

107.

SZÁM

SZENT ISTVÁN KÖNYVEK

107.

SZÁM



PITROFF PÁL DR A SZÉPIRODALOM ESZTÉTIKÁJA



BUDAPEST
SZENT ISTVÁN
TÁRSULAT
KIADÁSA



A
SZÉPIRODALOM
ESZTÉTIKÁJA

IRTA

Dr. PITROFF PÁL



SZENT ISTVÁN-TÁRSULAT
AZ APOSTOLI SZENTSZÉK KÖNYVKIADÓJA
BUDAPEST, 1933

STEPHANEUM NYOMDA ÉS KÖNYVKIADÓ R. T.

Budapest, VIII., Szentkirályi-utca 28.

Nyomdaigazgató . Kohl Ferenc.

TARTALOM.

	Oldal
<i>E l ő s z ó</i>	5
1. A költői műfajok elméletének módszerei	8
2. A formáló kategória	18
3. Az újabb műfajelmélet	32
4. Az irodalomtudomány és a szépirodalom... ..	38
5. Művészet és költészet	53
6. A műfajok lélektana	60
7. A műfaji elkülönődés további útja	66
8. A műfajok történetpszichológiai kialakulása	74
9. A líra	88
10. Az epika	99
11. A dráma	109
12. Próza és költészet	121
13. A szépzélmények formáló elve	134
<i>Összefoglalás</i>	143
<i>Név- és tárgymutató</i>	147



BEVEZETŐ.



IS ESZTÉTIKÁMBAN (Bevezetés az esztétikába. Bp. Stephaneum. 1930.) igyekeztem a művészet nagyszerű birodalmának megértéséhez és átérzéséhez szükséges fontos elveket összeállítani. Egységes filozófiai megalapozásra törekedtem s azzal vázoltam azt az esztétikai rendszert, amely alkalmas a folyton változó, szinte végtelen skálájú művészet egységes áttekintésére. Egyik kiváló esztétikus kritikusom (—ss. Élet, 1930. III. 9, 5. sz.) a következőképpen fejezte ki törekvésem eredményét: «*Reálidealizmus!* — ebben lehet összefoglalni P. P. esztétikai elvszerűségét. Az alakításnak és a műalkotásnak ebben az egyensúlyában tulajdonképpen a *harmónia* nagy elve érvényesül, amelyben aztán a haladásnak minden jó és egészséges üteme megtalálhatja a maga kifejezését.»

Mint a szépirodalom csendes művelgetője, tudományos munkásságom megkezdésekor is tarthatatlannak találtam a természettudományos monista esztétizálást, mely Fechner és Weber pszichofizikája nyomán nőtt. Első dolgozataimban már azzal az irányzattal fordultam szembe. Alig tudtam elhelyezni őket. («Az esztétika módszertanához» c. dolgozatomat csak vidéki reáliskolánk Értesítőjében kivonatossan adhattam ki programmértekezésül.)

Az empirizmus kilengései után a filozófiában végre nyíltan felhangzott, hogy a tudat érzéki tartalmain kívül ezeknél magasabbrendű lelki tevékenységeink is

vannak. Vagyis az ember már nem volt machina, hanem spontán tevékenységű lény, aki ért és mert ért, «determináló tendenciája», *alanyi* célkitűzése van. Amikor az új pszichológia eljutott ehhez az «alanyi» célkitűzőhöz, lassankint vége lett az «érzetek, képzetek és érzelmek» kalodájába szorított léleknélküli lélektannak és vele a művészet szempontjából hasznavehetetlen esztétikának. A szintézisre törekvő modern pszichológusok aztán egyre jobban éreztetik a «nem anyagból nővő s az anyaggal el nem haló» lelket. Elméleteiket nem akarják «tisztá tényként» beállítani. Ők tudományt űznek, keresik tehát a részlegjelenségek között az összefüggést s a metafizika elemeivel pótolják a «valóságot». Ha már van igazi lélek, a kutatás a helyes vágányra juthat, hiszen a lélekben rejlik az *érték*, ami nélkül nincs művészet.

Munkásságom iránya — mondanom sem kell — pszichológiai alapon álló spirituális kutatás és összefoglalás.

Ilyen vágányra lendítettem kis esztétikám anyagát s erre a vágányra irányítom most az irodalomról és a költői műfajok elméletéről összegyűjtött adataimat.

Ez a könyv valamivel több akar lenni, mint elméleti poétika. Éppen ezért adtam neki «A szépirodalom esztétikája» címet. A költői műfajokkal kapcsolatos megfigyelések és eredmények teszik a gerincét, de a szép, az érték-szférába lendülő irodalom formáló és kollektív tényezőire veti a fókuszot. Így akarja az esztétikai értékelés szempontjait kiemelni. A formálásban és a kollektivitásban figyelhető meg a *rend*, amellyel az *érték* közelebből válik láthatóvá; ilyen eljárással a pozitív és empirikus adatok a szép értékének szférájába kísérhetők.

Nem szakember olvasók miatt itt-ott a kevésbé ismert anyagból többet adok, mint a munka rendszere feltétlenül megkívánná, de remélem, hogy ezzel is szolgálatot teszek az esztétikai gondolkodásnak.

Bár forrásaimat a szövegben megjelölöm, az előszóban is bejelentem, hogy az *összefoglaló* anyag gyűjtésénél nagy hasznát vettem R. Lehmann : Deutsche Poetik (München, 1908.), R. Müller-Freienfels : Poetik (II. Aufl., Teubner, Leipzig-Berlin) és R. Hartl : Grundlegung der Dichtungsgattungen (Wien, 1924.) c. munkájának.

Budapest, 1932. március.



I. A költői műfajok elméletének módszerei.



MŰVÉSZET az akarásoktól, vágyaktól megtisztult élet szemlélete, a kicsinyes küzdelmek *főlé* emelt világ. Az ezekből a küzdelmekből kicsapódó érzések és gondolatok ebben a világban lesznek *formailag* egészek s kerülnek értékszférába.

Az élet az ő különböző irányú dinamikájával a khaoszra emlékeztet. De éppen ez a látszólagos khaosz a bizonyítéka annak, hogy ezen a földön szabad akarattal bele is szólhatunk a világnak folyásába. A mindenség, a kozmosz törvényei, mint valami örök hullámmásban érvényesülnek. Az ember is ilyen hullámokon úszik, de azokat megtörheti, azokon irányt változtathat. A makrokozmoszban a mikrokozmosz a lelkével alkot, formál ; a kapott, magával hozott törvényszerűséggel olyan hullámmásba kapcsolódhatik, amely nem egyenes folytatása a természetből megindított előbbi hullámnak. A szabad, alkotni tudó emberi akarat a nagy természetből testében kapott irányától eltérhet s a természetben meglevő más törvényszerűségbe kötheti bele magát. Vagyis útja az egyik rendből a másik rendbe vezet. A művészet magasabb látópontról fogja át az életet — s vágy nélkül teszi ezt, magáért a rend kedvéért, *amely felé a szabad lélek irányítja.*

A költői műfajok elméletét a történelem folyamán mindig valamely gazdag szellemi és vele együtt művészeti élet szemléletvilágából szűrték le. És ez a szemléletvilág, amelyben a szabad akarat s így az *egyén* is érvé-

nyesül, magában foglalta azokat a kényszerítő szempontokat, amelyek szerint a kész művészetet, költészetet meg kellett ítélni. Az elméletírók nem öncélú individualista munkát végeztek, csak a meglevő, kollektív, azaz formáló szellemet hallgatták meg. Ez egészen a halálos verítékig egyénire törekvő XIX. századig — tehát amíg természetesen kulturálódott az ember — nem is lehetett másként. A szabadság gondolata az egyénben ad absurdum vitt szeparatistikus felfogásig csak ebben a században jutott el. A folytonossággal, az összefüggések rendjével ez a korszak igyekezett mindenáron szakítani. Ilyen megszakítás azonban csupán időlegesen lehetséges, mert a világban minden egymásra van utalva időben és térben egyaránt. (Az idő a multból való előretörést, a tér az egymás mellett élők egymásra hatását jelenti.) A céltudatos megszakítási kísérletek mégis elértek annyit, hogy szeparált, önállóságra törekvő gócpontokból indult ki sok, természeténél fogva nagy egységbe-torkollásra feszülő felfogás és gondolat, amelyek igen sokrétűen törekedtek kollektivitásra s ezzel a világ rendjébe. A számtalan önálló felfogás és gondolat ma már a gőgös individualizmus bukása — a háború után — egyre vágyóbban kiált egymás felé és keresi egymással a kiegyensúlyozó-dást.

A khaosz legyőzése a művészetekről szóló tudományokban azzal indult meg, hogy a részleteredményeket a rend hatalmát érző emberi szellem áttekintette. A betegnek tartott európai lélek a XIX. század tudományában ilyen áttekintő munkát is végez és a végletek között igyekszik az összekötést egyelőre a legegyszerűbb módon, elfogulatlan egységes lajstromozással lehetővé tenni. Ennek az elfogulatlan egységes regisztrálásnak alapjai ugyanazok a kényszerítő szempontok, amelyek — a világ örök rendje szerint — alapjukban minden khaoszt, tehát a letisztuló lelki és vele a művészeti khaoszt is kristályosodásba, bizo-

nyos rendbe vezeti. Ez az egyszerű lajstromozás azonban a kor filozófiája szerint még természettudományos módszerű.

Az európai műveltségnek a rendet meglátó szellemű, első esztétikusfilozófusa Aristoteles. A roncsoltlelkű korok vissza-visszatérnek hozzá tanulni. A mi időnk is. Meg kell tehát ismerkednünk vele.

Platon meglátja az igazság örök objektív és változatlan voltát s a felettünk álló ideák tanában fejti ki.¹ De a szépművészeteket üdülésre és élvezésre valóknak s inkább veszedelmes hatásúaknak tartja. Az ő célja az erkölcsi érték, ezért a zenén kívül a többi művészeti ágat elítéli. E fejtegetése közben azonban kitér a műfajokra.

Aristoteles már az igazság *formális* szerkezetét fedezi fel. Az igazság magukkal a létező dolgok egyetemes és örök határozományaival van összeforrvá. Ezek az örök határozományok színesen, érzéssel, az ember tiszta lényével a *művészi igazságban* fejeződnek ki. Metafizikájában ugyanis az elméleti és gyakorlati tudományon kívül alkotó tudományt vesz fel. Pauler Ákos szerint (102. l.)² ez nem lehet egyéb, mint az az okadatolt tudás, amelyre a *művésznek* van szüksége, tehát esztétika. Az ember nemcsak igazságokat keres gondolataival, hatást fejt ki cselekvéseivel, hanem a valóságot *alakítja* is. Ennek a tevékenységnek egyik neve a művészet. Aristoteles a legkiválóbb tevékenység célját a szemlélődésben³ látja.

¹ L. I. rész.

² Aristoteles. Bp.

³ A szemlélődés lényegét Plotinos így fejezi ki: Ahogy az ember semmit sem mondhat az érzékelhető világról, ha nincs szeme, hogy lássa azt, éppúgy nem szólhat a lélek dolgairól, ha nem veszi észre az igazság és az arányosság arcát. Ha ezeket nem ismeri, azt sem mondhatja, hogy szépségben nem érik föl se a hajnali, se az esti csillagot. Csak akkor látja őket, ha lelke van, hogy mindezeket *szemlélve* nézhesse. És a szemlélésben — *ahol együtt van a lélek és a tárgy* — nagyobb örömünk telik, nagyobb a csodálkozásunk, bensőbb a meglepetésünk, mint magában az elshunó tárgyban, mert amúgy szemtől-szembe nézzük az *egész* valóságot. (Enn.)

A szemlélés pedig arra irányul, ami a valóságban a legnemesebb, vagyis a formára, a lényegre, a dolgok marandó, örök és változatlan mozzanataira. A forma azonban önmagában nem érzékelhető s így annak érzéki tartalommal, anyaggal kapcsolatban kell felmerülnie, hogy alkotásainkban megvalósuljon. Aristoteles azt tanította, hogy a «tökéletes élet» annak a szemlélődésnek van szentelve, amely az örök és változatlan igazságra irányul — legmagasabbrendű emberi alkotásnak is azt kellett tehát tartania, ami a létezők formáját, örök és változatlan lényegét adja vissza és rögzíti meg számunkra. Ami örökké való, az isteni, vagyis az igazi művészet Istenhez vezet. A nagy görög bölcs esztétikájának minden alapkövetelménye ennél fogva abból az egy tételből vezethető le, hogy a művészet az ábrázolt dolog lényegét, vagyis örök és változatlan formáját fejezi ki. A formameghatározó elv vagy ok mindig tevékenység forrása s így minden műalkotás olyan lényeket ragad meg és ábrázol, mely *megnyilvánulni törekszik*.

A «megnyilvánulni törekvő» formában valami felsőbbrendű, démonista cél van s a lélekkel adott mozgásoknak egy-egy határát jelenti. Ezt a határt a célban a lélek már előre is megjelöli. Az adott célban tehát *cselekvés* van.

Aristoteles felfogása is erkölcsi — mint Platoné —, hiszen a valóság megtisztított képét tekinti a művészet céljának s erkölcsi hatást csak a hallás útján közvetített művészetekben tart lehetőnek. (A zene és a katharizisos tragédia.) De a «valóság megtisztított képét» az erkölcs-től függetleníteni tudja s az *igaz* értékéből a *szép* értékéig is eljut.

Tehát nem az individuum, a művész, az egy ember a legfontosabb a művészetben — erről csak futólag emlékszik meg a Poetika a 17. fejezetben —, hanem megnyilvánulni törekvése a felettünk álló formának, a rendnek, melyhez az erkölcs is hozzátartozik a «vágynélküliség» révén.

A rendben gyökerezik az egységesség s vele Aristoteles egész esztétikája. Ennek a felettünk álló formának három ismertetőjele van: a rend, a szimmetria és határoltság (Meteph. 13, 3.), a hangok területén pedig a melódia, a ritmus, a harmónia. Amikor a művészetet az utánzásból (mimézisz) magyarázza, akkor sem valami szolgai másolásra gondol, hanem a *«maradandónak, a jellemzőnek, a lényegesnek, tehát a formának alkotásokban való visszaadására»*. (Pauler 107.) Vagyis a költészet a jellegzetes mozzanatok, az örök és változatlan formát *«utánozza»* s nem a változó esetleges realitást.

A forma s a vele járó *«cselekvés»* (célirányosság) gondolata Aristoteles műfajelméletét kollektív jellegűvé teszi. Mint az egésznek, a közösségnek felfogó része tekint körül, tekint az egészre s magyarázza azt, ami körülé él s a célok találkozásában az örök törvények szerint formálódik.¹

Platonnal szemben mindig ezt a teljes valóságot nézi: eredményeit a rendelkezésére álló művészi, költői anyagból vonja le. Módszere tehát empirikus, tapasztalati. Nem indul ki valami szépségmeghatározásból, bár a szépet az egyúttal kellemes erkölcsi jónak tartja, de ebből nem akar deduktív szabályokat levezetni. A *«ki-fejező eszközök»* szerint elkülöníti a költészetet a többi művészettől, aztán a műfajokat tárgyuk és az *«utánzás»* módja szerint határolja el egymástól.

Aristotelesnek a költészetről szóló munkája töredék, de ami megmaradt belőle, éppen a művészet lényegével foglalkozik és benne van örök értékű tragikumelmélete. Módszere szempontjából igen jellemző az, hogy például a tragédiát terjedelme, felépítése és részei szerint is tárgyalja. A technikai elemeket igen kiemeli és a 26. feje-

¹ A lélekben is, a tárgyban is él a forma. A kettőnek találkozása visz az általános harmóniához, a *szép* egyik legfőbb szabályozó (normaadó) elvéhez.

zetben a tragédiát azért tartja külön műfajnak az eposznál, mert a művészi eszközöket kisebb terjedelme mellett is fokozottabban foglalja magában s a felépítésben szigorúbb egységet mutat. A műfajok megítélésében azoknak *hatásait* használja értékmérő eszközü. A hatás (pl. a tragédiában a félelem, szánsalom s az ezekkel járó katharisz) belekerül definíciójába. Meglevő művekből, azok átélt hatásaiból ítél. Így vezeti le a normát, a szabályt, azt, hogy milyennek *kell* lennie az ábrázoltnak, a cselekvésben a szerencse változásának stb. A hatások vizsgálatában elsőrendű pszichológusnak is mutatkozik.

Ha már most e rövid fejtegetés alapján össze akarjuk foglalni műfajelméletének módszerét, három fontos elem tűnik fel benne. Az első a formára vonatkozó *metafizikai*, átfogó jellegű kiindulópontja, mellyel logikusan, tisztán vezet be a magasabbrendű művészet birodalmába, az értékelésbe. A második az *utánzáselmélet*, mely azóta veszedelmes, természettudományos tanítássá vált, de nála csak a forma lényegének a valóságokban (a tárgyban) való magyarázata. A harmadik az *empiria*: a tényekre, tapasztalatokra való támaszkodás s azokból egyenesen pszichológiai tények egyszerű megállapítása s az utóbbiaknak elhatározó fontosságú műfajjellemző vonások gyanánt való feltüntetése.

Aristoteles tehát alapelveivel az esztétikai s a költői műfajelméleti kutatásoknak a nagy és változatos irodalom után is helyes és gyümölcsöző módszert mutat. Nem egyoldalú, nem egyirányú, a magasságok és mélységek felé nézve vizsgálja a legközvetlenebb tapasztalatokat, amelyek között nem jelentéktelen szerepet tölt be a technika, a külső forma vizsgálata sem.

A technika szerepe önála természetszerűen a metafizikai jellegű formaproblémából folyik. De mert töredékben fennmaradt munkájában ez a technika nincs az

alapmotivumból levezetve, a kéreg, a tárgy formálása ragadja meg a költői műfajjal foglalkozó utódait, a *humanistákat*. Az utóbbiak kezében aztán az a nemes esztétika, melyet Aristoteles kidolgozott, a külsőt vagy legfeljebb a külsőhöz közeljáró belsőt, — s ami legfőbb érdeme — a nyelvet tárgyaló szabálygyűjteménnyé lett.

De a humanistákra Aristotelesnél nagyobb hatással volt *Horatius*. A rómaiaknak költői elmélettel foglalkozó nagy íróművésze ugyan «*Ars Poeticája*»-ban nem tévedt az iskolai normaadók útjára, művének mégis nagy része van abban, hogy a későbbi korok a műfajokkal is foglalkozó «*Poetiká*»-nak hitelét ilyen irányban rontják meg. Bár nem szisztematizáló, rendszerező ez a mű, de alapjában, vázlatában olyan természetű. A humanista kor, ez az áttekintésre törekvő, kivonatoló kor leszedte róla a költőiséget és szkémát csinált belőle. Ebben a rideg vázban egészen iskolamesteressé lett.

Az *Ars Poetica*, mint tudjuk, kritikai megjegyzésekkel indul, lazán összefűzött gondolatok során cseveg a költői műfajokról, a stílusról, arról: hogyan «desz» a költő; még a megvesztegetett bírálóról sem feledkezik meg. Munkája gyakorlati utasításokat is tartalmaz, úgy-hogy a metrikai szabályok sem hiányoznak belőle. «*Et prodesse volunt et delectare poetae*»: a költők annyiban használnak, amennyiben gyönyörködtenek — mondja. De nevelő, erkölcsi hatásuk a fontos, mert írsaikkal megnyerik a fiúkat az erénynek és gyermekes szenvedélyeikből gyógyítják őket.

Az *Ars Poetica* gyakorlati részeinek kiemeléséből, magyarázatásából születik meg a rendszeresnek látszó költészettan. Aquinói Szent Tamásnak az a felfogása, hogy nem erkölcsi akarata, hanem ügyessége szerint kell megítélni a művészt, mert a művészet célja a művészi, technikailag jó. Szerinte a művészkedés (kéziipar is) intellektuális jórahalóság, nem pedig erkölcsi; a művész

tehát a *szemlélőnek ismerőre*jére hasson és *tetszését* keltse fel. Ezt a helyes felfogást nem méltányolja a humanizmus. Bár Hieronymus *Vida* Horatiusra támaszkodva bizonyos módszertani rendet óhajt teremteni, amikor az *Aeneis* alapján az *eposzt* állítja a költészet birodalmának közép-pontjába (*Poeticorum Libri Tres* 1521), utódai inkább a külsőségeket nézik. A humanizmus iskolás poetikájának mintája Julius Caesar *Scaliger* (*Poetices libri septem*, 1561-ben megjelent) híres könyve, amely az antik költészet szabályait gyakorlati célokra gyűjtötte össze.¹

A magyar renaissance történetéből is látjuk, milyen fontos kelléke volt e kor műveltségének az, hogy valaki latinul tudjon verselni. E cél elérésére tankönyvet adtak. Ennek a technikát tanító és a művekben a technikát magyarázó poétikai iránynak a módszere roppant primitív, szinte módszernek sem mondható, mert az eredmények, a szabályok között nincsen belső összefüggés. Aristotelest ugyan ismeri, de annak mélységét nem érti. Aquinói Szent Tamásnak Aristotelesből épített esztétikai gondolatai nem férkőznek közelebb hozzá; a művészetet, a költészetet az egész-től, a világtól elszakadt részletnek nézi. Egy verset tart szem előtt — nem törődve ennek a versnek belső rúgóival, teremtő mozzanataival. A humanisták előtt mester-ségszerű a költészet, olyan ügyesség, amelyet más ügyes embertől el lehet tanulni. Hagyományokat igyekeztek gyűjteni. Legfőbb érdemük, hogy tudós- és tudomány-történetet adtak, lajstromoztak, mint a XIX. század és vizsgálták a nyelvet. Ez volt nekik a «litteratura». Ebben a grammatikai, a történeti s a stilisztikai-poétikai-retorikai elemek a fontosak. Az így megállapított hagyo-

¹ A németeknél Opitz (*Buch von der deutschen Poeterei*) Scaliger nyomán a költői műfajokat így állapítja meg: heroikus költészet, tragédia, komédia, satira, epigramma, ekloga, elégia, echo, hymnus, sylvia, lyrica.

mányból szűrték le a «helyes» eljárási módokat és a költészetnek azt a szellemét, amelyet ők helyesnek tartottak.

A humanista poétikában a tekintély elve fogta össze a szabályokat. Ez a humanista hagyomány él tovább a XVII. század szellemes és nagyhatású költészetelméletében, Boileaux «Art Poétique»-jában (1674). (Ebből táplálkozik a barokk-költészet is, csakhogy lelke feszülése poétikája fölé emeli.)

Boileaux csaknem teljesen a költőkhöz szól és mondanivalóját majdnem végig parancsolómódban adja elő. Munkája azonban már kifejezett esztétikai elven épül. Az ő szabályai, kedvesen feltálat receptjei összefüggnek, mert gondolatmenete abból a kissé félreértett aristotelesi felfogásból indul ki és abba is tér vissza, hogy «*az igaz a szép*». Ez a művészeti elv ugyan sok oldalról megtámadható, de mégis olyan gondolat, amely egységesen összefogja a részleteket, a szabályokat. Módszere tehát van, bár annak alapja kétséges. Megmutatja, mire fűzte fel, mi körül rendezte anyagát: a szabályokat és utasításokat. Boileaux nagy érdeme éppen az, hogy az ilyen középonti módszertani magnak szükségességét újra észrevehetővé teszi.

A XVIII. században aztán állandóan kifejezésre jut az a törekvés, mely szerint nem a külső formák és a technikai föltételek a legfontosabbak, hanem az, ami ezeket kilendíti. Ez pedig az élet-, a világszemlélet.

Az elméletíróknál ez a gondolat természetesen sok zavart is okozott. Az erkölcsi elemet néha túlságosan hangsúlyozták s ezzel tértek le a művészet útjáról. Leibniz a vallási élet előmozdítását, Lessing Platon hagyatékaképpen az erkölcsök javítását várja a költőtől. Kora költészet-elméletírói, kritikusai a felvilágosodás erkölcei szerint igyekeztek mérni a műveket. Lessing ennek a felvilágosodásnak világ- és életnézetét állította be a műfajok elméletének középponti vizsgálatába. Azonban

olyan csirákat fog meg a költészet, a tragédia, a komédia tárgyalása közben, amelyek az «örök emberi»-nek, a rendnek fogalmát érintik s így sokszor kora felfogása fölé nő.

Az élet- és világnézetnek a műfajok elméletébe való bevitelére tisztán esztétikai hangsúlyt Shaftesburynél nyer. A görög klasszikusok és filozófusok vezetik őt arra a gondolatra, hogy a művészt a *harmónikus szépségben* kell keresni. Platon vezérli gondolkodásában, amikor a már Aristotelesből feltámadt, de a felvilágosultaknál félremagyarázott etikai problémák mellé odaállítja újra a metafizikát. Aristoteleshez jut akkor, amikor a *harmónia* eszményét az emberi lélekben, de ugyanakkor a kozmoszban is keresi. Ez a kettő a formában találkozik. Mintha az aristotelesi «forma» lényegét akarná kicsendíteni a harmóniában, midőn ennek erkölcsi és metafizikai jelentőséget tulajdonít.

Shaftesbury felfogását a németeknél *Winkelmann* képviseli, aki görög művészettörténeti tanulmányai alapján (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) egyenesen *vallásos-misztikus* eredetűnek tartja a szépet. «Die höchste Schönheit ist in Gott.» Ezzel a kijelentéssel — bár más fogalmazásban — már találkozunk Aristotelesnél. A harmónia elvét kötelező normává teszi s a formára nézve átveszi Aristoteles alapfelfogását. A görög művészet nála a művészi szép abszolút megtestesítése. Lelkes túlzásának megemlézése azért fontos, mert nyomai Herdernél, Schillernél, Goethenél, az idealista és neoklasszikus irány elméletfróinál megtalálhatók.

Schiller filozófiai munkáiban a szépség a középponti vezető gondolat. A művészettől tiszta esztétikai hatásokat vár, de mint költő arra az eredményre jutott, hogy ilyenek a valóságban nincsenek és a felvilágosodottakkal együtt vallja, hogy a költészet azoknak a belső harmóniáknak (szóval: a rendnek) a megtestesítője, amelyekben az erkölcs is épül. *Goethe* még nagyobb látószögéből

nézi a világot : ő a költészetet, tehát annak műfajait is, az egész művészet áttekintésével ítéli meg. Sőt minden művészetben meglátja a természet örök alapformáit, alaptípusait, átfogása tehát akkoriban a lehető legmélyebb. Lessing, Schiller és Goethe, míg a műfajokat vizsgálják (a tragédia, az eposz stb.), filozófiájuk szemszögéből próbálják azok lényegét meghatározni. A filozófiai, a világszemléleti felfogásban kiüti a fejét valami állandó tisztító, a rend felé hajtó lelki folyamat, amit *formáló kategóriának* is neveznek. Ennek ismeretével közelebb jutunk minden esztétikai kérdéshez.

II. A formáló kategória.

Mivel a művészet egy, csak kifejező anyaga más-más, a formáló kategória kérdése nemcsak a képzőművészeket érdekli, de a szépírókat s a zenészeket is. Újabban a szellemtörténeti irányú irodalomtudomány vetette fel, hogy pl. a barokk stílus-e vagy formáló kategória. Ennek a problémának megvilágítása megmagyarázza a formálás lényegét. J. Wiegand érdekes német irodalomtörténetében azt mondja : «A jelenkor költészetének barokk tulajdonságai s a barokk előfutárainak az antik, a gótika s egyéb művészetekben való feltalálása azt a gondolatot ébresztette, hogy a barokk nem is egy időszak stílusa, hanem esztétikai megjelenési forma», azaz kategória, amely a formálás meghatározó alapjelenségét fejezi ki. Ennek néhány stílusban való keresése mély esztétikai tanulsággal jár.

A formáló elv gondolata nem új. Már a görög művészetbölcselet ismerte azt a felfogást, hogy nagy ellentétekből szűrődik le a harmonikus művészet. E szerint a dionysosi : a formatörő, a khaotikus elemmel küzd az apolloni : a formakötő, a rendet teremtő, harmóniába

vívó elem. Ha az utóbbi győz, az alkotás művészi. Az életnek zűrzavarán, a bor, a mámor, az élvezetek rendetlen istenének, Dionysosnak (Bachusnak) világán győznie kell Apollonnak, a fény, az eszme, a harmónia istenének.¹ Egyszerűbb koroknak könnyebb megtalálniuk az összhangot; összetettebbeknek, sok egyénit tartalmazóknak, zavarosabbaknak: nehezebb. Az emberi lélek az ellentétekkel szemben, az érzéseket és gondolatokat kivető szervezeten át, gyakran egyféle módon keresi és találja meg az egybeolvasztást, a kifejezést.² Ez az oka, hogy a jelen

¹ Ormuzd-Ariman, jó-rossz, khaosz-rend stb. ellentéte.

² A «dionysosi» és «apolloni» elem harcának észrevehető megújulásai vezettek az irodalomtörténeti és egyéb hullálméletekhez. Nálunk Bodnár Zsigmondnak ilyen elmélete indította meg a «szellemtudományos» rendezést. Bodnár a történeti korszakokat az ideális (apolloni) és a realizmus (dionysosi) hullámainak váltakozásával magyarázza. Amanak idején az emberi lélek *egységben* jelenik meg s az igaz, a szép és a jó értéke uralkodik; emennek idején az *egység szétbomlik* s az értékek meglazulnak. Amikor így a történelmi ritmust és értelmét kutatja, bár a «rend» mellett hoz fel bizonyítékokat, a mechanikus világmagyarázat felé hajlik.

Szent Ágoston történelemszemlélete is valami harcot, valami hullámlázmást lát a világ rendjében. A nagy hippói püspök úgy fejezi ki ezt, hogy az Isten országa az ördög országával küzd: a valóságos élet, a történelem az eszmék harca, az erkölcsi értékek küzdelme. A küzdő az ember. A cél a jónak győzelme a gonoszokon. Egyszerű a gondolat, hogy ez a küzdelem a világ végezetéig tart. Ami küzdelem — mint mi mondanók —, az változó szerencsével folyik, hol a jó, hol a rossz van felül. Ez hullámlázmást jelent. A hullálméletnek egész naivan való megfogalmazása tehát: borúra derű, derűre ború! Azok azonban, akik azt a kérdést vetik fel, van-e *törvény* a történelemben, szinte mennyiségtani eredményekhez akarnak jutni s mint a csillagász egy bolygó vagy üstökös útjáról, meg akarják előre mondani, mikor hova jut az ember. Ilyesmivel a németeknél a «Periodenlehre», az időszakokkal foglalkozó tudomány bibelődik. Ez valóságos kabalista számokkal dolgozik. Például a hetes számnak és többszörösének szerepével. A holdhónap 28 napjában a 7 négyszer van meg. Ez a 28 nap szerepel a női test megújulásában s ezen az alapon átkötik a hetes számot a születésre és a gyermekre. Az egyik efféle könyv így a Habsburgok történetéből olyan következtetéseket von le, hogy azok alapján mindenkire meg lehet állapítani, vajjon tehetséges-e és szerencsés lesz-e? Ez a «Periodenlehre» a hullálméletnek már fattyúhajítása.

A Bodnár Zsigmond-féle rendfigyelgetésnek azonban komoly a jelentősége. A német irodalom nem is hanyagolja el ezt a területet és sok jó eredménye ment már át az új szellemtudományi munkákba. Nálunk

és a mult művészetében, tehát költészetében is, pl. barokknak mondott tulajdonságok ismétlődnek.

A kivirágzásig jutott egységes stílusok mindig egy-egy kor szellemi és anyagi arculatának többé-kevésbbé ki-egyensúlyozott képét mutatják. A barokk is.

Vannak kutatók, akik szerint a költészet megelőzi a képzőművészetet : — echo, képköltészet, szonett, pindarosi óda, madrigál stb. szerintük barokkot jelent. A *díszhalmozás* a késői római költőktől ered, — a renaissanceban ezeket utánozza az egész művészet. Ennek a barokknak «apolloni és dionysosi» ellentéteit körülbelül így állítják össze és szembe : Kedves, édeskés, idillikus ~ héroszi, borzasztó ; jámborság ~ rémjelenségek ; tisztaság, hidegség ~ bujaság, érzékiség ; száraz tudatosság ~ tüzes szenvedély ; erkölcsi racionalizmus ~ misztika ; antik mozzanatok ~ keresztény erkölcstan ; galantéria, szellemesség ~ epikureizmus ; Teokritoson, Vergiliuson, Tasson (Aminta) át : furulya, hűség, vágy, szerelem, szalagbokros juhok ~ abszolutizmus pompája. Egyszóval mindent egybemarkol s ennek ellentéteit *nehezen* tudja kibékíteni. Ez a nehéz erőfeszítés az izmok vonaglásában jut kifejezésre, a vonalak megtorpanásában, majd új erőgyűjtés után továbbszökkenésben, míg végre a har-

ennek a komoly iránynak újabb művelője *Ligeti Pál*. Der Weg aus dem Chaos (München) c. könyvének leglényegesebb gondolatai a következők : A képzőművészetek (építészet, szobrászat, festészet) nem párhuzamosan virágoznak, sőt egymással ellentétben vannak. Ha az egyik virágzik, a másikat sorvadnak, illetőleg a virágzó művészet felé hajlanak, tehát lényüket elvesztik. Ha a művészeteket korukba állítva nézzük, látjuk, hogy az építészet : a törvény és a rend (szigorú erkölcsű) korában, a szobrászat : a szabad rendben (erkölcsös), a festészet pedig : a feloldott szabadság, az egyéniség (élvezethajszoló) korában virul. E szerint háromféle hullámot vet az emberi műveltség ritmusa. A művészetek hullámszerű ritmusa az egész művelődési (társadalmi) élet hasonló ritmusára utal, tehát abból a jövőre is következtetés vonható. Ennek a háromféle hullámnak az adott rendben való megjelenését az egész emberiség művelődéstörténetével bizonyítja. Ezen az alapon megállapítja, hogy a most lassan hamvadó erkölcstelen «festői» és az eljövendő «építészeti» kor között folyik a küzdelem. — Ez is mechanista felfogás.

móniát több lépcsőfokon át sikerül megalkotnia. Minden művészetben, tehát a költészetben is. (Belső és külső formák : szerkezet, verselés.)

Hasonló ellentétei minden összetettebb kornak vannak, csak az a kérdés, megvan-e ilyen hősiessége és ereje. Ez a hősiesség, ez a formáló erő a lélekből táplálkozik. A barokk az újraéledő hitből, az új nagy szentek példái-ból merítette a megtorpanás után is összeszedhető új feszülését. És ez lett a formálás eredményének, kiegyensúlyozott stílusának legjellemzőbb vonása. A vallás fényéből merített harmóniateremtő módja azonban ugyanaz, amit egyszerűbb, nyugodtabb körülmények között az antik művészetbőlcselők *apolloni* elemnek tartottak.

Mert végeredményben minden stílusnak formáló lényege : az *ellentét kiegyensúlyozása s ez az esztétikai kategória is*. Hogy mi mindent egyensúlyoz, az a koroktól függ.¹

A barokk nyomán lecsapódó XVIII. századi klasszicizmus például, eredetéhez híven, alapjában pantheista felfogásból táplálkozik. Neki is, mint a görögnek, az egész anyagi világ isteni. Minden lelkes előtte : a föld, a fű, a fa, a mennybolt, a csillagok, az emberek, az állatok. Közte és a görög között az a különbség, hogy az igazi görög hitte is azt, ő azonban csak legfeljebb igyekszik hinni. Igyekszik, tehát mint a humanizmus jó tanítványa, inkább tanult, mint ihletett művész. Nincs nagy mélysége, mert keveset merít magából és sokat a könyveiből, a műveltségéből. Ez a kor lelke lobogását is műveltségéhez hűti le.

A *racionalis felvilágosodás* után a romantika egyre jobban igyekszik érvényesíteni azt, ami hazai. Szereti a meghonosodott keresztény hagyományokat, a történelmi

¹ Legutóbb Otto Forst de Battaglia bizonyította, hogy Bécsben Hofbauer szent Kelemen lelki hatása alatt alakult ki a gazdagok empiristílusából a «biedermeier».

tárgyakat, a nemzeti mesét, mondát, a népi gondolkodás természetességét, a közvetlen érzést, a mindennapinak varázsos közelségét s a hit végtelen távolát. Valójában ez is az, ami a barokk, de a hitelét veszített klasszicizmus összeforasztó formanyelvét és hideggé vált szokásait kerüli.

A romanticizmus közvetlen, önmagát adja ; de mégsem tud lehiggadni, mert ugyanabban a hibában szenved, mint a felújított klasszicizmus : ez sem hisz abban a mindent istenné tevő naiv felfogásban, amelyet hazai meséiből és mondáiból másol. A keresztény műveltségen nevelt ember nem tud olyan primitív lenni, nem tud pantheista lenni olyan értelemben, ahogy pantheista volt pogány őskora, őseinek a természetbe beleolvadó lelke. Az a lélek, amely létrehozta a csodált meséket, mondákat. Racionalista műveltsége nem engedte meg neki a lovagkornak egyszer már a hittel kiegyensúlyozott hazai költészetébe való beleolvadást sem. Az érdekes, szórakoztató, nemzeti öntudatot lehelő romantika csak akkor válik művészivé, amikor az agyában kiművelt ember megtalálja a neki megfelelő pantheizmust. Ebben a *logika*, a *ráció* az uralkodó elem. Ez a logika, ez a ráció teszi neki lelkessé a földet, amelyen az ember él s ebbe gyömöszöli a kereszténységet is.

Kevesen vették észre, hogy — főképpen a németeknél — az észből táplálkozó új-idealizmusban nyert egyensúlyt a romantika, amelyet hazai gyökerű humanizmusnak is lehetne nevezni, mert éppúgy mutat támaszt fel, mint a renaissance. A Hegel-féle bölcsélet fogta össze a romantika vegyes elemeiből a hazaiakat olyanokká, hogy stílust, valami harmonikusat jelenthettek. Csakhogy ezt a romantikát már nemzeti idealizmusnak nevezték.

A formáló Hegel-féle bölcséletben a kereszténység helyett az akkori spekulatív szellem jut jellegzetesen kifejezésre. «A gondolat és a lét azonos», — hangzik a racio-

nalizmusból szűrt varázsige. A «gondolat» szó jelenti a lelket. Ha a gondolat és a lét egy, könnyű megmagyarázni az egész világot. A platonai, valamint a bibliai «ige», a «Logos» mintájára felveszi, hogy a logikai fogalom az egyetlen valóság ; ez a világ *ősoka*; ez minden jelenségnek, a dolgoknak, a tárgyaknak lényege. Platonnál ész, a bibliában Istent jelent a Logos s ennek helyébe a szegény «fogalom» lépett. Ez a «fogalom» *idea* is, *szellem* is. Hegel szerint : «A lét, a tárgy, az anyag és a gondolat egy». A világ megteremtése egyszerű logikai művelet nála : minthogy a logikai fogalom az ellentmondásban bontakozik ki (tézis, antitézis, szintézis) : először állítja magát, aztán tagadja, majd tagadja saját tagadását, amivel állításhoz jut. Ilyen elmeművelettel alakul ki a mindenség. Mivel a gondolat helyettesíti nála a lelket s ezt a filozófián neveltek el is hiszik, az egész, az anyagi világ is szellemi *értéket* nyer, hiszen ez a «gondolat» teremti azt meg. Képpel szólva : Hegel az eget és a földet összeolvasztja s az ég értékét így ráruházza a földre. Olyan művelet ez, mint a habverés : a tojás fehérjét összekeverik levegővel. A fehérje az anyagot, a levegő a lelket jelenti.

Amíg ez a filozófia az anyagban az istenit nézte, vagyis az értékeset, művészi ihletre serkentett és az antik formálókategória megvolt benne.

