

A valóság esztétikai tükrözésének fokozatai

Gondolatok a népművészet esztétikájáról

VITÁNYI IVÁN

I.

A népművészet szerepét, jelentőségét sokféle szempontból értékelték már. Meglepő azonban, hogy esztétikai vizsgálatával sem a folklorisztika, sem az esztétika nem foglalkozott kielégítően. Mintha a népművészetet nem tekintették volna művészetnek, s úgy találták volna, hogy az esztétika törvényei csak az ún. magasművészetre érvényesek.

A népművészet azonban művészet, s ezért esztétikai vizsgálata ma már mindkét tudomány számára halaszthatatlan. Felismerte ezt a szovjet folklorisztika, s a népi művészet vizsgálatában éppen az esztétikai elemzést helyezte előtérbe. (A szovjet folklorisztika legújabb törekvéseiről írott tanulmányában ezt hangsúlyozza Istvánovits Márton is.)¹

A kérdés felületén maradnánk azonban, ha most viszont a népművészetet teljesen azonos esztétikai jelenségnek tartanánk a magasművészettel, s vizsgálatában nem törekednénk specifikus jegyeinek megragadására. Az esztétikai vizsgálatnak elsősorban éppen arra kell feleletet adnia, hogy miben azonos és miben különböző a népi és a magasművészet, s egyáltalán mi az oka és jelentősége annak, hogy a művészet ilyen egymástól különböző megjelenési formában él az emberi társadalomban.

A népművészet fogalma

Előre tisztáznunk kell azonban, hogy milyen értelemben beszélünk népművészetéről. Ennek a kifejezésnek ugyanis van egy szűkebb és egy tágabb értelmezése. Szűkebben a klasszikus népművészetet, a parasztművészetet jelenti, tágabb értelemben azonban ide sorolhatunk több olyan formát, amelyek más rétegek, osztályok, társadalmak közösségi használatú megnyilatkozási formái voltak. És miért is tagadnánk meg a népi jelzőt az őstársadalomban élő népek művészetétől, a nomádokétól vagy a reneszánsz körüli évszázadok városi rétegeinek improvizatív közösségi kultúrájától, korunkban pedig az új, városi népművészet csíráitól.

Voltaképpen ilyen szélesebb értelemben használta ezt a szót Bartók Béla is. „Népzene és a szomszéd népek zenéje” című munkájában így határozta

¹ „... a szovjet folklorisztikai elmélet valamennyi tételének, következtetésének, módszertani elveinek és célkitűzéseinek alapvető kiindulópontja annak felismerése, hogy a folklór — művészet ... Ennek megfelelően a folklorisztika közvetlenül az esztétikától kapja elméleti alaptételeit, célmeghatározásait, módszerének alapelveit; eredményeivel ugyanakkor az esztétikai kimunkáláshoz járul hozzá.” (Istvánovits Márton: A szovjet folklorisztika elmélete. A Magyar Tudományos Akadémia nyelv- és irodalomtudományi osztályának közleményei. XVIII. köt. 1—4. sz. 294. o.)

meg a népdalt: amit „*sokan és sokáig*” énekelnek. És hozzáteszi, ilyen *például* a magyar paraszttzene.² Ebben a zseniálisan tömör definícióban a népi alkotásnak az őt hordozó közösséggel való kapcsolata a döntő és *nem a paraszti jellege*.

Nem lehet most feladatunk áttekinteni a népművészetről vallott nézetek fejlődését, de hozzátehetjük, hogy az utóbbi évtizedekben a kérdésnek minden haladó kutatója a szélesebb értelmezés mellett foglalt állást. A szovjet folklorisztika, például, kezdettől fogva harcolt a folklor szűk értelmezése ellen, és vizsgálódását kiterjesztette az új, forradalmi és városi folklor jelenségeire. S a városi közhasználatú művészi formák népművészetként való elismerésében érdekes módon az amerikai folklor több kutatója is osztozik, mint pl. B. A. Botkin³ és Sigmund Spaeth.⁴

Gyakran találkozunk a népművészetnek ezzel a szélesebb értelmezésével a modern zenetudományban is — legalábbis abban az ágában, amely a népzenevel való foglalkozást nem minősíti, Theodor Wiesengrund-Adorno módján, mindenestül túlhaladottnak. Elég itt hivatkoznunk a XX. század zenetudományának olyan kiemelkedő egyéniségeire, mint Borisz Aszáfjev és Heinrich Besseler.

Aszáfjev, akinek nevéhez a szovjet zenetudomány megalapozását fűzik, a népdal fogalmát kiterjesztette, például, a múlt századi orosz városi románc-költészetre, amely nem paraszti eredetű ugyan (sőt többnyire a szerzőjét is ismerjük), de huzamosabb ideig meghatározott közösség zenei kifejezője maradt.⁵

Heinrich Besseler gondolatai pedig — amelyeket a zenei hallás történetével kapcsolatos tanulmányában fejtett ki 1925-ben⁶ — azért különösen érdekesek számunkra, mert egy művészeti ágban megpróbálja összefoglalni azokat a jelenségeket, amelyek a szélesebb értelemben vett népművészet kategóriájába tartoznak. Felfogása szerint a zenének, társadalmi összefüggéseit tekintve, két formája van: a *közhasználatú (umgangsmässig)* — Besseler ezt a szót használja a szélesebb értelemben vett népzeneire — és az *önálló (eigenständig)*. A közhasználatú zenéhez sorolja, természetesen a paraszti népzene és népdalt, de mellette a tánczenét, a kabaré-dalt és a slágert, a katonadalt, a „társadalmi dalt” (azaz a politikai, forradalmi, mozgalmi énekeket), a munkadalokat, az énekkari mozgalmat — és idesorolja a vallásos zene különböző formáit, sőt a zeneművészet fejlődésének egyes korszakait is. „A zenetörténet — írja — azt a figyelemre méltó tényt mutatja, hogy a vezető művészi zene gyakran tisztán közhasználatúnak határozható meg, és hogy egészben véve a közhasználatú zenélés sokkal szélesebb területen és időszakokban uralkodik, mint a csak időnkint fellépő, önállósá formált zene.”⁷

² Bartók Béla: Népzene és a szomszéd népek zenéje. Zeneműkiadó, 1952., 3. o.

³ B. A. Botkin: The Pocket Treasury of American Folklore. 1950. XIV—XV. o.

⁴ Spaeth például megkülönbözteti a „popular” és a „folk music”-ot, de azt is ki mondja, hogy e kettő lényegében egy. „Megengedhetőknek látszik — írja — hogy minden „popular” dalt a népzene általános kategóriájába soroljuk, mivel világosan odatartozik... Valóban két fajtája van a népzene, amelyeket szokás szerint falusinak és városinak jelölhetünk meg.” (Sigmund Spaeth: A History of Popular Music in America. Random House, New York, 1957., 11. o.)

⁵ B. Aszáfjev-Glebow: Tschaikovsky „Eugen Onegin”. Übersetzung von Guido Waldmann. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, 18. o.

⁶ Heinrich Besseler: Grundfragen des musikalischen Hörens. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1925.

⁷ Besseler: i. m. 48. o.

Ezzel tehát a népművészetnek — (vagy: közhasználatú művészetnek) — olyan fogalmához jutottunk el, amely összehasonlíthatatlanul szélesebb területet ölel fel, mint a parasztművészet. A továbbiakban a népművészetnek ebből a szélesebb értelmezéséből indulunk ki⁸ (bár a példák túlnyomó részét a parasztművészetből vesszük, a népművészetet mégsem tekintjük a parasztművészet szinonimájának). Számot kell azonban vetnünk azzal, hogy így most egy név alatt különböző korok, osztályok, társadalmak művészetét foglaltuk egybe. Tisztáznunk kell tehát, hogy mi bennük a közös és mi választja el őket együttesen a művészetnek attól a másik fajtájától, amelyet „magasművészetnek”, „önálló művészetnek” vagy „hivatásos művészetnek” szoktak nevezni.

Ezt a kérdést csak áthidalhatja, de még formailag sem oldja meg, ha a szó szélesebb értelmében nem a népművészet kifejezést használjuk, hanem a közhasználatú vagy a szájhagyományozó, iratlan, orális művészet elnevezést. A lényeg nem a szóhasználaton múlik, hanem azon, hogy megtudjuk-e ragadni a formák *esztétikai lényegét*!

A népművészet mint esztétikai jelenség

Abból kell kiindulnunk, hogy itt nemcsak különböző osztályok, rétegek kultúrájáról van szó, de nem is csak arról, hogy ezek a művészi formák más-fajta kapcsolatban állanak a közönséggel, a mindennapi élettel, mint a magasművészet formái. Ez is fontos különbség, mégsem elegendő a népművészet lényegének meghatározásához. Mindezen különbözőségek során és következtében ugyanis a népművészet mint *esztétikai jelenség* is különbözik a modern értelemben vett műalkotástól.

A legújabb nyugati művészetszociológiai írások, mint pl. Alphons Silbermann egyébként kitűnő zeneszociológiai összefoglalása,⁹ többnyire abban tévednek, hogy csak egyféle esztétikai jelenséget vesznek figyelembe, a kerek, befejezett, rögzített műalkotást. Ez módot nyújt nekik arra, hogy a divatos csoportelmélet alapján az embereket „szocio-muzikális” csoportokba osszák, megkülönböztetve azokat, akik a zenét alkotják, azoktól, akik csak fogyasztják. Arra, hogy vannak olyan esztétikai jelenségek, amelyeket nemcsak létrehoznak és használnak, hanem használat közben újraalkotnak és megváltoztatnak, nem is gondol, pedig ilyeneket nemcsak a hagyományos népművészetben találنا, hanem a modern élet sok jelenségében is. A művészet szociológiai vizsgálata is tökéletesen egyoldalú marad, ha nem veszi tekintetbe valamennyi esztétikai jelenséget, s nem ezek összességének az egész társadalomhoz, annak egyes osztályaihoz való viszonyát kutatja.

A legújabb szovjet esztétikai irodalom ezzel szemben igen nagy figyelmet szentel annak, hogy az esztétikai jelenségek összességét vizsgálja, s ezen belül határozza meg a művészet helyét és szerepét. S ebben megegyezik egymással pl. A. Jegorov és V. V. Vanszlov felfogása, akik pedig a szép fogalmának értelmezésében éles vitát folytatnak. „Az esztétikum területe — írja Jegorov — természetesen nem korlátozódik a művészetre. Esztétikai elemeket tartalmaz

⁸ A jelen cikknek nem lehet feladata e felfogás részletes bizonyítása. Ezért hivatkozom arra, hogy a Valóság 1960. évi 5. és 1961. évi 5. számában igyekeztem a szélesebb értelmezés helyességét megindokolni.

⁹ Alphons Silbermann: Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie. Regensburg, 1957.

mind az anyagi, mind a szellemi kultúra minden értéke.”¹⁰ Vanszlov szerint pedig a műalkotás csak egyféle esztétikai jelenség, bár a valósághoz fűződő esztétikai viszony legmagasabb formája.¹¹

Jegorov is, Vanszlov is külön helyre sorolja az esztétikai jelenségek sorában a népművészetet. Jegorov szerint „a tömegek kollektív művészi tevékenysége a műalkotások létrehozásának különleges módja, amely hosszas művészi gyakorlat folyamán alakul ki. Ennek a tevékenységnek megvan a maga külön alkalmazási területe”.¹² Vanszlov pedig voltaképpen háromféle esztétikai jelenséget különböztet meg: az „elemi szóbeli képszerűséget”, a „népművészetet” és a *hivatásos művészetet*.¹³

Ez a felfogás — bár Vanszlov maga inkább csak érinti, mint *expressis verbis* kifejti — arra is utal, hogy e három terület egymáshoz való viszonya nem hasonlítható ez egyes tudatformák, a tudomány és művészet között levőhöz, hanem *fokozati*, ugyanaz a dialektikus viszonylat jelenik itt meg, a skála más és más fokán. Valójában tehát ezek a *valósághoz való esztétikai viszony, a valóság esztétikai visszatükrözésének fokozatai*.

Az új szovjet esztétikának ez a felfogása megfelelő kiindulópontot nyújthat számunkra ahhoz, hogy a népművészet esztétikai lényegét meghatározhassuk. Lényegében megegyezik ez a felfogás a folklorisztika legjobb művelőinek álláspontjával is. Francis B. Gummere például a népköltészet és műköltészet egymáshoz való viszonyát egy piramisban ábrázolta, amelynek alapján a népművészet, csúcán pedig a magasművészet foglal helyet — így szemléltette különbségüket, de egyben összetartozásukat is.¹⁴ Amikor most a népművészet és a magasművészet mellé az elemi esztétikai jelenségeket is felvesszük, akkor voltaképpen a piramisnak földbe épített alapját is tekintetbe vesszük, nemcsak azt, ami az építményből „kilátszik”. Ebben a piramisban a népművészet közbülső helyet foglal el, „lefelé” a mindennapi élet esztétikai jelenségeinek világával érintkezik, abból nő ki — „felfelé” pedig a magasművészetet táplálja.

Az esztétikai tükrözés fokozatai

Feltevésünk szerint tehát a valóság esztétikai tükrözésében több fokozatot különböztethetünk meg. Alfokozatok felállításának kínálkozó lehetőségét mellőzve, kiindulópontként három fokozatot határolunk el — közülük az első e viszony elemi, mintegy művészetet megelőző, a második és a harmadik pedig művészi szintjét képviseli.

Az első *a valóság esztétikai visszatükrözésének elemi foka*. Magában foglalja a köznapi esztétikai tudattevékenységnek azokat a formáit, amelyek még nem állanak össze egymasmű elemekkel nagyobb, művészi egységekké, amelyek kapcsolata még véletlenszerű, esetleges, nem ismétlődő. Idetartoznak a mindennapi beszédben használt képszerű, művészi elemek, a beszéd zenéje, intonációja, emocionális kifejezése, interjekciói, a belső hallási képzetek bizonyos

¹⁰ A. Jegorov: A művészet és a társadalmi élet. Fordította S. Nyíró József. Gondolat, 1961. 101. o.

¹¹ V. V. Vanszlov: A szép problémája. Fordította Kőrösi József. Gondolat, 1958., 181. o.

¹² Jegorov: i. m. 305. o.

¹³ Vanszlov: i. m. 31—32. o.

¹⁴ Francis B. Gummere: The popular ballad. London. 1907., 18—19. o.

fajtai, vagy (táncban) a hétköznapi élet érzelmkifejező mozgásai és ábrázoló, utánzó, játékos mozdulatai.

