

Burján Emil

Fülep Lajos műbölcséleti alapelvei (II.)

[0.06] „ALKOTÓ MŰVÉSZETTÖRTÉNET”

Hogyan körvonalazódik az „*alkotó művészettörténet*” súly- vagy archimédeszi pontja a *Magyar művészet* bevezetőjében?

„Összefoglalva most eddigi fejtegetéseink két fonalának végét, látjuk, hogy közösség és folytonosság egymást feltételező tagok: az első mintegy a jelen pillanata megállítva és a térben kiterjesztve, a másik a jelen pillanata feloldva előre és hátra az időben.” (III/91, 1916)

Egyszerűsítő megközelítésül: a világból, a „*preesztétikai valóság*” (MFSZ. 259) mérhetetlen világából, mint kronológiai folyamatból tehát a legabsztraktabb és legkevésbé kitapintható egységet, a megállíthatatlan pillanatot emeli ki, mégpedig két nézőpontból meghatározva. Egymáshoz a két nézőpont úgy viszonyul, mint önmagához a kvantum, amelynek hol a koordinátái mérhetők („*térben kiterjesztve*”), hol pedig az impulzusa-mozgása-sebessége („*előre és hátra az időben*”). Nem lényegtelen, hogy ez az 1916-ban keletkezett előszó a *Nyugatban* jelent meg 1918 márciusában, a kvantum-paradoxon pedig 1927-ben vált ismertté Heisenberg határozatlansági egyenlete révén. (Vajda Kornél fejté előszavának 27. oldalán ki, hogy egy 1918-ban tartott előadásában Fülep Lajos azokat az alapkérdéseket feszegeti, amelyekre Raymond Aron ezeroldalas, 1962-ben megjelent monográfiájában bukkanhatunk.)

Még a kvantum sugallta, „*a valóságnak mindkét oldalát*” (II/150, 1911) felviláglató mozzanatoknál maradvány, de már kevésbé elvont szemszögből: Fülep Lajos a téridő-kontinuumot két, egymást feltételező és kiegészítő szerkezetű majdnem-végtelenre tagolja. Az *első szerkezetébe* a háromdimenziós térben az intenzív-singularitássá váló időt, mint folytonos változtatót veszi fel (folyamatok extenzív terepeként), a *második szerkezetébe* a múlt-jelen-jövő tagoltságú idődimenzióban az intenzív-singularitássá váló teret, mint folytonos változást veszi fel (fejlődésként, azaz folyamatok folyamataként). Ezek alapján a kétféle (ellentétes előjellel négydimenziós, vagyis más-más minőségű) majdnem-végtelen egy-egy totalitás: egyfelől az első az idő *keresztmetszete*, ami ismeretelméleti összegezés, másfelől *hosszmetszete*, amibe ontológiai összefüggések tartoznak, ezek fektethetők tengelyként egymásra merőlegesen a jelen adott pillanatában, amely ezek origója, nulla-pillanata. Ez a nulla-pillanat tehát két majdnem-végtelenre kettéhasadva az egymást teremtő pillanatok láncreakcióját indítja el. Aminek az a velejárója, hogy bárhol kijelölhető ez a maghasadt, avagy meghasadt pillanat, és szám-

talán, az idő méhébe villanó téridő-kontinuum képlettel szolgál. Például amikor művészetéről beszélünk, akkor a hosszmetesz leírására a *művészi kategóriák* érvényesek, a keresztmeteszére pedig az *esztétikai fogalmak*, ezáltal érvényesül Németh Lajos megállapítása: „Fülep Lajos életművében a művészetfilozófiai és esztétikai kérdések involválják egymást.” (EK. 69, 1965) Viszont a preesztétikai valóság vizsgálatának esetében a művészi kategóriák megfelelői a mély-kategóriák, az esztétikai fogalmak helyett pedig törzsfogalmakat használunk. Fülep Lajos művészet-szemléletében az ontológiai mélységű nulla-pillanat egyik képlete így hasznosul: „Az első a mindig célnál lévő, befejezett és tökéletes, a másik az örökké fejlődő, minden momentumát meghaladó művészet. Az első az egyetemesnek és nemzetinek, a másik az öröknek és fejlődőnek korrelációja. E két korreláció szintézise pedig adja a művészetek egyetemes történetét.” (III/91-92, 1916)