De a levegő kiszabadult a hab kis buborékaiból és ezek nyomán ott maradt az összezúzott, vizes, nyúlós tojásfehérje. A levegő kiszállt a habból, a lélek, mint a mult időknek szép emléke is, elfoszlott. Maradt a fehérje, maradt az anyag. Maradt a racionalizmus bús öröksége : a materializmus.

A klasszicizmusban, az új-idealizmusban valahogyan, bár torz formában, megvolt a lélek hite ; ennek következtében volt valami, ami az esztétikai kategóriát, az ellentét kiegyensúlyozását érvényesíthette. *A lélek rejti*

az értéket, az esztétikai kategória formáló determinánsát. Amint azonban a nyúlós massa, az anyag, árván meredt az ember elé, vége lett a szépnek, de a jónak és az igaznak is — szóval minden értéknek ; minden különbre törekvésnek. Ott zúgott egyenletesen a törvényszerűségek fatalista árja-apálya, amelybe nincs beleszólás, amely megy a maga kiszabott útján s amelyet nem lehet más-hova irányítani, mint ahova adottságánál fogva mennie kell. A sivár törvényszerűség alól nem volt menekülés, nem volt az embernek szabadsága, — nem volt mikrokozmosz, azaz alkotó, alakító ; mindent a makrokozmosz egy darabjának tartottak.

Alapjában a Hegel-féle idealizmus racionalista és pozitivista. De a XIX. századnak ez a legnagyobb lendületű filozófiája, világfelfogása — ha pantheista-monista elvei homloktérben is álltak — azzal, hogy mintegy istenné tette a földet, az anyagot, a tárgyat, logikai misztikájával (a gondolat a léttel, a tárggyal azonos), magában rejtette az esztétikai kategóriát. Amíg a régi érték s a kereszténységből táplálkozó kötelességérzet ki nem fogyott belőle, diadallal vitte előre a kultúrát. (Fichte, Schelling.)

A hegelizmussal csaknem egyidőben hat az új-pozitivizmus. Ennek hirdetője Auguste Comte. (1798—1857.) Filozófiájának lényege az, hogy a *tudatjelenségek változatlan törvények eredményei és eredői*. Ebben a felfogásban tehát egészen elsikkad a lélek. Ha változatlan törvények szerint működik a tudat, az ember csak gép. Ez az a lombikban született homunculus, aki nem értékelhet, hiszen mindennek ki van szabva az útja. «Pozitivizmusa» az, hogy a világ jelenségeit nézegeti és gondolkodó gépje a természet törvényeit megállapítja. Ez az egyoldalú felfogás a saját lelkét egyoldalúan kirekeszti. Ellenzőt tesz a szemére, hogy csak egyirányba nézhessen és azt, ami fölötte a magasban, ami alatta a mélységekben van,

meg ne lássa. De ilyen ellenzővel is kirándul a mindenségbe, mert bezárt lelke kényszeríti rá. Comte megalapítja a pozitivisták történelmi felfogást, a társadalomtudományt, sőt vallást alkot. Ennek a vallásnak istene az emberiség és neve: grand être, nagy lét, nagy valóság. És hogy ellenmondásokból fakadó díszharmóniája a komikumig jusson, a francia filozófus megteszi magát felekeazete főpapijának s a «kultusz» formáit a katolicizmuséi mintájára szerkeszti össze.

Míg Hegelék az anyagot duzzasztották lélekké, a racionalisták a lelket is anyaggá, törvényektől hajtott anyaggá sülyesztettek. «A gondolat és a lét azonos», hirdették a racionalisták, utánuk az új-idealisták és a francia új-pozitivisták. És Comtéknál a tudat, amelyben a lelket szokás keresni, egyszerű mechanizmus. Náluk csak ez formál. Az ellentétet, az anyag és lélek kettősségét nem akarja meglátni, *nincs tehát esztétikai kategóriája. Ennek a filozófiának művészeti megjelenési formája a realizmus.* Ez atavizmusból még akar szerkeszteni, de nem tud — éppúgy nem tud, mint a romantika, amíg idealizmusá nem fejlődött.

És a racionalista-pozitivisták gondolkörbe egyre jobban illeszkedik bele a biológia. A Darwin-ból táplálkozó elvek folyton bővülnek benne és világnézetté alakulnak. Most már «a lélek életműködés». Comte pozitivisták új-racionalizmusát ilyen biológiai kiegészítéssel Hippolyte Taine alkalmazza a művészetekre. Ez Claude Bernardnak egy fiataalkori munkájából indul ki (Bevezetés a kísérleti orvostudományba) és abból vezeti le szigorú természeti materialista előreelhatározottságát (determinizmusát). Bernard később visszavonta ifjúkori munkája megállapításait. (Kísérleti tudomány.) Kijelentette, hogy a «determinizmus» egyszerűen lerögzíti a jelenségek feltételeit és nem ad számot a természetről; — az anyag nem hozza létre a jelenségeket, maga is csak

a jelenségek elvonása ; az élet csak az «alkotó idea», az «irányító idea» felvételével magyarázható meg, s ez más rend, mint a mechanikáé, a fizikáé vagy kémiáé. A kísérleti tudomány végső határait a metafizikai rendbe, az alkotó lélekhez vezette vissza. Felfogása ugyan még az emberi lelket, a *szabad alkotó lelket* nem érinti, de Taine ezt is megbotránkozva olvasta, mert nem akart semmiféle lelket elismerni. Szerinte sem a lélek, a művészi egyéniség alkot, hanem maga a természet. A művészi egyéniséget, a «*faculté maitresse*»-t észreveszi ugyan, de elsiklik felette. A környezet (milieu), faj (race) és a kor (moment) hatásaiból magyarázza a művészetet. A műalkotást a művészből, a művészt a művészi iskolából (irány, stílus), az iskolát a fajból, az éghajlatból és a műveltségi állapotból vezeti le. Szó sincs róla : ez is fontos, igen fontos, hiszen a világ törvényszerűségei érvényesülnek bennük, de hol az alkotó ember, hol az ő alkotó lelke? Nincs ! Csak «életműködés» van, abba beletartozik az «ismeret», amiben a lelket szokás keresni. Nincs tehát esztétikai kategória sem. Az ő felfogása még a *művészeti realizmus korát jelzi, de már átsiklik a naturalizmus felé.*

Furcsa tudomány az, amit ekkor esztétikának neveznek. A Weber-Fechner-féle pszichofizika nyomult a fókuszába. Ez is biológia. A Spencer-féle esztétika hasonlóképen. Ez a művészetet — régi felfogás — a játék-ösztönből vezette le. Bölcselkedésének középpontja különben az a gondolat, hogy az élet célja lét- és fajfenntartás. De ha nincs lélek, akkor nincsen érték, nincs esztétikai kategória. Az ember állat. Az ösztöneit, a beléhelyezett *rendet* követő állatban mégis van valami magasabbrendű célirányosság, — hanem a lelkétől, szabadságérzésétől, felelősségétől megfosztott ember a faj fenntartásával járó életműködés szövevényéből kiragadja a kis gyönyört és — megöli vele létét és fáját.

Ez a biológus bölcelet, mikor azt tanítja, hogy az «ismeret életműködés» (mint pl. az emésztés), célja pedig az egyednek és a fajnak fenntartása, nem ismer lelket, nem ismer felelősséget és így elszabadított vágya: az emésztés és a *fajtalan* sexus gyomorbajt és degeneráltságot hoz neki. Amit művészetnek mond, az ezekkel a tárgyakkal foglalkozik. A *biológus felfogásnak megfelelő kifejezési mód* eleinte *naturalizmus*, majd egészen lezüllött alakjában *verizmus* néven ismeretes.

A materializmus útján ez körülbelül a mélypont. *Ilyen léleknélküli világnézetben a művészet nem válogat, nem szerkeszt, nem keres ideát, értékeset, csak azt adja, amit meglát, ami emóciókat, izgalmakat kelt.* Kifejezési eljárása az előzménytelen és lezáratlan *leírás*. Ez a természet-tudományok módszere.

Hogy a racionalista, pozitívista, biológikus materialista kornak mégis van művészete, e fölé a természet-tudományos világnézet fölé emelkedő, sokszor értékes műdarabja, arra már megadta a választ Nietzsche az egyik szép mondanivalójában: «A legjobb bennünk talán régebbi idők érzelmeiből öröklődött. A nap már lenyugodott, de életünk ege még tőle izzik, tőle ragyog, bár mi már többé nem látjuk őt». (Zarathustra.)

Ahol *szép* van, ott a letagadott, de környezetünkben, hagyományainkban és magunkban is működő lélek szól. Ez a lélek üti fel fejét a pocsolyában fetrengő emberben, amikor a szívét megkapó futó, múló természeti képeket, érzéseket, vágyakat kikapja a többi, a törvényszerűségek szerint rohanó képek, érzések és vágyak közül. Ez a némileg rendező, a jobb, a szebb felé *vágyó* kifejezési mód a művészetek utóbbi történetében *impresszionizmus* néven ismeretes.

Ekkor már nemcsak a művészetben mozog a lélek, hanem a filozófiában is. Emlékezzünk *Bergson* intuíción elméletére. Ez az intuíció még nem lélek, csak valami

misztikus megérzés, de a nemrég uralkodó tudatmagyarázatokhoz¹ képest valami tiszta és emberies felfogás. Az impresszionisták számára való bölcséleti fozópont, mely a materializmus rettentő pocsolyáját egy kis rózsaszínű ködbe, villódzó fátyolba burkolja. Már sejtet valamit, ami a szép felé visz. A németeknél az *igaz* felé igazodó *Husserl* fenomenológiai alapon próbál ekkor vigasztalót hozni — és szintén népszerű lesz. Nála a «szellem» a lényeg elvonása, tehát logikai dolog. De legalább nem csupasz matéria, nem vértolulásban, érzéki ingerlékenységben szenvedő test.

A khaoszból *önként*, a lélek természeténél fogva már a rend, a dionysosiból az apollói felé lendülő irányt mutatja a pszichoanalízisnek a szimbolizmust kedvelő naturalizmusból a lelki expresszionizmusba torkollása. A pszichoanalízis fejlődésének és kora művészeti vívódásának összehasonlítása az elnyomott lélek küzdelmének szemünk előtt való lefolyása. Freud felveszi a «tudattalan» fogalmát s abba rejti, hogy bennünk fizikai-kémiai folyamatok mögött a *lélek* működik. Olyan lélek, mely *cenzurát* gyakorol aljasnak tartott «ösi énünkön», elnyomja azt s a *jó* és *szép* felé vezet. Ebből a «tudattalansból» pattant ki «a hirtelen felöltés» (ihlet), ezzel kapcsolatban az álomból magyarázzák a *szimbolikát*, melyben a bennünk «elfojtott», elrejtett indulatok «tűzüket az ártatlan külső képre tolják át» s ezért megragadók. Ez a tűz a léleké. Az álom «homlozatépítő» munkájában, a tulajdonképeni szerkesztésben, a formálásban a lélek érvényesülését láthatjuk. Azzal, hogy ez az irány felveti az emberben a hatalomratörékvés és a közösségbeolvadás

¹ A tudat asszociációkból támad, úgy mint az anyag az atomok tapadásából (asszociációs elmélet); a lélek aktus, akár a szívverés, emésztés (Wundt); a tudat kémiai anyagok egyesüléséből keletkező változások eredménye (Ostwald); a lélek agyvádék, agyfeszítéskálás: ami transzcendentális, az a «szellemnek», vagyis a testi kísérő jelenségnek tévedése (materialisták) stb.

ellentétét, megismétli a dionysosi (romboló, formatoró) és az apolloni (építő, formakötő) elvnek a világban való érvényesülését. Ez az ellentét ugyanaz, mint a dinamika és sztatika felvétele, amelyekkel a «szabad» forma és a «kötött» forma lényegét szokták az esztétikusok magyarázni. A lélekelemzők «tudattalanjában» a lélek van teljes hatóerejével, új indításaival, dinamikájával, szabadformájával; a tudatosban, a szervezetben és az ő törvényszerűségével összefüggő logikájában pedig a kötött forma él. A lélekben célirányosság van, kidobja a szervezetnek a feldolgozni valót és ez a benne rejlő rend szerint formát ad a neki nyújtott és a világ képeivel feldolgozható indításnak.

A pszichoanalízis gondolatai a művészetben a következő párhuzamos utat mutatják: Freud-féle aljas sexualitás kirobbanása az *utónaturalizmus*. Folytatása *szimbolikus impresszionizmus* (ez még naturalista), azaz a lélek után való vágyódás kora; nálunk Ady Endre. A halhatatlan lélek elfogadása (legújabb fejlődés a pszichoanalízisben) az *expresszionizmus kora*. Itt egészen másodrendű a külső, a természeti világ. Jakob Wassermann ekkor már így beszél: «A pszichológia magára támaszkodik s a világ és Isten ellen játssza ki magát; kényszeríti az embereket, hogy benne higgyenek s nem a világban és Istenben». Az expresszionizmus persze igen zavaros, hiszen sokfelől táplálkozik s ezért stílusának ma még a körvonalai sem pontosak. De ez más művészeti stílusoknál is így van eleinte.

A formáló kategóriában látjuk a léleknek belépését a természet törvényei és törvényszerűségei közé.

A művészetbölcselek és esztétikusok a materialista-naturalista beállítású felfogások keretében is észrevették a művészetben valamiképpen a vatest, a prófétát, a megszállottat. De míg a lélekben hívők, a spiritualisták az anyagon kívül levő szellemben találták meg a vates

ihletőjét, addig a materialisták az anyagnak, a testnek ki nem fürkészett törvényszerűségeire vezették azt vissza. Ezek azt mondták, hogy a művészt «ösztönös erő» készíti «öntevékenységre». Végeredményben mind a kétirányú gondolkodás a kézzelfoghatón túl helyezte el őt.

Az ihlető tehát a pozitív ismeretek mögött van; maga az ihlet azonban az utóbbiak közé tartozik, mert habár hiányosan, mégis vizsgálható. Éspedig az ihlet «öntudatlanságának» visszaverődéseiből, művészek utólagos ráeszméléseiből, az alkotók egy-egy szent pillanatának titkon való megleséséből. A lélek rezdüléseiből, az agy szédüléséből, a szív, a mellizmok szorulásából, fokozott érzékműködésekből, tántorgó képgazdagságból, hullámzó gondolatvillanásokból kap ki a művész valami *élniakaró* csirát s viszi-viszi a «tudatküszöb» fölé. Így foganik meg a műalkotás. Ez az első koncepció, amelyre aztán logikusnak mondható kidolgozás következik. De az ihlet nem merül ki ebben az első, nagyszabású felvillanásban. A kidolgozás alatt az alkotóban új és új állomásoknál megismétlődik s felváltja a logikus kidolgozást. Az elmerülésen és tudatosságon, az ihlet öntudatlanságán és a logikus cél szerint való munkán át születik meg a mű. Néha nem is közvetlenül az első élniakaró gondolat- és képcsirából, hanem az azon melegedő újabb ihletésekből.¹

A művész először rádöbben valaminek megható és *értékes* voltára. De az így szerzett érzelmi képe is elmerülhet a többi szerzett képe közé. Talán évek múlva támad fel ez, talán soha. Ez az erős rádöbbenés, melynek nyomán képek járnak: az ihlet. Művészi ihletnek azonban csak akkor mondjuk, ha ez az érzés keresi a formát a megnyilatkozáshoz, és nem engedi pihenni a művészt, míg meg nem fogja, míg ki nem fejezi. *És itt a formáló kategóriában* feltűnik az a dinamikus jelleg, amely az *önkibontakozást*, az aristotelesi célratörést, *célirányosságot* mutatja. Az

¹ L. I. rész: Bev. az esztétikába.

ellentéteket kiegyensúlyozó, formáló, esztétikai kategória a célirányossággal, az értékes felé irányuló célkitűzéssel együtt a lélek birodalma felé mutat, sőt odavezet.

A művész önkínzással is «értékeset» keres... keres, mert keresnie kell... a khaoszt *rendbe* kell vezetnie. De nem kell okvetlenül abba a *rendbe* vezetnie, amelybe a természet mechanikus hullámvonala szerint tartozónak látszik, hanem egy másikba, amelybe a szabad lélek alkotó önállóságával kötheti; a másik «rendek» közül válogathat. Goethe is mondja: «Az embernek megvan az az arravalósága, hogy valami *különbnek* meggyőződéséből *saját hajlamai ellen* cselekszik». A hajlamokat a kozmosz rendjébe tartozó test hordozza. Ha az élet célja pl. a lét- és fajfenntartás volna, ahogy a biológus-naturalisták hirdetik, a művészek is csak megélhetésük kényelmesebbé tétele végett dolgoznának. De milyen szegény volna akkor Pallas Athenae birodalma!

Minden materialistaízü felfogással szemben a művészek és tudósok története azt bizonyítja, hogy alkotás közben az animális és az anyagi élettől minél függetlenebbé igyekeznek válni. Sőt újabban a fiziológusok emelik ki, hogy a léleknek a misztikába szállása, éteri finomságokat érzékelése összefügg az anyagtól való megszabadulással. Az *aszkézis*, a táplálék és sok egyéb szükségletünk nélkülözése egyre jobban kiszabadítja a lelket a föld törvényszerű nyügei közül és az értékek szférájába emeli. Ebből a szférából aztán — természetesen — a test újra vissza is hozza őt. Ha visszakerül, a spirituális ujságot ennek a földnek törvényei, rendje, sőt formája szerint dolgozza fel. Így adhatja át titkát az emberiségnek. Az alkotó tehát egyenesen aszkézissel szorítja le testi funkcióit, hogy felfokozódjék lelki funkciója.

A történeti poétikák, de egyéb művészetek «normatív esztétikái» is régóta kátyuba jutottak. A «kellékek», a szabályok, hogy miként *kell* valamilyen művet megalkotni,

már az új klasszicizmus óta nem érvényesek, a művészek áttörték ketreceit. A romantika elmosta a műfajok határait is. Valami rend azonban még mindig maradt a *szépirodalom* alkotásaiban. Az esztétikai módszer ezt a *rendet* akarja megállapítani.

Amikor nagyjából áttekintettük egy-egy kor világnézetét és művészetének *egyöntetű* jellegzetességeit, az esztétikai, azaz a formáló kategóriával kapcsolatban két rendet találtunk. Az egyik a világ törvényszerűsége, mely a testben is vizsgálható, a másik pedig az egyéni, szabad lélek az ő, gyakran új célratörésével. A *szépirodalom esztétikájának* felépítésében tehát két emeltyűnk van, amelyek segítségével a szépirodalom területén mutatkozó rendet nagyjából megláthatjuk és ennek eredményeképpen bizonyos normákhoz, szabályokhoz is eljuthatunk. Az egyik a lélek indításának, eredetiségének vizsgálata, a másik a törvények alá tartozó szervezetnek a művészetekben is megmutatkozó vallomásai.

III. Az újabb műfajelmélet.

A műfajok elméletét részletekre vonatkozólag kötelező normák megállapítása nélkül szabad csak néznünk. A mi a «kötelezőnek látszó normákat», inkább csak tipikus sajátságokat kivetíti, az az ember szervezetével, a *korok* és az *egyesek* világ- és életszemléletével van örök, belső, célirányt követő *formai* összefüggésben.

A költészettel foglalkozó tudomány nem lehet iskolás törvénykönyv, amelyből a költő- és kritikusjelöltek megtanulják a kötelező szabályokat, hanem inkább a *lélek művészi megnyilvánulásának* nyomozója. Mióta az esztétika hatalmas fejlődésnek indult, ezt az elvet igyekeztek is a műfajelmélet kutatói szem előtt tartani. A XIX. században persze az igazi *lélek* ritkán érvényesül,

mert a «szellem» szó, amelyet használni szeretnek, monista fogalom; benne a lelkiség az anyaghoz van kötve, jóesetben is az utóbbinak csak kisugárzása. De mindenesetre elégedetlenséget jelent a pozitivizmussal szemben.

Az új iránynak útján az első merész kapavágást Wilhelm Scherer bécsi egyetemi tanár tette meg, akit a történeti módszer felülvizsgálásáig mint kitűnő irodalomtörténetírót ismernek. Miután a primitív népek költészetétől kezdve a saját koráig áttekintette — amennyire lehetséges — az emberiség költői termékeit, arra az eredményre jutott, hogy nem találta meg az *igazi* lírát, az *igazi* drámát, az *igazi* epikát, vagyis a műfajokat úgy, ahogy azokat az általános elvekből kiinduló esztétikus-kritikusok képzelik. «Ha így áll a dolog, nem marad más hátra, mint hogy az esztétika pártatlanul állapítsa meg az egyes költői művek *hatását*» — mondja Scherer — és filológiai alapossggal leméri anyagát. E közben a költői koncepcióval s a kidolgozással is kell foglalkoznia, és rá kell térnie a képzeletre, a génusz tulajdonságaira, valamint az «érzésátvitelnek» mindenki részéről megérthető és átérezhető elemeire.

Scherer ezt a nagyhatású munkáját csak úgy mellékesen végezte el, maga nem sokat tartott róla (Poétikáját egyetemi jegyzetekből tanítványai adták ki), pedig történeti inductiójával és pszichológiai levezetéseivel (deductio) a költői műfajok elméletének a maga korában legjobban járható útját jelölte meg. Érdemét nem csökkenti, hogy alaposága, különösen a művészi tárgyak szkémáinak összeszedésében (pl. a szerelmi viszonyok osztályozása a költészetben) néha majdnem nevetséges és hogy a fogalmak, a műfajok s egyéb formák osztályozásában sokszor logikátlan vázlatot ad. (Utóbbi hiba részben a lejegyzők számlájára mehet.) Hibái mellett is kiválik mint újító azzal, hogy megindította a költő és

műélvezője lélektanának vizsgálatát. Ezzel is a *rendre* mutat. Működésében nagyon fontos még az, hogy a primitív népek költészete felé fordult. Kísérletével lavinaként indította meg azt a ma igen modern irányzatot, amely a poétikát valóságos néprajzi tanulmánnyá változtatta. Természetes, hogy az ilyen túlzásoknak is megvan a maguk érdeme, tudniillik az összehordott anyagot az esztétikus felhasználhatja. Scherer tehát a poétika irányában nagyot fejlesztett a német öncélú irodalomtörténeti költészetkutatáson.

Ma igaztalanul Schereren ütnek a pozitivista, hagyományos elemeire boncoló, szövegkritikus, forrás-, motívum-, stílustörténeti és biographikus, a jelentől elforduló túlzásokért. Bár a természettudományos módszer igazi megalapítói K. Hoffmeister és Goedicke. Viszont az is igaz, hogy ilyen összefoglalások nélkül magasabb szempontú áttekintések nem lehetnének.

Hogy Scherer mennyire jó irányt mutatott, az kitűnik Wilhelm *Dilthey* munkáiból. Ez a most is népszerű tudós, amannak tanítványa, kitapintotta mestere jó gondolatait s a lélektan nagyobb átfogású alkalmazásával előde általános eljárásából igen módszeres felépítést kísérelt meg. Kijelenti, hogy a poétikának «modern» tudománnyá kell lennie. Felteszi a kérdéseket: lehet-e olyan általános érvényű költői törvényeket nyerni, amelyek az alkotás szabályai és a kritika szabályozó elvei gyanánt használhatók? Hogyan viselkedik egy kor és nemzet technikája ezekkel a szabályokkal szemben? Hogyan lehet a szellem-tudományokra súlyosodó nehézségeket legyőzni, hogyan lehet belső tapasztalatokból általános érvényű ítéleteket levezetni?

Ezekre a kérdésekre úgy akar felelni, hogy az esztétikusok kétféle módszerét igyekszik egyesíteni. Az egyik esztétikus ugyanis kívülről megy befelé s úgy fogja meg a művész célját és technikáját, mely őt meghatározza.

A másik belülről jön kifelé: a teremő tehetségben fogja meg a szabály okát. Ő célja elérése érdekében mind a két utat megjárja: lélektani levezetést (dedukció) és történeti rávezetést (indukció) végez. Mint Scherer, Dilthey is nagy irodalomtörténeti, filológiai felszereléssel indul a lélektani kutatásnak, tehát — ami helyes — ennek szemmel tartásával végzi a pszichológiai dedukciót. Kiindulása az alkotótehetség analizálása. Ilyen módon a fantázia egy sereg törvényét állapítja meg s a költői képzelet különösségeit összehasonlítja az áloméival s az örölségéivel. Lélektani ismeretei fejlettebbek elődeiénél s az *élmény* szerepét megközelíti a költői, a művészi munka csirájában. Mikor az így elért eredményeket összeszedi, ezek bizonyítására felvonultatja a történeti kutatást.

Arra a kérdésre, hogy lehet-e általános érvényű költői törvényeket nyerni, az a válasza, hogy még a műfajok pszichológiai magyarázatát sem tartja lehetségesnek. A többi kérdésére pedig a történelemmel válaszoltat. Ezek a válaszok szépek, okosak, de a művészi alkotásnak már csirájánál feltűnő célirányosságát a szerkezeten, a kompozíción sem kíséri át. Egyébként ez a terület ma is legnehezebb része a költői és művészi műfajok elméletének.

Arra a kérdésére, hogyan lehet a szellemtudományokra súlyosodó nehézségeket legyőzni s a belső tapasztalatokból általános ítéleteket levezetni, szintén a történelemmel felel, mert «a technikát (érzékelhető formálás) csak történeti szemlélet s a személyiség analizálása útján lehet megfogni». Végső eredménye következésképpen hangzik: «A poétika megismerteti velünk a jelen élő erőt s megtanít az erre épülő művészetnek előállítását történeti érzéssel felfogni, értékelni. Ez alatt felismeri a technika *történeti* természetét s tudtára adja a mai költőknek az *ember természetéből* folyó szabályokat meg a történet folyamán megismert művészi fogásokat».

Dilthey poétikája¹ sem kidolgozott s mert az esztétikát kora felfogása szerint a művészetre alkalmazható metafizikamentes pszichológiának veszi, megáll az esztétikai módszer küszöbénél. Pedig intuíciója sok ponton tapint rá az igazi esztétikára, mely a szabad lelken át a világban s az emberben levő rend formába való ki-csapódását teszi érthetővé.

Dilthey irányának továbbfolytatója *Richard Müller-Freienfels*. Szintén inkább pszichológus, illetőleg pszichológiát űző szintetikus esztétikus, aki a meglevő eredményeket fűzi össze éles szemmel. A művészi alkotásról, a műélvezetről és a művészi értékről (*Psychologie der Kunst*), a művészetben ható művészi típusokról (*Persönlichkeit und Weltanschauung ; Psychologische Untersuchungen zu Religion, Kunst und Philosophie*) s az alkotó képzeletről (*Das Denken und die Phantasie*) írt művei után lép fel poétikájával. Ennek módszerét így jellemzi : «A történeti irodalomtudomány hatalmas anyagát felhasználva megkísérlem a költészetnek abban leírt műfajait és formáit a *költő és közönsége* pszichológiájával megvilágítani. Természetes, hogy tekintettel leszek azokra a nem *pszichológiai tényezőkre* is, amelyek a *formák* kialakulásában részt vettek». Hivatkozik a primitív népek irodalmára és a költészetet a többi művészettel összefüggésben tárgyalja. Mivel módszere lélektani, nem akar normákat, esztétikai törvénykönyvet adni. *A formát a stílusnál boncolgatja*. Gyökereit négy dologban találja meg : az alkotó különösségének feltételeiben, az esztétikai közvetítés és felvétel különösségében, a költői tárgyban s a költészet anyagának (nyelv) adott feltételeiben. Ha ez a négy dolog összevág, stílusos valami. Ezért megvizsgálja a költőt, a műélvezőt, az ábrázolást s a nyelvet. Ezek alapján jut el az érték küszöbéig, amelyet

¹ Bausteine zu einer Poetik. (V. ö. Lehmann : Poetik.)

szintén tapasztalatból szűrtnek tart és nem örök adott-ságnak. (Ázt mondja rá: «spekulatív előzmény».)

A műfajokat mint különös okokból differenciálódott ábrázolási módokat nézi. Amíg fejlődésüknek lélektani mozzanatait összerakja, történeti, néprajzi, társadalom-tudományi stb. adatokat vonultat fel. Megvizsgálja általában a tárgy stílusalkotó tényezőit, a közönségnek a költőre és formaalkotására való hatását, a költői tárgyakat, a motivumokat, azok kellemes és kellemetlen, tetsző és nemtetsző jellegzetességeit, a tragikus és komikus tárgyakat s végül a költészet és az élet összefüggését. A nyelvre nézve összeállítja a költői syntaxis emotionális jellegét bizonyító adatokat, összehasonlítja a költői és a közbeszéd szókinsét, ennek szenzorikus és imaginatív (érzésekkel és képzelettel összefüggő) elemeit, zenei elemeit, a szimbolikus gondolkodást (az ú. n. szóképek — figurák) és a költői nyelv irrationalitását. (T. i. hogy nem logikai, hanem közelebb áll a zenéhez, mely nem közvetít szorosan vett fogalmakat.) A külső formákkal, az úgynevezett technikával nem foglalkozik. A lényegesben szigorúan ragaszkodik pszichológiai módszeréhez s így a műfajokra nézve (pl. különösen a dráma és a komédia) csupán egyoldalú tényismereteket ad. Ez a nagyszerű kis poétika mégis több, mint a költészet pozitivistá pszichológiája.

Müller-Freienfelsnek a műfajelmélettel kapcsolatban sikerült rengeteg anyagot összehordani és rendeznie. De ez a rendezés természetesen még nem esztétikai, hanem pszichológiai fonalra felfűzött adatgyűjtés. Metafizikája úgyszólván nincs. Hiszen a «lélek» fogalma nála csak terminológiai szempontból használt fikció, feltevés, melynek segítségével könnyebb a fogalmi rendezés. Az életet szintén összetéveszti a lélekkel. A lélek nála is maga az élet, mely mind a testnek lélekkel telt mivoltát, mind a léleknek testi formában való megjelenését, tehát monista

«harmóniáját» jelenti. «A lélek — szerinte — egy cseppje a végtelenség hömpölygő árjának, amelyről nem tudjuk, honnan jön, hova megy, csak azt tapasztaljuk, hogy élünk, ami megállás nélküli folytonos történés.» A végtelenségnek ezt az egy cseppjét azonban mégis a testtel egynek veszi. (Geheimnisse der Seele, 1928. 41 l.) Két különböző tényezőnek ilyen erőszakkal önmagába való visszatérítése természetesen megakadályozza azt, hogy az újat, a *lelkit*, az egyénit, a «formatöröt», a belsőből felszínre kerülő új *akarásokat* új formálódásokig tudja kísérni. Bár a kitűnő esztétikus akarata ellenére is a világ s az ember *rendjének* halvány hangsúlyozásához jutott. Az a lelkiismeretes és széles látókörű szintézis, mely sajátja, egyelőre inkább csak a kollektivitást, az emberek és dolgok egymásrautaltságát, az egymástól való függést, egymással való együttérzést domborítja ki.

Ebben a szép munkában a műfajok határai elmosódnak. A líra, epika, dráma fogalmait mint készeket veszi át s a felosztást csak az áttekinthetőség kedvéért tartja meg.

IV. Az irodalomtudomány és a szépirodalom.

Az esztétika *analizissel*, részekre bontó megfigyelésekkel s az így nyert adatoknak összefűzésével (szintézis) keresi a *szép* feltételeit, amiknek lényege a *forma*. (Harmónia.)

Az analízis óriási méretű területre terjed ki. Éppen ez az oka, hogy közben-közben eltéved. A múlt század negyvenes éveiben (K. Hoffmeister: Schiller-könyve, 1838) a németek népszerűsítették azt a költészet-kutató elvet, hogy az irodalmat is úgy kell elemeire bontani, mint a természettudósnak a természeti tárgyakat és jelenségeket. Ilyen módon szerzett eredményekkel kell

induktíve az egész irodalom megismerése felé törekedni. Az ideális-romantikus felfogás (Hegel) után a XIX. század individualista törekvései között ezzel utat nyitott a végnélküli filologizálásnak. A természettudomány nem ismer értéket, illetőleg minden egyenlő értékű előtte, ami a természet darabja vagy jelensége. Az ilyen elvnek az értéket teremtő költészetre, a szimbolumok vágytalan önálló világára alkalmazása az irodalomkutatást úgyszólván az abban rejlő realitások keresőjévé tette. Mivel a XIX. század kétharmadrésze a politikai nemzeti eszme őszinte lobogásában ég és mert ezt az eszmét a történetírás támasztja alá, az irodalom is majdnem csak ebben a nemzeti eszmében nyert értéket, értékes célt. A nemzeti eszme — mint Hegel, Fichte, Schelling filozófiájából érezhető — vallást pótol, nagyszerű erőfeszítésekre sarkalta az egyeseket, azokban a népeket. Az egyeseket az ősök és az unokák összekapcsolásával a múltba és a jövőbe láncolta bele.¹ A lánc a múltból a jövőbe folyó *vér* volt. Azzal, hogy a múltból a realitásnak látszó véren át a jövőbe épült, a biológiai fajt, illetőleg a nemzetet önállóan, a lelki hagyományok nélkül is értékszférába helyezte.

Ekkor a szépirodalom megítélésében sok a pozitivista szempont. Ez persze lassan domborodik ki, mert az irodalomtudomány sokáig a hagyományok alapján áll. Amikor pl. a mi irodalomtudományunk nemzeti alapra helyezkedik, a humanista nyelvkultúra módszereivel vizsgálja a magyar műveltség irodalmi termékeit. (Révai Miklós: Magyar diákság, Pápay Sámuel: Magyar litteratura esmérete, Kazinczy Ferenc: Tübingai pályairata.) Toldi Ferenc irodalomtörténete is a kifejezésben, tehát nyelvi-stilisztikai jelenségekben jellemzi a nemzeti szellemet. Ez a humanisztikus szemlélet aztán szintétikus

¹ L. később Ernest Lavisse műveit!

irodalomtörténetíróinknál¹ mindvégig egészséges esztétikai szellemet biztosított a közfelfogásban a pozitivista részletkutatókkal szemben. Mert a természettudományos gyűjtés minden régi nemzeti írást örömmel lajstromoz el s a nacionalista politikai felfogás, mely ennek a módszernek a főértéket kölcsönzi, magasra emel. Forráskeresés, az adatok egybefűzése, időrendi összeszedése, szövegkritikai kiadások, motivum- és többnyire külső formák kutatása foglalja el a historikus filológust. Ez nagyon fontos és érdemes munka, de az esztétikai felfogást háttérbe szorítja. A mieink azonban a hagyomány alapján mértéket tartottak a megítélésben, bár nagy-szerű gyűjtést végeztek.

A történeti anyag összehordása biztosítja külföldön is az analízis számára az óriási méretű kutató területet. Ez az analízis azonban ott többnyire nem a szép feltételei szerint végzi a szintézist, mégis lefoglalja magának a költészet, tehát a művészet egy hatalmas ágának megítélését. A nemzeti szellemnek politikai-történeti célkitűzésével a régebbi, igaz, hogy iskolai poétika fölé nő, de anyaggyűjtő munkája közben eltéveszti a tájékozódást.

Ez az oka, hogy valóságos forradalom indult meg ellene Európaszerte. Nietzsche gúnyja kezdte ki legmaróbban. Pedig nem önmagában van a hiba, hanem a XIX. század természettudományos gondolkodásában, mely a művészi értékelést az esztétika területéről is kiszorította. Az *irodalomtörténet és segédtudományai* meg-támadásának következménye, hogy megszületett utóda, az *irodalomtudomány*, melynek tárházából az egy-ségesítő esztétikai fogalmak sem hiányoznak. Büszkéek lehetünk rá, hogy hazánkban (Kölcseyn, Aranyon, Kemény Zsigmondon át) kezdettől fogva együtt jár az

¹ Arany János, Gyulai Pál, Beöthy Zsolt és tanítványai, élükön Négyesy Lászlóval.

irodalomtörténet az esztétikai elvek érvényesítésével. A nálunk kialakult felfogás érzik Tolnai Vilmos «Bevezetés az irodalomtudományba» (1922) című munkáján. Ez világosan foglalja össze az irodalomtörténet helyébe lépő tudomány célját, mely «az irodalom mindennemű tudományos tárgyalásával, írók és művek történelmi sorrendjének megállapításával, az irodalom okainak és hatásának felderítésével foglalkozik és betetőző helyet foglal el a *nyelvi* tanulmányok sorában». (Nyelvi tanulmányok 1. alakiak: nyelvtudomány, stilisztika, vers-tan, szerkezettan; 2. tartalmiak: retorika, poétika, irodalomtörténet és irodalomtudomány.)

A Tolnainál található meghatározás, bár erősen a historizmus hatása alatt áll, már a régi felfogással szemben nagy haladást mutat, könyve pedig egészen az új elgondolások jegyében állítja össze az irodalom, illetőleg a «költészet» kutatásának, sőt *értékelésének* fontosabb elveit. De az «irodalomtudomány» is kemény ostromnak van kitéve, bár az ostrom inkább az irodalomtörténetnek szól.

A kiegyeztető irodalomtudósok sokan vannak. A németeknél legnagyobb hatást tett a nálunk is népszerű Emil *Ermatinger*. Felfogása az egész irányra jellegzetes.¹

Ermatinger az irodalomtörténet, illetőleg az irodalomtudomány anyagát két részre osztja. Az egyik, az ő kifejezésével: «az antiquáriusi», a másik a szellemi. Az elsőbe tartoznak az életrajzi adatok, a munkák, a könyvek jegyzékei, a kéziratok és szövegek vizsgálata stb., szóval a történeti anyag. Ez még nem igazi tudomány, de fontos előmunkálat. A tudománynak összefüggésben kell lennie az *élő élet teljességével*. Ezért kellene a részletek, az adatok, amelyekből ez a teljesség megismerhető. «Az ilyen megismerés azonban csak úgy érhető el,

¹ Előadása a Budapesten tartott Első Irodalomtudományi Kongresszuson. E. Ph. K. 1931.

ha az ismereteknek tárgyilag rendezett gyűjteményénél többhöz jutunk, ha ez maga kozmosz, *logikailag* rendezett világ lesz, vagyis ha *módszerrel* odáig érünk, hogy látjuk a dolgok összefüggését és behatolunk abba, ami a világot legbensőjében tartja össze.» Az irodalomtörténetben ilyen mélységet, ilyen filozófiát a kritikusok nem találhatnak. Amikor Ermatingernek «Az irodalomtudomány filozófiája» című műve megjelent, egyik előkelő napilap ezt írta: «Ez a könyv talán lehetővé teszi, hogy az irodalomtudomány nem lesz többé a tudósoknak államilag koncesszionált magánszórakozása, hanem újra inkább legfenségesebb céljának fog szolgálni: a költői mű elmélyedő átélésére és nemesítő meglátására fog nevelni». Ermatinger igazat ad ennek a felfogásnak, hiszen feltűnő, hogy például ma, amikor a világnézeti kérdéseket és a bajokat olyan élénken magyarázzák, a német költőkre nem hivatkoznak. Az adatok között elvész az élő élet teljességéből született költő és műremek: az egyetemeken és a középiskolákban ugyanis nincs vonatkozása az irodalmi tárgynak a jelen harcoló életével. Rátapint arra a gondolatra, hogy ennek oka az irodalomtudósok lendülethiánya. Az ilyen lendülethez némi művészi tehetség kell. «Az igazi irodalomtudós a költészet és a tudomány határmesgyéjén áll... Téved, aki azt gondolja, hogy a magyarázathoz és megvilágításhoz csak ismeret és élelátás kell... Ehhez szeretet is kell, ami vágyat kelt, hogy életet teremtsen, hogy a kialakulóban része is legyen.» Vagyis a művészt csak az tudja feltámasztani, aki maga is művész, az alkotást csak az tudja értelmezni, aki maga is tud alkotni. Az adatokból ez tudja kiérezni a *szellemet*.