A második fokot a legáltalánosabban (de nem tökéletesen pontosan) a népművészet fokának nevezhetjük, más megfogalmazások alapján a közhasználatú művészet fokának, a néprajzban alkalmazott meghatározások szerint az orális, iratlan, szájhagyományozó művészet — a változatok és az improvizáció fokának. Ebbe a csoportba a valóság esztétikai tükrözésének azok a formái tartoznak, amelyek — az előző fokkal szemben — már több elemi esztétikai megnyilvánulás tartós összefonódásával szerves egységgé állanak össze. A nyelvi elemek verssé vagy mesévé, az interjekciók, intonációs elemek dallammá, az érzelemtől sugalt vagy kifejező mozdulatok táncá. Ezek a formák azonban még nem rögzítettek és nem változtathatatlanok, nem váltak le az előadói tevékenységről, és nem jelennek meg termék, még kevésbé áru formájában, mindenki változtathat, alakíthat rajtuk a maga ízlése, ihlete szerint. Ezek a formák ezért — a következő kategóriával szemben — közösségi jellegűek, az adott közösség használatában alakultak és csiszolódtak ki.

A valóság esztétikai tükrözésének harmadik foka az önálló művészet, az önálló művészi alkotás, az „opus perfectum”, az írásos, rögzített, termék jellegű és az áruvá válás lehetőségét magában hordozó művészet foka. Lényegében ezt fejezi ki a magasművészet fogalma, amelyet — bár a szó maga nem a legszerencsésebb — jobb híján a továbbiakban is alkalmazunk. A magasművészet fokán az esztétikai tükrözés elemei állandó jellegű kapcsolatra lépnek egymással, és kerek, befejezett, a véglegesség igényével fellépő, rögzített műalkotássá, meghatározott szerző alkotásaként szereplő művé koncentrálnak. A termék itt elvált az őt létrehozó tevékenységtől, tárgyi valósággá válik, bár tevékenység eredménye (az alkotómunkáé) és tevékenység (a műélvezés) okozója.

*

A továbbiakban ezeket az esztétikai jelenségeket, a valóság esztétika tükrözésének egyes fokozatait vesszük sorra, hogy azután egymáshoz való viszonyuk jellegére vonatkozólag általános következtetésekhöz juthassunk.

Itt azonban néhány előzetes megszorítással kell élnünk. Tárgyunk gazdagsága nem engedi, hogy az egyes fokozatokat részletesen elemezhessük, s különösen, hogy kitérhessünk az egyes művészeti ágakra. Ezért csak néhány általános vonás megrajzolására szorítkozhatunk, mégpedig egy művészeti ágra, a zenére koncentrálna. Példáinkat csak néha egészíthetjük ki nyelvi-irodalmi vonatkozásúakkal, a képzőművészet jelenségeinek szempontjaink szerint való vizsgálatára pedig még csak utalásokban sem térhetünk ki. Hangsúlyoznom kell azonban, hogy a zene — amelyben a népművészet és a magasművészet kapcsolata talán a legszembetűnőbb és esztétikailag is a legkidolgozottabb — itt a példa szerepét tölti be, ugyanezek a fokozatok, ha némileg eltérő módon is, de valamennyi művészeti ágban megtalálhatók.

II.

A mindennapi élet elemi művészi jelenségei

Róluk szólott már az esztétikai irodalom is. Az ún. interjekciók pl. fontos helyet foglaltak el a felvilágosodás esztétikájában. Gondoljunk csak Diderot fejtegetéseire, amelyekben az utcán alamizsnát kérő koldus, a haragos

férfi, a féltékeny asszony és a kétségbeesett szerelmes hanghordozását jelöli meg a zeneművészet mintájául.¹⁵ Hegel pedig ki is jelölte az interjekciók helyét. Még nem alkotnak zenét, hanem „hanggal és magában a hangban egy érzelmet közölnek”. Ez azonban még nem művészet. „Így az interjekciók a zene kiindulópontját alkotják ugyan, de maga a zene csak mint kadenciával ellátott interjekció igazán művészet.”¹⁶

A zeneművészetnek a mindennapi élettel való kapcsolatát világítja meg a szovjet zenetudomány *intonáció*-elmélete is. Borisz Vladimirovics Aszáfjev felfogásában az intonáció nemcsak egyes zeneművek „hangvétele”, hanem a mindennapi élet zenei elemei is. „A zenének az a képessége — írja —, hogy „közhasználatú intonációs formákat” tud kialakítani, nagyon jelentős. Egy-egy zenemű egyes részei összefonódnak a kor intonációs szótárával, és feloldódnak az élő intonációk általános érvényű és emocionálisan átértékelte komplexumába — a nyelv egyes szavaihoz hasonlóan”.¹⁷ Ez az intonációs nyelv aztán „a nép legszélesebb rétegeinek tudatában él” mint „élő nyelv, mint a társadalmi érintkezés igen kifinomult nyelve . . . amely az embernek születésétől kezdve sajátja”.¹⁸

Így tehát az intonáció fogalma a szovjet esztétikában és pszichológiában összekapcsolódik a beszéd intonációjával is. A beszéd zenei elemeit jelenti itt, amelyek — Jakobszon megfogalmazása szerint — „azt a célt szolgálják, hogy szavakkal ki tudjuk fejezni érzelmeinket”.¹⁹ S ha nem is az intonáció kifejezést használja, de lényegében hasonlóan foglalja össze a beszéd és a zene kapcsolatát a mi nyelvtudományunk is, elég pl. Gombocz Zoltán idevonatkozó összefoglalását²⁰ az említett Jakobszon-féle megfogalmazással összehasonlítani.

A kérdés még további összefüggéseket is felvet. Itt van pl. az úgynevezett „belső hallás” egyik sajátos, jelensége, amelyről Tyeplov²¹ több pszichológus megfigyeléseit sorolja fel. Arról van szó ugyanis, hogy az emberek jelentős

¹⁵ Diderot: Rameau unokaöccse. Válogatott filozófiai művei, II. köt. Budapest, 1915., 117. o. — Ismeretes egyébként, hogy a koldusok könyörgését Bach is a zenei formákhoz hasonlította.

¹⁶ Hegel: Esztétikai előadások, III. köt., 116. o. A magyar kiadásban szereplő „ütemesen tagolt” kifejezést azonban a „kadenciával ellátott” kifejezéssel cseréltem fel, mivel az eredetiben szereplő „kadenzierte” szó értelmének csak ez felel meg.

¹⁷ Assafjev: i. m. 18. o.

¹⁸ Uo. 26. o.

¹⁹ „A beszéd hangtani eszközei, az intonáció, a beszédtempó, a megfelelő szót kiemelő hangsúly, a hang emelkedése és ereszkedése, a szünetek jellege és időtartama, a hangszín stb. egyaránt azt a célt szolgálja, hogy szavakkal ki tudjuk fejezni érzelmeinket.” (P. M. Jakobszon: Az érzelmek pszichológiája. Fordította dr. Kovács Ferenc, Tankönyvkiadó, 1960., 57. o.)

²⁰ Vö. Gombocz Zoltán: Összegyűjtött művei, II. köt., 1. füzet, 50—51. o.: „A mondanivaló minden nyelvben a kifejezés eszközei közé tartozik. Ha a hanglejtésformákat pontosabban akarjuk meghatározni, ismernünk kell: 1. a hangfekvést 2. a használt szóközlőket 3. a hangmenetet. A hangfekvés változik nyelvek szerint pl. a francia férfi általában magasabb hangfekvésben beszél, mint a magyar. Változik egyebek szerint is: a melankóliára, vagy búskomolyságra hajló ember hangfekvése mélyebb, mint az eleven, vidám emberé. Változik végre ugyanazon embernél is, pillanatnyi hangulata, kedélyállapota szerint. A francia vagy olasz nagyobb hangközlőket használ, mint pl. a magyar; élénk és izgatott elbeszélésben a szóközlő hanglejtés gyakoribb, mint a higgadt közlésben vagy unott beszédben. A hangmenet függ etnikai vagy lélektani tényezőktől is . . .”

²¹ B. M. Tyeplov: A zenei képességek pszichológiája. Tankönyvkiadó, 1960., VII. fejezet, Zenei hallási képzetek.

része, minden külső hangforrás jelenléte nélkül gyakran „hall” belsőleg dallamokat vagy dallamfoszlányokat, s ezek a zenei képzetek gyakran elúzhatetlen erővel jelentkeznek. Nem kétséges — bár ez a kérdés ma még meglehetősen elhanyagolt ága a különben is elhanyagolt zenepszichológiának —, hogy itt az Aszáfjev-féle „intonációs-szótár” is jelentkezik, s ez nagymértékben meghatározza a zenei ízlést, meghatározza, hogy ki milyen zenét szeret és képes befogadni.

A zene tehát nemcsak a teljes megvalósult műalkotás formájában kap helyet a mindennapi életben, az emberi tudat mindennapos tevékenységében. Élnek a valóság zenei visszatükrözésének elemi formái is, más — nemcsak zenei és nemcsak művészi — elemekhez kötődve, azoknak többnyire alárendelve.

Most azonban nem mehetünk bele részletes vizsgálatukba, mint ahogy arra is csak röviden utalhatunk, hogy a művészi visszatükrözés elemeinek, mindennapi életben való jelentkezése nem a zeneművészet kiváltsága, megfigyelhetjük valamennyi művészetben. A képszerű gondolkodás, például a hasonlatok, képek, megismerési módok, metaforák, amelyek a művészi tükrözés formái, nemcsak az irodalmi művekben kapnak helyet, hanem a mindennapi beszédben is. Gorkij egyenesen a művészi gondolkodás, a művészi képzelet fontos elemének tartja ezeket az „antropomorfizmusokat” (pl. „vidáman süt a nap”), és rámutat arra, hogy akik meg akarják tisztítani tőlük a nyelvet, azok is használják őket.²² Hegel pedig külön is tárgyalja őket a szimbolikus művészeti formán belül, de hozzáteszi, hogy a „valódi műalkotásban ... az idetartozó formák pusztá járulékként” tekinthetők.²³

A gondolkodás e mindennapi képi elemeinek történetét csak akkor rajzolhatnánk meg, ha végigkövetnénk az emberi gondolkodás történetét. Azok a fejtegetések, amelyeket Lévy-Bruhl közölt a „primitívek” ún. prelogikus vagy participációs gondolkodásáról (felújítva és tovább fejlesztve Max Müllernek és követőinek a mitológia keletkezéséről, a primitív nyelvek konkrétségéről és képi erejéről való felfogását), lényegében azt mutatják, hogy a gondolkodás kezdeti fokán a tudományos és a művészi visszatükrözés nem differenciálódott még. (A „participációs” gondolkodás és a művészet kapcsolatát egyébként maga Lévy-Bruhl is érintette.²⁴) S ha következtetéseit az idealista, ill. pozitivisták egyoldalúság sok esetben elfogadhatatlanná teszi is számunkra, gondolatainak van egy reális magva, amely beágyazható az emberi gondol-

²² Maxim Gorkij: Irodalmi tanulmányok. Szikra, 1950., 178.o. „A létért való harcban az önvédelmi ösztön két hatalmas alkotóerőt fejlesztett ki az emberben, a megismerést és a képzeletet ... Lényegében a képzelet is a világról való gondolkodás, de főleg képekben való, „művészi” gondolkodás: azt mondhatjuk, hogy a képzelődés az a képességünk, amely a természet elemi jelenségeit és a tárgyakat emberi tulajdonságokkal, érzésekkel, sőt szándékokkal ruházza fel ... Vannak emberek, akik szerint az írásművészetben nem helyénvaló, sőt káros dolog az antropomorfizmus, de ezek az emberek is mondják, hogy „megcsípte fülemet a fagy”, „vidáman süt a nap”, „beköszöntött a május” ...” stb.

²³ Hegel: Esztétikai előadások. I. köt. Fordította Zoltai Dénes. 403. o.

²⁴ „Nem kell-e felismernünk ezekben, a primitív mentalitást főleg foglalkoztató képzetekben egy-egy, a művészetükben leggyakrabban előforduló tárgy eredetét is?” (Lévy-Bruhl: Die Seele der Primitive. Wien—Leipzig, 1930., 43. o.) De ha nem is említi a művészetet, ide vonatkoznak azok a leírások is, amelyek pl. elmondják, hogy a kivágandó fát menyasszonynak nevezik; megnyugtató, hogy a férjhezmenés (kivágatás) a dolgok természetes rendje, s el is jótételem vele az esküvői szertartást.

kodás Engels által megrajzolt menetébe. (A dialektikus materializmus szempontjából éppen így bírálta Lévy-Bruhl Henry Wallon,²⁵ nálunk pedig Molnár Erik²⁶ is.) A mozgásnak és a változásnak az a különösen intenzív és minden más élményt elhomályosító érzékelése, amelyről Engels beszél,²⁷ valóban nem engedi meg a fogalmak elhatárolását, de a gondolkodás fejletlensége sem teszi lehetővé az összefüggések helyes felismerését. Az ember így lehet egyszerre külön lény, de ugyanakkor egy a totem őssel, törzse tagjaival vagy az árnyékával és levetett ruhájával. A természeti jelenségek mögött megszemélyesített erők tűnnek fel, a valóság egyik eleme a másik helyett jelenik meg, a tiszta fogalom helyett a kép — a nyelv még nem is képes elvont fogalmak megalkotására.

A mai köznapi gondolkodás képi elemei, természetesen, nem hasonlíthatók ezekhez az ősi formákhoz. Anélkül, hogy a fejlődés menetének rajzába akár csak a legvázlatosabban is belemérszkesznénk, világosan láthatjuk a különbséget. A gondolkodás ősfelművészetében a fogalmi és a képi tükröződés még nem differenciálódott. A mostani nyelvben a kép már a fogalmi megkülönböztetésen alapul, de nem azonosít, hanem vonatkoztat. De azt aztán megteszi, az egyik jelenséget a másikkal fejezi ki, az ismeretlent az ismerttel, az egészet a résszel, az általánosat az egyessel, szóval *a művészi tükrözés elemeit* használja. Nemcsak a hagyományos képeket, hanem állandóan újat is teremt, az élet új jelenségeinek kifejezésére!

