigye bele, nem ugyan általában véve, hanem a célhoz viszonyítva. És ha ez az elrendezés bizonyos hiányosságokat hoz magával, ezzel a művésznek nem kell törődnie. Ha például a mester egy fűrészt készít vágás céljára, vasból fogja elkészíteni, hogy alkalmas legyen a vágásra; és nem gondol arra, hogy üvegből csinálja, amely pedig szebb anyag, mert az ilyenféle szépség akadályozza a cél elérését.”^{6 3}

Végül még egy új jelenséget említenénk meg e korszak esztétikai gondolkodásában. Nevezetesen azt, hogy az esztétikai elméletben megjelenik a „szociológiai” nézőpont. A munkamegosztásban és a társadalmi tagozódásban rejlő összhang megragadta már a XI. századi zeneteoretikus, Emmerami Otloh figyelmét is. Johannes Grocheo (1300 körül) arisztotelikus szellemű, a középkorban uralkodó zenematematikát elutasító zeneelméletében már az új zenei formák esztétikai-szociológiai rendszerét dolgozza ki. A zenei műfajokat, amelynek legfőbb, legáltalánosabb céljuk, „hogy az ember veleszületett bajait

^{5 7} Summa theol., I-a II-ae, q. 57 a. 5. ad 1. Ld. Tatarikiewicz, i. m. 261. o.

^{5 8} Summa theol., I-a II-ae, q. 21 a. 2 ad 1. Ld. uo.

^{5 9} Tatarikiewicz, i. m. 254. o.

^{6 0} Uo., 255. o.

^{6 1} Bonaventura, I Sent. D. 31 p. 2 a. 2 q. 1 (Quaracchi, I, 544). Ld. Tatarikiewicz, i. m. 239. o.: „Pulchritudo ita refertur ad prototypum, quod nihilominus est in imagine pulchritudo, non solum in eo cuius est imago. Et potest ibi reperiri duplex ratio pulchritudinis . . . Quod patet quia imago dicitur pulchra, quando benne protracta est; dicitur etiam pulchra, quando bene representat illum, ad quem est.”

^{6 2} Summa theol., I., q. 38 a. 8 Ld. Tatarikiewicz, i. m. 263. o.: „Videmus quod aliqua imago dicitur pulchra, si perfecte representat quamvis turpem.”

^{6 3} Summa theol., I., q. 39 a. 8. Ld. Tatarikiewicz, i. m. 262. o.

enyhítsék”, a különböző társadalmi rétegek számára való jelentőségük szerint osztályozza, s rámutat a kompozíció emberközpontúságára, emberi mértékére.⁶⁴

A már említett Vitelo pedig észreveszi az esztétikai ítéletek szociológiai feltételezett-ségét: „Sok esetben a formák megszokása a szépség alapja. Ezért minden szép a megszokott formát olyannak fogadja el, mint amelyet, a szépség körén belül, abszolút szépségnek tekint. Az emberi test részeinek és a festményeknek más színeit és arányait fogadja el a mór és másokat a dán, és ezek között a végletek között, hozzájuk közel állva, a germán a mértéktartó színeket, testi termetet és szokásokat. Mert ahogyan mind-egyiküknek megvannak a saját szokásai, úgy mindegyikük a maga módján ítéli meg a szépséget is.”⁶⁵

Az ítéletalkotás és a munkamegosztási ágakban ill. társadalmi tagozódásban, osztály-helyzetben elfoglalt hely közötti összefüggés tényére pedig a feudális nemesség kemény-szavú kritikusa és a népnyelv költői kiválóságának hirdetője, Dante, mutat rá: „Az önálló ítéletalkotás fényétől főleg a nép fiai vannak megfosztva, mivel életük kezdetétől fogva valamilyen mesterséggel foglalkoznak, kényszerűségből lelküket arra irányozzák, mással nem törődnek.”⁶⁶

A nép, legtehetségesebb fiaitól eltekintve, akiket az egyház általában a maga szolgálá-tába tudott állítani, a történelmi fejlődésnek ebben a szakaszában ki volt zárva a magasabb kultúrából. De megvolt a maga művészete, amely a hivatalos kultúra szintje alatt mégis élte a maga életét, noha a két szint között korántsem hiányoztak a kétoldalú, kölcsönös kapcsolatok és hatások.

