

AZ

EMBER ÉS VILÁGA

PHILOSOPHIAI KUTATÁSOK

ÍRTA :

Dr. Böhm Károly
egyetemi tanár

VI. RÉSZ :

AZ AESTHETIKAI ÉRTÉK TANA

Mikes International
Hága, Hollandia

2007.

Kiadó

'Stichting MIKES INTERNATIONAL' alapítvány, Hága, Hollandia.

Számlaszám: Postbank rek.nr. 7528240

Cégbejegyzés: Stichtingenregister: S 41158447 Kamer van Koophandel en Fabrieken Den Haag

Terjesztés

A könyv a következő Internet-címről tölthető le: **http://www.federatio.org/mikes_bibl.html**

Aki az email-levelezési listánkon kíván szerepelni, a következő címen iratkozhat fel:

mikes_int-subscribe@yahoogroups.com

A kiadó nem rendelkezik anyagi forrásokkal. Többek áldozatos munkájából és adományaiból tartja fenn magát. Adományokat szívesen fogadunk.

Cím

A szerkesztőség, illetve a kiadó elérhető a következő címeken:

Email: mikes_int@federatio.org

Levelezési cím: P.O. Box 10249, 2501 HE, Den Haag, Hollandia

Publisher

Foundation 'Stichting MIKES INTERNATIONAL', established in The Hague, Holland.

Account: Postbank rek.nr. 7528240

Registered: Stichtingenregister: S 41158447 Kamer van Koophandel en Fabrieken Den Haag

Distribution

The book can be downloaded from the following Internet-address: **http://www.federatio.org/mikes_bibl.html**

If you wish to subscribe to the email mailing list, you can do it by sending an email to the following address:

mikes_int-subscribe@yahoogroups.com

The publisher has no financial sources. It is supported by many in the form of voluntary work and gifts. We kindly appreciate your gifts.

Address

The Editors and the Publisher can be contacted at the following addresses:

Email: mikes_int@federatio.org

Postal address: P.O. Box 10249, 2501 HE, Den Haag, Holland

ISSN 1570-0070

ISBN-10: 90-8501-102-7

NUR 730

ISBN-13: 978-90-8501-102-6

© Mikes International, 2001-2007, All Rights Reserved

A KIADÓ ELŐSZAVA

2003. szeptember 10-én elkezdtek Böhm Károly AZ EMBER ÉS VILÁGA című hatkötetes rendszerének elektronikus kiadását. Ezennel vállalkozásunk végére értünk. Jelen kiadásunk a rendszer hatodik és egyben utolsó kötetének ('Az Esztétikai Érték Tana') eredeti kiadását hűen követi, amely 1942-ben jelent meg Budapesten az ORSZÁGOS EVANGÉLIKUS TANÁREGYESÜLET kiadásában.

A Mikes International felkérésére Veres Ildikó, a Miskolci Egyetem Filozófiatörténeti Tanszékének docense, magántanár írt bevezető tanulmányt. A kötetben szereplő s Tavaszy Sándor hagyatékából származó Böhm-fényképet Tonk Márton, a Pro Philosophia Alapítvány és Kiadó igazgatója bocsátotta rendelkezésünkre.

Jelen kötet technikai előállításában közreműködött Brem Walter, az Erdélyi Magyar Műszaki Tudományos Társaság (Kolozsvár) programszervezője. Ezért itt hálás köszönetet mondunk.

A Bibliotheca Mikes International könyvkiadásunk keretében az alábbi kötetek jelentek meg eddig a filozófiai sorozatban:

- **Al-Ghazálí Abú-Hámíid Mohammed:** A tévelygésből kivezető út
- **Böhm Károly:** Az Ember és Világa I. ~ Dialektika vagy alaphilosophia ~
- **Böhm Károly:** Az Ember és Világa II. ~ A szellem élete ~
- **Böhm Károly:** Az Ember és Világa III. ~ Axiologia vagy értéktan ~
- **Böhm Károly:** Az Ember és Világa IV. ~ A logikai érték tana ~
- **Böhm Károly:** Az Ember és Világa V. ~ Az erkölcsi érték tana ~
- **Brandenstein Béla Emlékkönyv** (szerk. Veres Ildikó)
- **Kajlós (Keller) Imre** (szerk.): Dr. Böhm Károly élete és munkássága I-II-III.
- **Kibédi Varga Sándor:** A magyarságismeret alapfogalmai – The Hungarians – Les Hongrois – Das Wesen des Ungartums – La esencia del pueblo húngaro.
- **Kibédi Varga Sándor:** A szellem hatalma
- **Kibédi Varga Sándor:** A transcendentalis deductio Kantnál ~ Bevezetés Kant philosophiájába ~
- **Kibédi Varga Sándor:** Henrik Rickert filozófiája ~ A modern értékfilozófia alapvetése ~
- **Kibédi Varga Sándor:** Rendszeres filozófia
- **Kibédi Varga Sándor:** Valóság és érték ~ Az ismeretelmélet és értékelmélet alapproblémája ~
- **Mariska Zoltán:** A filozófia nevében
- **Málnási Bartók György:** A görög filozófia története ~ Az indiai és a kínai filozófia rövid vázlatával ~
- **Málnási Bartók György:** A középkori és újkori filozófia története
- **Málnási Bartók György:** A filozófia lényege ~ Bevezetés a filozófiába ~
- **Málnási Bartók György:** Az erkölcsi értékeszme történeti és kritikai tárgyalása ~ Az erkölcsi értékeszme története ~
- **Málnási Bartók György:** Az erkölcsi érték philosophiája
- **Málnási Bartók György:** Böhm Károly
- **Málnási Bartók György:** Akadémiai értekezések: ~ A „Rendszer” filozófiai vizsgálata – Az „Eszme” filozófiai vizsgálata – A „Szellem” filozófiai vizsgálata – A metafizika útja s céljai – A lét bölcséleti problémája – Ösztön, tudat, öntudat ~
- **Málnási Bartók György:** Ember és élet ~ A bölcséleti antropológia alapvonalai ~
- **Málnási Bartók György:** Faj. Nép. Nemzet.

- **Málnási Bartók György:** Die Philosophie Karl Böhms
- **Málnási Bartók György:** Kant
- **Málnási Bartók György:** Kant etikája és a német idealizmus erkölcsbölcslete
- **Segesváry Viktor:** Existence and Transcendence ~ An Anti-Faustian Essay in Philosophical Anthropology ~
- **Vatai László:** Az Isten szörnyetege ~ Ady lírája ~
- **Vatai László:** Átszínezett térkép ~ magyar változatok az újkorban ~
- **Vatai László:** Dosztojevszkij ~ A szubjektív életérzés filozófiája ~
- **Vatai László:** Önéletrajzi írások: ~ Gyanútlanul - Életem első tíz éve / Az 1947-es sorsdöntő évről – börtönélményeim alapján ~
- **Vatai László:** Társadalombölcseleti tanulmányok ~ 1. A szociális filozófia alapjai Böhm Károly tanában; 2. Az egyéniség élete; 3. A Független Kisgazdapárt társadalombölcselete; 4. Harc az új világképért ~
- **Veres Ildikó:** A Kolozsvári Iskola I.
- **Tonk Márton:** Idealizmus és egzisztenciafilozófia Tavaszy Sándor gondolkodásában

Hága (Hollandia), 2007. április 24.

MIKES INTERNATIONAL

PUBLISHER'S PREFACE

On September 10, 2003 we commenced to publish electronically the six-volume large opus magnum (entitled 'MAN AND HIS WORLD') of Károly Böhm, founder of the first authentic Hungarian school of philosophy. Today we conclude this work with the publishing of the last (sixth) volume, entitled '*Theory of the Aesthetic Value*'. The text of present volume is unabridged and authentic that follows the original edition (in traditional paper-based format), published in 1942 in Budapest.

On request of Mikes International, Ildikó Veres, professor of philosophy at the University of Miskolc (Department of History of Philosophy) wrote an introductory essay to this volume. The photograph of Böhm published in this volume was found by Márton Tonk, director of the Pro Philosophia Foundation and Publisher, in the bequest of professor Tavaszy. We publish this photograph by courtesy of him.

Walter Brem, program manager of the Hungarian Technical Scientific Society of Transylvania (Kolozsvár/Cluj/Klausenburg — Romania), contributed to the production of the electronic version of this book. We wish to express our deepest gratitude to him.

Other works within our philosophy section include:

- **AL-GHAZALI, Abu-Hamid Mohammed:** DELIVERANCE FROM ERROR (Translated from Arabic into Hungarian by: NÉMETH, Pál)
- **BÖHM, Károly:** MAN AND HIS WORLD ~ Part I. : Dialectics or Basic Philosophy ~ (in Hungarian)
- **BÖHM, Károly:** MAN AND HIS WORLD ~ Part II. : Life of the Spirit ~ (in Hungarian)
- **BÖHM, Károly:** MAN AND HIS WORLD ~ Part III. : Axiology or Value Theory ~ (in Hungarian)
- **BÖHM, Károly:** MAN AND HIS WORLD ~ Part IV. : Theory of the Logical Value ~ (in Hungarian)
- **BÖHM, Károly:** MAN AND HIS WORLD ~ Part V. : Theory of the Ethical Value ~ (in Hungarian)
- **VERES, Ildikó (Ed.):** BÉLA BRANDENSTEIN MEMORIAL (in Hungarian)
- **KAJLÓS (KELLER), Imre (Ed.):** LIFE AND WORK OF DR. KÁROLY BÖHM I-II-III. (in Hungarian)
- **KIBÉDI VARGA, Sándor:** A MAGYARSÁGISMERET ALAPFOGALMAI ~ THE HUNGARIANS ~ LES HONGROIS ~ DAS WESEN DES UNGARTUMS ~ LA ESENCIA DEL PUEBLO HÚNGARO (in Hungarian, English, French, German and Spanish)
- **KIBÉDI VARGA, Sándor:** POWER OF THE SPIRIT (in Hungarian)
- **KIBÉDI VARGA, Sándor:** KANT'S TRANSCENDENTAL DEDUCTION ~ Introduction into Kant's Philosophy ~ (in Hungarian with summary in German)
- **KIBÉDI VARGA, Sándor:** HEINRICH RICKERT'S PHILOSOPHY ~ Foundation of the Modern Value Philosophy ~ (in Hungarian)
- **KIBÉDI VARGA, Sándor:** SYSTEMATIC PHILOSOPHY (in Hungarian)
- **KIBÉDI VARGA, Sándor:** REALITY AND VALUE ~ The fundamental issue of epistemology and axiology ~ (in Hungarian)
- **MARISKA, Zoltán:** IN THE NAME OF PHILOSOPHY (in Hungarian)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** HISTORY OF PHILOSOPHY I.: THE HISTORY OF THE GREEK PHILOSOPHY ~ With a Brief Introduction into the Hindi and Chinese Philosophy ~ (in Hungarian)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** HISTORY OF PHILOSOPHY II.: THE HISTORY OF PHILOSOPHY OF THE MIDDLE AGES AND MODERN TIMES (in Hungarian)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** THE ESSENCE OF PHILOSOPHY ~ An Introduction into Philosophy - (in Hungarian)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** CRITICAL HISTORY OF THE IDEA OF THE MORAL VALUE (in Hungarian with German summary)

- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** THE PHILOSOPHY OF THE MORAL VALUE (in Hungarian)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** KÁROLY BÖHM (in Hungarian)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** ACADEMIC TREATISES (in Hungarian with summaries in German and English)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** MAN AND LIFE ~ Fundamentals of Philosophical Anthropology ~ (in Hungarian)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** RACE. PEOPLE. NATION (in Hungarian)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** THE PHILOSOPHY OF KÁROLY BÖHM (in German)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** KANT (in Hungarian)
- **MÁLNÁSI BARTÓK, György:** KANT'S ETHICS AND THE MORAL PHILOSOPHY OF THE GERMAN IDEALISM (in Hungarian)
- **SEGESVÁRY, Viktor:** EXISTENCE AND TRANSCENDENCE ~ An Anti-Faustian Essay in Philosophical Anthropology ~ (in English)
- **VATAI, László:** GOD'S BEAST ~ Ady's Lyre ~ (in Hungarian)
- **VATAI, László:** REPAINTED MAP ~ Hungarian Variations in Modern Times ~ (in Hungarian)
- **VATAI, László:** DOSTOEVSKY ~ The Philosophy of Subjective Awareness of Life ~ (in Hungarian)
- **VATAI, László:** AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS (in Hungarian)
- **VATAI, László:** ESSAYS ON SOCIAL PHILOSOPHY (in Hungarian)
- **VERES, Ildikó:** THE KOLOZSVÁR SCHOOL OF PHILOSOPHY I. (in Hungarian)
- **TONK, Márton:** IDEALISM AND EXISTENTIALISM IN SÁNDOR TAVASZY'S THINKING (in Hungarian)

The Hague (Holland), April 24, 2007

MIKES INTERNATIONAL

VERES ILDIKÓ

ELŐSZÓ BÖHM KÁROLY ESZTÉTIKAI ÉRTÉKELMÉLETÉHEZ

„... a szép hatása nyugalmas öröm. A tárgy nem rendít meg, hanem egyenesen hozzá simul érzékeinkhez és értelmünkhöz; bele lopózik s *behízelgi magát az Én-be*. ...ha hiány volna ebben az állapotunkban, a kívánság tovább hajtana; de mert nem hajt, a szép hatása nyugodt öröm. Az én itt nem menekül a maga titokzatos határtalanságába, mint a fenségesnél; hanem abban a ragyogó fénykörben — *aprici campi* — sütkérezik, amelybe a tárgyat elhelyezte.”¹

Utolsó, s valamilyen értelemben mégiscsak első, illetve munkássága alatt folyamatosan szem előtt tartott problémakomplexumához érkezünk Böhm Károly monumentális rendszerének. Utolsó, mert zárja a rendszert.

Ugyanakkor a művészetfilozófiai problémák kezdetektől alapmotívumokként jegyezhetők az életműben, egyrészt, azért mert maga a szerző egész életében szoros kapcsolatban állt a művészetekkel, különösen az irodalommal.² Esztétikai, esztétikatörténeti előadásokat tanári működésének kezdetétől egészen haláláig tartott. Másrészt az esztétikai szemlélést és a művészi alkotótevékenységet minden másnál magasabb rendűnek tartotta. Kiemelt tétele volt, hogy az esztétikai szemlélés folyamán annak univerzalizációjából eredendően a tárgy mindenfajta kényszerítése alól felszabadulunk, így az abszolút értelemben vett szabadság, szabad szemlélés jön létre. Ez az élmény az, amelyben az „öntét” a szabad individualitásában elmerül, s nem kiszolgáltatott a hiányok egyikének sem.

A szigorú rendszert alkotó mester *humorért és iróniáért* is az irodalomhoz fordult, hiszen úgy tűnik, számára is a kreativitás és a humor együtt járul hozzá a szellemi létteljességhez. Aristophanes és Cervantes a voltak a kedvelt szerzői. „...különösen Cervantes jóízű humorát élvezte, szívből kacagva Don Quijote balgaságain és Sancho nyers életbölcsségén. Cervantes műveinek igen előkelő helyet biztosított az egyetemen tartott esztétikai előadásában s a Don Quijote kedvéért tanult meg spanyolul.”³

Mint ahogy Az erkölcsi érték tanának előszavában jeleztük, itt újra ki kell emelnünk azt, hogy több helyen is nyilvánvalóvá teszi azt, hogy az esztétikai problémák elemzéséhez az eddigi axiológiai fejtegetései mintegy bevezetésként szolgáltak. Az esztétikai értékháló az erkölcsi és a vallási vonatkozásokat is feltételezi, az igazság megvalósulásával együtt. Az esztétikai alkotásban a szemlélés szabadsága valósul meg, amely egyben, „... az a felemelő hatalom is, amely a *valláshoz* vonzza az embereket. Nem az erkölcsiség a vallás lényege.... Az a belső vonzalom, amely az embert az istenhez ragadja, az esztétikai szabadság után való kiirthatatlan vágy. Innen a művészet és a vallás örök összefüggése, a religió és az esztétikai élvezet elszakíthatatlan köteléke.”⁴ Lényegesnek tartom itt megjegyezni, hogy Böhm ambivalens viszonya az Abszolútumhoz, a keresztyén Istenhez, a Brahmanhoz és az Atmanhoz a mai napig nem kellően értelmezett és elemzett, ami meglátásom szerint kulcsfontosságú az életmű teljes megértéséhez.

A tanulmány az OTKA 046757 számú kutatás keretén belül készült.

¹ Böhm Károly: Az ember és világa /továbbiakban: EV./ VI. Az esztétikai érték tana, Budapest, 1942. 261.

² Itt jegyezzük meg, hogy pozsonyi diákévei alatt verseket, verses eposzokat írt, s foglalkozott Lessing drámaelméletével is. A helyi önképzőkör megbízásából Auróra címmel lapot alapít két társával, amelyben megjelennek kritikai írásai, versei. Pesten is több helyen próbálkozik írásainak megjelentetésével, de több helyről elutasítják. Az ellenzéki Ellenőr c. lap azonban sorra közli írásait. Jókai és Gyulai Pál válasza sem méltatják. Bővebben erről lásd Dr. Málnási Bartók György: Böhm Károly című könyvét, Mikes International, Hága 2003.

³ Málnási Bartók György: Böhm Károly, Mikes International, Hága 2003. 8.

⁴ EV/VI. Az esztétikai érték tana Budapest, 1942. 44.

Axiológiájában 1906-ban, több mint húsz évvel a Dialektika megjelenése után rájön, hogy az alkotás az ember világában ugyanolyan alapvető, konstitutív folyamat, mint az, amit a Más, a tárgy tesz benne. Ezért az emberben az alkotó erő megnyilvánulásai, különösképpen a *produktív művész* kezdte érdekelní, aki „... a világot saját tartalmából és saját formáiban alkotja meg;”⁵ Ezzel együtt elemzésre kerülnek az esztétika legáltalánosabb problémái; a művészi élmény, az élményt nyújtó mű struktúrája és értékrendszere. Az alábbiakban néhány olyan kérdéskörre fókuszálunk, amely különös jelentőséggel bír felfogásában.

Az esztétikai szemlélés, mint ünnepi hangulat

Ebben a különlegesen kiemelt szituációban az Én megszabadul ösztöneiből fakadó hiányaitól, és „magához térve”, azokon felülemelkedik. A tiszta Én szemléli, megszabadulva mindenféle „salakítól”. Szellemi és anyagi függetlenség, valamint az „öntudatos erő élénksége” a feltétele annak, hogy az esztétikai szemlélésben jelenlévő Én, az intelligencia megfelelően működjön, amely a *nagyoknak* és nem a *kiváltságosoknak* a privilégiuma. Igen szemléletesen és ironikusan érzékelteti mindezt a következő sorokban: „Aki egy vakondtúrásra áll, az is többet lát, mint az, aki egy árokban fetreng; s paraszt suhanc, amikor a birkanyáját, vagy a leánya, aki a libáit őrzi, jobban, élénkebben élvezheti, mint a fáradt idegzet, aki a börzejátéktól vagy a nappali üzletektől elcsigázva, a színházakban „üdülést” és „felvidulást” keres. Ennél alkalmasabb helyet ajánlhatnék: az orpheumok dohánypüstös extasisait!”⁶

Az esztétikai szemlélés lényeges vonásait összegezve, azokat a következőkben jelöli meg:

1. a tárgy uralma alól felszabadult ember szemlélő tevékenysége, a fejlettségnek bármely fokán álljon az Én.

2. nem cél a konkrét élvezet, hanem a megértő Én érdek nélküli, szabad viszonyulása az esztétikai tárgyhöz

3. a tömörítő intuícióval „az öntudat beleereszkedik” a képbe, amelyet beleérzésként értelmezhetünk, s amelynek folyamán benne vagyok és kibontom a tárgy részleteit úgy, hogy a szellemi egységet is megértem benne.

Mindezt érdek nélkül és szabadon teszem. Az esztétikai szemlélésben alapvetően tehát a produktív Én dominanciája valósul meg a tárgy felé fordulásakor.

Az *Én aktivitása Böhmnél* különböző lehet aszerint, ahogyan az általa síkoknak nevezett rétegeket felfogjuk illetve értelmezzük. „Én mindazon tárgyakat, amelyeket érzéseim vagy értelmem vagy öntuicióm szolgáltató, — azoknak összes viszonyait — *aesthetikailag is szemlélhetem*; ... az esztétikai szemlélés ... minden más szemlélésre felépülhet;”⁷

A később N. Hartmann által is elemzett problémát⁸ Böhm a múlt század kilencszázados éveinek elején a következőképpen írja le: az adott tárgy szemlélésekor a felfogó alany az, aki általában szemlélheti a tárgyat; az esztétikai szemléléskor ugyanazt a tárgyat észleli, tartalmilag nem különbözik a többi szemléleti folyamattól, azokra ráépül, vagy beépíti saját világába. Formailag azonban más, hiszen a tárgy kényszere alól felszabadult, nem valamely hiányát kényszerül vele megszüntetni. Ezt a fajta szemléletet nevezi Hartmann másodfokú szemléletnek, amelynek Böhm szerint is teremtő, vagy legalábbis reprodukáló szerepe van.

Az Énen belül az érzéki szemlélés mellett egy *belső szemlélés* is létrejön, amely a tárgynak ún. háttér-rétegeire irányul. Ez a másodfokú szemlélés „... az érzéki benyomás közvetítésével áll elő, de nem oldódik fel benne... az egyedi tárgyra, mint megismételhetetlen és individuális dologra irányul, azt látja meg benne, amit az érzékek képtelenek közvetlenül megragadni: a tájban, mondjuk, a hangulatnak, az emberben a lelki magatartásnak, a szenvedésnek vagy a szenvedélynek, a lejátszódó jelenetben pedig a konfliktusnak a mozzanatát.”⁹ Hartmann egy tavaszi vidéket szemlélő két ember közötti különbséget a következőben látja:

⁵ Böhm Károly: EV/III. Axiológia vagy értékstan Mikes International, Hága, 2006. XV.

⁶ EV/VI. 16.

⁷ EV/VI. 9.

⁸ N. Hartmann: Esztétika, Budapest, 1977.

⁹ uo.33.

az egyik arról gondolkodik, hogy mennyi termést hozhat a föld, „...a másiknak pedig csordultig teli a lelke a friss zölddel, a föld illatával és a kék messzeség látványával.”¹⁰

Tulajdonképpen a böhmi értelemben az utóbbi az az *ünnepi pillanat*, amelyben az Én belemerülve a tárgyba, a szituációba, felfüggesztve hiányait és azok megszüntetésére irányuló tevékenységeit, belemerül a szép és más esztétikai értékek szabad át- és megélésébe.

A tárgyak esztétikai szemlélés tárgyaivá csak meghatározott feltételek mellett lehetnek. Az esztétikai tárgy nem közvetlenül reális tárgy, mondja Böhm, hanem „...annak ideális képe, amelyet én készítettem róla....jelenés. ...A jelenés ennél fogva annyi, mint esztétikai valóság, amint a szemre és a fülre való hatás által megnyilvánult a reális tárgy; tehát nem illúzió.”¹¹

Minden *jelenés* önmagában hordozza a különböző síkokban a sajátos *jelentéseket*. Alapvető szempontjai az elemzésének: a *síkok* jellege és egymásra vonatkozásuk, s ezek alapján a művészetek fajtái. A különböző síkokban, különböző szemlélési fokokon különböző képek jöhetnek létre. Ahogyan ő nevezi: a *centrálisban* az érzelmek, a *geometriaiban* a tér és idő, a *logikaiban* a jelentések dominánsak, amelyek a *fantázia* síkjában „domborodnak” ki, s az *érzékiben*, a látás és a hallás dimenzióiban válnak „jelenésekké”.¹²

A böhmi síkok és N. Hartmann rétegelmélete között több tekintetben párhuzam vonható, amelyet egy készülő nagyobb terjedelmű írásban igyekszünk kibontani.

Az ünnepi hangulat ezen síkok fókuszában az értelmes, aktív szemlélő jelenlétét úgy is jelenti, hogy részt vesz az „indulatok és szenvedélyek tengerében”, a tiszta derű állapotában felülkerekedik önmagán, s ezen állapotban úgy tud magáról, mint szabad alkotóról. Vagyis egy drámai alkotás, egy festmény vagy egy zenei műalkotás hasonló produktív újratereztető erőt vált ki a szemlélő Énből. Aktív, értelmező, élvező részese az élménynek, hiszen nélküle a műalkotás nem kelne „életre”.

Kérdés ezek után az tehát, hogy mi a *lényege* a fentiekén túl a művészi szemlélésnek, ami nem egyszerűen passzív aktus. Ez a műélvezet folyamatában nyilvánul meg, mondja Böhm, mert az alkotás folyamata és a művészi „felfogás” szerkezetileg hasonló aktus, a felfogás az alkotásnak utánképzése, megismétlése, de iránya fordított.

A *műélvezet fázisai* a következők: összbenyomás, mely alapvetően érzéki elemekből áll össze, mindezek segítségével a figyelem orientálása, a megértés, mindezzel együtt jár egy sajátos belső *feszültség* a műélmény folyamán, s végül a feszültség feloldása. Minden műélvezet központja a jelentés megértése, hiszen a böhmi alapállás szerint a művészet célja „... csak a megértett világ *reconstructiója* lehet.”¹³ Tulajdonképpen nem utánzunk semmit, hanem mindent újra teremtünk. Ez különösen érvényes a művészet téren, amely nem korlátozódhat csak a *szép* megvalósulási területeire, hiszen beletartozik a tragikum is.

Bár azt mondja Böhm, hogy az esztétikum területén megszűnik mindenféle hiány, azonban sajátos módon mégis megjelenik. A művészetek ágait vizsgálva rávilágít arra, hogy az egyes fokok hiányait, hogyan szünteti meg egy következő szint. A tánc, az ének, a rajz, a festmény, a szobor, a zene, a líra, az eposz, a dráma a világ egyes részeit saját kifejezőeszköz-rendszerükkel tárják eléink, s a *világdráma* juthat el csak a teljesség egységének kifejezéséhez. Ez Böhm értelmezésében tulajdonképpen csak az Abszolútum munkája lehet, aki egyben a legfőbb „művész”, s mint ilyen az abszolút értelemmel alkotja meg művét.

Mindez igazán lírai megfogalmazást nyer a következőkben, amelyet azért is érdemes citálnunk, mert előbukkan a kolozsvári mester szépírói vénája. „A világdráma eszerint tartalmilag a világ mivoltának és nexusának megismerését, s erkölcsi viszonyainak összességét, causális és finális szövedékükben tételezi fel. Az Én, amely ezen munkának elvégzett összességére nyugalmas Szemlélőként, csendes „világszem” gyanánt visszatekint s magasan lebeg felette, mint a sas, mely kifeszített szárnyakkal lebeg nyugodtan a tenger felett. Ő abszolút szempontból teljesen önura, nézi munkáját az általa megértett s magába felszívódott Világmindenség felett. Ennek a világdrámának megalkotója volna a legfőbb művész. Ez azonban csak az lehet, aki a világot reáliter megteremtette; rá nézve élő lények s a jelenések és viszonyaik, actusaik a reális

¹⁰ uo. 54.

¹¹ EV/VI. 47.

¹² uo. 75.

¹³ uo. 207.

összetartozás jelenései. Mi ezt csak értelmi formában utánozhatjuk a philosophiai rendszerben. ...a rendszer művészi alkotás, s a rendszeresség nemcsak logikai kényszerűség, hanem esztétikai postulátum is.”¹⁴

Ő maga is úgy látta, hogy a saját rendszere teljességét nemcsak egy zárt logikai koncepció adja, hanem a részek és az egész harmonikus egysége is. A szónak ebben az értelmében is valóban feltételez esztétikai vonatkozásokat is.

A műalkotás mint a fantázia és az „izomprojekció” eredménye

Egyik kulcsproblémája, mint legtöbb esztétikának a művész alkatára, tehetségére, kreativitására vonatkozik, s emellett a sajátosan művészi-emberi élet apró mozzanatainak felfejtésével próbálkozik, amelyek meghatározóak lehetnek a személyiségben.

A fantázia és az „izomprojekció” gyökerei olyan személyiségjegyekből erednek meglátása szerint, mint például az erős intellektualitás, ugyanakkor a dionysosi izzó szenvedély, élvezetek a táplálkozás és a narkotikum terén, többnyire a szerelem központi eleme életüknek, impulzivitás, lelkiismeretesség, önbizalom, konstruktivitás, a gondolatok képszerűsége.¹⁵ Éppen az utóbbiak meghatározó volta miatt mondja ki Böhm a fantáziára vonatkozóan az alaptételét: „...a phantasia ... nem egyéb, mint a logicum explicációja a megvalósulás útján.”¹⁶

Azonban bármi legyen is a gyökere a művészi tehetségnek, mindenkor benne kell lennie Böhm szerint az *érzelmek erejének, az érzékek határozott irányban való tökéletességének*, amely az adott művészeti ágban relevánsak, a gondolatok képszerűségének, a konstruktivitásnak, a kézügyességnek. Ez utóbbi már a böhmi szóhasználatnál elve, az „izomprojectió” alapja.

Az alkotónál mindig előbb van az „idea jelenése”, amely mindig valami alapjelentést hordoz — a szerelem Júliában, a féltékenység Othellóban — s ezután az egyéni alakítás. A *belső forma* konstruálása után a *külső formába* öntés. Vagyis az első stádium a fantáziáig terjed, ahol már bizonyos mértékig zárt egységben van a *belső formán* belül, s ez jelenti a böhmi felfogásban a *művészi stádiumot*. A másodikban a kéz és a gégefő működésében, ahol az „izomprojekció” megvalósul, már csupán technikai jellegű folyamatok keretében teremődik meg a „*külső forma*”. Mindezeket a különböző művészeti ágak kapcsán is értelmezi és részletezi. A művész is azon síkok, rétegek vonatkozási pontjaiban teremti meg alkotásait, amelyekben a szemlélő Én részesül az élmény folyamán. Vagyis: az akusztikai és optikai vetületekben az Én a centrális, geometriai, logikai síkban valamint a fantázia és az érzékek birodalmában tevékeny, amely síkok egymásba épülnek. Az különbözteti meg a művészt a nem művésztől, hogy az utóbbi csak „izomprojectiót” hajt végre, s csupán csak mester. Az affektus a művészet apja, fogalmazza meg Wundt nyomán, s enélkül valamint originalitás, egyéni ihlet, gondolat nélkül nem jöhet létre művészi alkotás, csak technikailag jól sikerült munka. S mindezek alapján fogadja el A. Riegel alaptételét: „Kunst ist die Tätigkeit des Menschen, Vorstellungen (képek) seiner Phantasie in sinnlicher Erscheinung darstellen.”¹⁷

Az értékhaló részletes elemzése nem marad meg a pusztá elvontság szintjén, hanem konkrét példák széles tárházát vonultatja fel tételei igazolására.

Az *objektív* és a *szubjektív* esztétikai kategóriákat mint értékjelzőket értelmezi, idealisztikus jellegük van, s a már említett művészi projiciáló aktus folyamán a *belső formai* rögzülés után nyerik el végső *külső formájukat*. Több mással együtt ezekkel a tételekkel, amelyek sok tekintetben nem újak az esztétika történetében, alapozza meg kategória-elméletét, amelyben a fenségest, a szépet, a rútat mint objektív, a tragikusát és a komikusát mint inkább a szubjektivitás terepében érvényesülő kategóriákat tárgyalja.

A klasszikus értékdefiniók és kategóriák mellett felveszi rendszerébe a *humort*, mint a többivel azonos érvényű értéket. Mivel a komikus „mint olyan” nem kerül részletes kifejtésre, ezért a Böhm számára oly fontos humor jelenségéről is igen keveset tudunk meg.

¹⁴ uo. 94.

¹⁵ A korabeli elméletek közül Wundt, Dessoir, Möbius, L. Arreat hat rá elsődlegesen, s itt újra találkozhatunk Kant, Schopenhauer és Nietzsche kritikájával.

¹⁶ uo. 135.

¹⁷ uo. 78. idézi: Al. Riegel: Der bildenden Künste, 1895. 5.

A Szánkhja filozófia és Böhm

Az eddigi Böhm-értelmezésekben igen kevés figyelmet szenteltek a hindu filozófia hatásának a kolozsvári mester elméletére. Rendszerének egészét áttekintve egyre világosabbá válik, hogy sok összefüggés nem értelmezhető csupán a nyugat-európai filozófiai hagyomány felől. Feltehetően azért nem, mert az Upanisadokból is építkező Böhm-nél gyakran a gyökereket jelentették a szánkhja gondolkodás hagyományai. Többek között a részletesen kimutatott Kant, Fichte, Schelling, Comte, Hegel, Schopenhauer és a korabeli filozófiák és elméletek hatása párhuzamosan jelenik meg az ind filozófia hatásával, illetve több tekintetben az alapelveit adja Böhm koncepciójának.

Itt csupán utalunk néhány, az esztétikai elmélete kapcsán olyan vonatkozási pontra, amelyek lényeges összefüggést jeleznek a Böhm gondolatrendszere és az Upanisadok, a Szánkhja filozófia vonatkozó részei között. Igen komoly hermeneutikai problémát jelent, hogy Böhm gyakran európai értelemben használja az ind filozófia fogalmait, időnként nem is lehet követni utalásainak helyét. Mindez igen gyakran megnehezíti az adott gondolatmenet értelmezését.

Ha például az egyik alapfogalmat, a *tudás* jelentését vizsgáljuk meg, amely mindkét filozófiai kultúrában az egyik kulcsfogalom, akkor azt láthatjuk, hogy az európaiától eltérően A Bhagavad-Gítában a következőket jelenti:

- „1./ Egyistenhitet (panteisztikus színezete), azaz Krisna-Visnu áhítatos tiszteletét.
- 2./ A Világlélek (brahman-átman) gondolatának ismeretét, mint az upanisadokban.
- 3./ Anyag és lélek különbözőségének felismerését, mint a szánkhjában.
- 4./ A jóga követését, a gondokozás nélküli jóga-révület elérését.¹⁸

Böhm-nél a *tudás* az „öntét”, az ember tudatos projiciáló tevékenységében, a hiányok kielégítésének folyamatában válik nyilvánvalóvá. Ugyanakkor jelenti a Világlélekről való ismeret is, hiszen mint „Kis lélek” részese az ember a „Nagy Léleknek”, a Világléleknek. A szubjektív tudás egyetemessége Böhm szerint az Atmannel való azonosságából ered. De a Szubjektum tudás-anyagának határai vannak, amelyen túl nem léphetünk. Ez az „isten határ”, amelynél az „Én ereje megakad. Az Énegész az egyik oldalon, az Én megszűnése a másikon — ez a mi határunk.”¹⁹

Vagy a *lélek* fogalmát tekintve, amely sokkal absztraktabb az ind gondolkodásban, mint az európaiban, felvetődik az a dilemma is, hogy egyáltalán létezik-e, s ha igen, van-e sok lélek? Ha létezik, akkor „Mindenesetre ez a lélek nem feltétlenül 'tartalmatlan'..., hiszen „szemtanú” (száksi), továbbá testünk és tudatunk legfőbb ura (adisthatri, „felügyelő”). Tulajdonképpen az öntudat, a személyiség, az akarat és az érzelmek legbelső magva, vagy ha úgy tetszik, absztrakciója.”²⁰

Böhm nem fogadja el az európai filozófia értelmezéseiben megjelenő test-lélek dualizmust. Az ember öntét, s mint ilyen logikai egység, s „tartalma” az egyes funkciók, amelyeket testének különböző részei ellátnak, formailag pedig a kiterjedés különböző fokai jellemzi. Öntudatos és öntudatlan funkciók szerves egysége tehát, egyik része mintegy véd- és dacszövetségben segíti a másikat, amelynek törvényeit a kapcsolás (asszociáció) törvényeiként értelmezi.

Vagyis „Mit adsz, ha megmentlek? Kérdi a gyomor és a láb; s mit nyerek, ha botlólépteidet vezérlem? Kérdi az én és a gondolkodás.”²¹

A *logikájában*, — amely alapvető összefüggéseket tárgyal az értékelmélet további részeihez, így az esztétikához is — elemzett megismerési processzusok, az új *tudásanyag* megértése, magyarázása, elrendezése és bizonyítása kapcsán a következőképpen hozza be érvelésébe az Upanisadok egy részletét: „Ezen munkában /ti. az ismeretek magyarázása és bizonyítása folyamán –V.I./ a magban rejlő Énnek nemcsak alanyi vetítőereje lép fel, hanem annak már megértett jelentései is projiciálódnak önerejükkel. Az ismerő funkciók maguk táguznak világfunkciókká..., az Én maga az egyéni korlátoltságot mind jobban áttöri, s Világénné szélesedik. ...qualitása az ismerő tényezők útján kosmikus jelentőségre emelkedik, s

¹⁸ A Magasztos Szózata — Bhagavad-Gítá Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987. 191.

¹⁹ Az ember és világa IV. A logikai érték tana, Mikes International, Hága, 2006. 185.

²⁰ Ruzsa Ferenc: A klasszikus Szánkhja filozófiája Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997. 112.

²¹ Böhm Károly: Az ember és világa II. A szellem élete, Mikes International, Hága 2004. XIV.

egyetemes valóvá, azaz egyetlenné sublimálódik. Úgy, ahogy a Nrisinha-Uttara tampaniya Úp. mondja „én vagyok ő és ő = én.”²²

Ez az azonosság az *esztétikai szemlélésnél*, amely mint fentebb láttuk, a szerint különböző elnevezésű, hogy milyen a tárgy és a sík, amelyet átfog /érzéki, értelmi, észbeli/, a *fénnyel* kapcsolódik össze, amiről Schelling is ír. A fény segít a lélek sötét mélyén rejlő képet megvilágítani, mondja Böhm. A Szánkhja filozófia szerint ez úgy történik, Böhm értelmezésében, hogy „... a kép az Énben tükröződik (azért reflex támad az Énben, reflexkép, chájá); az Én fényessége pedig visszasugárzik a képbe, összeolvad vele s ezzel a képnek utánzatát hozza létre, pratibimba. Ezen „bevilágítás” a léleknek „szavakkal le nem írható munkája”; a maga képét is tükrözheti.”²³

Az indiai hitvilágban a századok folyamán végbement változásokat figyelembe véve, szövegszerű, hermeneutikai elemzésekkel lehet csak kimutatni az Upanisádok, a Szánkhja filozófia és a böhmi elemzések összefüggéseit, a lényeges, és az egész rendszer szempontjából alapvető kapcsolódási pontokat.²⁴

S hogy mennyire ambivalens a különböző ind szövegek egymáshoz való viszonya is, arra álljon itt egy részlet a Számbavétel Verseiből.

„Mint 'ismeretes', a Védákat követő módszer sem kielégítő,
mert nem nyújt megtisztulást: még több pusztulás jár vele;
az ellentétes út jobb, mivel,
felismeri a megnyilvánulót, a megnyilvánulatlant, megismerőt.”²⁵

Veres Ildikó (1954)

A Miskolci Egyetem Filozófiatörténeti Tanszékének docense, ahol többek között magyar filozófiatörténetet ad elő. Fő kutatási területei a Kolozsvári Iskola és Brandenstein Béla. Számos filozófiatörténeti könyv szerzője, illetve szerkesztője, tudományos konferencia szervezője.

Tudományos fokozatok: Magyar nyelv- és irodalom- művelődési menedzser szak KLTE BTK, 1978; Filozófia szakos előadó ELTE BTK, 1982; Dr. univ. KLTE BTK, 1983; A filozófia tudományok kandidátusa, 1991. (Ph.D.-vá minősítve: 2000); Dr. habil. Debreceni Egyetem, 2005.

²² EV/IV. A logikai érték tana, Mikes International, Hága, 2006. 147.

²³ EV/VI. 9.

²⁴ Gyakori, hogy Böhm nem jelöli meg pontosan a forrásait, és ez gondot jelent a komparatív elemzésekkor.

²⁵ A Számbavétel Versei 2. in. Ruzsa Ferenc: A klasszikus Szánkhja filozófiája, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997. 245.



BÖHM KÁROLY
(1846-1911)

AZ EMBER ÉS VILÁGA

VI. RÉSZ :

AZ AESTHETIKAI ÉRTÉK TANA

ELŐSZÓ.

Mikor Böhm Károly nagy művének, az Ember és Világának befejező, VI-ik kötetét, amely az esztétikai érték tanát foglalja magában, az Országos Evangélikus Tanáregyesület áldozatkészségéből közre adjuk, szükséges pár szót előre bocsátanunk.

Böhm Károly kora ifjúsága óta nagy szeretettel foglalkozott a művészet kérdéseivel és kutatta az aestheticum területét. Deák-korában különösen a görög irodalom örökéletű alkotásai ragadták meg figyelmét s az ebből az időből reánk maradt dolgozatai azt mutatják, hogy itt is első sorban az esztétikai kérdések érdekelték. Mint egyetemi hallgató Lessing műveivel foglalkozik és a dráma elméletét tanulmányozza. Maga is próbálkozik a dráma-írással, de alkotásaival nincs megelégedve: a dialogusok nem eléggé élénkek s a nyelv nem eléggé találó és nem is kellőleg csiszolt.

Középiskolai tanár korában azután teljes erejével veti magát az eszthetika tanulmányozására s hogy ezek a tanulmányok valóban mélyre hatottak, semmi sem mutatja jobban, mint azok a kritikák, amelyeket korának esztétikai munkáiról írt s amelyek a conservatív körök egész haragját zúdították fejére.²⁶ Ezekkel a kritikákkal itt bővebben foglalkoznunk nem lehet. Közzétételük úgy esztétikai irodalmunk gazdagodása, mint Böhm fejlődésének ismerete szempontjából nagy fontosságú lenne.