Mint mondtuk, ezeknek a jelenségeknek részletes vizsgálata, osztályozása, történetük megrajzolása távol esik most feladatunktól. Most csak létüket kellett leszögeznünk. Azt, amit tapasztalatból úgyis tudunk, s amit Diderot, Hegel, Gorkij, Aszáfjev és mások is vallottak, hogy *a valóság művészi tükrözésének elemi, szabályos műalkotássá még nem koncentrálódott formái a tudat köznapi tevékenységének, a gondolkodás köznapi folyamatának is szerves részét adják.*

S amit Pavlov a materialista pszichológia szemszögéből is megerősített, amikor azt írta, hogy a tudományos és a művészi gondolkodásmód csak kimagasló egyéneknél van külön képviselve. „A nagy tömegben természetesen középtípusokkal találkozunk.”²⁸

²⁵ Wallon véleménye szerint Lévy-Bruhl a kétféle gondolkodásmód létét nem történetileg szemléli, nem ágyazza bele a fejlődés menetébe, objektivista merevsége nem ismeri el az átmeneteket, összekötő kapcsolatokat, különösen pedig a gondolkodás és az életmód összefüggéseit. (Henri Wallon: Két irányzat a lélektanban. A Nouvelle Critique 1958. évi 100. száma alapján közli a Valóság 1958. évi 3. száma). — Wallon igazát az is bizonyítja, hogy az összefüggések itt szinte maguktól adódnak. Molnár Erik meg is jelöli a gyermeklélektant és az álmod. Valóban, a gyermekek gondolkodásáról szóló adatok, mint pl. az Sz. L. Rubinstein által felhozottak, nyilvánvaló analógiát mutatnak a „prelogikus” gondolkodással. (Sz. L. Rubinstein: Gondolkodáslélektani vizsgálatok. Gondolat, 1960., 37. o.)

²⁶ Molnár Erik (Dialektika. Szikra, 1945., 158. o.) a prelogikus gondolkodást, az Engels-féle leírásra célozva, inkább predialektikusnak nevezi, mint antitézist állítva szembe vele a metafizikus, formál-logisztikus gondolkodást, majd a modern dialektikában jelölve meg a szintézist.

²⁷ Engels Frigyes: Hogyan „forradalmasítja” Eugen Dühring úr a tudományt. Szikra, 1948., 24. o.

²⁸ I. P. Pavlov: Összes művei. III. köt., 2. könyv. Akadémiai Kiadó, 1956., 136. o.

A kapitalizmus kialakulása nemcsak a magasművészet kialakulását eredményezte, de fel is hívta a figyelmet arra, hogy mellette és „alatta”, részben annak forrásaként másfajta művészet is él, a parasztság népművészete. A XVIII. században éppen a legfejlettebb kapitalista országban, Angliában figyelnek fel erre, itt veszik észre először ennek a paraszti művészetnek pusztulását, rajonganak szépségeért, s itt mondják ki, hogy meg kell menteni. Ez egyben a folklorisztika születése, s annak ettől kezdve egyik alapvető kérdése, hogy miben különbözik és miben egyezik a népi és a magasművészet.

Nem követhetjük most részletesen végig annak történetét, hogy erre a kérdésre milyen feleletet adtak. Most csak a fejlődés lényegét kell leszögeznünk: egyre inkább a dialektikus felfogás került előtérbe, amely a kétféle művészetet dialektikus egységnek és ellentétnek fogja fel, és a művészi alkotást az őt megteremtő és hordozó közösséggel való kapcsolatában vizsgálja.

Igaz, ezzel szemben élt egy másik vélemény, amely elsősorban a népművészet „természetességére” hivatkozott. Makacs gondolat ez, amelyet már Montaigne-nél megtalálhatunk („A népköltészet tiszta és természetes, telve ártatlan bájjal, amely joggal hasonlítható a tökéletes műfogással alkotott költészet legfőbb szépségeihez.”²⁹) Ezt a gondolatot aztán gyakran ismétli a folklorisztikai és esztétikai irodalom, egészen napjainkig. Benedetto Croce megkülönböztetése például (a népköltészet egyszerű és elemi, míg a műköltészet közvetett és értelmi) voltaképpen ugyanebből a gondolatból táplálkozik, és nyilvánvalóan nem képes a lényegét megragadni — a „romlatlan parasztság” idillikus-romantikus képén épül, s könnyű lenne ellenpéldákkal megcáfolni. A „természetesség” kategóriája amúgy is önkényes, ha tényleges tartalmát kezdjük kutatni, szükségessé válik a közösséggel való kapcsolat feltárása.

Éppen ezért a folklorisztikai irodalomban is fokozottabban előtérbe került az a felfogás, amely inkább a parasztművészetnek az életben betöltött szerepéből, a művészet és a közösség viszonyából indult ki. Ezt a gondolatot megtalálhatjuk már Herdernél is, még inkább a Grimm testvéreknél, akik a „népszellemet” vallják a népművészet létrehozójának. (A népdal itt már nem is műalkotás, hanem természeti produktum, amely titokzatos módon, spontán születik — Renan ironikus megfogalmazása szerint —, még mielőtt megalkották volna). Ettől a felfogástól aztán kétfelé vezet az út aszerint, hogy ez a népszellem megmarad-e grimm-i romantikus titokzatosságában vagy a népválóságos közösségének adja-e át a helyét.

Az a szemlélet, amely *kollektív jellegében* látja a népművészet legfőbb kritériumát, s eljut a kollektív alkotófolyamat tényleges elemzéséig, szükségszerűen szakít ezzel a romantikával, hiszen — mint Menéndez Pidal monddotta — „a kollektív költői alkotásban nincs semmi megszokott, legyőzhetetlen és titokzatos”.³⁰ Feltárul a népművészet keletkezésének és életének dialektikája.

A nemzetközi folklorisztika sokoldalúan tárta fel ezt a dialektikát, rámutatva arra, hogy a továbbélés és megújulás (a „survival” és a „revival”) egymást kiegészítő részei a népművészet életének, nem azért, mert egy titok-

²⁹ Montaigne: *Essais* I. 54. Librairie Gallimard, 1950., 350. o.

³⁰ Idézi Giuseppe Cocchiara: *Az európai folklór története*. Gondolat, 1962., 52. o.

zatos, isteni eredetű „népszellem” hozta létre az ősidőben a nemzeti eszme zálogául, hanem azért, mert a közösség minden tagja alkotóvá válik, hozzáad a műhöz és elvesz belőle, „valójában ezek a folytonos módosítások jelentik a népköltészet állandó keletkezését”.³¹

A népköltészet és általában a népművészet sajátosságainak elemzésekor tehát dialektikus viszonylatokhoz jutunk el, amelyek egyben a magasművészettel való különbségét is meghatározzák.

Ez a dialektikus szemlélet jellemzi a *magyar folklorisztika* munkásságát is. A magyar folklórtudomány alapvető megállapításai közé tartozik, hogy az egyéni és a közösségi szerzőség, az improvizált, minden alkalommal megelevenedő és a rögzített mű között nincsen áthághatatlan válaszfal. Ortutay Gyula jogosan állapította meg a magyar néprajztudomány elvi kérdéseiről 1949-ben tartott előadásában: „néhányunk módszertanában közel két évtizedes gyakorlat és alapelv a fogalmak dialektikus használata, hadd soroljak fel néhány ilyen dialektikus antinómiát... a konvenció és az egyéni változatok, a hagyományos és rögtönzésszerű előadás... az ismétlődő forma és az újjáteremtés változó formái, a közösség és egyéniség egymáshoz való viszonya, melyek mind-mind ezt a feszült ellentétet és dialektikus egységet mutatják”.³²

S ezt a dialektikát képviseli a tudományos bizonyítottság magas fokán a *szovjet folklorisztika* is. Jellemző ez már korábbi legjelentősebb irányzatának, a Szokolov-iskolának működésére is. Jurij Szokolovnak az orosz népköltészetről szóló összefoglaló nagy műve³³ sorra veszi az ismert meghatározásokat, amelyekkel a folklórt elkülönítik az irodalomtól, és kimutatja, hogy a válaszfal egyik esetben sem merev, mindkettő művészet, mindkettő a valóság visszatükrözése, csak fokozati különbségről van szó közöttük. Kimutatja például, hogy a népművészet személytelensége vagy a variánsok szerepe tekintetében csak fokozati különbség van népi és magasművészet közt. Egyes népművészeti alkotásoknak ismerjük szerzőjét (mint pl. a legtöbb orosz bülinéét), a variánsok pedig a modern irodalomban is nagy szerepet játszanak (a Don Juan-téma „vándorlását” említi). Dialektikus viszonyt állít fel a hagyomány és az improvizáció között is. „A hagyomány és a személyi kezdeményezés, az egyéni improvizáció ereje... ez a két ellentétes faktor alkotja végül azt az egységet, amelyet költői műnek hívunk. A különbség csak fokozati.”³⁴

Kétségtelen azonban, hogy Szokolov felfogásában a dialektika már-már az ellentétek eklektikus egyesítésébe csúszik át, s szinte már teljesen elmosza a különbséget a népi és a magasművészet, a kollektív és az individuális alkotás között. Ezért az új szovjet folklorisztika³⁵ fenntartja a felfogásmód dialektikáját, de — amint P. Anyikin mondotta a kollektivitás fogalmát vizsgáló tanulmányában — most már „a kollektív és az individuális alkotó elvek

³¹ Constantino Nigra gondolatát idézi Cocchiara: i. m. 329. o.

³² Ortutay Gyula: A magyar néprajztudomány elvi kérdései. Elnöki megnyitó a Néprajzi Társaság 1949. évi közgyűlésén. Ethnographia, 1949. 1—4. sz. 14. o.

³³ Angolul: Y. M. Sokolov: Russian Folklore. New York, 1950. Translated by Ruth Smith.

³⁴ Sokolov: i. m. 14. o.

³⁵ amelynek megítélésében a következőkben Istvánovits Mártonnak az 1. jegyzetben idézett tanulmányára támaszkodunk.

tényleges összefüggésének megértésére" törekszik, a folklór alkotásmódjában a *kollektivitást* jelölve meg az ellentmondás fő oldalának.³⁶

Ezzel az új szovjet folklorisztika túllép nemcsak a Szokolov-iskola korlátain, de kérdésfeltevésének esztétikai jellegével az egész folklor tudományban jelentős lépést tesz előre.

Ebből a szempontból nézve különösen jelentősek V. E. Guszev megjegyzései. Guszev levonja a következtetést, hogy tehát a népművészetben a valóságot tükröző szubjektum szerepében nem az individuum, hanem a kollektívum lép fel. Ebből viszont a népköltészetnek rendkívül dialektikus felfogása következik: „a népköltészeti alkotás, mint teljes értékű művészi *egész* csak a nép körében él, lévén szellemi életének organikus eleme. Folkloralkotás igazi esztétikai kifejezést csak a maga esztétikai életfeltételei között nyerhet el, előadásának pillanatában, előadó és hallgatóság aktív alkotói kontaktusa és kölcsönhatása pillanatában.”³⁷

Véleményem szerint esztétikai szempontból éppen itt érkezünk el a kérdés lényegéhez. Nem elég megállapítanunk, hogy a mű és a közösség viszonya különbözik a népi és a magasművészetben, hanem azt is meg kell vizsgálnunk, hogy a viszony megváltozása nem változtatja-e meg magát a műalkotást mint esztétikai jelenséget. Guszev igenlő feleletet ad erre, igen, megváltoztatja, a népművészeti alkotás — a magasművészet termékeivel szemben — mint esztétikai egész csak a nép körében, az előadás pillanatában valósul meg.

És itt rendkívül érdekes, hogy a szovjet folklorisztikának ez a következtetése mennyire megegyezik Bartók Béláéval, aki kimondta, hogy a népdalt nem elég kottából tanulmányozni, ott kell megismerni, ahol született és ahol él. Ez megegyezik a korszerű zenetudomány felfogásával. Heinrich Bessler, Walter Wiora, Szabolcsi Bence felfogásában a népzenei alkotás fogalma is dialektikával telítődik meg, a műalkotás lényegi része nem korlátozódik arra, ami benne rögzíthető, leírható, hanem kiterjed a megvalósulásra, az előadásra, ezáltal szakadatlan változás az osztályrésze, s egyben szervesen kötődik az őt hordozó közösség életéhez.

Mielőtt tehát kísérletet tennénk a népművészet és a magasművészet összefüggésének esztétikai tisztázására, röviden foglalkoznunk kell az ő felfogásukkal.

Az már szinte közhelynek számít, hogy a parasztművészet differenciálatlanabb kapcsolatban van a mindennapi élettel, mint a magasművészet. A parasztművészet elkülöníthetetlen része az életnek. Hivatkozni szoktak a parasztélet művészi „alkalmaira”, pl. a lakodalomra vagy a fonóra, egyik sem elsősorban művészi esemény, mint valami színielőadás, hanem az élet egy nagy sorsfordulójának ünnepe vagy pedig munkával egybekötött szórakozás, mindenképpen hétköznapi élet tehát elsősorban és csak azután művészet. Maga a művészet még nem vált az élet önálló megnyilatkozásává, hanem ezek-

³⁶ P. Anyikin fejtegetései itt különösen érdekesek: „A folklór mindenekelőtt az egész dolgozó nép számára közös fogalmakat, képzeteket tükröz. A nép számára a folklóralkotásban nem az az érték, ami az individuumra jellemző, hanem ami az egész nép tulajdona. Ebből ered a folklór sajátos poétikai képszerűségének jellege... Az individualitás abban nyilatkozik meg, mit vesz az egyes személy a kollektív tulajdonból, mit talál magához közelebbnek belőle, milyen irányba tereli eszmei-művészi tekintetben a népi költészetet, aminek során egyáltalán nincs biztosítéka arra, hogy ajánlatát elfogadják a következő társszerzők.” (Istvánovits: i. m. 300. o.)

³⁷ Idézi Istvánovits, i. m. 296. o.

hez az alkalmakhoz alkalmazkodik — a parasztnyelvben a művészetre, műveltségre, kultúrára nincs is szó, ez az összefoglaló elvont kifejezés magasabb kultúrák terméke.

Ebből indul ki *Heinrich Bessler* is, a közhasználatú (umgangsmässig) és önálló (eigenständig) zenei formák meghatározásában. Említett, 1925-ös tanulmányában (amelyből a most következő idézetek is származnak), kifejti, hogy a közhasználatú zene bele van szőve a mindennapi élet eseményeibe, létét az ezekkel való összefüggés szabja meg. Csak kivételes esetben „hallgatják”, a szó mai, koncertszerű értelmében, inkább „együtténeklésről, együtt-könyörgésről, együttdolgozásról, együtteloadásról” van szó. Aki belekapcsolódik, nemcsak zenei élmény részesévé válik, hanem egy közösségbe való beleilleszkedést vállal. „A hallgatóság nem határozatlan tömegként fogadja az előadást, passzív odaadásban, hanem mint egyenlő egyesek igazi közössége . . . Az ilyen művészet azért mindig szilárd szükségletet elégít ki, nem keresi közönségét, hanem abból nő ki.”

Bessler tehát az aktivitásban látja a zenével való kapcsolat legfőbb jellemvonását, s ennek alapján utasítja el a zenei hallásról írott másik nagy tanulmányában³⁸ a Riemann-féle kantianus szubjektív idealizmust, amely csak a befogadó hallást veszi figyelembe. Éppen a közhasználatú zene tanulmányozása vezette tehát Besselert a zene esztétikai problémáinak újszerű felvetéséhez.