De a művészet-szemléletet megalapozó metafizikai absztrakciók mögött is ott van a maghasadásos pillanat, onnan indulnak a láncreakciók, amelyeknek hozományai ugyanarra a teljességre vezethetők vissza: „Már volt szó korrelációról, melynek tagjai csak egymással kapcsolatban válnak érthetőkké: az örök és az idő, alapjában lét és a levés korrelációjáról, a legvégsőről és legfőbbbről, melytől a többi, ez is függ.” (III/84, 1916)

Utána kellene nézni a hátrahagyott jegyzetekben, kiket tekint elődjeinek a „lét és a levés korrelációjáról” szóló tanban, amit folytatólag ki is szélesít, példákkal szemléltetve a „lét és a levés korrelációjáról” induló „legfőbb” metafizikai alapot: „Amaz a görögöknél — az eleai és herakleitosi, a platóni és arisztotelési gondolat egymást feltételező, egymásra utaló viszonylatában a művészi problémáik állandóságában és szüntelen fejlődésében — vált először teljessé, ezért kellene ennek is, — az egyetemes és nemzeti viszonylatának — náluk teljessé válnia, s tőlük kiszármaznia, ránk öröklődnie.” (III/84, 1916)

Van még egy, most már az esztétikai fogalmak és művészi kategóriák művekben megtestesülő referenseinek körét meghatározó következménye a fentieknek: „Röviden: a közösség elve azért fontos, mert csak belőle lehet megérteni a különösét. Közösség nélkül nincs különös és viszont.” (III/84, 1916)

Azért emelem ki a sommásan megfogalmazott közösség elvét, mert annak alteregetője, a *különösség* az esztétikai tételezésnek, tehát az alkotás folyamatának és a műalkotásnak, de a műértésnek is középponti szervező elve (vagyis az alanyi és tárgyi összetevőkből szintetizálódó az esztétikai valóságok általa, az ő erőterében minősülnek egymásba át, művészi formában véglegesülve. És természetesen ide sorolható a „középnek az a felfogása”, ami Miklóssy Endre szerint „a nyugati gondolkodásból elveszett”. [Magyar Szemle, 2000/11-12, 119. o]). Kizárólag a különösség jegyében ötvöződik a művészi forma és a művészi tartalom formatartalommal, ezt az ikerkategóriát úgy ismerjük, hogy a forma átcsapása tartalomba és viszont, hiszen csakis egymás által nyilvánulhatnak meg, egymást feltételező tagokként, ők a „forma-tartalom-azonosság”. (MV. 600, 1956) Amit most formatartalomnak nevezünk, annak összetevőire mutat akaratlanul rá Miklós Pál az *Emlékkönyvben* (EK. 1972/124) „az esztétikai abszolút és a történelmi relatív korrelációja” összefüggéssel, hiszen az esztétikai abszolúthoz a formai összetevő, a történelmi relatívhoz a

művészet tartalmi sajátossága tartozik. Végül az a kijelentés, hogy az „egymást föltételező tagok: az első mintegy a jelen pillanata megállítva és a térben kiterjesztve, a másik a jelen pillanata feloldva előre és hátra az időben” (III/91, 1916) olyan meghatározás (ami a két, egymást feltételező-kiegészítő majdnem-végtelessé széthasadó pillanat más-más dimenziókkal rendelkező erővonalaira illik), amellyel mind az ismeretelméleti összefüggések, mind az ontológiai vonulat elkülöníthető, nem beszélve a dialektikus kölcsönhatásairól. Azt mondja Fülep erről a dialektikus kölcsönhatásról, hogy: „az első természeténél fogva mindig anyagi, kontingens és különös, az utóbbi pedig formai, szükségszerű és egyetemes.” (III/86, 1916)