Mint egyetemi tanár előadásain kívül minden erejét és idejét az Ember és Világa kidolgozására fordította Böhm. Most már arra kellett törnie, hogy esztetikáját abban a nagy és átfogó rendszerben helyezze el, amely az Ember és Világa köteteiben áll előttünk. Egyetemi előadásai sorában már 1901 óta sűrűn szerepelnek esztétikai kollégiumok, amelyek többek között az esztétikai elméletek típusaival, Hegel esztetikájával foglalkoznak. Majd az 1906—1907. tanév első és második felében „Bevezetés az esztetikába” c. alatt adja elő az eszthetika főbb problémáit, míg végül 1909—1910. második félévében az Általános esztetikát adja elő heti 3 órán. Életének utolsó évében, 1911-ben is, tartott esztétikai előadást a nyári félévben és dolgozott kéziratán, amelyet azonban befejezni már nem tudott: korai halála kiragadta kezéből a tollat.

Az esztétikai érték tanának első rendszeres kidolgozása az 1906-ik esztendőre esik és még pontosabban, 1906. január 3-ikán kezdte azt Böhm papírra vetni. Feljegyzései mutatják, hogy 1907. január 10-ikén fogott a Subjektív esztétikai kategóriákról szóló tannak kidolgozásához és a tragikumról szóló fejtegetéseit ugyanez év február hó 12-én fejezte be. Legnagyobb sajnálatunkra esztétikai kutatásai ezen a ponton véget is érnek: a komikumra vonatkozó fejtegetések merőben hiányzanak.

Az 1906—7. évi feldolgozást Böhm Károly 1911-ben ismét előveszi, azt kivonatolja és több ponton másként fogalmazza s másként rendezi el. Ez a kivonat voltaképpen az 1911. nyarán tartott előadásaihoz készült s ugyancsak jegyzeteiből tudjuk, hogy 1911. január 25-ikén tartott első előadásán már ezt a kivonatos szöveget használta. A kétféle kidolgozás között lényeges eltérés nincs és nem is lehet, mert hiszen az esztetikum teljes magyarázata ugyanabból a szellemi forrásból ered, mint az Ember és Világa többi részei s különösen éppen az általános értékelmélet. Ugyanazok a dialektikai gyökerek és ugyanaz az álláspont is a módszerrel együtt.

Én természetesen az első kidolgozást vettem alapul, de állandóan szem előtt tartottam a 2-ik kidolgozást, illetve kivonatot s ahol indokoltnak találtam, a 2-ikhoz tartottam magam.

A figyelmes olvasó bizonyára látni fogja, hogy a mű nem minden §-ában ömlenek a fejtegetések egyenlő bőséggel; az esztétikai élvezés problémájára nézve maga Böhm kijelenti, hogy az eddigi kutatások nem nyújtanak kellő alapot a tüzetesebb kidolgozásra. Az a kidolgozás is azonban, amelyet ez a könyv nyújt, kellőképpen tájékoztat arról az irányról, amelyben Böhm maga a megfejtést keresi, sőt bátran megvallhatjuk, hogy nemcsak az alapkövek vannak itt lerakva, hanem maga az épület is világosan megmutatkozik. Physiologiás és mechanizáló lélektan alapján a kérdés lényegéhez férközni sem tudunk, jóllehet Böhm készséggel jelenti ki, hogy a kísérletező lélektannak éppen ezen a ponton lehetne hasznát venni.

²⁶ v.ö. Bartók György: Böhm Károly., Bpest. 1928. — 17. és 36. sk. lapjával. [A kötet megjelent elektronikusan 2003-ban a Mikes International kiadásában. A referált részek az elektronikus kiadásban az 5. és 11. sk. lapokon találhatóak — Mikes International Szerk.]

Arra szeretnők még röviden felhívni a figyelmet, hogy az esztetikai érték tanának megértése nemcsak azt követeli, hogy Böhm általános értéktanával, azaz az Ember és Világa III. kötetének fejtegetéseivel legyünk merőben tisztában, hanem ismernünk kell ehez a nagy mű I-ső kötetének, a dialektikának, valamint a II-ik kötetnek, a szellem életéről szóló tannak fejtegetéseit is.

Bizonyosak vagyunk arról, hogy az Ember és Világa bezáró kötetének megjelenése nemcsak esztetikai irodalmunkat fogja páratlan értékkel gazdagítani, hanem egész filozófiai gondolkodásunkra termékenyítőleg hat.

Kolozsvár, 1942. július 9.

Egyetemi Filozófiai Intézet.

Málnási Bartók György.

TARTALOM.

A Kiadó előszava	III
Publisher's preface.....	V
Veres Ildikó : Előszó Böhm Károly esztétikai értékelméletéhez	VII
ELŐSZÓ.....	XV
AZ AESTHETIKAI ÉRTÉK TANA.....	1
BEVEZETÉS	1
1. §. Előszó.	1
2. §. Kínálkozó tárgyak. „Aesthetik von Unten”.	1
3. §. Elégtelen utak.	2
4. §. „Aesthetik von Oben” és a pszichológiai magyarázat. Felosztás.....	2
I. FEJEZET. Az esztétikai szemlézés és esztétikai álláspont.	4
5. §. Aestheticum, szép és művészi megkülönböztetése. A pszichológiai álláspont tisztázása.	4
6. §. A szemlézés formái. Az esztétikai szemlézés általános és szabad szemlézés.	5
7. §. Munka és játék. A játék formái. A művészet kezdete.	5
8. §. Az „ünnepi hangulat”. Az esztétikai szemlézés jellemvonásai.....	8
9. §. Az esztétikai szemlézés fokai és a művészetek tartalmának gyarapodása.	10
10. §. Az érzéki ember művészete. I. A mimikus művészetek. II. A lyrikus műforma.....	11
11. §. Az értelmi és az észbeli esztétikai szemlézés.	16
12. §. Művészet, tudomány, erkölcs és vallás viszonya.	19
II. FEJEZET. Az esztétikai tárgyról.....	21
13. §. Az esztétikai tárgy nem esik össze a szép tárggyal.	21
14. §. Az esztétikai tárgy nem esztétikai reálitás, hanem a jelenés.	21
15. §. A jelenés esztétikai componenseiről általában. Az érzéki, mint symbolum.	22
16. §. Az esztétikai tárgy elemzése. Groos. Witasek.	23
17. §. Bíráló szemlézés. Az elemző (mechanikus) pszichológia elégtelensége az „egység” magyarázatára és a synthetikus eljárás szükségére. A „beleérzés” és a „kifeleérzés” egyformán csak a projectiótól nyer magyarázatot.	25
18. §. Jelentés: önállóság = tartalom: forma.	26
19. §. A tartalom elemei.....	27
20. §. Az esztétikai jelenés formája.	28
21. §. A jelentés megvalósulása a különböző síkokban. A rhytmus (v.ö. 22. §. a.).....	29
22. §. A phantasia-sík átmeneti szerepe. A jelentés és a szó összefüggése. Hangzó (musikus) és ábrázoló (figuralis) kifejezés, valamint azok felsőbb egysége. Rhytmus és izomprojectio (a kéz szerepe).	32
23. §. Az esztétikai tárgy és a megvalósulás síkjai. Három kérdés: 1. Mi valósulhat meg az egyes síkokban? 2. Genetikus összefüggés a síkok között.	34
24. §. Folytatás. 3-ik kérdés: hányféle művészet lehetséges? és mi a genetikus fonáluk? A művész és a művészet fogalma.	36
25. §. Genetikus viszony a lyra, epos és a dráma közt.	40
26. §. A színi művészet (skéné) a beszélő művészet alapján. Wagner Richárd. A jövő műfaja és a világdramma.....	41
27. §. Összefoglalása a 23—26. §-oknak.	44
28. §. A művészetek áttekintése. A philosophiai rendszer, mint absolut művészet; az igazság (tudás) és a jószág (erkölcs) egysége.	46
29. §. A művészetek csoportosítása.	47
30. §. A 27. §. kihatásai az esztetikára.	49

III. FEJEZET. A műalkotásokról.	53
31. §. A műalkotás két stádiuma. A jelentés képszerűségét a phantasiából magyarázták.	53
32. §. A phantasia története az aesthetikában Kantig	53
33. §. Kant és az ideáлизм.	54
34. §. Az újabb psychologia subreptiója. Wundt.	57
35. §. Az ideálistikus állapot.	58
36. §. A lelki alkotás értelme. A lelki alkatról általában. Sensuális és intellektuális typus.	59
37. §. A művészi lélek. Művész és genie. A művészek rangfokozata (tartalom és alakítás tekintetében).	60
38. §. A művészi lélek általános jellemzői. Egyes ösztönök túltengése.	61
39. §. A művészi egyéniség és a milieu.	62
40. §. Az alkotás processusa s a projectio kétféle iránya.	63
41. §. A „látó” és a „halló” művészek alkata (structura) és fejlődése.	64
42. §. A művész egyéni sajátossága a projectióban. Az alapkülömbiségek főbbjei.	65
43. §. Az alkotás phasisai és a rhytmus.	66
44. §. Az alkotás egyes lépéseiről tüzetesen (objektív hatás és subjektív hangulat; a csira; a belső forma befejeződése). A belső forma.	68
45. §. A technikai kivitel kétféle iránya: I. optikai, II. akustikai.	69
46. §. A technika: I. az optikai sorban 1. a téralakítás.	70
47. §. A technika az: I. az optikai sorban; 2. a logikai tartalomnál. A kánon fogalma a szobrászatban.	71
48. §. A projectio törvényei a festészetben.	72
49. §. Technika: II. az akustikai sorban.	73
50. §. A szóköltészet alapkérdése: mikép adhatja a szó a jelentést vissza?	74
51. §. A költő és a festő „leírása”.	75
52. §. A szóköltészet „egységes alakja”: a belső élet alaphangjából ered és alakul ki.	75
53. §. Az egyes alak kidomborítása. Irodalmi portraít.	76
54. §. Az epos egységének alakítási módja.	77
55. §. A cselekvény általános szerkezete.	78
56. §. A cselekvény minőségi fejlődése.	80
57. §. Concrét példák az epos és dráma köréből.	83
IV. FEJEZET. A műélvezésről.	86
58. §. A probléma kitűzése. A műfelfogás lefolyása, mint reconstructio.	86
59. §. A műalkotás megértése. Az összbenyomás elemei és azok megértése.	89
60. §. A megértés magyarázata felesleges, mert az aesthetikai tárgy nem a reális tárgy s mégis az. Az illusionismus; Mendelsohn; a romantikus beleérzés; a kölcsönzés: Lotze és R. Vischer; Groos, Siebeck. A metaphysikai lemondás.	90
61. §. Az illusionismus bírálata. Az aesthetikai „élvezés” fokozatai.	94
62. §. Az aesthetikai szemlézés kellékei és az associatív faktorok. A rejtelmes jelentés és a symbolismus.	97
63. §. A műélvezés előállásához szükséges kellékek (a 3. kérdés).	100
64. §. A tárgy nagyságáról.	101
65. §. A tagolás tetszetősége: 1. az egység és részeinek viszonya. 2. A részek egymás közti viszonya: az isodynamia. Elvileg eldöntetik, hogy nem a physiologiai mozdulat, hanem a projiciáló figyelem a tetszés forrása.	103
66. §. Arányosság az ábrázoló művészetben.	105
67. §. Arányosság a hangzó művészetben.	107
68. §. Visszapillantás. Műélvezet a színi előadásnál.	108
V. FEJEZET. Az aesthetikai kategoriákról.	110
69. §. Az aesthetikai kategoriák fogalma.	110
70. §. Az aesthetikai kategoriák értékjelzők.	111
71. §. Az objektív és subjektív kategoriák külömbisége. Az aesthetikai kategoriák fokozatos átmenése egymásba s ennek oka.	112
A) Az objektív aesthetikai kategoriák.	115
72. §. Az objektív aesthetikai kategoriák csoportosítási elve.	115
I. A fenségesről.	116
73. §. A fenséges eredete. Tárgyalásunk rendje.	116
74. §. A fenséges tárgyat alkotó tényezők. Tulajdonságai. Fajai.	117
75. §. A fenséges hatása.	118
76. §. A fenséges árnyalatai. (Greguss).	121

<i>II. A szépről.</i>	123
77. §. A szép területe.	123
78. §. A szép hatása.	124
79. §. A szép tárgy alkata. A jelentés összhangzatossága. A Madonna-typus. Az érzéki a női szépségben.	125
80. §. A fajszerű (typicum) és a célszerűség viszonya. Alt tana a tipikus és karakteristikus szépségről. A tipikus és individuális, mint a faji és karakteristikus szépség alapjai.	128
81. §. A szép nem a haszonból ered.	130
82. §. A projectio egyenletessége. A szép tulajdonságai Burkenél. A görög ideál és szép példái az egyes művészetekben. Goethe Tassója.	132
83. §. A szép árnyalatai.	135
<i>III. A rútáról.</i>	137
84. §. A szép felbomlása a rútba és visszaállításának általános módjai; a subjektív kategóriák.	137
85. §. A fenséges, szép és rút viszonya. Greguss tana. A rút pozitív gyökere: az alacsony érték. A szép decompozíciója: a) a jelentésben, b) a projectióban, c) a kettő közti viszonyban.	137
86. §. A rút a művészetben miképpen szerepelhet? vagy kizárandó-e az esztetikából? „A szép modificatioi”	140
<i>B) Subjektív esztétikai kategóriák.</i>	142
87. §. A megoldás végbemenési módjai általában. A subjektív kategóriák.	142
88. §. A katharsis physiologiai és pszichologiai eszközei.	144
89. §. A rútak szükségessége a művészetben. Az egyes művészetek fogásainak végső eredménye: a humorista világfelfogás.	145
90. §. A rút enyhítése a művészetekben. A tragikum és komikum szerepe.	146
<i>I. A tragikum.</i>	148
91. §. A kutatás sorrendje.	148
92. §. Van-e tragikum a természetben? Csak az érző erő lehet tragikus.	149
93. §. Mennyiben van tragikum az egyes műalkotásokban?	150
94. §. A tragikum, mint reflex kategória, szemben az objektív kategóriákkal. A tragikum, mint értékek küzdelme. Az objektív, az illusorius és a reális tragikum.	151
95. §. A szomorú különböző árnyalatai.	152
96. §. A tragikus viszony tagjai.	154
97. §. A tragikus hős. a) A véletlenek tragikuma.	155
98. §. Az enyhítés útjai. A causalis nexusba való megnyugvást elősegíti a művészet ideálisálása. Segítők: a hős, az ellenfél alkata, valamint a kettő között levő erkölcsi viszony.	156
99. §. A tragicum conflictusainak értékskálája.	157
100. §. A tragikus vétség. I. A hős bűnössége.	159
101. §. Folytatás. II. A vétség és lakolás megfeleltetése.	161

AZ AESTHETIKAI ÉRTÉK TANA.

BEVEZETÉS

1. §. Előszó.

Fechner Tivadar, aki szakmája szerint physikus, az 1876-ban megjelent *Vorschule der Aesthetik* bevezetésében szükségesnek találta olvasói előtt *legitimálni* magát aziránt, hogy mint physikus egyszerre az aesthetikára adta magát. Én olvasóimmal szemben ezt azért nem tettem és nem teszem, mert reám olyan benyomást tett Fechner eljárása, mint ama kóbor színészé, akit a *Floh* c. bécsi vicclapban mindig úgy mutattak be, hogy „budweissi, csaszlaui és przemysli” világlapokból kiollózott ujságszeletekkel magát, mint *tragoedát* igazolni kívánja. Nálunk annyi diplomás és diploma nélküli ember ír színi és általános irodalmi kritikát, ítél költők, hangversenyek és képműalkotások, szobrok és épületek (templomok, városházák, színházak és villák) felett, még pedig kategorikus és fölényes hangon, hogy talán nekem is szabad lesz ezen kedvenc témáról profiteálni, „vallani” — mert hiszen én legalább professzor volnék. Igaz, hogy én az egy napi irodalomnak früstök utáni olvasói előtt nem szoktam járni a divatos bosztonokat, nem is adtam ki egy csipetnyi lyrai kötetet sem; nem rajzoltam s nem is festettem; még a zenéhez sem igen értek, — hacsak a zongora kétes „művészetét” ide valami jóakaróm ilyennek beszámítani nem akarná. De értek, — legalább én úgy gondolom —, értek a *philosophiához*. S miután a philosophusnak legfőbb hivatásához tartozik, hogy az igaz, jó és szép területének összefüggését keresse, azért megpróbálkozom én is, mint 1905-ben tettem, ismét a szépnak kérdésével. Annál is inkább, mert úgy vettem észre, hogy némely tanaim annyira megtetszetek, hogy Budapesten is úgy dobálóznak a „projectio”, „constructio” „az érték” fogalmaival, amelyeket én hoztam be 1882-ben, mintha legalább is ők találták volna fel azokat.

2. §. Kínálkozó tárgyak. „Aesthetik von Unten”.

De a t. olvasók érdeke ellen sem vélek vétkezni, ha egyszer philosophiai szempontból is megvilágítjuk azokat a kérdéseket, amelyek az aesthetika köréhez fonódnak. Teszem ezt azért, mert tudom, hogy erős áramlat hömpölyög az összes népeknél, amely azt hangoztatja, hogy az aesthetikát a philosophiától úgy kell függetleníteni, mint azt próbálják a psychológiával, bár biztosan tudom azt is, hogy ily úton az aesthetika rendszeréhez soha sem jutnak el. Az ilyen aesthetikát „Aesthetik von Unten”-nek nevezik. *Műkritikai elemzés* lenne ennek a tannak első lépése, még pedig nem az a „jámbor”-nak, sőt „együgyű”-nek nevezett kritika, amelyet még száz évvel előbb Lessing gyakorolt Laokoonjában. Most a műalkotáson épülő kritikát lenéző fölényeskedéssel lemosolyogják, sőt leröhögik az óriások, kivált a „fiatalok”. Most az elemzéshez „laboratórium” kell; kell egy egész csomó „Versuchsperson” (No. I—IX.); kell egy „Projectionsapparat”, mellyel a képeket vetítik; kell legalább 100 „Diapositive”, — „Photographien von Architekturen, Plastiken, Gemälden, und kunstgewerblichen Gegenständen, einige koloriert”; kiegészítik ezt a hadi felszerelést „farbige Photographien von amerikanischen Landschaften”; ezután alkalmazzuk a „Methode der Zeitvariation”-t; kell bizonyos „Expositionszeit”, azután sok „Versuchsreihe” mindenikben 25 kép, egy sorban összesen 959 kísérlet. Végre XVI. „Tabelle”, — aztán meg van az anyag, amelyből Emma von Ritoók „Zur Analyse der aesthetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation” című értekezését állította össze. (Zeitschrift für Aesthetik, V. kötet, 3—4. füzet.) Ugyan ilyen módszerrel kutatja, „die akustischen Phaenomene in der Lyrik Schillers” Karl u. Marie Groos (u.o. 4. kötet, 559—571. lap.) Szintén ilyen módon vizsgálja „Weiteres über Einfühlung und aesth. Miterleben”¹ Veron Lee, egy élemedett „Kunstschriststellerin”

¹ U.o. 5. kötet 145. stb. lapokon.

(mert első cikke már 1885-ben jelent meg.) Remélem, hogy egy jó lorgnon sem hiányzott s ha még hosszú kék fátyolt kötünk a kalapunkra, akkor neki indulhatunk a fáradságos esztétikai kéjutazásnak. Nem tudjuk, milyen eredményük lesz ezeknek a fizikai excursióknak, miket az újabb időkben kivált a hölgyek rendeznek a „szépség” végtelen területén; de valami nagy hasznát ennek a sok utazgatásnak eddig legalább az esztétika nem tapasztalta. Még akkor sem, hogyha több erős férfikar vezetné ezen kísérleteket, mint ahányan eddig udvariasságból szolgálatra ajánlottak.

3. §. Elégtelen utak.

Az „Aesthetik von Unten” másik forrása a *művészettörténelem*. A mai műkritikusok nagyobb részt a művészettörténelem területén foglalatoskodnak. Ezen felette értékes munkában kiváló eredményeket mutathatnak fel; kivált ott, ahol jó ízléssel és tiszta belátással, a tárgyért oly lángoló szeretettel rajongó férfiak dolgoznak, mint pld. nálunk Berzeviczy Albert, ki rátermettségét legújabb művében fényesen dokumentálta. (Berzeviczy Albert Tájképfestés a XVIII. században” Bp. 1910. Akadémia kiadása.) De eltekintve kultúrai fontosságuktól, az esztétika maga csak a jól elrendezett anyagot kapja bennük, amelyet ő neki kell még csak *elvilleg* értékesíteni. Hogy pedig ehhez nem elegendő az egyes *költői* szülemények boncolgatása, azt éppen nálunk is tapasztalhatjuk. Aránylag sehol sem írnak annyi „méltatást” a költőkről, mint nálunk; de megállapodásra nem jutottunk még aziránt sem, hogy vajjon a *Bánk-bán* vagy *A kegyenc* a legjobb tragoediánk. Mert hogy lehetne itt végleg döntenie, ha magának a *tragikumnak* természete felől sincs a bírálók nagy része alaposan tájékozódva? Szóval a műtörténelmi bírálat nem alapja az esztétikának, hanem *praktikus érvényesítése*. Valamint gazdaságot jól csak az tud vezetni, aki a gazdálkodásról többet tud, mint a falusi zsellér, úgy műértő döntést csak az végezhet, akinek az *esztétikai viszonyokba teljes betekintése van*. Enélkül kapkodunk elméleteken és praxisunk ferde és megbízhatatlan.

Aztán elé áll ennek folytán a mi esztétikai kezelésünknek egy új ellensége: az *egyoldalú korlátoltság*. Azért, hogy valaki a kertészethez ért, nem kell értenie a városrendezéshez; azért, hogy valaki tud stukkókat alakítani, amelyeket másnap rendőri assistentiával meg kell csonkítani s fűgefalevéllal ellátni, — ezért, mondom, még nem kell érteni a poésishez. S ha valaki gyönyörűen tud festeni, azért még mindig lehet, hogy gyalázatosan hegedül — és megfordítva. Feltéve már most, hogy valaki a gimnasisták előtt megelemezheti a Coriolánust (az okosan készült vezérfonal alapján), — vajjon ezért fel van-e jogosítva arra, hogy Rembrandt nem rég szentségtörő kézzel elcsúfolt „Éjjeli őrségének” értékéről ítéletet mondjon? Csak akkor jó az egyoldalú szakszerűség is, ha azon forrásokat megértette, amelyekből úgy a művészi alkotás, mint a művészi *élvezet* fakad. Ha az *esztétikai érték* mibenvoltába nincs tiszta belátásunk, akkor sem experimentumok, sem műelemzések, sem egyes művészetek ismerete, — szóval semmiféle részszerű ismeret ezen hiányt nem pótolja. Sötétben fogunk tapogatózni, mint Abdera híres lakosai, akik Vénusz-szobrukát 80 öl magasra állították fel, ahol senki sem ismert többé jelentésére; mert ők csak hiúságuknak áldoztak, de nem az észnek. Vagy oly zűrzavar lesz fejünkben, milyen ott borong a felcseperedett amerikai Nábobében, aki 100.000-ket nem kímél, hogy *híres* európai festők műveit összevásárolja, s kinek voltaképpen minden kép mégis csak bemázolt vászondarab.

4. §. „Aesthetik von Oben” és a pszichológiai magyarázat. Felosztás.

Én tehát azt hiszem (legyen szabad hinnem!), hogy az esztétika ilyen utakon meg nem fog alakulni. *Így csak az anyagát hordjuk össze nagy és felesleges költséggel*. Ész kell ehhez, nem anyag. Mert a tudomány egy *megértett egység*; az anyag pedig *disiecta membra*. Az egységet pedig csak az Ész hozza beléjük. Kant nem bújta a képtárakat és szoborgyűjteményeket; s mégis neki köszönjük az esztétikai princípiumok tisztázását. De a princípiumok nem a felszínen úszkálnak; a sok apró csecsebecsének *belsejében* rejlik az „aranycsíra”, — innen azonban csak az halássza ki, aki *magába száll*. Ezért nem hiszem, hogy az esztétika „von Unten”, vagy ami ezzel azonos „von Aussen” lesz megépíthető. De ha nem lehet *így* megépíteni, akkor csak az „Aesthetik von Oben”, vagy ami ismét ezzel azonos „von innen” építendő fel. S ennek tanúbizonysága azon első lépés, melyet az esztétika már megtett: a *pszichológiai magyarázat*.

Egy ilyen munka nem pár évtized alatt alakul ki teljesen. S ha mégis próbálják pld. Volkelt, Lipps, Dessoir s mások is jelenben, akkor ezen kísérletek annak bizonyosságai, hogy az *esztétika nem lehet önálló tudomány* azon értelemben, mintha valaki is *philosophiai belátás* nélkül megvethetné alapjait. Aki ezt

próbálja, az a saját kárán okul. Sem experimentum, sem művészettörténelem ezen alkotás megépítéséhez nem elegendő. Csak az *egész philosophiába való belemélyedésből* lesz az egész épület megszerkeszthető. Tudom, hogy ilyen összefoglalás *még nincsen készen*. De a sok széthúzás dacára is legalább próbálkozzunk meg vele. Ezek az előadások tehát nem „positiv esztetika”, — ilyent csak a világ utolsó embere fog talán szerezni. Addig, amíg az Atmannel eggyé nem leszünk, csak töredék, kísérlet az a név, amely *az esztetika kidolgozott alakját megilleti*. Az én kísérletem eszerint nem arrogál magának többet, mint hogy az Esztetikába *bevezetés* legyen. Minthogy azonban *philosophiai bevezetés*, azért az esztetika minden főkérdésére ki fog terjedni. Mert éppen abba a *nagy összefüggésbe* akar bevezetni, amely az egyes esztetikai kérdések között *minden bizonnyal* fennáll. A részletek talán nem lesznek elég bőven feltüntetve; sokszor tévedni is fogok az egyes tételeknél; de ezt az összefüggést nem fogom szem elől tévesztetni. S ezzel több haszna lesz az olvasónak, mintha *kategorikus hangon* beszélnék olyan dolgokról, amelyek végleg tisztázva még nincsenek. A részletekbe való behatolást, azt hiszem, ezzel lehetővé teszem mindenkinek.

Előadásaim tehát a következő kérdésekre terjeszkednek ki: I. Az esztetikai alany, vagyis az esztetikai szemlélés. II. Az esztetikai tárgy. III. A művészi alkotás. IV. A művek élvezése és V. Az esztetikai kategóriák. Mert az esztetika azon tanoknak foglalata, amelyek a szemlélő és a szemlélt tárgy közti viszonyra vonatkoznak s azon *szempontoknak*, melyek alatt nekünk ezen viszony jelentkezik. Első a szemlélő és alkotó alany; második a megalkotott és szemlélt tárgy; a harmadik azon esztetikai csoportok, amelyekbe ezeknek viszonyai beilleszkednek.

I. FEJEZET.

Az esztétikai szemlélés és esztétikai álláspont.

5. §. Aestheticum, szép és művészi megkülönböztetése. A pszichológiai álláspont tisztázása.

Aesztetikai fejtegetéseink lassú haladásának egyik oka az volt, hogy az alapfogalmakat kellő tisztasággal és határozottsággal el nem választjuk. Nevezetesen a zavar *egyik* főoka az, hogy a fejtegetéseket a „szép” fogalmával kezdik s azután mindent ezen kategória meghatározása szerint kezelnek; egy *másik* okát pedig a mechanikus pszichológiában találom. Ennélfogva a további fejtegetések érdekében szükségesnek tartom, hogy előzetesen némely terminust helyrehozzunk.

1. Ami a *kategóriákat illeti*, amelyekkel az esztetika dolgozik, különösen háromnak elválasztását tartom szükségesnek: az *aestheticum*, a *szép* és a *művészi* fogalmának. A rendes eljárás már most az, hogy az aestheticumot a széppel azonosítják. A görögöknél *tò kallón*, *peri kállous* volt rendesen a probléma neve (pld. Plotinosnál). „Rendszeres Széptan”, mondja Greguss Ágost; „Aesthetik”-nek mondja Hegel, de inkább szeretné „Kallistiká”-nak nevezni, s voltaképpen neve volna „*Philosophie der schönen Künste*” (1. k. 3. l.) „Aesthetik *oder* Wissenschaft des Schönen”-nek nevezi nagy művét. Fr. Vischer. Az újabbak jobb útra kezdenek térni: Lipps Th. ugyan így definiálja „Aesthetik ist die Wissenschaft vom Schönen, implicite auch vom Hässlichen” (Grundl. der Aesthetik), de már K. Groos (Einleitung in die Aesthetik 1894.) az azonosítást tagadja és H. von Stein azt hirdeti, hogy „man hat die Wissenschaft der Aesthetik nur unvollständig erfasst, wenn man sie als Lehre vom Schönen definiert” (Vorlesungen über Aesthetik 1. lap.)

Anélkül, hogy ezen vitába bocsátkoznám (v.ö. II. Fejezet elejével) kijelentem, hogy Groos és von Stein mellé állok. Az „aestheticum” a nemi fogalom, a „szép” csak egyik formája. Maga az „aestheticum” egyrészt *széptant*, másrészt *lélektani* kategória s alája kerül a szép, fenséges, rút. *Minden szép = aestheticum, de nem minden aestheticum = szép* — ezt már Groos rendbe hozta (i.m. 47. l.). S ép oly határozottan megkülönböztetendő tőlük a *művészi*, (das Künstlerische). Jelentése közelebb hozza az aestheticumhoz, mint a széphez; mert a szép műveken kívül mások is vannak, de ezek mind esztétikaiak. Én a művészi alatt azon *műalkotást* értem, amely az aestheticumot valamely szemléleti formában megvalósítja; de mindig *alkotás*, tehát *az emberi elméből megszületett valóság*.

Amikor tehát az esztetikairól van szó, első sorban nem a szép és nem a művészi fogalmából kell kiindulnunk; az egyetlen logikai út az „esztétikai”-nak fejtegetéséből haladhat a többi fogalmakhoz.

2. Ezen haladásnál pedig elégtelennek találom a *mechanikus lélektani felfogást*, mely azt hiszi, hogy testi életünk összes processusait elemi erőnyilvánulások összegezéséből, *asszociatio útján* tudja megmagyarázni. Ezt az utat Fechner kezdte, nálunk Pekár K. és Mitrovics Gy. ismétli. Pedig ezen az úton még a *műélvezést* sem lehet megérteni; annál kevésbé az *alkotást*.

Mert azt meg lehet engedni, hogy valamely művet mozaikszerűen összeállíthattunk *képelemekből*, — hisz így megy végbe a tanulás minden fokon — de soha nem hozható ki ezen elemekből azon *gyémántkötelék* maga, mely azokat esztétikai *egységgé* szorítja össze. Pedig az aestheticum és a művészi éppen az intuitio által *részeivel együtt megragadott egység*.

Maga azon *tevékenység*, mellyel az adott műtárgyat, mint egységet megragadjuk, *kétségtelenül külön valóság*, — a tárgy elemeivel szemben. Az, aki a tárgy részeit észreveszi, szemléli, — nyilván más, mint ezen *részek*, és más, mint azoknak *egysége*. Ez a valaki mindenütt a tárgytól különböző öntudatos realitás: *az intelligentia vagy az Én*. Ettől semmi experimentális pszichológia kedvéért sem szabad tágitani.

Nyilvánvaló tehát, az esztétikai processust csak félig értjük, ha csupán a *tárgyat* nézzük. *Az esztétikai tárgy nem abszolút tárgy, hanem csak egy alanyra nézve tárgy*. Ez az alany alkotja meg róla a képet, azért a képet és a tárgyat ezen alkotó nélkül soha megérteni nem lehet. Az esztetika csak az Én produktivitásából merítheti magyarázatait; ahol ezt a tárgyból próbálja, ott a legfontosabbat vagy felteszi, vagy pedig mellőzni kénytelen. Az újabb esztetikában ezen nem mechanikus, hanem ideálistikus irány mind jobban kezd

érvényre jutni (pld. Lippsnél)¹ mint Dessoir mondja: „Die psychologische Aesthetik unserer Tage greift auf Fichte zurück” (i.m. 164. l.). Sőt tovább: Leibnizra. Engem már pszichológiai fejtegetések reá vezettek erre az irányra s ezt alkalmazom most az Aesthetikában.

6. §. A szemlélés formái. Az esztétikai szemlélés általános és szabad szemlélés.

Kiindulva tehát azon ismeretelméleti tényből, hogy a műtárgy szemlélésénél nem csak a tárgy van, hanem vele szemben ott van az alany is, amely felfogja, természetesnek találom, hogy *ezen felfogóval* foglalkozzunk, mielőtt a tárgynak objektív vonásait kutatók. Az alanynak ezen viszonyát a tárggyal *aesthetikai szemlélésnek* (intuitio, Anschauung) nevezik. Ennek a természete az, ami az esztetikára nézve az első teendőt szolgáltatja. Amint neve is mutatja, az esztétikai szemlélés a *szemlélésnek általában* bizonyos határozott esete. A szemlélés pedig általában a léleknek oly functioja, mely minden más nyilvánulásának feltételét képezi. Azt a tevékenységet értjük alatta, mellyel az *öntudat valamit tárggyal állít maga elé* (projectio); lényegében leírhatatlan, mint az öntudat maga, de *közvetlenül* ismeretes functio, amelyet Schelling és már a hindu philosophia a *fénnyel* hozott, nem mély ok nélkül, kapcsolatba. A lélek sötét mélyeiből feltűnik a kép, az Én pedig csodálatos erejével *rávilágít* és megállítja fény körében, *figyel* reája. Az Én ezen *belesugárzása* a képbe az, amit szemlélésnek nevezünk. A Sámkhya philosophia ezt úgy magyarázta (ill. leírta), hogy a kép az Énben tükröződik (azért reflex támad az Énben, *reflexkép*, châyâ); az Én fényessége pedig *viasszasugárzik* a képbe, összeolvad vele s ezzel a képnek *utánzatát* hozza létre, pratibimba. Ezen „bevilágítás” a léleknek „szavakkal le nem írható” munkája; a maga képét is tükrözteti az Én; s ezen képe ugyancsak kép, „illusio” (mithyâ), de valóság, „*látszó való*” („iva”).

Az Én ezen szemlélése különféle elnevezéseket kap, aszerint, amint különböző a tárgy és a sík, amelyet és amelyben bevilágít. *Érzéki szemlélésnek* nevezzük, ha az érzékek síkjába vagy a való térbe sugárzik; mint ilyen lehet látás, hallás, tapintás, stb; amelyek az Én munkájának különböző minőségű tárgyakat szolgáltatnak. Lehet *értelmes szemlélés*, (intell. Anschauung) amikor a dolgok értelmét, a kívánságot, a fogalmat megértem; a logikai munka ezen szemlélethez, mint föltételéhez van kötve. Lehet *észbeli szemlélés*, (intuitio) mikor magát látja mindenben, mikor a szellem tagoltságát veszi észre közvetlenül. De bármilyen tárgyra forduljon is, mindenkor az alany tevékenységét jelenti, *amellyel a tárgyat, azaz annak képét magával szembeállítja (megfigyeli) s világosságával bele terjedve fényessé és világossá emeli*. Amikor a tárgyat magunkkal azonosítottuk s öntudatunk vele egybefolyik, akkor ezen összeolvadásban a tárgyat *szemléljük*.

Az *aesthetikai szemlélésnek* nincs más tárgya, mint a többi szemlélésnek; *tartalmilag* ennél fogva nem különbözik tőlük. Én mindazon tárgyakat, amelyeket érzékeim vagy értelmem vagy öntudatunk szolgáltat, — azoknak összes viszonyait — *aesthetikailag is szemlélhetem*; az esztétikai szemlélés tehát; mindarra fordulhat, amit érzékelve, ismerve, akarva feldolgoztam. S minthogy egyéb tartalma a léleknek ezeken kívül nem lehet, *azért az esztétikai szemlélés egyetemes szemlélés*. Az esztétikai szemlélés tehát minden *más szemlélésre felépülhet*; valamennyire támaszkodik, mert látott, hallott tárgyat, érzést, jelentést, óhajtatást, — mindezt szemléli.

Az esztétikai szemlélés ezek szerint minden más szemlélésre épül ugyan, de mégis különbözik azoktól *formailag*; ezen formai vonásnak ugyan megfelel tartalmilag is az Énnek bizonyos alkata, de bármilyen tárgya legyen, — az *aesthetikai szemlélés mindig a tárgy kényszere alól felszabadult, azaz szabad szemlélés, ráeszmélés*.

7. §. Munka és játék. A játék formái. A művészet kezdete.

Az *aesthetikai szemlélés szabadságának megértéséhez* némely momentumnak részletezése szükséges. Nevezetesen a munka és a játék közti különbséget szokták használni — *helyesen* — az esztétikum megértéséhez. Helyezkedjünk e célból a tapasztalati lélektan álláspontjára.

A tapasztalati szempont az embert a tárgyak végtelenségétől környezettnek és befolyásoltak mutatja. Ezen tárgyak, mint ingerek, tevékenységre *szorítják*; de a *tevékenység az ő saját munkája és teremtése*.

¹ Grundlegung der Ästhetik 1903. — Hamburg és Leipzig. Voss L. kiadása.

Ilyen munkát végez, amikor a táplálékot magához veszi, mikor mozdulatokkal védekezik (legtágabb értelemben), mikor a fényt látja, a légrezgést hallja, mikor functioi érzelmeket indítanak benne, mikor érzelmei vágyakat, s ezek izommozdulatokat váltanak ki. Amikor ezeket teszi, akkor az Én az inger által korlátozva, kötve, bizonyos irányba szorítva találja magát, s ebben az irányban egyoldalulag hajtatik ösztöne által. Eszik, iszik, ugrál, vág, mozog, hogy reális ösztönét megvalósítsa. Nevezhetjük ezt bátran munkának, bár nem gazdasági értelemben, — mert ez már valamely átalakítást jelent az ajánlkozó tárgyon. Az Én, amely ily módon munkát végezni kénytelen, elragadtatik az inger által; belemerül az idegen hatásba; kötött ember. Ameddig a tárgy uralkodik rajtam, addig ő szabja meg tevékenységem irányát, én engedelmeskedni kényszerülök. De ha a munka el van végezve, akkor módomban áll visszatekinteni reá; akkor én a fáradságomat s annak eredményét tárggyul állítom magam elé s én uralkodom felette. Ezen felülemelkedés az Én hatalmának, szabadságának jele. Saját kötöttségét és azt, ami okozta, szemléli kép alakjában, — s szabadon felette lebegve kénye szerint boncolgatja.

S nemcsak a maga állapotát idézheti fel újra, hanem meg is ismételheti egészben vagy részben, az egész folyamatot. Felidézi azon izommozdulatokat, miket végzett, megismételheti a látottakat és hallottakat, újra felköltheti félelmét és örömét, vágyai megújulhatnak, — tetszése szerint. Az Én ezen állapotban szabad s miután semmi inger idegenből nem kényszeríti, a maga erejét játszatja s megindíthatja minden reális célzás nélkül résztételeinek munkásságát. Ilyenek lehettek a palaeolitikus vadászok egész a jégkorszak végéig (Verworn: Anfänge der Kunst 1909. 7. lap ezt az időt egy millió évre teszi), kiknek nyomait kőeszközök és ornamentikájuk, elefántcsont figuráik és barlang-karcolataik mutatják.

Az Én ezen álláspontja, amelyen szemlél, már az esztétikai szemlélés álláspontja, a tevékenység, amelyet szerveiben megindít, játszó tevékenység, az egész processus a játék; minden játék természetében pedig két vonás rejlik. Játsszik 1. a szerv feles ereje, amelyet pihenés által szerzett, és 2. az Én, amely ezzel az erővel rendelkezik. Emberi csak az utóbbi; csak amikor az Én akadálytalanul kénye szerint nyilvánulhat, és amikor a szervnek pusztán saját functioja működik: áll elő a játék. A fiatal állatok teljesen belemerülnek ugrásaikba, mozdulataikba, — de e mozdulataikat saját centrumuk indítja meg s nem nyilvánul bennük egyéb, mint az izmok saját mozgató functioja. Mihelyest más célt szolgálnak, már nem játék az, hanem munka. A játék tehát addig játék, amíg csupán az Én tetszése vezeti s külső célja nincsen.

Schiller a játékosztönben (Spieltrieb) kereste a szépnek eredetét s magában a játékosztönben az érzéki és formaosztón egységét látta (v.ö. Aesthetische Erziehung XIV. Brief.). A szépben éppen ezért az érzéki és formai ösztönök egységét kellett keresnie („möglichst vollkommene Bund und Gleichgewicht der Realität und der Form“ XIV. Brief). Én ezen deductiót nehézkesnek és mesterkéltnek találok, de polemizálni e helyen nem akarok. Annyi bizonyos, hogy a játékban az Én felülemelkedését látjuk a tárgya felett s azért cum grano salis elfogadhatjuk Schiller tételét: „der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ (XV. Brief.) Mindenesetre helyesen tette, hogy a játékban nem pusztán a physiologiai feles erő tevékenységét látja, mint Spencer, Grant Allen stb., hanem az Én reflexiójának szabadságát. Azonban ezen formai vonáson kívül a játékban semmi magyarázó erő nem rejlik. Ebből az abstractumból a művészet tartalmát kihozni lehetetlen; a tartalom azon functiótól függ, amely ilyen szabadságnak örvend; kezünk, lábunk, hangszálaink mozdulataiban s az azokat létesítő psychosisban rejlik, amiket a műalkotásban összeszerkesztünk. Yrjö Hirn helyesen mondja: „Andererseits ist nicht in der Natur des Spieltriebes, was eine Festlegung des von ihm erweckten Geistes- und Gefühlszustandes erforderte. Noch weniger können künstlerische Werte, wie Schönheit und Rhythmus die immer die Kunstwerke kennzeichnen als Ergebniss des Spieltriebs erklärt werden.“ — (Der Ursprung der Kunst. Angolból fordítva. 1904. 29. lap.) A játékból tehát a művészetet megmagyarázni nem lehet; csak negatív feltétele annak. A szabadság nem elég a művészethez; de nélküle nincs művészet.