Miután Ermatinger így az adatgyűjtőt (az antikváriust) és az élő élet összefüggéseit meglátó, megértő tudóst (mondhatnók esztétikust) szintézisbe, egységbe hozza, a természettudományt és a szellemtudományt is igyekszik

kiegyeztetni. Azt mondja, hogy a természet és a szellem nem két különálló birodalom. Ugyanaz a tárgy természet-tudományi és szellemtudományi alapon is vizsgálható. Gondoljunk Hölderlinre, mint pszichopátára (lélekbeteg) és mint költőre. A példa azonban a különbséget is mutatja. A «tárgyat» egyszer mint természetet, máskor meg mint szellemet lehet vizsgálni; az objektív (a tárgyi) birodalmából a szubjektív (az alanyi) birodalmába helyezni. A különbség ismerő állapotunknak kettőségén múlik. Az első térben és időben létező tárgyakat mutat, a másik fogalmakat, melyek téren-időn kívül vannak. Az elsőt természetnek, a másikat szellemnek nevezzük. Ismerő állapotunk kettőségének ilyen bemutatásával a természetnek szellemmé alakulását tanítja. — Amint látható, felfogása a régi monista úton halad (a szellemet e szerint a test produkálja), a *lelket* tehát megtagadja.

Ezek után megállapítja, hogy csak akkor alakul ki tudomány, ha a vizsgálat és összehasonlítás alapján a tárgyak közé rendet viszünk. Ebből adódik a logikai forma, amelyből a módszerhez jut, majd ennek révén visszaidézi a régi igazságot, hogy a természettudomány mennyiségi, a szellemtudomány pedig minőségi (értékelés) mérést végez. A *minőség* (az érték) megállapítása a művészetről és az *egyéniségről* az *egyéniiség* útján történik. E szerint azonban az értékelés, valami művészinak, szépnek megállapítása teljesen egyéni, bizonytalan volna. Így az egész szellemtudomány széjjelfolynék, Ermatinger tehát visszamenekül az Aristoteles-féle célirányossághoz. Minőségi tartalom van az egyéniiségben, de ezt cél vezeti. Céltalan gondolkodás gondolatlanság, szellemtelenség. Minden egyéniiség cél szerint való alakulat. Az irodalomtudomány szempontjából ki mondja, hogy egyéniiség értelmi vagy célegységet jelent mind az irodalmi történésben, mind az irodalmi műben. Értelmi egység helyett eszmeegységet (idea) is mond.

Ez a célt követő egység megvan minden emberben, sok-sok emberben ugyanaz lehet, egész kort határozhat meg, meghatározza tehát az írókat és műveiket is. Az irodalomtudós úgy jut a művész, a műalkotás megismeréséhez, hogy saját szellemi életét vonatkozásba hozza «tárgya» szellemi életével . . . A tűz, amelyben a megismerni való tárgy nyersanyaga a tudományos fogalom művészi alakjába olvad, akkor keletkezik, ha a saját lelkünk szikrája a tárgy gyulékony anyagába pattanik.

A célt követő egységen át jut arra az eredményre, hogy az értékelésben nem lehetünk rabjai a vad vagy dilettáns egyéni kritikának. Mert bár az irodalomtudománynak nincs abszolút igazsága, ahogy más tudományoknak sincs — hiszen eredményeik, módszerük, világnezetük változó — van mégis sok objektív (tárgyilagos) támaszpontja. Szerinte ezek a következők: 1. Tiszta módszer logikus rendszere a tárgyi, gondolati, formai stb. jelenségek megítélésénél, amik az ítélő egyéniséget mérseklik. 2. Belső összeköttetés a korrallal és a népközösséggel. Aki a korrallal és a néppel összefügg, nem fog saját énjét korlátolt köréből ítélni, hanem több területről veszi ítéletéhez a jogot. Az irodalomtudós ne éljen az életen kívül, hanem benne és érezze tudományát az élő jelenlét szemben való kötelességnek. Ha sikerül neki korunk hangzavarában meghallgatást találni, akkor munkájának van célja és tudományának értelme. (Ez már az érték tagadása!) Akkor az igazi *demokrácia* polgárának kötelességét is teljesíti: a közösség javára működik helyén.

Ermatinger a tegnap és a ma mesgyéjén áll. Irodalomfilozófiája az aristotelesi cél és rend gondolatából meríti erősségét — ez a régi felfogás teszi újjá. De mert monista felfogásában meggyökeresedett — nem ismeri ugyanis a lelket, csak a természetből levezetett «szellemet» — a minőség, az értékelés igen gyenge fogózópontokhoz jutott nála. Mert bizony a népközösségbe fogózó demokratikus

felfogás egy szemernyivel sem több a Hegel-féle földi idealizmusnál. Ermatinger ismeri a formálást, az ideát, a célirányosságot, de *lélek* nélkül nem jut eredményre. Mert a *siker* a «demokrácia» keretében még nem érték-meghatározó.¹

A külföldi irodalomtudományi elveknél és rendszereknél a történeti szemléletet a lelki vizsgálatokkal jobban harmóniába hozza Horváth János felfogása. Szerinte az *irodalom* nem ilyen vagy amolyan tartalmú, alakú vagy értékű művek összessége; nem is állandó, hanem történetileg változó fogalom. Úgy írható körül, hogy *írók és olvasók viszonya írott művek közvetítésével*, mert ahhoz, hogy bármely korban irodalom jöhessen létre: író, írott mű és olvasó kellett. Az így felfogott szellemi folyamat összefoglaló, tudományos leírásának elvi előfeltételei a *tárgyi hűség és önelvűség*. Amaz arra kötelezi a fejlődés bemutatóját, hogy az irodalom időnként változó anyagának vallomásait nyújtja, emez pedig, hogy e közben folyton ügyeljen arra, ami minden irodalomban állandó. Az önelvűség u. i. lehetővé teszi az egységes szempontú rendszerezést, a tárgyi hűség pedig a fejlődésrajz történeti igazságát. Mindazok a tényezők, amelyek az irodalmi viszony létesítésében közreműködnek, együttvéve határozzák meg egy-egy kor irodalmi életét, mellőzhetetlen tárgyát az irodalomtörténetnek. A korfordulatokat ízlés-

¹ Egy másik munkában (Philosophie der Literaturwissenschaft, 1931) a következő irodalomtudományi törvényeket állapítja meg: Az anyagban levő s a kutató részéről felvetett ideáknak egységben kell lenniük. Ez annyit jelent, hogy az irodalomtudósnak saját gondolatát, intuitív meglátását bizonyítani kell az anyaggal. Az első «törvény» tehát a kutató eszméjének és az anyagnak egybevághósága. A második az egyes embernek (művész) a műfajhoz való viszonya, mely viszonynak erejénél fogva az egyén (a művész, író) mint az egyetemesség (társadalom, nemzet) képviselője lép fel. (Az egyes tehát az összesség kifejezője.) A harmadik törvény az ellentétben nyilvánul: egyénben, műben és korban egyaránt megfigyelhető az ellentétek kiegyenlítésére való törekvés. A negyedik törvény: az élet meghatározott irányokban mozog, ezeket ki kell nyomozni.

különbségek összeütközése mutatja. Az így keletkező változások jelzője az *irodalmi stílus*. Ennek vizsgálata tehát igen fontos teendője az irodalom történetírójának. A gyakorlat alakításain keresztül érvényesülő irodalmi viszony kollektív eredménye végül egy bizonyos közös lelki forma, melynek tényezői között az ízlésen kívül fontos szerepe jut az irodalmisággal szemben való idő-szerű állásfoglalásnak, vagyis az irodalmi tudatnak. Ennek korszakos változásai mutatják legvilágosabban a fejlődés izületeit. (Az irodalomtörténet korszakait.) Az önelvű és tárgyi hűségű rendszerezés megfelelő szempont-jával tehát az *irodalmi tudatot* veszi.

Ez az eredeti felfogás az *irodalomtörténetnek*, mint a szellemi élet fejlődési rendjének, a szellemi élet történeti folytonossága szemléletének *tárgyilagos* megmutatására vezet. Amikor az irodalmi stílusban felfedezi kollektív eredményként a *lelki formát*, egyszersmind méltó helyet biztosít tudományában az esztétikai szempontoknak is. Ezzel rávilágít a műfajoknak a történeti fejlődés keretében végbemenő *sükségszerű* változásaira. — Horváth János irodalomtudományi elvei tehát már ma, mielőtt külföldön éltek volna az ezirányú harcok, megnyugtató kiegyezést hozott a kérdésbe.¹ A *külső rend* vizsgálata közben az eredetit, a lelkit a szabadság útján valami törvényszerű hullámba kötő *egyénségre* is rámutat s így a lélek elől nem zárkozik el.

Az irodalomtudomány módszerének ügyét a Hegel-féle filozófia nyomán keletkezett német szellemtörténeti irány hatása alatt, de sok eredetiséggel szolgálja nálunk a pécsi «Minerva». Ennek a folyóiratnak szerkesztője, Thienemann Tivadar, az új-idealizmus útján jár. «Az irodalomtörténet alapfogalmai» című könyve kitű-

¹ L. Horváth János: A magyar irodalmi műveltség kezdetei. Bp. 1931. és Minerva, 1922. évf. Róla Baros Gyula az Irodalomtörténet 1931. 5—8. számában.

nően látja a német szerzők műveiben rejlő materialista organológiát és kiválogatja a történelmi pozitivizmus értékes elemeit. (Nagy József.)

A szellemi áramlatok és a szépirodalom összefüggésének és az utóbbi megítélésének módját azonban nem látnók eléggé, ha az irodalomtudomány és a pszichoanalízis viszonyát nem érintenők.¹

Irodalomtudománnyal foglalkozó pszichoanalitikus orvosok hivatottnak érezték magukat arra, hogy az irodalomtudós tárgy- és kutatásterületére hatoljanak. Maga Freud az ilyen dolgozatoknak egész sorozatát írta. «Oedipus»- és «Hamlet»-magyarázata a pszichoanalízis ú. n. «klasszikus hagyományához» tartozik. «Pszichoanalitikus tanulmányok a költészet és művészet alkotásain», «Dosztojevszkij és az apagyilkosság» című művei nagy visszhangra találtak; az «Álomfejtés»-ről írt munkája a formaproblémák szempontjából új utat jelöl; a «homlokzatéptítés» a szerkesztésre, a «hirtelen felöltés» az ihletre, a «tudattalanba fojtott szimbólum» stb. mind a letagadott lélek munkájára vonatkozik. «Az élc és viszonya a tudattalanhoz» szintén az esztétika belső területén mozog. Tanítványai: Adler, Jung, Stekel, Rank stb., is mind érdeklődtek művészeti kérdések iránt.*

A lélekelemző módszernek egy nagy hibája van még akkor is, ha — mint az újaknál — spirituális, s ez az, hogy a költő lelki állapotát szereti a neurotikus emberével egynek venni. Ebben az eljárásban pedig a nagy alkotó egyéniség alul marad: lebecsülik. Sem a génusz, sem a műremek nem érdekli az igazi pszichoanalitikust. Neki csak a problematikus alak, a még nem kész, a befejezetlen és a közepes alkotás nyújt tárgyat. A költők

¹ Karl Bachler: Die Literatur, 1931. 3.

* Walter v. der Vogelweide, Hans Sachs, Shakespeare, Goethe, Schiller, Tolstoj, G. Keller, Ibsen, Hamsun, Kleist, Verhaeren, Gide mind pszichoanalízis alá került.

képzeletében az ú. n. «elnyomott képzetek», a gyermek-kori hajlandóságok, a kívánságok kielégítésének elve mindenesetre nagy szerepet játszhatnak, a pszichoanalitikus életrajz és értékelés azonban az idegbajokra irányuló sok feltevésével ma még veszedelmes.

Az irodalomtudomány ellen indított ostrom ebből a pszichoanalizisből is bőven táplálkozik. Ez az ostrom az élet és a lélek egészét átfogó lendületet esztétikailag csak az expresszionizmusban, a metafizikai, vallásos renaissanceban, sőt a theozófiai és okkultista felfogásokban kísérelt meg. De csak elvben.

Az utóbbi vegyes ellenhatások zavaros elméleteiben igen sok és nagy a túlzás. A khaoszban rendet teremteni vágyó formáló életnek, benne minden megnyilvánulásnak hullámozása itt újra végletbe lendül. A hisztorizmusban, filológizmusban megrekedt a költői művek lényegével való foglalkozás. Az expresszionista ellenhatásban pedig — egyelőre — csaknem teljesen belső, nagyon kevés külső indíték alapján történik az ítélethozás. Ilyen módon nem lehet helyes eredményhez jutni. Szellemi megnyilvánulásainkban a meglevő képzet-vagyonunkkal operálunk. De ezt a képzetvagyonot ismer-nünk kell, ha belőle stiláris, formai, eszmei, általában értékelő eredményeket akarunk leszűrni. Mert az tagad-hatatlan, hogy a tárgyban jelenik meg a forma, ennél-fogva az utóbbit az előbbin látjuk meg. Az esztétikai módszerben tehát, amelynél az eredetinek, a lelkinék kutatása mellett a legfontosabb a forma, az analízisnek ki kell terjednie a részletekre is. A ma lenézett irodalom-historizmus pozitivitásával összehordta az anyagot a *régebbi* korok ilyen irányú megismeréséhez. Az *új* «modern» életet, az új «modern» képzetvagyonot pedig egész közelről szemlélhetjük, ha nem zárjuk be szemünket és nem akarunk elzárkózni az expresszionizmusnak befelé irányuló, logikusnak ígérkező, mégis köldöknéző világába. Ez a

belülről kifelé robbanó látási mód hiányos, ha nem akarja a külső világot figyelembe venni. A történeti, filológiai anyagot a külső világ adja a régi költői emlékekre nézve, az újakra nézve pedig az impressziókat és megfigyeléseket magunknak kell megszerezniünk, hogy kiegészíthessük, alátámaszthassuk a belső látás (expresszió) eredményeit.

Az expresszióból következik a metafizikus, a természet kis körén túllendülő szemlélés, hiszen a külső formák a formálódásoknak egy egész világán jönnek létre. Ez a látási mód helyes, mert hiszen az élet *nem* maga az a kis körülhatárolt tér, amelyet a régi ismerési ok, a ráció megvilágított. A ráció maga is tudja, hogy ezen a kis határolt terén túl hatalmas mélységek és magasságok vannak. Az expresszionista szemlélet ezt érzi a legfontosabbnak¹ — s ebben igaza van — de abban már nem, amikor a teljesen bevilágított racionális területet nem veszi figyelembe és maga talál ki logikusnak mondott «látási módokat» (kubizmus, szinkretizmus, szimultanizmus stb.). A nagy «többlet», a nagy «irracionális» világ is bevonható reális szemléletünkbe, hiszen ezernyi kapocs fűzi az utóbbiba. A lélekből valónak expresszionista megítélése a dolgok magasabb régióját jelenti, de nem jelent biztonságos formát, amelyet az élettől megkövetelünk. A legkönnyebben megközelíthető és megvilágítható kapocs azonban a *forma*, amelynek fonalán a nagy mindenség, a kozmosz minden titkával érzésünk és gondolkodásunk körébe jut. Akkor is, ha a nagy titkokat nem fejtjük meg. Az maga, hogy a titkokat érzéssel, gondolkodásunkkal körülfontjuk, halvány derengésbe von mindent s így vele az «egész» is megfoghatjuk. Ez a megfogás persze nem a racionális, kicsinyes *plein air*; a *plein air* csak kis területre vonatkozik.

¹ Az expresszionizmus szerint a génusz, a lángész: az iblet intelligenciája.

A realitás területén a formatitkokig legelőbb látott nálunk legmesszebbre *Négyesy László*. Ő a nyelvmorfológiában s ezen keresztül nagyobb távlatban, a költészetben jutott a forma világos felismeréséig. Szerinte «a forma sokszor valami stereotíppá vált lényeg, oly elv, mely igen általános, igen állandó mintája a dolgoknak». «A nemzeti gényusz bizonyos formák összege, melyek szerint az a nemzet érez, gondolkodik és cselekszik.» «A költő más versformában mintegy másképp gondolkodik és cselekszik . . .» «A formaátvétel a kölcsönzés netovábbja, a nemzetek egymásra gyakorolt hatásának maximális hőmérője . . ., a hatás ott éri el tetőpontját, ahol a kölcsönzés a költői beszéd zenéjéig hatol.»¹

Ő is érezteti, hogy a forma igen mélyről indul, alapja valaha valaki *egy*-nél született meg s a test és a világ törvényszerűségei között a formáló kategórián át a mindenségbe vezetett. S ilyen új formáló anyagot minden igazi vátesz hoz — vele először formát tör, de az «esztétikai kategória» keretében új formálás felé is indítja. A legnagyobbak, a legszerencsésebbek maguk forrják ki magukat úgy, hogy a rend valamely hullámába illeszkednek (Vörösmarty), mások követőikben jutnak ehhez a természetes célhoz. (Szimbolisták.)

Ez a földi világ a khaosz, az örökké mozgó, formálódó, tehát élő anyagok helye. A khaosz forr, formát tör, de nem tud szabadulni az örök formáló erőktől és maga is formába kényszerül. Hullám veti ki, de szabad akaratával az ember *más* hullámba kötheti. A kémiai anyagokat, ásványokat, növényeket az örök felettünk álló rend önti formába ; amit életünk közben mi magunk deformálunk, azt magunk is önthetjük egésszé, esetleg újnak látszó egésszé, vagyis formálttá. Hiszen ami nem formált, nem is érezzük egésznek, egységnek — az élettelen, cél-

¹ Négyesy László : A mértékes verselés története. 1892.

talán, lelketlen dolog. A formálás legbensőbb titka a léleknek, amelyből átjut a természeti formák szerint mozgó, lüktető testbe s ez a saját mozgására, lüktetésére végzi a továbbformálást.¹

A logikai és esztétikai formálás között nincs olyan nagy különbség, mint általában gondolják. Alapjuk egy, csak hogy a logikai formálás köre kicsiny és racionális, az esztétikaié nagy és szenzuális. Ez azonban nem zárja ki azt, hogy egy területen (pl. ornamentika, tervrajz, szerkezet, műfaji szempont stb.) az utóbbi is racionálisan világos ne legyen. Négyesy László ilyen racionális eredményekhez jutott.

Amint láttuk, van lélekforma (szabad forma) és testi forma (kötött forma). Az elmerülés, a művészi, tudományos ihlet ilyen testtől való megszabadulás; az animálisnak, vegetatívnak mondott ember testi funkcióját leoszorítja, hogy lelki funkciói érvényesülhessenek. Az expresszionista felfogásnak tehát nagyon sok igazsága van, de abban nincs igaza akkor sem, ha őszinte, — hogy a földi khaoszban a földet, a testet s annak a világába kapcsoló törvényszerűségeit csak elvben veszi figyelembe. Ez a világ teljes historizmusával, anyagi okaival, megvilágításával, fizológiájával, motívumkeresésével stb.-jével együtt tartozik a lélekhez. Az esztétikai módszerben az

¹ Ma már a természettudomány is kezd ebbe az irányba lendülni. Különösen az orvostudomány. Nemrég jelent meg *Liek* danzi orvosnak egy könyve (Das Wunder in der Heilkunde. Lehmann, München), amelyben a következőket írja: «A szervesnek célirányosságában többé nem kétkedhetünk... Nem a véletlen vezeti az anyagot, hanem az ész és az akarat... Minden anyag mögött ott rejtőzik a szellem és ez az irracionális és metafizikai dolog az, amit életnek nevezünk». (Tehát nem az anyag egyik jelensége a lélek, hanem a lélek kormányozza az anyagot is!) A testnek jelentékeny hatása van a lélekre, viszont lelki-élményekkel olyan mértékű testi jelenségek járnak, hogy lelki-szellemi állapotból valóságos történés lesz s ennek a történésnek fizikai-kémiai materializációjában a lélek adja a külső formát. (Franciaországban olyan kutatóintézetet terveznek, amely — többek között — a léleknek a szervezetben való formaalkotását is vizsgálni fogja.)

analízis tehát a lelki és testi jelenségekre egyenlően kiterjeszkedik. A sok analízis eredményét szintetizálja.

Ez a szintézis nem becsüli le a régi eredményeket, nem akar szakítani az oknyomozás, a kritikai elv alkalmazásával: nem akar spekulatív módszerekbe süllyedni. Meg akarja menteni a lelket, de nem téveszti azt össze a testtel. A szintetika, ami kollektivismus is, felhasználja mind a régi eredményeket. Kiindulópontja alapjában a lélektan, melynek segítségével áttekinti az óriási anyagot. Ez áttekintés Aristoteles örök módszeréhez jár közel, melyben a szellem és a természettudomány könnyen összeegyeztethető. Ennélfogva a szellemi életnek is meg lehet keresni reális alapjait, ez alapokon pedig ki lehet fejteni, miként képvisel életformát a műremek.¹

Az analízisnek legkönnyebb útja tehát mind a műfajoknál, mind az egyes művészi munkánál a következő: lélektani, formai-esztétikai (kollektivitási) és történeti² szempontok. A formaiak vezetnek át a művészet tiszta felfogásához. De ebben vigyáznunk kell arra, hogy a makrokozmosz törvényeit és törvényszerűségeit jól megkülönböztessük a szabad lélekkel alkotó mikrokozmosz formálásától. *Ez lényegében az, amit eredetiségnek monduk.* De csak akkor az, ha ez az eredetiség megtalálja a formáját, azaz ha a szabad mikrokozmoszon át megtalálja az összeköttetést a makrokozmoszsal. Az irodalomtudomány az ezirányú megkülönböztetést ritkán kísérelte meg. Ezért nem tud hű lenni, ezért alakítja minden kor irodalomtudósa az írókat, akikről szól, a saját képére és hasonlatosságára.

¹ Oskar Benda: Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft. Wien-Leipzig, 1928.

² Ez a könyvecske már történeti poétikát azért sem nyújt, mert ilyen irányú munkánk elég van. Legnagyobb anyagot Beöthy Zsolt poétikatörténeti előadása (jegyzetek), Négyesy László, Riedl Frigyes (Pintér Jenő átdolgozásában), valamint Alszegey Zsolt-Sik Sándor közkezen forgó poétikái adnak. Itt említem meg Kis-Erős Ferencnek thomista alapokra épített összefoglaló poétikáját is.

V. Művészet és költészet.

Az esztétika, a szép értékének kutatója a művészetet egynek veszi, tekintet nélkül arra, hogy miféle anyaggal és hogyan fejezi ki a művész a szépet. A költészet kifejező anyaga a beszéd, a szavak, vagyis olyan szimbolumcsoportok, amelyek érzelmeket, képeket és gondolatokat közvetítenek. Mivel a művész elsősorban az érzelmekből kivetődő *képekkel* gondolkodik, pozitíve ezek állanak az esztétika középpontjában. A zenénél a tiszta érzést vibráltatják elő a hangok, képanyaga tehát nagyon szűkkörű, asszociációval keletkező, másodrendű, sőt többnyire belemagyarázással tanult. Ugyancsak érzésből vetődnek ki a ritmikus és szimmetrikus vonalak, amelyek a látás, esetleg tapintás révén válnak érzésfelkeltőkké az építészetben, a szobrászatban, sőt a festészetben. De itt már valóságképek is erősebben jutnak érvényre. A festészetben, mely tisztára képekkel dolgozik s azokat egy síkban rakja fel, a színek külön vibráltatják az érzéseket. A költészet nem egy síkban rakja fel a képeket, a szimbolumokat, hanem igen változatosan, hiszen időben és térben egyaránt visszaadhatja az élet jelenségeit és képanyagokon felül zendítheti meg a szavak hangjaiban rejlő zeneérzési, sőt a ritmikus (sőt aritmikus) és szimmetrikus (sőt aszimmetrikus) külső (vers) felépítéssel az építészet, a szobrászat vonalérzéseit is. A szemléltetésben nem egészen olyan pontos, mint a szobrász, az építő vagy a festő, a zenei hatásban nem kelt olyan önmagában álló érzésfolyamatot, mint a zenész, de a világ képének egészét ő adja a legváltozatosabban és legegyetemesebben. Érthető tehát, hogy a költészetet a többi művészet fölé szokták emelni. Ilyen szemüvegen át nézve legjobban visszatükrözi, illetőleg — mint Aristoteles mondja — «legjobban tudja *utánozni* az életet».

Az esztétika megállapította, hogy a művészet az élethez igazodik, de kerüli, sőt visszautasítja a hasznossági elvet. Nem az a szép, illetőleg kellemes neki, ami a művésznak s művészetnek jólétét, fejlődését mozdítja elő, hanem ami az utóbbit a *világ fölé* emeli. A művészet tehát a földnek, a realitásoknak képeivel (szimbolumaival) alkotott új világ, vagyis a szimbolumoknak a valóságokból a valóság fölé emelt világa. Mint ilyen természetesen vágynélküli. (Platon, Aristoteles, Kant.) Az esztétikai megfigyelési mód ezért kettős: egyrészt a valóságokat elemzi, amelyekből a képek keletkeztek s amelyhez maga a művész is tartozik, másrészt az *értéknek*, a tiszta léleknek világát figyelgeti, amelyből önálló indítások és «szabad» formálások fakadnak. Az utóbbiból fakadó új elemek (igen kevés van) lassankint egy-egy kor arculatát tipizálják. Bár szépeknek csak azt tartjuk, amiben a tartalom, a részletek és a forma egységbe olvad, az ilyen újságnak az értéke és hatása akkor is nagy, ha egyébként még nem egészen illik bele megszokott életünkbe. Ez az a *lelki formálásból* való, melyet aztán beléköltünk a *testi*, a szabályosságokat mutató *formálásba*.¹ Az «egység a sokféleségben» (Aristoteles) elve kezdettől vezető gondolata a művészetnek. Ez az egység nemcsak azt jelenti, hogy a tárgyról, szemléletekről egész képünk van, hanem azt is, hogy azok részei feleslegesen nem zavarják az egészet. Az egész jelenti egyszersmind a világba kapcsolódást is. De a tisztán lelki elemeket szintén a rend fonalán, az egész világ egységes törvényszerűségeivel foghatjuk meg. A lélek számára rendelkezésre álló anyag itt van előttünk, csak át kell tekintenünk. Sok rész utal benne egy-egy újat hozott lélekre, hiszen ezt az újat

¹ Horváth János A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig c. művében erről mondja (284. l.): «A koncepció, a költői szemlélet, a lírai visszahatás, a gondolatindítás, -szöves és -kikerekítés eredetisége: (a népi, a népfajji) *ihletforma*».

beleépítették a meglevőbe és az megkövülve is a lélek-ről szól.

Természetes, hogy ez a megnyilatkozás mégis idő-höz kötve, nem szól mindig ugyanakkor az összes művészi *kifejezési módokban*. Egy-egy mély lelki intuición, amely esetleg nem is a zenészen született elsőnek, talán előbb nyilvánul meg mégis a zenében és csak később pl. az építészetben, a képzőművészetben, mert újságát lassabban lehet kép- vagy logikai beszédformába önteni. A ritmus, a vonal, az ornamentika közelebb látszik hozzá, hiszen testünkkel járó külső-belső mozgásokból lép a világba.

A léleknek különleges vagy új megnyilatkozása, ha az jelentőségben kiterjeszkedik, rajta hagyja nyomát a kor minden irányú felfogásán. Ezek a gondolatok rendesen erős szuggesztív hatásokat rejtenek magukban. És cél-irányosan ki akarnak egyenlítődni a tegnapi képzetvagyonyunkkal (vagy szemléleti vagyonyunkkal). Ma a szellemtörténet egy-egy vallási, filozófiai, gazdasági stb. gondolattal foglalkozik és azoknak hatását vizsgálja a szellemi élet minden megjelenésében. Az esztétikus ennél tovább megy és az örök érték figyelembevételével lecsapódott (szabad) formákig is igyekszik eljutni.

Az emberi lélek érzelmi és értelmi elemeket vet fel. Az *érzelmi* sokkal erősebb közösséget teremtenek az embertársakkal és a világgal, az *értelmi* pedig általában az elkülönülés, az egyén érvényesülését állítják homloktérbe. A szellemi élet zürzavarának eloszlításában ezt a pszichológiai adottságot felosztás alapjául is szokták venni. Érzelmi és értelmi korok szoktak szinte hullámszerűen egymással szembekerülni. Az érzelmiekben a lazább formák s az Isten közelsége uralkodik, az értelmiekben pedig a kötött formák és Isten távolléte. Ez a változás ma is nagy szerepet játszik. A középkor mint egész: az érzelemnek, Isten közelségének s a laza for-

máknak kora. De a középkoron belül is vannak érzelmibb és értelmibb idők. A clunyi reform, a misztika és a flagellánsok képviselik a kor küzdelmét az érzelmeért, az Istenért. A skolasztika és a misztika küzdelme az a nagyszerű kiegyenlítődség az értelem és az érzelmek között, amely aztán a gótikában formailag kővé meredezve áll előttünk. Lassankint tehát az érzelmi mélység a képpel s a szerkezet logikai kifejezésével kongruenciába kerül.¹

A másik ilyen ellentét, amellyel a korok jellegzetességét szokták kiemelni, az idealizmus és a realizmus felépése és váltakozása. Az idealizmus alapjában ugyanaz, mint az expresszionizmus, vagyis lelki, egészen belső lelki kifejeződés. Bár az expresszionista egyrészt igyekszik megszabadulni a logikától, mégis az értelmi elemet képviseli és ezt hangsúlyozza is. Az idealizmusnak s a vele egy tőből eredő expresszionizmusnak különbözősége csak annyi, hogy az első egységes szempontból, a görög «idea», a tökéletes eszme szempontjából kifejeződött felfogást jelent, míg az utóbbinak nincs ilyen világos, tiszta középponti kifejezője, inkább intuitív. Az expresszionizmus képzőművészeti alakja, a kubizmus, mint értelmi reakció egyenesen «intellektuális» szórakozást ír elő a műélvezőnek.

A realizmus — mint láttuk is — körülbelül ugyanaz, mint az impresszionizmus, vagyis a külső világ érvényesülése. Csak míg az előbbiben még «megfigyelési módról» beszélünk, vagyis készakartságról, szándékosságról, az utóbbiban ez elmosódik, mintegy a természetnek rántott hatását, e hatások passzív befogadását jelenti. Ez tehát — az előbbi felfogásokkal szemben — érzelmi, közvetlen megnyilatkozást jelent a szimbolizmusban. «Isten-közelségi» viszonya is kitűnik sok művésznél.

¹ Julius Wiegand: Geschichte der deutschen Dichtung. (4.)

Az értelmi és érzelmi elemek kiegyensúlyozása igen változatos. Ezért a kiegyensúlyozási vagy kiegyensúlyozódási folyamat az, amit formáló kategóriának mondunk; a történelem áradatában nagyon sok nevet kapott a szerint, hogy változatosságának melyik stádiumát emelték ki. (Stílusoknak nevezzük, főként a képzőművészetben, ahol a vonalak, ritmusok a valóságból kiemelve, megegyeszerősítve figyelmeztetnek bennünket a «rend» lényegére.)

Az érzelmi megjelenési módban, mert az érzelmet képek kísérik, a művészetek szempontjából különösen kiemelkedik a *fantázia* szerepe. A realizmusban a külső világos világ foglalja le az érzékeket, ez ad impulzusokat a képzeletnek.

A fantasztikus beállítottság azonban nem ilyen képgyűjtést jelent, hanem szabad kombinációt, a valóság elkerülését. A fantasztikus tehát a képzeletnek abból a képgyűjtési módjából támad, mely belülről tör ki és nem igazodik a külsőhöz. Ezzel látszólag kétféle szemléleti módot különböztetünk meg. De fantázia nélkül semmiféle érzelmi vagy értelmi kifejezés sincs, ennélfogva művészet sem. Azt el lehet mondani, hogy az érzelmekkel színesebb vagy erősebb képzelőtehetség jár, de azt nem, hogy az értelmi megnyilatkozásból ez hiányzik. A képzeletet nem foglalhatjuk le külön egy vagy másik művészeti irány vagy stílus számára. Az azonban bizonyos, hogy amit *fantasztikusnak* mondunk, a felvilágosodás, a reális megfigyelés s a naturalista szemléletben hiányzik.

A képzelet az érzés és a gondolkodás módját kíséri és ahhoz igazodik. A mindenségbe, Istenbe merülő érzésembernek Isten mindenhatóságában való belső hiténél fogva semmi sem lehetetlen, tehát képzelete misztikusan csodás képcsoportosítást végez. Ez a középkori kereszténység «kötöttnek» mondott világa: — a racio-

nális ember szerint köti az istenség s a vele kapcsolatos intézmények. Viszont a «szabad» gondolat képzeletét megköti ez a föld, az egyéniségnek határoltága, mely a rációval egy szűk matérián, a földön rendezkedik be : ez csak azt hiszi, amit közvetlenül érzékel. A képzeletet nem lehet egyik vagy másik erősebben érzelmi lendületű kornak lefoglalni, ott van az mindenhol, ahol az ember él és alkot. De az, amit fantasztikusnak mondunk, mégis az érzelmi korok sajátja ; ez a képzelőmód az érzelmességgel jobban összefér, mint a rációval.

A korokat jellemző érzelmek is sokfélék, szinte dinamikát fejeznek ki : a misztikus elmerüléstől, irracionális magasabbra töréstől kezdve extázison, szenvedélyen, sőt kalandéhségen keresztül lendülnek a rendkívülinek változatosságáig.

Mindezek az érzelmi és értelmi megjelenési módok az embert megtisztítva mutató művészetben, tehát a költészetben is vizsgálhatók. Valójában az emberi lélek kétirányú, azaz *érzelmi és értelmi* működésének kiegyensúlyozódási viszonyairól van itt szó. De ez a kétirányú lélekműködés az ember egy-egy új érzésének, új gondolatának megjelenésével bámulatosan változatos. A művészet, benne a költészet ezt a változatos lélekműködést fejezi ki.

De a testben a lélek nem is csak kétirányú. A pszichológia a lélek *három* irányú megnyilatkozását, az ismerés, az érzés és az akarás megjelenési fázisait külön figyelteti. A művészetben az akarás, a vágy elcsitul : szemléleti anyag lesz. Ezzel az akaratlegyőzéssel szabadul el a művészet anyaga a földről és válik öncélúvá, a szépség hordozójává. Míg tehát *az érzés, a gondolat teljes egészében tárgya az esztétikai műveknek* minden emberies tulajdonságával, addig *az akarat csak visszaverődő, szemléleti módon jut benne szerephez.* Az életet teljes mivoltá-

ban nézi át a művész és az esztétika, de ábrázolásában az akarattól megtisztítja. Mert az akarát a *földi életnek* szerves jellemzője s a gyakorlati, az anyagi mozgásokkal függ össze. A művészet azonban a gyakorlatiasságot, az anyagi mozgást már csak mint a valóságnak az anyagi, gyakorlati életnek kijavított *képét* nézi.

Természetes azonban, hogy az élet «kijavított» képe a művészet teljes egészében érvényesülő érzelmi és értelmi világával nemes indításokat, akarati tendenciát is tartalmaz az ember számára. Nagy és jeles művészi munkák az emberek felfogására, érzésvilágára mindig hatottak s így folytatólagos *kölcsönhatás van a szimbólumok világa, azaz a művészet és az élet között*. Ez a lélekből fakadó *egyéniesség* hatása a *rendre*. Ezt kezdettől érezték a művészet kutatói. Ennek tudható be, hogy az erkölcsi szempontot kiemelték, holott az akarát, a jó értékének hordozója csak szemléletszerepű benne. Mint-hogy az akaratot a «jó» értékéből nézték, összeesett a művészi «vágytalanság», «érdeknélküliség» az erkölcsök szépségével és ezt gyakorlati érzéssel hangsúlyozták. Tudjuk, hogy ez az erkölcsi jó külön nem célja a művészetnek, de mert az erkölcstelen nem szép, a művészet pedig szépre törekszik, tehát valami módon benne van az erkölcsös is.

Az igaz azonban, hogy a történelem folyamán a szép értéke egyéb értékkel is vegyül, minthogy egyúttal a többi érték is szép. Ez aztán összefüggésben van a költői műfajokkal. Éspedig a szerint, hogy az utóbbiakban az érzelmi (szép), az értelmi (igaz), vagy az akarati (jó) tevékenység kerül-e erősebben művészi értékszférába.

Amikor a művészetben-költészetben érzelmi (mellette akarati) és értelmi elemek egybeolvadását (szintézisét), magasabb fokon : harmóniába lendülését figyeljük, akkor a lélekműködés két (illetőleg három) irányú szövődésében a költői műfajok kivetődésének, megjelenésének kény-

szerítő módjait s így tagolódását is nyomon kísérhetjük. Ez — elsősorban a testen át — több szempontból történhetik.

VI. A műfajok lélektana.

A költészetnek műfajokra tagolódása nem önkényes formalizmus. Még Platon és Aristoteles külsőleges felosztásában is mélyebb lelki okok érvényesülnek. Platon szerint líra az, amikor a költő szól; «utánképzés» (dráma) az, amikor a költő elbuvik. Az első előadásmód műfaja a dithyrambos,¹ a másodiké az ábrázoló, «utánképző» szomorú- és vígjáték. A két forma egyesül az epikában és máshol is. (Állam III. könyv.) Egyébként Homeroszt és a drámaírókat együtt említi. (Állam X. könyv.) Aristoteles az «utánzás» módja szerint így okoskodik: líra és epika, «ha a költő más személyeket ábrázol, ahogy Homeros teszi, vagy ha mindig egyformán, változatlanul saját személyében lép fel», a dráma pedig «az ábrázolt személyek utánzása, amikor ezek cselekedve, hatva kerülnek elénk». Mint Platon, a dithyrambos és az ábrázoló dráma között állapítja meg az epika helyét. (Poet. 23. f.) Ha a magát mutató és az elbúvó költő mögé nézünk, alapján kétféle lelkiállapotot jeleznek a művésznél: az egyik «saját ügy», a másik «más ügye» — az egyik szubjektivitás, a másik objektivitás.² Ez a kétféle állapot természetesen keveredhetik s akkor már megvan a harmadik műfaj előállításának lehetősége. A költő, a művész érzelmi vagy értelmi mivoltára tehát már Platon és Aristoteles is utaltak: az egyik a műfajban (munkájában)

¹ A Dionysos tiszteletére előadott énekek fejlődtek dithyrambosszá. Ezeken a bor *mámora* érzik.

² Schopenhauer is a szubjektív elem kizárólagos uralmát látja a lírában, az objektívét a drámában s ezek vegyülését az epika különböző formáiban. (Die Welt als Wille und Vorstellung. II. B. Kap. 37.)

közvetlenebbül adja önmagát, *érzései* uralkodnak benne ; a másik *értelemmel* kigondolt tárgyba helyezkedik s annak sodrával nem ragadtatja el magát. Az érzelmet azonban az *akarat* keretében nézték s ennek és az *ismerés*-nek kísérőjeként fogták fel.

A kettős felosztással is a műfajelmélet mai problémakörében vagyunk : a szubjektív individualista, magával foglalkozó és az objektív, mással foglalkozó művész áll előttünk. De sem az egyik, sem a másik nem abszolút, mindegyiket meghatározza saját élete, a világ törvényszerűsége, ennek rendje, mely a külső világot belévetíti s amelybe ő a maga világát kivetíti. Ezekből a kölcsönös hatásokból a pszichológus esztétikusok ma a lélek műszerét, az élő ember szervezetét, annak a makrokozmosz *rendjén* át reagáló, úgyszólván gépies részét hívták fel tanuságtételre a műfajok lényeges jegyeinek megállapításánál. Hogyan tagolódik tehát ebből a *természetes* szükségszerűségből kifolyóan az egységes költszetzet? Erre a kérdésre több jeles kutató igyekszik pozitív feleletet adni.