Igy válik nála a formai princípium (mint „esztétikai abszolút” [III/82, 1916]) művészetontológiai szereplővé, a tartalmi princípium (mint „történeti relatív” [III/82, 1916]) eredetéből kifolyólag ismeretelméleti („nemzeti-etnikai” — III/86, 1916) dimenziót kap, azaz egy-egy korszak (Fülep levezetéseiben világnézetben, „idők szellemén” [I/381, 1908] átszűr) keresztmetszetével azonos. (A preesztétikai keresztmetszet totalitás minősül közvetve át tartalmi vonatkozásaként a művészet ontológiai vonulatának momentumává, mivel a társadalom „magának a művészetnek is anyaga” [I/114, 1905].) Megtudtuk tehát, hogy a formai princípiumnak ontológiai súlypontja van (akárcsak alább az „örök ideá”-nak), de egyetemes mivolta elválaszthatatlan a különöségtől: „Mert a művészi alkotás helyzete paradox: önmagában befejezett, tökéletes és abszolút valami, mégis beletartozik a művészet nagy közösségébe, és csak benne válik érthetővé; hasonlóan a kor: művészete minden pillanatban célnál van, mert minden alkotása örök és időfeletti, mégis lemerül az idő sodró folyamatába, minden pillanat más, mint az előző, s csak vele való összefüggésben érthető. Az örök idea időben való megvalósulásának, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációjának problémája ez.” (III/82, 1916)

Érdeklődése a nulla-pillanaton átfektetett két tengelynek megfelelően, „a priori” és „a posteriori” előjelekkel, kétirányú: a legabsztraktabb struktúrák (lét, örök idea, a priori észlel, a művészet örök princípiuma) éppen úgy érdeklik, mint azok megvalósulásai az „idő sodró” (III/82, 1916) folyamatában. (A diktatúrákban sematikusán értelmezett „elmélet és gyakorlat” megosztottságnak egy teljesen egyedi és teljesség igényű egységét látjuk itt, amennyiben a hosszmetesz totalitás az ismeretelméleti vonatkozásokat rendező elméleti előfeltevéseké („művészi problémáik állandóságában és szüntelen fejlődésében” [III/84, 1916]), ugyanakkor társa, a keresztmetszet totalitás ontológiai hátterű („egymás determinálásával” [II/150-151, 1911] lezajló) gyakorlat. Erről fogalmaz meg (két különálló szféra együtt szemlélésével) alapvető és tanulságos megállapítást: „Az ideák egyesítik magukban a lét és levés momentumát, a valóságnak mindkét oldalát. A filozófiában a valóság a lét és levés ideájának kölcsönösségével, egymás determinálásával fejeződik ki, a művészetben azáltal, hogy míg a forma időnkívüli, tudomásul vételéhez ki kell terjeszkednie az időben. A filozófiában dialektikusan, a művészetben érzékileg és szemléletileg.” (II/150-151, 1911)

Kétpólusú teljesség tehát a „közösség elve” (III/84, 1916), amelynek végpontjain másik megközelítésből a lét és a tudat áll, illetve ami teljességüket, belső, te-

vékeny kapcsolatukat sejteti: a kétpólusú teljesség a lét és a tudat korrelációjának modellje; modell, amelyben ahány féle az origó, a nulla-pillanat, annyi fajta ellentétpár kapcsolódik külön szerkezetté. Ha pedig szerkezet, működni is kell a nulla-pillanatnak, amely: „végső, minden sugarat egybegyűjtő s magán átbocsátó” (MM. 225, 1923) valami. (A teljes mondatban a kiragadott rész olyan szervezőelvre — tehát szerkezetre — vonatkozik, ami a művészet és világnézet egymásba ágyazottságát körvonalazza, vagyis ugyancsak az ihlet egyik nagy horderejű vetülete.) Gondolatmeneteinek biztonságát, következtetéseinek pontosságát olyan adekvátság biztosítja, amely egyfelől módszerében kétpólusú teljesség alkalmazására-ismeretére alapoz, másfelől tárgyában a kétpólusosságot különösséggként feloldó esztétikai valóságra, ezek egymást ikerszféraként tökéletesen átfödik. Művészetbölcselet és tárgya: egy szellem két inkarnációja. (Fülep Lajos ezzel az eljárással a maga szakterületén a sokszor követendő példaként hangoztatott Kodály-módszer, vagy a Bartók-modell párját teremtette meg.) Talán írás közben szemléletét adekváttá csiszolva tanulja az elemzés tárgyát, a megtapasztaltakat tanítja olvasóinak. Mint a fenti idea-meghatározásból kiderül, a fülepi felfogásban nem kísért a barlangfalra vetített platóni árnyékprofil, hanem absztrakciók olyan absztrakciója, amely egyesítőn átmenetet is képez, ha úgy tetszik „a középnek” a különösség jegyével rendelkező „felfogása”-ként akár semlegesíti is a már idézett Miklóssy Endrevádat: „Amit Fülep nem ért, az láthatóan éppenséggel a »mandala-elv«, a középnek az a felfogása, ami a nyugati gondolkodásból elveszett.” (Magyar Szemle, 2000, 11-12/119. o)