Az önálló zene a közhasználatúval szemben ki akar törni a mindennapok életéből. Elszakítja azokat a kapcsolatokat, amelyek az élet jelenségeihez fűzik, s azokból kitörve, „saját létkörébe akar záródni”. Ezt a zenét már csakis az erre a célra szolgáló előadásokon hallgatják. „A zene már nem fordul mindenkihez és nem is keresi meg mindenki. A hordozó társadalom jellegzetesen összeszűkül”. A közönség beszorul „a polgári képzettek rétegébe”. Atomizált egyénekből áll, akik már nem az együtténeklést, hanem az esztétikai élményt keresik. Ideáljuk az előadás tökéletessége, már szinte az előadótól függetlenül. A rádió feltalálása eredményeképpen a beszélt vagy énekelt szót „le is fejtik hordozójáról. A nyugati zene számára ez a végső logikus konzekvencia”. Az antik világ embere számára még elképzelhetetlen lett volna, hogy zenét hallgasson anélkül, hogy előadójával személyes helyszíni kontaktusban lett volna.

A népművészet esztétikájának megítélésében *Walter Wiora* is Besslerre hivatkozik. Wiorának az európai népzeneről és a nyugati zeneművészetéről írott kitűnő könyve³⁹ következtetéseiben sokban közel áll a magyar zene-tudományhoz. Szinte minden fejezetében Bartók példájával bizonyít, Wiora számára ő a felelet és a megoldás, rá hivatkozva utasítja el azoknak elméleteit, akik — Schönbergtől Adornóig — tagadják a népművészet szerepét a modern zeneművészetben.

Wiora nagyvonalú szintézissel arra törekszik, hogy a népzene és a műzene viszonyát az egész európai zene történetén keresztülvezesse. Könyvének befejező részében szól a népművészet esztétikai mibenlétéről is.

³⁸ Heinrich Bessler: Das Musikalische Hören der Neuzeit. Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Band 104, Heft 6., Berlin, 1959.

³⁹ Walter Wiora: Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst. Die Musik im alten und neuen Europa. Kassel, 1957. — Az itt következő idézetek a 208—211. oldalról valók.

A kiindulópont Wioránál is a népdal és a népelet kapcsolata, s itt Gu-szevval szinte teljesen egyező következtetésre jut. „A népének nemcsak termék és kifejezés, hanem létezésforma; a dal lényegnélküli árnyékká válik, ha az ember a népeletből kiemeli . . . Az az összefüggés, amely a létezéssel össze-fűzi, fontosabb számára, mint a műalkotás számára.”

A különbségek elemzésében azonban Wiora továbbmegy Besselernél, s megállapítja, hogy a népdal esztétikai vizsgálatában nem indulhatunk ki csak a kottára jegyezhető dallamból. „A teljesen megvalósított muzsika — írja — a zenei cselekvésből és az eközben előállított hangokból áll, de nemcsak ezekből . . . Így a zene itt nem hangzó képekben jelenik meg, az ember nem szemlélheti mint valami körülhatárolt olajfestményt önmagában, hanem csak abban az össz folyamatban, amely a zenélőt körül fogja. S ez a folyamat nem hasonlítható a környezetétől rá mával elválasztott képhez, mert közvetlenebbül és erősebben bele van ágyazva a zenefeletti összefüggésekbe.” Ha a népdalt ez összefüggések nélkül szemléljük, mint valami koncertdarabot, akkor „félreismerjük sajátos létét és lényegét”.

Wiora ezután a népdalt Schubert vagy Hugó Wolff dalaival hasonlítja össze. A műdalok tartalmát félreérthetlenebbül határozzák meg a kottában rögzíthető elemek, mint a népdalokét, amelyeknek lejegyezhető dallamvázai lényeges módosulásokat tesznek lehetővé. Itt a leírható rész kevesebbet tömörít az egészből, mint a műdal esetében. „A kutatás tárgya az egész. A melódia, a maga feljegyezhető racionális alakjában messze nem a teljes valóságos zene, annak csak egy, a dolog lényege szerint nem is önálló része. Éneklés és muzsikálás, a hang csengése és az előadás, magatartás és hatás is szerepet kapnak vele együtt. Ezeket sokkal jobban figyelembe kell itt vennünk, mint a jelenkori zeneművészetben, ahol a komponista a tartalmat messzemenően maga formálja meg, s az előadó számára csak a visszaadás marad . . . Lehet, hogy „ugyanazt a dallamot” egyszer tompán és feszesen éneklük, strófáról strófára, másszor pedig étellel és bájjal telve a változó tartalomhoz alkalmazkodik, de akkor ez már nem ugyanaz a valóságos zene.”

A népművészet és a magasművészet dialektikáját ragadja meg Szabolcsi Bence is. Különbségük érzékeltetésére az arab zene makámjaira, az indiai rágákra, a görög nomoszra stb. emlékeztet. Ezek bizonyos kötöttséget jelentettek, meghatározták a hagyományos előadást, de a megadott határokon belül lehetőséget adtak az egyéni variálásra is. A makám „a közösség hagyományát jelenti, a szabályt, a stílust”, a dallam aktuális megvalósítása pedig a muzsikos egyéniségét. A népzene élete alapjában véve a makám-elv folytonos alkalmazása.

„De épp itt ismerhetünk rá az örök makám-elvre — írja — ahogy a keleti muzsikás értelmezte minden időben: a rögzítés csak a fővonalakra, az alaprajzra terjed ki, a többi, az értelmezés, az előadás, az életrekeltés dolga. Egyik a hagyomány feladata, másik a művészté, az egyik személytelen és „örökkévaló”, a másik személyes és pillanatnyi. Tehát itt is az a két alapvető erő, amely a népi hagyomány egész életét megszabja: a megmaradás és a változás, a gyökér és a lomb, a maguk állandó ellentétében és harmóniájában.”⁴⁰

Az öntudatos művész munkája ezzel, úgy látszik, homlokegyenest ellenkezik, „hiszen ő az egyetlen, legjobb, végső, visszavonhatatlan, egyszer s

⁴⁰ Az itt következő idézetek Szabolcsi Bence: Makám-elv a népi és művészi zenében c. tanulmányából valók. Ethnographia, 1949. 1—4. sz. 81—87. o.

mindenkorra szóló formát keresi gondolatai számára". Szabolcsi azonban kimutatja, hogy a különbség mégsem ilyen teljes, a népi zene és a művészi zene ezer szállal függenek össze. Hiszen a nagy dallamkultúrákban mindenütt típusok virágzanak ki, hiszen az európai muzsikusi is kedveli a variációt, hiszen az öntudatos művész is visszatérő dallam-modellekkel dolgozik. A művészi zene életében ugyanazok a dialektikus összefüggések érvényesülnek, mint a népzeneben, csak bonyolultabban, összetettebben, nehezebben felfedezhető módon.

„Hadd jussunk el innen a végső konklúzióhoz — foglalja össze Szabolcsi. — A két, látszatra olyan ellentétes életformát merőben azonos erők egyensúlyjátéka szabja meg: a változás és a megmaradás. Viszonyuk a makám viszonya a maga pillanatnyi alakjához, az alapgondolaté a változathoz. Az alapgondolatok száma azonban lényegében kevés — amiből sok van, az mindig a változat, tehát a hamar múló, pillanatnyi forma. És itt, mintha a természeti vegetáció egyik alaptörvényére nyitnánk rá, amelyet eddig csak kerülgettünk: a gyökér kevés, a lomb ezernyi — a gyökér maradandó, bár többnyire láthatatlan; a lombot, amelyet megcsodálunk, elhull és megújodik.”

A népművészet és a magasművészet a visszatükrözés szempontjából

Bessler, Wiora és Szabolcsi fejtegetéseit hallva, végül is azt kell megkérdeznünk, hogy a népművészet ugyanolyan módon való visszatükrözése-e a valóságnak, mint a magasművészet. S ezt a kérdést valóban ideje is feltennünk, ha a művészet e két ágát két önálló esztétikai jelenségnek tekintjük, nem kerülhetjük el, hiszen lényegük éppen ennek vizsgálatában táruhat fel.

Kiindulópontunk természetesen az, hogy mindkettő művészet, tehát *mindkettő a valóság visszatükrözése*. Ennek világos leszögezése után azonban tovább kell mennünk, tisztáznunk kell a kétféle művészet tükrözési módját, s ennek érdekében foglalkoznunk kell magával a tükrözés folyamatával, az emberi tudat tükröző tevékenységével.

A „visszatükrözés” kifejezés persze hasonlat, s mint ilyen, tökéletlen. A tükrő mechanikusan tükröz, az emberi agy azonban olyan tükrő, amely tudatában van önmagának. Másfelől a tükrő változatlan képet ad, míg az emberi agy általánosít, fogalmai már a generalizáció termékei, s ez a valóságot — éppen annak érdekében, hogy mélyebben, szélesebb összefüggéseiben ragadja meg — kisebb-nagyobb mértékben, de szükségszerűen torzítja. Az emberi tudat így — legalábbis a művészet esetében — nemcsak tükröz, de rá is vetíti a tükrözött természetre az ember képét.⁴¹

Van azonban egy lényeges összefüggés, mely a tudat tevékenységét részben hasonlóná teszi a tükrő működéséhez, részben el is választja tőle, s ez a

⁴¹ „A tükrő pontosan visszaver mindent, de nem tud róla. A világegyetem minden kis részecskéje pontosan tükrözi a világegyetem többi részét, de csak az emberi lénynek adatott meg az ismeret, mely a valóság többi részéhez fűződő aktív társadalmi viszony eredménye.” (Christopher Caudwell: Illúzió és valóság. Gondolat, 1960., 196. c.) — Emlékezhetünk továbbá Vanszlov megfogalmazására: „A természetet átalakító ember nemcsak egyszerűen tükrözi a természet tulajdonságait és törvényszerűségeit, hanem rá is nyomja, rávetíti a természetre a maga élettevékenységeit, emberi lényegét.” (Vanszlov: i. m. 70.)

tükrözés *folyamatossága*. A tükör minden változást, amelyet egyáltalán felfogni képes, azonnal jelez, benne a mozgás folyamatos és sohasem áll meg, nincs kezdete és vége. A tudat tükröző tevékenysége is szakadatlan folyamat (a gondolkodás: cselekmény — mondta Bjelinszkij⁴²). Az önálló művészi alkotás rögzített, tárgyasult valóság, kezdete és vége van tehát, a tudat működésének folyamatossága azonban megszakíthatatlan, nem lehet önkényesen lezárni és „kadenciával ellátni”, szüntelenül folytatni kell. Még az alvás is csak felfüggeszti, a halál is csak abbahagyatja ezt a tevékenységet, a lezárás itt semmiképp sem hasonlítható a műalkotás befejezéséhez. A tudat tevékenysége csak egészen kivételesen engedi meg azt a teljes koncentrációt, amely a műalkotás sajátja. A tudatban rendszerint több folyamat zajlik le, részben egy időben, részben egymást váltogatva. (Az elmélyült gondolkodás perceiben is figyelemmel kísérjük, például, környezetünk rezdüléseit.)

Másrészt azonban éppen e téren mutatkoznak lényegbevágó különbségek az emberi tudat és a fonsorozott üveglap „tükrözése” között, s ez abból származik, hogy a tudat munkája nem mechanikus, hanem aktív folyamat. A tudat, hogy a valóságot tükrözze, képzeteket, fogalmakat, képeket „termel”, s az aktív és a passzív oldal állandó kölcsönhatásban áll egymással. Marx és Engels a *Német ideológiában* az „eszmék, képzetek, a tudat termeléséről” beszél. A képzeteket, eszméket a „tényleges ténykedő emberek” termelik, „ahogyan őket termelőerőik és az azoknak megfelelő érintkezés egy meghatározott fejlettsége... feltételezi”.⁴³ A Politikai gazdaságtan bírálatához írt bevezetésben pedig arra mutat rá Marx, hogy a termelés és a fogyasztás a művészetben is dialektikusan összefüggő folyamatot alkot. „A műtárgy — ugyanígy minden más termék — műértő és a szépség élvezésére képes közönséget teremt. A termelés tehát nemcsak tárgyat teremt az alany számára, hanem alanyt is a tárgy számára.”⁴⁴

A valóság visszatükrözésének ezt a kétoldalúságát hangsúlyozza Lenin is a *Filozófiai füzetekben*. Felfogásában a visszatükrözés mindenekelőtt folyamat, tevékenység, az emberi agy aktív, teremtő tevékenysége. „A gondolatnak az objektummal való egybeesése — mondja Hegel egy megjegyzésével kapcsolatban — **folyamat**: a gondolatnak (= az embernek) nem úgy kell elképzelnie az igazságot, mint holt nyugalmat, pusztá képet (képmást), mint szintelent (fénytelen), törekvés és mozgás nélkülit, mint valami génuszt, mint valami számot, mint valami elvont gondolatot.”⁴⁵

S ebben a folyamatban a tudat állandóan „megszakítja a folyamatot”, „leegyszerűsíti, eldurvítja, feldarabolja, előli” az elevent.⁴⁶ (S ez, teszi hozzá, nemcsak a gondolati, hanem az érzeti ábrázolásra, nemcsak a mozgásra, de minden fogalomra is vonatkozik.) A gondolkodás éppen ezeket a tudat által termelt és a valóság folyamatosságát megszakító kategóriákat használja fel a valóság mozgásának kifejezésére, hiszen a mozgás maga is a folytonosság és a megszakítottság egysége. A kétirányú folyamat, tehát egyrészt a képzetek, fogalmak, képek, eszmék *termelése*, másrészt a valóság *ezekben* a képekben való *tükrözése* egymást kölcsönösen feltételezi.

⁴² Bjelinszkij: Művészetelmélet. (Fordítása sokszorosított jegyzet az Országos Széchényi Könyvtárban.) 2. o.

⁴³ Marx Károly és Engels Frigyes Művei. III. köt. Kossuth, 1960., 24. o.

⁴⁴ Marx: Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához. Szikra, 1951. 17. o.

⁴⁵ V. I. Lenin: Művei. 38. köt. Kossuth, 1961., 178—179. o.

⁴⁶ Uo. 244. o.