A lírát a biológikus pszichológiai felfogás nagyon egyszerűen intézi el, amikor megállapítja, hogy az a vasomotorikus (érmozgató) izgalma költszetzete. Ezek az izgalma közvetlen érzelmekeket keltenek, szubjektívitásuk tehát teljes. (Stöhr : Psychologie. 156.) A biológiai kézikönyv az érmozgatásról körülbelül a következő, ránk nézve fontos megállapítást tartalmazza : A (legfinomabb) véreke átmérőjének változásai megtörténnek önállóan, a központi idegrendszeretől — tehát a lelket hordozó agytól — függetlenül is, de a vasomotorikus idege befolýása alatt is állnak. Szégyenpír, el-sápadás az idegekkal van összefüggésben. Ezeknek az idegeknak középpontja a nyúltagy, amely a vasomotorikus izgalmaokat továbbítja. Az ilyen izgalmaokat a vér okozza. (A lélekezés is befolýással van az érmozgató centrumra.)

De a gerincvelőben szintén vannak másodrendű érmozgató középpontok. A vasomotorikus idegrendszer az egyes szervek vérbőségét is megváltoztatja. Az egyes erek kitágulnak, mikor *gondolkodunk*, mások pedig összehúzódnak.

Az esztétikában az idegek mozgásait (motus) figyelembe kell venni. Nagyon fontosak az érzéki szemléletnek a hangulattal, belső célratörekvéssel, szenvedéllyel való egybeolvadásánál. Ekkor a művész típusát is meghatározzák (lúktető-dinamikus; nyugodtabb hullámú-sztatikus) és ringató hatásukkal a művész világába való «beleélést» is lehetőbbé teszik.

A vasomotorikus idegizgalmakat azonban nem lehet csak a líra számára lefoglalnunk. Ezek az izgalmak beleszővődnek minden műfajba. *Érzelmek* nélkül nincs művészet, az érzelmek pedig éppen abból támadnak, hogy az idegeket anyagi és lelki ingerek érik. Az érzelmek közül a vasomotorikusak összeválogatása (öröm, harag, szégyen —, szerelem, érzéki vágy, félelem stb.) után nem marad *másféle* érzelem. Az egész biológikus-pszichológiai eredmény tehát csupán annak a régi megállapításnak körülírása, hogy *a lírikus érzelmi költő*.

Ugyanez az irány a drámát úgy írja le, hogy az a *motorikus* izgalmak költészete. A hangsúly itt az idegmozgásokról átsiklik az izommozgásokra. A dráma őse, ahogy a vad népeknél ma is megtalálható, a mimikai táncjáték. Taglejtés, arcjáték, minden mozdulat szinte eltünteteti az egyént, úgy, hogy a *mozgás* az úr a mimusban. (Az állatok is rendeznek ilyeneket, pl. fajdkakas.) A pantomimusban már «szerep» van. Ha aztán beszéd is járul hozzá, kész a dráma alapja. A beszélő dráma az (izmokat mozgató) akaratnak, a vágynak kifejezése; minden szükös részlet (epizód) is azt szolgálja. Az akaratban rejlő egységes mozgás jelöli előre ki a dráma későbbi fejlődését, amikor harcot tárgyal és *célra törekszik*. E miatt az előre adott cél (bukás vagy győzelem)

miatt koncentrálni. A dráma és a tánc rokon s a dráma nézője is rokon a tánc nézőjével: a darab *dinamikája* magával ragadja.

A drámának motorikus izgalmakra való visszavezetése helyes. (Az érmozgatók is beleillenek.) És igaz az, hogy ha a mozgási izgalom egységesen nő, csak igen határolt darabját tárgyalhatja a világnak. Innen magyarázható a dráma zártsága, koncentrálttsága.

Az epikát a pszichológusok *visuális*, látó művészetnek tartják. A drámával szemben az extensitás, a kiterjedés jellemzi. Az epikusnál a részletek éppen olyan fontosak, mint a főmotívum és a főhős. K. Groos (Zeitschrift F. Aesth. IX. 195.) Dantét műélvezővel magyaráztatta el magának és az mindent *látott* és pontosan leírt. (Természetesen többet írt le, mint Dante). Ezt az eredményt kell az epikusnak elérnie. (A «hogyan» már máshova tartozik.) A látó és láttató epikusokra nézve fontos a pszichológusoknak az a megállapítása, hogy a testi kimerültség a látási képeket élesíti. Kroh-Stöhr (Psychologie. 593.) szerint «élénk álmodozásnál a test mintha béna volna»; Schrötter (Die Wurzeln der Phantasie. 19. l.) pedig azt állítja, hogy a «hallucináció, az intenzív képzeleti felindulás, a legbensőbb látás a fáradtság talaján, különböző intoxication és beteges degeneráltságon nő.» Az epikai nyugalmat tehát a fáradtság vagy egyéb egészséget lefokozó tényező adja, amelyek a látó és láttató tehetséget növelik s így az írókat terjedőssé teszik. Ezekben a megállapításokban vannak olyan részletek, amelyek később megvitatásra kerülnek, lényegük azonban elfogadható.

Ezek szerint a *háromféle műfaj háromféle átélést* jelent: az *érzésnek* megfelel a líra; mivel az izmokkal összefüggő mozgások az *akarást* jelentik, ennek a dráma a kifejezője, az *ismerésnek* pedig a sokat láttató (imaginatív) epika. Ez a felosztás a szóval a művészetekre is

áll: a zene vasomotorika, a tánc motorika, a képzőművészet imaginatio (képzet), láttatás.

A költői műfajok osztályozása itt a lélektan szokásos három alapfogalma szerint történt. A részletekben levő tulzások leszámításával ez a klasszifikáció is megfelelő. Hogy a műfajok szigorú elhatárolása az élő költészetben nem ilyen egyszerű, annak oka a lélek egysége. Az érzés, akarás, ismerés ugyanis lelki életünkben együtt jelenik meg. Mivel vagy egyik, vagy másik irányú megnyilvánulása azonban többnyire homloktérbe kerül, *egyik vagy másik lelki irány kiemelkedése szerint történik a műfajok nagyjából való elhatárolása.*

A még további elhatárolás (alműfajok) már aztán tárgyi és inkább irodalomtörténeti jellegű.

A mi irodalmunkban a pszichológiai műfajfelosztásnak érdekes átrendezése a Farkas Sándoré. («Az írásművek pszichológiai alapon való felosztása.»)¹ Nála az ismerésnek az értekezés, az elbeszélés és leírás felel meg; az érzésnek a dal, epika, leíró- és tanítóköltemény; az akarásnak az ékesszólás és a dráma. Mivel Farkasnál a költészet összevegyül a prózai írásművekkel, érdekes gondolatát itt csak érintjük.²

Most már az a kérdés, hogyan lehet a pszichológia tényeiből esztétikai eredményekhez jutni? Mert az esztétika több, mint a lélektan.

Az eddig ismertetett eredmények és elvek szigorúan a tényekre támaszkodnak. A lélektani és történeti tények azonban mindig összefüggésükben válnak a művészet szempontjából értékesekké. Mert a lélek nem az irodalomban mutatkozó tartalom, ahogy a szigorúan pszichológus kutatók (pl. Müller-Freienfels), köztük Farkas Sándor is mondja, hanem a tartalom összefűzésének, összefűződésének, tehát *formálásának* indító (belső

¹ Athenaeum, 1906/7.

² Később visszatérünk rá.

és külső) főoka. Az, hogy az érzés, akarás és ismerés szerint differenciálódnak a műfajok, már maga is mutatja a léleknek különböző formálásra irányuló tulajdonosságát. A *tartalom* ebből a khaoszra emlékeztető világból való és nagyon változatos s ezt a változatos tartalomanyagot a lélek feldolgozó ereje önti a világ törvényszerűségébe tartozó test segítségével alakba. Idegrendszerünk a világ ingereit elsősorban érzéssel fogja meg. (Intuitio.) Ezek az ingerek kiformalódásuk útján először ritmusban vagy éppen a zenében rögződnek alakba: — *nem* «érthető» alakba. A ritmusból, a zenéből kerülnek a lírába (dallam-ritmus), ahol szimbolumokkal, jelképekkel jelentést kapnak. Ezzel többnyire egyidőben jutnak a mozgásokat kifejező egyenletesebb vonalakba (= ornamentika), majd szerkesztő, tehát értelemmel teljesen átfogott művekbe (epika, dráma; építészet, festészet, szobrászat). Így a lélek csodálatosan gazdag *formáló* világába érünk (stílus, harmonia), tehát kifejezetten esztétikai világba.

Ha a zene, a képzőművészetek s a költészet műfajainak formai egyezőségét látjuk, a lélektani eredményeket nézve az alapoknál mindenütt észrevesszük azt az örök rendet, amelyet Aristoteles alapján olyan szépen fejtett ki Aquinói Szent Tamás.

Amikor a pszichológusok a lélek három irányú megnyilatkozásában (érzés-líra, ismerés-epika, akarás-dráma) ismerik fel az egyes műfajok elkülönödésének útját, akaratlanul is az Aristoteles-Szent Tamás-féle rend felé mutatnak.

VII. A műfaji elkülönödés további útja.

A lélek gazdag szemléleti közvagyonot formál. Már az összefűződő szemléleti anyag maga vagy annak összetétele (kép) és a nyomában kivetődő kifejező eszköze (szó) mind szimbolum. A szimbolumok — Aristoteles szerint is — valami benső célirányosság szerint fűződnek, kapcsolódnak össze. A célirányosság indító titka, az alapformálás, a lélekben van, a szabályos formálást azonban a test végzi, amely része a törvényszerűségek világának. A törvényszerűségek világa szolgáltatja a művészet tárgyait. És ezek a tárgyak a szemlélet anyagát. Ez az anyag pedig a léleké lesz.

A művészet az élet fölé épített világ, de az élet adataival dolgozik, természetes tehát, hogy az egész élet szemlélete van meg benne. A művészet a lélek legszebb hajtása, természetes tehát az is, hogy annak teljes hatóerejét érvényesíti. Érvényesül elsősorban három főiránya (ismerés, érzés, akarás) a szerint, hogy az a lélek a művészi alkotás megindulásakor, választott tárgyának formálási célirányossága alapján inkább ismerő, érző vagy akaró tendenciákat lát-e maga előtt.

A filozófia s vele annak hajtása, az esztétika, erre a megismerésre igen lassan jutott el.

Amint láttuk, sem Platon, sem Aristoteles nem különbözteti meg még pontosan a három főműfajt.

A műfajok a görögöknél határozott lelki és formai jellegzetességgel éltek, még sem tudták őket közelebbről elhatárolni. Ez onnan van, hogy az ókor még nem állapította meg a lélek működésének *hárm*as irányát. Az akarást és az ismerést hangsúlyozta, az érzést csak az előbbi kettő kísérőjének vette. Az érzés önálló, sőt vezető szerepét csupán a XVIII. században emelték ki és Kant

vitte a tudományos köztudatba. Ezzel van oki összefüggésben az, hogy ekkor válik világossá a műfajok hármasságának tagolódása.

A renaissance poétikájában elveszett minden felosztás. Metrika vagy egészen külsőséges a szisztematikája. (L. Borinszkinál!) A svájciak szerint vagy a költő maga szól s ez a leíró, elbeszélő, lírai költészet; vagy másoknak adja át a szót s ez a dráma; ha vegyül az előadási mód, keletkezik az eposz. De még a XVIII. század után is zavarban vannak vele az esztétikusok. A romantikusok jobb szeretik a kettős felosztást.

Humboldt-nál homloktérbe lép a pszichológiai felosztás lényege. Szerinte a szemlélésben a *tárgy* (objectum) uralkodik (ez megfelel az «ismerés» fogalmának is) s ennek az állapotnak az *epopea* a műfaja; viszont az «érzelemben» az alany (subjectum) uralkodik, ennek az állapotnak műfaja a líra, és *minden líra teteje a tragédia*.

A drámának keretes líra, vagyis sok személy lírája gyanánt való felfogása formailag helyes. Hogy ez a líra persze az *akarási* lírája, és pedig a *harc* lírája, sőt epikája is, az a műfajelméletben csak Shakespeare tanulmányozása után lassan válik tudatossá. A lírának a drámával való érintkezése a romantika korában a műfaji osztályozásban mindig hangsúlyt kap. *A. W. Schlegel*-nél a dráma az epika és líra szintézise: — az epikának és a lírának kölcsönös egymáshatása. «Amaz az objektívet külsőleg ábrázolja, emez a szubjektívet egészen belsőleg fejezi ki. A drámában a kettő egyesül: az epikai tárgyakkal lírai kísérletük van.» (Vorlesungen über Literatur u. Kunst.)

Az objektív és szubjektív elem hangsúlyozása több érdekes felosztásban és felfogásban nyilvánul meg. *Hegel* az egész művészet eddigi beosztását húzza rá a költészetre. Szerinte az objektív eposz megfelel a képzőművészeteknek, a szubjektív líra a zenének,

az objektív-szubjektív dráma magának a költészetnek.¹

Újabb külső-formai felosztás *Zimmermanné*, aki szerint a lírai költő azt festi, ami történik (jelen idő); az epikai, ami megtörtént (mult idő); a dráma, ami úgy történt, mintha most történnék. (Über das Tragische u. die Tragödie. 33. l.) Ezt mondja Lehmann is. (Poetik. 149.)

A kettős felosztásra *Minor* emel ki egy érdekes, bár nem új, de fontos gondolatot: a *cselekvényt* az *akarat*tal helyettesíti s ezen az alapon az eposz és a dráma akarat-aktusok ábrázolása, a líra meg az érzéseké. Lehmann (Poet. 139.) régi eredményeket így foglal össze: Míg a lírai költészet a költő benső állapotának, érzéseinek, hangulatainak, gondolatainak tiszta kifejezése, addig az eposz és a dráma (objektív) tárgyias világot, élő mozgásokban embereket és cselekedeteket ábrázol. *Carriere* meg így szól: az érzelem líra, a szemlélet epika, dráma pedig a kettő együtt.

Hirt (Das Formgesetz der epischen Dichtung 1923) azt mondja: A költő a történéssel szemben: epika; a költő a történéshöz mint rész, vagy egy hullám: líra; a költő a történéshöz, de több hullámban ábrázolva: dráma.

Stommel szerint (Über das Wesen der dram. Kunst. 259) a lírában az érzés uralkodik, az epikában az érzés és a felismerő faktor (ismeret), a drámában pedig ezekhez az emberi öntudat harmadik faktora, az akarás csatlakozik.²

Ilyen és efféle felosztás sok van. A mi irodalmunkból is ki kell emelni néhány többé-kevésbé újat.

A mi ismeretes poétikáink általában a XVIII. és XIX. század klasszikus költőinek s az ő elméletmagyarázóik-

¹ Bár nincs igaza, ötlete termékeny gondolatsort keltett a német szellemtudományban.

² L. Dr. R. Hartl: Grundlegung der Dichtungsgattungen. Wien, 1924.

nak hatása alatt keletkezett műfajelosztásokat követik. Ezekben már teljes a költészetnek lírára, epikára és drámára való tagolása.

A történeti módszert lélektani módszerrel *Beöthy Zsolt* kapcsolja egészen össze. Már kiindulása pszichológiai, amikor (A poetika útja és célja, 1892) a poétikai vizsgálódás területét az emberi érzésben és képzeletben állá pítja meg, amelyből a költészet támad és amelyhez szól. A történeti anyag keretében keresi a fejlődés törvényeit, amelyek összefüggésben vannak az emberi viszonyokkal, a foglalkozással, a faji tulajdonságokkal. Az evolúciós elv, a Taine- féle milieu-elmélet s a történeti módszer egyesítésével a költői munkák hatásait vizsgálja és a hatások okaiban keresi az *állandó törvényeket*. (Normák.) Ilyen alapon igyekszik megállapítani a műfajok lényeges sajátságait.

Bár maga nem állított össze elméleti poétikát, ezzel a nem törvényszabó, de kutatómódszerrel megindította nálunk a műfajelmélet új átértékelését. Elvei teljességükben megérzenek Riedl F. és Négyesy László kiváló iskolai poétikáin is. Négyesy László már első dolgozatában azt mondja, hogy «az eszme termék, amelyet az anyagcsere nemsokára feldolgoz ; a forma a termék állandó mintája, a szellemi termelés határozott módja, melynek ellenálló képessége sokkal nagyobb». Amikor a formának ilyen nagy jelentőséget tulajdonít, az alapformák, tehát a műfajok jelentőségét magától adottnak veszi. Ezzel a felfogással jól megelőzte korát. Mert Négyesy a lelket a formából pozitív látásával is kiérinteti.

Itthon is megvan tehát az átmenet a *pszichológiai* műfajelmélethez. A lélektani tényekre, empirikus eredményekre támaszkodó műfajelméletnek — mint látuk — megvan az a nagy hibája, hogy a művészetet nem emeli fel a földről, nem szabadítja el a rögtől, mert — nálunk Négyesyt nem számítva — az értéket, a

szép értékét, ma is figyelmen kívül hagyja. Ez az oka annak is, hogy *Farkas Sándor* értékes tanulmánya: «Az írásművek pszichológiai alapon való osztályozása», (Athaeneum, 1907—8.) a költészetet és prózát nem tudja egymástól elválasztani. Beöthy elveit követi, midőn a műfajok és elméleteik fejlődését ismertetve jut ahhoz az eredményhez, hogy a műfajok osztályozása sokféle és *vegyes* szempont szerint alakult. Pl.: Aristotelesnek az a tanítása, hogy a költészet az utánzás és a *ritmus* kedvelésén alapszik, *formai* szempont. A verses forma felvétele után azonban mindjárt a *tartalom* a felosztási szempont (dithyrambus és epika), majd a drámában (párbeszéd) újra formai. Szerinte a szubjektív és objektív, belvilági és külvilági költészet megkülönböztetése sem helyes, hiszen az egész költészet szubjektív. Itt már aztán elsiklik, mert pl. az epikát mégis egyszerűen az értelmi költészetbe sorolja.

Az egységes felosztási alapot a pszichológiában megtalálja ugyan, de a lelket egynek tartja az irodalomban, az írásművekben mutatkozó tartalommal. Ez a felosztás is «zavart».

A műfajok vegyes, tehát zavart megfigyelési módjából csak úgy jutunk ki, ha visszatérünk a formáláshoz. Többek közt jó útbaigazítást kapunk, ha a léleknek a testben való megnyilatkozását, a műfajoknak az *érzékszervekkel* való összefüggését nézzük. Itt három fő érzéklési módot állapítunk meg, úgy, ahogy a lélektan három fő felfogó s ennek következtében emlékezeti típust ismer.¹ Az emlékezetben az érzékszervek anyagának lecsapódása van típusokba mechanizálva. E szerint három emlékezeti típus van: a vizuális vagy optikus, amely a színek és a külső formák iránt fogékony; az auditív vagy akusztikus, amely a hangokat jegyzi meg; és végül a

¹ Ribot: *L'imagination créatrice* és *Les maladies de la mémoire* meg Pfeiffer.

motorikus vagy muszkuláris, mely az egyénben is fellépő mozgásokkal érez, gondolkodik és visszaidézett mozgásokkal jegyzi meg még a képeket is.

Ha ezt a háromféle irányú emlékező tehetséget kissé mélyebben vizsgáljuk, rájutunk, hogy — amint a három-irányú lélek — tulajdonképpen az is egy. Kategorizálása nem nehéz, mert a mozgást mindegyikben feltaláljuk. Mozgás nélkül érzés és utánképzés nincs, amint ezt Münsterberg óta tudjuk, aki kimutatta, hogy a szellemi munka izommunkával is jár. (Már Aristoteles is mozgásnak fogta fel gyakorlatilag magát a lelket.) Ezt a tipizáló megkülönböztetést mégis elfogadhatjuk, mert a látásnak, a hallásnak külön minőségét tisztán ismerjük, a többi érzékszervvel összefüggő ingeradatot pedig a *motorika* körében világosan látjuk. A motorikus típusúakban erősebben és közvetlenebbül jelentkezik ez a mozgás, úgy, hogy az izmokra látszólag is nagyobb energiát visznek át.

A pszichológia arra az eredményre jutott, hogy az intelligencia kezdő fokán a közönségesen is motorikusnak tartott típus az általános : ez az érzellemmel, a testnek és a világnak összhangzó «rendjével», az «ösztoniséggel» a legközvetlenebbül függ össze. A vizuális és az akusztikus típus már fejlődési, egyéni változási eredmény. (Az iskola le is szoktatja a gyermeket a feltűnő motorikus megnyilvánulásról.) De a *mozgás* azért — legalább bensőnkben — állandóan velejár az érzéssel és a gondolkodással. Most már csak az a kérdés, mi csatlakozik még ehhez a mozgalmassághoz? A vizuális embernél képek, az akusztikusnál hangok, a csupán motorikusnál differenciált mozgások, minők a tapintással (mimika, koregraphiai ritmika, plasztikai kiérés stb.) járnak.

Igy már az érzékszervekre támaszkodó alap is elég erős arra, hogy a költői műfajok szempontjából prin-

cipium divisionis-szá telessük. A felosztás így történhetné: motorikus műfajok a drámaiak (a mimika szempontjából), akusztikusak a líraiak (lényegük a zene), vizuálisak az epikaiak (lényegük a kép, a láttatás). A hangsúlyozott egységes motorika természetesen mindegyikben megvan az *akció*, az esemény és cselekvény révén. (A lírában is van esemény, háttérbe tolt esemény, amit bizonyítani felesleges!)

Ebbe a természetes felosztásba a képzelet bevonása sem okoz nehézséget.¹ A képzelet nemcsak az akciószövéssel, de az összes képzeleteinkkel bensőleg összefügg. A képzelet nemcsak vizuális képek szerkesztését jelenti, hanem akusztikusakét (hangképek) és motorikusakét (mimikai, nemzenei ritmikai, plasztikai stb.) is. A biológiai pszichológia a zenei és lírai érzésfolyamatot vasomotorikusnak tartja, a mimikai, nemzenei ritmikaikat pedig egyszerűen motorikusnak. A határt az akusztikus és a motorikus lelki jelenségek között megvonni nem nehezebb, mint ott volt. Ahogy a lírában érzem, a drámában pedig indulat van (felfokozott érzem, akaratelem), úgy a zene és a líra vasomotorikája is fokozati különbséget jelent. (A lírában az értelem, az ismerés is erősebb szerepű, mint a zenében.)

A szótalán művészetek osztályozása ma így történik pszichológiai alapon: Vasomotorika = zene, motorika = tánc, képzelet = képzőművészet. Az utóbbi tag már nem illik bele az osztályozásba, hiszen a képzeletet sem a zenétől, sem a tánctól nem lehet elvitatni, viszont a motorikát sem a képzőművészetektől. (Előbb a plaszticitási jelenségeket, pl. hogy a szobrász a formát kézzel tapintja ki, a legszorosabban a motorikába tartozónak éreztük.)

A lélek három alapiránya — az akarás, az érzés, és az

¹ L. előbb a fantasztikumnál. 57. l.

ismerés —, meghatározó volt a műfaj milyenségére nézve. most már a lélek három alapirányát összefüggésbe hozzuk a három alapérzékkifejezéssel: a motorikával, az akusztikával és a vizualitással, az elsőnek a dráma-mimusz (tánc), a másodiknak a líra-zene, a harmadiknak az epika-ismeret felel meg.

Hiánytalan-e vajjon ez a megfelelés? E szerint csak három érzékszervet tételezünk fel: tapintást, hallást és látást. Ez ne zavarjon meg bennünket, mert bár a tapintást több alérzékszervre lehet különíteni, annak alosztályai ki vannak zárva a művészetből. (Pl. az ízlelés, a szaglás, a meleg és hideg érzékszerve stb. Ezek Pilo Mario erőlködései után sem jutottak szerephez a művészetekben.)

Az evolucionisták a tapintást tartják az alapérzékszervnek! És vajjon a többi nem bontható-e szét? A biológusok, orvosok szét is bontják.

Ezek alapján megállapíthatjuk, hogy a neoklasszikusoknál tisztán szétváló három főműfaj megkülönböztetése pszichológiailag is helyes. Bizonyosság rá a történelem, hiszen már a művelődés kezdetén megvan a költői művek között az alapkülönbség. Ez pedig, bár a költészet kutatói mindegyikre későn jutottak rá, csupán lelki okokból és a lélek műszerének, a testnek formáló okai alapján lehetséges.

Ime két erős lélektani fonal, melyek már az osztályozás keretében a feltétlenül empirikus, valóságos adatok között is kezünkbe jutottak. A lélek hármas tagoltsága nélkül semmiféle pszichológia sem tud megindulni, az *érzékszervek* pedig az ő segítségükkel szállított és feldolgozott ingerek, képzetek, szemléletek nélkül a legempirikusabb adatok szállítói. És mindenhol ott van a *formálás kötelező* módja. Az egyik hármas tagoltságot közvetlenül a lélektől nyerjük, a második hármas tagoltságot a test, a szervezet határozza meg. És mindegyikkel

ugyanahhoz a műfaji tagoláshoz jutunk. Igen, mert a formálás titka bennünk van. Mert a lélek s az őt szolgáló test egymással egyöntetűen vetítik ki magukat. Egyik a másikban. A lélek a maga formáló tehetségével a világ kötelező szabályosságainak, törvényszerűségeinek, sőt törvényeinek alávetett testben nyilatkozik meg. De természetesen ez a lélek olyan erős, hogy a történés formáját még fizikai-kémiai folyamatokban is befolyásolja. A ket-tőjük között tehát kölcsönhatás van.¹

Ezzel is eljutottunk a *világ lelki rendjének* gondolatá-hoz.

Az esztétikában az érzelemnek, az őt hordozó testnek és a beléjük kapcsolódó léleknek meg az értelemnek kiegyensúlyozódása a legfontosabb megfigyelnivaló. Hiszen ez a kiegyensúlyozódás maga a *harmónia*, a szépértékeléseknek legjobban megközelíthető alapja. A harmóniát, a formahálózatok legtokéletesebbjét úgy találjuk meg, ha nyomon követjük, miként egyensúlyozódnak ki a fel-dolgozott művészi tárgyban a művész és a műélvező beleérzései.

Az ilyen irányú megfigyelést a pszichológián kívül az irodalomtörténet anyaga teszi lehetővé.

Ezekkel az elvekkel jutunk el a normákhoz, a szabá-lyokhoz, a szabályozó elvekhez. Természetesen igen kevés norma van.

VIII. A műfajok történetpszichológiai kiala-kulása.

Az emberben levő célirányos isteni csira nem egyszerre szökkent virágzásba, nem egyszerre lett világos művelt-séggé, sőt művészetté. Ma azt tanítja a történelem s annak segéd tudományai, hogy az emberiség végigcsinálta azokat

¹ L. előbb : jegyzet Liekről ! 51 l.

a művelődési fokokat, amelyek a tüzet még most sem ismerő legvadabb népek állapotától a nyugati kultúra tetejéig vezetnek. A műfajok történetpszichológiája szempontjából elég, ha az egyes ember fejlődését nézzük meg bölcsős korától férfivá fejlődéséig s azt némileg párhuzamba állítjuk az irodalomtörténet megfelelő adataival. Ez elegendő analógiát mutat az egész emberiség történeti fejlődésére vonatkozólag. A költészet fejlődésének ilyen *ontogenetikus* csiráit a legtöbb gyermeknél megfigyelhetjük.

Egy hároméves kisfiú hallja a harangzúgást, ez felrázza teljes érzésvilágát és hosszú ideig így kiabál: tangala-likatang, lika-tika-tang... Sokáig nincs ebben semmi értelem, csak a saját szívedobogásának egy külső ritmussal való összehozása. Mikor aztán kilendítik ebből a nagyszerű, a világ külső ingerébe való beolvadásból, végül az utórezgéseknél így recitál: Azt mondja a kis-harang, tangala-likatang, lika-tika-tang stb. újra. (A való-ságra tehát lassan ébred rá.)

Ismeretes, hogy falusi kisfiúk sötétben hadonászás közben félelem-levezető sorokat kiabálnak. Pl.: *Lát-lak János, lát-lak...* (János itt fikció, nem valóságos személy; a gyermek a hangjában merült el.) Olyan ez, mint a primitív törzseknek ellenségreiasztó kiabálásai.

A csúfolódó versek is érzelmi lecsapódások. Ezekhez már csatlakozik a tánc, a leguggolás, az ugrálás stb. A munkarigmusok az izmoknak megfelelő ritmizálásból, mozgássorból állnak. (A munka «racionalizálásánál» ugyancsak figyelembe veszik.)

Ezzel el is érkeztünk a komolyan irodalomnak tartott «szellemi termékekig».

A külső-belső motuszoknak egységes velejárója a kifejezésben a *zenei*, a szavas és a *mimikai* (gesztus, tánc és esetleg arcfintor) elem. Ezt mûzsai (zenei) alapművészetnek nevezik a kutatók. Nálunk a fennmaradt regös- és varázsénekek ilyenek.

A múzsai alpművészetekben a mai három műfaj csirája együtt van. A szétválasztódás lassankint történik meg, de teljesen sohasem, ami érthető, hiszen a lélek egy, csak megjelenési módjának (érzés, ismerés, akarás) és a felfogó érzékszervnek előtérbe tolulása határoz meg bizonyos műfaji irányt.

A szorosan vett lírával történetpszichológiai szempontból nem sokat kell foglalkoznunk. A líra örök, legfeljebb külső formáin jut kifejezésre a műveltség s az idő. A líra az örök jelen idő, a közvetlen érzésnek tegteljesebb akusztikai érvényesülése. Ez az akusztikai érvényesülés a művészeti lényege. Ebben őrizte meg máig a szervezett, annak finom mozgásaival és a világgal való kapcsolódását. Kapcsolatai közül kiemelkedik a szabályosság: elsősorban a ritmus, a párhuzam (gondolatritmus), majd rím, refrain, strófa stb. Ezek mind zenei, akusztikai elemek. Ezekkel csendíti ki a belső mozgások nyomán fakadó érmozgást, amely hangulatot idéz elő. Míg az epikában a kötött költészetből kötetlen s újra kötött lett,¹ a lírában a zenei elemek örökösek. A tárgy, a kép csak a hangulat kifejezésére való. A melódikus kísérő zene az olvasás korában elszakadt az érzelmes szövegtől, de a szavak összefüzdésének zenéje még most, a gépkorban sem. (Vagy az expresszionizmusban egyre jobban érvényesülő *gép-ritmus* hozza majd vissza újra a költészetbe a zenét, a verset?) A líra szavait melódia nélkül is akusztikai rendbe szedjük, kénytelenek vagyunk abba szedni. A lírai verset nem lehet csak úgy felolvasni, csak úgy elmondani; nemcsak az értelmét éreztetjük a lírát vivő szimbólumoknak, hanem a külső és belső forma összerezdülését is. Minden igazi lírai vers kényszeríti szavalóját, felolvasóját, hogy zenei stílusát kiéreztesse. Felkiáltás, kérdés, felelet, sóhaj, pregnáns kép, mind-mind megköveteli akusztikai kihozását.

¹ Széphistória (verses), história (prózai), majd elbeszélő költemény.

A történeti pszichológiának tehát a lírával nem sok dolga van. Ezernyi kulturhatás között is megmaradt annak, ami volt, bár ruháját sokszor változtatta. Mivel azonban az ismeréshez kevés, a logikához pedig úgyszólván semmi köze, az agyvelővel készült versek közül, amelyeket a történelem a líra fiókjába zsúfolt, sokat kell onnan kiselejtezni.

Éppen ilyen közvetlen világot ad az epika eredeti fő-faktora, a mese.

A historikus felfogás azt mondja, hogy a költészet kezdete epikával indul. Mivel a «megismerés», a teljes kifejlődöttség adatai epikus természetűek és mert a kezdetleges népeknél elbeszélő «énekeket» találunk, ez helyes eredménynek látszik. A lélektani kutatás azonban megállapítja róluk, hogy fejlődési fokot képviselnek és felfedezi bennük a «múzsai», a zenei-lírai elemeket is. Már ezért sincs hát ok arra, hogy a műfajok sorrendjét ne a lírával kezdjük, az érzés kivetítőjével, ontogenetikailag az első emberi művésziesebb megnyilatkozással. Igaz, hogy a tiszta líra ugyancsak az etnológiai és a történeti adatok szerint fejlődés eredménye, de minden tisztább műfajjal így vagyunk. A kezdő «műfaj» bizony vegyes.¹

A gyermek és a primitív ember be van zárva a világba. Öntudata csekély, valóságérzete alig van. Előtte a valóság s a vízió és a hallucináció, a valóság és az álom egy; összefolyik: a két világ elválasztása csak lassan sikerül neki. Így születik meg az ő egyéni jelenében a *mese*.²

¹ A történeti poétikák szerint a dal eredetileg a rabságban élő nők költészete s csak akkor méltatja figyelmére a férfi, mikor a nő emberi megbecsüléshez jutott: indeknél, egyiptomiaknál, Kínában.

² Solymossy Sándor erre vonatkozólag így foglalja össze az etnológia alapján leszűrt eredményeket:

«Már ma is kétségtelen, hogy a primitív észjárás tőlünk merőben idegen valami. Ismerjük az adatok ezreiből annak praelogikus és pananimisztikus jellemvonásait, sőt tudjuk, mi e különös észmozgásnak lélektani alapja, az t. i., hogy a gondolkodás evolúciós fokozatain a primitív ember még nem jutott el a fogalomalkotás fokáig. Nem képes több

A mese egyszerű közlés, azonban — mint Wundt kifejti — a közlő hisz benne. A térbeli és időbeli bizonytalanság és a varázslati okság uralkodik eseményein.

Az egyszerű érzelmi mozgalmakat kivetítő, zenei (műzsai) eredetű szövegekben is megvan az előadás révén némi akció, némi esemény. Az epika igaz őse mégis a mese, ez az akciókat görgető, fantáziaképeket a valósággal vegyítő közlés. Amint berendezkedik a primitív ember, amint elválik előtte a valóság meg az álom, a vízió és hallucináció, a jelen multtá lesz. A mesevilág most már ebbe a multba tartozik; még hisznek benne, de mint megtörténtben. (Ez ontogenetikailag, tehát a gyermeknél is igazolható.) Az emberek új jelenében azonban már ilyen nem történhetik meg. A mese ezzel elszabadul, önálló világba kerül, igazi költészetté, művészetté lesz. A valóságból való elszabadítás révén az anyag *szabad formálás* tárgya. Öncélúsága hozza magával a hallgató érdeklődését, fokozással, befejezéssel *értelmi* egésszé való kerekítését. (A néger mesének ma sincs befejezése, nem formált még.) Az elbeszélt (prózai) anyag tehát *benső formát* kap. (A mythosnál egyéb okok is közrejátszhatnak. L. Wundt: Das Märchen.)

Az érzelmi, jórészt testi mozgásokat, ritmusokat rögzítő mimikai-zenei megnyilatkozások és a prózai mese találkozása hozta létre az első felkutatható ősi, már költőinek tartott műformát, az ú. n. balladás dalt. Ez többnyire *egy hősről* szól.

rokonbenyomást összesíteni, *egy* közös nevező alá hozni; nem tudja a hasonló vagy összevaló jelenségeket elvontan közös emlékképbe foglalni, hanem minden benyomása külön, reális egyediségében vésődik emlékébe s ott úgy is marad. Ezeket azután részben idő-, részben helyi sorrendben jegyzi meg magának s közöttük a mi logikánkkal ellenkező, többnyire mágikus kapcsolatokat létesít. Ez a mi, okokat kutató gondolkodásunktól idegen. (Népelet XLI. évf. 56. l.)

A különböző, egymással aligha érintkezett népek meséiben sok a közös tárgy és részlet. Ennek oka, hogy a hasonló viszonyok hasonló felfogásokat, sőt tárgyakat teremtenek. Ez is a *rend* mellett szól.

Jellemzője, hogy a rövid, hézagos kijelentést a következő kijelentésben meg bővíti. Az ilyen kijelentések tagolják és ritmikussá, zeneivé teszik az előadást. (Pl. a finn Kalevala és az észti Kalevipoeg.)

Ezek a dalok közérdekűek, a nép multját már tudatosan, kulturált fokon őrzik. Nagy néptömeg hallgatja őket. A «nyilvános előadás» — a zártkörű meséléssel szemben — szigorú koncentrációra, a motívumok öntudatosabb kiválogatására kényszeríti szerzőjüket. (M.- Freienfels: Poet. 64.) Az ilyen koncentráció és kiválogatás formálást jelent. A balladás forma ezzel van adva.¹

A balladás színezetű versek az emberek életében már magasabb társadalmi és művelődési fokot jelentenek. Amint megindul a társadalom tagozódása, a törzsi vezetés kiterjeszkedik, védelemre és támadásra rendezkedik be, a védő és támadó katonai társadalom kiemelkedik. Ennek a társadalmi rétegnek tisztelete válik a költészet tárgyává. A főtárgy tehát a hősök tisztelete. A hősi ének a történelemben eleinte rövidebb terjedelmű, egyesekről szól. Az egyesekkel azonban sok hősi dolog történik. A sok hősi eseményt verssorozatok dolgozzák fel. Az ilyen kiváló egyes rendesen a törzs, a nép egyik vezetője, a fővezetőnek őse vagy legalább rokona. A fővezetőben, királyban származására nézve valamilyen magasabbrendű szellemet is tisztelnek, aki összeköttetésben van a primitív korral s valamely istenséggel. A balladás versek keletkezésekor a törzs, a nép még féltudatos állapotban élt, az ebből a korból szájról-szájra fennmaradó költői emlékek ennek az állapotnak felfokozott érzésvilágát őrzik. A szerencsés háborúknak következménye bizonyos jólét, ezzel művelődés jár, és a multa vonatkozó események feljegyzése. A feljegyzők szájhagyományból szerkesztenek történetet, de verses történetet is. És az utóbbi a hősi eposz lényege.

¹ Nálunk pl. «Szilágyi és Hajmási» a *népnel*.

Gondoljunk a Maha-Bhárátára, erre az óriási nemzeti eposzra, mely az őshazájukból kivándorolt ó-indeknek a Ganges síkján történt honfoglalásával kapcsolatos harcait s azok hőseit írja le. Ebben az ázsiai hőskölteményben a hősi epikai elbeszélések hosszú sorának tartalma van összefűzve. Ég és föld egyesül benne. (A nyelvészek véleménye szerint a Kr. e. II. századtól a Kr. u. IX—X. század közötti időben írhatták össze.)

A hősi eposzok keletkezésére nézve ismeretes Wolf és Lachmann elmélete. E szerint a *verses* elbeszéléseket egy szerkesztő összegyűjtötte és a sorrend szerint egyvégtébe fűzte őket. Lönrott Illés — ez elv alapján — valóban így szerkesztette meg a Kalevalát. De ez csak újabban történt, viszont pl. a homeroszi költemények megírásának még a korát sem tudjuk. A Wolf- és Lachmann-féle elmélet ma már meghaladott. A németeknél különösen A. Heusler (Lied u. Epos, 1904) mutatott rá, hogy az énekek dalszerű rövidsége (Knappheit) és az eposz epikai terjengőssége (Breite) az előbbinek szájhagyományi, utóbbinak írásbeli, az előbbinek énekelt, utóbbinak elmondott volta mellett szól. Ez és benne a strófikus és nem strófált ellentéte, a Wolf-Lachmann-elméletet felborítja. Végeredmény az, hogy az énekeknek csak *tárgyát* kellett egy későbbi korban valakinek a maga ábrázoló módjával epikai terjengősséggel átdolgoznia. A régi dalszerű énekekből és mondákból tehát csak a tárgyat vette át az új író. A Kalevipoeg-ot, az észtek nagy eposzát már inkább ilyen szellemben alakította ki Kreuzwald; a kész verses anyagba prózai mondákat dolgozott bele, bár így is inkább szerkesztő maradt.