[0.07] KOMPOZÍCIÓK

Fontos, más szerzők által alig észlelt vagy nem méltatott, többnyire észre sem vett az a nagy horderejű nézőpont: „a művészet örök logikája” (I/381, 1908), amivel Fülep Lajos felismeri, kimutatja és leírja, kortásai között egyedülként, a kétpólusú teljesség változatait a kompozíciókban is. Fülep Lajosnak ezt a felismerését még nem méltányolták, noha vissza-visszatérő következetességgel árnyaltan értékelve csoportosítja vele az esztétikai valóságokat, azaz a művészi forma minőségét (alanyi és tárgyi, lényegi és jelenségi oldalak esztétikai valóságainak más-más arányú ötvöződéseként), mégpedig úgy, hogy a különösség kategóriáján belül („a lét és a levés” polarizáltságából következően) vagy az ontológiai státusz („a forma időnkívüli” [II/150-151, 1911]) vagy az ismeretelméleti összefüggések szerepejelenléte az elsődleges. Sarkítottan: „az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációjának problémája ez.” (III/82, 1916)

Közöttük az a vízvonalzó, hogy a tökéletesen öntörvényű kompozíció vagy kizárja a heteronóm jellegű vonásokat vagy tulajdon lényegén változtató engedményeket téve befogadja. Más szavakkal: aszerint, hogy a műalkotásokban vagy a (belső formákra vonatkozó) művészi kategóriák egyeduralma kizárólagos, vagy azok lényegi mivoltát átszínezi az esztétikai fogalmakkal leírható jelenségek (külső formákban feldúsuló) túltengése: „A kompozíció alapját tevő szükségszerűség kétféle: a priori és a posteriori. Az első nem fejthető ki teljesen a motívumból vagy témából, melytől

nagy mértékben független.” (...) „Az a posteriori szükségszerűség kifejezhető a motívumból és témából (nem fejthető ki kvalitás, az illető korban gyökerező és az egyéni tulajdonságok, — de ezek most nem fontosak).” (...) „Az első kanonikus, a második a-kanonikus. Az első dialektikus, a második empirikus. Az első abszolút, a második relatív. Az elsőben a szükségszerűség és szabadság, a másodikban a szabadon adottság és szükségszerűség korrelációja uralkodik. Az első az absztrakt princípiummal, a második az adekvát formálással kerül el az önkényt.” (III/205-206, 1916)

Különbségükre, mivel az „a posteriori” lényege, hogy gyakorlati, tapasztalati, a-kanonikus, az „a priori” pedig elsődleges, eleve ismert, feltételezett, kanonikus, ráillik az idézett meghatározás, hogy: „az első természeténél fogva mindig anyagi, kontingens és különös, az utóbbi pedig formai, szükségszerű és egyetemes.” (III/86, 1916)