Ezen játszó állapotba már most az ember mindannyiszor helyezkedik, valahányszor ösztönei a munka kényszere alól felszabadulnak s magának az Énnek nyugalma nem zavarják. Ép azért a játék az ősi népektől fel a mai napig csak játéknak számít, bármennyire változott is esetleg konkrét formája; alapirányai az emberi szervezet változatlansága miatt ugyanazok maradtak, konkrét formái azonban az ösztönök fejlettsége szerint különöttek. De a játék mindig a munka nyomdokain halad. Munkára, azaz reactiora a külső készletti az embert s legáltalánosabb formája a mozgás; így tanulja használni keze, lába, szeme izmait: ugrás, fogás, kiáltás azok az utak, amelyeken láthatólag nyilvánvalóvá lesz a szerv ereje. De a megszokott utakon haladó mozdulat még nem játék; csak reflex; szabályos reflex, vagy szabálytalan görcs. Játékká csak akkor válik, ha ezen mozdulatokat az Én belső szabadsággal megindítja.

Az Én ezen uralma teste és lelke felett ennél fogva az emlékezettől függ. Már az, hogy az egyszeri munka nyomain halad a játék, az ösztön emlékezetét kívánja. De ugyanezt kívánja a játék psychikai oldala is. Az ember a fáradságos munkába, amellyel kenyerét kereste, visszaemlékezhetik; kunyhója tűzénél elmerenghet a vadászat részletein — képekben; ismételheti a hallott hangokat és a látott alakokat belsejében; epekedhetik a szerelem édes percei után, — emlékezetében. Az Én felszabadulása attól függ

tehát, hogy az *ösztönök munkája emlékképpé gyengül*, amelyet nyomaiban feleleveníthet anélkül, hogy reáliter végrehajtaná. Az *ösztönös emberben* ezek az emlékek még igen élénkek lehetnek; de gyengébbek, mint reális és aktuális voltakban valának. A *vadász csendesen ismétli a maga s a préda mozdulatait*, mint a kopó csendesen csahol s kapar lábaival — álmaiban; a hallott hangok még *zúghatnak fülében*; a szerelem emlékei, mint míveletleneknél most is észlelhetők, messze állanak Platon *ἔρως*-ától, de az *Én szembeáll velük*, nyugalmasan szemléleti s tevékeny mozdulatokban nem kénytelen nyilatkozni. *Ha pedig nyilatkozik*, akkor az ember már *nem munkás* többé, hanem *művésszé* kezd alakulni. A kényszerítő munkát tehát felváltja a *játék*, *emlékezetünkben* megismétli a munkát. Az emlék gyengébben mutatja az ösztönt; de mivel benne együtt rezeg, azért a *művészetben* benne kell éreznünk a játék ösztönének erejét is. *Külömben üres formákat adna.*

Ilyen állapotban lesz a ficánkolás (caper), az ideges futkosás *tánczá*; az érzelmes kiáltozás, ordítás, nyihogás *énekké*; a kéz kapkodó gesticulatioja, az arcizmok rángatózása *kifejező mozdulattá*; az idegen mozdulatok *utánzó mimussá*; a tapasztalatok elmondássá *poésissé*, alkotássá. Így többé nem a külső kényszer, sem a physiologiai ösztön, sem az érzéki hiány nem az indító, hanem pusztán ő maga. Múltakony lehet ugyan az alkotása, de már szabad, külső céloknak alá nem rendelt. „Nur indem der Blick des Menschen über das nächste, tägliche Bedürfniss hinausreicht, kann sich auch der Wunsch in ihm regen, Denkmäler zu schaffen, die für eine fernere Zukunft bestimmt sind.” (Wundt: Völkerpsychologie. II. Teil. Mythos und Religion. — 100. lap.)

Minden művészet ennél fogva már az emlékképekre épül fel, mert csak ezek előálltával szabadul fel az Én az ösztönök realitása alól. A *munka tanítja* a kifejezés útjaira. Az első idők eszközein ezért nem igen lesz megállapítható; mesterség, vagy művészi ösztön létesítette-e a műveket? Az valószínű mégis, hogy a *szükséglet* hozta létre az első alkotásokat: a házakat, a kőalapácsot, a vésőt, a tűt, a ruházatot; de hogy mindezt már *otiumban*, azaz szabadságban hozta létre, azaz úgy, hogy felette állott az aktuális szükségleten: ez előttem kétségtelennek látszik. A mesterség és művészet ennél fogva kezdetben látszólag nem volt elválasztva; τέχνη és τέκτων Homerosnál még ugyanazt jelenti, τεχνίτης és ποιήτης csak később válnak el egymástól.

Tekintetbe véve már most mindig azt, hogy a művészet *nem reflex mozdulat*, hanem az Én pihenő állapotából származó reactio, igen könnyen érthető, hogy a „művészetek” ezen „pillanatnyi” formái szűk keretek közé szorulnak, amelyek később fejlődnek ugyan, de eredetüket meg nem tagadhatják ezután sem soha. *Ősi művészetek* bizonyára azok, amelyeknél az Én és a szervek közötti összefüggés typice és *organice* meg volt adva már az ember structurája, ideája által. Ezen művészetek magának az Énnak állapotait fejezték ki, tehát az *érzelmeket* és az *indulatokat* ősi formáit. Ilyen kapcsolatok az Én és az izmok között fennállanak a *végtagok* izmainál egyfelől, a *hangszálaknál* másfelől. Anélkül, hogy ezen *mysteriosus* kapcsolatot e helyen lefátyolozni próbálnók, — mert ez az optikus és akustikus sorok mélységes összefüggésében gyökerezik — *tényleg minden izgalma az Én-nek* (indifferens tömeges voltában tehát közérzéki minőségben) a külsőbe vezető motoros idegszálakon át *mint reactio projiciáltatik*. Hogy miért választja az izgalom egyfelől a hangszálakat, másfelől az arc, láb, kéz és törzs izmait, azt más helyen fogjuk megvizsgálni. Tény az, hogy az egyik nyilvánuláson a *tánc*, a másikon az *ének* épül föl, s történeti tény, hogy a *tánc* és az *ének* mindenkor együtt jártak s hogy az ősemler a táncra minden alkalmat megragadott. Yrjö Hirn ezért egész helyesen „tisztán „lyrikus műformáknak” nevezi (i.m. 90. l.), — bár ő ide számítja az „ornamentet” is s így három ilyen formát akar statuálni, ami tévedés. *Mindkettőnek lényeges jellemzője a rythmus, amely ennél fogva a művészetre nézve fundamentális elemi vonás.*

Ősiségre nézve ezen két lyrai formával nem vetélkedhetik más; ebből a kettőből különödtek a többiek mind. *Ezen különödés oka a reflexio emelkedése s közös közvetítője volt: a kéz.* De hogy a kéz finom mozdulatai meginduljanak, ahhoz a látás és a hallás közbejött volt szükséges. A szemlélő látta a test külső megrendülését és hallotta a hangszálak mozdulatait. A tánc látása nyilvánult az *ornamentikában*, a *rajzban* és a *domborításban* (modell), a hang hallása a *zenében*. Mindkettő már a *Mást ismétli: a rajz a látott táncot* (értve alatt minden optikai részletét) a zene a hallott hangot és a tárgy félelmetes vagy kedves tulajdonságait.

Míg ennél fogva az ősi művészet tisztán lyrai természetű, *annak reproductioja a szemlélőben tárgyat kifejező vagy objektív* műsorozatot hoz létre: az optikusban a rajzot, az akustikusban a zenét. S mivel a szemlélő általában látással és hallással szemléli esztétikailag a tárgyakat, azért *művészi reactioja is látásra és hallásra szorítkozik*. A *mimésis* ennél fogva általános kategória a lyra mellett; a *lyrikus műformák a szemlélő számára optikus és akustikus mimésissé bővülnek ki*. Ezen mimésis *eredetileg* önkénytelen utánzó mívelet, csak a dolgok jelentésének *megértése* után lesz belőle szándékos és tudatos, nem egyszerű, hanem lelkileg kibővült utánzás, amint azt Aristoteles felfogta.

Nietzsche *dionysosi és apolloni* állapotot különböztet meg. Nyilvánvaló azonban, hogy már mind a két állapot az *emlékképet* teszi fel. Azaz: ami igaz rejlik Nietzsche nézetében, az csak a művészet *anyagára* vonatkozhatik: *érzelem és kép formáját* csak az *apolloni*, azaz az *eszmélő* fokon nyeri.

8. §. Az „ünnepi hangulat”. Az esztétikai szemlélés jellemvonásai.

Az esztétikai álláspont ezek után mindenkor bekövetkezhetik, amikor az ösztönök aktuális hiányaitól megszabadulva, az Én magához tér s fölibük kerekedik. Az Ének ezen zavartalan egyensúlyát K. Groos igen szerencsésen *ünnepi hangulatnak* („Feiertagsstimmung”) nevezte el; ez a hangulat tesz képessé arra, „hogy azon a hídon, amelyen a tülekedő köznap élet átrohan, hogy a túlsó partra jusson, megálljunk és azon kilátást élvezzük, amelyet onnan nyerhetünk.”¹ Sokan próbálták ennek a hangulatnak boldogságát, lerajzolni. Gottfried Keller azt mondja: „Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt die Welt sich um ihn ... Wer in einem festlichen Zuge mitzieht, kann denselben nicht so beschreiben, wie der, welcher am Wege steht.” És Dessoir maga ezt mondja hozzá: „Verschwenderische Hingabe an die üblichen Pflichten würde ihn (a művészt) mit Unfruchtbarkeit bedrohen und den Dämon ertöten, ohne den er nicht wäre, was er ist... *Ein dämonischer Beamter nicht wahr, lieber Leser, du lächelst?*” — *Bureau és művész* (genie) ellentétek kell, hogy maradjanak. Ez ünnepi hangulathoz elsősorban a szellemi és anyagi *függetlenség* szükséges; de szükséges a szemléléshez kellő öntudatos erő élénksége is. A reflexio tömörsége, amely túlemelkedik a szorító szükségleteken, — ez szükséges! E kettő: a függetlenség és élénkség szerzik számunkra az ünnepi hangulatot. Az esztétikai szemlélés azonban a *nagyoknak* és nem a *kiváltságosoknak* a privilégiuma. Aki egy vakondtúrásra áll, az is többet lát, mint az, aki egy árokban fetreng; s a paraszt suhanc, amikor a birkanyáját, vagy a leányka, aki libáit őrzi, — jobban és élénkebben élvezheti, mint a fáradt idegzet, aki a bórzejátéktól vagy a nappali üzletektől elcsigázva, a színházakban „üdülést” és „felvidulást” keres. Ennél alkalmasabb helyet ajánlhatnánk: az orpheumok dohányfüstös extasisait!

Érthető, hogy az élet folyamában az „ünnepi hangulat” mind ritkábban jut az ember osztályrészéül; mert ha a szemlélés élénksége fogy, az esztétikai élvezet *ereje* is fogyni fog, de *maga* nem fogy el. Fiatal korunkban és szépen megvárt öregségünkben inkább nyílik ezen hangulatra alkalmunk, mint a férfi utilitikus munkája közepett.

Ha a reflexio fokának különbségeitől eltekintünk, — amiről a 9—11. §-ban lesz szó — akkor az *aesztétikai szemlélés lényeges* vonásait a következőkben lehet összefoglalni:

1. Az *aesztétikai szemlélés* a fejlettségnek bármely fokán állion az ember, a tárgy uralma alól *felszabadult ember szemlélése*.

Amíg az ember alkot, tanul, addig bele van merítve a munkába; csak amikor munkájáról tudomást vesz, azaz megválnak az actiótól, s szabadon *felettte lebeg*, akkor van az esztétikai szemlélés állapotában. Ezt csak a képpel, az *emlékkel* szemben teheti! Ezért a *tanulók* nem szeretik a tanulást; annál jobban szeretik a *tudók*.

A tárgytól való *függetlenség* az ösztönök realitásának leszorulásával, és a tárgynak pusztá *szemlélése*: ezek az esztétikai álláspont feltételei.

2. Ennek a felszabadulásnak *nem célja*: az élvezet.² Közvetlen célja csak az *önmagának* állítása. Yrjö Hirn azt mondja, hogy a művészet „aus einer fast reflectorischen Ableitung für ungewöhnlichen nervösen Druck wird sie immer mehr in beabsichtigtes künstlerisches Schaffen umgewandelt, das sich seines Zieles sowohl als der Mittel es zu erreichen bewusst ist.” (i.m. 102. és 104. lapokon.) Goethe Wertherjének, amelyet Hirn felhoz, nem volt ilyen purgo-féle tendenciája, sem a katharsis nem az. Fájdalom szülte ugyan, de a cél nem volt az élvezet, hanem az Én kialakulása és győzelme.

3. Az esztétikai szemlélés az *alany* részéről abban áll, hogy az öntudat a képbe *bele ereszkedik*, abba *bele olvad*. Hiszen a tárgy előtte csak kép alakjában áll; ezt a képet ő alkotta jelentéseiből, érzéki adataiból,

¹ Einleitung in die Aesthetik. — 43. lap. — Alexander Bernát „istenbékét” követel (Magyar Figyelő 1911. jan. 16.); ez zsidó túlzás, outirozás! „Vannak szünetek, mikor (az ember) belefárad az indulatba és elhallgatnak szükségletei. Ennek az *istenbékének* pillanatában születik meg benne a művész, vagy az, aki a művészetben gyönyörűségét látja.” Ez mind pózolás!

² Hirn (i.m. 123. l.) mondja: „möglichst reiches Geniessen.” Kirchmann is (Aesthetik auf realer Grundlage I. 87.) ezt mondja: „az érzelmek kielégítése az, amelyen végtére minden dolog s minden cselekvés értékét mérjük.”

izomérzetekből stb. *Ő utánaképezte saját szíve véréből.* A szemlélt haragot, szerelmet, a hallott gondolatot, a látott vonások lüktető életét, — mind ő adta neki, *ezekből áll.* Az esztétikában ezt „beleérzés”-nek (Einfühlung) nevezik; ami több, mint *utánzás* (Nachahmen) vagy *utánaképzés* (Einbilden — Groos i.m. 89. és 21. l.). — Az esztétikai szemlélés *az utánzatot átvilágítva megtartja s teljesen bele merül.* Ezt a tényt H. von Stein¹ így vélte kifejezhetni: „Ich sehe bezeichnet einen Eindruck”, „ich sehe so, dass ich nichts thue als sehen” „bezeichnet einen aesthetischen Eindruck.” — „*Ich schaue*, ich bin ganz Schauen” bezeichnet den Zustand des völligen Hingegebenseins, mit dem der Begriff des Schönes auf engste verknüpft ist.” Ezen megtartás folytán kidomborítom a tárgy részleteit, de *belé lehellem a szellem egységét is. Ez a nyugalom az esztétikai szemlélés jellemzője, az Én csendessége.* — Az esztétikai szemlélés a képbe belemerül és benne él; ezt kidomborítja, s *megtartja* a csúcson. De *szabad* tőle; tehát érdektelen.

4. Ezen nyugodt bele ömlése az Ének az általa megalakított *képbe* (pld. szoborba) okozza, hogy a kép minden más környezetéből kidomborodik, kiemelkedik, izolálódik és *megfényesedik* („tömörítő intuitio”!) A képet átvilágítja a maga fényességével. Ennélfogva kötve van a *figyelmezéshez*, de nem egy vele. Ezért számára meg kell hagyni az „*intuitio*” terminust.

K. Groos ezt „a tudat monarchikus berendezésének” nevezi s így Lipps is, bár ő más értelemben beszél a „monarchikus alárendelések”-ről, mint az esztétika főtvényéről, amely szerinte a tárgy részei felett uralkodik. Groos ezt a berendezést a „Vexierbild” példájával illusztrálja s ezzel az esztétikai szemlélésnek alapfeltételére mutat rá. Azonban magában véve ez még nem esztétikai; *ez minden figyelmezésnek a formája.* Az sem elegendő, hogy a kép állandóan megmarad a tudatos hullám csúcspontján: „Sobald die Ablösung des Scheines dauernd den Gipfel des Bewusstseins einnimt, *verhalte ich mich aesthetisch.*” Hiszen minden fix idea is állandóan a tudatos hullám csúcán van. Ezen állandóság tehát csak *feltétel*; esztétikaivá akkor lesz viszonyom, ha belevilágítok annak a tárgynak belsejébe, hogy, mint a Röntgen-sugarak, áttetszővé tegyem; pld. valamely arcképnél (Van Dyck).

5. És ezt *szabadon* teszem. Én a kép részeit *disponálom*, elfordulok tőle s visszatérek hozzá újra — kényem szerint. Pld. a színházban benne vagyok, de bármikor kiléphetek onnan; ha elmegyek onnan, régi nyugalomom visszatér. Ellenben ha valóban *haragszom*, utána reszket minden idegem. Az egyes szavak jelentését élem át részleteiben s egészében. H. von Stein ezt is nagyon jól látta. „Er (az esztétikai álláspont) ist ganz und gar Anschauung und zugleich mit einem edlen Selbstgefühl der reinen Erkenntnis verknüpft” (i.m. 50 l.) Ezt a függetlenséget minden néző elérheti már azáltal is, hogy csak *kép* áll előtte. Még ott is, ahol kívánságot szemlél. (Macbeth uralomvágya, Othello féltékenysége, Júlia szerelme) *a néző felül áll a kívánságon*, mert ez csak az ő *emlékképe*. Neki tehát *magától is függetlenné* kell lennie; ezt pedig csak úgy érheti el, ha magabazárkózik, a *Nem-Éntől elválk* és saját structurájába húzódik vissza. Ezen fokon ömölhetik el belőle a tiszta fényesség, a „pratimbimba” s lesz belőle tiszta élvező („bhoktar”). Ennek a lelki nyugalomnak megfelel a művésznél a lelki derű, amint von Stein szépen mondja: „dem aesthetischen Zustand entspricht beim schaffenden Künstler *die Seelenheiterkeit*” (u.o.).

6. Ebből érthető már most az, amit Kant „*érdekeletlenségnek*” nevezett.² Az esztétikai álláspont az ösztönök felébe való kerekedésből származik; ezek a valóság, amaz a szabad ideálítás. „Ein völliges Enthobensein aus dem Bann der Wirklichkeit, *eine ganzliche Loslösung vom Begehren* macht das Wesen des aesthetischen Zustandes aus” (i.m. 30. l.). *Schopenhauer* is így tanította.³

Nekünk az aktuális ösztönrel nincs dolgunk; *kísérheti, mint basszushang, de nem ő viszi a melódiát.* S éppen ezért nincs is hatással az akaratra; sem a haszon, sem az élv, sem semmi külön más cél nem vezeti. A pusztá szemléléssel teljesen be van fejezve. Az esztétikai álláspontból átmehetünk ugyan a cselekvésbe, a *contemplatióból az actioba*, de akkor már ki is zökkentünk az esztétikai szemlélésből.

7. Ebből látható, hogy a *Siebeck*-féle fejtegetés nem téves, de felületes.⁴ *Siebeck* a *Herbart*-féle apperceptio fogalmát fogadja el s benne azon apperceptiálási formát látja, melynél az „*érzéki tárgy* a megjelenő személyiség általános formájában” vagy mint „*analogon personalitas*” lép fel. Groos ugyan elfogadja, de mégis felületes a *Siebeck* schémája. Igaz, hogy az esztétikai szemlélés mindent létté

¹ von Stein (i.m. 6. l.)

² Hogy ezt már Kant előtt is tudták, dr. Gál Kelemen (Az érdek nélküli tetszés Kant előtt. — Athenaeum VI. k. 37. l.) kimutatta már 1897-ben.

³ *Welt als Wille und Vorstellung.* III. k. 38. § „reines willenloses Subjekt der Erkenntnis (der Ideen)” „Schmerzloses Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries”, — „wir feiern den Sabbath der Zuchtshausarbeit des Wollens, das Rad des Ixon steht still.”

⁴ Wesen der aesthetischen Anschauung.

varázsol, de ennek nem az appercepiálási schéma az oka, hanem egyszerűen az, hogy az esztétikai tárgy egyszerűen csak annyi, mint kép, ez a kép pedig a *mi életünknek egy része*. Nem külső schéma, hanem az esztétikai tárgy saját alkata kényszerít arra, hogy mindenben életet találjunk.

9. §. Az esztétikai szemlélés foki és a művészetek tartalmának gyarapodása.

Miután a megelőzőkben az esztétikai szemlélés különbségét a játéktól és a munkától megállapítottuk, s ennek alapján a mesterség és művészet határvonalait is jeleztük: fixiroztuk az esztétikai szemlélés jellemző vonásait részletesen. (8. §.) Most ismét visszatérünk az *aesthetikai szemlélés phaenomenológiájára*. Láttuk u.i., hogy az esztétikai szemlélés lényegében mindenütt ugyanaz, *szabad, odaadó szemlélés*. Mégis különböző fokon állhat elő s ez az esztétikai szemlélés phaenomenológiája.

Az esztétikai szemlélés ismeretének céljából, tekintsünk vissza az eddigiekre. Láttuk, hogy ezen szemlélő állásponthoz *kiható* actiók csatlakoznak, amelyek közül már kettőt ismerünk: *a munkát és a játékot* és eredményüket: *a mesterséget és a művészetet*. Amaz az önfenntartásnak eszköze, amely az *ösztönök* hasznát célozza; emez a sikeres önfenntartónak mintegy *kielégedett kifejezése*, amelyben magára *mosolyog és magának örvend*.

A munkában csak a *mást alakítja át*, hogy az Énbe felvehesse; a játszó alakításban *önmagát illeti* magához úgy, hogy akadálytalanul és megelégedetten *magát megkettőzze*.

A munkából annyi *mesterség* fakad, ahány módon kell a tárgyat megdolgozni s annyi *eredmény* és mű („munkált” dolog), ahány célnak szolgál. De mindez eredmény nem *magáért* van hanem valamely *ösztön* kedvéért. Ha nem is csinálja „rendelésre”, de az ösztön természete, amely kívánta és sugalta uralkodik a „munkán”, azaz a munka eredményén. Egy kabát, csizma, fejsze, kép, kard stb. amint a valóságban megcsináltuk, nem a maga *önjelentése végett* van, hanem a bőr, láb, fa, fej, ellenség stb. *jelentése* miatt. Reális bútorokat józanul nem is csinál senki a „bútor” jelentéséért; a „lábtyú művészek”, a cérna művészei, a fodorító „műterem” nem platonikus alkotások, hanem a *jelen szükség* szülöttei.

Ellenben a kagyló, amelyet átfúrva nyakunkba akasztunk; egy bivaly körvonalai, amelyet a medve fogával, vagy éles kovakővel a barlang kőfalába karcoltunk; egy „caper”-bakugrás, amelyet jókedvünkben csinálunk; egy *füttty*, amelyet a magunk kedvéért fütttyentettünk el, — mindezek *önmagukért vannak*. Saját jelentőségük kedvéért állítjuk elő őket. *Mert megvalósításuk nekünk kedves*; nem az eredményekre számítunk, hanem önmagukban *örvendetesek* nekünk. A madarak „násztáncai” nem esztétikumok, hanem a nemi ösztön kerítői; s egy kánkán vagy cakewalk azért nem esztétikum, mert bakugrásnál nemesebb célt nem szolgál (a „cakewalk” nevével is mutatja, hogy a „kalácsért” gyötörjük magunkat). Aki az est homályában fűtyül, hogy a szeretőjét magához csalja (még a mandolin és a gitár művészei is ezen megítélés alá tartoznak) az ugyanolyan esztétikus, mint a veréb, amely párját csalogatja magához csiripelésével.

A munka tehát az ösztön szolgálatában áll, azért nem esztétikus (még ha a legjobb „sütemény” is a műve, s hasonló „konyhaművészetek”) — ellenben a *művészet* esztétikai, mert magáért a *gondolatért*, *annak* értékeért alkot.

S most már elérkeztünk a kiinduláshoz. A művészetek kezdetei *reflexmunkára* épülnek fel: az érzelmek megnyilatkozásai hang és ugrások által veszik kezdetüket, — de ezek csak állati nyilatkozatok. Csak, ha ezen mozdulatokat megértettük, *ismételhetjük azokat, mint művészek*. Hogy tehát a „lyrai művészetek” magasabb formában ismétlődhessenek, azaz feljebb emelkedjenek, — ahhoz kell, hogy az első *actiók végzője* a *maga szemlélőjévé* emelkedjék. A fütttyet *hallása*, az ugrást *látása* teszi *objektummá*. Aki ezek felett elhelyezkedve, azokat tudatosan megismétli, az utánozza az első fokot, a második fokon *szemlélővé* emelkedik s *ezen második fokon ismétli az elsőt*. S éppen ez a μιμητής, aki maga (és más) hangját, maga (és más) léptét s mozdulatait, mint objectumot és idegent, *utánozza*. A *mimézis* ily értelemben *új elv*, felsőbb szemlélési foknak kihatása az alakító actusban. Csak csodálni lehet Platon és Aristoteles mély pillantását, mikor az egész művészetet ily makacsul leszegezték a *mimézis* álláspontjára.

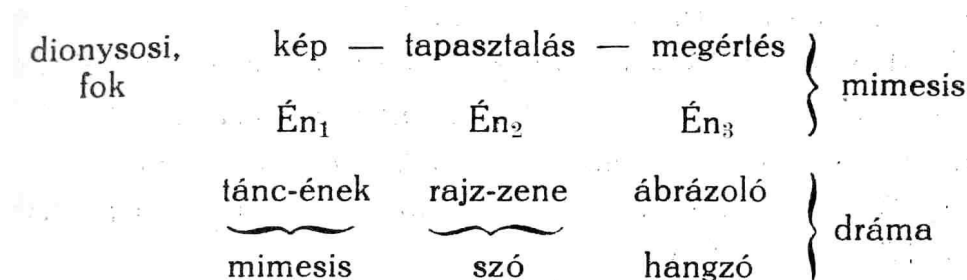
Minden alakítás emléket tesz fel. S minél összetettebb az emlék alkata, annál magasabb az *emlékezőnek álláspontja*. S annál tisztább és nemesebb *szemlélési módja*.

A *szemlélés ennél fogva a tapasztalat bőségével* halad karöltve. Mert nem elég csak önmagát nézegetni: ilyen úton mindig csak *egy* számarat látunk. Hanem ha ezen tudományunkat újra megszemléljük, akkor *okosabbá* leszünk. Mert aki tudja, hogy számár, az *objektív* számárnak maradhat; de *subjective* ezen tudásában, már túl van a csacsi niveau-ján.

Ha tehát a szemlélési fokokat meg akarjuk fixirozni, akkor a tartalmat kell elemeznünk, amelyet kialakítottunk. Mert a tartalomban rejlik azon munka, mellyel megszereztük; s ebből pszichológiailag megállapítható, milyen magaslaton kellett az elmének állani, amely ezt a tartalmat feldolgozta. Ezt azonban mindig szemmel kell tartani, hogy a művészet az *eszmélő* állásponton áll, azaz már reflexio szüleménye.

Minden tapasztalatunk először a dolgot érinti; aztán *tapasztalatunkra* fordul; s végre ezen öntudatos *belátásunkról* tanúskodik. Így előbb az érzéki képet *alakítjuk* ki; azután ezen *képünket megértjük*; végre ebbe a megértésünkbe lesz *belátásunk*. Akiben ez a belátás meg van, felette áll messzire, szemlélési fokát és tisztaságát tekintve, azon barlanglakón, aki *karcolt*, még magasabban azon vadásznál, aki a rénszarvast látta és megölte.

Az esztétikai szemlélés foka tehát az *érzéki*, az *értelmi*, az intuitív *észbeli* s az *aesztetikai* bírás fokaival azonosak. Ezen mértékkel felszerelve foghatunk hozzá az *ősművészet* fejtegetéséhez. Ezen elméletileg nagyon fontos kérdést két úton fogjuk megvilágítani: a) *műtörténeti*, b) *pszichológiai* adatokra, támaszkodva. A dolog megvilágítására álljon itt ez a schéma:



10. §. Az érzéki ember művészete. I. A mimikus művészetek. II. A lyrikus műforma.

A következőkben felhozandókat nem abból a célból állítjuk ide, mintha az ősművészetnek eredetét akarnók felmutatni. Mert mindezek a constructio *történelmi* szempontból tekintve bizonytalanok, határozatlanok és töredékesek. A dionysosi fok emlékei nem maradtak reánk; emlékek csupán az apolloi fokon maradtak fenn. A régiségtan adatai már az *időre* nézve korlátozottak, s *körük* tekintetében kénytelenek töredékekül maradni, mert erős az időnek foga, még a sziklát is megrágja. Azért az ének, tánc és költemény finomabb vonásait csak az élő kultúrátlan törzseknél tanulmányozhatjuk, az ősebernél semmi pozitív tény nem ismerünk s pszichológiai hozzávetés az egész eredmény erre vonatkozólag, a) *Időbelileg* a régiségtan jelenleg 8 fokot állapít meg:¹

α) az *eolithikus kultúra* idejét egyáltalában nem tudjuk. A köveket természeti alakjukban használták; a cél csak a tágabb értelemben vett *védelem* volt.

β) az *archeolitikus kultúrában* már *hasítják* a követ s a darabok széleit a célhoz képest munkálják meg. Bevert forma nem volt. *Közép-tertiär*.

γ) A *paleolitikus kultúrában* a követ *conventionális* formában mívelik eszközzé és fegyverré; ide gondolja Verworn az *ornamentális* és *figurális* művészetek kezdetét. *Középdiluvium*: ebbe a korba esnek a *kihalt* állatfajok: barlangi medve, mammoth és a *kivándorlón* állatok: rénszarvas, stb.

δ) A *neolitikus kultúrában* az agyagipar, állattenyésztés és földművelés a jellemző. A köveket simítják és csiszolják. Az utolsó *jégkorszak* végétől fogva.

ε) A *rézkultúra* a kő mellett a rezet is feldolgozza díszül, fegyverül és eszközökül. Kb. 3000 Kr. előtt.

ζ) A *bronzkultúra* a rezet és ónt keveri. Kb. 2000 Kr. előtt.

η) A *régibb vaskultúra* (Hallstadt) a vasat kezdi, de túlnyomóan a bronzot használja. Kb. 1000 Kr. előtt.

θ) *Újabb vaskultúra* a vasat míveli és használja túlnyomóan. Kb. Kr.e. 400—100.

¹ Itt Verworn két idézett művét vettem alapul.

Verworn műve (*Die Anfänge der Kunst* 1909. c. s. köv. lapokon) ezt részletezi és a lelőhelyeket is csatolja hozzá. Mindebből azt lehet látni, hogy szerinte a művészet kezdeteit a 3000 év előtt Kr.e. a messzi múltba (lehet 100.000 évre is!) képzelni, mert csak merő képzelet az egész.

I. A mimikus sor tartalma.

b) Feltéve már most, hogy ezen *korszakok* geológiai és archeológiai tekintetben legalább némileg találunk, a *leletek tartalmi jelentése alapján* rendbe hozható a többnyire egyforma adat. Ezek közé tartoznak (a neolitikus időből)

α) a *sírok és a cölöépítészet*. Amazok különböző formában: a dolmenek (Írlandban)¹, a dán tumulusok (kőkörökkel)², a *carnci kősorok*,³ a kőoszlopok vagy *menhirek*, amelyekből a kőalakú dán *kromleche* keletkeztek;⁴ mykaenei és palaestina kőemlékek.⁵

Az építészet terén tehát a *jelek* és azoknak sorolása (Reihung) vonják magukra figyelmünket, amely az *ornamentika* elvein kívül mást, mint a praktikus cél gondolatát, bennük esztétikai értékül nem talál.

β) Bőségesebben csörgedez a művészet productioja az *ábrázoló művészet terén*. (Ha ebbe bele értjük az ornamentális karcolást, az elefántcsont plastikát és a festett rajzokat.)

αα) Az *ornamentika* a kováköveken és csontműveken különböző motívumokat karcol bizonyos rovás-sorozatokban vagy domborreliefekben.

ββ) A *figurális művészet* (szinte paleol.) vagy egész állatokat metsz elefántcsontból (vad ló, kőszáli kecske, rénszarvas. 17—18 figura), vagy állati részeket (lóláb, 18. fig., lófej 19. fig.); vagy pedig kőre és csontra karcol (pld. összeroskadó rénszarvas, gazella, madárfej, 20. fig.), vagy egész állatokat és fejeket (21. fig.).

De nemcsak egyes állatokat alakít, hanem *állatcsoportokat is* (pld. egymást követő rénszarvasokat 22. fig., bizonokat (miniatűr) 22. fig. b.), sőt egy egész vágató vad ménest (22. fig. c). *Növénykarcolatok is* találhatók (23. fig. c). Az *embert* is megtaláljuk egész *szoborképen*. A *legrégibb Venust* (V. de Brassempouy, a Pyraeneusokban) csodálatos pontosságú torzóban találták meg elefántcsontból; egy *embert bottal*, egy *vadászt*, aki bizont üldöz, csontra vésve. (Bizonjäger von Laugerie; basse Dordogne 23. fig. b.). Paleológikus csontvéseteket egy „vezéri pálcáról” (32. fig.), embereket átöltözve, mint zergéket s velük együtt egy kutyát is találunk.⁶

γγ) *Fali rajzokat* bírunk (diluviumból; palael.) álló és ugró kőszáli kecskéről, (25. a. fig.), álló és ugró bizonról (24. c. fig.), sőt sebbel is; vad lóról (a niauxi barlangból).

A diluviális bizonnak több rajzát találjuk a *niauxi* barlang falán, a bele fúródott dárdákkal együtt (26. fig.) sőt halálos vergődésben is (27. fig. Altamirai (Santander, Spanyolorsz.). A combarellesi barlangban (Dordogne) gólyafejű, ügyetlen toronyalakú mammoth látható, mint karcolat. Ellenben elefánt-karcolatokon kivált a mammoth-fej szépsége feltűnő (v.ö. Krämer. i.m. XI. 280. tábla).

δδ) Festve piros, barna és fekete színekkel mint freskót, találtak (főként spanyol barlangokban) bizonokat, harcoló rénszarvasokat (u.o., II. 2-ik tábla). A Krämer művében (II. 284. l.) között bizonok drappszínűek és kisfejűek.

Eszerint a palaelitkorban a figurális művészetek minden főága fellépik a különböző emlékeken.

Hogy a szobrászat már nagyobb tömegeken is megpróbálta erejét, annak bizonyosságát (a bizonytalan korú) kőemlékek adják, amelyeket a keletindiai Husvét-szigeteken találtak. Ezen fejek veres kalapja lábából

¹ Wilh. Baer: Der vorgeschichtliche Mensch. 1879. 269. l.

² U.o. 271—3. l.

³ U.o. 274. l. (a salisbury-i „stonehenge”)

⁴ U.o. 276. l.

⁵ U.o. 256. l.

⁶ Krämer: Weltall und Menschheit (1909.) II. k. 284. stb. l. A hivatkozott képek mind e műben vannak közölve.

van, sokszor nyakukkal a földből nőnek ki; hegyes orrukkal északra néznek; elégedetlen, moquánt arccal s hosszúra nyúlt fülekkel unottan bámulnak az égbe.

c) Ezen *tartalom kezelése* már régóta feltűnt s a francia ásatások minden újabb lelete neveli a bámulatot, amelyet keltenek. Már *Reinach* Salamon (A művészet kis tükre, ford. Lázár Béla, 1906.) emlegeti „realizmusukat”, amely „a képzeletre mit sem bíz”; az „egyszerűsítést” úgy, hogy „nem találunk fölösleges részeket”; végre azt, hogy „e művészet telve van *élettel és mozgással*.” (5. l.) Ezeket a vonásokat emeli ki *Verworn* is (Zur Psychologie der primitiven Kunst 26. l. és Die Anfänge der Kunst 47. sk. l.) s megemlíti, hogy a jelenleg élő népek közül ugyanilyen felfogást mutatnak az *eszkimók* (Zur. Psych. der Kunst 27. l.) és a délafrikai *busmannok* (32. kép). Magyarázatul ezen „Naturwahrheit” számára felhossa (49. l.), hogy ezen érzéki népeknél az érzéki kép és a kiható motorok közé semmi elmélkedés nem tolódot. Innen van a „Natur entsprechende Kunst”, amelyet ennek alapján „*physioplastische Kunst*”-nak nevez (Anfänge 50. l.) „d.h. eine naturwahre Kunst, die nur das *wirkliche Objekt selbst oder sein unmittelbares Erinnerungsbild*, aber keinerlei Speculationen darüber, keinerlei Reflexion und Überlegung zur Ausdruck bringt” — azért nem, mert „man gar keine (Reflexion) anstellte” (51. l.).

Nem bocsátkozunk annak fejtegetésébe, vajjon az ősemberek ilyen teljesen „gondolat nélküli” emberek voltak-e; sok elmélkedésre, kétségtelenül, reá nem értek. S éppen ezért a szem és a kéz között gyors volt az átmenet. De *csak azért*, mert a mesterség és az éles megfigyelés biztos mozdulatokra képesítette őket s *fix emlékképeket* szolgáltatott nekik.

Van azonban ezeken a képeken és szobrokon valami, ami a *készületlenségre* mutat. Eltekintve attól, hogy az alakok maguk sem sikerülnek mindenkor (pld. a 17. képen a ló, a 23. képen az ember, a 25. képen a kőszáli kecske és az ágaskodó bivaly, a 11. táblán a bizon) s hogy az alakok sokszor merevek, — vannak darabok, melyeknek izomzata, alakja, mozdulata meglepő tökéletességet árul el (v.ö. a fent említett mammut-karcolattal) s a brassompuy-i Vénus hátalakítása bármely művésznek becsületére válna. De az alakok nagyrészt *üresek*; lüktető *élet* van pld. az összeroskadó rénszarvasban (20. kép „Renne mourant” és az ugyanott közölt gazellák fejei); de már a 26. képen egészen chablonszerű kontúrjai vannak a bizonnak. S ha meg is ismerjük rajtuk az állat külsejét, amelyet ábrázolni akarnak, de *több kifejezés nincs bennük*. Sem a lovak, sem a bivalyok, sem a mammutok, sem az emberek ezen *külső attitude-ön* kívül egyebet nem fejtenek ki. Ahol rajzolnak is életet, (pld. a zulus és bushmanok harcai Wundt: *Völkerpsychologie*. II. Bánd. Mythos und Religion. Erster Teil. 121. stb. lapokon), e rajzok merevek. Az arckifejezés emberi és állati vonásokat vegyít (pld. a görög maszkokban); torz kifejezések ezek, mert ember és állat a dühben hasonlóak. A *Gorgon-typus* ennek a képe (Wundt i.m. 150. l.) a *Rondanini Medusa* (IV. század) már ideális alak. Lelki állapotokat ezek a figurák nem jeleznek, — *mert ezt még nem értették a rénvadászok*. Nem hiszem, hogy a brassempuy-i Vénus elveszett feje azt fejezte volna ki, ami őt Vénusszá tenné, a bájós nőiességet; most csak formás nőt mutat, de azt ügyesen.¹

Verworn ezért helyesen tiltakozik az ellen, hogy ezen rajzokat valaki a *gyermeki* rajzokból akarja magyarázni. A gyermek rajzai már nem a *valót*, hanem annak átdomult *képzetét* (Vorstellung) fejezik ki. Hogy pedig ez mennyire meghamisítja a rajzot, azt azon lemásolások sorozata mutatja, amelyet könyvében közöl (Zur Psych. der primitiven Kunst 36—39. l.). A gyermeki rajzok a 3—6 éveseknél „egyszerűen schematikus emlékezeti képek”, amelyek *első* fokon az *embert*, *másodikon* az állatot, (a házit) *harmadikon* a további környezetet adják; fát, házat, asztalt stb. Az ember nagyságban felülmúlja mindeniket (nyilván közről nézik); nincs *árnyalás*, sem *perspektíva*. Az ember első része a fej, ebből azután kinőnek a kezek gereblye-szerűen, a lábak és végül a törzs, mint egy zsák; azután hozzájárul — néha — bot, pipa, kalap.²

Az embert ezek a rajzok többnyire egész arccal, en face, adják, két szemmel és előre forduló mellel úgy, hogy a *ruhán át láthatók a lábak*. Így találjuk ezt az egyiptomiaknál; ezt az ábrázolást Lange a „frontalitas törvényének” nevezi.

¹ Mindezekből érthető, hogy az első rajzok *embert* alig mutatnak. *Karl von Steinen* a brazilai erdőket lakó indiánoknál is ilyen schematikus rajzokat talált („Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens 1894. A 248. lapon rajzok, a 282-iken szobrok. Ezeket Wundt is átvette i.m. 11. i. 121. lap). Ezeknél a népeknél *emberen* és *állaton* kívül még csak a *csónak* szerepel, őket csak ezek érdeklik. De az állatokat szívesebben ábrázolják, mint az *embert*; mind a kettőt stilizálják, azaz *egyszerűsítik*. Még a történelmi festésnél is tipikus egyformaság uralkodik. — Az egyiptomi azonban már *emberfajokat* különböztet meg (zsídó, assyr, néger, föníciai, aegiei) a múmia-képek azután követelik az *egyénit*.

² *Verworn* (Psychol. der pr. Kunst 17—23. lapjain) jellemző gyermekrajzokat közöl. A gyermek rajzoló képességéről, fejlődéséről újabban Georg *Kerschensteiner* írt és közzétette megfigyeléseit (Die Entwicklung der zeichnenden Begabung 1905. V.ö. Münch. Allg. Zeitung 1906. 89. szám). Újabban M. *Eshrich* „Das Kind in der Kunst” (1910) c. művében közöl többek között 56 képet.

Kétségtelen tehát, hogy a *gyermek rajzai más elvet* követnek, mint a természetet. Ezen elv a „képzet” kifejezése s Verworn ezt a művészetet „ideoplastikus művészetnek” nevezi (Zur Psych. 34. l.). Kétségtelen azonban, hogy ez a művészeti fok sokkal nehezebb feladat elé állítja a művészt, mint a primitív mimesis. Először torzalakokat fog a fantáziába vetíteni, (pld. Zur Psych. 26., 29. s kivált a 30. kép); s ezen ügyetlenség jellemzi a gyermekeket, mert már több gondolata van, mint amennyi a rénvadászoknak volt. Vajjon a „*lélek ideája*” volt-e az a motívum, amely Keletről bevándorolva, reflexiora készített (mint Verworn véli), — ezt bolygatni nem akarjuk; minden esetre nagy befolyása volt ennek a gondolatnak az emberiségre, de hogy nélküle is emelkedett a reflexio foka, azt már az élet szükségleteinek bővülése, még pedig jobban, magyarázza, mint a lélek ijedelme.