Heusler szerint a német mondákat a XII. és XIII. században jól tagolt egészekké bővítették és anyagukat átköltötték. Ezekből az eposzokból hiányzik a gyors balladaiság, hiányoznak az egymással szembenálló, egymást bővítő ritmusos versezetek, eltűntek belőlük a primitív

költészet jellegzetességei. Megmaradt, sőt bővült és változott azonban az akciók, események és a motívumok sora.

Vagyis a régi hagyományokat anyagul használta fel a költő s azokat a maga epikus módja szerint dolgozta fel. Arany János is így tett pl. a «Buda halála» megírásakor, de neki — sajnos — nem állottak rendelkezésére sem ballada versek, sem teljes mondák, csak azoknak a krónikákba szőtt hézagos motívumai.

A későbbi hősi eposz formájának magyarázatát Mül-ler-Freienfels így foglalja össze: «Az írás elterjedésével lehetővé vált nagy tárgytömegek áttekintése, rendelkezésre tartása (másolatban) és a közönségnek ilyen tárggyal való nagyobb mértékű kielégítése... Az író egyrészt a mese szálát hosszúra fonta, másrészt a cselekményt felduzzasztotta. Ezzel párhuzamosan megszűnt a zenés előadás, minek következtében megszűntek a ballada bizonyos stílussajátságai, mint az ismétlések, a mondatok egyenletes futása, a periódusok szimmetriája. Azonkívül a hatás megszűnő intenzitása helyébe pótléklul a részletfestéseknek, epizódoknak stb.-nek kellett lépniök, ami a nagy eposz stílusát mind jellemzi». (Poet. 65.)

Nálunk, magyaroknál ilyen nagy eposznak nem maradt nyoma. Nem is valószínű, hogy volt. Történeti énekek azonban a könyvnyomtatás általános elterjedéséig közszájon éltek. Ezeket kipusztulásukig recitálták, zenével kísérték. De amint általánosabbá válik a könyv s ő lesz a szellem hordozója, egészen feloldódik az «elbeszélő» költészet formája s lesz belőle «olvasnivaló». Most már ez az utóbbi állapot határozza meg az «elbeszélés» stílusát is.

Az esztétikusok szeretik a novellát a dráma kevésbé kötött formájának tartani, mert benne még megérzik, hogy szóbeli előadásra van szánva (ez epikai elem) s mert íróik gyakran elbeszélőt léptetnek fel benne, aki a főese-

ményt elmondja vagy egyes részeit jelenetezik. A szóbeli előadás hallgatóságot tételez fel, ezért felépítése koncentrációt, gyors tempót, a motívumok kiáltó előtérbe nyomulását kívánja. Ha azonban ezeket a stílus-, sőt műfajjellemző vonásokat vizsgáljuk, megtaláljuk mindabban az epikában, mely a könyvolvasó közönséget megelőzte. S ha a regényt nézzük, annak vázaképen ugyanezeket a tulajdonságokat fogjuk kiemelni.

Ezt az elbeszélést a mi irodalmunkban «szép próza» (história) néven könyvelték el. Kötetlen alakja mutatja, hogy nem adják már elő, de azt is mutatja, hogy a kötött széphistóriákkal együtt élt egyideig és úgy *mondták* el őket.

A keretes elbeszélésekben mindegyik történetet egy jellemzett valaki adja elő, olvasás közben is a szóbeli előadás illúzióját keltve. Ez a tulajdonsága kategorizáló. Ha pl. a modernnek közül Jókaira és Mikszáthra gondolunk, novelláik legtöbbszörében egy adoma a csira. A kritika az adomára alapított novellát nem tartja jónak, mert egy kis kerekded egészet nagyít. De viszont a koncentráció, az előre kiépített célirányosság szempontjából minden novella váza olyan, mint az adomáé. Csak az adomás novella mindig humorban csendül ki, a nem adomás pedig komoly is lehet. Ez már tartalmi és nem formai különbség.

A novella tehát megmaradhat a maga történeti fejlődésének helyén: átmenet az elbeszélő költészet és az olvasnivaló között.

A szóval való előadás lényegesen megkötötte a műfaj formáját s ez a megkötöttség a mult tisztelete és a mai ember gyors élete folytán máig fenntartotta magát, sőt újraéledt.

A novellánál még itt-ott feltűnik a betűkön át is az előadás illúziója. A regényt, az új elbeszélő műfajt azonban nem adják elő, nem gyűlik össze a közönség, hogy

egy tárgyat ismételten «meghallgasson», nincs hát szüksége erős, gazdag motivumokra, de még tagoltságra sem. Így születik meg a terjengős regény, amely az egyes olvasót tartja szem előtt. Halk hangon bő tartalommal szórakoztatja. Ebben az ember egész lelki világa helyet kap. Mese, bonyodalom, leírás, lélekrajz, korrajz, társadalmi kép, ezer probléma vonul fel benne hősei nyomán. A regényben éli ki az ember az egész életet.

Ez rajta is van e műfaj külső és belső formáján.

Igy fut le a balladás lírából a mesén át az elbeszélő műfaj *pszichológiai története*.

A dráma azonban még érdekesebb utat tett meg.

A költészet legkezdetlegesebb formájában, a balladás lírában megvan a mimikai elem is. A mimikához azonban nemcsak az arcmozdulatok és taglejtések tartoznak, hanem kívülük olyan mozgások, amelyek a testgyakorlatra emlékeztetnek. Ezek úgyszólván produkciók. A menekülés, felvonulás, előretörés, tehát a gyakorlati célokat kísérő mozgások szorosan függnek össze a mimikával. Az ilyen mozgások szabályosságot mutatnak; pl. a katonák menetelése. Ha két ember egyszerre lép, az már formakötés. A forma lassanként bővül; pl. két embercsoport találkozik. Ha ez békés, bizonyos ünnepiesség van benne és már stílust jelent s a mindennapi (a küzdő, formatörő) élet fölé emelkedett. Tehát az egyszerű mozgásokból is kiadódik valami, ami ünnepies érzést kelt. Az ilyen külön, értékesebb mozgás a tiszteltet, a magasabbrendűt illeti meg, az Istent vagy annak földi képviselőjét, azt, akitől valami kérnivalónk van.

És az egyenletes mozgás (pl. kérésnél, imádságnál), a leborulás, hajlongás kölcsönhatást teremtenek a felsőbb lénnel. A mozgás nagyon fontos eleme a kérésnek, az imádságnak, mert *akarátunknak* a megkértre, az imádottra való átvitelét jelenti. Ez mozgásokkal való faszcinálás: akaratátvitel. A tánc, amelyet eredetileg

csak férfiak jártak, későbbi kulturfokon nyert érzékesebb színezetet. (Eros.)

A varázsének a gesztusokkal, táncmozgásokkal vagy zaj csapásával viszik át az énekes akaratát másokra, pl. a szellemre.

Az ünnepesebb akaratátvitel az istentiszteletfélékben nyilatkozik meg, a profán, érzéki tánc akaratátvitele pedig a párkeresés tréfával, csúfolódással összekötött játékaiban. Az előbbi akaratátvitel elemei a komoly drámába, a tragédiába, az utóbbi akaratátvitel elemei pedig a komédiába huzódtak. Ezt a reálisnak mondható akaratátvitelt az egyénről, az egyénekről a művészi érzék úgy emeli be a művészet világába, hogy költött vagy elmúlt személyekre ruházza át; akció, cselekvény vagy esemény keretébe illeszti be. De az akarók (az ágáló aktorok) megmaradnak önálló életűeknek, tehát *örök vagy végzett jövőben* élnek. Mert az akarat az ábrázolással mindig jövőt képvisel, hiszen a *mozgás* mindig jövőre irányuló. Itt a mult is jelenné ébred s a jövőbe fut.

Annyi bizonyos, hogy a tragédiát és a komédiát máig is nagy szakadék választja el éppen a fenséges és komikus alapérzés nagy ellentéte miatt. A legközösebb elemük azonban az akarat és a mozgás. Lehmann egyébként így foglalja össze a drámai művészet eredetére vonatkozó kutatások eredményeit: «A színjáték mindenütt a személyek és cselekvények utánzásán, az átöltözködéseken és álarcoskodásokon, az improvizált utánzásokon, a játékon való örömből keletkezett és a színjáték eredetileg nem irodalmi értelemben vett költészet, hanem a pillanat vagy a tradíció műve, mely színrehozással a színrehozásban keletkezett. Műformája a beszéden és az ellenbeszéden (párbeszéden) való örömből támadt, amelyet élénk effektusokig fokozott mimikus akciók hoztak létre».

Ez a kijelentés inkább a komédia fejlődése felé mutat. A Dionysos-elmélet a komoly istentisztelettel s a mellette

lábatlankodó szatírokkal a kétféle irány egy töből való származását igyekszik igazolni. Ehhez az elmélethez símul a középkori egyházi színjátékokról festett kép is, amikor a fenséges tárgyat a tömeg a realizstikus részeknél úgy játssza saját ízlése szerint, hogy az egész színjátszást ki kell kergetni a templomból a piacra.

Az akarás a küzdelemben jut kifejezésre. Az akarással összefüggő sok egyéni és tömegpszichológiai ok aztán a dráma formáját az idők folyamán kifejecesti és újra felbontja a szerint, amint ez a műfaj többféle kulturális ok hatása alá kerül.

Aischylosban (Kr. e. 525—456) vallásos tradíciók érvényesülnek. «A leláncolt Prometheus» mythológiai mese, de szimbólikus. Tragikum benne az, hogy az emberek boldogítója szép tettért bűnhődik. Ellentétbe jutott a felsőbb hatalommal. Az európai tragédiát ez a gondolata máig befolyásolja. Sophokles (Kr. e. 496—406) Antigonéjában a főhősnő saját tettevel zúdítja magára a végzetet. Ez a jellemtragikum lényege. A nagy tragikusok darabjainak tárgya jórészt a mythosszal összefüggő elbeszélő énekek anyaga; a világfelfogás vallásos, tehát alapjában a sors intézi az emberek dolgát. Az akaraterős nép költői azonban kicsendítik az egyént, a jellemet. (A kevésbbé akaró, a passzív ó-ind dráma alakjait egészen az istenek kormányozzák; pl. Kálidásza Sakuntala-ja.) Aristophanes vígjátékaiban is van személyes jellemzés és sok-sok felelősségérzet. A rómaiak (Plautus és Terentius) a komédiát adják át a humanizmusban az utókornak.

Az egyház zártságával, rendi tagoltságával, az ember földi helyének kijelölésével az életküzelmet lecsillapította, az akaratot az ég felé irányította. Drámájának lényege szimbólikus-allegórikus. A humanizmus hatása alatt a meglevő szimbolista-allegórikus dráma a görög és római emlékek felújításával vezet az egyén földi akarat

drámájának kialakulásához. Az individualizmus diadala a reformációban éri el tetőpontját. Egyideig a dráma is a régi és új eszmény harci eszköze. Amikor a reformáció és a katolicizmus megegyezik a nemzeti gondolat szükségességében, a nemzeti küzdelem, a nemzeti célokért való harc vonul belé. (Shakespeare történeti szelleme.) Ebben az eszmében nyer ideált az akarát. A nemzet keretén belül az egyén jogai, vágyai egyre erősebben tolulnak előtérbe s egyre több szociális elem vegyül a nemzetihez. (Roman-tika.) Végül a nemzeti eszme csak ünnepi akarátnyilvánítást vezet, majd a liberalizmus keretén belül elfoglalja helyét benne a csalódottaknak egyéni, majd szociális problémaerdeje.

A művészet és benne a költészet az emberi szellem áramlatait a legtisztábban tükrözi; e szellemi áramlatok akaratsírait azonban a legszembeötlőbben a dráma.

Ez a műfaj is azt bizonyítja, hogy a történet folyamán a társadalmi, világnézeti elemek vonulnak be a műfajokba és most már ezek tagolják őket új alfajokra. Az emberen, a testen keresztül hatnak a lélekre s az ráhat az új történelemre, az ember életére.

Ebből a szempontból a görög akarás (dráma) lírai pantheista, a keresztény epikai és felfelé nyílt, a renaissance akarás földi síkba igazodik, a neoklasszikus logikai (szép — az igaz), a barokk síkban és felfelé egyszerre lendülő; a romantikus ugyanilyen, de a klasszikus logikát kerüli; a naturalista egy síkban él, a formákat nem ismeri. Az új szintétikának még nincs drámája, a szimbolizmusnál, a kezdetnél megrekedt.¹ A japán színházról próbál tanulni.

Ez a rövid pszichológiai áttekintés is meggyőző bennünket arról, hogy az egységes lelkű, kezdetleges ember művészetében az egységes lélek megjelenési formája miatt

¹ Az expresszionizmusnak nincs drámája. (Az üzleti erőlködő fogások műfaja nem dráma.)

csak egységes műfajt ismer, azt, amelyet balladás lírának nevezünk. Ebben mindhárom műfaj csirája megvan. Az ismerés, érzés és akarás együtt él benne a képzetnek, az ismerésnek naiv adataival, melyek álmot és valóságot egynek vesznek, az érzés érmozgatásával és az akarás egyéb mozgásszövedékeivel. Az élet és álom elválasztása, a munkamegosztás, a társadalmi rendbe tagolódás, a világról való felfogás kialakulása, a sok történeti ok és okozat, a kölcsönhatások és ezek megszűnése stb. mind közrejátszik abban, hogy a kezdetleges ember egységes lelkének egyik vagy másik iránya homloktérbe kerüljön. Ahogy differenciálódik a társadalom, ahogy az emberek megosztják a munkát, ahogy tehetségeiket egyirányba fejlesztik, ahogy egyirányú ismereteket és érzéseket külön gyűjtenek és művelnek, ahogy egy-egyirányú műveltségi ág homloktérbe kerül, a kultúrák egy- vagy másoldalúakká válnak. Ezzel mindegyiknek más-más jellegzetessége jut az általános műveltség forgatagába. Ezek kollektív formák. Az egyik inkább ismer, a másik inkább érez, a harmadik inkább akar; az egyik inkább a képzetével foglalkozik (imaginatív), ez elmond; a másik inkább érez, ez énekel és zenél; a harmadik inkább a mozgásokban él, azokat öncélúakká fejleszti. Az első az epika, a második a líra, a harmadik a dráma csiráit fejleszti és erősíti. A differenciálódás megindul a lélekben, vele a testben és végül a művészetben, a költészetben is. Ma már a balladás lírának megfelelő egységes szintézis lehetetlennek látszik. Bár az összeforrasztó tehetségek és összeforrasztásra törekvő korok, aminő a mienk is, próbálkoznak vele. (Pl. Wagner operái, amelyekben minden művészet szóhoz jut. A japánok művészete megőrzött és kevésbé differenciált régi kultúrájuk révén természetsszerűleg ilyen.)¹

¹ A japán színház egységes: faji, földrajzi, történelmi, néprajzi adottságokat és fejlődési eredményeket egyesít. A hagyomány benne örökké-

IX. A líra.

Az előzményekben már kifejezésre jutott a három műfajnak néhány legfontosabb kategorizáló, őket egymástól elválasztó és meghatározó mozzanata is.

A felsorolt elemek azonban magukban inkább általános emberi szemlélési módokat jelentenek, nem művészieket. A művészet az élet fölé emelt szimbolikus világ. Az élet fölé emelés az objektivációval történik. Az «én» átéli a világot, szimbolumokat szerez róla, de aztán a tárgyat leválasztja magáról, maga elé vetíti: többé nem egészen «én» az «én», hanem valaki közelálló más, akit

való, a multtól nincs semmi elszakítva. Ez a nemzeti stílus nem individualista. Ez a stílus mindent önmagába von; itt nincs se primadonna, se kis szerep, se nagy szerep, csak egész, sőt az *élet egésze*. A japán színházban érvényesül minden akarati művészet, persze a maga helyén. Ott a kép nem illusztráció, a zene, a tánc nem betét, a mozgó szobor sem; pl. az akrobatikus ügyesség. A drámai zenéje nem zene, hanem a külső hatások és lelki mozzanatok sűrítése zörejekben, hangokban. Mikor a meggyilkolt paraszt fia belép a színpadra, kint két madársíkkoltás hangzik valami sípon: a borzalom rikkantása, a halál szimbóluma. Ami kívülről jön, nem a lélek motorikájából, az mind ilyen nem igazi zene: tompa dobütés, síkoltó síphang, acélhúrok rövid és izgató melódiái. (Márkus László: Ez a színházi kultúra. N. U. 1930.)

Kabuki. A japán színtársulat vendégjátéka a Városi Színházban. A japán színház nem új, már a *XVIII. században egységes stílusa volt*. A «kabuki» nem szorítkozik játékra, néha misztériumszerű beállítások kísértének benne, majd vizionárius erejű táncot ad, végül akrobatika fantáziáit megszegyenítő virtuozitást. A drámában a dikció, dialóg hangsúlyozása elenyészik és legalább ezzel egyenlőrangú, sőt fölényesebb szerepet tölt be a játékban a színész teste, amely akár arcjátékban, akár pantomin mozgásokban jelentkezik, teljessé teszi a színész játékát és magyarázza beszédét. A japán színpad eleven életet él. A színész, amint a színpadra lép, nemcsak hangjainak erejével, hanem főképp testével betölti azt és akárcsak egy korabeli Utamaró-képen, a vonalakat hangsúlyozza. Néha egy-egy gesztus poentiroz. Játékuk minden stilizáltság ellenére túlzottan naturalisztikusan hat, jóllehet a mimikát, a beszédet stilizálják, mégis megrázó erővel tudják éreztetni a lélek belső rezgéseit. Játékstílusukban keveredik a *muzsika, a tánc és a film*, amelynek pantomim hatását a japánok régen megelőzték. A stilizált színpadi mozgásokkal, hanggal és táncgal dőbbenetesen emberi mélységekig ér el a japán színház. (—ba. N. U. 1930.)

az én megfigyel. Az élmény és az «én» között levő kapcsolat meglazul, elmosódik, az egész élmény itt-ott fájó vagy örömet okozó emlékképpé válik, melyet a fantázia, az «én»-ben rejlő *célirányossággal* átdolgoz, megformál. Az objektivációban az «én» annyira elszakad magától, hogy élményeinek ura.

A líránál, a tiszta szubjektív műfajnál az objektiváció kérdése nehézséget okoz, ezért az esztétikusok elsiklanak felette. A líráról azt mondjuk, hogy örök jelent ad, tehát nem állhat önmagával szemben, mint pl. az epika, mely egyenesen *multat* dolgoz fel.

A jelennel és multtal, azaz az idővel való kategorizálás külsőlegesen látszik, de lélektanilag fontos. Kétségtelen, hogy az *érzés (líra) jelenidejű*, az ismerés (*epika*) *multidejű*, az akarás (*dráma*) *jövőidejű*. A dráma az elszabadított akarattal előreragad. A kész drámában ez a jövő *végzett jövő*. Utóbbi a mult mivoltával szabadul meg a *nem* objektív akarattól és lehet művészivé, akarattalan akarattá.

A líra nem tárgyat, akciót hordoz, hanem — mint a történetpszichológiai résznél is láttuk — az ember érzéseinek kisugárzását (emanációját), a *hangulatot*. Tehát a líra a legközvetlenebb érzések kifejezője, az örök jelen műfaja is objektívál, mert az örök érzéseket az azok fölé került hangulatban rögzíti meg. Az érzelmeket hangulatokkal ábrázolja a lírikus. Arról van szó, *hogyan* kerül az érzés fölé, *hogyan* köti formába, *hogyan* hozza stílusba, harmóniába. Ezek a *hogyanok* jelentik az ábrázolást, az érzések fölé kerülés módját.

Az ábrázolásról Lipps ad felvilágosítást. Szerinte a lírai és drámai költészetben magában a közvetlen szóban van a kategorizáló elem (muzsikája, szimbolikája, a szók hangulati velejárója); a plasztikában, festészetben pedig a külső formákban, színekben; míg az epikában az «én», az alakítás, a dolgok, az események *szemben*

vannak egymással. Belülről, a képzelet segítségével állítunk szembe bizonyos dolgokat. Az epikában ezt mindig elmultnak érezzük. Az «elmult» kategorizáló elem. A dolgok az epikában meglehetősen távolban vannak, a lírában és a drámában pedig közvetlenül látjuk őket. A líra tartalma abszolúte jelen van, nemcsak szemléljük, de «átéljük».

Erre az «átél» szóra hangsúlyt teszünk. Művész és műélvezője együtt alkotják meg ugyanis a szimbolikus világot, a művészet világát. Az örök művészet az általános emberit, a kollektív erejét fejezi ki, azt, amire lelki berendezésénél fogva minden ember reagál. Elsősorban az örök líra ilyen. Ha pedig individuális felfogása a művészt és a lírikust a teljes objektiváláshoz, az érzésnek tiszta hangulattá szűréséhez nem vezette el, műélvezője szubjektívál, a hangulatot a formák világával ő segíti kiépíteni. Ez az a művészi út, amelyet a szimbolisták felé teszünk, amikor őket «megmagyarázzuk» magunknak. Ez azonban már nem a tiszta, örök líra. (A formálás korjelensége a lírában is érvényesül, pl. a naturalista-impresszionista és az impresszionista-szimbolista keveset törődik a formával. Nála ez inkább önként adódik, hiszen «öszönös», mint korának filozófiája mondja.)

Az érzelmeket kifejező műfajnak tehát első fontos kategóriája az, ami minden művészeté: az objektiváció, az érzelem kisugárzásának, a hangulatnak megrögzítése. (Az *érzelem* szó az *érzéssel* szemben már maga mutatja, hogy az előbbi az utóbbinak szublimált alakja.)

A kellékes poetika szerint a lírai költészet az ember belső világából meríti tárgyát. Van érzelmi dal, óda, elégia és gondolati líra. (Epigramma, szatíra és tanító, azaz bölcselő költemény.) «A dal nem lehet szónoki hangú, nem lehet fenséges elemekkel átszőtt, nem lehet bölcselő természetű. A dal a költő derűs vagy borús belső világának szellemes és könnyed kifejezése. Strófái élénkek és helyesek.» (Riedl-Pintér: Poetika. 8. kiadás.)

Ennek a felosztásnak és leszűrt szabálynak megvan a maga lélektani és logikai alapja. Az érzelmi és gondolati lírának megkülönböztetése egy hosszú ontogenetikus (egy emberfejlődés) és művelődéstörténeti fejlődést jelent. «A költő derűs vagy borús belső világának kellemes és könnyed kifejezése» elsősorban az ifjú ember érzéseinek (szerelem, család, tűzhely s ami velük összefügg) hangulatát rögzíti meg. Ez a legfrissebb, legközvetlenebb. Olyasmi, amit nem kell, sőt nem lehet tanulni, amiben az ismerésnek (gondolkodásnak, logika) kevés szerepe van. Ebben teljesen érvényesül az a belső lüktetés, mely az érmozgató jelenségekkel összefügg és műélvezőjében érmozgatást végez. Ilyen az igazi dal, ilyen a tiszta elégia, melynek a «borús belső» a pszichológiai meghatározója.

Az óda már nem tiszta líra ; tele van reflexióval, ismereti anyaggal, észhez szóló okokkal, következtetésekkel. Nem hiába írja magáról Petőfinek (1847 szept. 7.) Arany János, hogy a líra valódi kora, a 20—30. év, oda van tőle ; ifjú örömei, keservei, reményei nincsenek ; szóval : «a szív szerepe el van játszva, a főre kerül nála az uraság», azaz ezentúl históriákat ír. Igen. Az ifjú embernél bugyburékol az érzelem, de lecsillapulta után az anyagot értelmével gyűjti és sokszor csak annak megléte után kényszeríti magát arra, hogy érezzen, meglevő képéhez, gondolataihoz hangulatokat szerezzen. Arany ezt magán tapasztalta meg !

Az óda már olyan műfaj, amely a *főre* támaszkodik, mint az epika. A dal az ifjú műve, az óda a férfié, azé, aki «históriákat» ír, aki már a «multba» kezd nézni. Ennek stílusfajától (mondhatnók alműfajától) nem tagadja meg — mint a lírától — a poetika a szónoki hangot, a fenséges elemekkel való átszövést, a bölcselő természetet. Már ez az óda *sem tiszta líra, hanem a szónoki beszédnek a művészet világába emelése*. Ez nem

akar közvetlenül «tettekre bírni», mint amaz, csak hangulatával fog meg s mint minden költészet, csak közvetve vet el akaratcsirákat, nem akaratot, csak szublimált akaratcsirát, melyből a gyakorlati élet egyéb hatásai alatt *külön* fejlődhetik ki valamilyen célra törő akarat. Farkas Sándor az «akaratbeli» írásművek között sorolja fel a szónoklást és a drámát. Az ódát nem hozza összefüggésbe a szónoklattal. Pedig a kétféle «írásműfaj» úgy viszonylik egymáshoz, mint a *valóságot* nyújtó értekezés és a valóságot egy világgal feljebb tükröztető epika.

Az óda az érzelmeknek és a megismeréseknek a határán álló műfaj. A történet folyamán is ott lép fel, ahol kifejezett állami élet, vele kifejezett, logikailag rendezett műveltség van. Tehát nemcsak a költő, de a környezete is férfikorát éli, mikor ódát terem.

Ezzel a kifejezett állami étellel, műveltséggel együtt jár az erkölcsnek, a jó értékének önállósága. A racionális ember az erkölcsben inkább az állami, mint a vallási, inkább a földön, a hazán, mint az istenség birodalmában való jó érvényesülését látja. Jó esetben párhuzamosan érvényesül előtte a kettő. Ez mutatkozik az ódában is. A himnuszokban közelebb van az erkölcs az istenség fogalmához.

A régi esztétika eléggé hangsúlyozta, hogy a *fénséges* a szép vegyes formái közé tartozik és benne az etikai, *erkölcsi* vegyüléssel csendül ki a szép (vele a tragikum). Ezt a *fénséges* érzést az ódától nem tagadjuk meg. «Erők gyűjtése» kell hozzá, vagyis az idegrendszernek harcra való felfokozása. A páthosz is ezt jelenti — az igazi ellenkezésből fakadó extázisból ered. Ez a harc a férfi harc — mondjuk — a *jón* át harmónikus széépért; ezt már úgy építi ki, úgy jut el az *akaratlan* keresztül a széphez.

A közvetlen lírában az érzés emanál, kisugárzik; nem harcol, hanem hangulatot lehel; közvetlenül szép; az

ódában az akarat fűti, az erkölcsi cél felé az ragadja, de végül is mindent a szépben old fel. Útja az akaraton át — Aristoteles szerint megtisztítással — jut a széphez. Tehát az ékesszólás «tettre bírása» művészivé, érdeknélkülivé szelidül. *Előfoka a drámának is.* Formája nem mindig ábrázoló, mondanivalóját nem mindig személyek hordozzák, a legtöbb óda azonban érezteti pszichológiai eredetét, ugyanis monológként hat, sőt sokszor dialógikus.

Az ódában a férfi akarata és ismeretvilága egyesül. Jól különböztetik meg a németek¹ az ebben az alműfajban (stílusfajban) érvényesülő reflektáló (gondolkodó) és érzelmi vagy érzelmes (reflexív) gondolati elemet. Az első az érzelmi meleg gyengülése, a másik a gondolatvilág felmelegedése. A kétféle elem vegyülési módja szerint megy most már a líra külső határán álló műfajnak alműfajokra osztása.

A sort körülbelül így állíthatnók egyvégtébe: himnusz, az istenségbe való bekapcsolódással, tehát igen erős érzelmi oldallal; óda, sok reflexióval, akaraton át lecsillapodó érzéssel; végül az egészen az értelmi világ felé hajló alműfajokkal, aminő az epigramma, a szatíra s a tanító vagy bölcselmi költemény. Az utóbbiakra a gondolati líra nevet is szokták alkalmazni. R. M. Werner helyesen mondja: Ha összehasonlítjuk az érzelmi és a gondolati lírát, szembeötlik útjaik különbözősége, de céljuk azonossága. Az érzelmi élmény valami véletlen egyéniből indul ki, de a költő törekvéseinek valami általános érvényűre kell eljutnia. A gondolati élmény valami szűkségszerűen általánosból indul ki, de a költő törekvése arra irányul, hogy ezt egyéni étellel ruházza fel. Sem az érzelmi, sem a gondolati élmény magában nem líra, csak a képzelet teszi majd «líraivá».

¹ L. Lehmann: Poetik. 134.

Tehát nem annyira a közvetlen lírikum, hanem az érzelmeket reveláló fantázia az, ami ezeket a retorikai alapirányú műveket a költészet birodalmába emeli. A képzelet azonban egyik alpműfaj számára sincs lefoglalva ; a képzelet mindegyikben olyan tényező, amely nélkül nemcsak szép, de rendbe szedett egész sem hozható létre. A képzelet nem líraivá teszi a műfajt, hanem költőivé, általánosan költőivé.

Hogy a szatírának, epigrammának, a gondolati (és tanító) költeménynek a lírához annyi köze van, mint az epikának vagy drámának, azt mindnyájan érezzük. Induljunk ki az epigrammából, amely nevében is megőrízte értelmi, valamint gyakorlatias, akaratias, tehát nem művészi célját. Értelmi elem az uralkodó rajta. Ahol a gondolatot a maga általános jelentésében röviden és egyszerűen adják elő, a *gnoma* (mondás, szentencia) elnevezés jobban ráillik, mint az «epigramma». Akár a körmondatban, ebben a logikai szüleményben, thesis és antithesis van benne. Az epigrammában expozíciónak és pointának, csattanónak mondjuk. Az ilyen módon való logikai szerkesztésnek nálunk Vörösmarty M. az igazi tudósa és művésze. (Magyarország címere : ország — fiai akarata. — Kisfaludy Károly sírjára : teste — szelleme művei. — Ahogy a földművelő a földbe magot vet — az emberiség a halottait.) Vörösmarty hatalmas érzelmi világa az ilyen értelmi tárgyakat is költőivé tudta tenni, de még az ő epigrammáinak nagy része sem sorolható a líra keretébe, más része pedig annyira líra, hogy nem mondható epigrammának. Az írók maguk és kritikusaik ezeket a rövidebb antitézises verseket vagy a rövidség, vagy az antitézis alapján sorolják az epigrammák közé. Ez a formai elkülönítés azonban nem alpműfaji kategorizálás, hisz a legprózaibb körmondatban is megvan.¹

¹ Még a szonett is körmondat — nem is virágozik máshol, csak logikus kultúrában.

Az igazi, az értelmi epigramma nem tartozhatik a poetikába, hanem — bár külseje verses — a prózai írásművekkel foglalkozó retorikába, ahova a tanítókölteményeket is nyugodtan áttehetjük. Természetesen az utóbbiakat szintén alaposan meg kell vizsgálni, hogy mennyiben szólnak a gyakorlati észhez. Mert míg Csokonainak «A lélek halhatatlanságáról» szóló bölcselkedő, de alapjában érzést és értelmet harmóniába záró költeményét ódának minősíthetjük, addig az összes Ars Poeticát, még Arany János kitűnő esztétikai művét is nyugodtan besorozhatjuk pl. a szép értekezések közé.

Ha a tanítóköltemény didakta, akkor a szatíra meg pedagógus. Az az ész műveli, ez az akaratot. A szatírára azt mondják, hogy «célja a nevetségesséttétel útján az erkölcsök javítása». *Céljához képest ez az alműfaj* is retorika, mint a szónoklat; gúnnyal készletet jócselekedetekre.

Petőfi «Széphalom» c. szatírája az érzelem fölé nem emelkedett keserűség jajkiáltása; az «Úti levelek»-nek ugyanerről a tárgyról szóló, sokkal objektivebb részével helyet cserélhetne.

A komikum maga is értelmi elemekkel vegyülő érzelem, «a szép fonáka»; nem hangulatos, hanem gúnyos s így jellege egyáltalán nem a líráé. Az *akarat*tal összefüggően a dráma és válfajai foglalnak le a poetikában önálló szakaszt. Ennek a szakasznak kibővítése semmi akadályba sem ütközik s itt az óda mellett méltó helyet foglalhat el a *szatíra*. Ma ugyan megszoktuk, hogy a dráma területén csak párbeszédes ábrázolónak mondott műveket könyvelnek el. De ez a párbeszéd megint csak *külső* formai kategorizáló elem. A szatírárt, ha nem haragos, ha valóban művészi, ha erkölcsjavító, pedagógiai szerepe nem rí ki, az akarattal kategorizált műfajok közé kell sorolnunk. Mikszáth Kálmán «Új Zrínyiász»-a például, mely külső formájára nézve a regények közé került,

méltó helyet foglalhatna el itt ; még a kihegyezett célirányosságot, a drámai karakterisztikumot, jellemzőséget is megtaláljuk benne.

Az értelmi és akarati műfajoknak a líra területén semmi helyük.

Máshogy áll azonban a kérdés az ú. n. leíró műfajokkal. A leírás, mint maga a fantázia, általános esztétikai kérdés. A fantázia és a kifejezés párhuzamos jelenség. A realitásban, a gyakorlati életben s a föléje épülő szimbólikus világban egyaránt fontos. Míg a valóságban a lelki életnek egyszerűen csak közlő, megértető szerepét nézzük, *a művészetben ez a közlés, ez a megértés esztétikai fokozottságával, szépségével dönt.*

Mi az a leírás? A természettudós, az empirikus — hogy úgy mondjam — fotografáló célokra használja fel. De ez a fotografus is «rendezi» a tárgyakat, hogy formát kötve, szisztémája céljai szerint egyet-mást kiemeljen. Nos, a művészet nem ilyen tudományos szisztémákat akar kidomborítani, hanem ennél sokkal másabbat ; a maga szépségszemléletét viszi bele. Minden költészet értelmi s érzelmi képpel és az érzelmet kísérő zenével érzékít meg, fejez ki. «A költő nem törekszik az előtte és benne lezajló jelenségek közvetlen és egyszerű visszaadására ; a szó nála az érzelem szerény kifejezése. Vagy inkább *olyan szemléletet közvetít, amely a dolgok értelmét képiesen kifejezi.* Vagy végül arra törekszik, hogy szavainak zenei hatását közvetlen viszonyba hozza az érzelem tartalmával és így a zenei hatás valamilyen fajtáját érje el.» (Lehmann : Poetik. 123.)

A leírás egyszerűen kifejezési mód.

«A lírai költemények legközelebbi rokonai a leíró költemények. A *hangulat* ezekben is nagyobbára lírai, másrészt azonban van bennük *elbeszélő* vonás is. Nem fejlődő eseményeket tárnak az olvasó elé, hanem álló vagy *mozgó* képeket, körülsugározva a leírást az érzés melegével.»

(Riedl-Pintér : Poetika. 8. 116.) Vagyis a leíró költemény sem líra (hangulat), sem epika, sem dráma (motorika). De hát «csak leíró» költemény nincs. Az, amit leírásnak mondunk, a kifejezésmód maga.

Hogy aztán a leírónak mondott költeményt most már melyik főműfaj alá csoportosítjuk, az megint attól függ, vajjon benne a hangulat, az elbeszélés, az akarat mozgás-e az uralkodó elem. Csak egy példát : Petőfi «Sári néni» c. költeményét a leírások között hozzák a stilisztikák és a poetikák. — «Sári néni guggol a küszöbön»; ez a kép a bemutatás. És amíg a költő ezt a guggoló alakot nézi, hozzáfűzi az *elmulásról* való csodálatosan mély érzéseit. Sári néni csak plasztikus alak, akire az ellentétben (Sárikám) objektív módon, fokozott szimbolumokkal, a legbelsőbb zenével vetíti ki a pusztulás, a lemondás örök szomorú *hangulatát*. Ennél líraibb vers kevés van a világirodalomban.

Mert *nem a grammatikai első személy a lényeg a lírában*, hanem az a hangulattá objektivált érzés, amelyből fakadt. Ez az objektiválás a teljes formálás, az alkotás.

Közvetlen és közvetett líráról beszélni grammatizálás. (Első személy, nem első személy.) Szólhat a költő más nevében, szólhat másról, szólhat egy térbeli képpel (lenyugvó nap), szólhat időbeli egymásutánnal (epikának mondjuk, Kozma : Karthagói harangok), szólhat motorikusan (akaratot hordó páthosszal; Vörösmarty : Vén cigány), csak az a kérdés, hogy a tiszta *hangulatot* kihozza-e. Hogy min és mivel fokozza fel a szimbolumokat ilyen önálló életűnek érző hangulattá, az mellékes; ez az érzésvilágából kilobogó fantáziájának titka.

A helyzetdalban is megkapjuk a költőt. Amikor nekünk helyzetet vetített ki, csak fokozza (formálja) vele saját érzését, a hangulatot külső eszközzel is emeli.

A beleérzést ez a helyzet könnyebbé teszi a jó vers-

ben. Az első személy csak esetleges a lírában : gyakori, mert a líra közvetlen műfaj, de nem ez kategorizáló eleme. Az irodalomtörténet indiszkrécioja néha használ a versnek, néha árt neki. A művészet szempontjából igazán nem fontos az, hogy pl. a hű Csokonai csúnya ember volt-e ; hogy a csinos és csapodár Kisfaludy Sándor sokféle nőhöz írta-e azokat a verseket, amelyeket Szegedy Róza személyéhez fűzve adott ki «Kesergő Szerelem» címen ; hogy Verseghy, Faludi, Ányos, Czuczor stb. papok voltak s így szerelmi lírájukat álarcba bujtatták. A kérdés csak az, művészi hangulatot fejeztek-e ki. Az egyén beleélheti magát akárkibe, akármibe. (Petőfi : Örült.)

Szereplíra, álarclíra, helyzetdal, mind csak logikai *külső* rendszerezés.

A lírai verseket tárgyük (vallásos, hazafias, családi, bordal, hangulatkép, tájrajz, tárgyrajz, idill, életkép, jellemkép, sőt állatkép) szerint nézni szintén csak *külső* osztályozás. (A hangulatkép tiszta líra ; az életkép s a jellemkép többnyire némi humoros torzítást enged meg magának ; az idill valami egyszerűséget : környezetet és helyzetet ír le, hogy a hangulatot kihozza.)

A lírának tehát csak egyetlen komoly kategorizáló eleme van, az érzés fölé emelkedő hangulat előmlése és megformálása bármilyen tárgy között.

A hangulat szóval való jelölést néha kevésnek érezzük valamely patétikus költeményre. De a hangulat csak az érzelmi objektivációt, az érzésnek a művészet világába emelését jelenti. Ha pl. a pathosz művészi, az is hangulat. Ezen a kérdésen még a drámánál is meg lehet akadni, ahol a motorikában az érzelmi és az akaratot hordozó izombeli mozgások között kell eligazodnunk. Mert nem véletlen az, hogy a drámát sokáig a líra keretébe sorozták.

X. Az epika.

A líra «örök» érzésből, időtlen, tehát mindig «jelen» érzésből fakad. Amint észrevenni rajta az időt, a *multat* s a *jövőt*, mindjárt átmeneti jelleget mutat az epikával vagy a drámával.

Ha valamilyen módon áthajlik az értelmi, az ismerő vagy az akaratí világba, tisztasága nem teljes.

A megismerésnek, az értelmi elemnek minősége dönti el az epikát. Majdnem azt lehetne mondani, hogy a józanság foka az epikai műfajok mértéke.

A történelem így állította fel nagyjából e műfajok sorrendjét: a zárt vagy égfelé nyílt (vallásos) világfelfogásban mese, monda, eposz, legenda; a földre berendezkedett embernél: balladás líra, ballada, románc, elbeszélő vers, novella, regény.