Az egyház általában elítélte ezeket a keresztény erkölcsi normákkal szembenálló vagy ellentétesnek tűnő és osztályelfogultságok alapján amúgyis lenézett népművészeti megnyilvánulásokat. Mégis alapjában véve kénytelen volt eltérni őket, ill. rákényszerült arra, hogy a különböző eredetű kultúr hagyományok egymásbaolvasztásának, szinkretizmusá-nak kultúrpolitikai módszerét alkalmazza. Különösen érdekesek ebből a szempontból azok a direktívák, amelyeket Nagy Gergely pápa 601-ben az angol egyház számára dolgozott ki. Gergely, aki egyébként a művészet „társadalmi megbízatásának” már idézett klasszikus megfogalmazását adta, a pogány kultuszok és népszokások „megkeresztelésé-nek”, krisztianizálásának politikáját hirdette meg. Beda Venerabilisnek az angol nép történetét tárgyaló munkájából tudjuk, hogy Gergely azon az állásponton volt, hogy a pogány templomokat Britanniában „semmiképpen sem szabad lerombolni.” A bál-ványokat ugyan le kell rombolni, „de a templomokat magukat meg kell szórni szentelt-vízzel és oltárokat kell felállítani, bennük kegytárgyakkal . . . Ilyen módon reméljük, hogy a nép, amikor látja, hogy templomait nem rombolják le, talán felhagy a bálványimádással és ugyanúgy tér meg ezen helyekre, mint korábban és ismerni és imádni kezdi az igaz Istent. És mivel az a szokásuk, hogy ökröket áldoznak az ördögnek, vegye hát át ennek helyét valamely másfajta ünnepély, mint például a Felszentelés napja, vagy a szent mártírok ünnepei . . . Ha ily módon az embereknek lehetőségük nyílik valamicske evilági örömrre, csak annál készségesebben jönnek, hogy a szellem örömeit is élvezzék. Mert

⁶⁴ Ld. Zoltai Dénes, i. m. 84–85., 91–92. o.

⁶⁵ *Vitelo Optica*, IV, 148. Ld. Tatkiewicz, i. m. 271. o.

⁶⁶ Dante, Vendégség, Első értekezés, XI. fejr. Ld. *Dante Alighieri Összes Művei*. Magyar Helikon, 1965, 177. o.

minden bizonnyal lehetetlen kitörölni egycsapásra minden téveszmét a makacs agyakból, és bárki kíván felhágni a hegytetőre, fokozatosan lépésről lépésre teszi azt, s nem egyetlen ugrással.”⁶⁷

A folklór művészet, amely az esztétikatörténet meglehetősen elhanyagolt területét jelenti, s a középkori esztétikával foglalkozó munkákban általában nem kap helyet, noha az idevágó részletkérdésekkel foglalkozó irodalom egyébként jelentős, s az ilyen irányú vizsgálódások elvi kérdéseit már Hegel körvonalazta Esztétikájában, a művészet fejlődésének három stádiumára vonatkozó koncepciójával, melyből különösen a szimbolikus művészet fázisát taglaló fejtegetései jönnek itt tekintetbe.⁶⁸

Folklór művészetben társadalomtörténetileg a kizsákmányolt osztályok művészetét értjük, s mint ilyen természetesen a középkorban is jelen van és jelentős szerepet játszik. Jelentősége nem utolsósorban abban áll – legalábbis ami a folklór költészetet illeti –, hogy közvetlenül képes kifejezni az adott társadalom életfolyamatát, a társadalmi ellentéteket és harcokat, egyáltalán az alávetett osztályok szemléletét és vágyait, mindazt, amit az uralkodó osztályok művészete általában mellőz, hatalma pedig igyekszik a felszín alá szorítani.

Esztétikai szempontból különösen fontos, hogy a folklór művészetben az esztétikai kategóriák mintegy in statu nascendi, kialakulásuknak a teljes önállósodást megelőző szakaszában figyelhetők meg. A folklór művészet vizsgálata fontos a hivatásos művészet értelmezése szempontjából is, hiszen ezen ellentét fennállásának egész idején mindkét oldal között sokszoros és kölcsönös kapcsolat szálai szövődnek.

A folklór művészetben sajátos, a „klasszikus” esztétikai normáktól és kánonoktól eltérő szemléletmóddal találkozunk, amelyet az esztétikai kutatás csak újabban kezdett alaposabban vizsgálni (Bahtyin)⁶⁹. A „klasszikus” kánonok szerint a test befejezett, zárt, egyéni egész, amely elhatárolódik a külső valóságtól, a többi testtől. A testi folyamatok, változások, a külső világgal való összefüggés folytonosságának, a test és az anyagi világ egységének ábrázolása háttérbe szorul. A népi szemlélet viszont a testet mint „groteszk testet” ábrázolja és fogja fel, amely „nincs pontosan elhatárolva a világ többi részétől, nem magába zárt, nem befejezett, nem kész, hanem túlnövi önmagát, kilép saját kereteiből”.⁷⁰ Ez a naiv dialektikus és materialista szemlélet az anyagi életfolyamatok, születés és halál, a különböző testeknek egymással és a világgal való, ellentétekben mozgó egységét emeli ki. A „groteszk realizmus” (Bahtyin) a középkor és a reneszánsz népi kultúrájának egyik centrális kategóriája volt, amelynek létfeltételeit a közösségeket felbomlasztó újkori fejlődés szüntette meg.