II. A lyrikus műforma.

Ha a mimikus műformára nézve a szerencsés véletlen megőrzött számunkra maradandó *tényeket*, a lyrikus műformára nézve nem vagyunk ilyen kedvező helyzetben. Csak a most élő alacsony kultúrájú „vad” törzsekre vagyunk utalva, ha a fejlődésnek valamelyes képét kívánjuk nyerni. Ha a származás valószínű menetét tekintetbe vesszük, akkor az *ének* és a *dal* kezdenék ezt a műfajt. Mert a zene nyilván már a mimetikus forma fellépéséről tesz tanúságot.

a) *A dal és az ének.* A dal a múzsai művészet első nyilvánulása, s ezért minden népnél meg van. *Főtárgya az érzés*, míg a *cselekmény* a háttérre képezi; a kar tehát csak ismétlet (példa reá Wundt i.m. II. kötet, I. rész 309. l.). Elsők pedig a *táncdalok*. Tartalmilag az eredeti dalformákban a szerelem és a természet iránt való érzés teljesen háttérbe szorul (habár mást mutat a 311. lapon közölt *Tonga-dal*.) Két legrégebbi formája: a *kultuszdal* és a *munkásdal*. Amaz a varázsmondásból eredt s ezért 1. többnyire érthetetlen, 2. állandó szólások ismétlése, 3. motívumait változtatja. Emez a profán dal, amelyet vagy egy ember énekelt, vagy többen. A ritmus állandóvá lesz általa és benne. Többnyire ismétli ugyanazt a szót vagy gondolatot. Eredetileg úgy látszik, a *gondolatot* ismételték (refrain), aztán jött a (héber) *parallelismus*, amely a ritmust erősíti és végre az *assonánc* és a *rím*. Mindezek csak a ritmus hatását igyekeznek erősíteni.

Ép oly eredeti, mint a dal, Wundt szerint az *elbeszélés*;¹ de a dal tartalma alanyi, emezé pedig tárgyi. S e különbség a legrégebbi költészetben a legerősebb. Első formája a *rege*.

A dalnak megfelelő lehetett ezen a fokon a zene is s ezért, bár a mimikus sorhoz tartozik, ide csatoljuk. — A jelenleg élő vad törzseknek *primitív zenéje egyhangú* (monophon), csak azután lesz *többhangú* és harmonikus. Ének és zene karöltve járnak, de *függetlenül egymás mellett*; csak a ritmusban követik egymást. A fonográf és a gramofon által fixirozott *indián* (Gilman) és *török-tamuli* (v. Hornbostel) népdalok mellett Wundt (i.m. 11. l., 444. l.) közöl 1. eszkimó, 2. egy ausztráliai és 3. egy néger dalt. Az 1. ugyanazt a hangot ismétli, a 2. hangsort kezd adni, a 3-ikban van erősebb ritmikus mozgás és élénkebb hangátmenetek. De valamennyinél jellemző, hogy

1. ugyanazt a *hangot* ismétlik; hogy
2. az *intervallumok* szorosak (férfj és nő közti éneknél az oktáv gyakori);
3. „teljes hiánya a dallamos befejezésnek és egy összetartó főhangnak.” Nincsenek hangnemeik, sem hangskáláik.

A primitív dal és zene ennél fogva primitív érzelmi állapotokra mutat.

b) Épp ily szegényes tartalmú az ósdi művészet a *táncban*. Kétségtelen, hogy a tánc általában „különböző érzelmek és hangulatok emelkedettebb kifejezése” (Wundt i.m. 427. l.); eredete minden esetre az érzelem által okozott ritmikus mozgásban keresendő és ép azért régen fennállott, mint „fegyelmezetlen” tánc, mielőtt fegyelmezetté vált volna. Azért *Gerlandt* csak sejtelmet fejezett ki (1872), mikor a tahitiak táncait vallási eredetűeknek vélte; és *Preuss* azon tétele, hogy némely népek (pld. a Hupa-törzs Amerikában) profán táncokat nem ismernek, — valamint, hogy a görög és római táncok is megőrizték a kultusszal való összefüggésüket (Wundt i.m. 427. l.) semmit sem bizonyít fenti állításunk ellen. Hisz lehet, sőt valószínű, hogy a papi uralom a világi uralom ezen megnyilatkozását teljesen kiirtotta! De a tánc fejlődésében bizonyosan nagyon hatott a varázslat gondolata. Valószínű, hogy az utánzó (mimikus) és

¹ I.m. II. k. 1. r. 299. stb. lapokon.

társas tánc eredetileg ilyen varázstánc volt, amelyet a kultusz tovább fejlesztett, míg a mi táncainkban eredeti természetéhez, a világi öröm nyilvánításához, visszatért. Mert a tánc hozzátartozott az ember egész életfelfogásához; az őseink minden alkalommal táncoltak és az irokézéknél most is 32-féle tánc van (Wundt i.m. 428—429. l.)

Wundt szerint minden tánc pszichológiai eredetét tekintve vagy *ekstátikus*, vagy *mimikus*; amazt járta az egyes ember, emezt mindig többen járták.

„Extasis” minden emelkedett állapot; a mozdulatok céltalanul történnek, de pszichológiailag könnyítenek. Ezért a tánc „pillanatnyi” eredetű. Így hintáloznak az énekes madarak, ficáncol a csikó ritmikus ütemmel. Ha az extasis sokáig tart, támolygást okoz; de a kultusz fegyelmezi (sámánok, fetispapok, táncoló dervisek már táncokat járnak; így a dionysosisi mysteriumokban, a mexikói tavaszi táncban, quakkerek, methodisták stb. táncában.) Az extasisnak vége a hypnosis; ezen cél elérésére izgató szerek szolgálnak (dohány, izzadás, tűz). A flagellánsok táncai (XIII., XIV. században Itáliából kiindulva az egész Európában) a pestistől való félelem által indítottak meg.

Az extatikus tánc éppen olyan kevésbé művészi, mint a futás; művészetté csak a ritmus teszi, amely a társaságban járul hozzá; ha az extasis megszűnik, akkor az extatikus táncból *néptánc* válik. Ilyen az ausztráliai éjjeli tánc, a „corroborri”, amelynél csak az ugrás gyönyöre a motívum.

Egészen más természetű és eredetű a *mimikus tánc*, amely az „élet utánzása” annak minden jelenségében; lehet még a csillagok változásának utánzása is. A közös esemény közös affektust okoz. Lehetnek ezek: 1. a *mező* megművelése (évszaki, aratási) 2. *avatási* cerimonia (férfivá, nővé) 3. a *háború*, 4. a *vadászat*. Aztán hozzájárulhatnak 5. az *istenek ünnepei*, melyeknek száma már a rómaiaknál az 50 körül volt, a császárok korában pedig *mindennapos*. Ezen ünnepélyek alkalmával *diszruhát és álarcot viseltek*; legelterjedtebbek voltak az *állati maszkok*.

A vadásztáncoknál egyes állatokat utánóztak, ami egész játék volt. Ezekből lett az *állatutánzás*, amelyekből az embert utánzó *mimus* állott elő. A mimikus tánc tehát mindenütt vallásos indokra utal; ez a tánc eleinte komoly, később azonban csak az öröm nyilvánulása. Kultusztánc pedig van kettő: a) a *mántikus* és b) a *mágikus*. A táncoló ebben a maszkban nem utánózik, hanem ő maga a cselekvő, mint pld. a phallikus táncoknál mezei daemonná alakul át és annak termékenységét jelzi (Wundt i.m. 430. l.).

Állapodjunk meg kevésbé az itt összehordott tényeknél, hogy a *tanulást* lássuk meg belőlük; mert hisz nem a részletek érdekelnek, hanem az elv, amely a tényekben megnyilvánul. A művészet kezdettől fogva az emberi belsőnek volt motor kifejezése; *de művészetté csak a tudatos ismétlés által finomodott*. A tánc és az ének voltak első, együttjáró formái ennek a művészetnek; ezek még a legközelebb állottak az érzelmek reflex-szerű nyilvánulásához.

Amikor a tánc és az ének művészetekké lettek, akkor valami szándék volt a vezérlő motívum: *öntudatosan megindított idegmunkával kifejezni valamely psychosist*. Ehez pedig szükséges volt az emlékezet. A *motor*nak kellett az izom emlékezetét felhasználnia, az *érzésnek* a *motor emlékezetét*. S magának az érzésnek emlékképét az Én őrizte meg; *az Én tehát emlékezet által szabadult fel a reális ösztöni munka alól*; a reális mozdulatot egy volt állapot nyomai indították meg, s e volt állapotot az Én aktuális érzése élesztette újra fel.

A *megbővülés a szemlélő lelkében állott elő*. A test mozdulatait a szem közvetítette; a látott mozdulatot utánózta a szemlélő, *de csak amennyiben megértette*. A hallott hangot utánózta a gégefő, *de csak amennyire megértette*. Így keletkezett a saját testének mozdulatai útján a *rajz*, és a saját hangjának utánzatául a *zene és ének*. Amennyire magát értette, annyira bírta megérteni a más tárgyat is, s keze mozdulataival ábrázolni.

A menet tehát ez volt.

Először a reflexmozdulat, mint ugrás és kiáltás; másodszor ennek emlékezete és megismétlése; harmadszor ennek látott és hallott képeit utánózta táncban és kiáltásban, — az egyiket a szem, a másikat a fül közvetítésével; negyedszer a látott képek benyomásait egész testével, vagy csak keze munkájával utánózta. Amaz lett a *mimus*, emez a *rajz*; s épp így történt a hallott hangokkal.

Mindezekben az Én álláspontja a közvetlen aktuális ösztönből való elmerültségből az *ideiglenes szabadsággá sublimálódott*. A tánc és az ének utánzásához kellett annak *emlékképe* és az Én felülemelkedése, amellyel a kifejező mozdulatot megindította.

És kellett a *látottak és hallottak megértése*. De e megértés igen kis körre vonatkozott. Csak a *maga testének és a saját érzelmeinek megértése volt lehetséges*; az idegen tárgyakon is csak ezen külső

mozdulatok és azok értelme állott rendelkezésére. A szemlélő Én *felettük állott ugyan*, de egész világképe csak ezen érzéki vonásokra szorítkozott.

Ennek megfelelően *művészete* is csak az érzéki vonásokat adta elő és ábrázolta. Ősi tánca és éneke, — a homályos érzelmeknél akadt meg, örömet és fájdalmat fejez ki. A szemlélő az élő lényeken csak ezen külső vonásokat figyelte meg s azokban csak azt látta meg, amit önmagában érzett; *homályos közérzéseket*.

A rajz csak a határvonalakra, az ének csak a főhangokra szorítkozott. S amikor egész testével utánozott, azaz: *az emlékeket pantomimusan fejezte ki*, — szorosan ragaszkodott a valósághoz. A szem és a testmozdulat közé semmi sem ékelődik. Ilyenek voltak a *háború és vadászat* előadása, amelyek *nem rég* történtek (pld. a Wanjora faluban lefolyt csaták; a vacsandik így szemlélték a fehér emberek eljárását a cethal-vadászásnál; a Macusi-gyerekek előadják „a városból jövet” tartalmú egész drámát stb. v.ö. Yrjö Hirn fejtegetéseivel¹ 157. l.). A meglepő új dolgok (fegyverek, gőzhajók, ágyúk, Hirn i.m. 160. l.) nem sok módosítással utánzó szavakban és gestusokban nyernek kifejezést.

A mimusban azonban nem csak az egyén keres kielégedést (mint a rajznál) *hanem itt új elvet látunk fellépni*, amelyet *theátrikusnak* nevezhetünk („theatric” az angolban). A theatricumban a Másba visszasugárzás vágya tűnik elő. A *θέαμα* az, amit ő nyújt, a *θεάτρον* a más, aki nézi; s ebben a Másban kívánja magát meglátni. Így értendők az ausztráliaiaknál most is dívó kenguru- és kutyatáncok, amelyekben az illető állatok mozgatait utánozzák; (Krämer i.m. II. kötet, 202—3 lapokon közlött képek) ezekkel fogadják a fiatalokat társaságukba és utánozzák leghívebb társukat, a Dingot. A közlés szándéka a *majomtáncoknál* is fenn forog.

Az állatok hasonló evolúciói és ezen *emberi táncok* között határozottan fennálló különbséget az képezi, hogy az állatoknál többnyire a *nemi cél* vezet, míg az embereknél ez mellékes. Azért az állatoknál a nemi gerjedelem nem engedi meg az esztétikai felülemelkedést; ellenben az embernél már bizonyos *tréfa* nyer kifejezést. A hím madarak fajzás idején nagy számban gyűlnek össze s vad ugrásokban fejezik ki izgatottságukat (Hirn i.m. 197. l.).

A müncheni képtárban egy kép a fajdkakast így állítja elénk, melyek valami katharsis-félét visznek véghez bennük. Hogy ilyen állapotban a nőstény belsőleg nem lehet nyugodt (mint Brehm: Tierleben V. 801. 2. l. a satyrról állítja), ha külsőleg annak látszik is, az bizonyos; s éppen ezért választása nem esztétikai indokok szerint történik (amint Darwin hiszi *Origine of Species* I. 109. l. — *Descent of Man* II. 124—5.) A makao-majmok rekedt hangjai, a páva rikácsolása, a zöld pinty bőgő csalogatása és más állatok torokhangjai; a különböző állatcsoportok actioi (a makao-majmok „üvöltő karai”, a csimpánzok „dobkoncertjei”, bár az érzés kollektív kifejezése (Hirn i.m. 83. l.) mind physiologiai és nem esztétikai nyilvánulások.

11. §. Az értelmi és az észbeli esztétikai szemlélés.

Az *érzéki emberen* azt az embert kell érteni, aki azon a fokon áll, amelyen az *életfenntartás szükségletei* uralkodnak. Itt ennél fogva *előtérben a táplálkozás és szaporodás ösztöne* áll; ezek szolgálatában áll az egész *izomrendszer*; ezen célból *néz, hallgatózik*, s ezen cél felé sorakoznak *értelmi* nyilvánulásai. Ő a *kötött ember*, a *fizikai és fiziológiai irányban lebilincsel* ember.

Ez az ember, amikor jól lakott és szerető párját megtalálta, *pihenő állapotában* emlékein rágódik, s *ez által* felibük kerekedik. *Ezen percekben áll elő az esztétikai szabadság*. Természetes, hogy ilyen Én, melyben a fiziológiai ösztönök és azok *emlékei* ilyen *hatalommal uralkodnak*, esztétikai szabadságában is ösztönök nyomai, azoknak emlékképei által *ragadtatik* s mikor azokat *kifejezni* próbálja, cselekvése a reflexmozdulatok jellegétől még nem igen távozik. A *befogadás élessége* (mely a vad törzseknél szinte bámulatos!) és a *kialakítás* között ennél fogva semmi vagy csekély, megtermékenyítő *időhöz* nem szorul; minél fogva alakításai leginkább az egyszer végzett *actusok ismétlései* lesznek. *Tartalmilag* ennél fogva az alsó ösztönök fognak prevaleálni; alakításuk *formája* pedig azoknak külső vonásait fogja biztos merevséggel visszaadni. Ezért *physioplastikus* a mimikus művészet, mert az Én még csak ezen physiologiai ösztönök metszőpontja s játékuk színhelye.

¹ The Origins of Arts: a psychological and sociological inquiry. London és Newyork. 1900. — Német fordítása Der Ursprung der Kunst c. alatt 1904. Leipzig. — V.ö. a német fordítás 157. l.

Első gerjedelmei ennél fogva vehemens erővel a motorok útján az izmokban fognak projiciálódni s a tánc és az ének útján kifejezést nyerve, egyúttal physiologiai megkönnyebbülést nyerve az „elsülés” (Entladung, katharsis) útján.

1. Amikor már most nyugalmas pihenőjében más lényeken is látja és hallja ezen mozdulatokat, akkor a saját magában tapasztalt mozdulatokkal azonosítja, azaz megérti. Ezen azonosítás csak úgy történhetik, hogy a maga izmainak tevékenységével az idegeket utánzózza s keze által öntudatosan megrögzíti. Ezen utánzás elsőször az egész test által történik; mert csak úgy érti meg, ha maga hajtja végre, hozza közszemléletre θεῖα (theá). Ezen első mozdulatai tehát pantomimikusak lesznek s nem ő a szemlélő θεῖατης (theátész) hanem a mással, a társal akarja megnézetni, azaz szemléltetni.

Ezen közösen mindenre vonatkozó vágya a theátrikum. Ezen másra hatás utáni vágy a mimésisnek lélektani gyökere. Magának és a másnak mozdulatait akarja nézetni, a társnak és magának hangját mással akarja hallatni; azaz Másban akar optikai és akusztikai hatásokat előidézni. Az első irányt vagy reális mozdulatokkal elégíti ki, vagy pedig allegorikus úton, ideális mozdulatokat végez kezével. S így lesz a theátrikus vágyból egyrészt a pantomímia, — amely egész izomzattal, végtagokkal és hangszalagokkal, táncsal és énekkel fejezi ki lyrai és objektív tapasztalatait, másrészt pedig a meromimikában a kéz mozdulataiba koncentrálja a theátrikum ingerlését s domborítás, karcolás és diszités, valamint zenélés által ad kifejezést azoknak.

A mimikus művészetek tehát a theátrikumban bírják forrásukat. „A dionysosi raptus”-ból „apolloni derűtség” alakul ki (Hirn i.m. 105. l), de már a művészet terén (Nietzsche).¹ A rajz általában és a zene ezen apollói magaslaton megismétlik intellektualizált formában az első fokon még dionysosi táncot és éneket. Amit a pantomímia az értelem fokán tökéletlen egységbe összeolvasztott, azt magasabb formában próbálja újra a görög dráma és a modern opera.

Igaz azonban, hogy a kézben való koncentráció (mivel már látott és hallott képek az indító) finomabbá teszi ugyan a kialakítást, de az élvezet intenzitásának rovására. A kör, amelyben a phantasia mozog, változatosabb és mélyebb lesz, de minden kialakított gondolattal szegényebb lesz a forrás, amelyből az alkotások fakadnak. Minthogy ezen „emlékezetek” a hajtó gyökér nedvét mind jobban kiszívják, azért játékaik és alakításai komplikáltabbá lesznek s az „ember” csiszolódik ugyan, de a simaságot csak az erőteljesség rovására nyerheti az ember. V.ö. a hindu phantasiát a görög s a görög melegen érzéki színeit (Ilias—Odysseia) a modern eposz szürkeségével (v.ö. Goethe Hermann und Dorothea-jával, de különösen Arany János: Buda Halálával.)

Az értelmes szemlélet ennél fogva más fokú, mint az érzéki, melynek korlátolt a tartalma és kötött a formája.

a) Az értelmes szemléletnek nemcsak többfélék lesznek a tárgyai, hanem tömöttebbek és, mondhatnók, megsűrűsödnek és bővebbek lesznek. A karcolat, amely a növényt próbálja utánózni (Verworn: Anf. der Kunst 23. c. figura) száraz schematikával van vésve; nemcsak, hogy rá sem lehet ismerni a való fajára, de a szabályos levél-elhelyezésen kívül (azaz a mérő körvonalon túl) semmit sem fejez ki annak életéből. S ezen szegényesség a növények festésében egészen a renaissance-i liliomokig és fáig tart.² De ugyanezt a meg bővülést észlelhetjük a többi tárgyakon is (állatok, emberek, házak, tájképek).

A magyarázat nem az, mintha a festők nem bírták volna a technikával; hanem az, hogy a tárgyaknak belső és külső vonatkozásait nem látták. A tölgyfa képe pld. az által bővül ki, hogy belső részeinek jelentését felfedezzük s a környezeti hatását is megtaláljuk benne. Ugyanez áll az ember képéről is, amint a művészettörténet mutatja. Az értelmes átértés tényleg tartalmasabbá teszi a közismert tárgyakat is.

De meg bővül ezzel minden kép is. Az emberek pld. többet tapasztalnak s ezért többet is fejeznek ki arcukban és szavaikban. A művészek is tanulnak és többet értenek meg. Ennek folytán alkotásaik tartalma is bővebb lesz, az arcképek, történelmi alakokon éppen úgy, mint magánzókon, teltebbek; az alakok szobrai ezerféle izommozdulatokkal gazdagodnak meg, lelkük kitágul, — s mindezt kifejezik az utánzó alkotások. Köztük különösen érthető fejlődést jeleznek a szépművészetek. De b) a kezelési forma is megváltozik. Az érzéki ember csak lát és hall; tapasztalata csak optikai és akusztikai irányban működik. De a szem pontosan csak a nagy vonásokat veszi észre, a fül a szavaknak pld. csak egy jelentését hallja ki. Ilyen szegénységgel is adja azt vissza alkotásában. Ellenben az értelmes szemlélő nemcsak ezen végszervekkel tapasztal; hanem saját fejlettségébe mártja a tárgyat s annak legfinomabb megmozdulását is megérti.

¹ Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. 38—44. l.

² Pompás rajzokkal igazolja ezt Rosen Félix Die Natur in der Kunst c. művében. 1903.

Ezért alakításai is a megértés szabadító hatalmát tüntetik elénk. Mindenütt a *belső* élet végtelenségét nézi érdekléssel s alakításai nem kötik magukat a *reális* tárgy szolgái lemásolásához; — csak annak *értelmi típusát* nem másolja még, de vonalaiban szabad elméje nyilvánul meg. Válogat, áthelyez, új kapcsolatokat hoz létre a tapasztaltakon, — azaz munkája az Én specifikus szeszélyei alapján készül. S ezen szabadság az igazi természete *elfogulatlan*ságát mutatja; nem azt adja a művészet, ami *van*, és ami leköt, hanem azt, amilyennek az értelem felismerte s lényegében megragadta. Az ember korrigál az adottságon s ezen korrekcióban érvényesül a válogató egyéni szabadság.

Az *értelmi szemlélésen* mindezt az Énnek az anyagból való kiemelkedése hajtja végre. Miután az Én maga minden reflexio-fokon jobban és jobban megbővül tudatos tartalommal, *amelyet az ő maga képére rendez el*, — az Én szemlélése mind jobban felszabadul a nehézkes salaktól, s ilyen felülemelkedettségben *a maga tiszta fényességét* mind jobban ismeri meg és *sugározza vissza* az alakításaiban.

2. És haladása már most ezen *tiszta derű* irányában megy tovább. Mind jobban távol a látköre az anyag bővülésével s mind jobban felszabadul az anyag súlyától a saját megerősödésével. Az értelmes szemlélő még részt vesz az indulatok és szenvedélyek fergetegében; „ünnepi hangulatában” felbűk kerül ugyan, de még mindig részvételt van ezen pathologikus helyzet iránt. A valót híven és pontosan tükrözteti vissza, *még a maga állapotait is*; hisz ezekből gyúrta és formálta a világ modelljét. De ő maga, mint művész, még mindig *aktuális benne*, — ezt követeljük is az entuziaszmusától, — de még nem *ideális*, ő maga. Csak amikor önmagát is úgy találja a világképben, mint rajta felülemelkedő „sakshin”, akkor tud magáról, mint *szabad alkotóról* s akkor adhatja róla azon képet, amelyben teljes nyugalommal *csak élvező* („bhoktar”), a világ pedig csak *élvezendő* („bhogya”).

Ezen Énben, aki minden munkáját elvégezte, s *ki előtt tehát munkája, mint tudás és erkölcsi alkotás áll*, megtérül minden kifejtett és kiadott erő; *munkájáról sugárzik vissza melegen*. A szívébe tér vissza az Ichor, mellyel halhatatlan testét (a kosmost) kialakította és táplálta s mely díszes rendezettségében hálásan fizeti vissza azt a forró szerelmet, melyben a maga véréből *értékessé* teremtette meg. Embernek: ideál! az abszolút Atmannak: örök realitás és Ananda (kéj)! Megközelíthetőleg tapasztalható: *a humoros állapotban*. Hegel ezért ezt hirdette a művészi fejlődés jövődjéül, amelynek tartalmát egy új szent fogja nyújtani: „der Humanus.” (Szerinte Goethe és Rückert példát adnak rá) „Es ist ein reines Gefallen an den Gegenständen ein unerschöpfliches Sichergeben der Phantasie, ein harmloses Spielen, eine Freiheit ... eine Innigkeit und Frohheit des sich in sich selber bewegendem Gemüthes, welche durch die Heiterkeit des Gestaltens die Seele hoch über alle peinliche Verflechtung in die Beschränkung der Wirklichkeit hinausheben.” (Aesthetik II. k. 20. l.) Ezt nevezi ő „gleichsam objektiver Humor”-nak. Kuno Fischer pedig műformát lát benne, amelyet Shakespeare-nél és Goethé-nél már is megtalálhatni s „*protestantische*” vagy „*freie Kunst-form*”-nak nevezi.¹

3. Óvás. — A 10. és 11-ik §§-ban előadott fokozat, melyet már Hegelnél találunk, nem új gondolat s mégis szükséges azt bizonyos óvással ellátva közzétenni.

Első óvásunk az, hogy ez *korántsem utópia*. Először alapjánál fogva szükségszerűen áll elő ezen fokozat; mert az *érzékileg* alkotó munkával kezdődik az értelmi fejlődés s *végződik* azzal, hogy a szemlélő alkotó a maga alkotását megértette és azzal teljesen azonosul. A legfőbb fokú szemlélés ezért mindig az is lesz, amely az elvégzett munkára, mint *saját* kialakulására tekint úgy, hogy a maga tiszta öntudatában a világalkotó *szellemre ráismer*. Az Uphanisádok ezen tana minden ismerés *igazságának* végső fundamentuma. *Minden filozófiának ide kell törekednie*.

A *második óvás* pedig az, hogy ne gondoljuk ezt a főálláspontot a *jövő kizárólagos birtokául*. Ezen álláspont u.i. nem a *tárgy bőségében*, azaz a tapasztalati ismeretben, hanem az *alany előkelő voltában* bírja alapját s fakasztó forrását kétségtelen, hogy az emberiség történetében csak elvétve találjuk, mint valami csodaszerű phaenoment, (pld. Aristophanes kegyetlen, vad humora, Cervantes páratlan Don Quixote-ja, Lawrence Sterne Tristram Shandy-je). De azért meg volt mindenkor ott, ahol a művészt az élet fájdalmas érintései simították és oly gyémánttá csiszolták, hogy emberséges stoicismusban ragyogtatja maga körül *nevettető derűtségét*.

A *harmadik óvás ennél fogva az, hogy a humor nem is műforma*. A mű-forma a *tartalomtól* és annak kezelési módjától függ, azaz a tartalom által követelt *stylustól*. Ellenben a *humorosság* nem változtat semmit a *műformán*; csak a *szemlélés fejlettségét* jelzi magasabbnak. Ezen magasság jelző mércéje: az *Én reflexiójának magassága*. Azaz: ezek nem műformák, hanem *világszemléleti* fokok.

A dolog tehát úgy értendő, hogy minden külön tartalomnak *anyaga* külön *formát* kíván. Más műforma a plasztika, az ornamentika, a festészet, a zene, a költészet, — mert különböző a kifejezésre váró matéria.

¹ Hegels Leben und Werke 863. l.

Ellenben különböző szemléleti fokon áll a palaeolitikus karcoló, a görög festő, a cinquecento koloristái, a protestáns Rembrandt és a katolikus Raffael vagy a modern *secessio*. Ép úgy, mint ahogyan *Homer* objektíve rajzolja a naiv hősöket, *Pindaros* pedig éneklő a hazafias objektív érzelmeket, amelyek az olympiai nézők lelkét áthatották. Ezen objektív kötöttség tehát a *tárgy*; a költő még nem önti képeibe a maga szíve véré, nem leheli beléjük a maga szellemét (csak constructioja az övé, nem anyaga) *Goethe* is mindenütt reservált, tartózkodó (Faustot kivéve), *előkelő, de pathos nélküli*. *Schiller* még saját nyugtalanságát árulja el pathosában. *Arany János* „Buda Halála” benne van a tárgyában, vagy inkább a tárgy benne; csak *Toldi* és *Toldi estéje* némely részei vannak áthatva humoros szabadságától. *Petőfi* a szenvedély leghevesebb hangjában is a nemesség nyugalmát terjeszti maga körül; a saját magán *felül* elhelyezkedett kompakt egyéniség, szabadság hangzik ki felénk lelkéből.

És nem csak a történeti sorban, hanem az egyes művész életében is észlelhető ez az előhaladás. *Shakespeare-nek* vannak egészen *objektív* királydrámái és túlnyomóan *subjektív vígjátékai*. *Romeo és Julia* nagyon szívéhez vannak nőve; de többnyire király-sas módjára távol magaslatban lebeg, ahonnan ezernyi fénysugárral borítja el a földi kínokban vonagló, vagy földi örömkben tomboló alakjait. A „gentleness”, amelyet elért, jellemzi ezen humoros álláspontját. Ezt a gentlenesst egyik életírója igen szépen tárja fel s eredetét abban találja, hogy elszánják magukat „sich nicht unterkriegen lassen” — azaz: sursum corda! — „bis zuletzt, nachdem auch dieses Stadium durchungen war (ob vor so viel Furchtbarem... ein Ding wie Humor, nicht doch am Ende blossen Fürwitz bedeute) eine still resignierte Heiterkeit müd lächelnd und duldsam den Schluss macht.”¹ A páratlan *Cervantes* páratlan szabadsággal domborítja ki az élet minden szálacskáját, feltárja az életbölcseesség minden szabály ócskáját (Sancho pompás példabeszédeiben) a töprengő nemes lélek vergődéseit, a pajkos ifjak és leányok szerelmi mámorát és bánatát, — szóval az egész belső emberi világot; — de azért végtelen *fényáradatban* haladnak előttünk mind ezek a pompás alakok, mint Don Quijote és Sancho Pansa a verőfényes síkságon, mikor a nap pörkölő hevétől izzó arccal indulnak a kis faluból az élet furcsa útjára az első „salida”-ban! Hogy *Tristram Shandy* csodaszzerű élettekervényei *Cervantes* ezen isteni humorát el nem éri, azt csak tárgyuk kisszerűsége s a költőnek satirikus elfogultságai okozzák.

12. §. Művészet, tudomány, erkölcs és vallás viszonya.

És most már módunkban áll, hogy tisztába hozzassuk ezt is: milyen viszonyban áll az esztétikai szemlélet a *tudományos* és a *gyakorlati állásponttal*? Nem az esztetika *tudományáról* s annak a filozófiai rendszerben való helyéről van szó (Hegel csak ezt tekintette, amikor az abszolút szellemben a „sinnliches Wissen” (a művészet) a „Vorstellung” (a vallás) és a „freies Denken” (a philosophia) sorát állította fel). A mi kérdésünk ezt célozza: *melyik álláspont a legmagasabb?*

1. A tudományos, *elméleti álláspont* az esztetikainak *megelőzője*. Ismeret nélkül nincs felszabadulás a tárgy hatalma alól; ezt az Upanishadok óta állandóan hirdeti a philosophia. Mert csak az *átértéssel* kerül hatalmunkba a valóság. De az ismerés fokán az Én a tárgyba *merült el*, alkotó és vonatkoztató munkájával: a rózsza megértéséhez minden részét meg kell alkotnom s magam functioira redukálnom, s velük azonosítanom. Ép így vonatkoztatás minden további ismerési lépés, amelynek kísérője az egyezés (= igazság) logikai érzése. Az ismerés ennél fogva teljesen *discursiv* és indirect művelet. Az esztétikai álláspontra csak akkor emelkedünk, ha az átismertet *egységbe* fogjuk össze, ha pld. a rózsza realitását egy alaptényező, a lényeges tulajdonság, segítségével részeiben elrendeztük és ép így más tárgyakkal való viszonyait végig fűrésztük. *Ezen egységnek fixozása, azaz: intuitív munka az esztétikai álláspont jellemzője.*

Ezen általános vonás az a lényeges, ami a két álláspontot megkülönbözteti. Az, hogy az esztétikai állásponton a tárgyat *teljességében*, azaz érzéki alakban kell látnunk, ez következmény, de nem lényeg. A fejlettségi foktól függ. A phantasia képeiben benne van az érzéki vonás is; de ez csak a *művész* számára lényeges, aki alkotni, azaz érzékileg kialakítani törekszik. *Ellenben semmi akadály sincs abban, hogy a tudós is esztétikai szempontból nézze műveit.* Azt hiszem, *Hirn* mondja, hogy még a geometria alkotásainál is lehetséges ezen esztétikai álláspontra helyezkedni.² Minden tudományos rendszerrel szemben nem csak logikai, hanem esztétikai álláspontot is foglalhatunk el. Ettől függ annak „művészi kezelése”, úgy hogy a

¹ Robert *Hessen*: *Leben Shakespeares*. Berlin 1904. — 147. l.

² *Yrjö Hirn* i.m. VIII—IX. feje.

philosophia is lehet (nemcsak külső formájában, hanem maguknak a gondolatoknak dialektikájában is) *drámai*, példa erre Platon. Mert éppen a tárgya felett uralkodó, azt pusztán szemlélő és utánképző munka jellemzi az aestheticumot.

2. Az esztétikai álláspont ez által különbözik a *gyakorlatitól* is, még pedig a fejlettség minden fokán. Ez a különbség az ösztönök nyers kielégítésében még nincs meg, de azok *emlékeivel* szemben már meg van. A művésznek át kell mennie a szenvedélyek egész skáláján, csak miután felszabadult alúlok, alakíthatja ki őket. Lázás aggyal a lázat leírni nem lehet. A gyakorlat, az erkölcsiség a maga törvényeit követi; az esztétikai állásponton nem ítélnék afelett, hogy *ezen* erkölcsi törvényeket követte-e a cselekedet, — ezt a morális megítélés dönti el — csak azt nézzük, vajjon mi ezen tetteket akadálytalanul bírjuk-e utánképezni. A költői „igazság” nem áll az erkölcsi törvény győzelmében, hanem a tárgynak következetes kialakításában (pld. III. Richárd). Ámde ezért nem állíthatni azt, hogy az erkölcsiséget a művészet megváltoztathatná. *Megfordítva sem*. Ha a művész pld. a szabad szerelemről ábrándozik, — vagy a válás problémáját hánytorgatja (mint a XIX-ik század elején az irodalom általában, Sand, Shelley, Lucinde stb.), úgy ez az ő privátnézete, de sem ő, sem a monogámista, nem lesz azzal igazgá, hogy szépen írnak róluk — (Sand, Lucinde). De lehet azzá, más *művészi* úton. Azaz: itt is a tárgyon felül állunk.

Ezzel azonban nincs az mondva, hogy az esztétikai álláspont teljes hatása független volna az igaz és jó befolyásától. Mi nem találunk nyugalmat sem a téves és aljas gondolatokban, sem a zavart, *abnormis* és gonosz cselekedetekben. S az esztétikai álláspont nem lehet zavartalan, ha a tárgy, amelyet szemlél, maga is ellene mond az értékelő Én egész alkatának s főértékének. Lehetnek ennél fogva *alacsony értékű műalakok*, amelyekben ez a zűlétség meg van, s azért a művészet kiválósága úgy alakíthatja mégis, hogy az esztétikai szabadságunkat ne zavarják (pld. a hollandi genre-képek). De *a legfőbb műrekek* az, amelyben a legmagasabb érték a legtökéletesebb módon engedi az Én önprojectióját megvalósulni.

Az esztétikai álláspont ennél fogva *relatív* mindig *a legmagasabb*. Ha akár a tudás, akár az erkölcs területével hasonlítjuk össze, — mind a kettőben a tárgyi lekötöttség az uralkodó, míg az esztétikai fokon a *tudós és az államférfi speciális gondjaitól menten élvezi vagy szenvedő öntudatosan műveit*. Az esztétikai állásponton áll be tehát a leszámolás maga magával. Az érzéki fokon ép úgy, mint az értelmén, teljes erővel menekülünk az esztétikai álláspont szabad éterébe. Igaz, hogy a levegő sűrűbb itt is a mélységben, ritkul az emelkedés magasságával, akinek a fandango vagy a csárdás elvette az eszét, az feles physiologiai erejében gyönyörködik, — ellenben, aki Cervantes örök derűségét megszokta, az úgy jár az avatúrák és desventurák között, mint ahogy az angyalokat test nélkül képzelik. De minden fokon, amelyet az ember elfoglalt, a szabadság az esztétikai viszonyban int feléje; azért rohan is feléje a vasárnapi plebecula úgy, mint a dözsölő töke és a fejét törő tudós. Veszedelemessége abban áll, hogy a *cselekvő akaratot megbénítja*: „*emollit mores*”, bár „*nec sinit esse ferocem*”. Mi közel vagyunk hozzá, hogy Narcissusok legyünk, a szépirodalom rontott rajtunk sokat; de nem a művészet szeretete tett Narcissusokká, hanem a *hedonismus*, legfőként pedig a *hiúság*. Az emberek most úgy járnak, mintha folyton tükörben néznék magukat s ezért sokszor nagyokat lépnek és orra buknak.

Ezen esztétikai szabadság az a felemelő hatalom is, amely a *valláshoz* vonzza az embereket. Nem az erkölcsiség a vallás lényege, — amint Kant éleselméjűen, de rigoristice tanította; ez csak a dogmáknak értelme, amelyet Kant az erkölcsi törvényből akart beléjük magyarázni. Az a benső vonzalom, amely az embert az istenhez ragadja, az esztétikai szabadság után való kiirthatatlan vágy. Innen a művészet és a vallás örök összefüggése, a religio és az esztétikai élvezet elszakíthatatlan köteléke.

II. FEJEZET.

Az aesthetikai tárgyról.

13. §. Az aesthetikai tárgy nem esik össze a szép tárggyal.

A régi aesthetikák nagy része a kérdést így állítja be: *melyik tárgy szép?* Miután mi ennek téves voltát már az 5-ik §-ban kimutattuk, nem követjük ezen aesthetikák további eljárását sem, amelyben legelőször is a szép tárgy *tulajdonságainak* felsorolására fordítják figyelmüket, — mint amelyek első sorban csak a *kész műre* vonatkozhatnak s melyeket *Vischer Tiv. Fr.* így állít össze: legyen a szép tárgy 1. *érzéki* (sinnenfällig), 2. *egyedi* (individuell) tehát térben és időben határolt, 3. *egységes* („Einheitlichkeit wirkt aesthetisch”), amihez azután az eurhythmiát, proportionalitást és symmetriát csatolja.

Igaz, hogy ezen tulajdonságok minden aesthetikai tárgy hatásánál faktorok; mégis csak *empirikus* vonások. Mi azonban oly álláspontot keresünk, amelyről ezen tulajdonságok *eredetének szükségességét* is megértjük. S azért az aesthetikai tárgyat általában s annak *tartalmát* és *formáját* tesszük legelőször is kérdéssé.

14. §. Az aesthetikai tárgy nem aesthetikai reálitás, hanem a jelenés.

Miután az aesthetikai szemlélésről a 6-ik §-ban kimutattuk, hogy az egyetemes szemlélésnek bizonyos specifikus vonású esete, most kijelenthetjük, hogy *minden tárgy lehet a szemlélésnek tárgya*, de csak határozott feltételek mellett lesz speciáliter *aesthetikai tárggyá*.

Ezen feltételek *elseje* az, hogy *játszva* szemléljem azt. Ilyen helyzetbe azonban csak a tárgy *képével* szemben kerülhetek. A tárgynak készen s ismertnek kell lennie, vagyis *emlékképben* kell előttem állania. Ha pld. a vízesést (a Szamos hídjáról) megpillantom, akkor az első benyomás csak meglepő és lekötő. Csak miután *a kép kialakult* s esetleg *többször* láttam, akkor áll elő előttünk a szabadság viszonya; a kép elválik a *dologtól*, szegzem világosan s akkor válhatik aesthetikai tárggyá.

Ennélfogva az aesthetikai szemlélés tárgya nem közvetlenül a *reális* tárgy, hanem annak ideális képe, amelyet én készítettem róla. Annak reálitása (chemiai alkata, nedvessége, hidege, veszedelmessége) nem érdekel. Aki tudja, hogy a márvány mészke, hogy az ércben (ezelőtt) 85-90% réz, 15-30% Zc, vagy hogy most 87% réz, 10% ón és 3% Zc. van; hogy a patina = oxydatio, mely az érc sárgaságát és fényét enyhíti s ez által a fény játékát lehetségessé teszi; aki Hamletben pld. Szakács Andort, Aidában Bíró Lilit látja,² — abban nincs aesthetikai illusio, hanem csak *tudákosság* (a színi kritikusoknál). Csak amit a *szememnek* nyújt, azaz: amit a tárgy maga nyilvánít, az aesthetikai; amit rejtve takargat magában, az itt tekintetbe nem jön. Például szolgáljon *Goethe*, ki mint diák, Drezdában egy suszternél lakott; mikor egy alkalommal a képtárból haza jött, úgy vélte, hogy *Ostade* képét látja maga előtt. „Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles, was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in Wirklichkeit.”³ Nem zavarta a bőr- és szurokszag, sem a szegényes környezet, hanem úgy tett, mint boldogult Grünwald Béla tanácsolta: „a nő bőrét ne nézze meg nagyítóval, mert akkor megutálja”. *Leonardo* parasztjainak víg dolgokat mesélt, hogy ne vessenek; s csak amikor eltávoztak, *fejből* rajzolta őket. *Ariosto* pedig saját apját használta civódó öreg embere mintájául.

Lényegében tehát az aesthetikai tárgy nem a külső *reálitás*, hanem annak *képe*, amelyben mivolta a szem előtt megnyilvánult. Helyes neve nem *látszat* (Erscheinung), hanem *jelenés* (Schein; János

¹ Das Schöne und die Kunst. (1892) 27. lapon.

² A kolozsvári Nemzeti Színház volt művészei; Böhm különösen szerette Szakács Shakespeare-alakítását. B. Gy.

³ *Vischer* i.m. 50. l.

Apokalypsise „jelenések”-ről szól). Ezért mondja *Groos*: „der herrschende Schein is aesthetisch”; így von *Hartmann*, *Vischer* s a mai németek. Az esztétikai szemlélőre nézve a *jelenés* való; a tudósra nézve csak „látszat” (legalább így mondják!) a szemlélőre nézve ez látszó és *élő való* (i'va).