Nem térhetünk ki most részletesebben ezzel kapcsolatban a valóság megváltoztatásának mozzanatára, bár, véleményem szerint, az esztétika egyik központi és meglehetősen elhanyagolt területe. Itt csak arra utalhatunk, hogy ez a gondolat szervesen következik Lenin felfogásából. „Az ember tudata nemcsak tükrözi az objektív világot, hanem teremti is”.⁴⁷ A valóság megváltoztatásának gyakorlati tevékenysége feltételezi a valóság felismerését és a megváltoztatás akaratát: „a világ nem elégíti ki az embert és az ember elhatározza, hogy cselekvésével megváltoztatja a világot”.⁴⁸

Vonatkozassuk most mindezt az esztétikai tükrözésre. *A művészet tevékenység is, termék is*, mint ahogy a visszatükrözés is egyszerre foglalja magában a valóság ábrázolásának és megváltoztatásának mozzanatát.

Ez az egyik kiindulópontja „A marxista—leninista esztétika alapjai” című, vezető szovjet esztéták által összeállított kézikönyv a „Művészet lényegéről” szóló fejezetének. „Mindenekelőtt — írja itt G. A. Nyedosivin — ... a művészet mindig bizonyos fajta kivitelező vagy előadó tevékenység. A műalkotás annak eredménye, hogy az ember megváltoztatja, megmunkálja a valóságot.”⁴⁹

Az esztétikai kutatás figyelme azonban főleg a termék jellegű műalkotás felé irányult, a művészetnek mint tevékenységnek vizsgálata háttérbe szorult. Bessler ki is mondta, hogy „amióta a koncertszerűen ábrázoló műalkotás lett a prototípus, annak egyeduralkodó oda vezetett, hogy az ember a zenei hallás problémáját is csak ebből a szempontból tudta nézni”.

A művészetnek egyoldalúan termékként való felfogása befolyásolta a marxista esztétika fejlődését is. Ernst Fischer osztrák marxista esztéta például még a népművészetet is elsősorban termék-mivoltában vizsgálja. Bár szól a jelentőségéről, felismeri, hogy „kollektív szükségletből fakadt”, mégis inkább azt hangsúlyozza, hogy „a közösség szükségletét már a kőkorszakban is egyesek ... öntötték szavakba és formákba”.⁵⁰ Ennek a felfogásnak egyenes következménye, hogy a népművészet igazi jelentőségét mégsem képes megérteni. Úgy érzem, hogy még a szovjet esztétikai tankönyv sem fordított elég gondot a művészi tevékenység vizsgálatára, az idézett és világos kiindulópontot nem követte megfelelő mély elemzés. Így a művészet népiségéről szóló fejezetek, bár rámutatnak a népművészet kollektív jellegére, szintén nem tartalmazzák a népi művészi alkotótevékenység hatásának és jelentőségének kidolgozását.

Igen jellemző, hogy még a népművészet vizsgálatában is gyakran a műalkotás egyoldalú termékszerű szemlélete érvényesül. Bédier elve, amely szerint a műalkotás a szerzőjével kezdődik és vele végződik, már ennek a szemléletnek jelentkezése, innen aztán egyenes út vezet a Naumann-féle felfogáshoz, amely a népművészetet az urak asztaláról lehullott, „lesüllyedt kulturális javak”-nak ítéli.

Egyenes az út Bédier-től Naumannig, mert a népművészet szüntelen változó, alakuló világa ismerhet énekes előadót, ismerhet alkotót is, aki a készen kapott formákat átalakítja, de nem ismerheti a szerző fogalmát. A szerző ugyanis akkor lép fel, amikor alkotását termékének, árujának te-

⁴⁷ Uo. 196. o.

⁴⁸ Uo. 197. o.

⁴⁹ A marxista—leninista esztétika alapjai. Kossuth, 1961., 203. o.

⁵⁰ Ernst Fischer: A nélkülözhetetlen művészet. Gondolat, 1962., 60. o.

kintheti, ehhez azonban a művészi alkotás termék-formájának kialakulása, a művészet megrögzítése szükséges.

Ez az oka annak, hogy a népművészet eddig annyira kívül esett az esztétikai vizsgálat területén: a valóság esztétikai tükrözésének korábbi lépcsőin, tehát az elemi fokon és a közhasználatú művészet fokán ugyanis a művészet még nem vált terméké, csak abban a tevékenységben létezik, amelyben az emberek létrehozzák, illetve szakadatlan újrateremtik. Amint Wiora mondta: „A népének nemcsak termék és kifejezés, hanem létezésforma.” Vagy ahogy Honti János, a fiatal korában tragikusan elpusztult kitűnő folklorista mondta (akinek fejtegetései éppen esztétikai vonatkozásuk miatt különös érdeklődésre tarthatnak számot): „A hagyomány: kultúrának és szellemi javaknak az a sajátos létezési formája, amely nemcsak létezési forma, hanem megalkotást és fennmaradást szabályozó és lehetségessé tevő törvény; az a létezési forma, amely egy a létezővel, amelynek a fennállását jelenti.”⁵¹

Itt találhatjuk tehát meg azt az alapvető dialektikus összefüggést, amelynek módosulása a valóság művészi visszatükrözésének különböző fokozatait egymástól elválasztja. Arról van tehát szó, hogy a valóság művészi visszatükrözésének minden fokán a tudat *tevékenysége* alkotja meg a formákat, s ezek a formák minden esetben *termékei* a tudatnak, mégis a tevékenység és az eredménye közötti kapcsolat fokonként másféle. Kezdeti fokon a termék kevés elemből álló, szűkkörű, esetleges, kisméretű, véletlenszerű, a tevékenységtől el nem szakadt, önálló léttel nem bíró. A közhasználatú művészet fokán már gazdagabb, több elemből álló, állandó kapcsolatokat megtestesítő, de még nem zárt, a közösség használatában jelentősen átalakuló, létezési formája még mindig maga a tevékenység. Végül a harmadik fokon a termék önállóvá, tárgyiasult valósággá válik, önmagában való létet is nyer, bár ezt a létet most is csak a társadalmi tevékenység teszi valóságossá (mint ahogy Marx szavai szerint a ház is csak akkor ház, ha laknak benne).

Azt mondhatjuk tehát, hogy a tevékenységnek és a terméknek dialektikus viszonya az első fokon még latens, nem tételeződő, a második fokon már megjelenik, de még nem a maga ellentétességében, a harmadik fokon viszont ellentétessé válik, amit esetről esetre fel kell oldani. Továbbá, az első fokon a tevékenységben a termék jelleg csak implicite van meg, a második fokon a termék már önálló formában jelenik meg, de csak a tevékenységben létezik, míg a harmadik fokon különválik és háttérbe szorítja (vagy legalábbis szoríthatja) a tevékenységet.

A termék-jelleg fejlődése, nagyobb egységek összekapcsolása, a művészi alkotás szerepének megnövekedése voltaképpen nagyobb és nagyobb általánosítást jelent. Ahogy Lenin megfogalmazta: minden szó általánosít. Ezért a valóság művészi tükrözésének magasabb fokai egyre magasabb fokú generalizációt igényelnek. Minél magasabb fokra érkeünk, a tükrözés hasonlatát annál inkább átvitt értelemben kell használnunk.

Kezdeti fokon a tükrözés inkább hasonlít ahhoz, amit a tükörben látunk: a képek, hasonlatok, az esztétikai viszony elemei a pillanat ihlete szerint követik egymást, mozgásuk érzékenyen reagál a valóság minden elmozdulására. A népművészetben is sokban hasonló a helyzet, de itt már nagyobb, körülhatárolt egységek jelennek meg, ha úgy tetszik, makámok, amelyek bizonyos elemeikben már változatlanok — a mű maga mégis változik, az elő-

⁵¹ Honti János: A mese világa. Pantheon, 1937., 37. o.

adók a pillanat ihlete szerint alakítják. „A népi énekes vagy muzsikus — írja Szabolcsi —, amikor énekel vagy zenél, tudatában van bizonyos dallamképzetnek, amelyet meg akar valósítani. A megvalósítás már az ő egyéni hajlamaitól, előadókészségétől, műveltségétől, fiziológiai adottságaitól, kedvétől és ízlésétől függ: pillanatonként, helyesebben esetről esetre, megszólalásról megszólalásra változik, akárcsak — Lajtha László szellemes hasonlata szerint — az emberi arc kifejezése a különböző benyomások hatása alatt.”⁵²

A rögzített műalkotásban kisebb térre szorul össze azoknak az elemeknek az érvénye, amelyek a pillanat ihlete szerint, tehát a valóság pillanatnyi mozgásának megfelelően változnak, Tolsztoj azt tartotta a műalkotás lényegének, hogy egyetlen sort, jelenetet, alakot, ütemet sem lehet benne elmozdítani anélkül, hogy az egész műalkotást meg ne bontanánk. Megfogalmazása a termék-jellegű műalkotás ideális képét adja. (Ideális képét, amelyet sokan vitatnak — Nietzsche-től Heideggerig, amelyről sokan felismerik, hogy nem lehet tökéletesen megvalósítani, de amely mégis szerves részévé vált az esztétikai szemléletnek. Olyannyira, hogy Adorno még Schönberg mellett is azzal érvel, hogy szerinte az ő zenéjében valósul meg ez az elv először tökéletesen, ekkor ér el a zene az ökonómiának arra a fokára, amelyen már „nincs többé szabad hang”.)

Mindez azt jelenti, hogy a tükrözés módja a mozgó tükörképtől a rögzített festmény felé közeledik, de éppen azért, mert ennek a képnek sokszor és sok helyütt érvényesnek kell lennie, nem felel meg pontosan egyetlen, a valóságban adott helyzetnek sem, hanem e helyzetek általánosításából születik. Pontosabban fogalmazva: az általánosítás itt nagyobb mérvű, mint a népművészet esetében. Vagy talán a műalkotás a tükörben látott képpel szemben inkább a filmhez hasonlít, amely szintén mozgókép, de minden kockája előre meghatározott. Emlékezzünk csak vissza Wiora finom megfigyelésére: az még elképzelhető, hogy a népdal minden alkalommal más és más érzelmi tartalmat kapjon — egy Schubert-dallal azonban ennek legalábbis nem szabad előfordulnia. A népdal előadásában több a változó elem, mint a műdalban, a népművészet érzékenyebben reagál a közvetlen környezet behatásaira, a magasművészet pedig jobban függetleníti magát a környezettől, viszont bonyolultabb képét adja a valóságnak.

A tartalom és a forma, az általános és az egyes viszonya a népi és a magasművészetben

Ez a változékonyság, a megújulásnak és az átalakulásnak ez a dialektikája határozza meg a népművészetben a forma és a tartalom viszonyát.

Nézzük először a forma szerepét a kétféle művészetben. Az elmondottak alapján nyilvánvaló, hogy a népművészeti alkotások vizsgálatában nem alkalmazhatjuk ugyanazt a forma-fogalmat, mint a magasművészet termékei esetében.

A magasművészet alkotásainak formája rögzített, változhatatlan, megmerevedett, egy műalkotás formájának éppen azokat az elemeit tartjuk, amelyek benne leírhatók, rögzíthetők, lejegyezhetők, ilyen módon a forma fogalmához a változhatatlanság elválaszthatatlanul hozzátartozik (pontosab-

⁵² Szabolcsi Bence: i. m. 82. o.

ban: sokkal inkább, mint a népművészetben). Ez a forma tartós, állandó és adekvát viszonyban van a tartalommal, egy bizonyos tartalmat tükröz és nem más, egy bizonyos formában és nem másban. Ez a forma a művészi alkotásnak mint a művészeti tevékenység *termékének a formája*.

Lehetséges, persze, a népművészet alkotásait is hasonló módon megvizsgálni, elővehetjük a népköltési gyűjteményt vagy Bartók és Kodály népdalgyűjtésének darabjait, s elemezhetjük őket, mint befejezett műalkotásokat. Ne feledjük azonban, hogy azt a szilárd és változhatatlan formát, ahogyan velük a gyűjteményben találkozunk, csak utólag adták nekik. A valóságban — írja Bartók Béla — „a népi dallamoknak egyik legjellemzőbb, róluk le nem fejthető sajátága éppen ez a változékonyság: a népi dallam olyan, akárcsak egy élőlény, percről percre, pillanatról pillanatra változik”.⁵³ Nincs tehát autentikus forma.

Természetesen a különbség itt is fokozati. Mint mondtuk, a műzene alkotásai is módosulhatnak előadásról előadásra, mégis jóval kisebb azoknak az elemeknek a köre, amelyek megváltozhatnak. A hangok egymásutánja, például, pontosan rögzítve van, s a zeneszerző a művét tempóbeli, dinamikai utasításokkal is ellátja, az előadó egyéni felfogása ezen a téren is csak korlátozottan érvényesülhet. A népdal előadója azonban nem ismer hiteles textust, még a hangokat is megváltoztathatja, a dalt szabadon ékítheti, megváltoztathatja szövegét is, a tempóval, dinamikával pedig sokkal önkényesebben járhat el. A népművészeti alkotások formája tehát változó és dinamikus, a forma a művészetnek mint *tevékenységnek a formája*, hiszen a tevékenység a művészet létezési formája. Azaz: csak azok az elemek állandóak, amelyek a művészi tevékenység létrejötté szempontjából lényegesek. (A dal felelevenítéséhez elegendő a dallamvonal általános emlékképe, parlando vagy giusto jellege, metrikája stb. — de már, például, az előadás hangereje vagy tempója még közös előadásban is döntően megváltozhat a pillanat ihlete szerint, s ugyanígy módosulhatnak a melizmatikus ékítmények is.)

Mindez azt is jelenti, hogy a népművészetben a tartalom és a forma viszonya is esetlegesebb: egyazon művészi tartalom többféle formában is jelenhet meg, és megfordítva, egyazon forma többféle tartalmat fejezhet ki. Ha a magasművészet szempontjából tekintjük a dolgot, azt mondhatjuk, hogy adekvát egységük voltaképpen csak egyszeri, csak a konkrét előadásban valósulhat meg, s minden előadás módosít rajta. Ha azonban tudomásul vesszük a népművészet változékonyságát, úgy a tartalom és a forma viszonyát változóbbnak találjuk ugyan, de nem lazábbnak: mert a népművészet kialakult típusainak, „makámjainak” tartalmát és formáját kell egymással kapcsolatba hoznunk. (Pl. a sirató énekek konkrét tartalma és formája minden konkrét siratás esetében módosul, de a siratóének általános tartalma és formája közötti összefüggés mégis adekvát.)

És itt érkezünk el az *általános, a különös és az egyes viszonyához*. E kategóriák sajátos összefüggése adja meg az egyes elemek esztétikai jellegét már a valósághoz való viszony első fokán is. Ezt a viszonyt testesítik meg a mai hétköznapi életben használt képszerű, művészi elemek is. Az egyesnek az általánoshoz való viszonya itt még esetleges. A mindennapi életben ezer meg ezer hasonlatot használunk, hol jót, hol rosszat, hol jellemzőt, hol még csak nem is jellemzőt, a beszélő pillanatnyi igénye és szükséglete szerint változtatja azokat,

⁵³ Bartók Béla: Válogatott írásai. Művelt Nép, 1956., 127. o.