⁶⁷ Beda Venerabilis, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*. Idézi: E. R. Service–M. D. Sahlins–E. R. Wolf: *Vadászok, törzsek, parasztok*. Kossuth Könyvkiadó, 1973, 441–442. o.

⁶⁸ A folklórról mondottakhoz ld. Voigt Vilmos: *A folklór esztétikájához*. Esztétikai Kiskönyvtár, Kossuth Könyvkiadó, 1972, 50., 57., 106–131., 160–172., 173. skk. 234., 315. o.

⁶⁹ M. M. Bahtyin 1965-ben megjelent, François Rabelais alkotóművészetét elemző könyvének a „groteszk realizmusról” szóló fejezetét lásd a *Korszerűség és hagyomány*. Mai szovjet esszék (Modern Könyvtár 242. Európa Könyvkiadó) c. kötetben, 25–68. o. Lásd még M. M. Bahtyin: *A szó esztétikája* (Válogatott tanulmányok, Gondolat, Budapest 1976) c. kötet „A népi neveléskultúra és a groteszk” c. fejezetét (303–352. o.)

⁷⁰ Ld. i. m. 35. o.

Rövid áttekintésünket itt be kell fejeznünk. A reneszánsz korai képviselőinél, Petrarcanál és Boccacciónál felmerül egy olyan közvetítő formula, amely már jelzi az esztétikai gondolkodás készülő nagy fordulatát, s útját egyengeti annak a folyamatnak, melynek során a művészet kilép a „teológia szolgálóleányának” jól-rosszul mímelt szerepéből,⁷¹ egyre inkább autonómmá és emberközpontúvá válik. Ez a formula, mely Arisztotelésznek arra a kitételére utal, hogy a költők voltak az első „hitbölcselek”, azaz teológusok, egy olyan megfordítást tartalmaz, amelynek kritikai éle és evilági tendenciája félreismertethetetlen. A gondolat felmerül már Petrarcanál, de Boccacciótól való a frappáns fogalmazás: „Nemcsak a költészet: teológia, de a teológia is: költészet.”⁷²

RÉSUMÉE

Karl Redl: Anmerkungen zur Ästhetik des Mittelalters

Die Studie befasst sich mit den folgenden Themen: die Quellen des christlichen spirituellen Schönheitsideals (die Bibel, der Neuplatonismus), die christliche Umdeutung einiger ästhetischen Kategorien (das Mass, die Katharsis, die Mimesis), der pädagogische Charakter und der Symbolismus der christlichen Kunstauffassung, und die rigoristischen und ikonoklastischen Tendenzen. Weiterhin wird die Bedeutung der Veränderungen untersucht, die im Verlauf der 12–13. Jahrhunderten in den gesellschaftlichen Verhältnissen und in der Stellung des Individuums zustande

gekommen sind, mit einer besonderen Hinsicht darauf, wie sie die Gestaltung der ästhetischen Theorie (die Schule von Sankt Viktor, die Schule von Chartres, die aristotelianische Scholastik) beeinflusst haben. In der Artikel sind noch die ästhetischen Ansichten Ulrichs von Strassburg, Thomas's von Aquin, Witelos berührt. Schliesslich, geht sie auf die Fragen der kirchlichen Beurteilung der Volkskunst, der Kulturpolitik der Kirche, und des sog. „grotesken Realismus” (M. Bachtin) der Volkskultur ein.

⁷¹ Feuerbach „Az újkori filozófia története Bacontól Spinozáig” c. munkájában a középkori művészetet „álszentnek” nevezi: „Álszent a művészet, azért, mert alázata csupán látszat; mert miközben az egyháznak látszik szolgálni, csak saját érdekében dolgozik.” Ludwig Feuerbach: *Válogatott filozófiai művei*. MTA, Filozófiai Írók Társasága, Új Folyam III. kötet. Akadémiai Kiadó, 1951, 10–11. o.

⁷² Francesco Petrarca, Levél Gherardo Petrarca karthausi szerzeteshez és Giovanni Boccaccio, Dante életrajza. Ld. *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete* Koltay-Kastner Jenő–Bán Imre). Az irodalomelmélet klasszikusai. 2. Akadémiai Kiadó, 1970 47., 61. o.