Mind a két világfelfogás a megismerés keretében virágozik ki. A zárt pantheista és az ég felé nyílt monotheista világfelfogásban az *egész* ember él; az érzelmi és értelmi ember, aki megnyugtató módon, vallásosan helyezkedett el. Ebben a vallásosságban több vagy kevesebb a józanság, a szerint, hogy több vagy kevesebb az érzés. A földön való berendezkedésnél a realitásokban nyilatkozik meg ugyanaz az érzelmi-értelmi vegyülés. Mindegyikben megvan tehát a józansági fok. Párhuzamokat is lehet vonni a kétféle világfelfogás között. Például a középkorban, mikor az egyház kebelén pihenő emberiség a legendákban és Dante Divina Commediájában fejezi ki magát a világiak életében, a valóságot jobban élő emberek között ott élnek a skót balladák. (Nálunk «Tar Lőrinc pokolbanjárása» vegyülés a kettő között.) Azt mondhatnók, a legendákban él a lelki üdvével elfoglalt egyház, a Divina Commediában a lelket és a földi életet az egyház nagyszerű felfogásába beledolgozó

Dante, az ég felé néző művelt laikus ; a népnek, a kevésbé művelteknek körében pedig a reális földi életet tükröztető balladák és történeti elbeszélések (babonákkal).

A felsorolt epikai műfajok lélektanilag mind a mesére és a balladás lírára, az epika alapjára mennek vissza. Lássuk csak mik azok az elemek, amelyeket főképen az említett megismerés keretében kategorizálónak vettek eddig a műfajkutatók. Az első a lírával szemben az, hogy nem az «én», hanem a «más» az uralkodó elem s ezért nem jelent, hanem mutat ad elő.

Érdekesek az erről a kérdésről szóló vélemények. Humboldtnál a szemlélés és a *tárgy* uralma jelenti az epepeát. Hegeléknél (W. Th. Vischernél) az eposz *objektív*, mint a képzőművészet. Zimmermann kiemeli a szemlélet *mult* voltát, Ermatinger a külső történést mint «élményt» említi. Minornál az eposz is (mint a dráma) akarataktusok ábrázolása. Wernernél az epika a cselekvény és jellem ábrázolása tudósítás alakjában. Lehmann szerint a mult tárgyas költészete. Stommelnál (Über das Wesen der dramatischen Kunst. 259.) epikában az érzés és a felismerő faktor uralkodik. Lippsnél az epika *szukcesszív*.

W. Humbold (Über Goethes Hermann und Dorothea. 284.) azt mondja, hogy az epikai költészetben a «totalitás törvénye» uralkodik. Ez kitöri a határoltat, mythologikus és kozmikus költészetre törekszik. Differenciák, nüanszok, realitás felé. Emberi jellemek rajza itt nem minden ; a részek : leírás, épület stb. épolyan fontosak. Homeros görög életet, kultúrát és kozmoszt ad. Tolsztojnál az egész nép minden rétegével : cár, nemes, paraszt családostul vonul fel. Goethe az eposznak «*magán kívül*» ható emberét a dráma «befelé vezetett emberével» állítja szembe és ettől a műfajtól «kiterjedést», «sinnliche Breite»-t kíván. Ez a kiterjedés (nyugalom) a látás minőségi fokozását hozza létre ; a költő nem mindent, hanem részletesen, élően akar látni. A lelkieket is láttatja érzéki

jelenségekben. Alakítás, a test mozgása, ruha, környezet stb. lényeges eleme. Tehát az epika *világosan határolt, tárgyas látás*. A vizuális író a részeket kíséri és összefogja.

Keiter-Kellen (Der Roman) az epikusban az optikust (vizuális) látja; auditív, hallási elem csak mellékes nála. Az epikus költő és a festő ennél fogva ugyanaz.

Schlegelék és Goethe az epikusnál nem az akaratot feltételező cselekvényt, hanem az eseményt keresik. Az esemény az olvasót az érzéki *látás* hangulatába viszi, amelyben elvész a tárgy aktualitása és távolságot teremt; multba nézést, emlékezést jelent. Ezzel jár a nyugalom, a kiterjedés. (Breite.) Mindent elülről kezd, nem ad talányokat, visszafelé való (regresszív) feszültséget nem idéz elő. Schrötter (Die Wurzeln der Phantasie. 19. l.) képzeleti felindultságunk, minden látásfokozódásunk fiziológiai alapfeltételének tartja az epikai nyugalmat s az ilyen fantázia — szerinte — fáradtság stb. talaján nő.

Ha ezeket a kijelentéseket összegezzük, az epikára vonatkozólag a következő lényeges elemeket kell kiemelnünk: Tárgya *multnak* érzik, objektív (tárgyas) élményt tartalmaz *szukcesszív*e, *totális* képeket nyújt, nyugodtan *élesen láttat*, vagyis mindent elmond s érdeklődés feszítése végett nem nyúl vissza. Ilyen lehiggadt látása, fantáziája a fáradtabb embernek volna.

Ezeket a megállapításokat lélektani és történeti empirizmus alapján vonták el. Lényegükben megállnak, de némi magyarázatra szorulnak.

A lírában az *objektivitás* annyi volt, hogy az érzelem hangulattá lett, a hangulat viszi a tárgyat s ez, mint ilyen, jelen maradt. (Petőfi: Sári néni.) Az epikában a tárgy viszi a hangulatot, itt ez a fontos elem, ehhez simul az élmény, ennek rendeli alá a költő s *mint ilyen* nagyobb távolságot jelent, azaz *multtá* válik. (Arany a «Bolond Istókban» az élményfonalat is elszakítja.) Ha a tárgy

az uralkodó, mint valóságképzet elsősorban térben rendezkedik be s ezt a tért kitölti, vagyis totális (teljes) képet ad. A tér kitöltése azonban szukcesszive (egymás után) történik, amivel előáll az időbeliség. A térbeliség nagyon fontos eleme az epikának, mert ez köti meg időbeliségét,¹ úgy, hogy az elbeszélő egyenletesen megy a cél felé, vagyis nem kapkod vissza érdekfeszítés végett, mint például a drámaíró, aki utólag kipattanó meglepetéseket is tartogat a multban.

Az epikus — mint valami körülbelül ovális üvegburga alatt — zárt tért teremt és azt nyugodt szélességgel lassankint tölti meg alakjaival. Az üvegburga határai kötelezik; innen totalitása. Az üvegburga egyik szélső pontjáról hosszasági irányban indítja el alakjait, akik egyre szélesebb hullámmal mennek a szemben levő pont, a cél felé. A hullámozás középtájon megtörik és aztán szűkebbre szorul. Ez azonban formálási kérdés, hiszen a kiindulás célja határozza meg a hullámozás menetét. A tér s a személyek akciójának megállapítása önmagában eldönti, hogy milyen lüktetésű lesz az előadás. Ha a személyekhez a tér hossza elég nagy, az események nyugodtan haladnak előre; ha kicsiny a tér, az epikus is tartogat meglepetéseket, melyeket utólag sűrítve mond el. A nyugodtság tehát önmagában nem kategorizálja a műfajt. Sokkal fontosabb azonban az időt képviselő esemény és cselekvény mellett és felette (az alakokban és kívülük) levő tér kitöltése: a jellemek analízise, környezetrajzuk. És ez az analízis valósággal logikai eljárás, a környezetrajz vizuális munka.

A logikai eljárás és a fantázia élesen láttató nyugodtsága nem az ifjúság szemlélési módja. Ez az a kor (nincs évekhez kötve), amikor Arany János szerint a *fő* az úr és az író *históriákat* szerez. Ez az a kor, melyben a költő-

¹ Térképzet nélkül nincs időképzet. (Kant.)

nek világfelfogása kialakult, amelyben organikusan, szervesen, tehát a belső *formák összekötésével, egymásra kötésével, stílussal* helyezkedik el a világban s így személyeit is ezen a módon tudja elhelyezni. Ez a réteges formálás ekkor már az embert összefüggéseiben nézi s a világ egy egésznek látszó nagyobb darabját tudja adni. Homeros szerves egészet nyújt, egységes stílust jelent, pantheista világának egészzé formált darabját. (Ezt nevezzük klasszicizmusnak.) Ezzel a szervességgel válik az író egészen az «énnel» szemben személytelenné, mássá, objektívvé. Ugyanilyen a másik tökéletes művész, Dante, aki a földet, a poklot, a purgatóriumot és az eget stilizálta, rétegezte egymás alá, egymás fölé és megépítette a költészet gót templomát. Az ilyen nagyátfogású művészek azonban ritkák; a szerény regényíró pl. megelégszik egy kis problémával, azt helyezi el céltudatosan alakjaiban, azt kíséri látásával a térben nyilvánuló időben.

Hogy ez az ismerő és látó művész ismeretét és pontos látását fáradtabb voltának köszöni-e, az kérdéses. Nem fáradt, hanem tapasztalt, nyugodtabb és fantáziája számára nagyon sok részletadat áll rendelkezésére. Ennek képei, szimbolumai tiszták, plasztikusak, világosan határoltak, nem olyan «másodrangúak, a dolgok lényegével csak indirekt, közvetett kapcsolatban levők», mint azoké a szimbolistáké, akikről Theodule Ribot (*L'imagination créatrice* c. művében) azt mondja, hogy «vad forgatagba, örvénybe bukott, időben és térben határtalan fantáziájuk csodálatos féktelenségét mutatták be». Ami a fantáziát ilyen irányba tereli — az szerinte — a hasis, ópium, éther stb. fiziológiai hatását mutatja. Bár hiszen ez a narkózis lehet lelki is, okozhatja mély elmerülés, mely a mélységbe zuhanva nehezen jut zsákmányával a felszínre (s ennek oka lehet testi fáradtság). Az epikus világosan látó fantáziája nem ilyen;

nem narkotikus, nem fáradt, hanem a férfié. A költőnek erről a képzeletéről írja Otto Willmann (*Empirische Psychologie*, 1903. 84. l.): «futása szabad, de nem szabálytalan, hanem törvényét attól a tárgytól kapja, mely fantáziáját eltölti». (De ennek a tárgynak *célját* ő ismeri fel.) «Mint a költőt, a zenészt s a képzőművészt is magasabb, *személyfölötti elemek* termékenyítik meg és teszik alkotóvá . . .» Ez a személyfölötti egyrészt az értelemben, másrészt a világ rendjének fogalmában van adva, mely utóbbi a célszerűségeket magában rejtí.

Egyébként a nyugalom, a fáradság, a pepecselés, a terjengősség csak látszólagosan határozza meg az epikát, mint alaplífajt. Ezeket a jellegzetességeket csupán egy-egy kor irányának más-más néven ismert műfajában (inkább stílusfajában: eposz, regény) lehet megtalálni, de általánosítása nem helyes. Vegyük pl. magát az eposzt. A Nibelungenlied írója a régi elbeszélések anyagát «bővítve» a *drámai* jeleneteket egyenesen szaporította, tehát «a nyugalmat megzavarta». Még az abszolút objektivitás sincs meg benne, mert — bár multat ad elő — az író kifejezi pártállását. Homerosnál is mindig kitűnik, kiknek a pártján van; többnyire a vesztesel, az elnyomottal érez. Arany János «Buda halálában» és «Toldi»-jában hasonlóképp tesz, hogy Zrínyiről ne is beszéljünk. Ez a nyugalmat zavarja, de esztétikai örömet is okoz. Mivel az eposz az elbeszélőnek utóda (história), az *egy* elbeszélő egyénisége jut kifejezésre benne. Azé, aki hallgatóival szemben áll és velük kapcsolatot (vagy érintkezést) tart. Ezt a kapcsolatot az írott, hosszabb eposz is keresi, hiszen pl. még Dantét és Tassót is szóval adták elő. Az előadó csak a regényben bujt el egészen. Az előadót már az írott, nyomtatott betű helyettesíti *egy* olvasó előtt, akivel személyi érintkezése nincs, egymást tehát a tömegpszichológia kölcsönhatása révén nem befolyásolják.

A szóval előadott epika határozott tagoltságot kíván ; egy-egy ének nem terjedhet tovább, mint amennyire a közönség figyelő ereje. Ez után pihenés következik. A regénynél ez nem fontos, olvasója akkor teszi le, amikor neki tetszik és a fonalat ott folytatja, ahol éppen jól esik. Az eposz még kollektív mű : csoportba verődő emberek hallgatják ; a regény már nem az, individuális egyesek olvassák. De azért ilyen objektív-szubjektív elemet a regényben is találunk, sőt néha tiszta lírai részeket. Még a kellékes poétika sem mondhatja ezt hibának, hiszen a műfaj nem az érzés, megismerés és az akarás módjának teljes elválasztása, hanem csak annak jelzése, hogy a költői tevékenységben a lélek e három iránya közül melyik emelkedik ki jobban. Az epikai nyugalom, sőt terjengősség a külső milieure s a belső lelki mozgalmak leírására vonatkozik. Mintha ez lenne a lényeges benne. De már Lessing egyenesen megtiltja a Laokoonban a leírásokat ; azt kívánja, hogy ezek cselekvényben olvadjanak fel. Természetesen ez is tulzás. Mindenesetre megragadja képzeletünket az, ha a költő valaminek valamivé levését, tehát *mozgásokat* ír le. A hallgatóra s az olvasóra is éppen a mozgásokkal való lélekmozgatás elsőrendű esztétikai hatást tesz, a beleélést előmozdítja. De jellegzetes jelzők, hasonlatok, visszatérő és egymásra utaló helyzetek (mint a melódia) ugyanolyan eredménnyel járnak.

Ez a mozgás kétféle úton is érvényesül. Egyrészt a cselekvények, az események többé-kevésbé erős lendülettel mennek a kifejlet felé, másrészt ebben a lendületben a hős, a hősök jelleme bokrosodik, szinesedik, végül kibontakozik. A régi epika, de a dráma is, ezt a jellemfejlesztést nem találta fontosnak, gyors eseményekkel pótolta. A jellemfejlesztés mindig nagyobb kultúrákban lép fel, ott, ahol az értelem pontos magyarázatot kér nemcsak a külsőről (reális külső), hanem a

belsőről is. A valószínűséget minden históriás és a históriás fölé nőtt (széppróza) költészet megkivánta, de megelégedett a kész jellemmel és a tipussal. A históriás, életrajzhoz költött események azonban, ha hosszabbak, egész életet, tehát fejlődést mutatnak be, ezek hasonlatosságára épülnek aztán a művészi históriás, az egészen *kitalált* tárgyú epikai műfajok is.

A mozgásirányok (térbeliek : akciók, lelkiek : jellemfejlődés) egész sor más mozgásiránnyal találkozhatnak. Ezek kiegyenlítése, egy útra terelése, egy főpontban való kicsendítésének mikéntje a titka a költői mű esztétikai hatásának. Nemcsak az epikának, de a többi műfajnak is.

Az epikának egyik főjellegzetessége a probléma. Régebben egyszerűen *erkölcsi* tanulságnak nevezték. Ma, amikor az «értékek átértékelése» uralkodik, amikor a naturalizmus nem ismer értéket, csak érdekes megfigyelni valót, ez az erkölcsi elem egyszerűen probléma nevet kapott. Ilyen alapon problémája még a lírai versnek is van : érzésekről szól. Az epikának azonban tágabb és összetettebb a problémaköre : társadalmi (ez a világ pl. kollektív, történeti, nemzeti az eposzban, az elbeszélő költeményekben ; individuális a liberalizmus regényében, újra kollektív a szociális irányúban), vallási (más-világ), rendi stb.

Az epikai műfajnak a jellegzetességeit aztán már azok a szellemi (értelmi) irányok, megfigyelési módok döntik el, amelyek a problémakört s vele a világfelfogást szolgáltatják.

A probléma is belső mozgató tényező, a testből és a lélekből együtt fakadó belső formálódásnak egy kitevője.

Ehhez járul a *tárgy*. A tárgy összefügg a költő és művész korával, érdeklődési körével és problémájával.

Az u. n. «totemista»-korban az ember az állattal (segítőjével és ellenségével), amelyet tisztel vagy amelytől fél, mágikus viszonyban van. Amit e fókán költ róla,

az az ő társadalmi képét adja. Antropomorfizál, lelket ad magából az állatnak, de az egész természetnek is. Az állatmese ebbe a korba ereszti szárait és csak jóval később válik anyagából átgyúrt moralizáló, tanító mese. Erre következik a hőskultusz. A hős után a lovag jön s az előbbivel összeolvad. Mindkettő hős, «aktív győző». A *szent* a hős párja más világfelfogásban. Magán győzött, kilendült Isten felé. A gótikában földieket nézve az egészbe olvad bele : dísz a hit nagy templomán. (Legenda.) Mikor a művészet tárgyért a földre kerül, egyszerre mindenféle «hőse» van : a renaissanceban a lovag, a pap, a polgár egyformán költészeti téma ; ez klasszikus tanulmányaival nézi a földet s az eget. A barokk pedig mindent összekever. A regény is ennek a két kornak a műfaja.¹

A társadalmi és a történelmi regény között különbség csak az idő közelebbi vagy távolabbi eltolása. Kemény Zs. «Ködképek a kedély láthatárán» vagy Jókai «Új földesur» c. munkái ma már történelmi regények, mert időben előbb vagyunk. A történelmi regénytől *politikai* történelmi ízt kívánunk — pedig ez másodrendű benne. Az a kérdés, hogy annak a kornak «képzetvagyont» tartalmazza-e, szellemi sajátságait tárgyalja-e? Minden regény rejt magában ebből valamit, még a nem sokra becsült alfajok is (társalgásai, szórakoztató, detektív-, ponyva-, rémregény stb.), hiszen azok indítékai szintén egyes rétegek «képzetvagyonából» valók és képzetvagyonához szólnak. Értéküket a művészethez való kisebb-nagyobb viszonyuk, a formálás minősége állapítja meg.

A most burjánzó erotikakultusz sem véletlenségből vagy egy-egy vállalkozó és író üzleti szemérmertlenségéből került uralomra az irodalom egyes rétegeiben. Ha a közönségnek nem volna ilyen erotikus hajlandósága,

¹ Bár története a görögöktől vezethető le.

ilyen csekély szeméremérzéke, ha «képzetvagyon» nem lenne ilyen kétségbeesett materialista reménytelenségre beállítva (anyagi és vele járó szellemi süllyedés), ingyen sem kellene neki. Az erős erotika izgatószer, búfelejtő, akár a pálinka : az egyensúly elvesztését jelenti. Éppen ezért nem is tud művészivé válni. Egyébként maga az erotika, egyensúlyba hozva az élet más jelenségeivel, a művészetbe beletagolódnak s ekkor elveszti izgatószer jellegét. Pl. a klasszicizmusban, a barokkban, sőt a romantikában is egyensúlyra talált, mert mindegyik irány ismert magasabb szempontokat. Csupán a materialista naturalizmusban áll önmagáért — nincs hova kötni ; hisz ez a monista felfogás még idealizáló alakjában is önmagába tér vissza. Hiába kötik a követ önmagához, ha eleresztik, leesik !¹

¹ *Jacques Maritain* (Art et scolastique, nouv. éd. 181. l.) így ír erről a kérdésről :

Szent Pál azt mondja : Vannak dolgok közöttetek, amelyeket megnevezni sem lehet. Mégis megnevezi őket. Mit jelent ez? Nincs semmi olyan tárgy, ami a művészetnek úgy el volna tiltva, mint tesztem azt a zsidóknál a tisztátalan állatok. Ebből a szemszögből a művészet mindent a nevének nevezhet, mint Szent Pál a kéjelgést. De az a feltétel, hogy a mű szem előtt tartsa azokat, akikhez szól, akiket meg akar hatni és hogy sem lelküket, sem szívüket ne sértse meg ábrázolásával. Ha azonban ezen a területen olyan dolgok vannak, amelyek megrajzolására nem elég a művésznek sem szellemi ereje, sem belső tisztasága, akkor nincs joga ezeket a dolgokat festenie. Tartóztassa meg magát egyideig. Ha már szentté lett, tehet, amit akar.

Az erkölcsiség biztosítja a művésznek az ő emberi méltóságát és a művészetet. Mert az a mű, egyébként bármilyen szép is, valami csálhatatlan ravaszsággal elárulja mindig alkotójának feltjait. Kétségtelen, hogy a művészet önmagában nincs alávetve az erkölcsnek ; az erkölcs mégis — nemcsak külső módon és mert az embernek jól esik — hatalmat és befolyást nyer a művész tevékenységében. Ezt a tevékenységet belülről is befolyásolja : a tárgyak és azok helyzetének rendjében. Valójában az erkölcs nem imperatívuszok, parancsok világa, amelyek a szabadság egéből jöttek s ennek a földi létnek idegenek, ahogy Kant akarta ; az erkölcs a valóságok teljességében gyökerezik és azokban valami határozott törvényt nyilatkoztat ki. Ennek a ténynek félreismerése annyit jelentene, mint a valóságból letörni valamit s ennek következtében a művészet tárgyait megkevesbbiteni. A teljes valóságot csak akkor festheti le a művész, ha a jó és rossz egész igazságát nézi, ha a kegyelem és

Az epika pszichológiai történetét láttuk. A históriája csak részletekben tér el attól, lényegében sehol. Ebben a műfajban a legtöbb az *ismereti* anyag, tehát története, változása is a legdúsabb. Az *ismerés* az uralkodó irány a ma emberének lelkében, ezért a legjellemzőbb rá éppen epikája. Hogy ez az ismerés, mely megelégszik a racionális pozitívista adatokkal, hiányos: az más kérdés. Danténál nem volt ilyen. És a ma embere, aki már újra szintetizál, szintén a metafizika felé akar tájékozódni. De az egyelőre még vágy. A lírában van eddig csak hangja. (Expresszionizmus.) A regényben csupán itt-ott tűnik fel némi analizáló spiritualizta cél.

XI. A dráma.

A drámában *akarással*, kiegyensúlyozott erővel (férfi), benső-külső *célkövetéssel*, végzett jövőben érvényesülnek a benső-külső mozgások. (Motorikus művészet.)

A dráma története — amint láttuk — összefügg a mimusszal. Vad népeknél ma is mimikai táncjáték. Ebben eltűnik az egyén; felolvad a mozgásokban. A táncot minden porcikánkban átéljük. A tánc motorikus tömegizgalom. A mozgás, annak dinamikája átáramlik az együttlevőkön. Centripetális ereje van, a rajta kívül levőket is forgatagába vonja. Jellege a kollektíválás, amit a ritmus (zene) végez el. Ezt az örült forgatagot azonban kezdettől fogva szabályozta az emberi értelem. *Célt* állított elébe. A samánkodásban a szellemekkel keresett összeköttetést, a pantomimuszban szerepet vitt bele, *jelentést* adott neki. Mikor ez a szereplő megszólalt, megszületett a dráma alapja. A táncnak is valamire

a bűn ismeretébe hatol, meg a pillanat jelentőségébe. A bűntől elhomályosított lélek éppen azt nem veszi észre, aminek az ő világában a legnagyobb a valóságtartalma.

való *törekvés* a kiindulópontja: a táncoló valamit el akar érni.¹ Ugyanerre a célra törekszik a vele sodródó. De céljaikat magáévá teszi a bele nem sodródó is. Az izommotorika magával ragadja a szervezet finomabb mótuszfelfogóit, az idegeket s velük az ereket. Az izommozgás tehát eljut az érmozgató idegekre s az egész élő, érző ember egységes dinamika uralma alá kerül.

A haláltánc-énekek alapját is idevezeti a pszichológia. A nagy nyomorban a cél az egyenlő elbánást ígérő halál. A vezeklők nyomortól, éhségtől, félelemtől hajtva jutnak ebbe az állapotba. Az irodalom értelmi formálással ebből a jelenségből is műfajt teremtett.

Az elragadó motorikát magában rejtő táncból természetsszerűleg lett valami drámai műfajféle. A külső dinamikus (dobolás, zene) ritmika ellenőrzése vagy elhagyása, szóval-kísérése lehetővé tette a közvetlenül magával ragadó idegizgalom szabályozását. Ezzel a fiziológiai jelenség szublimálódott, alkalmassá vált arra, hogy a művészet útjára terelődjék. A tömegeket mozgató izgalom távolabbra került, a még nem objektivált társas együttérzés valamivel lazult. Bár első személyben fellépők adták elő a cselekvéseket, ezek a személyek mégis a *más* (mult) társadalmat éreztették. Már az elkülönítés (színpad, elkerített játszóhely) maga távolságot teremtett. Az ágáló első személyek így is a valóságot tükröztették és olyan vagy ahhoz hasonló *akaratot* képviseltek, amilyen az emberekben többé-kevésbé mindig él. Ez elsősorban a létet biztosító örök harc akarata. Még az imádság is ez. A mai drámának szintén ez a *harcos* jellege a legismertebb jellemzője.

Az epikában is észrevettük, hogy az egy szereplő, az énekes, érezteti az eseményekkel szemben pártállását. Itt minden személy, mint szereplő egyenesen pártot

¹ A tánc eredete kérést, vágyat, tiszteletadást stb. jelentett: később lett ön-, azaz művészi célú.

képvisel. A drámában két cél találkozik : két hős, két eszme. Az egyiknek elhárítása, a másiknak diadalra jutása a kérdés. A közönség ebbe belekapcsolódik.

Le Bon szerint a tömegpszichének főjellegzetessége rendkívül izgékony-sága és impulzitivitása. Értelme meg-szűkül, érzései átható változáson mennek át. (Utcai tüntetésnél a legokosabb ember is belesodródhatik a ve-rekedésbe.) Ez a változás a körülmények szerint erköl-csileg jó vagy rossz lehet ; a tömeg hőstettekre és bűnre egyként rábírható. Fokozott izgékony-sága minden irány-ban kizsákmányolható. Az vezeti, ami képzeletét leg-jobbban megragadja. Ellenmondások nem zavarják, érzelmi és képzeleti világa viszi.¹

A színház közönsége a megteremtett távolság miatt nem egészen ilyen, de hasonló.

«Az affektusok és ösztönök, amelyek a tömeget a *legszenvedélyesebben* magukkal ragadják, ugyanazok, ame-lyek a harcban, a küzdelemben vannak egymással szem-ben. Ezért a tömeglélek elragadására az igazi elem az, amely mindenféle harci jelenetben megvan.» «Joggal állapították meg, hogy a drámai dialógus a legkisebb részletre nézve is ezt a harci kiélezést mutatja és így kicsinyben ugyanaz a ritmus járja át, amelyet nagyban a dráma visz. Gondoljuk csak meg, hogy pl. «Ödipus király»-ban azok a jelenetek is, amelyeknek magukban nem kellene ilyen formájúaknak lenniök, az igazi szí-nésznél harci beállítást nyernek. Így Sophokles abból a jelenetből, amelyben Teiresias Ödipusnak leleplezi sorsát, szintén szenvedélyes összeütközést épít és ezzel a legerősebb drámai hatást éri el, mert a közönség rögtön pártra áll, mellette és ellene érez s az esemény sodra magával ragadja.» (Müller-Freienfels : P. 81—82.)

A drámai személyek mindjárt az esemény vagy cse-

¹ Le Bon : Psychologie de la masse.

lekvény megindulásakor *akarnak*, valamire törekszenek s ez a nézőben is akaratot, törekvést kelt fel. A szereplők szenvedélyei, ösztönei (szerelem, hódításvágy, igazságkeresés, fősvenység stb.) visszhangra találnak a közönségben. Ez a beleélésből magából következik, de az ábrázolt hősökkel a beleélés művészileg közvetlenebb. A formálás útján a zavaró részek eltűnnek. A «beleélés» közvetlenségét azzal is erősíti a költő, hogy sűríti a cselekvényt; visszapillantó, regresszív ábrázolást gyakran kénytelen alkalmazni. Így egy régebbi hangot, eseményt üt meg, a cselekvény folyamán tehát olyan visszaidézés történik, ami a melódia lényege. «Hogy a melódia *legyen* számomra, akkor, amikor utolsó hangját hallom, még az elsőnek is bennem kell lennie, vagyis annak még hatnia kell rám.» (Aesth. Lipps. I. 25 l.) Ezzel a dráma nemcsak szukcesszív (egymásutáni), de szimultán (egyidejű) jellegű is: régebbi dolgokat visszaidéz, a tudatban állandóan készen tart. (Coexistentia.) Az akadályok a harc lefolyását egyre tagolják, új kimenetel várása a motorikus izgalmat növeli, más izgalmakkal összeszövi-fonja. A drámaírók szeretik visszatartani a szót, ami a feszültséget, a kíváncsiságot fokozza.

A dráma mint végzett jövő jelenidejű is. De míg a lírát az örök *én* teszi azzá, a dráma ezt a jellegét a játékszókkal való ábrázolásnak köszöni. Ennek következtében a jelen illúziója az ábrázolt események átélését közvetlenebbé teszi és ez drámai hatású. A drámában sok közvetített *én* szerepel. Ezek az *én*-ek azonban nemcsak hangulattal, hanem majdnem végig cselekedetekkel fejezik ki magukat. A dráma jelenidejűvé tett cselekedetek, vagyis akaratnyilvánulások sorozata.

Ha a cselekedetek az egyének akaratát hordozzák, cselekvény a nevük, ha azonban az egyén csak küzködik, de sorsát nem maga dönti el, eseménynek mondjuk.

A mythológiai anyagból írt első drámákban és a materialista-naturalista leíró jelenetezésekben levő cselekedetek sora csak esemény. A cselekvényben a célt az egyén tűzi maga elé; az eseményben magában van benne, az emberek passzív hordozói.

Lessing — Aristoteles után — felvetette a kérdést (H. Dr. 38 d.), hogy a drámában a cselekvény vagy a jellem-e a fontosabb? Schiller (Goethehez 1797 ápr. 4.) azt mondja, hogy az *egyéni* jellemzés a fontos. Minden *tett* jellem. Ha jellemző a tett és a gyors hullámmásra döntő, nemcsak nem akadályozója, de egyenesen előmozdítója a kifejtetnek. Mikor a cselekedetek a jellemben olvadtak fel, ez a valóságosság a drámát egy művészi elemmel gazdagította. Formálás szempontjából a zárt célirányos cselekvénybe az egyént, a szereplőt belülről mélyebben beszötte; annak saját tetteit belső rúgók feszítik a cél felé, nem maguk az események.¹

Ez javára vált a koncentrációnak, ami a közönségnek a tárggyal való motorikus egybekapcsolását lehetővé teszi.

A klasszikus és a francia neoklasszikus drámákban készen lépnek fel a jellemek. A hely-, idő- és cselekvényegység Aristotelestől fogalmazott «kelléke» nehezzé teszi a jellemfejlődést. A személyek lelki életét nem lehet kitergetni. De amint tágit a drámaíró a hely- és az időegységen, jellemfejlődést is tud adni. Ez természetesen nem az epikus magyarázatásával, leírásával, hanem nagy vonalakkal, ellentétekben, kihegyezett jelenetekben zajlik le a néző előtt. Semmi sem jellemez élesebben,

¹ Aristoteles: Poet. Cap. 6: A tragédia nem a személyek, hanem a cselekvények s az élet utánzó ábrázolása. Tehát a tragikus költőnek cselekvő személyek színpadra vezetése a célja, nem hogy azok jellemét ábrázolja, hanem hogy a cselekvénnyel a jellemeket is átfogja. Cselekvény nélkül nincs tragédia, de jellemek nélkül igen.

A tragédia részei szerinte: mese, jellem, gondolatok, a színpadi kép, nyelvi kifejezés, zenei kompozíció.

mint a tettekben jelentkező ellentétek.¹ Ez az ellentét harcot jelent. A jellem fejlődése nem jelenti azonban még az idő- és helyegység feladás után sem a jellem teljes megváltozását. Shakespeare Brutusának energiája megtörik, rezignációba hajlik... Macbeth akarata a végletig feszül, aztán elernyed... Coriolanusban a benne élő jó csirája kivirágzik. Ez mind természetes jellemfejlődés. Ellentétben pl. Sophokles Antigonejával, aki csak egy *elhatározással* küzdök. (A földi törvénynek engedelmeskedik-e vagy az erkölcsnek.)

A szenvedély fokozatos fejlődése és levezetése nélkül ma már nincs dráma. És ez a személy jellemfejlődését jelenti. A szenvedély fokozatos fejlődése a cselekvény bonyolultságával párhuzamosan halad. Máshogy nem is történhetik, mert a dráma határai meg vannak kötve.

Attikától egész Ibsenig, sőt máig minden jobb drámaíró tisztelte azokat a feltételeket, amelyek pszichológiai-lag a közönségben adódnak.

A motorikus érzéssel együtt jár a harc, ami nélkül nincs dráma. A közönségnek közvetlen emóciók kellenek, de lelki beosztásánál fogva csak egy-egy határig bírja őket. Ezért van a felvonásokra való tagolás, rendesen messze kicsendülő felvonásvéggel. Pihenés után az alapemóció más oldalról való megfogása és továbbkorbácsolása következik. Ez ismétlődhetik, de rövidesen meg kell történnie a döntésnek, mert az ezerszemű Caesar kifárad (fáradtságát a «sorsfordulat» izgalma utoljára feszíti meg), hiszen három-ötször 30—50 percnyi figyelemnél többet nem bír, az utolsó felvonásban ennyit sem. *A felvonásos beosztást a közönség figyelme szabja meg.* A dráma beosztási formája tehát a közönség felfogó erejétől függ.

Semmiféle műfaj sem mutat olyan közvetlen összefüggést a közönséggel, mint a dráma. Már a tárgy termé-

¹ L. A páthoszlól. 92. l.

szetét (harc) ő határozza meg; leírást, bölcselkedést nem igen tűr. A cselekvény egyirányú előtörését kívánja; ő nem akar gondolkodni, neki mindent készen kell adni, azt is rikítóan, hogy figyelmét el ne kerülje.

A dráma általában vastag ecsettel dolgozik, többnyire olyannal, mint a díszletfestés. A színszerűség¹ a szimbó-

¹ A színpad a drámáért van, ez a színpad új értelme. Nem a történelmi, nem az ethnografiai, nem a naturalisztikus adatok kiállítása, hanem a dráma színtere. És mert a dráma nem életkép, hanem önálló élet, melynek más a ritmusa, más a dinamikája és más a kifejeződése, mint a valóságé, ennél fogva a színpadon semmi sem jelenti azt, amit a valóságban jelent, hanem azt jelenti minden, ami értelmet a drámai folyamat egyes mozzanataiban kap. Mellékessé válhatnak a kor a kultúrák hangsúlyozottságával szemben és a kor maga sem okvetlenül évszám, hanem lehet világnézet s ha én Hamletet egy olyan barbár miliőbe állítom, mely kelta és száz elemekből szabadon stilizáltan az ősi hagyományok angolságát szuggerálja és ebbe állítom a felvilágosult német diákok, Hamletet, akkor ebben a kortalan korban közelebb vagyok a Hamlet-dráma korához, mintha pragmatikusan kinyomozom, hogy ki lehetett az a Hamlet és mikor élhetett és azt a kort rekonstruálom régészeti pontossággal. A Hamlet-drámának nincs kora, hanem világszemlélete van. A meiningeni realizmus éppen abba fagyott bele (és az a wagneri realizmussal azonos), hogy az objektív adalékokat hajhászta, amelyek ritkán, a remekműveknél sohasem egyeznek a dráma adalékaival. Hiába állítom én színpadra az O'Neil Johnes császárában a leggyönyörűbb tropikus őserdőt teljes növénytani hűséggel, mikor a dráma az őserdő elvont lelkét kívánja, a kábító, mérges kigöngyölést, a sötétet, az úttalanságot; egy őserdőt kíván, mely körülzárja, irányítja, végzettszerű útra tereli, a multakon át kényszeríti a menekülő néget; egy őserdő kell, amely él és működik, amely nem botanikai adottság, hanem egy lelki diszpozíció kivetülése és amelynek hangja nem az állatoké és nem a lomboké, hanem egy kínos, monoton, gyilkos dob dobogása, mely mindenütt van és csak akkor realizálódik valósággá, mikor a drámának vége és az ember a dráma világából visszahull. A színpadon a «szirtes vidék» nem okvetlenül sziklákat jelent, hanem vad és erőszakos tagolást s nekem a Csongor és Tünde boszorkányszombatján nem az a fontos, hogy geológiailag helyes dombformációk közt korrekten steppenövényt jelezzon valami reális pusztaságot, hanem fontos az, hogy a zene és a dráma drámaisága, mikor fölfelé lendülő mozgást kíván, fölfelé ívelő utat kapjon és ahol egy örvénybe sűrítve örvénylik, ott legyen egy katlan, amelyben összezsufolódhatnak. A domb esetleg nem dombot jelent, hanem magasabb szintet a dráma világában s bizvást lehet geometriai forma is, sőt néha jobb, ha az, mert így elvontan és maradéktalanul fejezi ki a felsőbb szintet és a lépcső nem föltétlenül a darab agyagjába vágott naturalisztikus kép, hanem felfelé ívelő út, fekete vonal, mely az alakok drámai vonulását irányítja és hangsúlyozza.

lum, az akció és a mimusz kölcsönhatásának a közönségbe való könnyebb bekapcsolása. Mert ez : a költő, a színész és a saját lelki világának összehangolását megkívánja. Gyakori az eset, hogy olyan darab, amely egyik színházban a törzsközönség előtt megbukik, a másikban sikert arat. Ez többnyire műveltségi és a színház stimuláló (rendező, díszítő, előadó) kérdése.

Maga a művészet természetesen felülemelkedik a stimuláláson, de dráma közönség nélkül nincs, tehát ez a stimulálás is döntő. (Lehet jó és rossz irányba vezetni.)

Wundt (*Grundzüge der physiologischen Psychologie*. III. 229—457, 461.) az akaratmozzanatokat *érzésből és képzeletből* összeállóknak tekinti. Ez lényegében azt jelenti, hogy az a motorika, amelyet a fiziológusok olyan nagyon kiemelnek az érzelmekből, a képzelet segítségével megy át az izmokra. Útja : érzés, izgalom, feszültség, feloldás. Az izgalom és a feszültség egybeolvad, idegek és izmok együttrezegnek. Az akarat ilyen természetű. (A fiziognómika már régen kitalálta az arc vonásainak jellegét ; pl. keskeny ajk a fogak összeszorításától, éles orrcimpák az arcizmok megfeszítésétől stb. az erély kifejezése.)

A képzelet segítségül hívása az akaratmozzanatokat támasztja alá. Shakespeare sohasem veti meg a közönség látványossági szenvedélyét ; ebből a látványosságból, felvonulásokból emeli ki akarathordozó hőseit. A lát-

Semmi köze a Rostand wagrami csataterének az osztrák vidék topografiai adottságaihoz ; itt egy végtelen perspektíva kell, mely a Napoleon borzasztó és dicsőséges emlékeivel telik meg. Wagram a drámában nem osztrák mező, hanem megelevenedő távlat, mely a multba nyílik, maga a földde merevedett csata és a gránátosnak nem az uniformisa fontos, hanem az, hogy ember, aki a rögből éled meg, hogy vádoljon, számonkérjen és megint elbóduljon, mikor az üres tér a Marseillaise-ban megzendül.

A színpad, új értelme szerint, nem valóságszegmentum, hanem absztrakt tér, mely a dráma mozgásrithmusai szerint van tagolva. (Márkus László : A színpad új értelme.) (N. U. 1930.)

ványosság, vele a díszlet, nem léha szemszórakoztatás, hanem — mint Gordon Craig mondja — emotionális : («A színház művészete») vagy ellentéteket csendít ki (Coriolanus és a tömeg), vagy érzésre készít elő, szinte a tudat alatt magyaráz. Orestes véres hálót tart a fúriák elé, jelzi, hogy valami szívbemarkoló dolog fog történni.