és nem is gondol általános érvényükre. Az állandó használatban mégis kikristályosodnak bizonyos visszatérő elemek, amelyek már mélyebb általánossággal tükrözik a valóságot.

A határvonal, ahol az esztétikai elem művészetté válik, nem is elsősorban mennyiségi — az általánosítás magasabb fokát nem feltétlenül minél több elem összekapcsolása jelenti, hanem az, ha az így létrejött egység nemcsak a valóság egy részét ábrázolja, hanem a részen keresztül a teljességet. Az „intenzív totalitást” mondhatnánk, hiszen ezt az egyszerű népdaltól éppúgy megköveteljük, mint a legbonyolultabb szimfóniától. „Az ihlet — mondta József Attila — nem áll szembe a valósággal, hanem maga mögé kényszeríti azt és mint teljes valóságnivá nőtt valóságelem elfödi, eltakarja, mint a kotlóstyúk a csibéit.”⁵⁴ Mint ahogy Pavlov is abban látta a művészi gondolkodás specifikumát, hogy az mindig a valóság egészére irányul.

A művészet lényege — mint azt Lukács György a különosségről írott művében kifejtette — éppen ez a nagyfokú, a teljesség megragadására irányuló általánosítás és annak a különösben való megjelentetése. Ez a közös sajátsága a közhasználatú és a magasművészetnek. Az általános és az egyes különösben való egysége azonban másképp jön létre az egyikben és másképp a másikban. Ha a népművészetet önálló esztétikai jelenségnek tekintjük, nem mondhatunk le ennek vizsgálatáról.⁵⁵

Az ősi társadalomban és a paraszti életben az élet maga sem differenciálódott még, a viszonyoknak nincs meg az a változatossága, mint a bonyolultabb társadalmakban, az általános és az egyes határai még igen közel vannak egymáshoz, ellentétességük még nem bontakozott ki. A művészet itt elemi megoldások kifejezője, az élet általános helyzetei, viszonyaié, de általánosságuk megteremtéséhez még nem kell a művész tudatos, átgondolt teremtmőereje, az élet maga sem igen produkál az általánostól eltérő helyzeteket (vagy ha igen, az az élet és a művészet szempontjából egyaránt érdektelen). A népdalban az emberi alapviszonyok tükröződnek: az ember mint apa és anya, fiú és leány, házastárs és szerető, egészséges és beteg, szabad és rab, úr és elnyomott, dolgozó és nem dolgozó ember jelenik meg benne, azok a finom disztinkciók, amelyeket a modern élet és a modern művészet ismer, ott elképzelhetetlenek. Amikor az emberek énekelnek, megközelítőleg ugyanazt éneklük, mint máshol és máskor mások, mégis saját érzelmeiket fejezik ki, mert maga a helyzet változatlan, aki egyéni érzelmeit dalolja, az minden valószínűség szerint egyben a közös érzelmeiket fejezi ki. És különben is: a népművészetben nemcsak „jó”

⁵⁴ József Attila: Költészet és nemzet. Sajtó alá rendezte dr. Sándor Pál. 40. o.

⁵⁵ Ezt a kérdést Lukács György ebben a művében nem is érinti, a különosséget a termék-jellegű műalkotás, a „műalkotáségyéniség” szempontjából vizsgálja. Hangsúlyozza, hogy „A műalkotáségyéniség abban különbözik a visszatükrözésnek minden más formájától, hogy magában lezárt valóság”. (Lukács György: A különosság mint esztétikai kategória. Akadémiai kiadó, 1957. 206. o.). Ez a felfogás volt kiindulópontja jelenlegi fejtegetéseinknek is, a magasművészet termékeire vonatkozóan. Lukács György nem foglalkozik azokkal a művészi formákkal, amelyekben a termék-jelleg még nem bontakozott ki. „Az alakított formák véglegesek — írja pár sorral később —, vagy — esztétikailag tekintve — egyáltalán nem léteznek”. Ebben az összefüggésben „a művészet kezdetei . . . a keleti művészet némely jelensége” is csak úgy szerepelnek, mint amelyekben a műalkotáségyéniség fejlődése még kezdeti fokán tart (Uo. 160. o.). Pedig a népművészetnek a különös problémája szempontjából való feldolgozásához, nézetem szerint, éppen az a megállapítás szolgáltathat kiindulópontot, hogy a fejlődés „egyre tovább hajtja az általánosság határait és az egyediség határait is”, s ez „az esztétikai visszatükrözésben is hatékony” (Uo. 130. o.). A továbbiakban éppen ebből a gondolatból indulunk ki.

népdalok élnek, hanem olyanok is, amelyeket az utólagos kritika könnyen romlottnak, értéktelennek vagy akár giccsnek ítél, a dal előadója azonban nem foglalkozik műbírálattal, nem az ő gondolja, hogy egyéni érzelme egybeesik-e az általánosságot képviselő életérzéssel. A népművészet általánosságát nem egy alkotó egyéniség teremti tehát meg, hanem a közösség csiszoló, alakító tehetősége. Ahogy József Attila megfogalmazta: „A különbség pedig nem a népköltők ismeretlen voltában áll, mert ugyanannak a népkölteménynek ismert változatai arra mutatnak, hogy a legegyszerűbb népdalt is több ember, több személyi forma alkotja egésszé, azaz voltaképpen akkor készül el, amikor minőségével már közelébe kerül az egyetemesnek.”⁵⁶

A magasművészetben az általános és az egyes már a maga ellentétességében jelenik meg. Elsősorban, természetesen, a kapitalizmus magasművészetében, s ez összességében a kapitalizmus művészi felépítményének egész antinómia-rendszerével a lenini két kultúra a művész és a közönség, a közönség és a nép, a laikus és a műértő közönség, a „tisztá” és a „szórakoztató” művészet ellentétével stb. De megfelel az élet megváltozásának is.

Az élet bonyolultsága most már a helyzeteknek, viszonyoknak, megoldásoknak sokkal nagyobb változatosságát hozza létre, s az általános felismerését, az egyén elszigetelődése, a kollektívum „köldökszinórjától” való elszakadása is megnehezíti. Az emberi viszonyok a dolgok közötti viszonyok képét öltik magukra, s a kapcsolatok igazi jellege elhomályosodik.

A bonyolultságot nemcsak az élet változatossága, de változó mivolta is jelenti. Nem volt még kor, amelyben az élet megváltoztathatósága ilyen központi jelentőségű élmény lett volna. Joggal: mert az élet sohasem változott olyan gyorsan és forradalmi módon, az ember szeme láttára, mint az eredeti felhalmozódás, a technikai, majd a társadalmi forradalom korában. Öröknek hitt törvények enyésztek el, és újak léptek a helyükbe. A művészet maga is átalakult, és egyben tükrözte az élet átalakulását. A világ változó mivoltának ez a felismerése különösen kiszélesítette az általános és az egyes ellentmondását. Az általános fogalma elvesztette addigi statikusságát, hiszen most maga a változás vált a legáltalánosabb törvénné. S ha eddig az általános és az egyes összefüggése szinte egyenlő volt az állandó és a változó kapcsolatával, most az ellentét lényege is megváltozott, ettől kezdve a maga változó mivoltában állandó általános és a változást konkrét egyediségben felmutató egyes alkotja annak két oldalát.

Az új helyzet nemcsak a különosság kategóriájának filozófiai kidolgozását követelte meg, de tudatos művészi alkalmazását is. Az általános és az egyes kapcsolatának megteremtése most már az önálló műalkotásban teljes egészében az alkotó koncepciójára hárult.

A széttört egység újból való megteremtését tartotta Schiller is a szentimentális költészet feladatának. „A szentimentális költőnek azt a hatalmat juttatta (ti. a természet) — írja — vagy inkább azt az ösztönt véste beléje, hogy azt az egységet, amelyet az absztrakció megszüntetett benne, önmagából ismét helyreállítsa...”⁵⁷ A naiv és a szentimentális költészet így nála történelmi kategória is. Felfogásában már az alkotó módszer áll az esztétikai gondolkodás középpontjában. S nem véletlen, hogy a művészi módszer kérdé-

⁵⁶ József Attila: Összes művei. III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok. Akadémiai Kiadó, 1958., 64. o.

⁵⁷ Schiller: Válogatott esztétikai írásai. Magyar Helikon, 1960., 343. o.

sét aztán Hegel elméleti szempontból csakúgy összekapcsolja az „általános világállapot” megváltozásával, mint a gyakorlat szempontjából Balzac teszi Hegellel néha meglepő megegyezésben „Az elegáns élet fiziológiájában”.

Az egység megteremtése ettől kezdve céltudatos, nagyvonalú alkotói módszert követelt meg. Ez a realizmus születése. A szovjet irodalomtörténeti vita elutasította azt a dogmatikus felfogást, amely a művészet egész történetét a realizmus és az antirealizmus harcára vezeti vissza. Elszberg vitaösszefoglalója megjelöli a realizmus történeti előzményeit (az európai ókor, a reneszánsz, a XVIII. század művészete stb.), de a realizmus alkotó módszerének teljes kidolgozását a XIX. század elejére teszi. Mint tudatos, programszerűen vállalt módszer valóban ekkor került az irodalom fejlődésének középpontjába, mert az életanyag megváltozása, magának a változásnak élménye ekkor bontotta végleg meg az általános és az egyes dialektikájának eddig még viszonylag szilárd rendjét, akkor tette szükségessé az egység tudatos, törvényszerű kimunkálását.

Ebben az összefüggésben válik különösen fontossá az az Elszberg vita-záró cikkében is érintett összefüggés, amely a realizmus kialakulását a népművészettel is kapcsolatba hozza. Elszberg Vinogradovra hivatkozik, aki szerint a realizmus fejlődése „az irodalmi kifejezés össznemzeti normájának fokozatos rögzítésétől” függ, a rögzítés pedig összekapcsolódik „a beszélt népnyelv és az irodalmi nyelv élő és életképes elemeinek elmélyült értékelésével”. Az orosz irodalom nyelve, mondja Vinogradov, „a beszélt népnyelv és a népi szájhagyomány stílusához” közeledik, s a realizmus erre az alapzatra támaszkodik.⁵⁸

Számunkra most ebből az a fontos, hogy a művészet e hatalmas átalakulása törvényszerűen függött össze a népművészet iránti érdeklődés felébredésével. (Különösen fontos, hogy a népművészettel való kapcsolat nemcsak a romantikát jellemzi, hanem a realizmust is, zenében sem csak romantika, de már a bécsi klasszikusok művészete is a népzeneből merített.) A művészet népisége mint program és mint probléma ebben a korban jelenik meg, nemcsak azért, mert a népművészettől elkülönült magasművészetnek tisztáznia kellett viszonyát a népművészettel, hanem azért is, mert maga a nép aktív szerepet játszott az élet forradalmi átalakításában, s a művésznek ebben a kérdésben állást kellett foglalnia. Esztétikailag viszont éppen az tette szükségessé a népművészet iránti érdeklődést, hogy az új kor művészetének már számolnia kellett az általánosság és az egyediség határainak kiszélesedésével, s az ellentétet magának kellett átfognia, magának kellett megteremtenie egységüket. Érthető, hogy érdeklődéssel fordultak a felé a művészet felé, amelyben az egység még magától értetődő, természetes.⁵⁹

⁵⁸ Realizmus és modernizmus. Szovjet irodalomtudósok válogatott tanulmányai. Gondolat, 1959., 311. o.

⁵⁹ Itt most nem foglalkozhatunk részletesen a közhasználatú művészetnek a parasztművészet utáni formáival, amelyek tehát már a kapitalizmus kifejlődése után, városban születtek meg. Az életanyag megváltozása, természetesen, e formák számára is adottság. De amíg a magasművészet az ábrázolási területét az általánosság és az egyediség szélső határaiig tolja ki, addig az új közhasználatú művészi formák — gondoljunk például a városi anekdotára vagy a viccre — nem tűrik a szélső egyeditést, ezzel mintegy lecsökkentik az általános és az egyes közötti feszültséget „amplitudóját”. A városi folklórt éppúgy a típusok kialakulása és állandó átalakulása jellemzi, mint a falusit, az általánost most sem egy művész teremti meg, hanem a formák alakításában tevékenyen közreműködő kollektívum.

Az a felfogás, amely a művészetet nemcsak terméknek, hanem egyben tevékenységnek is látja, nemcsak a népművészet esztétikai lényegének felismeréséhez vezet el bennünket, hanem egész esztétikai gondolkodásunk számára is nagy jelentőségű.

Nem kell bizonyítanunk, hogy a marxista művészetfelfogás tagadói támadásait nyílt vagy burkolt formában a lenini visszatükrözés elmélete ellen irányítják. A burzsoá irracionizmus, a dekadencia hívei mindenekelőtt azzal a tétellel fordultak szembe, hogy a művészet az objektív valóság visszatükrözése. Dolgukat éppen az könnyíti meg, hogy a visszatükrözés elméletének a művészetre való alkalmazásában a marxista esztétika sem tett meg mindent, gyakran elégedett meg általános nyilatkozatokkal, s így különösen elhanyagolta a visszatükrözés folyamatának a tudat aktivitása felől való megközelítését. Az emberi tudat művészet-teremtő és befogadó *tevékenységének* vizsgálatát szinte teljesen átengedtük a burzsoá esztétikának és művészetpszichológiának (a művészetpszichológiának gyakran még a létjogát is kétségbe vonva). A marxista esztétika így nem tudta a lenini felfogás dialektikáját megőrizni.

Az aktív oldal kidolgozása ma különösen égető. A dogmatizmus ideológiai maradványai felszámolásának légkörében feltáruultak az esztétika területén elkövetett vulgarizációk is (ilyen volt, például, a zeneművészetben Bartók Béla hibás megítélése). Akik akarták, könnyen vonták le ebből azt a következtetést, hogy nemcsak a vulgarizáció bukott meg, de maga a marxista esztétika is, mindenekelőtt pedig a lenini tükrözési elmélet.

A feladat tehát kettős: a visszatükrözés lenini elméletét egyaránt meg kell védeni tagadásától és vulgarizálásától. S ennek keretében kap jelentőséget a visszatükrözés aktív, dialektikus felfogása, a művészet tevékenység-jellegének és az ebből fakadó következtetéseknek a kidolgozása.