Ebben az esetben az „egyetemes” magaslatú „tisztán művészi nézőpontok” (Alexander Bernáth, EK. 26, 1923) „a priori” és „a posteriori” szerinti sarkítása arra is alkalmas, hogy egy-egy életművön belül a pályakezdés esedékességeiről, vargabetűiről árulkodó alkotásokat leválasszuk az öntörvényűvé vált, klasszikus kiegyensúlyozottságú alapművektől, képzőművészetben és szépirodalomban egyaránt. (Mivel a két fogalomnak sokkal tágabb az értelemezése, ezért amikor esztétikai valóságokra, kompozíciós szükségszerűségekre alkalmazom, idézőjelbe kerülnek.) Szakkifejezések alkalmazásával aszerint különbözik a két fajta „a priori” és „a posteriori” szükségszerűség, mint az, ami a formában belső, és ami külső. Szélsőséges példákkal: a művek autonómiájával szemben az „artistikus külsőség”. (I/256, 1906)

Visszatérve a nagy horderejű, az esztétikai valóságokat kívülről-belülről meghatározó nézőpontokhoz: az „a posteriori” és „a priori” szükségszerűség-pár, mindkettő azonos a művészi általánosítással, különbségük csupán ennek alacsonyabb (kezdeti) és magasabb (kiteljesedett) absztrakciós fokával egyenlő; ez utóbbi hatásfokát visszafogja az első („amikor pl. sok az ábrázolás” [MS.4595/1]). Az „a priori” nem nélkülözheti az „a posteriori”-t, amelyet a maga minőségének-autonómiájának egészen alárendel.

„Az elsőnek szükségszerűsége és szabadsága az ideáé, a második a jelenségé. De a tekintetben mind a kettő abszolút és ideális, hogy mind a kettő az emberi szellem egy-egy örök diszpozíciójának felel meg, mind a kettő magából az emberi szellem magánvaló struktúrájából következik, attól függetlenül, vajon a történeti fejlődés egyaránt érvényt szerez-e nekik minden időben; s ezért mind a kettő ugyanazon időben lehetséges.” (III/206, 1916)

Ha a művészi általánosítást itt csupán „örök diszpozíciónak” (III/206, 1916) nevezi, máshol pedig ez „a művészi látás logos, rációja” (MV. 624, 1963), vagy átfogóan felejtethetetlenül „a művészet örök logikája” (I/381, 1908), a műbölcséletben kijelölhető helyét és (sokak által fel nem ismert, az ötödik posztulátummal párhuzamba állítható horderejű) jelentőségét a következőképpen vázolja: „És nyomban hadd tegyem hozzá: ráció nélkül, logos nélkül, az ész hatalma nélkül nagy művészetet még sohasem csináltak, nem is fognak, mert nem lehet. Itt is érvényes az »en arché én ho logos«, kezdetben volt — és van — a logos, minden szellemi produkciónak kezdetén és persze

folytatásában, minden mozdulatában. *De nemcsak az Aristoteles logosa és logikája van, és az, ami a filozófia történetében máig ezen a néven szerepel; van másik is, például a művészi látás logosa, rációja — azért mondom így, hogy »például«, mert rajta kívül van másik is, nem egy, de itt most éppen ez az, egy érdekel. Ezt a logost és a többi, a filozófia kezdetétől máig nem látta, nem értette adekvátan, minélfogva elhanyagolta, és az emberiséget igen fontos területeken tájékozatlanul hagyta. Hogy így történt, rengeteg történeti oka van, röviden úgy mondhatom, az emberiség egész története máig mindenestül. Nem kell talán mondanom, hogy ezzel mérhetetlenül nagy témát érintettem, amilyen nagy, szerintem, nincs is még egy a filozófiában.*” (MV. 624, 1963)

Egyetlen, a művészi általánosítás lényegét (fülepi igénnyel, tehát szó szerint párját ritkítóan — művekben és történetiségében) feltáró tanulmányt tudok ajánlani — Földes László: *Az eb olykor emeli lábát.* (Közölte A HÉT, 1971, II. évf., 16-17. sz. Interneten: pulpitus.hu/?View=entryID=304); és újraközölte a Szatmárnémetiben megjelenő *Szatmári Friss Újság* havi melléklete, a *Szamos Kulturális Szemle* 2010. novemberi-decemberi száma, VI. évf. 10 és 11.) Műelemzéseket, „*copfos esztétikákat*” (I/386, 1908) lehet (az ízlés határain túl) rangsorolni annak alapján, hogy mennyire közelítik meg a „*művészi látás logosát*” (MV. 624, 1963) és a „*művészetek autonómiáját*” (III/85, 1916) — illetve a művészetek autonómiájának többé-kevésbé hiánytalan ismerete-kifejtése biztosítja egy-egy műbölcsélet rangját. Egy idevágó megjegyzés: „*Említettem, hogy Buckhardtnak már az az elve, minden kort önmagában kell tekinteni és értékelni, de mivel eszménye az antik és a renaissance művészet, hozzájuk igazoduk. Abogy a »csőcselékszerű« tematika, úgy a festői látásmód, a festői stílus radikális újszerűsége gátolja a Rembrandt történeti jelentőségét méltányolni tudó felismerésben.* (A kettő persze nem független egymástól.)” (MV. 605, 1956)