A *jelenés* ennél fogva annyi, mint esztétikai valóság, amint a szemre és fülre való hatás által megnyilvánult a reális tárgy; tehát nem *illusio*. Ameddig az ösztön reálítása szerepel, addig nincs aestheticum. Az esztétikai „jelenés” derült, csendes, átszellemült reálítás. Amint a *jelenésbe* a reálítást bele keverjük, még ha ezzel „természetességét” nevelni akarjuk is, kiesünk a szabad jelenésből és alája kerülünk a reálítás kényszerének. Amint a reálítás a jelenést megzavarja, azonnal elrontjuk az esztétikai szemlélést. Amikor „Faust”-ban Gretchen mennybeszállásakor a párizsi proscéniumon édes illatok felhőjével árasztották el a publicumot, (*Vischer* i.m. 34. l.) — barbárságot követtek el. A színészek illetlen rikácsolásai (*Garick* és az *ABC*), céltalan arcfintorai, *Sarah Bernhard* „élethű” halálozása, a falak reálisztikus összeomlása vagy éppen a fabábnak leesése a magasból (*Zola* „Assomoir”-jában láttam Kolozsvárt), a színészek csámcsogása, szivarozása, pezsgőzése vagy sörözése; ilyen az operában az ismétlés, vastaps nyílt jelenetben, — mind izléstelenségek, amelyek a jelenés helyett a reális ösztönt működtetik s ezzel kiütik az *illúziót*. Ha valaki azzal hat, hogy ülepére két nagy foltot varrat s azt tolja a perspektívába, vagy ha a komikus táncul görbe lábakat csinál, ez a felső kuk-nak szól, amely könnyen kimerül az illúzióban, — akkor alacsony módszert használ, melynél jobbat is találhatna, hogy a karzatra még erélyesebben hathasson. Innen már csak egy lépés kell a barbársághoz: golyóval lödözés, éles karddal vagdalkozás (vagy a *Bajazzo* élethű vérengzése!); *Othello* tényleg fojtsa meg *Desdemonát* s *Gloster szemét tényleg* tolja ki (*Shakespeare* idejében a színpadon). Az *élet hűsége* (realizmus) a sor végén: bika— kakasviadal (már a szamarat, özet, kutyát udvarképessé tettük); az autógázolások nyílt színpadon (*Karenin Anna*, ördög pilulái), *Willy Peters* két tigrise (Berlin, 1906) s az áldozati barmok felhajítása (*Elektra*, *Strauss*).

15. §. A jelenés esztétikai componenseiről általában. Az érzéki, mint symbolum.

Minthogy már most a szemlélőre nézve minden tárgy jelenéssé válhatik, azért *minden tárgy esztétikaivá lehet*. Mert nem maga a tárgy teszi azzá, hanem a tárgy képe felett *szabadon lebegő szemlélés*.

The poets eye

Doth glance from heaven to earth, from
earth to heaven.

Földről az égbe, égből földre villan.

Szent örületben a költő szeme

Szentiván-éji álom. V. 1. — Arany fordítása.

Minthogy azonban a *jelenés* = kép = emlékezeti kép, azért csak azok a lelki adatok lehetnek aestheticumokká, amelyek *emlékképekként* szerepelhetnek. Az esztétikai szemlélő nem csak *szemléli*, (ezt teszi a hypnotizált állat is) hanem saját *látományát szemléli* és erről a szemlélésről tud is.

Ki van zárva innen, amire nem emlékezünk. Annál alkalmasabb ellenben, minek emlékét az Én minél könnyebben idézheti fel. Legalacsonyabb ebben a tekintetben a szaglás, amely csak emelheti és színezheti hangulattal az illúziót (*Köstlin*) *Cohn J.* szerint az illatban a virágok legbelsejüket tárják fel; azután jön az ízlés, de hiába írja le a költő (*Zola* *Paris* gyomrában a különböző sajtok ízét s szagát, az *Assomoir*-ban a sok pálinka leírása, a *Germinál*-ban a tapintás szerepe a bányában) s hiába esznek és szivaroznak a színészek, — minket az nem érdekel.¹ Végül a látás és hallás, amelyeknek a többi érzék felett való előnyét *Dessoir* is könnyű reprodukálhatóságukban találja; de már *Herder* nagy szerepet tulajdonított a *tapintásnak is*, amelyet egyenesen a „szép harmadik főkapujának” nevezett. Nagy szerepet játszanak kétségkívül az *izületi* érzetek is, s minden mozdulat, mert igen könnyen reprodukálhatók; könnyen élednek fel a *szerelemi* izgalmak (ezek adják a „műélvezeteknek” legélénkebb részét), — az *indulatok* és *gondolatok* is.

¹ *Volkeil J.* „Der aesthetische Wert der niederen Sinne” c. alatt részletesen fejtegeti ezt a kérdést. Lásd a „Zeitschrift zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane.” XXIX. kötet, 204. sk. l.

Mindezen psychosisoknak *aesztetikai* értéke annál nagyobb, minél közelebb állanak *tisztaság és őntudatosság* dolgában a *szellemiséghez* (v.ö. Ember és Világa. III. kötet: Axiologia 55. §-ával). Pilo Mario, Guyau és Pekár K. minden vergődése ezen nem tud változtatni. Guyau (Les problèmes de l'esthétique contemporaine 1905.) — amint maga mondja — Kanttal, Maine de Birannal, Cousinnal és Jouffroy-val ellentétben amellett foglal állást, hogy *minden* érzékünk képes bennünk esztetikai érzelmeket kelteni. Ezzel szemben Groos¹ azt fejtegeti, hogy esztetikai tekintetben csak a két „felső” érzék, t.i. a látás és hallás jön tekintetbe.

Minden jelenés (= esztetikai tárgy) pedig a mi saját szívünk; nem „eidolon”, amint Groos véli, amikor a külvilágtól elszakított, elvált és az alany birtokává lett képről beszél, — hanem az általam alakított „pratibimba” (v.ö. 6. §). Minden egyes vonását mi alkotjuk meg s csak a „*jelentés*” teljes félreismerése okozza, hogy a jelentésben oly részeket vélünk, találhatni, amelyeknek értelmük nincsen s csak a jelentés keretétől szolgálnak. Innen ered az a teljesen ferde probléma: vajjon az aestheticum kell-e, hogy érzéki is legyen? vagy lehet az ú.n. „abstractum” is esztetikai tárgy?

Mielőtt azért a *jelenés* componenseinek részletes felsorolásához fognánk, jó lesz az érzéki és értelmi vonások viszonyát általánosságban megállapítani. Rendesen úgy fogják fel a dolgot, mintha az érzéki vonások értelemnélküliek volnának s azért „*külső tulajdonságokul*” tekintik azokat. Ezzel azonban lehetetlenné teszik maguk számára az esztetikai tárgy egységének megértését. Mert ha az *érzéki*nek *nem lenne értelme* és jelentése, akkor az aestheticumnak nagy része szellemtelen volna; mert némelyek annyira tájékozatlanok, hogy az esztetikai szép stb. kategóriáktól egyenesen a *külső szemléletiséget* is követelik.

Ezzel szemben a tapasztalat azt tanítja, hogy *minden vonásnak alapja egy jelentés*. Pusztán érzéki tartalom el nem képzelhető; csupán fény, színek, hangok és közérzéki adatok kormányozhatják ugyan a gyermek és az állat reactioit, de akkor ezek merőben érzékenységi reflexek, amelyeket elképzelni sem bírunk. *Minden érzéki adat a tapasztalatban jelent valamit*. Mihelyt a színt, az alakot, a hangot szemlélem, már értem; legalább annyit értek, hogy ezen izgalom más, mint amaz, s azért az egyiket színnek, a másikat alaknak stb. jelzem. Lehet, hogy a tárgyban más valamit jelent, de az aestheticumra nézve semmi ilyesmi nem számít. Rám nézve *határozottan jelent valamit*. S ezért a külsőről következtetünk a belsejére, amely az ő jelentése.

Az érzéki vonás ennél fogva a jelentésnek a jelképe, symboluma, jelzője; a *jelentésnek indexe*. Amit az érzékiben *értek*, az az esztetikai szemlélésnek a tárgya. Azaz: az *aesztetikai szemlélésnek tárgya mindenkor csak a jelentés*; mert világon jelentésen kívül semmi sincs.

A jelenésnek *tartalma* (Gehalt) *tehát a jelentés*. Annak különböző componensei adják a jelentés *anyagát*. (Stoff.) Így a rózsa tartalma pld. az, amit benne *gondolok és értek*; anyaga mindaz, ami ezen különböző vonásaiban a különböző fokokon megnyilvánul. De fő az, amit a rózsa *magára* nézve jelent: a *fogalma* (v.ö. a 19. § végével).

16. §. Az esztetikai tárgy elemzése. Groos. Witasek.

A régebbi esztetika az esztetikai tárgy körét külsőleg, azaz úgy akarta megállapítani, hogy a természeti és művészeti szép tárgyakat leírja és interpretálja. Azért Hegel, Vischer, Carrière stb. a „*Naturschöne*” címén sok szellemes dolgot hoztak fel; de mivel csak a rájuk történt *hatást* írták le, azért mindig csak esetleges benyomások elmesélésénél kellett maradniok. Az újabb esztetika elmélyedése azonban éppen abban rejlik, hogy az esztetikai *jelenés alkatát* elemzi meg. Nevezik ezt Gehalt-nak, azaz tartalomnak,² vagy „aestetische *Vorstellung-complexe*”-nek,³ vagy „*der aesthetische Gegenstand und seine Haupttypen*”-nek⁴, vagy „*Inhalt des aesthetischen Wertgebietes*”-nek,⁵ stb. Mindezek a most is sokat vitatott részletek (mikről Dessoir Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft c. folyóiratának füzeteiben olvashatni) arra iparkodnak, hogy az esztetikai tárgyban fellépő pszichikai vonásokat lehetőleg exacte is megállapítsák,

¹ Der aesthetische Genuss 1902. 31. stb. lapokon.

² Groos: Einleitung 109—152. II. Vischer i.m. 60—66. és 91—115. II.

³ H. von Stein i.m. 12—23. II.

⁴ Witasek: Grundzüge der allgemeinen Aesthetik 27—53. II.

⁵ J. Cohn: Allgemeine Aesthetik 47—155. II.

mint a „beleérzés” felesleges problémájának egyik faktorát. Ezekbe a fejtegetésekbe legjobb betekintést a Groos fejtegetéseiből lehet szerezni; ezeket itt röviden felemlítjük.¹

Groos szerint az esztétikai tárgy tartalma két tényezőből áll: 1. a *képzetiből*, 2. az *érzelmiből*. (Vorstellungsgehalt — Gefühlsgehalt.)

1. A *képzet* tartalma mindig asszociációkból tevődik össze (111. l.) azaz képekből, amelyeket a szemlélt tárgy az emlékezetből feléleszt. Ezen kapcsolatokat négy csoportba foglalja:

- a) a *szorosabb értelmű kapcsolatos tartalmak*, mint pld. a narancssal a szép fa, szép ország, meleg égélj (térbelileg); vagy ifjúkori élmények (időbeli); vagy a hangszer és az imitált emberi hang (hasonlóság);
- b) a *symbolikus tartalom* pld. horgony — remény, korona és skeptron — uralom; virág és gyümölcs — évszakok; babér — hírnév; kézcsók — szerelem, keresztelezés s úrvacsora — és jelentéseik;
- c) a *tipikus tartalom*, azaz képek, amelyekbe a szemlélt tárgy állandóan beilleszkedik (132 l.) ezek tehát schematikus képek. Ezek vagy az *alak*ra vonatkoznak (pld. „Normalidee”, Kantnál) mint az ulmi dóm *átlagos* képe; vagy a *tipikus vonatkozásra*, pld. a francia, német stb. typus, azaz *érdekes* vonások; vagy pók és hálója, majom — mászás, hal — úszás, s hasonlók.²
- d) az *individuális tartalom*, amely a típust egyénivé formálja, pld. német—német férfi és német nő — német paraszt, provinciája, kora, családi állapota. Minél közelebb determináljuk, annál nagyobb a *realismus*; minél közelebb áll a típushoz, annál nagyobb az *idealismus*.

Illusztrálja ezt (146. l.) a Sixtini Madonnával, aki 1. szép egyes nő és anya, 2. *boldog* anya (római matróna), 3. a római imperium *hatalmát* jelzi, 4. a Mária-kultusz *symboluma*, amit a térdeplő alakok mutatnak. Dr. *Marianus* szerint: „szűz anya, királynő, Istenő, maradj hozzánk kegyelmes”.

2. Az *érzelmi tartalomhoz* számítja Groos a szemlélőben keltett érzelmeket (Kirchman i.m. 89. szerint Hamlet, Faust, Wallenstein monológjai csak akkor szépek, ha a beszélőnek mély érzelmeitől át vannak hatva). Ezek az érzelmek két csoportra válnak:

- a) a *tárgyban magában* kifejezett érzelmekre, pld. a drámai hős reménye, csalódása mi bennünk is; vagy a szobor, zene által bennünk keltett hasonló érzelmek („ideális jelenési érzelmek”, „Scheingefühle”, — mert a „Schein”-ban jelentkezik, von Hartmann i.m. II. 64. l.).
- b) a *szemlélőben támadt* helyeslési érzelmek, azaz a *mi reális* kedvéréseink.

Ezen csoportosítás már most teljesen pszichológiai és csak pszichológiai. S éppen ezért az *értékről* mit sem mond; pedig ez volna az esztetika érdeke.

Valamivel közelebb jár a dolog velejéhez *Witasek*³. „Áttekintés az esztétikai tények anyagán” cím alatt tárgyalja A) a tények *középpontját* (Zentralgebiet”, „Kern des ästhetischen Tatsachenmaterials”), míg B) alatt *fő típusait* fejtegeti.

A) szerint az esztétikai tárgyak 3 csoportba sorozhatók: 1. *dolgok* („Dinge”, — mű — és természeti tárgyak), 2. *folymatok* („Vorgänge”), azaz tevékenységek és állapotok, amelyek a dolgokra vonatkoznak, pld. alkotás és műélvezés, 3. az ezekhez szükséges *dispozíciók* („Fähigkeiten”).

1. A dolgokat egy közös tulajdonság jellemzi, amelyért a 2. és 3. csoport tényei reá vonatkoznak: a *szépség*. Ez nem *reális*, hanem csak *ideális* tulajdonságuk; csak vonatkozási jelző, mint pld. szám, viszony; nem *tárgyas* („nichts gegenständliches”), hanem *összehasonlítási* jelző. („Vergleichsrelation”). „A tárgy szép” tehát annyit jelent, hogy az alany bizonyos esztétikai állapotához a fent jelzett két relációban áll, azaz 1. a tárgy az esztétikai állapot oka, 2. az esztétikai érzés mindig valamire vonatkozik, ez tehát „*célrelatio*”. S minthogy ezt csak célrelatio útján állapítjuk meg, *azért* az esztétikai tulajdonságok nem „objektumok” („Vorstellungsgegenstände”). Azaz: mást jelent 1. egy tárgyat *képzelni* („vorstellen”), 2. egy tárgyat esztétikailag *élvezni*, és 3. egy tárgyat, mint *szépet* képzelni. Tehát az esztétikai vonások se nem „reálisak”, se nem „ideális komponensei a tárgynak” (26. l.), hanem a „megfelelő objektív útján” relációkra épülnek. „Sie ist eine *Ideal-relation*”, amely először az immanens (belső) s csak azután a transzcendens

¹ Groos újabban is elmélkedik e tárgyról a Dessoir-féle Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft füzeteiben.

² V.ö. von Hartmann: Aesthetik II. 179. II.

³ Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. 1904. — 9-58. l.

(külső) tárgyra vonatkozik. Így jut el a bőbeszédű úr ismételt préliminárék és a dramatikumot feszítő retardatiók után öt „előzetes” főtypusra:

B) „Az aesthetikai elemi tárgyak főtypusai” ezek:

- a) *egyszerű érzékleti tárgyak* („einfache Empfindungsgegenstände”), amilyen a szín, hang, hely és idődatumok. De ez csak „provisorium”;
- b) *az alakok* („Gestalten”) vagy másra támaszkodó tartalmak, mint pld. ha a hangadatok alapján egységet hozunk létre („fundierter Inhalt” — „fundierter Gegenstand” 41. l.). Ilyen a „rhythmus”, „melodikus”, „harmonikus” „Tongestalten”. De vannak „magasabb rendű tárgyak” is, pld. a sonette, a scherzo, szonáta, dráma stb. (45. l.).
- c) *A szabályszerű tárgyak* („normgemässe Gegenstände”); pld. egy ló alakja csak akkor szép, ha egy aesthetikai lónak az alakja. Tehát itt a fősúly a „fajszzerűn” (Gattungsmässiges) van, mint Groosnál a „typikumon”;
- d) *a kifejező és a hangulatos* („das Ausdrucks- und Stimmungsvolle”) vagyis a *tartalmasság*, a jelentékenység. *Nincs alak jelentés nélkül*;
- e) *a tárgyiasak* („objektive”): Ereignisse, Zustände. A tárgyias abban áll, amit a szemlélő a tárgyhoz, „a maga számára hozzágondol”, pld. a történeti festményhez, az allegóriákhoz a körülményeket és azt, amit az allegoria jelent („was sie bedeuten”, — „die Situation verstehen” 53. l.). *Ezen kapcsolt ítéletek* az „Objektivek”.

Ennélfogva a szín, az alak, a normaszzerű, a hangulatos még nem az egész aesthetikum, hanem hozzá kell még venni a *gondolatot* is s akkor meg van az aesthetikai tárgyak egész területe. Vajjon nem első-e a *gondolat*, vagy éppen egyetlen lényege az aesthetikumnak? — ezt a kérdést Witasek magának fel sem veti.

17. §. Bíráló szemlélés. Az elemző (mechanikus) psychologia elégtelensége az „egység” magyarázatára és a synthetikus eljárás szüksége. A „beleérzés” és a „kifeleérzés” egyformán csak a projectiótól nyer magyarázatot.

Ha Groos és Witasek csoportosításain végig tekintünk¹, akkor felismerjük az egyik utat, az *empirikus analysis*, mely az aesthetikai tárgy alkatát psychologiai szempontból próbálja felderíteni. Így nyerjük pld. a *narancs* képének elemzéséből: 1. a merően érzéki *vonásokat* (szín, íz, szag stb.), 2. ezek kapcsolata alapján *az érzéki egységet* (a szemléleti Egész), 3. az ezekhez járuló *jelentést*, hogy az a) gyümölcs azaz életproduktum, hogy b) fán termett, hogy Herakles a Hesperidák kertjében találta, hogy c) Itália kék, derült égboltozata alatt terem, azaz nyerünk: *lényeges* (alkati) és *kapcsolt* (associativ) jelentéseket. Végre 4. nyerjük belső és külső *alakját*. Felsőbb tényeknél hozzá járul a sorhoz 5. azok lelki élete is, érzelmeivel, vágyaival, actioival.

Hogy most már mindezen vonások *associatioja* útján mechanice keletkezik azoknak *egysége*, ez éppen a mechanikus, illetve physiologiai lélektanok *bebizonyíthatatlan dogmája*. Pld. Groosnál, amint fennebb láttuk, a „typikus tartalom” a fő, mert hiszen *ehhez* associálódik a többi mind; de ő ezt a tartalmat voltaképpen csak becsempészte ide. — Az egység associativ keletkezése dogmájának bebizonyíthatatlanságában rejlik magyarázó erejének fogyatékosága is. Mert ezek még csak rendezetlen tömeg- és adathalmaz: rudis indigestaque moles. Mindezen vonások csak a szemlélő öntudatban zárulnak össze egységes Egésszé; itt szerzik meg az értékelő bélyeget s mint egy *összérték* mozzanatai csak itt jönnek számba *saját értékességük* fokával. A psychologiai elemzések ennél fogva csak provisorikus értékűek; csak megbecslésük útján lesznek aesthetikai momentumok, addig azonban merőben ontologiai (psychophysikai) tények s így az aesthetikában csak *anyagi* szerepük van.

A lélektani elemzés ilyen formában tehát egy *főmomentumot* nélkülöz, a *structiv egységet*. Pedig az aesthetikai jelenésnek ez adja meg a lelkét. *Mi adja meg a halmaz érzeteknek a jelentő egységet?* — ez a kérdés az aesthetika ugró pontja. Éppen ezért az aesthetika már Lipps-nél *synthetikus* irányban készül haladni, bár még mindig erősen odasímul az experimentális elemzés postulatumaihoz. Ezért ezt az egységet

¹ Ide tartozik *Volkelet* felsorolása is (System der Aesthetik I. k. 83—358 II. „Beschreibende Grundlegung der Aesthetik”) de értékelő magaslata felül emeli a fenti fejtegetéseken.

két úton próbálják megérteni. Az egyik az *értelmetlen* érzékiségnek egységes jelentést csak a szemlélő alanyból adhat annak „beleélézése” útján; kőszobrokat, fákat, vonalakat így próbál élő lélekkel megáldani. Mert neki az esztétikai tárgy a való külső tárgy; ezt azért sok esetben élő lénnyé kell *átvarázsolni*, hogy esztétikai tetszésben részesülhessen. Ellenben a *másik* úton haladó az értelmes jelentés érzéki köntösét akarja megérteni s ezt a jelentés *prioritásával* éri el. A jelentésnek megvalósulása és önkifejlése látszik erre alkalmas módnak s a főprobléma itt ezért „a kifeléérés”, vagyis a *constructiv projectio*.

Erre az útra azonban az esztetika nemcsak fel van *jogosítva*, hanem *logikailag* egyenesen *kényszerítve* van rá. Mert két tévedés vet homályt a magyarázó esztetikára. Az analitikus irány u.i. először azt hiszi, hogy neki a kőszobrot és más realitást kell megértenie; pedig a kőszobor nem az esztétikai jelenés, hanem csak az ontológiai tárgy. Az esztétikai jelenés maga pedig csakis lelki élet jelenségekből van összeszöve. Azért ezeknek szemlélésében nem szükséges, hogy őket a *való* tárgyba vigyük; a megértő belső munka e nélkül is megtörténik pld. minden költő műnél.

De másodszor abban is téved az analitikus irány, hogy a szoborba ily módon „beleérezve” a saját psychosist, a problémát megoldottnak képzei. Pedig csak egy *szót* tett a megoldás helyébe. Mert a „beleérés” nyilván nem egyéb, mint a „projectio”. Csakhogy a mi álláspontunkon nem kell az élettelen átszellemíteni, — mert a márványhoz semmi közünk — mi csak saját lelki életünket állítjuk szembe magunkkal s ezt közvetlenül értjük. Másfelől pedig, ha *mi* érezzük beléje a psychét, akkor még mindig azon kérdés előtt állunk: *hogyan tehetjük mi ezt?* S erre csak a projectio gondolata ad feleletet.

Azon elemző lélektan tehát az esztétikai tárgy természetét *félre érti* s e félreértését óhajtja egy *érthetetlen „beleéréssel” megreparálni*; ez által azonban saját maga szorul a synthetikus magyarázathoz, a projectiohoz. A synthetikus út pedig biztos, közvetlen ismeretből indul ki, a projectioból s megőrzi az esztétikai tárgy fogalmát a jelenésben, anélkül, hogy mágikus vesszőre szorulna, mely a köveket és vonalakat oly tulajdonságokkal ruházná fel, amelyek őket természetüknél fogva meg nem illetik. Ennélfogva mindent meg tudunk magyarázni, ha a *jelenést*, mint lelki képet, *életactusnak* fogjuk fel. S az objektív szoborban csak a projiciáló actus megállását, végleges megszakadását és megvalósulását ismerjük el.

18. §. Jelentés: önállóság = tartalom: forma.

Az esztétikai tárgyban két momentum lép fel, amelyeket közösen bír minden más „tárggyal”; úgy mint: *jelent* valamit és az öntudattal *szemben áll*, mint önálló objectum, tehát az Éntől *elválasztott* valami. Amazt teszi *tartalma* által, emezt *önállósítása* által. Jelentés és annak önállósítása, egymástól elválaszthatatlanok. Amazt a metaphysika essentialis tartalomnak, emezt existentialis formának nevezi.

A *tartalom* és *forma* az esztétikai tárgynak is két mozzanata. Mind a kettő a megismerő alanytól függ, — ezért *objektív* tárgyak egyaránt. De valamint a jelentéshez kell a megértés, hogy a miénk legyen, — ép úgy a formához kell az elismerés az alany részéről, hogy tudatos birtokunkká váljék. Magában (az öntudattól eltekintő reáltságában) a jelentés = ideálítás, a forma = ezen ideálítás önfenntartása, projectioja. Az öntudatban logicummá lesz a jelentés, tudatolt formává a projectio. A *jelentés maga örök*, általunk meg nem változtatható *világelem*. S miután ő maga változhatatlan, azért változhatatlan az önformája is. De valamint a jelentések összeműködése által új complex jelentések állanak elő, aként az elemi önformák egymásra hatása által complex önformák is állanak elő. Ezeknek *typusára* és *mintájára* kénytelen az öntudat mindent alakítani, amit saját elhatározásából akar megvalósítani.

Az *öntudat ennélfogva tehetetlen úgy a jelentéssel, mint a projectioval szemben*: az adott tartalmat és annak önformáját lényegében soha meg nem változtatja. Mert ő csak szemlélő és kiható centrum, metszőpontja a kosmos nagy ideálításnak; s az ő szemlélése és kihatása csak azon lencse, amelyen keresztül a világfényesség megnyilvánul és kifelé eresztí a világfény sugárzó kévét. Egyedüli fölénye az, hogy erről *utólag tudomást is szerez* s hogy saját önszínével mintegy megfestheti a rajta átmenő kosmos ideálítás fénysugarait. Ő csak belekeveredik ezen sugárkévékbe, de meg nem hamisíthatja azokat. A subjektív ideálizmus tévedése és alogica az volt, hogy az Ént teljesen másnak képzelte, mint a világot; azért gondolta, hogy semmiségének meg van azon ereje, hogy valamit is változtathat a *valón*. Egész ereje azonban abban merül ki, hogy a maga subjectív képeit külön helyekre projiciálhatja, azaz képconfigurációkat végezhet. De arra nincs ereje, hogy a hegyest gömbbé, a pirosat kékké változtassa lényegében.¹

¹ Ennélfogva a jelenés centruma a jelentésben keresendő s a kérdés ez: *miképp lesz a jelentő egység érzékivé?* (pld. az anyai fájdalom miként nyer alakot Niobé-ban?, az „anyai szerelem” Máriában?, a bajvívás a borghese-i vívóban?). Erre

19. §. A tartalom elemei.

Ezen figyelmeztetés után áttérhetünk az esztétikai jelenés két alkotó mozzanatának megvizsgálására; azaz: annak fejtegetésére, hogy *miféle elemekből áll az ember?* Mert a jelenést csak ezek s ezeknek tömörítő intenciója által alakítja meg a maga mintájára az *Én*; a reális tárgy az egész folyamatnak csak megindítója. Minthogy a kép mindig csak az *Én* alkotása útján áll elő, — amire a reálitás izgatja — a jelenésnek minden vonása az *Én* structurájából értendő meg. Áll pedig az *Én* egész a következő erőkből (jelentésekből):

- a) *Fiziológiai organikus functiok*, amelyek az ember egészét alkotják, tehát: α , a táplálkozás és annak eredményei: éhség, szomjúság, lélekzés; β , a mozgás, amelyről az izom- s az ízületi érzetek értesítenek; γ , a szaporodás functioja; δ , az érzékek és azoknak különböző ágai;
- b) Mindezekkel kapcsolatos *az öntudatosság ereje*, amely az organikus functiokról tudomást szerez s azokat megérti. Így tartozik az ember Egészéhez *az önértés* és a *megértés*. A megértés alapján *sajátunkká válnak* az organikus functiok s azoknak együttműködése: *az értelmi csomók*, ahol egy functio centrális ereje tartja össze a többieket. Ilyenek a *fogalmak* (pld. állat = érzékiség + mozgás + stb. . .) ezeket a fogalmakat a magunk belső terében szembesítjük magunkkal: s ezeknek a külső térben megfelelnek az *érzéki dolgok*, amelyek mind az alapfunctiókból, azok értelméből és az érzéki tulajdonságokból állanak.

Ezekon kívül egyéb, ránk nézve meg nem közelíthető. *Az egész világképünk pedig egy ilyen egységes jelentés.*

Erre az egységes jelentésre példakul szolgáljanak a művészetben: a római farkas a Capitoliumon (Kr. e. 500 körül görög művész munkája), az ikrek Guglielmo della Porta-tól (XVI. századból), Lysippos borghesei vívója.

Semmiféle művészet ezeken a vonásokon túl egyebet nem tartalmaz.

Láttuk, hogy a fogalmak (s így a tárgyak és fogalmak is) bizonyos, a centrális jelentés által követelt részjelentések csoportjaiból alakulnak ki, azért valamennyi fogalom határozott számú *typusban* csoportosítható, amelyeket tapasztalatilag a) életteleneknek vagy aggregátumoknak, b) növényeknek (táplálkozók), c) állatoknak (érzők), d) embereknek (gondolkozók = intellectuális typus) nevezünk. Mindezeknek az *Ember és Világának* IV. kötete adja meg a kellő ismeretelméleti alapot.

Hogy csak ilyen négy typus létezik számunkra, bár nagy csomó változatban, annak első és legközelebbi okát saját *Én*-egészünk structurájában kell keresnünk, amely csak mozgató, táplálkozó, érző, megértő functiókat mutat fel; távolabbi oka azonban a Világegység (kosmos) szerkezetében rejlik, amelynek actioi, amennyiben mi ismerjük, ezen világtörvényeknek vannak alávetve.

Ezen elmékedések azonban az esztétikára nézve nem elsőrendű problémák. Az esztétikára nézve azonban fontos tudni, hogy minden functio az egyetemes *életnek* a nyilvánulása. Ennélfogva minden „jelenés” életactusok szövődése, s így nem szorul reá a naiv „beleérzés”-nek feltevésére, amellyel, amint a 18-ik §-ban láttuk, úgy sem tud semmit magyarázni, legfennebb ha érthetővé teszi pszichológiai megismerését. A fenn említett fontos eredmény azonban megjelenik, mihelyt *bármely műalakot is elemzünk*. Myron diskoszvetője pld. azonnal megérthető, mihelyt balkezét a jobb térdre hajolva, jobb kezét a diszkosszal magasba emelve, lába és melle izmait megfeszülve tüzetesen megfigyeljük.¹ Mert abban a pillanatban minden izmunk maga is viszhangozik s e viszhangzó érzet az öntudatba vetődik s onnan a látási képet megduzzasztja. Így szolgálnak a *festmény*, a *versek* szavai is arra, hogy bele projiciáljuk azokat az elemeket, amelyek a festmény s az illető szó megalakítására és leírására vezettek. Eként minden „beleérzés” felesleges, mert hiszen mi a magunk functióit borítjuk reá a tárgyra. Ez a „ráborítás” azután tisztán a technika dolga. Ezt mutatja a Laokoon, a Niobe, az Aldobrandini lakodalom stb. példája. — Csoportokat pedig, akár a vásznon, akár kőben állanak előttünk, azonnal utána élünk, a vonalak megrajzolását rögtön végrehajtjuk magunkban, és szemléljük azokat; nemcsak projectio-irányul, hanem saját

az a felelet, *hogy a jelentés önkifejlés útján lesz érzékivé*. Mert az esztétikai tárgy csak jelenés, ez pedig saját *magunk elemeiből alakul*.

¹ *Wörmann: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 1900. I. k. 304. l., vagy ugyanígy Apollon a 354. l., vagy Artemis a 356-ik lapon.*

actusunkként, amellyel a kialakított csoportok közé, mint szociális vonatkozásainkban, az összetartó köteléket vetítjük.

Ennek megértéséhez azonban szükséges, hogy a jelentést minden *izettségében jelentőnek* ismerjük el, amint már a 15. § követelte. Ameddig az érzéki szint, hangot stb. jelentéstelen valósággul kezeljük, addig mindig rászorulunk a magyarázó feltevésre. De ha belátjuk, hogy az „állat” fogalmához tartozik, hogy megvalósulásához az érzéki sík minden specifikus vonása szükséges, akkor megértjük azt is, hogy az „állat” *fogalma* maga ugyan nem színes, hanem csak „valóságában” lesz azzá; akkor a szín nem fog elváltan, mint valami idegen állani a fogalom mellett, hanem gyökerei az „élet” funkciójában fognak megjelenni s a „jelenés” maga egyik vonásul fogja a szint magában tartalmazni.

S éppen azért, mert a *sensuálismus* ezt nem érti, az esztetika benne nem nyer segítő társat. Ha az alkotást meg akarjuk érteni, akkor okvetlenül az *intellectualismusra* vagyunk utalva, amely a lelket nem mozaiknak, hanem organismusnak tekinti, amelyben a fent (1., 2. pont alatt) felsorolt funkciók az Én centruma körül elhelyezkedtek, amelyek tipikus módon újra komplex jelentésekbe alakulnak össze.

20. §. Az esztétikai jelenés formája.

A jelenés tartalma *egységes egészben* jelenik meg. Ez az ő *formája*. — Meg kell jegyeznünk, hogy a tartalom és forma viszonya igen nehéz metafizikai probléma. A kettő egymás nélkül nem gondolható: a tartalom csak formával, a forma csak tartalommal gondolható. Én ezt a viszonyt mint az *essentia* és *existentia* viszonyát fogom fel. *A tartalom önállítása a forma*; térben és időben egyaránt. Pld. a $\Delta = 3$ vonal húzásának módja; gömb — a központtól való egyenlő kisugárzás. Tehát forma = *viszony, melyben a tartalom alkotórészei egymással állanak*. Minden tartalomnak van tehát neki megfelelő formája. Minden jelentés valósággá az által lesz, s csak úgy állhat meg, hogyha *önmagát állítja*, azaz fenntartja. Ezen önállítás nem kívülről hozzá járó supplementum, hanem a jelentés tartalmához tartozó elválaszthatatlan actus. Ezen actus által száll fel az Én egész mélyeiből, s odavetődik az Öntudat elé, amely azt saját vetítő erejével felkapja s ezzel neki *formát, szemléleti formát* ad. A „*jelentés*” *formája ennél fogva nem más, mint a tartalom önállításának szemléleti módja*, amely a tartalomnak és az öntudat projectív erejének összehatása, *produktuma*. Minthogy azonban a szemlélés térbeli projectio-alkotásra támaszkodik, azért minden *szemléleti forma az esztétikai jelenésben tér- és időbeli formákban tagozódik*. A dolog megértésére szükséges, hogy a kétféle faktornak természetét előbb külön-külön megismerjük.

I. Az önálló vagy az önforma.

Minden jelentés a saját ereje által vetődik fel az Én egészéből, tehát tisztán a tartalomból eredett. Ezen ruganyosságában rejlik az *önforma*. Az önálló vagy az önforma csak a tartalomból eredt. Minél *egyszerűbb* a tartalom, annál *egyszerűbb* a formája. Miután már most a jelentések: 1. *külön-külön* és 2. *egyesülve* vetődnek fel, azért ezen két megvalósulási módot külön kell megtekintenünk.

a) Az *egyes functionál*: az *alakatlan vagy lineáris önforma*. Minden egyszerű jelentés csak egyszerű, — de a jelentés gyökeres különbsége folytán különböző módon érvényesíti magát. Színek, hangok, érzelmek, az életfunkciók maguk, egyszerű jelentések, de gyökeresen különböznek. Az öntudat róluk csak a jelentést fogja fel határozottan, de egyszerűen. Valamint maguk egyszerű, homogén sugarak, ép oly egyszerű, mondhatni *lineáris* az önállításuk is. Az öntudat csak létezőkül ismeri fel őket, de semmi másnak; azért *alakatlanság* a formájuk.

b) Az összeható functionál: az *alakos vagy centrális önforma*. Mihelyt két egyszerű jelentés egybekerül s együttesen vetődik fel, mindenkinek önprojectioja a másikat már quantitative befolyásolja s vagy egymással egyenlők vagy különbözők. Az első esetben egymás mellett haladnak, a másodikban az egyik uralkodóvá lesz a másik felett. Amott *sorolás . . .*, emitt *tagolás* — áll elő. Amaz a szemléletnél, emez a *logicumnál* az *alapjelentés*. *Intelligibilis forma*, pld. az embernél: szellem, ész, öntudat, érzékiség stb. Szín és sík az elsőnek példája; érzékenység és mozgás a másodiknak esete.

Minthogy az utóbbi esetben az egyiktől függ a másik, azért az elsőt *uralkodónak* (dominante) nevezzük, a többieket tőle függő *tagoknak* (Glieder). Szemléletileg uralkodó pld. két fehér pont felett a fekete: ○●○ Minden fogalomnak vagyon ilyen *súlypontja*, amelytől a többiek, mint kerülete, logikailag az értelmi jelentés

tekintetében is, függenek. Mivel pedig minden külön jelentés külön módon is projiciálódik, — csak hogy ezen „különvontat” szemlélni s így leírni sem tudjuk — azért itt nem csak quantitativ, hanem qualitativ kölcsönös módosítás is fellép, s ezen qualitativ vonás által a tagoltság minden fogalomnál különleges (speciális) formában állapodik meg. Ezen *le nem írható*, hanem csak megértő logikai viszonyt nevezünk a dolog *intelligibilis* vagy *intellectuális formájának*, — *alkatának* (ezekről bővebben lásd *Ember és Világa* IV. kötet 25-26. § s némileg III. kötet 91. § fejtegetéseit).

Mind az alakatlan, mind az alakos önforma még csak a jelentés saját önstrukturájának logikai kifejezése. De minden kialakulásnak ez az ismereti feltétele.

II. A kölcsönforma vagy a szemléleti forma.

Az ily módon kivetődött és objective elhelyezkedett functiok viszonya már most az Én előtt megjelenik s annak azonosságát megrengeti. Ennek az Énnek öffenntartása azt reflex módon szegzi s magától elválasztva magának önprojectiójával egyesül. Eként az Én a maga önállítását a felvetődő functiok önállításával egyesíti. De az Én csak a *compositionál*, tehát az *elrendezésnél* változtathat az önformán; minden egyébnél elfogadja a jelentés önformáját, — pirosat nem tehet zölddé, sem gömböt háromszegletűvé.

Minden vetítésnek van már most kerülete, amelynek neve *vetületi sík*. Ezen vetítés azonban most már nem a jelentésnek magának functioja, — mert annak vetítő ereje csak annyira tart s addig, amíg az Én síkjába (a belső Térbe) felkerül, — hanem minden további sorsa az Én öntudatos projiciáló erejétől függ. Ez helyezi el, mint *központi domináns* magának és a jelentésnek természete szerint oly módon, hogy a maga síkját odáig tolja ki és bővíti, ameddig a jelentés kvalitása azt kívánja. Ezért a jelentések complex volta szerint különböző síkokba vetíti. Ezeknek a síkoknak van bizonyosan anatómiai elhelyezésük is, — *de ezt jelenleg nem ismerjük*. Annyi azonban tény, hogy a *jelentés tartalmi természete* szerint a jelentések különböző síkokban helyezkednek el: a szín soha sem lehet ott, ahol érzés vagy a megértés, vagy a térbeli belső constructio. Az egyszerű jelentések számára az *Énnek* belseje a szegzési sík; a complex jelentések (fogalmak) máshova helyezkednek el; az érzékiség jelentései újra más területre kerülnek. De valamennyi sík az Éntől való távolság szerint körülveszi a *dominante*-t, amelyet mint központi fényt, ritkuló és mind tágabbodó körsíkok vesznek körül a többiek. Ennek alapján tényleg van: 1. a *centrális* sík, magában az öntudatban van, ahol az Én önmagát szemléli, s tehát az Én összeesik az Énnel, 2. a *kerületi vagy peripherikus* sík, amelyben a fogalmi complexusok helyezkednek el, s ahol az Én megválnak a Nem-Éntől, pld. a *Tér* és *Idő* s annak alakulatai, ahová a *jelentést* vetítjük, ahol a jelentés területe az érzékiséggel érintkezik és *szóvá* lesz és 3. az *excentrikus* vagy végleti, érzéki sík, amelyben a dolgok (res) világát találjuk. S minthogy minden „res”-nek lényege a jelentés, *azért minden res mind a három síknak jellemzőjét fogja mutatni*. A jelentés befejezett minőségében csak akkor nyilvánul, amikor azt, ami benne rejtett, mind kialakult, azaz *teljesen megvalósult*. Minthogy pedig a „jelenés” a megvalósult jelentést állítja elé, ezért az *aesthetikai tárgy a maga teljességét csak az érzéki szemlélésben éri el*. Ellenben méltánytalanság volna, ha az egyszerű functióktól, amelyek csak mint functiok akarnak szerepelni, — azaz ameddig *logicumok* — az érzékülést követelnők.

21. §. A jelentés megvalósulása a különböző síkokban. A rhytmus (v.ö. 22. §. a.)

A síkokban már elhelyezett jelentések ezen *síkoknak megfelelő alakosságot mutatnak*. Ez az alakosság, amint a 20. §-ban láttuk, kétféle forrásból fakad: a jelentés önformájából és az Éntől kölcsön kapott szemlélési formából. Minthogy pedig a jelentés önformája számunkra csak az Én önszemlélése előtt nyilvánul meg, azért mondhatjuk, hogy a tárgyak önformáját az Én szemlélése *domborítja* ki. Teszi ezt az által, hogy az Én figyelmeztetése a tárgy saját határprojectióján végig halad s ezzel a kétféle projectiót *egygyé olvasztja*, s így megerősíti. Az esztétikai szemlélésnek ezt a sajátosságát már a 8-ik §-ban a *tömörítő intuitionak* tulajdonítottuk.

A síkok különleges vonásait két szempontból lehet felderíteni: a) a *szemlélő* és b) az *alkotó* alany szempontjából. Mi ezen utóbbi szempontot előre bocsátjuk s az alkotás *logikai orgánizáltságát* feltételül tekintve, a következőkben állítjuk össze.