Mint említettem, ez nemcsak a népművészet esztétikájának kidolgozásában érvényesül. Jelenti azt is, hogy a művészet történetében nem csupán a műalkotásokat kell figyelembe vennünk, hanem az egész nép művészi tevékenységét is. Ha ezt nem tesszük, a művészetek történetének vizsgálata ahhoz hasonlítható, mint amikor a történelemben csak a „nagy emberek” tetteit s ezek rugóit vizsgálják. Az egész nép művészeti tevékenységéből érthetjük meg, például, a művészetek történetének nagy fordulópontjait, amelyekben a magasművészet egyébként is többnyire a népművészetből újult meg. A folyamat ábrázolása gyakran meglehetősen egyoldalú, már-már úgy tűnik, mintha itt is csak a nagy alkotóművészek játszanának szerepet, akik az új mondanivaló érdekében csak mintegy anyagként használják a nép által teremtett formákat. De éppen a zeneművészet fejlődése a példa arra, hogy nem erről van csak szó. Borisz Aszfájev tanulmányai Muszorgszkijról, Csajkovszkijról, Rimszkij-Korzakovról azt bizonyították be, hogy a magasművészet forradalmi megújulása mögött egy még szélesebb, de jóval csendesebb forradalom is lajzajlott: a nép, méghozzá elsősorban a városi lakosság zenei intonációs nyelvének gyökeres átalakulása. Ha az egész folyamatot tekintjük, a nép szerepe már korántsem tűnik passzívnak, több a „befogadásnál” is,⁶⁰ mert aktív alkotó-

⁶⁰ A magasművészet „hatástörténetének” kidolgozása, amit ma már sokan sürgetnek, még mindig csak részletmegoldás, mert éppen a legdöntőbb mozzanat marad homályban, az a „hatás”, amelyet a népi alkotótevékenység gyakorol a művészre.

tevékenység jellemzi. Paradoxon, de igaz, hogy még azok a művészek is a népi alkotótevékenységhez vannak kötve, akik tudatosan szembefordultak koruk általános „intonációjával”, hiszen a szembefordulás éppoly erős meghatározást jelent, mint a követés. Gesualdo művészetét például gyakran hozzák fel annak bizonyítékául, hogy egy művész mennyire elszakadhat korának nyelvétől és mennyire „megelőzheti korát”. Pedig az ő művészetét is meghatározta, hogy csak kora madrigálírodalmának közhelyeivel fordulhatott szembe, de semmi lehetősége sem volt arra, hogy, mondjuk, a jávai gamelán zene vagy Wagner művészetének megtagadása útján építse ki zenei nyelvét. Ebben az értelemben tehát minden művészt, minden művészi irányzatot meghatároz az a viszony, amelyben az egész nép művészi tevékenységével áll; a művészet fejlődését ebben az egységben kell szemlélni.

Mindez tehát a művészetszociológia és a művészetpszichológia kidolgozását is igényli. Hangsúlyozni kell, hogy nem a polgári szellemben. A burzsoá művészettudományban ugyanis a művészet esztétikai, szociológiai és pszichológiai tárgyalása egymástól elszigetelt aspektusokat képez, illetőleg ha egyesítik őket, akkor a művészet valóságtükröző szerepének tagadására használják fel, a művészet esztétikai vizsgálatát a szociológiának vagy még inkább a pszichológiának vetik alá. A mi eljárásunk éppen fordított, az esztétika, a művészetszociológia és a művészetpszichológia egyesítése éppen az esztétikának való alárendelést, tehát a szociológiai és lélektani vonatkozásoknak a visszatükrözés szempontjából való feldolgozását jelenti.

Különösen fontos a művészet tevékenységként való felfogása azokban a művészeti ágakban és műfajokban, amelyekben a termék-jelleg viszonylag kevésbé bontakozott ki, amelyek tehát kevésbé váltak le az őket létrehozó művészi tevékenységről. Mert ezen a téren nemcsak a népművészet és a magasművészet között találunk különbséget, hanem az egyes művészeti ágak és műfajok között. A marxista esztétika azoknak a művészeti ágaknak és műfajoknak vizsgálatában a legkidolgozottabb, amelyek termék-jellege a legpregnansabban bontakozott ki. Ilyen, például, a regény. Azoknak a művészeti ágaknak és műfajoknak az esztétikája viszont kidolgozatlanabb, amelyek még ma is elválaszthatatlanabbul kapcsolódnak a visszatükrözés tevékenységéhez. Ilyen pl. a zene, a tánc, a színjátszás, az irodalmon belül pedig a líra.

E műfajok megítélésében két hibás nézet veszélye fenyeget, vagy úgy kezeljük a verset és a zenét, mint a regényt, tehát a regény vizsgálatából nyert fogalmakat akarjuk rájuk húzni, vagy pedig beleesünk különlegességük bűvöletébe. A probléma lényege abban van, hogy ezekben a műfajokban valóban más a forma szerepe, mint pl. a regényben. Különösen fontos, hogy a tevékenységjelleghez közelebb álló műfajokban a forma hatástkeltő, „evokatív” funkciója kétségtelenül megnő, s éppen ez az, ami könnyen vezet a forma túlbecsüléséhez, a vers és a zene visszatükröző mivoltának tagadásához.⁶¹

A művészet formáját is az határozza meg, hogy maga a művészet egyszerre tevékenység és ugyanakkor termék, a művészi formát tehát dinamikus és statikus komponensek együtt szabják meg, nem indulhatunk ki egyedül a forma szigorúan rögzített, változtathatatlan, élettelen felfogásából. S ez a dinamikus jelleg éppen a vers és a zene formájában érvényesül a legerősebben. Hogy csak egy tényezőt említsünk: a leírt vers még ma is sokkal kevesebbet tartalmaz a mű egészéből, mint a leírt regény. A vers megértéséhez szükség

⁶¹ Vö. Lukács György: i. m. 228. o.

van legalábbis első előadására, a szavak érzéki létének, dallamának, ritmusának legalább elképzelt reprodukálására, a regény felfogásához sokkal inkább elégséges a fogalmak absztrakt, a szavak érzéki teste nélkül való felidézése. S ez fokozottabb mértékben vonatkozik a zenére és a táncra, arra a három művészetre tehát, amelyet a ritmus is egybeköt, a ritmus, amely nyilvánvalóan a művészi forma dinamikus elemeinek sorába tartozik. E három művészetet ma is eltéphetetlen szálak kötik össze, s közös lényegük feltárása nélkül nem oldhatjuk meg esztétikájuk kérdéseit sem.

Abból is le kell vonnunk a következtetéseket, hogy a valóság visszatükrözése minden fokon magában hordja a valóság megváltoztatásának mozzanatát. Nincs olyan művészet, amelyben az szerepet ne játszanék. Mi másnak tekinthetjük az ősközösségben élő népek művészetének mágikus jellegét, a varázslattal való teljes összeforrottságot, mi másnak a parasztmese valóságábrázolásának sajátosságait, amit Honti János úgy fogalmazott meg,⁶² hogy nem olyannak adja a világot amilyen, hanem amilyennek lennie kellene.⁶³ És nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy az egész újkori művészet fejlődésének egyik legnagyobb jelentőségű élménye a világ megváltozása és megváltoztathatósága.⁶⁴

Ezek csak példák, de itt bizonyító eljárásra talán nincs is szükség: a marxizmus mindig is azt állította, hogy a művészet nemcsak ábrázolja a világot, hanem részt is vesz a megváltoztatásában. Ez a kérdés mégsem nyert módszeres kidolgozást, nem vált művészetszemléletünk egyik alapjává. Pedig már ebből a néhány példából is nyilvánvaló, hogy magát a művészi módszert is úgy határozhatjuk meg, mint a valóság ábrázolásának és megváltoztatására irányuló törekvésnek sajátos viszonyát. Az, ami a különböző korok művészi módszerében különbözik, az éppen e két mozzanat egymással alkotott különböző összefüggése. Ahogy a kritikai realizmus módszerét nem határozhatjuk meg anélkül, hogy ne tisztázzuk a romantikától való elkülönülését és ennek okait, azonképpen a szocialista realizmus módszerét sem definiálhatjuk anélkül, hogy fel ne tárnánk azokat az összetevőit, amelyek a valóság tudatos megváltoztatását célozzák.

III.

A népművészet történeti szempontból

Eddig esztétikai és nem történeti kategóriákat állítottunk fel, s most, mielőtt megpróbálnánk összegezni mondanivalónkat, egy pillantást kell vetnünk a kérdés történelmi oldalára is.

A valóság művészi visszatükrözése egyes formáinak megvan a maguk történelme. Létrejöttük és megnyilvánulásuk módja bizonyos történelmi-társadalmi feltételekhez, bizonyos osztályokhoz van kötve, ezek szabják meg azt is, hogy az egyes korszakokban és társadalmakban milyen módon jelentkeznek, milyen viszonyban állanak egymással.

⁶² Honti János: i. m. 14. o.

⁶³ A parasztság művészetében is élnek még a mágikus vonások, de fokozatosan elhalványodnak, helyüket a valóság illuzorikus kiigazítása foglalja el.

⁶⁴ Itt hivatkozni szeretnék arra, hogy véleményemet ebben a kérdésben a Valóság 1962. évi 3. és a Muzsika 1962. évi 9. számában bővebben kifejtettem.

Az esztétikai tükrözés elemeit, legkezdetlegesebb formájukban megtaláljuk már az emberi élet kezdetein is, hiszen nélkülük nyelv egyáltalán nem lehetséges.

Az önálló művészi alkotás pedig, teljesen kifejezett, rögzített formájában viszonylag későn jelent meg az osztálytársadalmakban. Megjelenésének és további fejlődésének feltétele az irodalomban az írás, a zenében a hangjegyzírás feltalálása, a munkamegosztás kibontakozása s ezzel a hivatásos művészek rétegének kialakulása, az árutermelés kialakulása s a művészet áruvá válása, valamint a művészet magasabb szervezeti és technikai formáinak létrejötte. E feltételek fokozatos kibontakozásával együtt fejlődött a magasművészet. Kezdetben még szinte alig különböztethető meg a népművészettől, így pl. a görög kultúra kezdetiben, a kínai művészet fejlődése nagy részében, vagy a XV–XVIII. század művészetében, amikor az előadó szabadon kadenciált, variált, s a zeneszerző is egész tételeket hagyott ki, a megoldást a koncertező művészre bízva. Zenében a magasművészet csak az újkorban fejlődött ki, a határ és a vízválasztó a XVIII. és a XIX. század fordulójára,⁶⁵ a mai értelemben vett magasművészet teljes kialakulása, a reneszánsz óta megindult fejlődés betetőzéseként, erre az időre tehető. Az irodalomban és a képzőművészetben, persze, jóval korábban.

Kétségtelen tehát, hogy az első fok a legősibb, a harmadik pedig a legújabb, a fejlődés mégsem ment olyan egyszerűen végbe, hogy az emberi társadalom fejlődésével a művészi visszatükrözés is egyre „magasabb osztályba léphetett”. Az egyes fokok nem egyszerre bontakoztak ki, de az emberi társadalom kezdetein csírájában már voltaképpen mindhárom fokozat fellépett, a művészet szinkretikus jellegének megfelelően differenciálatlan egységben. Ilyen értelemben a magasművészet csiráit már az ősi társadalomban is megfigyelhetjük, a termék-jelleg egyelőre rendkívül korlátozott megjelenésében, egyes szertartások kötöttségében, majd a sáman, a pap szinte már hivatásos-művészi gyakorlatában.

Az ősi egységből egymásután kibontakozó, de egymást nem mechanikusan felváltó fokozatokról van szó tehát. Ezért a magasabb fokok kibontakozásával az alsóbb fokok nem halnak el, nem válnak időszerűtlenné vagy feleslegessé, funkciójuk nem szűnik meg és nem is halványodik el. Így nem szűnik meg a népművészet sem. „A tömegek kollektív művészi tevékenysége — írja Jegorov — a műalkotások létrehozásának különös módja, amely hosszas művészi gyakorlat folyamán alakul ki. Ennek a tevékenységnek megvan a maga külön alkalmazási területe. Nem pótolja és nem teszi feleslegessé az egyéni művészi tevékenység egyik fajtája sem.”⁶⁶ — S itt olyan ma is élő kollektív művészeti megnyilvánulásokra mutat rá, mint pl. a közmondás.

A társadalom művészeti felépítményében tehát mindvégig szerepet kapott a művészi tükrözés mindhárom fokozata. Megnyilvánulásuk módja azonban változik, alá van vetve a történelmi fejlődésnek. Átalakul nemcsak a magasművészet, amelynek történelmét sokoldalúan kidolgozták már, hanem a közhasználatú művészet is, amelyet pedig sokan hajlandók történetietlen kategóriaként kezelni. Többször rámutattunk már arra, hogy a közhasználatú művészet történetében különböző formák jelentek meg. Külön csoportot kép-

⁶⁵ „A művész és közönsége” című könyvében Szabolcsi Bence is „vízválasztónak” nevezi a múlt század fordulójára eső évtizedeket.

⁶⁶ Jegorov: i. m. 305. o.

visel az őstársadalom közhasználatú művészete, az ókori és a keleti népek népi jellegű művészete, az európai parasztművészet, a XV—XVIII. század városi népművészete, végül a legújabb korban a forradalmi és a proletár népművészet, az új városi népművészet csírái.

Mindezek a formák megegyeznek egymással abban, hogy a művészi tükrözés második fokozatát képviselik, de sokban különböznek is egymástól, hiszen más társadalom és más osztály kifejezései. Különböznek esztétikai tekintetben is, mert az egyes formák — még alapvetően a második fokon belül — különbözőképpen reprodukálják a tevékenység és a termék-jelleg összefüggését. Megváltozik kifejezési területük, művészi módszerük, átalakulnak műfajaik, s módosul tartalmuk is. Ezt a módosulást az szabja meg, hogy míg az őstársadalom művészete egy osztatlan közösség kifejezője, addig a parasztművészet már egy osztálytársadalom alsó osztályáé.⁶⁷

Itt érkezünk el ahhoz a kérdéshez, hogy vajon a *népművészet* és a *közhasználatú művészet* kifejezés teljesen egyjelentésű-e. Itt, természetesen, a *nép fogalmából* kell kiindulnunk, amelynek az etnográfia tudományában való tisztázatlanságára legutóbb Hoffmann Tamás mutatott rá.⁶⁸ S a nép fogalmának tisztázásával kezdi fejtegetését Giuseppe Cocchiara is az európai folklór történetéről írott művében. Csakhogy amíg Hoffmann a megoldást a marxizmus nép-fogalmának alkalmazásában látja, addig Cocchiara végül is elveti a népfogalom osztálytartalmának elemzését, és népinek tekint mindent, amiben „valami elemi, természetes” jelenik meg.⁶⁹

Nyilvánvaló, hogy ebben a kérdésben Hoffmann felfogását kell követnünk. A néphez, a szó marxista értelmében, a múltban a társadalom alsó elnyomott osztályai tartoztak, hogy mikor melyik, azt a konkrét helyzet konkrét analízise adja meg.⁷⁰ (Egyes időszakokban pl. a néphez tartozónak kell tekintenünk a városi polgárságot, annak egyes rétegeit is, azokat például, amelyek fontos szerepet játszottak az imént városi népművészetnek nevezett formák kialakításában.)