De ez már a rendezés területére visz. A rendező a díszítéssel, látványossággal az egységes érzelmi-akarati hangulatot segíti kihozni. A Nemzeti Színházban pl. Hevesi Sándor a Romeo és Julia egyik szerelmi jelenetében az erotikához szokott közönséget úgy igyekszik az ideák világába, a tiszta szerelem légkörébe emelni, hogy a hősnő mögött és körül csupa függöny van, mintha nem is szobában — diványon — volna, hanem a környezetből kiemelve a felhők között. Ez az akaratnak, a motorikának az érzelemmel és a képzelettel való összeegyeztetése, vagyis formaépítés.

Amely kor megtagadja a céltudatos akaratot, annak nincs drámája, bár színpadi alakjai első személyben beszélnek. A «nosztalgikus lelkek» drámája ez (Benoit-Hanapier: *Le Drame naturaliste*), — mint a régi sorsdrámában, események vagy szimbólikus leírások kergetőznek benne. Bűn és bűnhődés nincs ebben a felfogásban, az alakok fölött tehát «felvonásról-felvonásra fenyegetően tornyosodik a vihar, amely a darab végén lezuhan».

A drámák általában az expozícióban megcsomózzák előttünk a bogot, amelynek megoldása lesz a dráma vége.

De ez a csomózás néha elmarad, lépésről-lépésre megy a cselekvény; a figyelem inkább arra irányul, ami történhetett, nem ami előttünk folyik. Ez a még nem ismert dolog tartja izgalomban a közönséget; ebből a multból bontakozik ki előtte egyre több. Az elmúlt teljes megtudása a feltétele a katasztrófának. A mult fenyeget a felvonások alatt. (Ödipus király.)

Ez a leleplező tragédia, mert «sorstragédia», megfelel a

tetteiért felelősséget nem ismerő naturalista költészetnek. Ibsen s utána többen, az ilyen rejtett mult lassú fellebbentésével érték el a drámai hatást. (Ez az a színmű, mely csak „ötödik felvonás”).

A thézisdrama a felvetett kérdésre nem felel (Ibsen), G. Hauptmann a «Takácsok»-ban krónikát ad : a nyomor lassú rajzát, elkedvetlenedést, felkelést, ennek leverését. Bár akaratot nem ismer, másrészt minden szava elfojtva üvölt az igazságtalanság ellen. De «Und Pippa tanzt» már az üveghuta, a művészet szimbólikus éreztetése.

Itt egyáltalában nincs akarat, csak esemény, de ködös . . . Ez nem is «drama», inkább szimbólikus líra. Mert a drama a harcról, az akaratról nem mondhat le ; ez a lényege. A görög filozófusoktól fogva érezte ezt majd minden kor, mely ezen a földön erősebben rendezkedett be. Bár szimbolikát már Hebbel is ad a drámában, de ez igen elvont. Azt mondja, hogy az *igazság* kedvéért az egyensúlyt helyre kell állítanunk s ez tükröződik a drámában. A naturalista azonban az igazságot sem emlegeti, azaz ő *nem*-naturalista filozófiájú közönségében él s az maga valamilyen gondolattal csinál a leíró drámából harmónikus drámát . . . ha lehet. A ködös hangulatok nem drámaiak.¹ A konferansziédrama is inkább líra vagy epika.

¹ Az ember sem egyforma, a faj sem, azért a nemzeti stílus szerint érvényesül a drama. Erről a tárgyról (Der nat. Stil in der Gesch. des Theaters. Forsch. u. Fortschritte, 1932). H. H. Borchardt müncheni egyetemi tanár a következőket írja : Az északi ember inkább lelkével formál, a déli meg pontosabb érzékeléssel. Az északi szereti az illusztratívot, a déli a pontosabb ábrázolást. Az utóbbi tehát a különös spirituális beállításokat visszautasítja és a természetes szemlélet elemeit stilizálja. A francia a két ellentétet kiegyezteti s már a késői középkortól kezdve a testnek és térnek illúziós batását keresi. A germánok hallgatóik képzeletére bizzák a színtér kitöltését : a képzőművészetet egyáltalán nem hívják segítségül. Shakespeare is üres színpadon játszották. Egészen más a román és a déli népek előadásmódja. Ma már tudjuk, hogy a görögök diszlettelen stíluszínpadja, amelyet az új klasszikus írók mintául vettek, tévedés, mert bebizonyosodott, hogy Aischylos kora is elképesztő gépszerkezetekkel dolgozott. És a XVI. században, amikor északon az üres színpad virágozik, délen kifejlődik a képbe szorított

A szimbólikus drámában azonban fejlődési lehetőség van. Az intelligensebb és műveltebb közönség (Hauptmann: Takácsokjában minden rendű-rangú) az ágáló hősök fölé még egy világot építhet fel; pl. Vörösmarty Csongor és Tündéjének meséje fölött az életfelfogás bölcsesége lebeg. Ezt csak nagyon művelt ember érti és érzi. Ilyen Goethe Faustjának II. része. Ha ezt a szimbolikát magunk fejtjük meg, nagyszerű intelligens érzésfolyamatot élünk át. Ha azonban a magyarázó készen adja, hideggé válik, mint az allegória. Ez a szimbolikakutatás az individualizmus keresése. Az ilyen irányú dráma, a «kevesek drámája» azonban csak az önmagában is mindenki részéről élvezhető harc-dráma intellektuális elködösítése és individualiter újra érthetővé intellektualizálása.

Az efféle individualis intellektualizálás még az ú. n. kamaraszínpadon sem él meg. A harcias dráma rontja az értelmi elmerülést, az értelmi elmerülés pedig megakasztja a harc motorikus élvezetét. Ezt az ember maga tudja magának legjobban eljátszani, elképzelni. Az ilyen drámai költeménynek nevezett almfajt nem hiába mondják «könyvdrámának». A színpadhoz való többkevesebb viszonya szerint nagy változatosságot mutat. Aischylos Leláncolt Prometheusától (embereknek *tűzet* lopott, ezért bűnhődik), Shakespeare Szentivánéji álmán,

reális ábrázolás. Ez a legbiztosabb jele annak, hogy a déli népek kifejezetten láttató kielégülést várnak a színjátszástól, amit már Hellas és Róma színpadépítészeti és színpadfestészeti emlékei is mutatnak. Hogy az egész középeurópai színház a barokk óta a képszínpad irányába fejlődött, azt a román népek műveltségi befolyásának kell tulajdonítani. A francia misztériumjátékok már díszletekkel dolgoznak s a francia és olasz humanizmus viszi bele az iskoladrámába a pontos térábrázolást. A XVI. és XVII. század távlati színpadát, különösen az olasz opera hatása alatt, az európai népek átvették... Ma is északon virul az illúziós színházi reform, míg viszont Itáliában például az expressziós kísérletek csak epizódok, amelyeknek ott nincs talajuk. (A balladára nézve ezt a tételt Taine iskolája igazolta. Nálunk különösen Greguss Á. és Beothy Zs.)

Byron Kainján, Manfredján, Longfellow Aranylegendáján, Goethe Faustján, Vörösmarty Csongor és Tündéjén át Madách Az ember tragédiájáig óriási különbségek érezhetők benne.

A dráma alműfajait sokféle okkal lehet magyarázni. Minden népi, műveltségi és költészeti közösségben felvesz valami jellegzeteset. Ez a jellegzetes aztán áthat más népekhez, hiszen a művészetnek megvan a maga nemzetfeletti jellege is. Vegyünk egy nemrégí példát. A XIX. század általános demokratikus elvei egyre jobban behatolnak a népek vérébe. De ugyanakkor a nemzeti, a népi különleges is előtérbe lépett már. A demokrácia a démoszból, a népből táplálkozik, érte küzd. Értéke van a népnek, benne látják a Rousseau-féle jót, művészetében a szépet. A közfelfogás tehát az ő művészetére veti magát, ebből merít, ennek formálását figyeli, sőt utánozza. Így lesz nálunk több közvetítéssel a népdal a lírai formálás mintája, s olyan nagy tehetségben, mint Petőfi, klasszikussá virágzik.

A népmonda, a népmese Aranyban és Jókaiiban a formálás befolyásolója s Aranyban a klasszikus, Jókaiiban a romantikus epika virágzik ki belőle. Mivel népdramánk nincs, a népballadából igyekszünk anyagot és formálást szerezni. (Szigligeti, Szigeti, Tóth E. stb.) A népszínmű azonban rövidesen az operette hatása alá kerül és Tóth Edében el is virágzik. Itt a nemzetfeletti a demokrácia, nemzeti a magyar nép, annak művészete. Jókaiiban az európai romantika, Szigligetiék után az európai zenés műfaj szól közbe az alakulásba. (A zene nálunk a balladában és a románcban is adva volt.)

XII. Próza és költészet.

A műfajok kategorizáló elemei s azok érvényesülésének bemutatása után meg kell vonnunk a határt a költészet és a próza között. A régi iskolás poétika nyomán a közfelfogásban kialakult az a nézet, hogy költészet az, ami kötött formához van láncolva. Költészetnek vették a versbe szedett jogszabályokat, orvosi receptet stb., viszont prózának a legszebb regényrészletet. Azután már — s ez még a leglogikusabb felfogás — megelégedtek azzal, hogy képzelt dolgot vagy valóságot, igazat tárgyal-e valamely mű. Majd meg leginkább a szerkesztés művésziessége volt a kritérium, amivel viszont pl. a jól megírt történeti értekezés is költészetté vált.

A prózát és a költészetet nem nehéz egymástól elkülöníteni. A fontos az, hogy nem lényeges kritérium a külső, kötött forma. A verses jogszabály, nyelvtani szabály, sőt a legjobb verslábakkal és rímekkel ékes száraz lírai költemény is próza, mert száraz, mert nem művészi. A művészet, tehát a költészet is ott kezdődik, ahol az alkotó a realitások fölé épít új világot: ahol a tárgyat a földről elszabadítja s aztán ezt az öncélú világot *ki-formálja*. Itt a valóságból merített szemléletek nem a valóságot szolgálják, pl. nem a történeti hűséget, hanem az esztétikai célt. Utóbbiban a valóságokból táplálkozó szimbolumok önálló életet élnek, összekapcsolásuk, formálásuk magasabb rend szerint igazodik.¹ Ez a magasabb rend a dolgok értékesebb — mondjuk — szebb szemléleteiből hoz össze zárt vagy legalább egységesebb egészet.

Egy ú. n. riport, amelynek valóság a magva, ha szer-

¹ Ez a gondolat nem zárja ki a művészetből a természetnek egy egységes, tehát szép darabját. De azért az olyan jól megírt életrajzot, amelyben a hős életével *szépet* alkotott a valóságban s ezt szépen írták meg (Gyulainak Petőfi je és Vörösmartyja), mégis csak az értekezések közé soroljuk.

zője stíluson át a harmóniáig jutott, költészet. Lehetséges, hogy az ilyen riport a külsejében is érezteti a rendet, az érzés hevében egyenletes darabokra szakadnak benne a belső szimbólumok és kényszerítik átélőjüket a belső szimbólumokhoz csatlakozó szószimbólumoknak «rendbe» rakására. Ezt versnek mondjuk. Esztétikai szempontból ez a külső, ha nem úgy izzadták a belsőhöz, emeli a költői munka értékét. Vörösmarty «Árvízi hajós»-a, Petőfi «Tiszá»-ja ilyen riport. S végeredményben minden igazi költemény riport, költői élmény, de Jókai, Herman Ottó, Bárony István ú. n. «leírásai» is ilyenek. Hiszen minden költészetnek valóság valahogy a «magja».

«A próza kötetlen, a vers kötött beszéd» — tanítja az iskolás stilisztika. De mi a költészet bennük? Az egyenletesre kihúzott, rímmel teremtettségű sorok elég ritkán költőiek, még ritkábban, mint a «költői élmények» kötetlennek mondott «leírásai». Pedig a definíció nem rossz, külsőleg igaz is. Csakhogy az a «kötöttség» és «kötetlenség» nem az egyenletes soroktól és a rímektől függ, hanem a belső, a rendből, dinamikából, ritmusból adódó kötöttségtől. Ez a kötöttség a belső felépítés: a művészi, a költői felépítés. Mi a kötetlen beszéd, a próza? Az érzelem, az elragadtatás nélkül való száraz, logikai beszéd, melynek nyomán az igazat megismerhetjük, de nem a külső-belső művészi igazságot.

A költészet és a próza egymástól való elválasztásának tehát nem a külső, a kéregforma a kritériuma, hanem a tárgy művészi szemlélete. A szimbólumok, a stílus, sőt stílusok és ezek magasabbrendű összeforrasztási módja. Vagyis egy velünk hozott rend alapján önálló világgá alkotása a részletszépségeknek. Minél hermetikusabb, zártabb az, annál költőibb, annál szebb.

A rend elsősorban a nyelvben nyilatkozik meg. A nyelv gondolatokat, képeket, érzéseket vetít ki.

A költészet fogalma nem kétséges. Mindenesetre leg-

jobban a költői *rendet* fejezi ki a jó költemény, a jó vers.

A pozitivisták a következőkben foglalják össze a költemény lényegét : ritmus és rím. Herbert Spencer alapján *a vers vokális hangok* — tehát élettani mozgások — bizonyos *rendszere*, de egyúttal *gondolatok és emóciók rendszere*. Guyau (Problèmes de l'esthétique) így okoskodik a vers és próza párhuzambaállításával: Van-e csábítóbb gondolat, mint azt hinni, hogy sikerült a szavakat és gondolatokat örökre, elpusztíthatatlanul illeszteni egymás mellé, azt képzelni, hogy sikerült örök egyensúlyt találni számukra, vagy — helyesebben — megtalálni annak a ritmusnak örök mozgását, mely úgy emeli, viszi, ringatja a szótagokat, hogy egymást nem sértik soha? Az elmúlt korok nagy költeményei amaz örök időkre emelt piramisokhoz hasonlatosak, melyekre az ókori népek szerették csodás és jelképes jegyekkel felírni történetüket; ellenben napjainkban az események és gondolatok fáradt agyunk számára oly tűneményes gyorsan követik egymást, hogy alig érünk rá csak sebtében, a lehető legegyszerűbben feljegyezni őket jelképek s finoman kivésett figurák nélkül. Sokak szerint a próza fölénye az, hogy a valóság visszaadásában pontosabb, tudományosabb, személytelenebb, szóval «objektivebb», mint a vers; másrészt a próza napjainkban oly hajlékony, hogy nem kell lemondania egyetlen hatásról sem, mely idáig kizárólagosan a költészet számára volt fenntartva. A próza a maga hasznára fordít mindent, amit a vers teremtett: képletes kifejezéseket, átvitt szokat. Kérdés, előbb-utóbb nem ez lesz-e az egyedülvaló költői nyelv?

Fiziológiai megismerések szerint a vers ritmikus nyelve, melynek az emóció kifejezése a célja, magában az emócióban találja meg eredendő okát. Kétségtelen tény, hogy a hatalmas érzések befolyása alatt gesztusaink hajlamosabbá válnak ritmikus mozdulatokra. Az «idegbeli

diffúzió» teszi, hogy az agyban támadó izgalom többé-kevésbé szétárad a test tagjaiban, mint a víz terjedése az eredetileg sima víztükrön. Továbbá a «ritmus törvénye», mely Tyndall és Spencer szerint minden mozdulatunkat kormányozza, az izgatottságot szabályos hullámmázzá változtatja át. Amikor türelmetlenek vagyunk, lábszárunk remeg és rángatózik; a fizikai és néha az erkölcsi szenvedés pillanataiban az egész test megrázkódik s hacsak nem túlságos heves az emóció, testünk előrehátrahimbálózik, hogy így önként szabályozza izgatottságát. Végül a nagyon heves öröm táncra, ugrálásra készítet. Ugyanezek a jelenségek észlelhetők hangszerveinkben. S ez lényeges: az idegbeli izgatottság folytán a szó erőre, jelentős ritmusra tesz szert; a szónok, ki beszéde közben nekihevül, apránként mértéket visz beszédébe s minél gazdagabbá, hatalmasabbá válik gondolata, szava is annál ritmikusabbá, zeneibbé lesz. Hasonlóképen, ha meg lehetne lesni és rögzíteni a szerelmesnek szenvedélyes szavát, bizonyos himbálózást, szabályos hullámmázzást, primitív lírai stanzákat lehetne felfedezni benne. A vers egy fokkal feljebb visz bennünket az emóciók skáláján. Megrögzíteni, tökéletesíteni az emóció e zenéjét, kezdettől fogva ez volt s ma is ez a költő művészete. A vers eszméjét így lehetne megállapítani: az a forma, amelyet minden meghatott gondolat igyekszik felölteni.

A vers harmóniákat jelent. A harmónia teljessége nemcsak természetes jele az érzés mélységének, hanem egy másik fiziológiai törvény szerint hajlik arra, hogy ezt az érzést a hallgató szívébe is átplántálja. A ritmikus és szabályos beszéd kevesebb figyelmet, kevesebb értelmi erőfeszítést kíván. A vers beosztást jelent — fiziológiai példa: az alexandrinust egy lélekzetre lehet elmondani. Tehát a lélekzés is beleszól a versformákba.

A rím és a ritmus eredetileg egy szó. A lélekzetvételek előtt helyezkedik el a rím. Ez eleinte egyszerű asszonan-

cia volt, majd a mérték átérzésének tökéletesbedésével maga is tökéletesebb lett.

Max Müller kimutatta, hogy a mássalhangzó csak a magánhangzók kibocsátását kísérő zörej, melynek magában nincs zenei értéke. Minden magánhangzó az a fülnek, amik a prizma egyes színei a szemnek ; a rím bája abban rejlik, hogy színeit bizonyos szabályos rend szerint állítja össze, eltünteti, majd sorra megint visszaidézi őket, mint amikor az árnyalatok szándékos elrendezésével tarkázott korongot forgatunk el szemünk előtt. De a teljes rímek hajszolása mellett lehetetlen egyszerűnek maradni, a rím-beli túlzás rendesen az őszinteség hiányát vonja maga után. Úgy véljük, az igazi költőnek remegnie kellene attól a gondolattól, hogy csak egyetlen egyszer is, egyetlen versében is megváltoztatta vagy meghamisította *gondolatát* a hangzat kedvéért. Mily nyomorúságos dolog lehet azt mondani : ezt a könnyet vagy ezt a zokogást a rím váltotta ki belőlem. De ez már próza !

Guyau összefoglalásánál eddig nem jutott tovább a poétika.

Ma, zilált korunkban, a szépirodalom, tehát a költészet problémákat kerget : társadalmi és lelki problémákat. Alig akad regény-, sőt verseskötet-kritika, amely ne a mű problémájával foglalkoznék. A középpontja mindig ez a szó. Valahogy belső intuícióval mindig ezt halászszák. És a világ rendje, tehát az e fölé épülő esztétika rendje szerint is helyes ez az eljárás. Ma a problémák korát éljük, a problémák nemköltői felvetése és megoldása is stílust jelent. A művészet a valóságból táplálkozik ; a valóság fölé emelkedve rendezi anyagát, kiegészíti és esztétikai eszközökkel megállapítja, *hogyan* kívánja a probléma megoldását a felsőbb rend, a harmónia. Ez a felfogás valamivel több, mint a szerkesztés helyességeinek megállapítása, mert a formát a lélek célirányosságánál fogja meg. Ha eljut az író a harmóniához (mely a

diszharmonikus élet szempontjából diszharmonia is lehet), műve már költészet. Ha nem jut el hozzá, ha nem objektívál, ha nem szolgáltat művészi igazságot (hanem pl. pártpolitikai igazságot), műve egészében próza.

Bár a tudomány már ábrándozásnak nyilatkoztatta Herder (és Hamann) tanítását, hogy a «költészet az emberi nem anyanyelve», a történelem mégis a mellett szól, hogy a művelt nyelvek kifogástalan prózája későbbkori eredetű, mint a költői nyelv. A nyelvpszichológusok a nyelvet emocionális (tehát érzelmi) eredetűnek tartják, a logikailag korrekt kijelentő mondatot pedig lassankint kialakultnak. A logika később hatolt be az emocionális beszédbe, amelyben a hangok és taglejtések együtt fejeztek ki valamit. (Sokan ma is keverik a hangokat, a mozgásokat, sőt a külön zenét a közönséges előadásban.) A régi poétikák ellipszisei és anakoluthái (kihagyásos beszéd) az izgatott érzelmeknek megfelelő beszédmódra vallanak, tehát nem a kifésült, logikai beszéd hiányosságai. (Müller-Freienfels: Poetik. 85.) Az utóbbi beszédnek első célja az ismeretek pontos közlése. Erre mondjuk iskolás nyelven, hogy «jó stílus». Ez az, amelyet elvárunk az ujságtól, a könyvektől, az előadóktól, általában azoktól, akik arra törekednek, hogy gondolatokat félre nem érthető módon közöljenek. Az ilyen «könyvstílus», «társalgási stílus» elsajátítására igyekszik megtanítani az iskola. A civilizált embernek arra szüksége van.

De a költői nyelv nem ilyen logikus. Annak lényege a gondolatközlés legősibb és legörökebb módja: a jelbeszéd, a szimbolum. Érzéki képben mutatja a fogalmat, de egyúttal a képzet tartalmát is kivetíti. Ez a kettő nem ugyanaz, tehát kétértelműséget is okozhat. A szimbolum többet tartalmaz, mint amit mond. Ezt a többet úgy sejtjük meg. A szimbolizálást kezdetleges kifejezési módnak tartották. De inkább természetes! Szinte ön-

tudatlan lelki megnyilatkozás eredménye, tehát nem tudatos stilizálás. Ez a közvetlen kifejezési mód művelt korokban rendszeren akkor emelkedik jelentőségre, amikor a túlfinomult és kiélt idegrendszer az «ösztöniség» felé hajlik. Az így egyensúlyukat veszített lelkek az akarat rovására az érzelem és a képzelet uralma alá kerülnek és hajlamossá teszik az egyént a miszticizmusra és babonára is. A pszichoanalitikusok a jelképekre, a szimbólumokra — mindenesetre koruk esztétikájának hatása alatt — az álommal kapcsolatban térnek ki. Igen helyesen mondják, hogy nem minden hasonlat szimbólum, hanem csak az, amelynek egyik tagja «el van fojtva» a «tudattalanban»; innen erőssége, megragadó jellege. A szimbólum a rejtettet pótolja, tehát érzések, ösztönök, indulatok vetítik ki. (Mögöttük persze ott a lélek, ha Freudék nem is ismerik el.) Ezek a «rejtettek» áttolják erejüket, tüzüket az ártatlan képre, amivel szerintük az «indulat» kielégül.

Az ihletben természetesen a szimbólum örök költői kifejező. Vörösmarty kézírataiban sokkal több van, mint munkáiban, mert ezeket ő később átfésülte, többértelműségüket eltüntette.

A költészetnek igazi kategorizálója a szimbólumok szépsége, majd a formák egyre harmónikusabb kiépítése. Ebben az esetben a versnek is megvan a jelentősége. Az érzelmek a nyomukban támadó képek, szimbólumok számára kivetítik a szókat (szintén szimbólumok) is. Ezeknek a szóknak, ha mélységből jöttek, ha még érzik rajtuk, hogy együtt születtek az érzésből kivirágzó szimbólumokkal, külön érzelmet felkeltő erejük, értékük van. És ez nem mindig tiszta logikai. A jól kifejtett «közstílus» egy-két nemzedék múlva már meg is újul, mert a költőművészek az ihlet, az elragadó érzés pillanatában új szavakat, szóárnyalatokat, szófüzési módokat visznek bele. A magyar nyelv az utóbbi téren ma is nagyon sza-

bad ; szórendje nemcsak logikai, de érzelmi hangsúlyozással igen változatos. A nagyobb, elragadtatott, erős érzésű írók, költők ezért legtöbbször nyelvújítók is. Ez az újítás olyan erős, hogy például nálunk 30—40 év múlva már a közpróza is más. A nyelv sokféle okból változatos. Elsősorban valami zártság miatt, a vidékek zártsága, társadalmi rétegek elkülönülése, máskor meg éppen az érintkezés könnyűsége miatt. A nyelv nem lehet holt dolog, az érzésekből, de a gondolatokból is állandóan megújul. Egyébként a mi nyelvünk színes és rengeteg szimbolumot könnyen fedő, mert — akár a román nyelvek — a nyelvi logikával keveset törődik (maig sincs kiépített logikai grammatikája), éppen ezért nagyon zenei is, hisz a zene érzéseket közvetít.

A nemlogikus érzelmi alapú beszéd eredetibb, mint a korrekt kijelentő mondatokból álló próza, amely az emberek egymással való megegyezéséből támadt képződmény. Az igazi költőben megvan még valami abból az eredeti beszélőerőből, mely önállóan formál.

A székelyek ígtlen beszédében sehol sincs kihagyás, mert nem is kell ott semminek sem lenni. A lírikus és a drámaíró különös izgalom pillanataiban ilyen eredeti, minden nyelvtani «helyességet» nélkülöző beszéd-móddal élnek.¹ Míg az elbeszélő, aki mindig tárgyilagossabb, józanabb, de a lírikus és drámaíró is művei kevésbé izgatott részeiben meghajlik a kijelentő mondat uralma előtt. A logikus beszéd a tárgyak viszonyait lehetőleg *egyértelműen* akarja megállapítani, ezért alkalmazza a nyelvtan kategorizáló elemeit, aminek az ú. n. mondatrészek : alany, állítmány stb. Az egészen közvetlen érzelmi beszédben nincsen sem alany, sem állítmány, amint a primitív nyelvekben sincs.

¹ Az *igazi* extázisba merült íróknál, az expresszionistáknál sem tűnik ez fel, mert természetes. Az utánczóknál, a műexstatikusoknál persze anesztétikus !

A formálás ezekben, a reánk már fejlődöttebb vagy legalább többször átírt hagyományokban is közvetlen, az emberi lélekből s az azt hordozó testből adódó: a megszokás, a megegyezés, a konvenció kevesebb logikai nyomot hagyott rajtuk. (Népmesék, népdalok stb.)

A beszéd célja valami benső érzésnek, megfigyelésnek kifejezése. «Hejre tyutyutyu! Ihajja-tyuhajja! Dinomdánom hopp-hopp-hopp!» Ezeket az «érthetetlen» szavakat és szócsoportokat akkor is átérezzük, sőt átértjük, ha régebben valamilyen helyzetben nem hallottuk őket s így asszociációt nem keltenek bennünk. Ezek a hangcsoportok kifejeznek valamit, tehát a legegyszerűbb beszédformának vehetők. Összetettebb már a fogalmat, képet magával rántó (tehát tanult) szók csoportjának áradása. (Pl. népdalok vagy inkább «parasztalok».) Egészen művelt beszédforma (alapja beidegzett logikai beszédmód) Vörösmarty szédítően áradó érzelmehlármázása a szavakon. Valósággal azt lehetne mondani, hogy a nyelvtani szabályok között szabályozottan robban. (Pl. a «Vén cigány».)

A nyelv kollektív dolog, mint ilyen közös vagyont jelent. E vagyon fel nem használása kultúrában való csökkenés jele. Vörösmarty és más nagyok mutatják, hogy az érzések birodalma a kifejlettebb nyelv mellett egyre színeesebben jut érvényre, amint a logikus szövevből az izgalomalkotta örök kifejezőkézség díszesen kiemelkedik. A közönséggel való együttélés, a közös műveltség, a közös életviszonyok stb. a művésznak valamilyen nagy (nemzeti vagy nemzetfeletti, pl. vallásos) egységbe való értékes beletagolódását s így arra való visszaható erejét is jelentik. Ez pedig maga a formálás, a nagy «szemlélet-vagyon»-nak egységbetömörülése egy belső cél szerint. De, amint láttuk, a művész nemcsak kap a környezetétől, de a kapottért dúsan jutalmaz alkotásával. Nincs igaza a zavaros expresszionizmusnak, amikor azt mondja, hogy «félre

a költészetben az okság törvényeivel, félre a lélekről szóló materiális tudománnyal, a pszichológiával, félre a nyelv logikájával . . . Mint mindenben, tanulni csak a négerből s a gyermektől lehet. Tanuljunk tiszta s közvetlen létet, legyünk, amik vagyunk. A mult értéktelen, tehát el kell szakadni tőle : a «hídnélküli kezdés» a cél. (L. Soergelnél.) A «közvetlen lét» mindig megújítja, megfiatalítja az életet, a mult használható vagyona pedig könnyebbé és szebbé teszi.

A nyelvben magunkkal hordjuk, növeljük és továbbítjuk kultúránkat. És ez a nyelv szerkezetében, felépítésében is őrzi a formálások titokzatos sorozatát. Mert nem maga az egy érzés és gondolat, vagy az egy erősen összefüggő, összetapadt érzés és gondolatcsoport kiformalása, a külön életet élőknek látszó mondat, a kifejezésnek egy tagja a fontos előttünk. Ebben csak egy *kis* formálódást látunk. A fontos az, hogy a formálódások, a kis egészek új meg új egészeket ölelnek át és formálódnak más, nagyobb egészekké. Az első formálás vagy magától való formálódás magában rejti azt az erőt, mely a többi formálást és formálódást előre meghatározza. Mai iskolás nyelvünkkel ezt úgy fejeznők ki, hogy a mondatokból szakasz, a szakaszokból fejezet, a fejezetekből mű alakul. Vagy a még logikusabb drámai felosztást véve alapul : a kijelentésekből jelenet, a jelenetekből felvonás, a felvonásokból színdarab lesz. Az első jelenetek, sőt sokszor az első mondatok már magukban rejtették a mű befejezését, illetőleg azokban már megvolt az, hogyan kell a műnek befejeződnie. A dráma első néhány kijelentése, inkább jelenete meghatározta a színdarab kifejtését, befejezését. Fejlettebb nyelvvel mindenesetre jobban fejezhetjük ki magunkat.

A nyelv értékes kincs, de azért mégsem minden. Vele fejezzük ki magunkat, de a szépség még sok egyébből áll. Ezek lényege a forma.

Egész lelki tevékenységünkben *célirányosság* van. Ebbe az egységes célirányosságba lüktetésszerűen új és új anyag kerül, mely a maga célirányosságaival amabban valahogyan elhelyezkedik. Ezért vannak a formának változatos fázisai.

A forma maga a kapcsolás módja. Az erős érzés megindítja a művész képmotolláját, a fantáziát, amelyből kivetíti az érzésnek megfelelő képet, az pedig az ennek megfelelő anyagot : a mozdulatot, a hangot, a szót (amik mind szimbolumok : jelentő képek). Az érzelmi és értelmi jelenségek felvillanásában benne van a kapcsolás. Ha látom a virágon a kékséget, csak képem van ; ha azt mondom : «kék virág», már egyszerű esztétikai formát kötöttem, mert két jelenséget összekapcsoltam ; ha pedig azt mondom : «a virág kék», már két szétbontott elemet teljes tudattal fogtam egybe s ezzel logikai formához jutottam. A nyelvtani szempontból nem teljes kifejezés, ha fedi a lelki folyamat egy részét, esztétikailag helyes formálás. De ez a rész egy nagy lelki áradásnak, hullámozásnak a darabja. A koncepcióban, az ihlet «ideájában», kiindító érzésében, egységes összefogást mutató magjában benne van a *mű*, az *alkotás* lényege, mint a magban a növény. Ezt fejleszti ki a műalkotó élő egész művé. A célirányosság viszi őt ebben a fejlesztésben, formálásban.

Igy elég tiszta képünk van az állandó, a lüktető, a belső lelki alakításról. De a mi közműveltségünk inkább azt a formát ismeri, amely valami külső szabályosságot jelent : a szimmetriát, a melódikus ismétlődéseket, a vers időmértékét, a soroknak a szótagszámát (borzalmas matematika !), a rímek ölelkezését és csókolózását (kihangzásait).

Az ilyen formálások, szabályosságok az emberi szervezetnek a szabályosságai. A szervezet, a test a materiális világnak egy darabja. Mint ilyen a nagy, egységes,

törvényeket és törvényszerűségeket követő fizikai rendnek van alávetve. A makrokozmosznak a test egy porszeme. Ez az élő porszem egyenletes mozgásokkal van tele. (Szívdobogás, vérkeringés, lélekezés, járás stb.) Kapcsolásaink, formálásaink ezekkel is összefüggenek, úgy hogy a lelki formáláshoz hozzátartozónak tartjuk a ritmust, a szabályosságot. Mindkettő önként adódik a világ berendezéséből: maga a gondolkodás s az érzés folyamata és kifejezése is *ritmussal* jár. A külső forma a térnek és az időnek egyenletes darabokra szakadozásából és új összeforrasztásából, tehát ritmikájából születik meg. Az összeforrasztást az ember a test törvényszerűségeinek, hullámzásainak segítségével végzi el. De a tudatban, ahol a lélek az úr, minden egygyólvad, ott a tér- és időfeletti titok kész élményeket nyújt. Ott a mult formálásai a jelen formálásaival élnek s a jövő hullámzásait a mult és jelen adottságaival, célirányosságaival olvasztják egybe.

Az esztétikában a szemléletekkel, azok formálásaival foglalkozunk. A szemléletek a *tárgyaknak* bensőnkben levő képei. A szemlélet több, mint a tárgy, mert azzal, hogy bensőnknek képe, *egyéniségünk*ből is rejt magában valamit. Ha aztán megindul ezeknek a szemléleteknek formálása, ez az egyéni, mint valami zenei vezetőmozzanat (Leitmotiv), a meglevő formálni való anyag célirányosságait a maga célirányosságaival színezi.

Müller-Freienfels így különbözteti meg a művészi formálás, a stílus különböző gyökereit: 1. a művész különösségeiben levő feltételek, 2. az esztétikai közlés és felvétel különösségeiben levő körülmények, 3. a költői tárgy lényében és 4. a költészet anyagában (a beszédben) adott feltételek. A stílus csak ott teljes, ahol ez a négy faktor egységgé kényszerül. Ezek a különböző stílus-kitevők egységre törnek, mert mind a költő lelkében vannak összefogva. Ez az utóbbi állítás is azt jelenti,

hogy a művész a maga célirányosságával rendet teremt. A költőnek műremek (életforma) szabályokat nem írhatunk elő. Ami szabályosnak látszik, az megvan a lélekben, a testben, a tárgyban ; nem kell előírni. A harmónia az életforma zárttsága. És ennek a harmóniának minél teljesebb megjelenése dönti el, hogy valamely írásmű költészet-e vagy próza.

A forma és a stílus alapján egy. Nem minőségi, hanem inkább mennyiségi különbség van köztük. Amit formának mondunk, már az is egyszerű kapcsolások többségeinek összeillőségét jelenti. A forma és a stílus között a határ nem állapítható meg. Stíluson mégis a formák fölé és köré épített formasorozatok egységét értjük. Ebben a stílusban a szemléletnél (a tárgyak egyénies képeinél) fogva sok minden van : a művész lelki berendezettsége, kora, népe műveltsége, a feldolgozni való anyag, tárgy stb. Ez a sok minden lesz benne egységgé, s *ez az egység fejezi ki a stílust*, a stílus meg azt, hogy valami költői-e.

Az egyszerű érzés- és gondolatformálástól, a szavaktól kezdve a formálás célirányosságával a belső kompozíción, az azzal összefüggő stíluson át a vers ritmusáig és ríméig a lélek és a test kapuján kopogtatva jutunk el. És a lélek meg a test a kopogtatásra mindig felel, ha alázatosan kérdezzük és nem előre elkészített béklyókba, magunk tervezte elméletekbe akarjuk őket beszorítani. Így tudjuk meg az alkotásokról, hogy költőiek, művészek-e.

XIII. A szépzélmények formáló elve.

Amíg a világ jelenségeit magunkkal értelmi viszonyba nem hozzuk, érzelmeinken is kívül vannak. Amint azonban azok valamiképpen a mi lelki és testi életünkkel összefüggésbe kerülnek, érzést keltenek bennünk. Ennek az összefüggésnek módja sokféle. Ha a világ jelenségeit valóságoknak érezzük, valóságérzésünk, majd ismeretünk támad, mely az *igaz* értéke felé visz bennünket. Ha az ilyen jelenségek valami hiányunkra figyelmeztetnek, a velük járó érzés *akaratusukat* érinti s a *jó* értéke (vagy ennek ellenkezője) felé vezet. Ha pedig a világ jelenségeit, mint jelenségeket sem ismereti, sem akarati lényegük szerint, hanem önmagukban, önmagukért érezzük, a *szép* értéke felé lendültünk. Az összefüggéseknek ez a módja lelki és testi életünk egységében, a harmóniában érvényesül legfelfoghatóbban.¹

A harmónia érzelmi és értelmi elemek kiegyensúlyozása. A kiegyensúlyozás először a művészen, a költőben megy végbe, azután pedig műélvezőjében. Ha az utóbbiban is végbement, akkor teljes a harmónia. És akkor meg is tudjuk fogni annak lényegét. Ha a világ

¹ Igaz, jó, szép. A filozófia a három főértéknek mondja. Ez a három fogalom magába zár mindent, ami az emberi lelket foglalkoztatja. Az *igaz* szabályaival, rendjével foglalkozik a logika, a *jó*éval az erkölcsen, a *szép*ével az esztétika. Már első hallásra is érzik, hogy a három viszont egymással a legszorosabban összefügg. Az igaz mivoltát keressük a jóban is, a szépben is. Az *igaz*, különösen mióta az emberi lelki világot racionális irányba állította be a filozófia, a vezérszólamot viszi az egész értékelésben. Az igaz adottságát tekintélyképpen elismerik s az, mint valami autokrata, ellenmondás nélkül uralkodhatik a *jó* és a *szép* vizsgálatában. Pedig ezek éppúgy adottak, mint amaz. Ez adottságuknál fogva az egy-egy léleknek mindegyik egy-egy vetülete s éppen ezért összefüggésük is adott. Ahogy az igazat is inkább intuitive érezzük, illetőleg tudjuk, úgy érezzük, tudjuk a jót és a szépet is. A test, melyben a lélek megnyilatkozik, mely az ő műszere, tökéletlenségével, a különböző hatások alatt történő változásaival, fejlődésével zavarokat idézhet elő. Ime a khaosz titka, de a khaoszt mégis rendbe zi a lélek, éppen a khaoszon át

áthullámszik a művészen, a művészből a műélvezőbe s abból újra a művészbé, meg is van a harmónia próbája, mely annak helyességét igazolja. A harmónia olyan, mint mikor a fizikus számításaival kitalál egy gépet, azt meg is szerkeszti, de alkalmasságát csak akkor állapítja meg, amikor az a belévezetett erő hatása alatt megindul. A költő megírja művét, szépnek tudja, de erről bizonyosságot akkor szerez, amikor ideális közönsége elragadtatását látja. Ez a közönség olyan, mint a gépbe vezetett erő, mindent megmond. Ha az erő bevezetése után a gép kattog, meg-megáll, valahol hiba van a szerkezetben, nosza, ráspolyoznak, fúrnak-faragnak rajta. A művészek is megteszik ezt esetleg a következő művükben, föltéve persze, hogy az erőt, a közönséget megfelelőknek tartják. Több kor közönsége együtt ritkán téved.

A felhozott példa körülbelül megmagyarázta a harmónia formáló elvét: ez az értelmi és érzelmi elemek kiegyensúlyozása úgy, hogy abban részt vesz a közönség. Régebbi munkánál közönség már a történelem is, melyben fennmaradt annak elragadtatása, helyeslése.