1. Minden öntudatos tevékenységnek abszolút feltétele, hogy az Én magáról tudjon. Ehhez neki nem kell külön sík, mert magának az Énnek belső területén megy végbe a megválás. Ezt a síkot ezért *centrális síknak* vagy az önszemlélés terének nevezzük. Aesthetikailag nem az aestheticumnak kizárólagos tulajdona. Mindent kísér, mint tudatosság; kibillenése, az *érzés*, ha tudatunkkal elsajátítjuk. A centrális sík a vetítésnek forrása és központja.

2. Ide a centrális síkba akar behatolni a felvetődő Tárgy vagy Nem-Én; de az Én ezen síkból kiszorítja s távolabb helyezi még a saját *projectioját* is. A tér a maga töretlen egészében csak a vetítés *lapja* vagy *háttere*, amelyből minden jelentés kiemelkedik. Erre a hátérre hat az Én *projectioja* s azt pont, vonal, sík alakjaiban tagolja. Ezekből alakulnak ki az *idomok*, mint az Énnek *projectionális* útjai. Ezt a síkot ennél fogva *geometriai síknak* lehet nevezni, mert minden képnek határvonalait ezen síkban domboríthatjuk ki. A geometriai sík — ahol a *rajz* is kialakul — éppen ezért tisztán szemléleti formákat állít elénk. Ezen alapul az, amit „formális szépség”-nek szokás nevezni s amiben a *subtilis ornamentika* bírja eredetű forrását.¹

Ezen síkban rejlik az az *actus*, amellyel az Én minden „tárgyat” átölel s fixiroz. Ezen *actus* tovább terjedve ismétlődik a fogalmakban is s ezért *minden szemléletiségnek létfeltétele*. Ott, ahol a *psychosis*nak nincs saját alakja (pld. *érzés*, *organikus érzetek*, *megértés* stb.) az Én *projectioja* szétsugárzik legyező formában s a *psychosis* saját alaktalanságához simul. Az Én *reactioja* ennél fogva *hálózatot* hoz létre, amelyben minden tudattartalom elhelyezkedik. Maga és a megértett jelentés is felveszi ezt a szövetet, amely az Én hatására keletkezett. A *geometriai sík* éppen ezért tisztán szemléleti formákat állít elénk. S minthogy ezen formák az Én *actusai*, az Én pedig a *magából való kihatás* és a *magába megtérés*, azaz az önértés és mások megértése phasisaiban valósul meg, ez pedig az öntudat *intermissiojában* megy végbe, azaz az *actio* és *pauza* phasisaiban, — azért minden geometriai alakon észlelhető lesz a hullámhegy és a hullámvölgy, a dagadás és az apadás, erősödés és gyengülés váltakozása, amit *rhythmusnak*, *lejtésnek* nevezünk. Az Én minden *actioja* *rhythmusos*. Lehet, hogy a Világén *actioja* is általában véve ez; de *bizonyos*, hogy a mi Énünknek élete, mint a szívnek működése, *lejtésben* folyik le. Minthogy pedig minden „jelenés” az Én *actioja*, azért minden aesthetikai tárgyban *rhythmusnak* kell lennie; egy *actio* és egy *pauza* rejlik minden tevékenységben. A *rhythmus* ennél fogva már az első síktól kezdve az utolsóig benne van a jelenésben, folytatódik a geometriai szerkesztésben s magával ragadja a fogalmat és az érzéki jelentéseket. A *fix szemlélet egy elbűvölt királyleány; a szemlélő varázs erejű csókja kelti újra életre*. Ahol az *érzés* időbeli alakot nyer, (pld. a zenében) ott kidomborodottan alapkövetelményül érvényesül a *rhythmus*. Azért *Schmarzow*² helyesen mondja, hogy a *rhythmus* a „fix állományt” („Bestand”), mely *symmetria* + *proportionalitás* „élő történéssé” teszi s ennyiben a *rhythmus* „a dinamikus végbemenésnek *dominánsa*”.

3. A harmadik sík az, amelyben a fogalmak megjelennek s értelmüket az Én előtt feltárják. Lehet ezt a síkot bátran *belső vagy logikai síknak* nevezni. A megértett jelentés rögtön a geometriai szemlélés schematismusába illeszkedik; pont és vonalak a síkban jelzik a fogalom alkatát, melyben egy *súlypont* finom *vonallrendszer* sugároz ki, amellyel a kerületi jelentéseket magához köti. Mikor a substantiát gondolom, vagy más fogalmat „szerkesztek”, — a súlypont és a kerület közti viszonyt a középpontba és a körsíkba kilövellő küllők viszonyával ábrázolom. Azaz határozott vonalviszonyban képzelem. De ezen geometriai *constructio* csak az Énből ráboruló külsőség. Magának a jelentésnek is van önformája (20. § 1.), amelynek megértése az ő *logikai szemlélése*. Minthogy azonban ezek az értelmi szálak oly finomak, hogy azok kidomborítása csak az Én legegyszerűbb *projectiojával* lehetséges, — a logikai szemlélés az aesthetikában nem lép fel olyan élénkséggel, hogy magában elegendő legyen. Azért kell másnemű elemekkel megerősíteni (vagy geometriai schémákkal vagy *érzéki* vonásokkal), hogy kidomborodott észlelhető alakot nyerjenek.

4. Ezen kidolgozás a *phantasia-síkban* történik. A *phantasiában* a geometriai hálózatba öltözött jelentés (logikum) már formát kezd nyerni; de ez csak *középalak* az értelmi és az érzéki egyes kép között.

A *phantasia* lélektani elemzése e helyen még korai volna; majd a III. fejezet fog vele tüzetesebben foglalkozni. A ténynek magának értelme azonban itt megadandó azzal, hogy a *phantasia-képnek jellemző vonásait* a fogalommal szemben összeállítjuk.

A *logikai jelentésre* nézve közönyös pld. az, hogy az állatnak lába, vagy szárnya, vagy úszó szerve van-e, lényeges csak az, hogy *mozogjon*; a növényre nézve közönyös, hogy levele csipkézett-e, vagy szívalakú, vagy tűforma, csak *táplálkozzék*; közönyös, hogy az embernek két lába, két szeme, két füle stb. van-e, lényeges csak az, hogy jár, lát, hall stb. A *phantasia* síkjában mindez a jelentő képekből fejlődik ki, csak hogy

¹ Th. Alt: „System der Künste” c. művének 44. lapján: „wenn eine Form gefällt, ohne dass hiebei ein geistiger Inhalt, Gedanke oder Begriff beteiligt ist”.

² Schmarzow Aug. „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft” 1905. 86. l. — a munka teljesen az alkotás természetéből magyarázza a művészet alapfogalmait és azok fejlődését.

még homályosan. Az *érzés homályossága* itt nyeri világos jellemét; a tervezett cselekedet itt alakul ki egyes mozzanataiban.

Azonban mind ezek a képek még lebegő, ide-oda hullámozó, ezért homályos és *ingatag* képek, („schwankende Gestalten”, Goethe). Egyforma, szürke, színtelen, aetheri alakok, — amelyekben a jelentés csillag, mint az egyetlen határozott fényes vonás. Az *idomok vonásai* itt kezdenek el megelevenedni. Achilleus alakja egészen kidomborodva áll a szemlélő előtt; *de húsa és vére még nincsen, élni kezd*, de még csak élő skhéma. ($\sigma\chi\eta\mu\alpha = \dot{\iota}\delta\epsilon\alpha$, forma.)

Ezen a közbülső területen *hangzóvá* lesz az eddig néma jelentés; eddig csak kiragyogott, mint fényes alak, most *megszólal* annak számára, aki érti. Nagyon nehezíti a megértést az, hogy mi csak *hallott* hangra gondolunk, amikor a „*megszólalásról*” hallunk beszélni. Pedig van *néma hang* is; hang, amely az Én felé *intet* s amelyre az Én *felel*. Az Én részéről a felelet az észrehevés, a megértés, az *érzés*. A *hangzó, de néma felelet az Énből ered*. Az Upanishadok szerint (Nrisinhottara) az első felelet: „Om” (Igen); az első szó *Én* (aham). A geometriai idom és a logikai jelentés megnyilatkozása az *ők hangjuk*; az Én ráfelelő megnyilatkozása az *ő saját hangja*.

A dolgot tehát, ha a légrezgéstől eltekintünk, úgy kell elképzelni (s ez az *igazi* értelme, míg a hangzó szó korlátolt érzéki öltönye) hogy a hang voltaképpen (reáliter) a hatás és visszahatás, amely az ideális dehisben áll. Minden „tárgy” pedig centripetális és centrifugális intenciókkal „*mutat*”. A centripetális hatás a „tárgy” hangja (megnyilatkozása), a centrifugális visszahatás az Én hangja (viszhang); s ép így a „tárgynak” centrifugális hatása (az érzékekre), ezeknek a „hang”-ját csalja ki. A „tárgy” és az Én, valamint más tárgy között ennél fogva *reális párbeszéd folyik*, úgy hogy az Én önmagával beszélget. A reális párbeszéd az Énben a *megértést* eredményezi, úgy mint az Én és Maga között. Ezt a megértést igenléssel fejezi ki az Én a Mással szemben úgy, mint Magával szemben. Mással szemben „Igen” (Om!) az észrehevés és érzés „szava” — magával szemben „szava” az „Én” (aham).

A néma jelentések „hangzóvá” átváltozását az elemző pszichológia még csak nem is sejtí. Ő pusztán kapcsolást tesz fel ott, ahol az Én *megvalósulási phasisaival* kellene szemben éreznie magát.

Voltaképpen tehát csak az *Én beszél mindig*; az ő reactioja hangzik, a hangszalagokon át a megremgő levegőben, miután előbb a jelentésbe hangzott vissza az „Igen”. Az Én maga-állítása a *monologon*: önmagával beszél. Az Én más-állítása a *dialogos* (párbeszéd). Amaz az *önhangzó* (*interjectio*); emez a *mássalhangzó* (a tapintás és a látás). Mert amikor magát igenli, akkor *érzi magát*; amikor a Mást igenli, akkor a *Mást érti* s ennek alapján *magát is érzi*.

Igy tehát a phantasiának síkjában a *megértett jelentés* visszafelel az értő Énnek. S amikor *magát érzi*, interjectioban felel („ah”, „óh”, „haj”, „hé”, „hoha”, „hej”), amikor a *mást megérti*, akkor bólint feléje, azzal össze hangzik, vagy egybe hangzik vele. S miután minden egyszerű functio külön jelentés, azért az Én bólintása külön természetű aktus, minden functiora másként felel; ellenben, amikor magát érti, mindig ugyanígy felel: Om!

De ezek még mind „néma” hangok, vagy inkább bólintások. Az Én itt még csak ideális bólintásokat intéz a kérdő tárgy felé. De a kérdő tárgynak természete már most, hogy megvalósuljon, további új pályára van utalva; ezen új pálya a tárgy jelentése által meg van határozva és végzettszerűen kitűzve. Az egyiknek útja az Én igenlése után a látószervnek, a másiké a hallónak irányába vezet. A mi alakos az az optikuson, ami alakatlan functio, és pedig *érzés*, az az akustikuson veszi útját. Amaz ezért tánc és rajz, emez az ének és a zene felé fog irányulni. Eredetileg az Én részéről minden felelet a motorokba vetődik, táncol és énekel. Aztán mint *emlékkép*, a látás és a hallás repercussiójában nyilvánul. S ezért az apolloni hangulatban salaktól mentesen közös közegen, a *kézen át* ismétli egyfelől a látottakat (alakok) másfelől a hallottakat (hangok). Az első fokon külön-külön izmokon nyert kifejezést.

5. A phantasia síkjából az így mind határozottabbá vált jelentés az utolsó síkba vetődik, amelyet *érzéki síknak* nevezünk: *itt áll előttünk készen érzéki alakban a jelenés, amely = az érzékeleg kibővült jelentés*. Ez alatt azt az egész területet kell értenünk, amely az organikus functiókat fogadja magába. Minden tápláló, mozgató, nemző functio ezen reális valóságban lép fel; amikor a pszichikai jelentés feltűnik, önkénytelenül ebben az ösztöni reális síkban hangzik vissza. De ezen alakban az ösztön esztétikailag nem használható, éppen mert határozottan közérzeti adat. Tényleg csak két pálya visz a „jelenés”-re: a *szem* és a *fül*. És pedig az *Én jelentései* az akusztikus által, a *Nem-én jelentései* pedig az optikusban. A művész mindezt a *kéz által* vetíti az érzéki közegbe. A kéz praedominatioja által indokoltatik; mert eredetileg minden *kivetítés* azon idegpályán halad, amelyen a *bevetítés* ment végbe. — Mindezekből pedig az következik, hogy az esztétikai jelenésnél alapul csak a *fül* s a *szem* functioi fogadhatók el. A többi érzék, mivel nem alakos, csak pótléku, azaz kibővítésül, accidensül szolgál, mint pld. az elbeszélő költészetben s a figurális művészetben tapasztaljuk.

különböző agycentrumok között s akkor az idegáram megoszlását hirdetve az egyik ág a szót, a másik a színt szolgáltatja, melyeknek összeköttetéséből elő áll a szóban kifejezett színes vagy rajzolt alak. Ez azonban reánk nézve, akik qualitative különbözőeknek látjuk a beszédet és a jelentést, elfogadhatatlan könnyelműség; mert elleplezi a kérdést, ahelyett, hogy a tényt bevallaná s feleletet keresne, amely megoldja a kérdést. Ezen oknál fogva ismétlés veszélyei között is, még egyszer rátérünk a kérdés szabatos feltüntetésére s annak megoldását próbáljuk; ha nem sikerül, akkor legalább világossá válik az oka, miért kell a tényt egyszerűen elfogadni, ha magyarázata nem is volna lehetséges.

Világossá lesz a nehézség, ha egy példán azt megelemezük. Ha egy medvét látott a neolithikus ember, akkor szeme a medve körvonalaival felvette, a képet veszedelmes állatul megértette s ha megnyugodott, akkor vett elé valami kemény kovakövet s éles hegyével a képet a kőfalra *karcolta*. Itt egy komplikált reflexkört találunk, amelynek kiinduló pontja a szem, további megállapodási helye az öntudat és megértés, végpontja pedig a kéznek izmai. Az egész reflexív *egy* érző idegből, egy centrális sejtől és egy mozgató idegből képződött s teljesen *néma* és homogén lefolyást engedett a medve részéről megindított mozgalomnak.

Ugyan ez a példa alkalmas egy másik lefolyás feltüntetésére is. A medve alakja az öntudatban hatolt; azt megrendítette; s ezen megrendüléstől az Én szabadulni óhajtván, újra mozgató idegre vetíti ki azt, amely azonban most nem a kézre, hanem a gégefőbe vezet s ebből, mint *hang* tör ki. Itt is egy érző ideg, az Én és a gégefőbe vezető motor azon elemek, amelyek a reflexívet alkotják.

Az első esetben csak a geometriai constructio vetődött ki, hang nélkül; a másodikban csak a hang tört ki, geometriai constructio nélkül. Amott a tárgynak (a medvének) körrajzában csak a hang, az objektív jelentés nyilvánult meg, — emitt a tárgy egészen elmaradt a kifejezésből s csak az Énnek rendülése nyilatkozott meg. Ebből egyelőre véleményünk szerint, annyit állapíthatunk meg, hogy a hang csakis az Én megnyilvánulása; s minthogy az *érzés* az Énnek legintimebb állapota, azért annak specifikus és adaequat nyilvánulása *csakis hangban történhetik meg adaequate*. A Nem-én néma, hangtalan psychosis; mert a Nem-én, amely az Énbe feltolódik, csak tárgy, azaz *önmagát nem érti*. Éppen ezért maga a tárgy izoláltan nem „szól”; az csak néma deixissel int az Én és a Más felé. Ezt a néma deixist azonban az Én megérti és ezen megértésben vissza int a tárgynak, azt projiciálja, magával szembe állítván. Ez a „vissza-intés” (pld. fél, örül stb. ezért sok szó az injectioból ered!) az Én felelete s azért néma hang és szó; de mivel az Én ezzel a visszaintéssel maga hat vissza, azaz megérzi, azért a vissza-intés az Én „*lgen*”-je a tárgy felé, azaz *önállítása* a tárgyban. S minthogy az Én annyiféle módon int vissza (azaz „*hangzik*” vissza!) ahányféle deixis érte a tárgy részéről, — azért az Én „szava” és felelete annyiféle lesz, ahányféle a tárgy structurája. Ez a tárgyi különödség lesz nyilvánvaló a physikai síkban; s éppen ezért a viszhang (a szó) is annyiféle lesz a physikai síkban, ahányféle volt a tárgy.¹ S *miután a physikai síkban az Én „ide (vissza)-intése” s a Tárgy „oda-intése” együtt vannak egybeszővődve* (mint a komplex jelentésnek egyes deiktikus számai = intentio) *azért mindkét elem, külön természete szerint, külön pályán halad tovább a megvalósulás felé; s ennek következménye az, hogy a szó a gégefőn, a „jelentés” a kézen át kerül az érzéki síkba*. Amikor már most az Én „vissza-intése” a physikai síkba kerül, vele párhuzamosan a tárgy „oda-intése” is halad az érzéki síkba s ott eggyé olvadva *hangzó képpé* válna („szó-képpé”, — mert szó és kéz egysége rejlik benne), melyet az Öntudat mindkét momentumában megért. S ezért hatalmában áll az Énnek az is, hogy a jelentést vagy szóban, vagy geometriai constructioban valósítsa meg, — aszerint benne az „éni érzélem” vagy a „Nem-éni jelentés” praeponderál. Ez azonban már az Én legbensőbb structuráján bírja kifürkészhetetlen alapját, aminek folytán az egyik alkotásának *hangzó* (muzikus), a másikénak *ábrázoló* (figuratív) jelleművé kell lennie. Az Én első kifejezése az az *injectio* a gégefőbe, amelyből az ének s felsőbb, apolloni fokon a *zene* sarjadzik; ellenben a Nem-én kifejezése a *projectio* elemi útja, a *vonal*, amely az izmokba viszi a megrendését s amelyből első fokon a tánc és a díszítés, felsőbb, apolloni fokon a rajz, domborítás (modell) és építés áll elő. Minthogy azonban a phantasia síkján a kettő együtt van, (azaz hang és vonal egységben) azért a szó, mint *név*, mindkettőnek kifejezésére alkalmas. S innen a hangzó művészet (a beszéd) egyúttal az ábrázolást is megindíthatja s végezheti; ellenben az ábrázoló nem szorul rá a hangzóra, mert a Nem-énnek magának intentioi némák s az ábrázolás nem is tárhatja fel a Nem-én centrumát, amelyben pld. lelki állapotai tömörülnek össze (ezt csak a szó teheti, az is csak olyan esetekben, ahol a művészeti Nem-én önmagára nézve Én, mint pld. a drámai személy).

¹ Aug. Schmarzow (Grundbegriffe der Kunst-Wissenschaft 1905. 250. l.) abból indul ki, hogy a művészet vagy érzéki hatás, vagy az „emberi szellem”-ből indul ki. S ez utóbbi esetben: „Entspringt der künstlerische Drang dem Grunde der Gefühle, der Gemütsbewegungen, die nach Ausdruck ringt, so genügt auch bald die stumme *Gebärde* und der Laut der *Stimme nicht mehr*, den Inhalt bestimmt zu vermitteln. Da greift die *menschliche Natur* zu neugeschaffenen Verbindungen, dem *Worte* hier dem *Bilde* dort. Aber das eine wie das andere vermag noch nicht im ersten Anlauf den Inhalt selber zu geben, den Wert... adaequat auszudrücken.” Itt a *symbolum*, mint *kiegészítő* áll elő. De hogy miért egyesül *kép és érzés a szóban*; ez a probléma! Csakhogy ezt ő magának fel sem veti!

Végül megmagyarázandó még *két dolog*. Az egyik az, hogy miért lényeges minden síkban a ritmikus jelleg? A másik az, hogy miképpen jut a kéz ezen praedomináló szerephez minden alkotásnál?

a) Hogy az *alkotás a maga minden fokán ritmikus*, azt már elvileg a 11-ik § levezette. Ezen helyt e tény mint az eddigiek egyszerű corrolariumát vonjuk le. Minthogy u.i. minden alkotáson végig rezeg az Én projectiojának pulsusa, azért ezen systolé és diastolé az Én kitágulását + és - hullámfeleivel egész odáig kíséri, amíg az érzéki síkban végleg megállapodik. S miután a kialakított mű nem egyéb, mint az Én egyik megállapodott rész-alakja, azért minden tagján észlelhető lesz a dagadás és apadás nyoma; úgy, ahogy élt és pihent az Én; és a szemlélő feladata kiérteni a műből, hogy az egyes síkokban mint esnek össze, vagy fokozva vagy csendesítve, az Én ezen életmozzanatai. Mert az Én a geometriai constructioban már a vonalakat, a logikai jelentésben az egyes részek kiemelkedő és leszálló értékét, a physikai síkban ezek elhelyezkedési rhythmusát utána szeli s a szem és fül, a kéz és láb váltakozó erejű s minőségű lejtemeit követi. Ahol a saját életrhythmusunkkal congruálnak, ott a szemlélő szabadon és töretlenül élvezzi, és ellenkezőleg a széthúzódot visszaveti.

b) A kéznek praeponderantiáját a művészi alakításnál abból kell megérteni, hogy a művészet nem reflexmozdulatokkal, hanem öntudatos választással dolgozik. Eredetileg, úgy látszik, az öntudat minden izgalma minden idegre egyformán verődik vissza, ha csak a kellő erővel lép fel (pld. nagy harag, ijedség, szerelem, éhség stb.). De bizonyos, hogy azon pályákra oszlik meg, amelyek azt az izgalmat az Énhez szállították (pld. a látott tárgy az optikusra, a tapintott a tapintás szerveire, az íz az ízlelő kelyhekre stb.) — ami a sensuális projectionnak feltétele. De az így visszavetett ingerlés a felső centrumokban megállapodik s az Én választása alapján egyik vagy másik mozgató idegre kiváltságos módon irányítatik. A tapintási adatok ennél fogva elsősorban a tapintási centrumban fixiroztatnak s onnan, már anatómiai elhelyezésük folytán is, a mozgató területből vetődnek kifelé. Minthogy már most a végtagok a mi tapintó szerveink is, azért a projectio munkája kivált a legfinomabb tapintó szervbe terjed át, tehát a *kézbe*. Csak azért lesz a kéz *ilyen uralkodó szerepűvé*, mert a tapintás, a fogással karöltve jár mindenkor s mert ez a kézzel a legtokéletesebben hajtható végre. Minthogy pedig az Én arra az irányra nyilvánul, ahol a legkevesebb akadályra akad, azért a *tapintó szerveink* közül éppen tapasztalatai alapján, a kezet választja. S ez oknál fogva a projectio, ha nincs kéz, a lábba irányul, amelynek tapintása is finomabb; Raffaél még kéz nélkül is lehetett volna festő, ha lába oly érzékeny lett volna, mint a kezetlen varrónőké, akik lábbal is tudnak varrni. Valószínűleg az ősök elfeledett gyakorlatai okozták, hogy a láb háttérbe szorult a kéz elől. Mindenesetre azonban *a művészre nézve a kézi projectio a legbecsesebb közvetítő*. Mert öntudatos alkotásai *mind* csak izomprojectio útján nyerik végleges megvalósulásukat. Amíg csak idegprojectioig haladt, pusztán a képzeleti síkban haladt, ez pedig még mindig nem végleges megvalósulás. Még a fütty is többet ér, mint a belső hang a zenében, s a halk szónál esztétikailag becsesebb a kiejtett beszéd.

23. §. Az esztétikai tárgy és a megvalósulás síkjai. Három kérdés: 1. Mi valósulhat meg az egyes síkokban? 2. Genetikus összefüggés a síkok között.

Miután a 13—22. §§-ban kifejtettük, hogy az esztétikai tárgy a „jelenés”; hogy a jelenések veleje a *jelentés* s hogy a jelentés a szemléletben nyilvánul, mint *tartalom* és *forma*; hogy a forma egyrészt *önforma*, másrészt pedig *kölcsönforma*, melyek ketten a fixirozási területen összeolvadtak esztétikai formává; miután továbbá beláttuk, hogy a szegzési területe 5 *vetületi síkban* van tagolva, amelyek a jelentés *megvalósulási stádiumai*, — mindezeknek megállapítása után röviden összegezhetjük: 1. hogy *a vetületi síkok szerint hányféle lehet az esztétikai tárgy?* Azután pedig eldöntjük 2. azon kérdést is, hogy az esztétikai „jelenések” között *milyen genetikus összefüggés* áll fenn? s hogy ennél fogva 3. *hányféle művészet* lehetséges s mi a genetikus fonal, amely őket összefűzi?

Az első kérdésre sommásan konstatálhatjuk, *hogy esztétikai tárggyá a különböző szemlélési fokokon különböző képek válhatnak*, még pedig

- a *centrális síkban* az öntudat és kibillenései: az *érzelmek* a szemlélés tárgyai;
- a *geometriai síkban* a térbeli és időbeli szemlélés tárgyai: az *idomok* és a *rhythmus*;
- a *logikai síkon*: a jelentések lépnek fel az Én előtt, még pedig α) az Én, és β) a Nem-én tiszta jelentései.
- a *phantasia síkjában* a jelentések *kidomborodnak* s meg szólalnak, mint *interjectiok* és *nevek*;
- az *érzéki síkban* az idomokhoz a *látás*, az érzelmekhez a *hallás* specifikus vonása járul hozzá,

valamint mindazok az érzetek, amelyek az organikus functiókat kísérik (izom- és közérzetek).

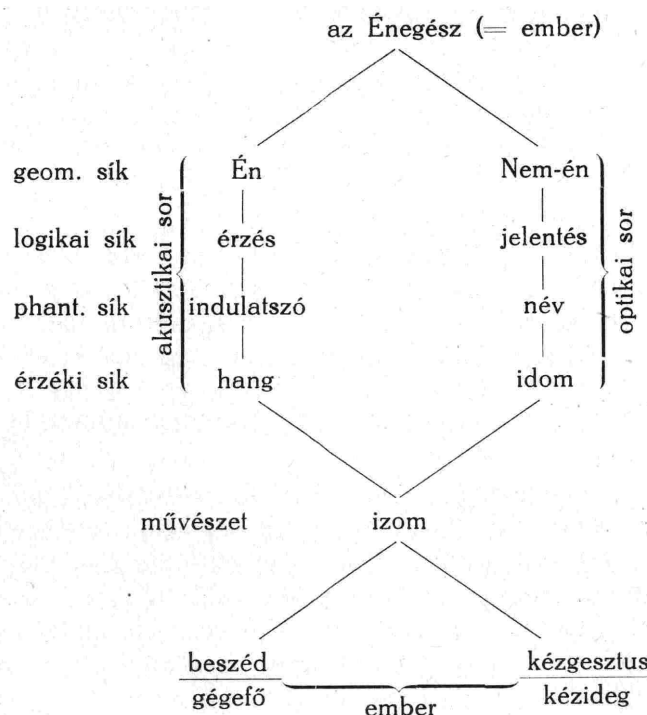
Vannak „jelentések”, amelyek mind az 5 síkon áthaladnak s érzéki köntösben megvalósulnak. S *aesthetikailag* csak ezek az érzéki ruhába bújt jelentések lesznek „jelenésekké”; az érzések és a gondolatok is csak akkor válnak esztétikai tárgyakká, amikor hangzókká lesznek, s érzékeinkre visszaverődnek.

A második kérdés a művészet tagolására nézve döntő szereppel bír s eképpen fejthető meg.

Minthogy a művészi tárgyban az Én és a Nem-én jelentései és önprojectioi egységgé olvadnak össze, azért ezen összeolvadás előtt külön-külön megvalósulási úton haladnak. Ezt a két utat az *alany* és a *tárgy* sorainak lehet nevezni (nehogy a „subjektív” és „objektív” tévútra vezessenek!). Minden tudatos észrevét az Én öntudatával kezdődik, amely a ráhatást visszahajlítja. Ezen öntudat általában az *érzés* alakjában ismeretes (bár nem kell a kén és a kín formáját határozottan mutatnia). Az Én önérzése az egyetlen igaz és való hang, amelyben a Szellem (Atman) magához szól. Néma még akkor, amikor csak magával záródik össze; *szólóvá* lesz a physikai síkban, mikor (ismeretlen) módosulások járulnak hozzá s *hangzóvá* lesz a gégefőben. Az *alanyi sor* tehát a következő összefüggést mutatja:

Én — érzés — indulatszó — hang — beszéd. Viszont a Tárgy az Én belsejébe sohasem hatolhat, hanem először elhelyezkedik előtte, mint határozatlan valami, másodszor jelentést kap a szemlélés hatalma alatt, harmadszor egyesül az öntudat szavával, negyedszer kibontakozik látható idommá, ötödször izomprojectioban valósul meg. A *tárgyi sor* összefüggése ennél fogva ez:

Nem-én = Tárgy — jelentés — név — idom — kézgesztus. Schematicus tehát:



Szoros összefüggés van tehát: geometriai construction — tárgyi jelentés — névszók — optikai és tactilis vonások között. S ép így: Én — jelentés = érzés — indulatszó — hang — beszéd között. A végpont szerint tehát van optikai és akusztikai sor az egyes jelentések megvalósulásában.

Minden lelki állapot, mihelyst tudomásunkra jut, az Énnel szemben helyezkedik el; ezen elhelyezkedésében az Én szemléli, azaz projiciálja, még pedig a *psychosis tartalma szerint különböző távolban* (distantia) *vagy síkban*. Ezen projectio a jelentésnek magának önkifejlése vagy önállítása, amelyhez az *Én önállítása hozzásimul*. Az Énegészre nézve ezt a folyamatot *alakításnak* nevezzük. Az *alakítás azonban teljessé* csak akkor lesz, ha minden felsorolt fokon a szükséges jutalékokat felszedve végre *érzéki alakot nyert s az érzéki síkban szegződött*.

S ezzel megszereztük azt a lehetőséget, hogy a harmadik kérdésre is megfelelhessünk, amit a tárgy fontossága miatt, külön §-ban kell tennünk.

24. §. Folytatás. 3-ik kérdés: hányféle művészet lehetséges? és mi a genetikus fonáluk? A művész és a művészet fogalma.

Mindenek előtt állapítsuk meg két terminus fogalmát. Eljárásunk pedig ennél az elejtés (eliminatio) legyen.

- Nem művész az, aki csak az *izomprojectio*t hajtja végre: ez csak *mester*, (maestro) legfennebb *virtuoz*;
- nem művész az sem, aki csak a *phantasia síkjáig* jut el; — ez csak *ábrándozó*;
- nem művész az sem, aki *reflex módon* projiciál, mert *emlékkép* kell a jelentésbe;
- művész csak az, aki *egy belső állapotot öntudatos izom-projectioval* is külsőleg *szemlélhetővé* tud tenni, vagyis, *akinél a phantasiakép a külső térben szegződik*. A művészetek értéke itt még nem jön tekintetbe; minden kezdetleges kifejezés is művésszé avatja az embert (a rénvadászok) s minden dilettáns is művészi hajlandóságokat árul el.¹

Csak hogy szó szoros értelemben véve Goethének igaza van, mikor a viszonyt a művész és dilettáns között úgy szabja meg, mint mester és kontár között. A dilettáns a szenvedély nélküli művész; a művész az affektus által hajszolt dilettáns.

Mert Wundt szerint „az affektus a művészet apja”. *Originalitás*, egyéni ihlet kell a művésznek; azaz a *saját lelkéből* („complexion” Shakespeare-nél) kell a jelenésnek támadnia. Akinek pedig *gondolata* nincs, az csak gép, nem alkotó; ilyet „alkot” a fotográfus is.

Ezen eliminatio után megállapíthatjuk, hogy *gondolat* és *izomprojectio* azok az elemek, melyekből minden alkotás áll. S az ezen törzshöz tartozó határozottságok fenntartásával elfogadjuk *Riegel* meghatározását: „*Kunst ist die Tätigkeit des Menschen, Vorstellungen (képek) seiner Phantasie in sinnlicher Erscheinung darzustellen*”.² A gondolat u.i. csak érzéki köntösben nyeri teljes megvalósultságát.

Jegyzet. A „művészet” („Kunst”) szó jelentésének metamorphosisaihoz v.ö. *P. J. Möbius*: „Über Kunst und Künstler” c. művével (Leipzig. 1901. 21. sk. I.), ahol Möbius a *Grimm* testvérek szótárára utal (V. k. 2666. sk. I.). A „Kunst” és „Wissenschaft” jelentése a XVII. században válik szét s Goethe nyomain az elvont tudást „Wissenschaft”-nak, az alkalmazott praktikus tudást „Kunst”-nak nevezték. Kant a Kolumbus tojásáról azt mondja: (Kritik der Urteilskraft) „das ist keine Kunst, sondern Wissenschaft.” Eleinte a „können” szó jelentése alapján a mesterség is „Kunst” volt (pl. a nyomdászat). Később megosztott a „*freie Kunst*” és „*Lohnkünste* vagy strenge Kunst”-ra s az elsőhöz tartoztak a „*Schöne Künste*” is. Végre csak a „*schöne Künste*” maradtak művészetnek s jelenleg azt szeretnék, hogy csak a „*Bildende Künste*” legyenek művészetek.

Ezeket előre bocsátva, forduljunk az egyes formákhoz, amelyekben a gondolat kialakulhat s állapítsuk meg azoknak genetikai összefüggését.

Hogy az ember megnyilatkozzék, ahhoz szükséges valami indító s ezt lélektanilag az *Én szorultságában* találjuk. Ezt a kényelmetlen helyzetet, amelybe a gondolatok tömege hozza, óhajtja magától elhárítani, s ez általában véve a kivetítésnek gyökere. Minthogy pedig az rendesen *érzelmi* izgalom, ezért a „*dionysosi hangulat*” (Nietzsche) az alkotás anyaméhe, önkénytelen támad (sokszor ösztöni indításra, miről I. III. Fejezetet!) s reflexmozdulatokban segít magán mozgással, és kiáltással. A reactio irányát azon szerv mozgató idegei szabják meg, amelyeknek szorultsága a szabadulásra ösztönzött.

Mikor ezen reflex mozdulatokkal megismerkedett s azokat *átértette*, akkor kezdődik az öntudatos reactio s a psychosisok szerint *válogat* az utakban. Az Ének saját izgalmaait a *gégefőbe* irányítja; az idegen jelentéseket a *végtagokba*. Így lesz a választható utak közül az egyik a *hangszervek*, a másik pedig a *végtagok útja*; a *kiáltás* és *taglejtés* a kifejezés praeformált módjai.

Az Én szorultságának ennél fogva csakis két szabadulási pályája van a motorokon át; az egyik a hangzó szalagokban, a másik a végtagokban végződik. Hogy ez miért van *így*, azt jelenleg még homály fed; én a 22-ik §-ban a jelentések structurájában és természetében próbáltam ennek alapját megtalálni, ami, ha igaz, pusztán való tényt állapítana meg, anélkül, hogy az associatiót az Énegész structuráján túl vezetné.

¹ V.ö. *Emil Lat* érdekes cikkével: (Künstler und Dilettant) Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft. V.kötet, 590. sk. I.

² *Al. Riegel* „Die bildenden Künste” 1895. 5. I.

Ezen tény már most alapul szolgál az öntudatos és szándékos nyilvánításnak. Amit a testi-lelki szervezet önkénytelenül használhatóvá tett, azt az utat követi a *szándékos* művészet. A végtagok célzatos megindításából ered a *tánc*, a hangszalagok célzatos megindításából az *ének*. Minthogy az Én ezekkel csak a maga *érzelmeit* nyilvánítja, azért nevezte ezeket Hirn *lyrai* művészeteknek; s ezen kifejezés használható is, ha a „lyra” alatt egyebet nem értünk, mint affektust. Jobbnak tartanók azonban, ha ezen két ősművészetet, tekintve önkénytelenségüket és csekély öntudatosságukat, *dionysosi* művészeteknek neveznők. (1. fok: dionysosi művészetek.)

Ezen két műforma, mint *ősformák*, a felsőbb fokon is megmaradnak, csak hogy megváltozott célzatnak kifejezésére. Aki a taglejtések és hangok jelentését megérti, az bennük oly eszközt szerzett meg, *amellyel Másnak mozdulatait is ismételheti*; amire őt az (Aristoteles által helyesen megértett) *theatrikum igen korán ösztönözte*. A célzat itt az, hogy Mással is megértesse azt, amit ő megértett a tárgyból, azaz. a célzat: a *közlés*. Így utánozza a dingo-kutya a majmok *mozdulatait*; így utánozza más *társának hangját* is; sőt megteszi azt is, hogy a Másnak hangját és mozdulatait együtt utánozza, vagyis két alakban közli azt az egy tapasztalatát. A mimosból lesz *pantomimia*, mint a dionysosi művészeteknek *értelmes átalakítása* s így felhasználása a közlés céljából.

Valamint tehát az egy Énből két irányban fakadt a tánc és az ének, mikor a maga actioit megértette, — úgy fakad a felsőbb fokon a mimésis alapján a *táncból* és *énekből* a *pantomimia*, amelyben a tánc és az ének az alapirányok, amiket új célzattal használunk fel a megértés közlésére. A művészetek elve ennél fogva az *ismétlés* (μίμησις), — s *Aristoteles* (Poet. 1.) egészen helyesen állítja: „Az epikus és tragikus költészet, továbbá a komoedia és a bacchusi ének (dithyrambos), valamint nagyrészt a flóta- és citerajáték .. . πᾶσαι τυγχουσιν οὔσαι μίμῃς τὸ σύνολον. S igaza van Shakespeare Holofernesének is: (Felsült Szerelmesek IV. 2.): „Imitare is nothing so does the hound his master” „Imitare, ez annyi, mint semmi: a kutya önkénytelen, az ember értelmesen „imitál”, — de mind a kettő „imitatioval” tágítja a maga „Én-egészét” s ez által az ember a maga *tulajdonává* teszi a *Mást*, úgy mint a kutya.

A pantomimia tehát a theatrikumnak gyökeréből fakad s a *célzat* tagolja ismét a praeformált pályákba. Azon eszköz, amellyel a pantomimiát felfogja, a *szem* az, amely további pályára irányítja egyfelől, a *fül* a másik oldal felől. Mind a kettőnek izomorganuma a projectio számára a *kéz*. S már most szem és fül egyaránt a kezet használja, hogy a rájuk vetített izgalmat utánozza. Az egyiknek izgalmát úgy, mint a másikat idegen valóban továbbítja; de az egyikből az idomot, a másiból a hangot csalja ki. (2-ik fok: az apolloni művészetek.) A mimésis tehát a látottakat az *optikus*, a hallottakat az *akustikus* számára teszi közölhetővé; de úgy, hogy a Más dolog fejezze ki a látottat és a hallottat. A kéz szolgál ezen célzatnak. Az ő mozdulataiban folytatódik az Én konstruáló tevékenysége; még pedig az egyiket idomokban, a másikat hangokban adja. A pantomimiából lesz *ábrázolás* egyfelől, *hangzás* másfelől. Még pedig mindegyik teljesen különbözik a másiktól; az ábrázolás feltétlenül *néma*, a hangzás feltétlenül *idomtalan*. Bajos itt közös terminust találni; amely gondolatot határozottan kifejezné. Hirn: lyrai és mimikus művészetet hirdet (i.m. 90. l.). Möbius: mechanik-ot, vele szemben musik-ot és mimik-et állít (i.m. 49. l.). Mindkét terminologia megtévesztő. A lyrai nem egyfokú a „mimikum”-mal; a mechanika nem egyenrangú a „musikum”-mal; mimikus pedig valamennyi. Legegyszerűbb a ténynél megállapodni s a pantomimiából eredt két művészetet egyfelől *ábrázolónak*, másfelől *hangzónak* nevezni. Így tartjuk meg mindkét irányban a lényegest s őrizzük meg a kettőnek különbözőségét. Az „ábrázoló” magában foglalja a „képezést”, (bildende) a „hangzó” magába foglalja a pusztá hangot (Musik) és az értelmes szót (redende).

A pantomimiából szétágazó két műforma nyilván teljes elzártágban áll egymással szemben. De ez csak abstract szélsőségében mutatja a különbséget; már ezen a ponton is ott áll a phantasia síkjában a kapocs is, mely egységüket követeli s megvalósítja; e felsőbb copula: a szó. S ezzel eljutunk a 3-ik fokú művészetre. Mielőtt ezt fejtegetnők, elemezzük meg a fenti szétválást.

Genetikailag az ábrázolásnak fundamentuma a *szemléleti constructio*. Mielőtt a jelentés konkrét életerővel megtelnék, már a logikai síkban intelligibilis alakká formálódik ki. A phantasia síkjában már ezen konstruált forma jelenik meg, minden más vonás kizárásával. Ennek a formának kézi megvalósítása a *rajz*. Minden ábrázoló művészetnek ezért gyökere a rajz, mely a tárgynak mintegy hüvelyét festi meg; a gyermeknél a rajz az első (Arréat); 3-6 évig csak a körvonalakat húzza meg, árnyékolás és perspektíva nélkül. Ezen fixirozott, megmerevedett jelentést azután kivált tapintási adatokkal tölti ki, miután a merőleges vonallal gerincet adott neki, melyhez a mélységnek méretét csatolta; úgy, hogy a kezdetleges sík-képhez az arcnézetet kívül a hátnézetet is elnyerte s ezzel tapintható valóságot öltött magára. A *domborítás* rajz nélkül csak kapkodás lehetne; s azért a *szobrászat* genetice felteszi a rajzoló karcolást. *Schmarzow* arra figyelmeztet ugyan, hogy a szobrászat a kéz tapintó tenyerének munkája által már kezdetben adva volt; de ha a praxisban a szobrászat ezen levezetése helyesnek bizonyodnék is, genetice, azaz pszichologiai a kéztenyér vezérlője mégis a geometriai constructionnak akár tudatos, akár önkénytelen actusa volt. S ezen

alapon érthető a *festészet* is, mint a szobrászat excelsiorja. A tactilis értékről az optikaira reá vezet a *relief*, amelyben a tapintó és látó értékek congruálnak; de ezen túl új momentum nyilatkozik meg: a tárgy *belseje* követeli a kifejezését. S ezt a fény és árny elrendezése még nem teljesítheti, — hanem a *színek* kell még hozzájárulnia. A *szín a tárgynak csillogó hangja*, — külsővé lesz azon élet is, amely a tárgyat átlengi (pld. a lepkeszárnyak csodálatos színpompája). Mikor pedig az alakot és életnyilvánulását a környezetbe illesztjük bele, akkor az *építészethez* folyamodunk, amely az emberi szükségletből fakadt ugyan, de a geometriai constructionak hatalma által győzött az anyagon. Hogy már most az architectura a rajzon nyugszik első sorban, azt bajos lenne tagadni, mert hiszen a szükséglet kénytelen legelőbb is a *számításhoz* menekülni s csak azután érvényesülnek a tömegeken reáliter a constructio általános törvényei: a symmetria, a proportio és a rhythmus.