Ha mármost a közhasználatú formák történetét ebből a szempontból vizsgáljuk, a következőket látjuk. A nép művészete, az elnyomott osztályok művészete általában nem haladhatta túl a közhasználatú, orális fokot, a népnek nincsenek is eszközei hozzá, a történelem túlnyomó részében nem ismeri az írást sem, s nem tud eltartani hivatásos művészeket. Másrészt az uralkodó osztály mindig megteremti a maga magasművészetét.

A közhasználatú művészetet mégsem lehet teljesen a nép művészetével, a magasművészetet pedig az uralkodó osztály művészetével azonosítanunk. Egyrészt a magasművészet létezésformájának csírái a nép körében is megjelennek, másrészt közhasználatú formák élnek az uralkodó osztályon belül is. (Szkolov említi például a feudális uralkodó osztály költészetét.) A közhaszná-

⁶⁷ Ez szabja meg az ősi művészet és a parasztművészet különbségét. Erdei Ferenc, a parasztkultúra kitűnő ismerője jellemző vonásokkal rajzolta meg az ősközösség és a parasztság művészetének különbségét. A „primitív” kultúrája „valóban elemi megoldásoknak a rendje”, benne az ember „befolyásolatlanul kerül szembe a dolgokkal”. Ebből fakad jellege: a csapongás, azonosulás, a korlátlan lehetőségek világa. A parasztkultúra azonban már kényszerrel és visszanyomottsággal terhes, egyszerűsége körmönfont, primitívsege kényszerű. (Erdei Ferenc: *Parasztok*. 65—66. o.)

⁶⁸ Hoffmann Tamás: Az etnográfia „nép”-fogalmáról. *Ethnographia*, 1962. 1. sz. 1—22. o.

⁶⁹ Giuseppe Cocchiara: i. m. 15. o.

⁷⁰ Vö. Révai József: *Marxizmus és népiesség*. Szikra, 1949., 301—302. o.

latú művészetnek az uralkodó osztály által megteremtett formái azonban a szó igazi értelmében vett népművészethez képest csekély jelentőségűek. (Sőt, az uralkodó osztály gyakran mint a népművészet *fogyasztója* szerepel!) Ezért a közhasználatú művészet, ha nem is teljesen, *lényegében* azonos a népművészettel, a népművészet kifejezés használata az esztétikai tükrözés második fokának értelmében, ha nem is teljesen pontos, de nem hibáztatható.

A közhasználatú művészet történetét a klasszikus értelemben vett népművészet, a parasztművészet mintegy kétfelé osztja. A parasztművészetig a fejlődés folyamatos, benne élnek még az őstársadalom közösségi művészeti életének és művészetének hagyományai, hiszen — mint Marx mondotta — a hűbériség „takarója alatt” ősi intézmények éltek tovább.⁷¹ A parasztság és a parasztkultúra bomlásával a hagyomány folyamatossága megszakad, de ez, mint láttuk, nem jelenti azt, hogy a közhasználatú művészet fokozata mindenestül elvesztette társadalmi létjogát. Nem, az történt csak, hogy míg eddig a hagyományokból újult meg a népművészet, most nagyrészt hagyományokon kívüli forrásokból születik újjá. Ennek az új népművészetnek a megteremtője és hordozója azonban már nem a múlt, hanem a jövő értelmében vett nép, az osztály nélküli társadalom dolgozó népe.

A népművészet fogalma

A népművészet fogalma volt gondolatmenetünk kiindulópontja. Azzal kezdtk, hogy ezt a szót szűkebb és tágabb értelemben használjuk.

Szűkebb értelemben a parasztművészetet jelenti, tágabb értelemben viszont mindazokat a művészi formákat, amelyek, a parasztművészethez hasonlóan, a művészi visszatükrözésnek a második fokát képviselik. Nézetem szerint ez a tágabb értelmezés a helyes, mert valóban hasonnemű jelenségeket foglal össze, s mert nem is volna helyes a népi jelzöt egyedül a parasztság művészetére korlátozni.

Gondoljunk csak Bartók Béla bevezetőben említett meghatározására, amelyet most teljes terjedelmében idézünk: „... népzene mindazoknak a dallamoknak az összessége, amelyek valamilyen emberi közösségnél, kisebb vagy nagyobb területen, bizonyos ideig használatban voltak, mint a zene ösztönös, spontán kifejezői. Népszerűen szólva: a népzene olyan dallamokból tevődik össze, amelyeket *sokan és sokáig* énekeltek. De ha dallamokat sokan és nemzedékről-nemzedékre énekelnek, akkor egyrészt ezek többé-kevésbé át is fognak alakulni — itt így, ott másképp, amott megint másképp —, vagyis dallamvariánsok keletkeznek; másrészt viszont eredetileg egymástól eltérő szerkezetű dallamok egymáshoz hasonlóvá alakulnak át: vagyis közös sajátosságú, egységes zenei stílust eredményező dallamok keletkeznek. Népzene tehát csakis sok, egymáshoz többé-kevésbé hasonló dallam adhat. Ilyen népzene pl. a magyar falu zenéje.”

Bartóknak ezek a zseniális sorai a népzene fogalmát általános érvényre emelik, megadják a lehetőséget, hogy a parasztművészet mellett belevonjunk minden olyan zenekultúrát, amelynek dallamai a közösség használatában voltak, tehát amelyeket sokan és sokáig énekeltek. A népi jelleg elsősorban közösségi jelleget jelent. Kritériuma nem az, hogy a művek a népről vagy

⁷¹ Marx Károly: A tőke. Szikra. 1949., 783. o.

a nép számára írassanak, hanem hogy a nép befogadja, s a maga ízlése szerint átalakíthassa őket.

Bartók megfogalmazása azonban még mindig nyitva hagy kétféle megfogalmazási lehetőséget. Az egyik szerint a népzene (és a népművészet általában) azoknak a műveknek összessége, amelyeket a nép magáénak ítél. A másik értelmezés szerint viszont a népművészet élő organizmus, művészi tevékenységek összessége, formáinak lényege a változás, fejlődés, átalakulás.

E kétféle értelmezés összefügg egymással, mindkettő helyes, de más szemszögből nézi a tárgyat. Nem kétséges, hogy mindazok a dallamok (hogy most is a zenénél maradjunk), amelyeket „sokan és sokáig” énekelnek, a népzene részei. Igaz viszont az is, hogy amely pillanatban kiemeljük őket eredeti környezetükből, gyűjtjük és lejegyezzük őket, a gyűjtő nevével és a gyűjtés adataival rögzítjük, hiteles formát adunk nekik, akkor tulajdonképpen megváltoztatjuk eredeti, élő organizmus jellegüket. Itt már hiteles, rögzített műalkotássá válik a népdal, amelynek szerzője is van: a nép. (Ugyanakkor a folyamat fordítottja is lezajlik, a Petőfi-vers népdallá válik, meg is változtatják, el is hagynak belőle, sőt hozzá is tesznek, a nép nem tiszteli a szerzői jogokat.)

Ha viszont a népművészetet elsősorban élő organizmusnak tekintjük, változó, alakuló, spontán művészi tevékenységnek, amelyben a termék még nem önállósult a tevékenységtől, akkor egyben lemondunk a népművészet egyes alkotásainak esztétikai vizsgálatáról. S ez a veszély valóban fenyeget is, a népművészet funkcionális analízise gyakran háttérbe szorítja az esztétikai vizsgálatot, a művészi megnyilvánulások „alkalmainak” vizsgálata a mondánivaló elemzését, amit pedig még akkor is el lehet és el kell végezni, ha tudomásul vesszük élő organizmus mivoltát.

Egyfajta „bizonytalansági relációval” van tehát dolgunk: ha a népművészetet mint a létrehozott művek összességét vizsgáljuk, akkor torzítva szemléljük esztétikai megjelenését, ha viszont életére figyelmezzünk, akkor torzulást szenved esztétikai tartalma. A kettő együtt, egymást kiegészítve adja az egészet.

Ezért tehát azt mondhatjuk, hogy a népművészet esztétikai értelemben a visszatükrözés egy sajátos foka, ugyanakkor pedig azoknak a termékeknek összessége, amelyeket az emberi tevékenység ezen a fokon és ebben a formában létrehozott.

Még csak azt kell hozzátennünk: az esztétikai tükrözési forma szorosan összefügg a művészi felépítmény bizonyos típusaival, de a kettő mégsem ugyanaz, az egyik a népművészet esztétikai lényegére, a másik társadalmi megjelenésének módjára vonatkozik. Az összefüggés a parasztművészetben nyilvánvaló: azok a termékek, amelyek az esztétikai visszatükrözés második fokán állanak, tehát az őket létrehozó tevékenységről még nem váltak le, azok egy még bomlatlan közösség termékei.

Az esztétikai visszatükrözés formája és a felépítmény-típus között levő összefüggés ezen a fokon még nyilvánvaló. Ha azonban vizsgálatunkat a magasművészetre is kiterjesztjük, nem mondhatjuk el ugyanezt. Nem mintha az önálló műalkotás léte, a művészet termékeinek a tevékenységtől való leválása nem járna együtt a művészet újfajta életmódjával: a hivatásos művészet kialakulásával, a művész és a közönség szétválásával, a termék önállósulásával, eldologiasodásával, írásos terjedésével, áruvá válásával. Míg azonban a paraszti népművészet a társadalom egy osztályának közösségi birtokában van, addig

a magasművészet nincs még az uralkodó osztály egészének közösségi birtokában sem. Itt tehát a társadalom egészét tekintve bonyolult differenciálódási folyamattal állunk szemben, amely az egységtől az osztottság felé vezet, legalábbis az osztálytársadalmak fejlődése során.

Ezt a fejlődést azonban most nem követhetjük, az már kívül esik tárgyunkon, mint ahogy azokat a folyamatokat sem rajzolhatjuk meg, amelyek már egy új társadalmi rend kibontakozásának jeleként a differenciálódással szemben az integráció tendenciáját hordozzák. Ez már a művészeti tükrözési formák és felépítménytípusok történelmének és szociológiájának megrajzolását igényli.

СТЕПЕНИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ — РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ЭСТЕТИКЕ НАРОДНОГО ИСКУССТВА —

Иван Витани

Ни в фольклористике ни в эстетике до сих пор не было уделено должного внимания исследованию эстетики народного искусства. Автор попытается изучить народное искусство, как самостоятельное эстетическое явление, определить его специфику и отношение к другим явлениям эстетики, прежде всего к высокому искусству. (Следует отметить, что автор употребляет выражение «народное искусство» в более широком смысле, относя его не только к крестьянскому искусству, но и вообще ко всем видам искусства коллективного характера, какими являются первобытно-общинное искусство, народное искусство обществ древнего века и Востока, городское народное искусство эпохи возрождения и современное революционное народное искусство а также зачатки нового городского народного искусства.)

После краткого обзора истории исследования данного вопроса автор приступает к рассмотрению народного и высокого искусств с точки зрения ленинской теории отражения. Ленин подчеркивал, что отражение является процессом, деятельностью, в течение которых в целях отображения действительности сознание *производит* представления, понятия и идеи. Само искусство является одновременно деятельностью и продуктом, однако, взаимная связь характеров деятельности продукта может выражаться в различных формах. С этой точки зрения можно различить *три степени* художественного отображения действительности. На первой, элементарной степени возникают только элементы художественного отображения (как, например, иносказания или образы, употребительные в разговорной речи), и продукт состоит из небольшого числа элементов. На второй степени, т. е. *степени народного или бытового искусства* уже больше элементов объединяется в произведение, однако само произведение еще значительно изменяется в процессе пользования коллективом. В народном искусстве еще не существует понятия автора; продукт здесь еще не отделился от самой деятельности. И, наконец, на третьей степени, *степени высокого искусства*, продукт становится самостоятельной, зафиксированной предметной действительностью, законченным произведением искусства, «опус перфектум», в чем заключается и возможность превращения его в товар.

Понимание искусства как не только продукта но и деятельности, оказывает помощь при разработке особенностей художественного отражения, поскольку до сих пор в эстетике искусство нередко исследовалось односторонне, лишь в качестве продукта.

Таким образом народное искусство представляет собой художественную деятельность, соответствующую второй степени художественного отображения, и продукт, воплощающий эту степень. Следовательно, крестьянское искусство является только одной из форм проявления народного искусства, функция которого не прекращается и после разрушения крестьянского искусства. Историческое и социологическое исследование народного искусства должно раскрыть справедливость этого вывода.

THE DEGREES OF THE AESTHETICAL REFLECTION OF REALITY. ON THE AESTHETICS OF POPULAR ART

Iván Vitányi

Up to the present time, neither the science of folk-lore nor aesthetics have dealt properly with the aesthetical analysis of popular art. The article tries to examine popular art as an independent aesthetical phenomenon, to define its specific features and, first of all, its relation to high art. (It is to be remarked that the expression: popular art is used in the article in a broader meaning of the word, i. e. not only with regard to peasant art, but generally to artistic forms of collective character. Thus, it is used with regard to the art of primitive communities, to that of the ancient eastern societies, to the popular art of the renaissance towns and to the buds of the revolutionary popular art of our days, of the new popular art of the towns.)

After a historical review of the investigation of the question, the article deals with popular and high arts from the point of view of Lenin's theory of reflection. Lenin pointed out that reflection is a process, an activity, in the course of which the mind, in order to represent reality, produces ideas, notions, conceptions. Art itself is both activity and product, but the interrelation between the activity- and product-character may take different forms. From this point of view, three degrees of the artistical reflection of reality can be differentiated. On the first, elementary degree, only the elements of artistical reflection are produced (as e. g. in the case of comparisons and images used in everyday speech), the product consisting here only of a few elements. On the second degree, on the degree of popular art, or of arts of general use, there are already several elements united into a work of art, which is, however, considerably transformed while in collective use. The notion „author” is yet unknown for popular art, here the product has not been separated from the activity. Finally, on the third degree, on the degree of high art, the product has become a self-contained, fixed and objective reality, an accomplished work of art, „opus perfectum” and this includes the possibility of its being converted into commodity.

This interpretation of art as both product and activity helps to disclose the characteristic features of artistic reflection, for aesthetical research has often examined art one-sidedly, as product.

Thus, popular art means artistical activity corresponding to the second degree of artistical reflection, and artistical products representing this degree. In this way, peasant art is, indeed, but one of the forms of popular art, and its function does not cease even after the decay of peasant art. This is to be brought to light by the historical and sociological investigation of popular art.