De „*a történeti fejlődés*” (III/206, 1916) során korszakonként szétágazódott művészeti jelenségek rációjának sokfélesége mögött megvan az a közös nevező, ami „*az emberi szellem magánvaló strukturájának*” (III/206, 1916) kitapintható (preesztétikai valóságbéli) alapja.

„*Minden maszk alatt és minden szerepben ugyanarról van szó.* A színen megjelenő színészen a drámában végbemenő világsors és világtörténés válik szemmel láthatóvá. Többfélesége csak annyi, amennyi a világ egységével és a sors közösségével adekvát lehet. Amennyi meghasítja előttünk a világ méhét, anélkül, hogy kiszakadna belőle. *Azért kell neki a maszk — mert az egész látható világ maga is csak maszk, mely mögött az igazi dráma folyik a végzettel. Az emberi arcot formázó maszk szimbólum, mint abogy maga a hős és szerepe is, mint abogy maga a látható világ is szimbólum.* Többfélesége nem a látható világ empirikus gazdagságában és az emberi sorsok sokféleségében gyökerezik, hanem a világ lényegébe ágyazott végzet felszínre kívánczolásának szükségszerűségében.” (III/263, 1924)

És csakis ide, „*a világ lényegébe ágyazott végzet*”-hez köthető a művészetnek, a minőségileg megkérdőjelezhetetlen, a maga talaját meg nem tagadón felvállaló, abszolút művészet-kategóriának a köldökzsinórja is, a művészi hitvallások hitvallásaként, amikor tárgyával egy a tükrözött, de nem a témák, motívumok, törté-

nések, nemzeti sajátosságok szintjén, hanem a mindenkori írástudói erkölcs fogantatásakor: „Mi fontosabb mondható a művészetéről és bármilyen egyébéről annál, hogy egzisztenciális jelentőségű? Nyilvánvaló, hogy semmi. Az emberre nézve semmi sem lehet fontosabb, mint az egzisztenciája. Mit jelent ez végső fokon? Egzisztenciális az, ami nélkül az egzisztencia nem tud lenni, vagy nem tud úgy lenni, ahogyan lennie kell, ami, jól megfontolva, ugyanaz. Egzisztencián itt nem a puszta absztrakt létezését értjük, azt, hogy az ember él-e, nem-e, hanem azt, hogyan él, létének tartalma érdemessé teszi-e arra, hogy a lét mindennél fontosabb legyen neki. (...) (Nem kell mondanom, hogy ennek az egzisztencia-fogalomnak semmi köze sincsen az ún. egzisztenciális filozófiához.) Ennek a legfőbb értékek megvalósítása a művészetnek is funkciója — saját lehetőségei, csak neki részül jutott lehetőségei szerint. Ha tehát a művészetéről azt mondom: egzisztenciális, azt jelenti, hogy arra a közösségre nézve egzisztenciális jelentőségű, a közösség léte, nem léte — to be or not to be — ahhoz van kötve, amit ez a művészet reprezentál, metonimikusan mondhatom, ami az a művészet, mert a művészetnek azonosnak kell lennie azzal, amit reprezentál, különben nem művészet, hanem teória illuzziójára. Röviden: a közösségnek szüksége van arra a művészetre, nélküle nem élhet, vagy nem olyaneként élhet, amilyeneként vele élhet, ami ugyanaz.” (MM. 207, 1969) „Hogy a művészet, ha van, csakugyan olyan-e, egyáltalán olyan lehet-e, olyan tud-e lenni, amilyenek itt mondjuk, elsődlegesen nem elméleti kérdés; a priori tétellel nem intézhető el — tény-kérdés, amelyre először tény-tudomány, a művészettörténelem hivatott felelni, az elmélet csak azután következhet. Felel is, ha választ megértjük, és nem fetisizált dogmákat követünk vakon.” (MM. 209, 1969)