Abszolút harmónikus van, abszolút szép van, de ennek valami anyagban való megmutatkozása alapján értékelünk. Ilyen anyag elsősorban a művészi munka, de az az azt alkotó művész és az őt felfogó közönség is. Ezekben együtt szinte az abszolút harmóniát figyelhetjük meg. De ez az abszolút harmónia is olyan sokféle módon jelenik meg éppen a művész és műélvezője kölcsönhatása révén. A bájosban, kedvesben, sőt az elragadónak mondottban más, mint pl. a fenségesben. (Hogy a komikusról ne is szóljunk.) Pedig ezek mind a *szépnek* a fajtái. *A harmóniát adó részleteknek, jelenségsorozatoknak tehát belső felépítési, felépülési módja van. A felépítési, felépülési mód a szép érzelmek formáló elvét rejti magában.*

A XIX. század esztétikája az erő szóval próbálta

megmagyarázni. A szervezetünkben érvényesülő motuszok, mozgások alapján ez értethető, de ezt a szót természetesen csak jó szimbolumnak kell vennünk. Lipps azt mondja: «A szépben akarást, cselekvést vagy ennek lehetőségét, *erőt* látok, vagy pedig önmagamnak akadálytalan átélését vagy kielégülését». «A fenséges birodalma a meglevő, a hatóerő birodalma; a *nem* fenséges szépé, a bájosé, tetszetősé, talán elragadóé is: az akadálytalan sikerülése és élvezése.» A szép és fenséges ellentéte «értetőbbnek és kifejezettebbnek látszik, ha meggondoljuk, hogy a cselekvés ereje és előérzete a véghezvitelnél fellépő akadállyal nő». A fenséges világa tehát a harc, a hiábavalónak látszó harc is, viszont a szépé a nyugodt átélés élvezetée. Ennélfogva ennek az «erőnek» a minősége határozza meg, hogy miféle szép érvényesül a művészi munkában. Ez az erő formáló elv. Lipps magyarázata a harmóniára vonatkozó megállapításokba teljesen beleillik. Az eredmény az, hogy a fenségesben a harmóniát erőink felfokozásával érzük el, abba egyéniségünket már a kezdetnél beleragadjuk. A formáló elv a drámában már in nucleolo, már csirában adva van a hosszabb lélekzetűnek ígérkező harc felvetődésekor s az egész a lendülethez igazodik. A hosszabb lélekzetvétél, a «neki-fohászkodás» utal a munka nehézségére: jelzi a formáló elv meglétét. A lendület felcsigázza a néző várakozását. Ez van meg a dráma expozíciójában. A boxoló, a dijbirkózó az első összecsapáskor érzi, milyen erőt kell kifejtenie, de érzi a nézője is. A dráma első felvonása ilyen felcsigázást idéz elő. A benső motuszok formáló elve itt idegződik s a harmónia ehhez igazodik. Ha a boxbajnok, a dijbirkózó «szabálytalan» (harmóniaellenes) gánccsal vagy ütéssel akarja befejezni a harcot, kifütyülik, erkölcsi halottá teszik. Ha a drámaíró deus ex machinával vagy egyéb «félrefogással» fejezi be darabját, ugyanúgy jár. Mert a formáló elv a természet rendje, a széperzelmeknél

pedig ennek a rendnek hatványozott mértékben, teljes tisztaságban kell érvényesülnie.

Beöthy Zsolt azt mondja, hogy a *szépnek* két formája (faja) van: a kellemes és a fenséges. A kellemesben az *alak* uralkodik az eszme felett. Ez körülbelül annyit jelent, hogy a harmóniában a megjelenési formák a tárggyal és velünk egyszerűen kiegyensúlyozódnak; ehhez erősebb egyéni küzdelmet nem kívánnak tőlünk, mert az eszmében megnyugszunk. Mikor pedig azt mondja, hogy a fenségesben az eszme uralkodik az alak felett, ennek a kijelentésnek az a lényege, hogy a tárgyban levő eszmével meg kell birkóznunk s akkor egyensúlyozódik ki bennünk és általunk a forma, vagyis a harmóniát magunknak (művészeknek és műélvezőknek) kell erővel kialakítanunk.

Az egyszerű *szép* (bájos, kedves, tetszetős, elragadó stb.) sem olyan simán adódó harmónia, az is többféle érzelem egymásbaolvadásából, dinamikus lüktetéséből, «vegyes érzelmek» összeforrasztásából, formábakötéséből lesz, ott is ellentéteket oldunk egybe. (Öröm-bánat, jó-rossz, kellemes-kellemetlen.) A fenségesben azonban az érzelmek dinamikája olyan erős, hogy nemcsak érmozgást (vasomotorika), de egyenesen izommozgást végez (motorika). Az arénában a díjbirkózásnál együttmozgásban, ordításban, a verekedésbe való belesodródásban nyilvánulhat; a szimbolumok világába, az egy világgal feljebb levő művészetbe vezető drámában pedig ez az izommozgás visszaszorul és újra érmozgató jelenséggé lesz, szívdobogást, esetleg sírást okozhat. — A fenséges érzelme egyenesen arra van dinamikájával beállítva, hogy a harc, a képzelt, a művészi harc a valóság harcával szemben visszafojtódjék, a cselekvénybe való beleragadtatás után önmagunkban oldódjék fel. Vagyis a fenségesben a formáló elv egyszer megtörik s ezt a törést kell magunknak áthidalnunk. Az arénában, a valóság helyén

ordításban, talán ütésben oldódik fel; a színházban önmagunkba tér vissza, objektiválódik, valóságfelettivé lesz és ezzel a visszafojtással rendíti meg valónkat. Világa éppen ezért erkölcsi, magasabb, desztilláltabb, nem a létfenntartásra berendezett verekedés világa.

A *tragikum* száalai ide nyúlnak vissza. «Nagy vagyok, harcolok, nagyszerű vagyok, erkölcsös vagyok, különb vagyok, de valamilyen hatalommal szemben *gyengébb* vagyok.» A *katharizisban*, az érzelmek megtisztulásában jut erre a meggyőződésre a hős és vele a közönség. Nem csupán keresztény, hanem ősi emberi gondolat az, hogy e fölött a világ fölött is van még egy világ s ha a hős ellentétbe jutott ennek a világnak a rendjével s buknia kellett, a felette levő világban nagyszerű diadalt aratott. A földön meghaltat, elbukottat megsiratjuk, de eszméi az ő halálával nem pusztultak el s ő maga is diadalt aratott pl. az erkölcs világában. A régi esztétika eléggé hangsúlyozta, hogy a fenséges a szép «vegyes formái» közé tartozik és benne etikai, erkölcsi vegyüléssel csendül ki a tragikum. A formáló elv megtörése tehát egy világgal feljebb lendül harmóniába.

A tragikumban a formáló elv a fokozott dinamikus harc között viszi a hőst, hogy a dinamika tetejéig, a feszültségig jutva kénytelen legyen értékes önmagába visszafordulni. Ez a kiegyensúlyozás a feszültség megszüntetésével lesz harmónikussá, széppé. A tragikus hősben kezdettől fogva van valami értékes, különben érdekes se volna, s végül hibái után ebben az értékesben dicsőül meg. Coriolanus alapjában hazaárulónak indul, de jó és szép tulajdonságai már mutatják, hogy még sem lehet azzá. Ezekben dicsőül meg halála árán.

A szépnak ilyen fenségessé dinamizálása az értelmi és érzelmi elemeknek kiegyensúlyozásáért kénytelen egy magasabb világba, itt az erkölcs világába lendülni, különben nem hozná ki a harmóniát. Ha Coriolanus egy-

szerűen felperzselteti Rómát és leöleti benne övét, közönséges gonosztevő lenne, a khaosz gyermeke. Nagy hibáit azonban jótulajdonságai kiegyensúlyozzák. A föld ellen vétett, a föld kiveti, de értékek voltak benne, az érték világa (erkölcs) magába fogadja. Tehát «erkölcsi vegyüléssel» csendül ki a tragikum s a fenséges érzelme harcok dinamikájával megformálja a tragédia lényegét.

A közép műfajok harcában a hibák kisebbek, az érények is egyszerűbbek, itt a büntetés csupán földi. A *szép* érzelme nincs fenségig dinamizálva, nem veti ki feszültségével a dráma sarkát, a másik világgal (pl. az erkölcsi) nem kerül oly véres közelségbe. A drámai közép műfajokban pl. *báj* van, így a jó operettben, a szorosan vett népszínműben. (Népdráma, drámai életkép stb.) De a történelem folyamán a dráma nem egészen a *szép* fajai szerint tagolódott. Csak az ellentétekben érvényesült a szép dinamikai (fenséges, szép, bájos stb.) megjelenése. A széperzelmek formáló elve azonban minden költői műfajban megtalálható, még ha nem is annak alapján történt kategorizálása. (Pl. *báj* és *idill*.)

A fenségesben az csendül ki, hogy a nagy dinamika mellett a hős a *harcban* végül mégis *gyengébb*, de erkölcsi leg erős, sőt győz. A *nevetséges* formáló elve megindulásánál hasonlít a fenségeséhez. De csak hasonlít. Itt is valami jelentőset várunk az expozíciónál, legalább is az elején. És a jelentős várása újra és újra megismétlődik. Az ilyen különb várása következtében — Lipps szerint — nagyobb pszichikai erő gyűlik össze bennünk, de mikor utólag a komikusnak relative jelentéktelen voltát felfogjuk, felfogásánál pszichikai *erőfelesleg* áll rendelkezésünkre és játszi könnyedséggel győzzük le a jelenséget. Ennek nyomán támad az öröm. (Gefühl einer leichten Lust.)

Az *erőfelesleg* szót természetesen szimbólikusan veszünk. Az idegmozgások ugyanis valóban függnék a

várározástól; az értelem az idegrendszerre hat s így valóban «felszabadulást», kellemes érzést támaszthat a megfeszített ideg gyors, nem várt felszabadulása. A várákozás a «küzdés» felvételére készít elő s ha a küzdés feleslegesnek bizonyul, kicsendül a nevetés. (Az öröm.) Itt tehát csak a forma-«törés» van meg, a továbbépítés nem felfelé, az erkölcs birodalmába visz; ezt a felszabadulás, az öröm érzése *logikailag* köti, illetőleg ragasztja össze ezen a földön.

Az esztétikusok a nevetségesben mindig kiemelik valahogy az «ellentét» fogalmát. Lipps is tárgyalja ezt. Nálunk Riedl Frigyes azt mondja, hogy az ellentét akkor nevetséges, ha úgy *kapcsoljuk* össze (formáljuk), hogy egy *fajfogalmat* aláhelyezünk olyan más fogalomnak, mely nem az ő *neme*; ez váratlan, meglepő, ezért nevetséges. A «ragasztás» meglátszik. A meglepetésnek nem szabad azonban az igazságot sértenie; önmagában jelentéktelennek, legyőzetésének önmagától adódónak, felszabadító hatásúnak kell lennie.

Míg a fenséges érzést nagy dinamikával végigharcoljuk és zártan vezetjük le, addig a komikus érzés öröme ott csendül fel, ahol a dinamika megtorpanik és mintegy elpukkan. Rákosi helyesen mondja, hogy «a tragikum és komikum alapján ugyanez dolognak más-másirányú végleges elhajlása». A harmóniára törő dinamika tehát megszakad és másfelé, nem a saját irányában érvényesül. Ez a más irány «ellentétes».

A komikus tehát *diszharmónikus* jelenség; kirí környezetéből, melyben harmóniát akarunk teremteni, amelyben természetünknek fogva harmóniát kell teremtenünk.¹ *Négyesy László* a komikumot furcsa szépségnek, a szépség fonákának mondja; hiszen nem a tárgy

¹ Az egyszerű ember nevet a sántán, púposon, ostobán, részegen, gyengén (akit megverték), gyámoltalanon, átöltözöttön stb., tehát a diszharmónikuson.

komikus, hanem annak feltűnése, módja, megjelenése ; pl. ha kisszerűség felséges színben jelenik meg. A «szépség fonáka» jelenti a diszharmóniát is, a beidegzések felszabadulási módjának ellentétét is. A fenségesben beláttam földi, emberi gyengeségemet ; a komikusban úgy érzem, hogy a művész és vele én, a közönség, okosabbak, tehát erősebbek vagyunk, mint a dinamika, mely a vígjátéki alakban harcra indult. A régi esztétika szintén a «szép vegyes formái» közé sorolja a nevetségest, de ebben *logikai* vegyüléssel csendül ki az öröm.

Míg a fenséges és benne a tragikum egységességét, teljes harmonikus voltát eléggé elfogadhatóan magyarázza meg az esztétika,¹ a nevetséges és benne a komikum magyarázata még nem ilyen biztos. A nevetséges alapja a diszharmónia, a rossz formakötés ; ez tagadhatatlan. De a *komikum* : az irodalmi alkotás több diszharmóniájának, e «sokféleségnek» «egységbe» kötése és így végül mégis harmóniába hozása, a «másirányú elhajlás» megnyugtató, örömet keltő megformálása. Ez a harmóniába-kötés az oka, hogy a komikus, ha «fonák szépség» is, végül mégis csak szépség. Azt tehát tisztán látjuk, hogy a «szép-érzelmelek formáló elve» itt is teljes mértékben szóhoz jut. A «szépségek» azonban «fonákok» benne és az igazi szépség csak akkor érvényesül, amikor a «fonákságból» a harc szabályszerű, a tragédiát jellemző szabályszerű belső szerkesztési formák között a sok nevetséges zárt egységgé lett. A «logikai» vegyes érzelmek, a komikus jelenetek örömsorozata azért végül itt is erkölcsi eredménnyel csendül ki. (A «vétségben», «hibák»-ban szenvedő felsül.) Harmóniát e nélkül nem lehet teremteni, hiszen a művészet, a szimbólumok világa, a realitások fölé emelt szép az ilyen «vágynélküli», «érdeknélküli» formáló, kapcsoló tényező nélkül elképzelhetetlen. Az értéket nem ismerő

¹ Nálunk kitűnő magyarázatát adja br. Brandenstein Béla «Művészetfilozófia» c. könyvében.

naturalista vígjátékok háttérében is mindig ezt keressük s ha az író természeténél, nevelésénél fogva akaratlanul is bele nem viszi, a jó jelenetek fölött a közönség maga vonja le az erkölcsi tanulságot.¹ Ez az erkölcsi elem nem megrendítő, mint a tragédiában, csak egyszerűen megnyugtató. Ez a megnyugtató a formasorozatok összekötését, átnézését jelenti, tehát harmónia létrejöttét.

¹ Mert a közönségben, de az íróban is, bár sokszor akaratlanul, él a régi nevelés. Már Nietzsche felhívta rá a figyelmet. (L. 27. l.)

ÖSSZEFOGLALÁS.

A szépirodalmat káprázatosan sokféle szempontból lehet nézni. Legközelebb az esztétikai szemponttal jutunk hozzá. Ennek lényege az, hogy az *értéket*, a *szépet* keresi az alkotásokban. Nem elégszik meg egy-egy kor szépnek tartott műveiből levont szabályokkal, normákkal, «kellékeivel», hanem keresi a *lelket*, amely lehetővé tette, hogy a szép mű előállhasson. Ez hozza az *újat*, az *eredetit*, a még azelőtt a titokból ki nem halászottat. De ezek az újságok, eredetiségek, amelyeket a testtől való megszabadulással (aszkézissel) fognak meg, nem individualista öncélúságot jelentenek, hanem a szabad alkotó mikrokozmosznak a makrokozmoszba való önálló bekapcsolódását. Ez az újság a lélek legmélyéről hozott kincs. Az ember, mint a rend darabja, testének törvénye, rendje szerint fejezi ki magát. Ez a törvény, ez a rend bizonyos formákat követ. Van történeti, azaz változási és testi rend. A kettő a legszorosabban összefügg egymással. Az elsővel inkább az irodalomtudomány foglalkozik, a másodikkal, mint a formák egyik tudománya, az esztétika. Ez a testi rendet a lélekig követi.

A szépirodalom természetes úton műfajokra határolódik. Ez a könyvecske a lélek megnyilvánulásának iránya alapján több szempontból igyekezett ezeket a határokat kitapogatni. Főképpen a pszichológia, az idegmozgások, az érzékszervek, az ontogenetika és az idő fogalmának érvényesülése szerint kereste a műfaji tagolódás titkát. Az idő fogalmának a kutatásbavitele aztán zökkenő nélkül vezethet át a változatos történeti poétikák területére. (Pl., hogy milyen a kor : ifjú, férfias vagy nyugodt, esetleg ernyedt-e?)

Az eredményben kifejezésrejutó rendet szemléltesse a következő, még e könyvecske adataiból is erősen bővíthető táblázat:

Az ember a világgal szemben	Szubjektív		Objektív
A lélek megnyilvánulásának irányai ¹	érzés	akaras	ismerés
Idegmozgások, mótusok	vazomoto-rika	motorika	vizualitás
Érzékszervek	akusztika	mozgási érzékszerv, azaz a tapintás	vizualitás
Ontogenetika (egyese embernek s a történeti emberiség fejlődésének hasonlósága)	ifjú	kifejlett férfi	leülepedett férfi
Idő	jelen	(végzett) jövő	mult
Műfajok	líra	dráma	epika

A rendet a formák hordozzák, amelyek a különböző tárgyban anyaggal (pl. szó, hang, szín stb.) nyilatkoznak meg. Ez a *kifejezés*. Költészetben a nyelv az anyag. A formák együtt, összetetten *stílushoz* vezetnek. A ki-egyensúlyozott stílusokban pedig a *harmónia* ötlük szemünkbe. Ez már a makrokozmoszba kapcsolódás kifejezője. Az *egyémség* kapcsolódott, mert ő sem öncélú.

¹ A történeti koroknak ontogenetikai alapon való elbírálása csak a legegyszerűbb megnyilatkozásokban lehetséges. A kulturált ember ugyanis őseinek és a vele érintkezésben levő népeknek eredményeit bármikor átveszi, a maga természetes állapotához azokat átídomítja s így műveltségét, művészetét változtatatosan színezi.

De az esztétika normákkal, szabályokkal, szabályozó elvekkel akarja az értéket felérni. Amint láttuk, ilyen elv sok van. Az egyszeri, eredeti, új, egyéni, tehát a leglelkibb lelki megnyilvánulás a kifejezésben maga köré veszi a hagyományt. Az elveket, de a lelki újságot is ezek a hagyományok befolyásolják. Itt a történetbe helyezett ember lelki és testi formálása érvényesül. Ez kikutatható.

Az érték titkainak elárulója a *rend*, a harmónia megállapítása. Örök norma, örök szabály csak az, amely ehhez a rendhez igazodik s a történelem folyamán meghatározott körülmények között mindig ugyanaz, tehát állandó.

A történeti alműfajoknál néhány merésznek látszó megállapítás (dráma : óda, szatíra ; leírás stb.) a rendszer logikájából folyik és csak példa akar lenni, mert ezen a területen még elég munka marad. A testi-lelki formálásnak a pozitív adatok között való megfigyelése sok új eredményt hozhat.

Bár ez a kis könyv Aristotelesnek néhány vezető-gondolatát Szent Tamás szellemében használja fel, tehát a nemrég még lenézett skolasztika alapelveivel dolgozik, a lélek és az élet állandó munkáját és ragyogó változásait, a művészet örök újságának lendületét nem köti meg. Vagy éppen ezért nem köti meg !

NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ.

- Adler 47
 Ady Endre 29
 Aeneis 15
 Ágoston, Szent 19
 Aischylos 85, 118, 119
 akaratátvitel 83
 akrobatika 88
 álarcára 98
 alexandrinus 124
 álom, -fejtés 35, 47
 Alszegehy Zsolt 52
 Aminta 20
 anakolutha 126
 antropomorfizmus 107
 Ányos Pál 98
 Apollon 19, 20, 28—29
 Arany János 40, 81, 91, 95,
 101, 102, 104
 arcfintor 75, 83
 Ariman 19
 Aristophanes 85
 Aristoteles 10, 11, 13, 15,
 17, 30, 44, 53, 54, 60, 65,
 66, 71, 113, 145
 Ars Poetica 14, 16, 95
 aszkézis 31,
 asszociáció 28, 53
 asszonánsz 124
 Bachler, K. 47
 bájos 137, 139
 balladás-dal 78, 81, 99, 100
 barokk 18, 86, 107, 108
 Baros Gyula 46
 Bárony István 122
 Benoit-Hanapier 117
 Bergson 27
 Beóthy Zs. 40, 52, 69, 119
 Bernard, Claude 25
 biedermeier 21
 biológia 27, 31, 61
 Bodnár Zsigmond 19
 Boileaux 16
 Borchardt, H. H. 118
 Borinszki: Poetik der Re-
 naiss. 67
 bordal 98
 Brandenstein B. br. 141
 Brisits F. 5
 Byron 120
 Carriere 68
 cenzura (lelki) 28
 coexistentia 112
 Comte, Auguste 24, 25
 Craig, G. 117
 Csokonai V. M. 95, 98
 Czuczor G. 98
 Dante 99, 100, 103, 104 109
 Darwin 25
 demokrácia 44, 120
 determinizmus 25
 Dilthey, W. 34
 dinamika 29, 62
 Dionysos 19, 20, 29, 60, 84
 Dosztojevszkij 47
 Echo 15, 20
 egyéniség 8, 59, 132

- egység, a sokféleségben 54,
(hármás) 113
élc 47
elégia 90
életkép 98
életszemlélet 32
ellenségriasztás 75
ellipszis 126
élmény 35
építészet 20, 53, 65
emberi, örök 17
empír 21
empíria 13
epigramma 15, 90, 93, 95
epikureizmus 20
eredetiség 52, 59
erkölcs 10, 11, 14, 16, 17,
20, 59, 92, 106, 142
Ermatinger, E. 41, 45
Eros 84
erotika 107—8
érzékszervek 70—73
evolucionisták 73
etnológia 77
expresszió, -nizmus 28, 29,
48, 49, 51, 56, 76, 86,
109, 128, 129
extázis 58, 128
- Faludi F. 54, 98
fantasztikus 57, 72
Farkas Sándor 64, 70, 92
Fechner, G. 5, 26
fenséges 92, 135
festés 20, 53, 65, 89
Fichte 23, 39
figyelem 114
fizionomika 116
flagellánsok 56
Forst de Battaglia, Otto 21
Freud S. 28, 29, 47, 127
- Génius 33, 47, 49, 50
gépritus 76
- Gide 47
gnóma 94
Goedicke 34
Goethe 17, 18, 31, 47, 100,
119
gondolatritmus 76
gótika 56, 107
Greguss Á. 52 (költészettan),
119
Groos, K. 63
Guyeau 123, 125
Gyulai Pál 40, 121
- Habsburgok 19
hallucináció 77
Hamann 126
Hamlet 47, 115
hangulat 88, 90, 96, 97, 101
Hansum 47
Hartl, R. 7, 68
Hauptmann, G. 118, 119
Hebbel 118
Hegel 22, 24, 25, 39, 45, 67,
100
helyzetdal 97, 98
Herder 17, 126
Herman Ottó 122
heroikus költ. 15, 79
Heusler 80
Hevesi Sándor 117
himnusz 15, 92, 93
Hirt 68
Hofbauer Szent Kelemen 21
Hoffmeister, K. 34, 38
Hölderlin 42
Homeros 60, 100, 103
homlokzatépítés (Freud) 47
Horatius 14
Horváth János 45, 46, 54
hüllálmélet 19
humanisták 14, 15, 21, 22,
39, 119
Humboldt, W. 67, 100
Husserl 28

- Ibsen 47, 114, 118
 idealizmus 22, 56
 idill 20, 98, 137
 ihlet 47
 ihletforma 54
 imádság 83, 110
 impresszió, -nizmus 27, 49, 56, 90
 intuíció 27, 65
 Isten, -közelség 55
- Japán színház 86—7
 jellem 106, 113
 Jókai 82, 107, 120, 122
 Jung 47
- Kabala 19
 Kabuki 88
 Kalevala 79
 Kalevipoeg 79
 Kálidásza 85
 kamaraszínpad 119
 Kant 54, 66, 108
 katarzis 11, 138
 kategória (formáló) 18, 21, 30, 57
 Kazinczy F. 39
 Keiter-Kellen 100
 kellék (poétikai) 31
 Keller, G. 47
 Kemény Zs. br. 40, 107
 képzelet 35, 57, 58, 72, 93, 94, 96, 103, 130
 képzőművészet 67, 72
 Kisfaludy Károly 94
 Kisfaludy S. 98
 Kiss-Erős F. 52
 klasszicizmus 21—23, 32, 86, 103, 108, 113
 Kleist 47
 — ba 88
 komikum 95, 141
 konferanszié-dráma 118
 Kölcsey F. 40
- könyvdráma 119
 Kozma A. 97
 Kreuzwald 80
 Kroh-Stöhr 63
 kubizmus 49, 56
- Lachmann 80
 lajstromozás 9
 Lawisse, E. 39
 Le Bon 110
 Lehmann, R. 7, 68, 84, 93, 96
 legenda 99, 107
 leírás 27, 96, 97
 Lessing 16, 18, 106, 113
 Liek 51, 74
 Ligeti Pál 21
 Lipps 89, 112, 139, 140
 «litteratura» 15
 logos 23
 Longfellow 120
 Lönnrot I. 80
 lovagkor 22, 81, 107
- Madách 120
 madrigal 20
 Maha-Bhárata 80
 Maritain, Jacques 108
 Márkus László 88, 116
 mese (néger) 78
 materializmus 23, 28, 30, 47
 meiningeni realizmus 115
 metafizika 8, 10, 13, 26, 37, 48, 50, 109
 metrika 66
 Mikszáth K. 82, 95
 mimika 72, 75, 83
 Minerva (folyóirat) 46
 Minor 100
 misztérium 119
 misztika 17, 20, 28, 58
 monista 33, 37, 43, 45, 108
 motorika 63
 műzsai alapképzet 76, 77
 Müller-Freienfels 7, 36, 37, 64, 79, 81, 111, 126, 132

- Müller, Max 125
 mythos 85
- Nagy József 47
 narkózis 103
 naturalizmus 27, 29, 86, 108
 néger 130
 Négyses László 40, 50, 52, 69, 140
 nemzeti 22, 39, 118
 Nemzeti Színház 117
 néprajz 34
 nevetséges 139
 Nibelungenlied 104
 Nietzsche 27, 40
 novella 81, 82, 99
 nyelv 36, 122—130
- Objektiváció 88
 óda 20, 91, 92, 93, 95
 Oedipus 47, 111
 okkultista 48
 olasz opera 119
 ontogenetika 75, 78, 144
 operett 120, 139
 Opitz 15
 Ormuzd 19
 ornamentika 65
 Ostwald 28
- Pantheizmus 22, 86, 103
 pantomimus 109
 Pál, szent 108
 Pápay Sámuel 39
 páthosz 92, 97, 98, 114
 Pauler Á. 10, 13
 Periodenlehre 19
 Petőfi S. 54, 91, 95, 97, 98, 101, 122
 Pfeiffer 70
 Pilo Mario 73
 Pintér Jenő 52, 90, 97
 plasztika 72, 89
- Platon 10, 13, 16, 23, 54, 60, 66
 Plautus 85
 Plotinos 10
 pozitívizmus 24, 123
 Prometheus 85, 119
 pszichoanalízis 28, 47, 48, 127
 pszichofizika 5, 26
- Rank 47
 ráció 49
 Rákosi Jenő 140
 realidealizmus 5, 56
 regösének 75
 renaissance 66
 rendező 116
 Révai Miklós 39
 Ribot, Th. 70, 103
 Riedl Frigyes 52, 90, 97, 140
 rím 76, 124, 131, 132
 riport 121
 ritmus 53, 65, 70, 76, 109, 132
 románc 99
 romantika 21, 22, 67, 86, 120
 Rostand 116
 Rousseau 120
- Samánkodás 109
 Sachs, Hans 47
 Scaliger, J. C. 15
 Scherer, W. 33
 Shaftesbury 17
 Shakespeare 47, 67, 86, 114, 116, 117, 119, 138
 Schelling 24, 39
 Schiller, F. 17, 18, 47, 113
 Schlegel, A. W. 67, 100
 Schopenhauer 60
 Schrötter 63, 100
 sexus 27, 29
 Sík Sándor 52
 Spencer 26, 123, 124
 Soergel 130
 Solymossy Sándor 77
 Sophokles 85, 111, 113
 sorstragédia 117

- spirituális 6, 29, 31, 47
 Stekel 47
 stílus 36, 82, 127, 132
 Stommel 68, 100
 Stöhr 61
 strófa 76
 sylva 15
 szatir 85
 szatíra 15, 90, 93—95
 szellem 28, 33, 41, 42 (-tud.)
 szemlélés 10
 szent (a) 107
 széphistória 82
 széppróza 82
 szereplő 98
 Szigligeti 120
 Szigeti 120
 szimbólika (stb.) 28, 47, 50,
 56, 66, 89, 90, 118, 126
 szimmetria 53
 szimultanizmus 49
 szinkretizmus 49
 színpadépítés, -festés 118
 színszerűség 115
 szobrászat 20, 53, 65
 szonett 20, 94
 szónoki beszéd 91, 92, 94, 95
 szótlán művészet 63, 72
 szubjektíválás 90

 Taine 25, 26, 69, 119
 Tamás, Aquinói S. 15, 65, 145
 tánc 64, 73, 75, 83, 88, 109,
 (halál-) 110
 tanító költ. 90, 93
 Tar Lőrinc pokoljárása 99
 Tasso 20, 104
 technika 12, 13, 34, 35
 Terentius 85
 természettudomány 10, 40, 42
 Theokritos 20
 theozófia 48
 Thienemann Tivadar 46
 típus 106

 Toldi Ferenc 39
 Tolnai Vilmos 41
 Tolsztoj 47, 100
 totemista 106
 Tóth E. 120
 tragikum (elmélet) 12, 138, 141
 tudattalan (Freud) 29
 Tyndall 124

 Utamaro (festő) 88
 utánzás 13, 60

 Vágynélküli 11, 59
 vallás 21, 55, 99
 varázsnak 75, 84
 vasomotorika 61, 72
 Vergilius 20, 15
 Verhaeren 47
 verizmus 27
 vers 21, 53, 123, 132
 Verseggy F. 98
 Vida, Hieronymus 15
 világnézet 32
 világszemlélet 16, 18, 24, 25,
 86, 90, 99, 115
 Vischer, W. Th. 100
 vízió 77
 Vogelweide, W. v. d. 47
 Vörösmarty M. 50, 94, 97,
 115, 122, 127, 129

 Wagner 87, 116
 Wassermann, Jakob 29
 Weber, E. H. 5, 26
 Werner, R. M. 93, 100
 Wiegand, Julius 18
 Willmann, O. 104
 Wolf 80
 Wundt 28, 78, 116

 Zene 11, 37, 50, 53, 55, 64, 67,
 73, 75, 88, 89, 109, 113, 120
 Zimmermann 68, 100
 Zrínyi M. 104.

SZENT ISTVÁN KÖNYVEK

Katolikus kultúrát fejleszteni, katolikus tudományt terjeszteni és népszerűsíteni, ez a hivatása a Szent István-Társulatnak, ez a hivatása a kiadásában megjelenő Szent István Könyveknek.

A Szent István Könyvek sorozata az emberi tudás minden ágát fel akarja karolni. A Szent István Könyvek a tudomány mai színvonalán mozognak. Oly stílusban jelentetjük meg, amely alkalmassá teszi őket arra, hogy minden művelt egyén érdeklődéssel olvashassa. Viszont súlyt helyezünk arra, hogy a Szent István Könyvek mindegyike a katolikus világnézetnek legyen beszédes hirdetője.

Ilymódon, reméljük, elérjük azt a célt is, mely e könyvek kiadásánál szemünk előtt lebegett: az olvasni vágyó katolikus közönségnek oly műveket nyújtani, amelyek kielégítik igényeiket anélkül, hogy veszélyeztetnék hitüket, sőt amelyek alkalmasak arra, hogy a tudás és műveltség eszközeivel is megerősítsék őket vallásos meggyőződésükben és világnézetükben.

A Szent István Könyvek sorozatában eddig megjelentek:

	Pengő
1. Zubriczky Aladár dr.: Jézus élete és a vallástörténet	—
2. Wolkenberg Alajos dr.: A teozófia és antropozófia ismeretése és bírálata	—
3—4. Wolkenberg Alajos dr.: Az okkultizmus és spiritizmus múltja és jelene	5.60
5—6. Balanyi György dr.: A szerzetesség története	5.60
7—8. Alszegehy Zsolt dr.: A XIX. század magyar irodalma...	—
9. Miskolczy István dr.: Magyarország az Anjouk korában	2.80
10. Palau-Timkó Jordán: Krisztus útján. A katolikus tevékenység főelvei	2.80
11. Quadrapani-Babura László dr.: Útmutatás jámbor lelkerek számára	2.80
12. Prohászka Ottokár: Elbeszélések és útirajzok	—
13. Trikál József dr.: Természetbölcselet	2.80
14. Bognár Cecília dr.: Értékelmélet	2.80
15. Prohászka Ottokár: A bűnbocsánat szentsége	2.80
16. Babura László dr.: Szent Ágoston élete	2.80

17.	Lepold Antal dr.: Szalezi Szent Ferenc válogatott levelei	—
18.	Áldásy Antal dr.: A kereszteshadjaratok története...	—
19.	Marosi Arnold dr.: Átörökles és nemzeti védelem ...	2.80
20.	Zoltany Irén dr.: Erotika és irodalom	2.80
21.	Horvath Sandor dr.: Aquinoi szent Tamás világnézete	2.80
22.	Balogh Albin dr.: Művelődés Magyarország földjén a magyar honfoglalás előtt	2.80
23.	Marcell Mihály dr.: A katolikus nevelés szelleme ...	—
24—25.	Molz Atanaz dr.: A német irodalom története... ..	5.60
26.	Babura László dr.: Szent Ambrus élete	2.80
27.	Marki Sandor dr.: II. Rakóczi Ferenc élete	—
28.	Kiss Albin dr.: A magyar társadalomtan története	2.80
29.	Szabó Zoltan dr.: A növények életmódja	2.80
30.	Weszelszky Gyula dr.: A radium és az atomelmélet...	2.80
31.	Balanyn György: Assisi Szent Ferenc élete	2.80
32.	Dávid Antal: Bábel és Assúr. I. Történet	3.40
33.	Fejér Adorján: Római régiségek... ..	4.50
34.	Balogh József: Szent Ágoston, a levélíró	3.40
35.	Babura László dr.: Szent Jeromos élete	3.40
36.	Karácsonyi János dr.: Szent László király élete... ..	3.40
37.	Miskolczy Istvan dr.: A középkori kereskedelem története	4.50
38.	Széman István dr.: Az újabb orosz irodalom	4.50
39.	Bán Aladar: A finn nemzeti irodalom története ..	3.40
40.	Trikai József dr.: A gondolkodás művészete	4.50
41.	Kuhár Flóris dr.: Bevezetés a vallás lélektanába ...	4.50
42.	Babura László dr.: Nagy Szent Gergely élete	4.—
43—44.	Kuhár Flóris dr.: A keresztény bölcsélet története	8.—
45.	Weszely Ödön dr.: Korszerű nevelési problémák... ..	5.60
46.	Somogyi Antal dr.: Vallás és modern művészet	3.—
47.	Dwald Kornél: Magyar művészettörténet	5.60
48—49.	Birkas Géza dr.: A francia irodalom története	8.—
50.	Wodetzky József dr.: A világegyetem szerkezete... ..	3.50
51.	Záborszky István dr.: Rabindranath Tagore világnézete	3.50
52—53.	G. Kurth-Michel K.: A modern civilizáció kezdetei ...	10.—
54—55.	Dávid Antal: Bábel és Assur. II. Művelődés	7.30
56.	Horváth Jenő dr.: A modern Amerika története... ..	3.30
57.	Balogh Albin dr.: Ország és nyelv	4.70
58.	Meszlényi Antal dr.: A katolikus egyház és az állam 1848/49-ben	7.30
59—60.	Radó Polikarp dr.: A kereszténység szent könyvei. I. Összevetség	8.30
61.	Kecskés Pál dr.: A házasság etikája	4.—
62.	Huszar Elemér: A katolikus házasságjog rendszere ...	3.30
63.	Petró József dr.: Az ősegyház élete	5.—

	Pengő
64—65. Radó Polikárp dr.: A kereszténység szent könyvei. II. Újszövetség	8.80
66—67. Trikál József dr.: A jelenségekből a valóságba ...	7.—
68. Erdéy Ferenc dr.: Kant valláserkölcsei világnézete ...	4.—
69—71. Hartmann Grisar: Luther Márton élete (Fordította Hoitsy Lajos Pál.)... ..	12.—
72. Tóth Ágoston: Bevezetés a meteorológiába	5.80
73—74. Bánhegyi Jób dr.: A magyar irodalom története I. ...	6.60
75—76. Divald Kornél: A magyar iparművészet története ...	7.50
77. Balanyi György: A római kérdés... ..	6.40
78—79. Bánhegyi Jób dr.: A magyar irodalom története. II.	7.—
80. Pitroff Pál dr.: Bevezetés az esztétikába... ..	3.—
81. Kühár Flóris dr.: A vallásbölcselet főkérdései	5.—
82—84. Kőrösi Albin: A spanyol irodalom története	11.—
85. Sigmund Elek dr.: A mezőgazdasági növények termelési tényezői	4.—
86—87. Kalmár Gusztáv dr.: Európa földje és népei	8.—
88. Kiss Albin dr.: Szent Ágoston «De Civitate Dei» című művének méltatása	4.—
89. Trikál József dr.: A lélek rejtett élete	4.—
90—91. Petró József dr.: A szentmise története	5.50
92. Meszlényi Antal dr.: A magyar jezsuiták a XVI. században	4.50
93. Mihelics Vid dr.: Az új szociális állam	4.—
94. Éhik Gyula dr.: Prémek és prémes állatok	3.—
95—97. Magdics Gáspár: A természettudomány útjai Istenhez	10.—
98. Melichár Kálmán dr.: A zsinatok	3.80
99. Szalay Jeromos: Szent Benedek élete és műve	5.—
100—101. Schütz Antal dr.: Krisztus. Tíz előadás... ..	6.—
102. Balogh Albin dr.: Pannonia őskereszténysége	4.—
103. Kalmár Gusztáv dr.: Magyar hazánk és népei. Magyarország leírása... ..	5.50
104. Auguste Diès—Michel Károly: Plató	3.—
105. P. Takács Ince: Nerótól Dioklécianig... ..	5.—
106. Stuhlmann Patrik dr.: Az ifjúkor lélektana... ..	4.—
107. Pitroff Pál dr.: A szépirodalom esztetikája	3.—
108. K. Török Mihály Miklós: A magyar egyházpolitikai harc története	2.50
109. Schütz Antal dr.: A házasság. Tíz előadás	3.—

NB. Azok a számok, amelyeknél a bolti ár nincs feltüntetve, csakis a teljes sorozat megrendelése esetén kaphatók.

1932 október végére
a Szent István Könyvek sorozatában
megjelenik még:

A HÁZASSÁG

Tíz előadás,
amelyeket a Pázmány-egyetem valamennyi karának hallgatói számára
tartott

SCHÜTZ ANTAL dr.

Bolti ára 3 pengő.



Eddig 6—10 pengő volt, ma már csak 3 pengő
a Szent István-Társulat regénykiadásainak
egy-egy kötete.

MAGYAR IRÓK.

Dénes-sorozat :

1. Fehér torony
2. Fekete emberek
3. Boldogasszony hadnagya. I. r.
4. Boldogasszony hadnagya. II. r.

Tarczai-sorozat :

1. Vitus mester álma
2. Budai gyár
3. Mikó solymár
4. Masolino

KÜLFÖLDI IRÓK.

Bordeaux-sorozat :

1. Az ősi hajlék
2. Behavazott lányomok
3. Veszedelmes játék
4. Tuilette

Crawford-sorozat :

1. Küzdelmes szerelem. (Sara-
[cinesca])
2. Sant' Ilario
3. Don Orsino
4. Corleone

Sienkiewicz-sorozat :

1. Tüzzel-vassal
2. Vízözön
3. Volodijovszky úr.
4. Keresztes lovagok

A kötetek művészi, háromszínnyomású borítékképpel, ízléses
amatőr-kötésben, gyűjtőkban jelennek meg.

Egy-egy sorozat ára 12 pengő. Fizethető részletekben is!