Ezzel a tisztán optikai sorral párhuzamosan halad a *tisztán akusztikai sor*: az ének és a zene. Mert a dionysosi ének az apolloni művészetekben is folytatódik, mint a tánc az ábrázoló művészetben, de most idegen anyagból csaljuk ki az éneket, a kézizom közvetítésével. De a zene, amely az emberi éneket objektíve produkálja, tartalmúl nem bír mást, mint az ének: az *érzelmi megindulást*. S azért egészen az érzélem időbeliségében kénytelen maradni; úgy, hogy a zene teljesen elkülönülten áll a rajz, a szobrászat és a festészet mellett, külön stylusával, külön tartalmával és anyagával. Mind a két sor azért egyoldalú és a dolog teljességére nézve elégtelen. Az optikai sor nem adja a belsőt, amely érzés és így egymásmellettség, azaz coordinatio. Amaz nem ad *hangot*, emez nem ad *idomokat*.

Minthogy azonban az Én-egész Én és Nem-én egysége, azért az *öntudat* kénytelen a két kifejezést úgy egyesíteni, hogy az *idom hangzóvá*, a *hang alakossá váljék*. Ezt lehetővé teszi a szó, s ennek felhasználásával áll elő a tökéletes absolut művészet: a *beszélő* művészet. Ezt a 3-ik fokú művészetet a maga természetében külön kell megtekintenünk.

A szó csodálatos alkata az objektív jelentésnek egyes vonásait névvel szereli fel s ezzel folyamatba hozza merev tagjait; viszont a subjektív érzélem elfutó hullámain egybe fogja s ezzel folyamukat ideig megállítja s merevvé teszi. Mikor a „fa” egyes részeit: gyökérnek, törzsnek, ágnek, levélnek s más tagjainak nevezi, a „fa” jelentésének egyes mozzanatait külön életbe viszi s ezért azoknak külön életét szabaddá teszi; s mikor a „szerelem” hullámzó életét elnevezi, akkor egyes hullámaint összefogja, (lesz az indulat fejlődési mozzanatainak fixirozója) s stabilizálja. A szó ezen oknál fogva „sorba” tudja felolvasztani a kötött életet, s „egybe” fogni az eltűnő életvillanásokat. *Leírja* és *elbeszéli* sorban azt, ami vagy mereven áll a szemlélő előtt, vagy oly gyors rohamban halad el előtte, hogy fixirozni nem tudja, hanem (mint a zene pillanatnyi hangjai) *egy* áradatban eltűnni hagyni kénytelen. S nem csak az ott *állót* kelti így életre vagy megállítja a *futót*; hanem a *megelőzőt* és a *következőt* is hozzá csatolja és a *jelen*, *múlt* és *jövő* között egymásmellettséget varázsol elő. Ezért a szó a *merev jelen* ábrázolását ép úgy életre bírja kelteni, mint az eltűnt múltat s a közelgő jövőt a *futó jelenhez* tudja oda bővíteni.

A szó tehát *rajzol* és *énekel* vagy zenél. S ezen kétoldalúsága folytán a szó az *objektív jelentést* ép úgy jelezheti, mint a subjektív *megilletődöttséget*. Minthogy pedig az objektív jelentés hangja a *név* (επος), azért a beszélő művészet egyik oldalról *epikus*; s minthogy a subjectív megilletődöttség hangja az *interjectio* és leszármazottjai, azért a beszélő művészet másik oldalról *lyrikus*.

A *beszélő művészet* ennél fogva tárgylal egyfelől az objektív jelentést, másfelől a subjektív megilletődést bírja. A poeta számára azonban mind az objektív tárgy, mind az érző ember egyformán csak objektum; a „folyam”, amelyet leír, a költőnek épp úgy tárgya, mint az „ember”, aki pld. panaszkodik, vagy „ő Maga”, aki saját érzelmeit adja elé. Azért végig merő vonása a költészetnek az „objektivitás”; s minthogy mindent úgy ad elő, mint a tárgynak nyilvánulását, azért *epikus* a *stylusa* általában. A legszenvedélyesebb lyrai ömlengésnek is apolloni derűtséget és objektív határozottságot kell lehelnie. De mivel a tárgy nyilvánulása a tárgy saját actioja, azért a beszélő művészetnek tartalma általában a *cselekvés* (dramatikum). Tartalmilag tehát a beszélő művészet általában a *cselekvés ábrázolása*; csak formailag teszünk különbséget kezelésében, amikor epikus, lyrikus, dramatikus költészetet különböztetünk meg. Mert mindig a *dramatikum* a beszélő művészet tárgya, azaz cselekvés. Ezt a cselekvést pedig epikus módon adjuk elő, azaz nevekben és szavakban. Ez a cselekvés pedig vagy idegennek, vagy magamnak az actioja. Úgyhogy tartalmilag minden rhetori művészet: dramatikum; *kezelésileg*: epikum; *relatióban*: objectiv vagy subjectiv. Ennél fogva terminologiai zavar uralkodik a kérdésnél s csak ez teszi nehezzé a beszélő művészetek határainak elkülönülését.

Természetének megfelelően tehát a *beszélő művészetet rhetorikának* kellene nevezni (rhéma = szó). Ez a beszélés valami tárgyat fejez ki a maga objektivitásában, még pedig annak tevékenységét (δράω), — mert amikor elsorolja alkotó részeit, akkor azon aktusokat sorolja el, amelyekben pld. a „fa” megvalósult, s azért a rhetori művészetnek tartalma mindig a *dramatikum*. Teszi pedig ezt több úton; vagy a) úgy, hogy magát a

tárgyat folyamatokba feloldja, azaz *objektív* progressusba hozza szavaival; a tárgy maga (a költőtől eltekintve) mozzanataiban fejlik ki az előadó előtt. Vagy *b*) a tárgy maga *belsejét* (érzelmeit, gondolatait, vágyait) tárja fel saját hangján; ilyen tárgy tehát mindig maga beszél, de *magáról*. Vagy pedig *c*) a tárgy elszakad az előadótól s maga végzi aktusait s kesergi el érzelmeit, — de ezzel túl megy már a művészen, mint alkotón; a művész, mint szemlélő, a háttérben elveszett, a tárgy maga a művész, aki fejlődik tárgyilag s ezen fejlődést közli is másokkal.

A rhetori („beszélő”) művészetek tehát a tárgyat objectív folyamatban adják elő, úgy, hogy annak külső és belső tevékenységeit *elsorolja* szavakban az öntudatos művész. Amikor a tárgy maga a művész, akkor csak magáról szól, tehát érző Énjét fejt ki, amit a *zene* tesz meg, amelyet a szó interpretál. Viszont, amikor a tárgy a *Más*, akkor annak cselekvéseit adja elő úgy, hogy ezek a tárgy belsejétől eltekintve állanak elő a rajzon alapuló művészetekben. S ezen két rhetori művészet a *poésis* alapformája; mert vagy idegen actiókat állít maga elé, vagy saját *érzelmeit* tárja fel maga előtt.

Ezt szokták a költészettanban az *epikum* és *lyrikum* nevével kifejezni; s ezen terminusok *leplezték el* a genetikai folyamatot s tépték el a két sort, amelyek pedig mindenütt egymásba csapnak át; úgy, mint az Én és Nemén elkülönítetik ugyan s mégis csak folytonos kölcsönviszonyban él reálitása. Mert az eposban nemcsak a tárgynak objectív *külső* vonásait fejtjük ki, hanem annak, ha vannak, élő érzelmeit is, mint amelyekből actiói erednek; s lyrában nemcsak a *forrongó Én* tör ki,¹ hanem annak gondolatai és vágyából tervei is, amelyek valamely személy vagy természeti — társadalmi csoportra irányulnak. *Tartalmilag* ennél fogva élesen elmetszett határvonalakat fixirozni köztük lehetetlenség. Andromaché és Hektor párbeszéde (Ilias VI.), valamint Nausikaa és Odysseus találkozásai (Odysseia VI.) Priamus keserve (Ilias XXIII.) s Penelope bánata (Od. X.) lyrai vonásokat tárnak fel az olvasó előtt; viszont Goethe dalai („Über allen Gipfeln ist Ruh”), Petőfi lyrája tele vannak objectív vonatkozásokkal, majd az alföldi természetre, majd a politikai és társas viszonyokra. A művészeti különbség csak a *kezelési módban* rejlik, amely a tartalom egyik oldalának túlnyomóságát okozza. Mert ha az *objectum* maga halad el előttünk, akkor minden actioja objectív fényben bontakozik ki gyökeréből, (cselekvő forrásából); ellenben ha a *subjectum* (az *alkotó művész*) szól hozzánk, akkor annak minden szava az ő *visszhangja*, amellyel a külső idegent s a saját belsejét kíséri. S innen ered a *két kezelés stylusának különbsége*. Az eposban a rajz, a domborítás (*plasztika*) nyugodt megállapodottsága az uralkodó; a *lyrában* a *zene* rhythmikus lejtőjében rohannak el az érzelmek s szenvedélyességük ezen forgatagába magukkal ragadják a fát, a földet, az állatot, az embert. Itt látszik azután világosan azon tételünk értelme, *hogy a rhetori művészetek egyetlen tartalma a cselekvés, a dramatikum*. Ennek jelentéseitől függ azután, hogy az objectív plasztika vagy a subjektív zene stylusa érvényesüljön. De mindig elő ad, azaz *leír és elbeszél*.

De mindezekben *még a művész alanyisága a mozgató*. A lyrában már az „Én” hangoztatása jelöli ki az egésznek stylusát; de az eposban is érezhető a költő keze, aki az alakot fellépteti és mozgatja; amikor helyesel vagy rosszal valamit, azonnal ráfordul figyelmünk elbűjt alakjára. Ott is, ahol a művész *más személyekből beszél*, a költő az, aki beszél. Holinshed krónikája (a „History of England”) és Shakespeare királydrámái (III. Richárd, IV. Henrik I. 2. VI. Henrik) sok helyen szó szerint is egyeznek. S minden *írott* dráma csak *külső formában* különbözik az epostól (pld. „Michael Kohlhaas” elbeszélése Kleistől és „Hans Kohlhaas” romantikus drámája Maltitztól) a költő az objectív személyt csak a maga maszkjául tolja élénkbe. Mert ameddig még a phantasia síkjában állanak az alakok, addig mindegy: akár maga a költő tolja, akár másokra bízva a tologatást.

Ezen a ponton tehát még mindig *hiányzik* a műalkotásból valami, ami azt a *világ* „jelenésévé” tenné, — mert eddig még mindig csak a *költőnek* saját „*jelenése*” az. Ezen hiányosság azonban még egyéb pontokra is kiterjed. A szó nem mindig csak fakó, schematikus jel. Nem fejezi ki az érzést, mert ő csak a *megértésnek* a szava; sem az alakot, mert maga homályos, szétfolyó, ingatag közkép; sem a környezetet nem adja határozottan; nem csillog, mint a fény és szín; nincs tömörsége, mint a szobornak; nincs oly elvi határozottsága, mint a rajznak. *Nem lüktet benne az érzés közvetlen áradata*; megkaphat ugyan, de hatását symbolikus volta megtöri. Egy élő lény reális jajsza egészen másképp rendít meg, mint Hamlet legkeserűbb panasza. A költészet, amint Schopenhauer helyesen mondja: = „die Kunst durch *Worte* die Einbildungskraft ins Spiel zu setzen”.² Ő mindezeket csak *jelzi* s ha ezt jól teszi, akkor az olvasó phantasiája pótolja ki, amennyire teheti. De maga az alkotott még nem oly természetű, hogy vele a szemlélő könnyen azonosulhatna. Pedig olyannak kell lennie a „jelenés”-nek, hogy vonásról vonásra, hiány nélkül azonosulhassunk vele.

¹ Innen a „Gefühlslyrik” és „Gedankenlyrik” kifejezések (Weber).

² Schopenhauer: Welt als Wille und Vorstellung. II. k. 37. fejezet. A Deussen-féle kiadás 482. lapján.

Ha már most az eddigi sorozaton végigtekintünk, akkor azt tapasztaljuk, hogy a művészetek, amint eddig láttuk, egymás utáni sorukban mindig pótolni akartak valami hiányt, amelyet a megelőző fok megvalósítani nem bírt.

- a) A dionysosi hangulatból ösztönszerűen tört ki a taglejtés és a hang; *hiánya* volt a tudatosság és szándékosság;
- b) a *tánc* és az *ének*, a taglejtés és hang ösztönszerűségét öntudatossággal pótolta; de elzárt alanyiséga nem adott helyet a Más kifejezésének;
- c) a *pantomimiában* a theátrikum hatása alatt szocializálódott a subjektív korlátoltság. Az utánpótlás a Mászt belehozta a tartalom keretébe;
- d) a *rajznak* hiányosságát kiegészítette a domborítás és festés; a hangzás subjektivitását felváltja a *zene* közlő objektivitása;
- e) de a szobor és festmény *néma*; a zene *érzelmileg homályos*. A szó ad hangot az ábrázolásoknak, consistentiát a zene szétfolyásának; az *epicum* és *lyrikum* megszólaltatja ugyan a szobrot és a zenét, de elveszti a plasticitást és az érzés intenzív erejét;
- f) a *dráma* egyességet hoz létre az epos és lyra között; de *teljesen a művész* alkotása s hozzá még elveszíti a plastikumot és a musikumot, amelyet csak a szemlélő phantasiája bír hozzá toldani.

A művészetek eszerint *egyenként* kifejezést adnak a világ *egyes* oldalainak; de haladásuk sora egy új vonás érdekében elnyomja vagy elhomályosítja az egyes ágak kivívott haladását. Végül a rhetori művészetekben a legfinomabb, de egyúttal a leghalványabb és élettelen kifejezésig jut el, — de amely mindazokat az előnyöket elejti, amiket az egyes művészetek külön-külön megnyertek. Minthogy már most a mi világunk organikus egység, melyben nem elszakított részek állanak egymás mellett, hanem egymást átható életerők szövődnek egy élő *egységgé*, azért a művészet sem állhat meg az eddigi fajoknál, hanem kénytelen egységbe kötni azt, ami eddig csak elszórtan nyert megvalósulást.

25. §. Genetikus viszony a lyra, epos és a dráma közt.

Az, amit a „dráma” ad elő, valóban egységbe foglalja a beszélő művészetekben intendált dolgokat; de, ha „abszolút művészetnek” és pedig az epos és lyra egységének nevezzük (Hegel), akkor az első csak cum grano salis mondható, az utóbbi pedig hibás, ha nem emeljük ki az új vonást, amely az előbbieken kívül fellép benne.

Vegyük elő első sorban az utóbbi állítást. Már az a vita is gondolkozóvá tesz, amely e kérdés felett folyik: melyik a két művészet közül *az előbbeni*? Az epos úgy látszik, mintha történelmileg megelőzte volna a lyrát; legalább a görögöknél Homeros előbb énekelt, mint Pindaros. Ez az adat azonban a két műfaj genetikus viszonyára nézve nem döntő; lehet, hogy dalokban, amelyek elvesztek, az érzelmi elem volt előbb kifejezve és hogy csak a lyrikus kezelés elsajátítása tette képessé Homeroszt eposainak megalkotására. Történelmileg ennél fogva a prioritás kérdését aligha fogjuk valaha eldönteni; de ez a *mi* célunkra nézve nem is szükséges. Mi két műfaj belső strukturájának összefüggését keressük s ehhez nem historia kell, hanem *logika*, amely a pszichológiai tények összefüggését kívánja fixirozni.

Logikailag pedig a Másnak felfogása az Én önfelfogását tételezi fel; az ami magában az Énben áll elő, megelőzi azt, amit az Én azután Tárgyat szembesít magával. Az Én önfelfogása ennél fogva az érzelm s ennek tudomásul vétele a Tárgyat meg kell, hogy előzze. Az érzelmek ezen prioritása azonban csak genetikailag biztos; s ebből még nem folyik szigorúan, hogy az érzelmek kifejezése a tények kifejezését megelőzte, annál kevésbé, mert az érzelmek kifejezésének kezdetlegesen két forma állott rendelkezésre: az ének és a tánc. Ha tehát a művészetek sorában általában a lyrai művészet volt az első, — azért a *beszélő* művészetek között a lyrának nem kellett elsőül fellépnie. Sokáig a tánc és az ének teljesen elegendő volt arra, hogy az érzelmeknek kifejezést adjon. Ezen objektummá lett „lyrát” (ha így szabad nevezni!) meg kellett *érteni*, azaz az öntudatnak magasabb fokára kellett emelkedni, mielőtt ezen új fokról adtak kifejezést a lyrai hangulatnak. S mikor ezen élményét szóval fejezte ki, akkor éppen a rajznak érthetőbb volta inkább volt alkalmas a szóbeli kifejezésre, mint a homályos érzelm, amelyet érzett ugyan az ember, de komplex volta miatt csak homályos masszív formában.

S éppen ezért valószínű, hogy az eposi forma, könnyebbége miatt, előbb állott elő, mint a lyra. Az elbeszélt objektumok („dolgok” és „cselekvények”) indították meg aztán az Én részvétét s ennek a

részvétnek adott kifejezést a szóban, amely egyúttal az okozó tárgyat is közölte a hallgatóval. *Mert a lyra, amint láttuk, a jelentéseket s az okozott érzelmeket együttesen közli, ellenben az epos eltekinthet az érzelmek kifejezésétől s csak a tárgy közlésére szorítkozhatik. A beszélő művészetek között ennél fogva az epos volt az első, a lyra a második.*

S innen könnyebben is érthető a *drámára való átmenet*, amely tényleg a görögöknél a dithyrambosból indult ki. A dithyrambos u.i. egy határozott esemény (cselekvény, a Bakchos élményei) alapján mondja el az érzelmi részvétet; ő az *epos és a lyra egybe olvasztásának első kísérlete*. S itt látható a pusztán szóbeli *egybeolvasztásnak gyengesége*. Maga a költő volt az, aki a két oldalt (az eseményt és az általa okozott érzelmet) saját szavaiban összefoglalta; de a cselekvény és az érzelem külön áll (actor és korus), csak *külső* kölcsönhatás tartja őket össze, még pedig a cselekvény idézi elő az érzelmet, nem az érzelem az actust; amint lélektanilag követik is egymást.

Amikor a kettőnek ezen természetes kapcsolatát meglették, akkor *egy* személyben foglaltak találták s eljutottak a *πρόσωπον*, persona fogalmára. Ebből a *πρόσωπον*-ból folyik érzelmi indításra a cselekvény s ezzel a *πρόσωπον* felszabadult a költő alul s a költő teljesen eltűnt; csak egy hosszú, láthatatlan szál köti még össze a *ποιητής* –t a háttérben a *πρόσωπον*-nal, aki az előtérben áll. (*σκηνή*). De amíg az *elmében* van az egység, addig csak *elvileg* érvényesült; minden olvasott dráma ennek bizonyossága, amelyben az olvasó lép fel maga előtt ideiglenesen elváltozott, plasztikus alakban.

S ezzel egy teljesen új, az eddigieket kibővítő principium lép elő a művészetben. Aristoteles ezt az elvet úgy fejezte ki, hogy nála a *dráma* = *τέχνη πρακτική*, éppen úgy, mint a zene és az orchestriké. Mindezek egy végrehajtót, bemutatót követelnek, aki még csak megvalósítja és így beteljesíti azt, — a *színészt*. Éppen ezért egészen helyesen szembeállították őt az architektikával, plasztikával, festéssel, amelyek *kész* művet állítanak elének, s *ezért ἀποστέλεστική*-nek neveztetnek. Újabban így *Harris*.

26. §. A színi művészet (skéné) a beszélő művészet alapján. Wagner Richárd. A jövő műfaja és a világdráma.

A mi fejtegetéseink ennél fogva arra vezetnek, hogy a költészet, az epos, a lyra és a dráma alakjaiban még nem lehet a művészet utolsó foka, bár a drámában megtalálja az alapalakot, amelyben beteljesülését elérheti. Az egyoldalúság, amelyet az egyes fajok mutatnak, nem felel meg az esztétikai szemlézés egész terjedelmének; megjelenítési módja pedig csakis egy irányban marad, úgy, hogy a teljes esztétikum benne meg nem valósulhat. De az alap mégis biztos: *a beszélő művészet talpkővén* fog a további kialakulás végbe menni. *A jövőnek ezen műfaja* lebegett Wagner Richárd szeme előtt („Kunstwerk der Zukunft”), bár halála előtt háttérbe szorult a gondolat maga s aktualitásában veszített; de alapul, ő is a beszélő művészetet vette; a „Sprachdichter” az, akiben a „Tondichter” foglaltatik. S ha a dráma maga, egyoldalúsága miatt, nem is lehet a végleges műforma, maga a beszélő művészet mégis az a közeg lesz, amelyben az új műforma ki fog alakulni. Hogy pedig ez a kialakulás kívánatos, azt a *dráma tartalmi és előadási korlátoltságának* belátása bizonyítja be.

Tartalmilag u.i. a dráma az érzelmek által megindított *cselekvényre* szorítkozik. Minthogy pedig a cselekvő csak az egyes ember, amint a cselekvényben magamagát megvalósítja, azért színre nem hozhat egyebet, mint az egyes indító motívumot (a pathoszt, az indulatot) és annak mozdulatokban megnyilvánuló hatásait. Hogy az indulatot mi okozza, azt legdrámább módon csak röviden jelzi. A hősnek pld. hazaszeretete teljesen eltölti az öntudatát és túlömlése a Másban valami reactiót indít. De magát a „hazaszeretetet” nem vezeti le; mert a dráma objektív természete nem engedi, hogy az okoskodás széles teret foglaljon el. A motívumnak megmagyarázása tehát a néző részéről pótlendő hozzá; teszi pedig ezt rendszeren abbreviációban, symbolice, úgy hogy néptömegeket vonultat fel, melyeknek izgatottságával symbolizálja azt az imponderabilitét, amely lelküket mozgatja. Coriolanus népgyűlöletét két bárgyú tribunus s néhány elrongyolódott plebejus kénytelen megokolni. S ugyanezen expositionnak megfelelőleg a befejezés is csak symbolum; a véghatást, amelyet pld. a nemes vagy a gonosz hősnek bukása a társadalom testén előidézik, maga a néző pótolja sajátjából, — azaz a cselekvények egy nagy része az esztétikai szemlézés keretébe nem fér be, mert ki nem alakul. Hozzá kell még venni, hogy minden egyéb (vidék, emberek, gazdasági és jogi, katonai s nevelő intézetek) csak jelezgetik (ez is symbolice) s ezért a konkrétumot nem adhatja, vagyis esztétikai hatása megcsönkul. Shakespeare idején a mai színi technika sem volt meg, hanem egyszerű feliratos táblácska hívta fel a nézőt arra, hogy országot (Franciaországot, Angolországot, Velencét, Veronát) képzelje el magának. S ezen hiányosság nem csak mellékes dolgokra szorítkozik. A

legnehezebb küzdelmeket, amelyeket a cselekvő személy maga magával küzd, újra csak *jelezheti*; a monologok pedig, amint az újabb színi technika jól érezte, csak unalmas jelzések, melyeknek hosszadalmassága a játék tempóját meglassítja, azaz a dráma rohanó természetével ellenkezik.

Mindezekben tehát a dráma ki nem merítheti az élet végtelenségét, még fővonásaiban sem. Hozzá járul már most az *előadási korlátoltság*. Írott drámáknál a legszintelenebb közeg, a szó, a symbolum; még pedig a *megüresített hüvely*, melynek tartalmát a hallgató soha sem veszi úgy át, mint ahogy a költő tág lelke azt beléje öntötte. A *természet* általában és annak egyes konkrétumai éppen oly homályos silhouettekben állanak előttünk, mint a társadalmi alakok. Sem a fény, sem a méretek, sem a jellemek, sem az indulatok, sem a gondolatok nem nyernek a szóban kellő kifejezést. A *színpadi dráma* közelíti meg egyedül a tárgyak idomainak plasztikumát. Épületek, alakok, a szín és fény (sokszor túlságos villanyfényben) az élő szó, sőt a zene is járulhatnak hozzá, hogy az esztétikai összkép bennünk megvalósuljon. A költő maga egészen eltűnik; sokszor az ő egyéni nézete minket nem is érdekel. Az élő alak közli velünk érzelmeit, terveit; élő mozdulatokban reagál az ellenfél is; s ahol a fakó szó gyenge, ott az ének és zene, a tánc és a taglejtés ad neki erőt, hevítve s kiszínezve a ránk rohanó indulatokat.

A jövő műfaját ily módon remélte Wagner R. megvalósítani. (Ö. M. III. k. 314, 316. l.) A drámai előadás korlátoltságán akart vele segíteni s úgy képzelte, hogy ezzel a színpadi drámát az abszolút művészet fokára emelheti. Mert ebben a drámában benne van az epos és a lyra, az ábrázoló és zenei művészet, a tánc nemes formái és az ének átszellemült hatalma, — szóval ez valamennyinek *felsőbb egysége*. Élő szobor, amelynek néma játéka lelkes szóhoz jutott, — az optikai sor teljességével párosult az akusztikai sor teljessége. Abszolút közege pedig a beszélő szó. Mert Wagner R. szerint az optikai és akusztikai sor viszonya egymáshoz az, ami a férfiúé a nőhöz. „Die Musik ist ein Weib”. „Aller menschliche Organismus ist seiner Natur nach aber — ein weiblicher; er ist nur ein gebärender, nicht aber ein zeugender”. A megtermékenyítő a szó, az ebben rejlő jelentés és ennek optikai alakja.

De ha így az előadás korlátoltságán segítve is lenne, a tartalom korlátoltsága azért mégis szükségszerűen megmaradna; mert az érzéki megvalósulás természetéhez tartozik a tér- és időbeli szoros korlátoltság. A dráma bármely alakban is csak egy kivágást nyújt az életből; egy töredék; kis keretben, mint a vasúti ablak rámáján át szemlélt tájkép, kihasítja az egyes actiot az emberi élet összességéből. Azért ideiglenesen kiemel a reális világból s illúzioba ringat, melyből a való élet kemény ökle mindenkor kiragad. Ilyen partikuláris művészet ennél fogva mindig csak elatató, elkábító, könnyen azon tévútra vezet, mintha a művésznak főérdeme abban állana, hogy opium-adag módjára tiszta belátásunkat megbénítsa és fájdalmainkat csillapítsa. A hedonisztikus alacsonyosság tényleg egyebet nem is találhat benne; s elzúllott nők és hanyatló férfierő tényleg csak stimulánst látnak benne, amely a rossz lelkiismeretet elnémitja, tilos vágyaknak surrogátumot nyújt, az elgyengült idegzetet erőszakosan az „utolsó szikra lobbantására” serkenti. Innen az az előszeretet, amellyel az életből éppen a legégetőbb ösztönnek problémáit kaparják elő a bugyborékoló iszapból; nevezik ezt „az ifjúság nemi felvilágosításának”, „a faji öntudat elősegítésének”, s egyéb címkéket aggatnak rá a hírhedt fügefalevél vastagabb utáztatául. De a művésznak soha sem volt célja a „kioktatás” akár a jóra, akár a gonoszra, — ez csak a reklám szégyenének eltakargatása. S ha azután „kioktat”, — hiszen tegye, ha már akarja, — nincs magasabb studium, mint a nemi ösztön? Elfelejtjük-e, hogy a nemi ösztön felrukkoltatása csak a XVIII—XIX. század féktelen élvágányának volt nyilvánulása? — hogy a szemérmes költők (Sophokles, Aischylos, Shakespeare — minden vastagsága mellett is! —, Dante) motívumul nem is használták?

Úgy látszik azt várják a fajtalan héber írók, hogy a germán népeket leveszik ezen opiátummal méltóságuk magaslatáról s hogy ezen „vívmánnyal” ők, mint legbujábbak, lesznek a világ uraivá. A művészet azonban nem ilyen destruktív tendenciákból fog magasabbra emelkedni. Mert a művészetnek nem a hedoné a célja (πόρνη δόγμα) — csak a léhaság perceiben lehet az — a művészet *meg akar szabadítani* s öntudatunk legmagasabb fokára emelni. S ezért az előadás sokfélesége és tarkasága el nem feledteti velünk azt, hogy az igazi művészet betetőzése a szó hatalma alapján csak abban valósul meg, mi a *világképet* a *maga egészében* állítja elénk, még pedig az ésből eredő értékelés alapján. Ezen *világdráma* közegéül marad ugyan a szó, kísérelőül hozzá csatlakozik a zene, kidomborító társa a plasztikus kezelés, — de tartalma felül fog emelkedni a jelen aprólékosságain. Azért nem is fogják százezren nézni, hanem csak a „fenkölt lelkek”, az elit.

A világdráma szükséges voltát a színpadi drámának hiányosságán kívül más metaphysikai érdek is indokolja. A művészet u.i. nem csak arra való, hogy *gyönyörködtessen*, — amint a mai utilisztikus színházak rendesen be vannak rendezve, — hanem végeredménye csak az Énnel megvalósulása lehet. Ezt azonban nem az élvezetben, hanem csak a *megvalósító ismeretben* érheti el. Az élvezet ezen előzmény nélkül nem egyéb, mint filius ante patrem, vagy egyszerű állatóság. A hedoné ezen utolsó esetben csak első foka az értékmérésnek; legfőbb formája egyedül a világ *megértése után* következhetik, s ekkor a gyönyörködés az

Én köteles munkájának a jutalma, ἐπιγέννημα-ja. Ezen elvégzett értelmi munkának a valósága az értelmes világkép és ennek élvezése; csak az utóbbi adja a *tiszta, esztétikai állapotot*.

A *világdráma* eszerint *tartalmilag* a világ mivoltának és nexusának *megismerését*, s erkölcsi viszonyainak összességét, causális és finális szövedékükben, — tételezi fel. Az Én, amely ezen munkának elvégzett összességére nyugalmas Szemlélőként, csendes „világszem” gyanánt visszatekint s magasan lebeg felette mint a sas, mely kifeszített szárnyakkal lebeg nyugodtan a tenger felett. Ő, abszolút szempontból teljesen önura, nézi munkáját az általa megértett s magába felszívódott Világmindenség felett. Ennek a világdrámának megalkotója volna a legfőbb művész. Ez azonban csak az lehet, aki a világot reáliter teremtette; rá nézve *élő lények* s a jelenések és viszonyaik, actusaik a reális összetartozás jelenései. Mi ezt csak *értelmi formában* utánoszhatjuk a philosophiai rendszerben. Azért a rendszer művészi alkotás s a rendszeresség nem csak logikai kényszerűség, hanem esztétikai postulatum is. Ezen egységgel szemben minden sáskaugrás, minden detail-munka csak üres, kongó hüvely és szóéle vagy apró-cseprő pizsmogás (akár metszés, akár festés, lyra, dal, zenerészlet), — *mélység nélkül*. S ebben rejlik a philosophiának és művészetnek vinculum substantiáléja, mert csak így lesz az esztétikai munka reális ismeretnek szabad systemája.

Azonban ez a philosophiai rendszer nem *érzékíthető*; szemléletisége csak kölcsönzött, vetített képekben ábrázolva csupán sarlatánia. A műalkotás ezen remeke csak a szellem legbensőbb életében nyerheti megvalósulását. *Itt azonban hiányzik az esztétikai teljes valóság*. A világdráma gondolata ennél fogva az esztétikai alkotás határát jelenti, ahol a philosophia kezdődik. És minthogy a philosophiában *maguk a világot fenntartó functiók* szerepelnek actorként, azért azoknak érzékítése mindig csak allegoriákra vezet. Ilyen allegorikus alakok az „istenségek” az Upanishadokban s a Θεός-ok a görög és egyéb mithológiákban. Alakjaik *fenségesek*, de elvontak s ezért nem *emberileg esztétikaiak*.

De az *emberiség drámája* is, úgy látszik, meghaladja az ember erejét. Azt is csak *töredékben* s többnyire *allegorice* tudjuk megszerkeszteni. Ahol ezt megpróbálták, ott az emberi *hősök* általános „emberek”, typusok maradtak, vagy pedig ha húsuk és vérük is maradt, elveszítették *tipikus* voltukat, így pld. *Faust* alakja Goethe költeményének első részében drámai konkrét személy, az egyesnek minden korlátoltságával és hiányosságával, míg a II-ik részben kedélyes Philemon öreg. Másként fest *Marlow* *Faustja*, amelyből azonban a typus hiányzik.

S épp így tartalmilag is szétöri a dráma kereteit és *epikussá* válik. *Madách* „Ember Tragédiája” ilyen sorsra jutott. *Ádámja* typus ugyan, de korszakok szerint változó; éppen ezért elvesztette individuális kompaktságát s tömörségét; jelenet jelenethez sorakozik s csak a *név azonossága* tartja össze az egész sorozatot. Ahol konkrét, ott nem tipikus; ahol tipikus, ott vagy szétfeszíti a dráma kereteit s átmásul különböző személyekké, vagy pedig allegoriává törpül.

Ez lehet *Andrejew Leonid* drámájának sorsa is, amelyet 1906-ban a moszkvai színház betanult, s amelynek címe is mutatja allegorikus voltát: „Az ember élete”; de mutatja epikus hajlamait is. A darab 4 képből áll: 1. az *elsőnek* címe „az ember születése” s mutatja az anya kínjait; 2. a *szerelem és szegénység* — az ifjú és felesége gazdag, büszke, reménydús; 3. „*Bál az embernél*”: az ifjú híres lesz, mindenki tolakodik hozzá; 4. az ember viruló fia meghal s jön az *ember halála*, miután az ember elzüllött. Az első képben „Ő” (valaki) meggyújtja a gyertyát, a másodikban az fényesen lobog, a harmadikban nyugtalanul ide-oda rezeg a fény, a negyedikben fellobban és kialszik: „az ember meghal” mondja „valaki szürkében”. Ez ugyan „Weitumfassende Anlage”, amely mégis elmarad a Madáchétól, mert Madách Ádámja az *összes emberek*, Andrejew Leonidnál pedig az egyes ember szolgál az egésznek allegoriájaként.¹ Mi lett a darab sorsa? — nem tudom; hogy nem lett az előttem lebegő „világdráma”, — ezt egész szerkezetéből sejthetni és láthatni.

A *világdráma philosophiai constructio* lesz. Tehát a skénét elhagyja, de közege mégis a szó, a beszéd marad; más közeg a „gondolat” kifejezésére nem alkalmas. Stílusát nem is sejtem; semmiesetre sem illik hozzá a színpadi személyesítés, mert így szörnyű unalmas lesz. *Grabowsky Norbert* gondolata moralitásokat szült; ebből soha sem lesz „eine neue höhere Stufe des Klassischen” (23. l.), hanem csak fagyos moralizálás.² Megjelent „Schauspiel”-jeinek címei is mutatják; ezek pld. „Höhere Liebe” 1 felvonásban; „Der Innenmensch” 2 felvonás; „Segen der Einsamkeit” „Höchste Kunst und höchste Wissenschaft” 2 felvonás. Actio nélkül dráma nem lehetséges. S minthogy actioban az ember életét

¹ Berliner Tageblatt 1906. nov. 14. Morgenblatt.

² Dr. Norbert Grabowsky: „Bühnenstücke philosophischer Erkenntnis, ein Höherstreben über die Welt des bisherigen Klassischen hinaus und die Bedeutung der neuen Bühnenstücke für den geistigen Fortschritt der Menschheit” 1910. Max Spohr Leipzig.

kimeríteni nem lehet, még töredékesen sem, azért a világdrama csak tartalmilag nevezhető annak. Formailag sokkal valószínűbb, hogy ilyen dramatikum az epikus *regényben* fogja kifejezését megtalálni.

S azért a regény, bár az eposhoz számítják, mégis a *belső színpad* számára, pusztán szóval, fogja azon esztétikai fogásokat felhasználni, amelyekkel a világtartalmat actioban kifejezésre fogjuk juttathatni.

27. §. Összefoglalása a 23—26. §-oknak.

A 23-26. §§-ok fejtegetéseinek eredményeit tehát a következőkben összegezhetjük:

1. Az esztétikai tárgy vagy a „jelenés” nem a reális tárgy, hanem a róla alkotott s azután *ráborított kép*. Ezen ráborítás az alakításnak *technikai része*, amelyet az izomprojectio útján hajt végre a művész.

2. De a „ráborítást” megelőzi a „jelenés”-nek *kialakulása*; mert a „jelenés” az, ami az anyagot ellepi s *aesthetikaivá* teszi.

3. A „jelenés” magva az, amit jelentésnek nevezünk, azaz megértett *életfunctio*k egysége. A jelenésnek tehát van a) *tartalma* (= megértett jelentés = értelme) és b) *formája*, azaz saját önállítása és a szemlélő Én részéről bele vegyülő önprojectioja (önforma + kölcsönforma = szemléleti forma).

4. A „jelenés” kialakulása determinatio formájában történik, amelyben az alapjelentést új vonások hozzájárulása bővíti s határozottá teszi. Azon szemléleti síkot, amelyben ezen új, bővítő elemeket nyeri, nevezzük *vetületi síknak*.

5. Genetice minden projectio az Énből eredvén, a síkok így sorakoznak: a) *centrális* kiinduló sík, b) az első tárgy (az Én szemlélésének képe) a Tér s ezért a második sík a Tér-constructio síkja, vagy a *geometriai sík*, c) ezen a síkon fixiroztatik először a jelentés s annak fonalaival együtt vettetik a *logikai síkba*; de d) a jelentés ezen logikai egyensúlya izmosodást és kidomborodást nyer a *phantasia síkjában*, ahol a néma jelentés a megértő Én részéről *nevet* kap, vagyis *hangzóvá* lesz. Végre e) ezen határozott hang és ábra elhalad a gégefőn és a kézizmon át s jut az *érzéki síkba*, mint hallható és látható valóság, — amaz a szó, emez a motoros kép vagy ábra.

6. A jelentéseknek megvalósulása ennél fogva az *izomprojectioval* végződik az érzéki síkban. Az Éni jelentések természetes útja a centrális síktól a geometriai és logikai síkon át vezet, a phantasia síkjában hangzóvá lesz s a gégefőn át projiciáltatik a Figyelő halló szervébe. A sor tehát a Figyelő számára az *akusztikusba* hatol. Viszont a tárgyi jelentések a centrumból a geometriai síkon át haladnak a phantasia síkjába, ahol hangzókká lesznek; onnan a hangot eliminálva, a kézizom útján valósulnak meg s a szemlélő *optikusában* végződnek. Amaz a *beszéd* és az *ének*, emez a *rajz* és *kibővülései*.

7. A projectio ezen sora az Éntől szakadatlanul halad a szemlélőig; úgy, hogy az érzés egyenesen a hang alakjában a Szemlélő fülére, a tárgyi jelentés az Éntől a Szemlélő szemébe terjed. A direkt összefüggés első útja a hang és az ének, — viszont a másik irányban a geometriai alkat, mint ábra, merőn geometriai formában a Szemlélő szemébe hatol. Amaz az *ének*, emez a *rajz* és a néma *ábrázolás*.

Így nyerünk két continuumot az alakításban, melyek párhuzamosan haladnak: az *egyik* az érzés és az ének, a *másik* a tárgyjelentés és az ábrázolás. Amaz az *akusztikusra*, emez az *optikusra* hat a Szemlélőben.

8. Ezen „*folytonos*” megvalósulás észlelhető a primitív ének és a primitív karcolat formáiban — amelyekben az érzés a *gégefőn*, a jelentés a *kézidegen* át valósul meg. Az ének a zenébe, a rajz a többi plasztikus művészetbe megy át a kéz közvetítésével. Az *éneken* benne van a geometriai constructio, mint rhythmus, a *rajzban* ugyanez található. S mind a kettő meg bővíülhet a *szóval*; mert a physikai síkban hangzóvá lesz. Az ének a physikai síkból vagy a *gégefőbe* halad, vagy a *kézbe*, — amaz lesz a *puszta énekké* és a lyrai *szóvá*, emez pedig *zenévé*. A rajz tovább bővíül jelentésekkel (organikus functiókból) s lesz néma a *szobor* és *festmény*, vagy pedig szóval kapcsolva, *epossá* és *drámává*. De az elválás a physikai síkban történik.

9. A pályafutás közepén áll a phantasia síkja. Ezen síkban az Én megérti mind a két jelentést és azoknak értelmét a „*szóban*” fejezi ki. Innen válnak el a *beszélő művészetek* a megelőzőktől; mert most a közvetítő pálya *kizárólag* a *gégefő*, s csak ennek kivetített *szavait* kíséri a zene és a rajz csoportja.

10. A beszélő művészetek mindig az Én actióját értetik meg, amely vagy érzés, vagy megértés. Így áll elő a *lyrai* és az *eposi* költészet, valamint azoknak synthesise, a *dráma*.

A beszélő művészet, amelyet rhetorikának kellene nevezni, a maga lényegében mindig drámai, mert

valami tárgyat fejez ki a maga objektivitásában, még pedig sajátos tevékenységében; mert, amikor a tárgy alkotó részeit sorolja fel, akkor tulajdonképpen azokat az aktusokat sorolja fel, amelyekben az illető tárgy megvalósult. Ha a beszélő művész a maga állapotait tárja fel, — születik a *lyra*; ha idegen actiókat állít elének, — keletkezik az *epos*. Éppen ezért e kettőnek határait *tartalmilag* megállapítani nehéz. A különbség csak a *kezelési módban* rejlik. Ebben rejlik stílusuk különbözőzése is: az eposban a nyugodt plasticitás uralkodó, a lyrában a zene mozgalmassága.