Ugyanezt, mint művekben tárgyiasult hitvallást, így mutatja ki, mintegy félév-százados skála két végpontján: „S az újkor művész nemcsak lelki táplálékot nyújt korának akkor, amikor alkot, hanem támadja is azt; a festő ostromolja minden esztetizálásával, a szobrász vésőjével, a költő minden verssorával s az újkor színész minden gesztusával, még azzal is, hogy hátat fordít a publikumának.” (I/93-94, 1905)

„A formától elválaszthatatlan tartalomnak végtelen a skálája az, hogy úgy mondjam, »ártalmatlan« jelentésektől az erkölcsig, világnézetig, a világ valamilyen valóságáig, az emberiség valamilyenként akarásáig — attól, amit egy fűszál, fa, táj, fejünk fölött az ég, egy emberi arc, emberek együttese mond, el addig, hogy mi a világ, mi legyen a világ, mi legyen az ember és emberiség —, el az emberi lét végső lényegéig.” (MV. 610-611, 1956)

Málnási Ferenc

„...a hazának ártani nem szabad,
azonképpen annak nem használni,
mikor lehetne, nagy vétek”

(Bod Péter: 1712 — 1769)

Fogalmazta meg Bod Péter jeles irodalomtörténészünk az 1766-ban megjelent *Magyar Athenas* című munkájáról, melyben 500 hazai literátust ismertetett. Első magyar nyelvű írói lexikonunk megírására készülve páratlan gyűjtőmunkával minden keze ügyébe került könyvet áttanulmányozott, kéziratot hagyatékot átvizsgált, idehaza és külföldön sírfeliratokat másolt le, széleskörű levelezést folytatott, történelmi munkákat forgatott és látóköre Erdélyről egész Magyarországra, a református hagyományokról a teljes magyar kultúrára szélesedett. Lexikonával örök értékű szolgálatot tett művelődéstörténetünknek, megmentette az elfeledéstől, az elkallódástól számos előd és kortárs nevét, műveiket. Gondoljunk csak az azóta megjelent magyar irodalmi lexikonainkra, a mi Romániai Magyar Irodalmi Lexikonunkra, a népes szerkesztőgárdára, a munkájukat segítő, támogató technikai eszközökre is.

Háromszáz éve született Felsőcernátonban, itt kezdte iskoláit, Nagyenyeden folytatta, majd Nagybányán iskolamester, majd újra Enyed, itt a könyvtár gondviselője, innen ösztöndíjjal Leyden következik a teológiai tanulmányokkal. Hazatérve gr. Bethlen Kata azonnal udvari papjának hívta meg Hévízre (ma Olt-hévíz), s nemsokára a magyarigeni eklézsia hívta meg papjának, itt 20 éven át hűséggel szolgálta egyházát, híveit, népét...

Lelkipásztori munkája mellett Szenci Molnár Albert és Pápai Páriz Ferenc példájára a magyar reformátusság, illetve Erdély múltjának, kulturális hagyatékának tanulmányozására, emlékeinek gyűjtésére és feldolgozására szentelte életét. Nyomtatásban megjelent, kéziratban maradt, illetve elveszett művei, személyes feljegyzései kisebb könyvtárnaira rúgnak. Tudományos munkássága rendkívül sokoldalú, a teológiát, egyházjogot, egyháztörténetet, államismeretet, világi történetet, nyelvtudományt és irodalomtörténetet egyaránt felölelte. Apáczai Csere János és Kőrösi Csoma Sándor munkásságához mérhető, méltó. Erdély földrajzi, történelmi, egyház- és iskolaügyi leírására is készült, de kéziratban maradt az erdélyi románok történetével és a székelyekkel foglalkozó műve is.