11. A *lyra* és az *epos* között egységet a *dráma* hoz létre; de csak oly módon, hogy ez által elvész az *epos* plasticitása és a *lyra* zeneisége, amelyeket csak a szemlélő phantasiája tud hozzátoldani. A költészet ugyan a dráma által a maga kifejléséhez jut, de maga a költészet nem lehet a művészet végső foka. A szó ugyan megtermékenyítő erővel bír, de színtelen és schematikus jel, amely a maga *homogén*, csodás alkotában egyesíti az általános jelentést és annak specifikus tartalmát.

12. E homogén voltánál fogva az *ÉN* és a *Nemén* jelentéseit egyformán kifejezheti. Amennyiben az *ÉN* érzelmeit foglalja magában, annyiban rokon az énekkel és annak visszhangjával, a zenével. Amennyiben a *Nemén* jelentéseit tartalmazza, rokon a táncsal és a rajzzal s annak bővületeivel. Mint éneklő és zenélő szó szerepel az *eposban* is és mint éneklő és elbeszélő szó együttvéve szerepel a *drámában*, — melyben az *ÉN* *érzése és megértése* együttvéve valósul meg, úgy, ahogy az *ÉN* projectiójában megvalósul az *ÉN* maga és a *Nemén*, mint *egységes Énegész*.

13. A drámában egy érző és értő *ÉN* optikai és akustikai úton valósítja meg magában a *Mást*. Maga a cselekvő személy már egy *jelenés* (mert hiszen a színész eltűnik a hős személyében), még pedig egy *látható és hallható jelenés egyben*. Benne ennél fogva a taglejtés, a rajz, a szobor, a szín együtt jár a hang énekével és melódiájával, vagyis egy *élő jelenés*, mely *szavaival adja elő* belsejét s taglejtésével kíséri a jelentéseket.

Ezzel azonban új elv lép be a művészetek körébe. Az ének, a zene, a *lyra* úgy, mint a tánc, a rajz és az elbeszélés, még mindig önmagát az érző és a megértő szemlélőt teszi fel, aki azokat *megalkotta*, — azaz a művész ugyanaz, mint aki előadja. Csak az *előadót látjuk s ez vagy maga az alkotó, vagy annak helyettese*. Ha pld. másnak dalát éneklő, akkor ő az *alkotóval azonosult*; ha egy sonátát játszik, akkor is a szerzőbe kell beleolvadnia; a Homeros-recitator (pld. Jordan) a homerosi alakban adja elő, azért a régieknek a ὁ ὁψωδός-ok állandó tipikus ruhát viseltek, az Iliaszhoz pirosat, az Odisseiahoz ibolyaszínűt, — Eusthathios szerint; (v.ö. *Faesi: Hom. Od. Einleitung* 12. l.); azaz: az előadó azonosul az alkotóval s illetéktelenül jár el, ha a maga személyét tolja előtérbe. Ellenben a drámában maga az alkotó eltűnt; az előadó nem Shakespeare-t személyesíti, hanem Leart, Hamletet, Othellót, vagyis: a *színész az alkotótól független személyt állít elénekbe* s azzal kell azonosulnia. Homeros előadja eposában Achilleust, mint a saját elme produktumát; ellenben a színész maga változik át Achilleussá. A *homerosi alak teljes reálításában áll előttünk* a drámában, a phantasia alkotása nem *szóban* (mint Homerosnál), hanem *plastikus teljességben* valósult meg. Homeros maga még néha hallható (dicsérő vagy gáncsoló mondásaiban); Antigoné már nem Sophokles, hanem az illető színész alakítása. Így kerül az evangéliom epikuma az Oberammergaui passiójátékban megvalósulásra ezernyi szemlélő előtt. A színész nem Lukács vagy Márk evangéliumát adja elő, hanem Pétert, vagy Jézust, vagy Máriát. A szerzőtől függ az alak, az alaktól a színész, a színésztől az alak megvalósítása.

Ezen új elv szerint az érzéki megvalósulás síkja, amely az írott drámához még a végső beteljesülést adja. Egészen más az, ha a darabot többen olvassák, mert akkor még a személyek maguk az actio hordozói. Azért a *skenikus művészet vagy a színművészet a szerző intentiójának végső megvalósítása*. A szerző beszél ugyan hozzánk még most is, *de figurái már átveszik tőle a projectio impulsusát*; mintha pld. a sakkjátszó *fejben*, *sakktáblán* faragott alakokkal játszanék, amelyek *maguk küzdenek* (pld. katonák). Moltke tervei eleinte *phantasia-képek*, azután *próbaharcosok*, végre élő és haló katonák által valósultak meg, — épp így Shakespeare drámái *fejben* s írásban, aztán színészekben valósulnak meg; az *igazi reálítást az élet maga adja meg nekik*. Ezért az igazi jelenés sohasem lesz az ember számára más, mint εἰδωλον; csak az Atman élvezi az élők actioiban a maga reális megvalósulását.

14. Ezzel azonban egy nagyon nevezetes eredményre jutottunk, amelyet úgy fogalmazhatunk, hogy a *művészet voltaképpen eddigi műformáiban nem alkalmas a világkép egészének megalkotására*. A művészet kénytelen lesz mindig a megalkotott világképnek csak a szemlélésére szorítkozni. A megvalósulás maga pedig egészen más irányban történik. A művészet maga csak *töredék és illusio*; nem bírja az egész világképet az eddigi műformákban megrajzolni, amit alkot, az soha *sem reálítás*, hanem csak egyéni tükörkép, amely az alkotó hangulatával együtt eltűnik; ha az anyagiban fixirozzuk is, mégis csak *múló „mámor”*, boldog mámor, amely „éltünköt megaranyozza”. Magának az Atmannak reális esztetikája és élete ez úton el nem érhető; nekünk ez a „gyönyör” (Ananda) nincs is megadva, hacsak az Atmannel nem azonosulunk. — Az *esztétikai képezés ennél fogva egyoldalú*. Olyan, mint a gyümölcs a virág előtt;

papírgyümölcs! És, ha a zene a túlnyomó, — akkor hóbortra vezet. Jelenkor — női ízlés! Koldus népek az aranyfüstben! Dísz papírból! Csonttá soványodott kolduson *lopott palást!*

15. Az Atmannel való azonosulás azonban *csak a reálitás megismerésében és megértésében* mehet végbe. Mert a megismerés annyi, mint azonosulni a tárggyal; azaz reális actio, amellyel részt veszünk az Atman életében, aki maga az örök szellemiség. A reális megismerésből fakadó projectio az, ami az Atman önprojectióját támogatja; mintha ebben az Atman önmagába szívná azon önállítási sugarakat, melyekben önmagát szétvetette.

28. §. A művészetek áttekintése. A filozofiai rendszer, mint abszolút művészet; az igazság (tudás) és a jószág (erkölcs) egysége.

Az eddigiek alapján ennél fogva megpróbálhatjuk a művészetek összességét („System der Künste”) összeállítani. Miután pedig itt a csoportosításnál sok szempont egyesül, jó lesz előre tájékozódni ezek felől.

1. Kétségtelen elsősorban az, hogy a művészet egysége maga egy *összefüggő sorozatban fejlődik ki több ágra*; mert a művészet az öntudatban veszi kiindulását s az *érzéki alkotásban* éri el végpontját.

2. Ezen sorozatnak kiindulója az Énnel egy tartalmi mozzanata, amely az Én számára meg akar valósulni. Ez az adat pedig vagy az Én maga = az *önérzet*, vagy a *Nem-Én*, = a *jelentés*. Éppen ezért minden megvalósulás elejétől fogva két ágba szakad.

3. De ez a két ág vagy *folytonos* menetben éri el célját, a megvalósulást, vagy pedig *megszakítással*. Így módon a primitív sor minden megszakadó ponton kibővül, — új elemek belevegyülésével új tartalmat s új formákat nyer és csak ezen csomópontok természetét felvéve nyeri el végcélját.

4. A művészet egésze tehát megmarad két jellemző vonásával: a *vetítő Énnel*, mint kezdettel s az *érzéki megvalósulással*, mint végponttal. De már kezdeténél elágazik *subjektív és objektív művészetre*; ami a tartalom metaphysikája által indokoltatik.

5. S épp így megválik végpontjánál is. Mert az egyik ág megvalósulva a *hallásra* hat, a másik pedig szemlélő *látásra*.

6. Minthogy pedig a subjektív állapotokat a hallással fogjuk fel, az objektív állapotokat pedig a látással, azért a subjektív művészetek = *akustikai*, az objektív művészetek = *optikai* művészetek.

7. A *folytonos* megvalósulás művészeit: egyik oldalon a *hangban*, másik oldalon a *taglejtésben* nyernek kifejezést. S mint ilyenek, befejezett ősi művészetekül: az *ének* és a *tánc* ismeretesek.

Ének és tánc semmiféle értelmi munkát nem tételeznek fel s ezért minden közbeeső csomópont nélkül sietnek az érzéki megvalósulás felé.

8. Az első változás és meg bővülés ezen sorba az által kerül, hogy az Én ezen maga tevékenységével *megérti* s ennek alapján a *Másnak* két oldalú megnyilvánulásait szándékkal ismétli. Ezen ismétlés = az *utánzás*, μιμησις, amelynek megindítója a *közlési vágy*, a *θεατοριχόν*. Ezen formából keletkezik a *pantomimia*, amelyben a hang és taglejtés együtt eszközei a megvalósításnak.

9. Az első emberek bizonyára a *saját* hangjukkal és *saját egész testükkel* utánoszhatták a Más (embert és állatot); a Dingo-kutya és majomtáncok, valamint a harci előadások voltak minden további művészetnek előiskolája. S csak amikor saját testük mozgólatain uralkodni megtanultak, (tehát különösen a *mesterségek gyakorló hatása* alatt) került a kézizom olyan előuralomra, hogy a testnek egyéb tapintó szerveit megakasztva (inhibitio) egész projiciáló erejét a kézidegekre koncentráltta. Ezen *választás* lehetősége azonban feltételezi, hogy a megértés elmélyedjen s igazán értelmes munkát, logikai *gondolkodást* végezzen.

Ezen fokon az Én önmagát, legalább érzéki alkata szerint, megértve, azaz objektummá téve, a külső dolgok megértésére is felemelkedik s válogatja az anyagot, amely a subjektív állapotoknak kifejezésére alkalmas. E szerint magát ismerve, *segítőket keres*, amelyek a *maga állapotait erősítik*, s nyomatékosan tárgyasítják (objektíválják). Az így megválogatott anyag *resonátora*, *viszhangzója* lesz a psychosisnak s a *kézideg ügyességét teljesen* felhasználja.

10. A megértelmesedett Én a kezdetleges, homályos jelentést a *physikai síkban* kidolgozza (v.ö. 9 sk. §-t a physikai síkról) s a kézideg segítségével visszhangoztatja a megfelelő anyagba. Így farag sípot, furulyát, s csinál dobos magának, üti egymáshoz az ércet, hogy az ő megfelelő énekét objektummá tegye;

így gyúrja az agyagot, faragja a fát és követ, beléje karcolja a körvonalakat és kidomborítja festékekkel. Mindezen művészetek a megvalósítás célját a szemléltető hallásban és látásban érik el. Az akusztikai sorban áll elő: a *zene*, az optikaiban: a *rajz*, a faragás, az építés, a színezés. Azaz: amit a dumb-show (pantomímia) a saját *testi* anyagából valósít meg, azt ezen *anyag*i művészetek, mint tőlük különböző teljesen *dologi* valót, s mégis csak, mint *ideális képet* dolgozzák ki, vetítik az érzéki síkba.

11. Új csomó ékelődik a physikai síkban az eddigiek közé. A *zene hangjait és a rajz vonalait az Én megérti*, tehát újra objektummá teszi s ezen elismerését a *szóban* fejezi ki. A zene és az ének hangjait *elnevezi* úgy, mint a tánc és rajz vonalait; azaz: a *szóban fejezi ki annak jelentését*. S most a kézideg hátrább tolódik: előbb meg kell *nevezni* a tárgyakat s azután projiciálja őket *írásban*, s ezzel állandósítja. A kézideg ennél fogva a *gégefő mögött* sorakozik; az *írás*, mint a rajznak megfelelő projectio, *realizálja a gégefő valóságait*.

Így keletkeznek a *beszélő művészetek*, amelyeknek anyaga a szó, végprojiciálója pedig a *gégefő*. A beszélő művészetekben újra az Én, mint az *absolut hangzó* lép előtérbe, ellenben a Nem-én, mint néma objektum beleolvad mystikus módon a szóba, mint annak tartalma. Maga a szó, mint az Én is, általános hangzó, amely kifejezi a saját maga actióit és állapotát, — *lyra* vagy a Másnak cselekvését és állapotát, — *epos*. Amaz az énekre és muzsikára utal; emez a rajzra és plasztikára. A kettő között közvetít a *dráma*, amelyben a két oldal: az esemény és az esemény által okozott érzelem a költő *saját* szavai által fonatik egybe. Genetice tehát, amiként a zene feltételezi a rajzot, úgy tételezi fel a *lyra* az epost s mindkettőt a dráma.

A drámában azonban az esemény, a cselekvés (actor) és az általa keltett érzelem (chorus) egymásra utalnak ugyan, de csak külső kölcsönhatás tartja őket össze. A *skenikus* művészet e két tagnak egy személyben való kapcsolatát létesíti; de e létesülés eredménye az, hogy a költő teljesen háttérbe szorul a színész mögött. — Genetice tehát a retorikai művészetek a rajzolt és látott alakok művészetei után következnek s azokat *beszélővé* (t.i. a rajzolt és látott alakot) hangzóvá teszik. A két oldalt, amely külsőleg marad a maga kölcsönhatásában a skenikus művészet egyesíti, de még mindig nem nyújtja a művészet *legnagyobb fokát*.

A dráma u.i. nem mérítheti ki az élet végtelen bőségű tartalmát s ehhez a gyarlósághoz hozzá járul az is, hogy a skenikai művészet előadása is korlátok alá van rendelve. Wagner világdrámája ugyan segíthet talán az előadás korlátoltságán, de nem a *tartalmi* korlátoltságon. Az élet bőségét és végtelen tartalmát csak a *műben megvalósult Én* tárhatja elénk, az az Én, amely a világot *megértette*, e megértésben *megvalósult maga* is, mert *önmagát is megértette* és e megértés alapján *önmagában is gyönyörűséget lelt*.

Éppen ez oknál fogva a *műalkotás legfelsőbb formája* nem az esztétikai, hanem a *logikai*. A logikum, mint a Világsszellem realitása mindenre vonatkozhatik, tehát az *egész emberi életnek kifejezésére képes*. Ebben a *logikumban csak a forma lesz esztétikává*; még pedig nem a korlátolt látási vagy hallási forma, sem a phantasiabeli elmosódott alak, hanem csakis egyedül a *jelentések intelligibilis formája* s annak az *absolut formákban* (okiség, tér) *való constructioja*.

A művészet ezen *legfőbb formája*, amelynek tartalma az egyetemes jelentés, formája a projectio egyetemessége, — a *philosophia*. Az átértett jelentések ilyen construált egysége: az *elméleti tudás*, mely a megvalósult *ismereten* és a megvalósult *erkölcsön felül* helyezkedik el s a legmagasabb fokán a *legfőbb igaz, a teljes jó, és a mennyei szép* νοητὸν κάλλος *egysége*.

29. §. A művészetek csoportosítása.

A művészetek csoportosítása ennél fogva eképp eszközölhető.

Vannak: 1. *folytonos* vagy direkt művészetek, melyek a projectio centrumától egyenesen haladnak a megvalósítás felé; és vannak 2. *szakadozott* vagy meg bővült művészetek, amelyek bizonyos csomópontokban gyarapodnak. De mind a két sor praeformált menethez van kötve, melyben egyfelől az Én, másfelől a Nemén a megvalósulás felé haladnak.

A *folytonos sorban csak az Én érzelmei* valósulnak meg a testben magában; akusztikai irányban az *ének*, optikaiban a *tánc*. Ezen két művészetbe vetődik szét az egész művészet, mint *gyökér két törzsbe*; mégpedig az egyikből a *hangzó*, a másikból az *ábrázoló* (alakító vagy képző) művészetek folynak.

A szakadozott sor úgy áll elő, hogy ezen két primitív művészet *objektummá válik*, amelyet az Én új céljai tovább fejlesztenek. Ehhez pedig kell

a) kettőnek megértése és a theatrikón ösztöne, mely az önmegvalósulásnak fundamentuma. Így ered belőlük *közlés* céljából az egységes *pantomimia*.

b) a pantomimia megértéséből folyik a választás útján: a *zene* és a *rajz*, amely a saját testünk visszhangjait egy objektív resonátorba viszi át (hangszerek — *materia*). Amaz a hangszereken, emez idegen anyagokon viszi az izgalmat a Másba (lap, test, vászon, kő).

c) a zene és a rajz *megértését* a physikai síkban az Én a szóban fejezi ki. Ezen túl tehát a *beszéd* a *közeg*, amelyben az izgalmat öltözteti s a hangszerek és anyagok háttérbe szorulnak. Az Én érzelmeit a *lyra*, az értelmes jelentéseit az *epos* adja elé: amaz az ének-zene, emez a szobrászat és festészet rokona.

Mindkettőnek tartalma az *actio*; a lyráé az Én actioja, az eposé a Nemén actioja. Különválásukat megszünteti a *πρόσωπον*, amelyben az érzés a cselekvéssel causaliter egyesül.

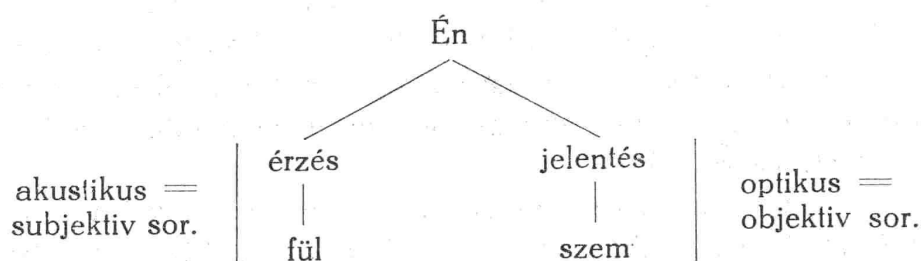
d) De mindez csak a *szó területén* történik. A szerző a centrum, amelyből kihangzik az érzés s kiindul az általa megindított actio. Minthogy pedig az érzés és cselekedet egyformán actiok (amaz az Én, emez a Nemén), azért a *lyra* és *epos* közös tartalma a cselekvés (dramatikum). A három forma egyképpen a retorikába tartozik és írva is csak retorikus művészetek.

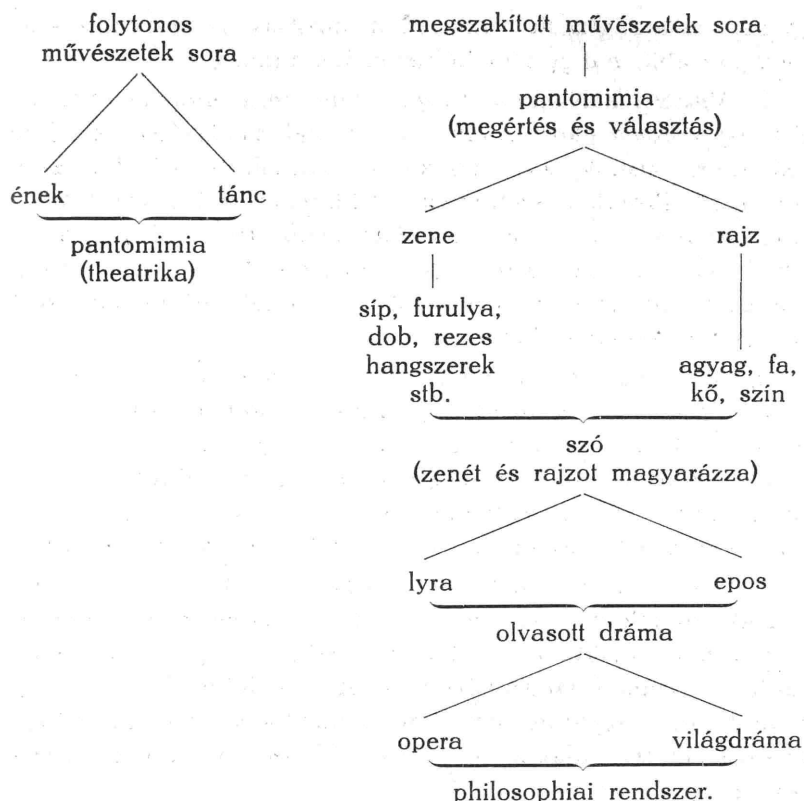
e) Új elv csak akkor áll elé, amikor a költő alkotásai tőle elszakadnak s mint önálló prósopa állanak szemközt vele *objective* a színpadon. Ezzel kezdődik a *skenikus művészet* (én nem a színészt értem ez alatt, hanem az *alkotó költőt*).

f) a *skenikus művészet* a *beszéd alapján* egybegyűjti a megelőző művészeteket (Wagner Richárd). De tartalmilag töredék, fragmentum; formailag pedig egységet nem nyerhet s a szó halványsága miatt a jelentésnek hatása megfakul. Faust. Ádám. „Az ember Élete” (Andrejew Leonid).

g) Egységet tartalmilag és formailag csak a megismerés egyetemessége nyújthat. De ennek megvalósítója csak az Atman, aki magát tárgylátnézi világformáiban. A művészet ezzel átmegy a philosophiába s a philosophiai rendszerben nyeri reális helyettesét, mely megvalósítja. Grabowsky Norbert.

Egyetemes schémában az egész összefüggés így szemléltethető:





30. §. A 27. §. kihatásai az esztetikára.

A 27-ik §-nak az esztetikára nézve a legmesszebbmenő kihatása van, amelyet röviden a következő pontokban foglalhatunk össze.

1. *a constructio és a tartalom viszonya.* Ha a sorozatot szemügyre vesszük, akkor nyilvánvaló, hogy az alkotás két elemi alkotórésze a legszorosabban összefügg egymással.

a) Az *alanyi elem* (érzés és általában közérzetek) a *hangzó* elem. Érzelmeket kizárólag csak hangokban lehet kifejezni; azoknak mimesise is csak zenei hangokban lehetséges. Minden közérzeti adat, éhezés, kényelemérzet, szerelmi vágy, ha kifejezzük, csak *hangokban* fejezhető ki. A reflexmozdulatok a gégefő útján tagolatlan hangtömegekben fejezik ki ezen alanyi izgalmat. S a végtagok rendezetlen mozgásai is musikális azaz *alanyi, érzelmi* hangulatot keltenek bennünk.

b) Viszont a Neméni, *tárgyi elem* (mindennemű objektív jelentés) a *néma alak*. Akár a tér és idő tagoltságát kifejező idomok és számok, akár logikai alakulások lépnek fel, azok mind csak *ábrákban* szemlélhetők. Mihelyst a tárgyat megértettem, máris térbeli formáját domborítottam ki. Így domborodnak ki a téralakítások, így a tárgyak logikai struktúrája; még a kausális viszony is mint objektum két térbeli pont közt vont vonal alakjában képzelendő.

c) Az pedig, ahol mind a kétféle elemet objektummá teszem, az éppen a *phantasia* síkja. Ebben a síkban hangzó érzelmeim és néma ábráim egyformán megértésemhez jutnak. Ennek a felismerésnek az *elismervénye a szó*. Éppen ezért a szóban, mint az Én megismerésének nyilvános kifejezésében, benne van a jelentés és az alanyi érzelem (= tudat) együtt.

De két elem a szón *kívül* elváltan marad egymás mellett. A szerelem *jelentése* és annak alanyi *érzelme* külön állanak; amaz valami alakatlan logikai viszonyban áll előttem, emez indulatszócskában hangzik bennem. A *szón felül* áll az érzés és jelentés, mint logikum; amaz, mint énekhang, emez mint logikai és geometriai alakultság. Csak a phantasia síkjában *olvadnak együvé*.

S ezért a beszéd, mind a két elemnek egyaránt lehet köntöse. Az érzelmi jelentés hangokban, az értelmi tárgy viszonyokban, (azaz: amaz akustikus, emez optikus) formában áll előttem. Valamennyiben az Én együttrezgése a rhythmusban nyilvánul.

2. A művészetek és az esztétikai álláspont foka.

Tánc és ének, rajz és zene, az epikum és a lyra, — különböző fokon ugyanazt a kettősséget fejezik ki. S ez a köztük levő viszonyra nézve végzetes fontosságú dolog, melynek megértése az egész *műtanra* (Kunstlehre) kihat.

a) *Tánc és ének* pusztán az érzés kifejezői. Első objektív nyilvánulásai a dionysosi chaosnak. Csak a mimusban lesznek *tudatos objektumokká*. Amikor meg is értettük azt, amit jelentenek, akkor is csak érzelmi lényüket értettük meg. Ezek *tartalmilag* valóban *lyraiak*.

b) *A rajz és zene*, ezeknek az *objektív* utánzásoknak a mimesisei. A rajz ismétli azt, amit a tánc (általános értelemben = Nemén mozdulatai) megvalósított; a zene ismétli az éneket s objektívvá teszi az ének tartalmát. (= az érzelmet) *Rajz és zene már a kétféle jelentésnek*, nem a dionysosi chaosnak mimesisei. Azaz: csak az érzéki állásponton, a magasabb reflexio-fokon lehetségesek.

c) Egészen más fok azonban az, amelyben *dal és elbeszélés*, lyra és epos, állanak. A dalban megértettem a zenében kifejezett alanyi állapotot, s kapcsolatba hoztam a hozzá rajzolt phantasia-környezettel. Az eposban megértettem a dolgok (kivált tevékenységeik) közti viszonyokat s ezen optikus (l. 1. p. végén) jelentéseket kapcsolatba hoztam a hozzá hangzó Énnel vagyis megokoltam vele. Eppen ezért az *epikumnak lényege a dramatikum*.

Ezt a megértést fejezem ki a szóban. Mert a szónak tartalma vagy az érzésem vagy a megértésem. Benne tehát mód van előadnom zeneileg az érzelmet és rajzban a tartalmi jelentést.

Már most a rajz és a zene határozott egyoldalúságával szemben *a beszélő művészetben* oly egységet nyertem, mely felsőbb fokon érthetővé teszi a néma játékot. A szó kettős eleme (hang és ábra) folytán az összes viszonyok (logikai, geometriai ábra, — ének, zenei hang) kifejezésére alkalmas.

A felsőbb egység most csak abban állhat, hogy a néma szobor maga adja elő érzelmeit és gondolatait, még pedig a legmagasabb formában: *cselekedetben*. Ebben a formában ekkor benne lesz: tánc-ének, rajz (szobor, festmény, építészet) és zene, lyra és epos, s nyerjük az abszolút művészetet, melynek teremtője többé nem egy ember, hanem egy gondolat *többekben*. Ez nem külső kapcsolata a művészetnek, hanem teljesen organikus összeműködés, egység — a mely éppen ezért megvalósulásában minden egyoldalúságot felsőbb fokon kiengesztelve kibővíti.

3. Az egyes művészetek tárgyai és kezelési módjuk. (Stilus)

Az 1. pont szerint a tartalomtól függ a projekció iránya vagyis a forma. Hogy ezen forma különböző, az a megvalósulás fokától függ; mert a rajz és a zene fokán még csak a merően külső és a tisztán alanyi belső valósult meg. A kettő egyesüléséből lesz a felső *beszélő művészet*, amely belsőt teljes gazdagságában (gondolat és akarat járul az érzéshez) a külsőt egészen áthatva ezek által élve mutatja be.

A két első műfok (tánc és ének) ennél fogva egészen alanyilag korlátolt (érzés); a mimusban járul hozzá az optikus való, — amely ennél fogva már a második fok kezdete. Ezen egységből a kéz kiválása hozza létre a rajzot és a zenét, melyekben a táncban látott és az énekben megértett objektumok *képeztetnek*. A harmadik lépés ismét egy közös elemet vesz fel: a beszédet. Ekkor lehet a rajzot a teljes belső kitérésével kiegészíteni, tehát *cselekvésben* bemutatni s viszont az érzett zenét a környezettel kapcsolni.

Így az első fokon a *megvalósító közeg* a test maga; a 2-ikon a külső tárgy; a 3-ikon ismét a teljes test és annak egész belseje.

A fokok szerint tehát *bővülő* tartalmat találunk. A táncban az alanyi érzést, a pantomimiában kivált az objektív alakot. Ezen objektív külső alak a rajzoló művészetekben (épület, szobor, kép) ismétlődik a táncban megnyilvánuló érzelmi kifejezéssel, míg a zene egészen alkalmatlan az alak visszaadására. Az epos az alakot szóval festi, s annak aktusaiban viszonyait a szociális és egyéb környezettel; a lyra ismét a hangzó Énbe vezet s onnan kisugárzik a környezetre, gondolatait és törekvéseit tárja fel. A legkomplicáltabb az *abszolút dráma*, (= philosophiai rendszer) amely „ideál” és sohasem lehet valósággá; a *színpadi dráma* ennek egy része teljes valóságban.

Ennél fogva a kezelési mód is azaz a *stylus* is különböző. Minden művészetnek meg van a maga saját stylusa, amelyet egyrészt az *alapirány* (optikus-akustikus) másrészt a *közeg természete* (anyag vagy szín vagy hang) szabnak elébe. A művész egyénisége e tekintetben csak *lyrikus* modulációt nyújthat neki.

Optikai irányú alakosság uralkodik ennél fogva a táncban, a rajzban s a ráépülő ábrázoló művészetekben (melyeknek tárgyai: kő, növény, állat, ember — egyenként vagy társulva) az eposban és a drámában. Ezért *plastikus stylus* kell ezeknek.

Akustikai alakosság jellemzi az éneket, a zenét, bizonyos fokig a festészetet, mint színművészetet (kivált a tájképben és a csoportok festésénél) a lyrában s végre a drámai zenében.

Azok a törvények, amelyek az optikus irányra nézve természetileg irányadók, okvetlenül megtartandók mindenütt; tehát az *optikusban* a symmetria és elbillenései, az *akustikusban* a harmónia. Valamennyiben pedig a *rhythmus*, amely épp úgy él a táncban, mint a rajzolt vonalakban, — az énekekben és zenében, mint a beszédben s *teljesen egy áramlattá kénytelen* összeolvadni a drámában, ahol a színtér, annak díszletei, a színész alakja és ruhája, hangja és szavainak harmóniája, a gondolatok és cselekvény menetével egy nagy rhythmikus tengerré folynak össze, — melynek harmonikus lejtését bármelyik hullámzó tagnak vagy viszonybeli túlnyomósága vagy nem-tetsző természete azonnal megzavarja. Hogy ebben a harmónia-tengerben gondolat, érzés és akarat organikus tagoltságban viszonylanak egymásra, azt a dráma törvényei világítják meg s bizonyításra nem szorul.

Hogy a fonalat megtartsuk, foglaljuk össze az eddigieket.

Az aesthetika a szemlélés tudománya s ezért két oldalt foglal magába: 1. a szemlélést és 2. a szemléltet. A főkategória nem a szép hanem az aesthetikai.

I. A *szemlélés* azon munka, mellyel a tárgyat tudomásul vesszük. S ennyiben lehet: érzéki, phantasiai, értelmi és közvetlen intuitio.

Az *aesthetikai szemlélés* mindezekre vonatkozik; de csak amikor ezek a maguk *munkáját* elvégezték. Akkor megismételheti ezt céltalan *játékban*, mely *önélég* célja, s mint pusztán szemlélő *szabad alany* áll velük szemben szabad contemplációban.

Ez az aesthetikai „ünnepi” hangulat.

II. *Mit szemlél tehát az alany?*

1. Nem a tárgyat a külsőben, hanem annak megismételt képét, — *jelenés*. Amiről tehát képünk lehet, az mind lehet aesthetikai tárgy. De csak ami *emlékezetben* marad, — tehát a *szagok* kiesnek.

Ámde az érzéki is csak *megértve* lehet aesthetikai azaz *symboluma* a jelenésnek. Külömben reális és pathologiai.

2. Aesthetikai tárgy tehát csak a *jelenés értelme*. *Tartalmilag* lehet a) az egyes functio (hang, szín, tapintási érzetek, szerelem és társas vonzalom), b) functio *egysége* (konkrét tárgyak és azok viszonyai).

Formája: önforma (saját alkotó részeinek viszonya) és kölcsönzött forma. *Ezt a formát valamely síkban domborítja ki*.

Síkja lehet a) értelmi — geometriai (abstract szemléleti constructio) b) *gondolati*, — logikum c) *phantasia*, hol jelentés tagosodik és szóvá lesz, d) érzéki azaz optikai és akustikai.

3. E jelentés öntudatos megvalósítása az érzéki síkban: *művészet*. A megvalósítás *hallucinatio*, önkénytelen *projectio*. A *jelentéseknek síkok szerinti* kibővülése ad különböző

4. *műformákat*. Ezek az 1-ső fokon: tánc-ének, (érző) 2-ik fokon a mimesis objektívá teszi s az egységes pantomimiából lesz rajz és zene (érzékelő) 3-ik fokon jelentések hangzókká lesznek: *poesis*, *beszélő művészetek* (megértő) 4-ik fokon mind ezeket egységbe foglalja a *színi vagy skenikus művészet* (racionális.)

5. Minthogy most már az aesthetikai szemlélés tárgya a *dolgok értelmének jelentése*, melyet mi alkotunk, — az aestheticum pedig éppen a szabad szemlélésben rejlik s minthogy a jelentések *belső összefüggésük* folytán *világképpé* alakulnak össze, mely a világ összességét foglalja magában: azért az aesthetikai szemlélés legfőbb foka ott volna elérhető, ahol az *érzéki, értelmi és erkölcsi viszonyok* összessége causális és célzatos nexusban azaz *világactio*, *világdráma képében* állana a szabad s felettük, — mint a sas kifeszített szárnyakkal a tenger felett, — nyugodtan lebegő „*világszellem*” előtt. *Ez rokonsága a vallással*, amely a dolgokat abszolút szempontból nézi (v.ö. Schelling, Hegel és Schopenhauer tanával).

A legfőbb művész ennek a világdrámának lenne kialakítója. Ilyen azonban csak az, aki a világot reáliter alakította; reá nézve élő lények a *jelenések* s viszonyaik, actusaik a reális *összetartozás jelenései*. Mi ezt csak *értelmi formában utánozhatjuk a philosophiai rendszerben*. A rendszerezés tehát aesthetikai vágy s a rendszer művészi alkotás; a sáskaugrások, a detail-aesthetika, detail-művész; üres, kongó hüvelyek vagy szóviccek (J. Paul) apró-cseprő pizsmogások (pld. metszet, festmény, lyrai dal, zenerészlet) — *mélység*

nélkül. A philosophiai rendszerből hiányzik a reális szemlélhetőség; ez a philosophia és művészet vinculum substantiáléja.

Minthogy a philosophiai rendszer nem érzékelhető, azért az *absolut világdráma túlnő az ember erején.* Még az *emberiség drámáját* is csak töredékben tudjuk megvalósítani; sokkal jobban megfelel neki a *világepikus* alak. Ahol a dramatizálást megpróbálták, ott egyrészt *allegorikussá lett* a hős s elveszíti *drámai tömörségét* (Faust) vagy pedig konkrét marad s elveszti *tipikusvoltát* (az öreg Faust), — *másrészt* a tárgy egysége formailag széttöredezik s az *epikus forma lesz a jobb.* (Ember typus = Ádám, Faust.) Madách Ember tragédiája az egyetlen kísérlet s ez is *epikussá* lett. Faust az 1.-ső Részben élő ember, a 2-ikban typus s a végén kedélyes öreg. Madáchnál sok skénába bomlik szét; ezeket epice kell tárgyalni. Ahol konkrét van, ott nincs az „Ember” typus.

A legfőbb reális műforma ennél fogva a *színi dráma, a skenikus művészet.* De ez csak töredék; kis keretben, mintegy a vasúti ablak keretein át szemlélt tájék, *kihasítja az actiot az emberi életből.* Ámde az emberi művészre ez az *egyetlen út.* S hogy ezen *skenikus műfaj* minden valósági vonással léptesse fel a *jelenést*, ehhez az összes művészetek közreműködésére van szükség. Ez a *„jövő műfaja”,* — melynek alapja mégis a költészet, stíljá pedig a dráma természetétől függ.

III. FEJEZET.

A műalkotásokról.

31. §. A műalkotás két stádiuma. A jelentés képszerűségét a phantasiából magyarázták.

Most már ezen kérdés előtt állunk: *hogyan alakulnak a jelentések a művész lelkében s lesznek szemléleti tárgyakká?* Az aesthetikai jelenés műtárggyá akkor lesz, *mikor az érzéki síkba vetítve teljes érzéki valóságot nyer.*

Ennek a folyamatnak *két stádiuma* van. Az *első* a phantasiáig terjed, ahol már bizonyos tekintetben érzékileg zárt egységet kap, vagyis „*belső formát*”.

A *második stádium* az *izomprojectio* (gégefő, kéz), amely által „*külső formája*” alakul meg.

Amaz a *művészi*, emez a *technikai* stádium. *Lényeges és első a művészi.* Amikor ezt a belső munkát vizsgálni kezdték, a *főpont*, amely a figyelmet magára vonzotta, az aesthetikai jelenés *képszerűsége* (Bildlichkeit) volt. A jelenés geometriai vagy logikai formát nyer, azaz *képszerűvé* lesz már akkor, amikor még az érzéki projection nem ment át.

Ezt a képszerűséget egy rejtelmes tehetségnek tulajdonították melyet *phantasiának* neveztek.¹ Eredetileg (Aristoteles) φαντασία = kép általában = εἶδος, azaz alak. Minthogy ezt a tehetséget egyszerűnek képzelték, valami *mysteriosus* jellemet kellett neki tulajdonítani, amelytől mai napig sem szabadult meg s ez a mystikus jellem tényleg *lényeges természetéhez is* tartozik.

32. §. A phantasia története az aesthetikában Kantig.

Mint a műalkotás specifikus létesítőjével, a phantasiával az aesthetikában a XVIII-ik században kezdettek foglalkozni, az *izléssel* és *genie*-vel egyszerre.

*Baumgarten*² a művésznak (aestheticus) lelki alkatát a természeti rátermettségben (aesthetika naturalis) látja s első sorban az „ingenium vetustum et elegans”-ban (physisnek nevezi ezt). Ebben a physisben ott találja az *érzéki felfogás* mellett (dispositio acute sentiendi) a „*dispositio ad imaginandum*” (ἐυφαντασιωτον) vagyis a „*facultas figendi*”-t (alakítás), amely a multat szépen elképzei és a jelenből a jövőt kialakítja (tehát emlékezés és előrelátás); ezért *vates* a művész és *significans* a művészi alkotás. De szükségesnek találja az *impetus aestheticus*-t is, (ἐκστασις, ἐνθουσιασμος), amelyben „omnis quasi *fundus animi surgit* nonnihil altius et majus aliquid spirat.”

Minthogy azonban ezek az írók a XVIII. sz.-ban a *felfogás* oldaláról közeledtek a művészet megértéséhez, s az *alkotás* kevésbé érdekelte őket, azért előtérben áll az *izlés*, melynek ez okból vezérlő elvét keresték és az utánzásban találták meg (*naturam imitare!* haec unica regula. Baumgarten i.m. 104. §.). Az alkotót *genie*-nek nevezi *Batteaux*,³ melynek összes törekvései arra szorítkoznak, hogy a „természet legjobb részeit *kiválasztja*, azokból kitűnő *egészet készít*, melynek *tökéletesebbnek kell lennie a természetnél*, anélkül, hogy valaha megszűnnék természetesnek lenni.”⁴ A genie tehát csak *utánoz*. „Csak

¹ A műalkotás egyes számai már Platónnál előtűnnek; de itt inkább a hangulati állapot (az ἐνθουσιασμος, a θεία μαγία) volt az érdeklődés tárgya, mint a részleteket csendes construáló művelet.

² *Aesthetica*. 1750 és 1758. V.ö. I. Pars, II. Sectio.

³ Les Beaux Arts réduits à un même principe. 1746. Böhm a Schlegel német fordításának 3. kiadását idézi (1770).

⁴ Schlegel fordításában 3. kiadás, 1770, a 23. lapon.

azért *teremtők* a művészek, mert jól *megfigyeltek* s csak azon szándékkal figyelnek meg, hogy teremthessenek, (i.m. 25. l.) Így vezeti le következetesen a művész feladatát a sensualista, ki előtt a lélek üres lap. Hogy azonban Zeuxis a szép nők vonásait *kikereste*, ez még Batteux előtt sem teszi őt művésszé. „Lelkében készített ebből művészi *képet*, amely mindezekből a vonásokból állott; s ezen kép volt festményének előképe vagy mintája. . . ” (i.m. 40. l.) Nem csoda azért, hogy a XVIII. század esztétikájának főproblémája az *ízlést* és nem a *genie*-t fejtegette.

A Locke-féle felfogás alapján Burke is csak *változtató*, nem pedig teremtő munkát ért.¹ Burke azonban a befogadó tehetségen kívül szükségesnek találja azt a képességet is (Locke is szükségesnek vélte!), amely a régi képeket *feléleszti* s ezeket a régi képeket *új* módon és *új* rend szerint *összeteszi*. Ez az *imaginatio* a képzelem, amely azonban csak *változtat*, de nem *teremt* (i.m. 14-15. l.); ő csak az érzékek helyettese s csak azzal gyönyörködött, ami az érzékeknek tetszett.

33. §. Kant és az ideáлизм.

Kanttal, bár módszere szintén analitikus, a *genie* rejtelmessége lépik előtérbe. Ő már a T.É.Kr.-ban is a *phantasia* tevékenységét hangoztatja, amelynek spontaneitását az értelem általános spontaneitása garantálja. S így kerül a modern esztétika központjába a *képzelem produktív ereje*.

Bármilyen változásokon is ment át Kant ezen tana 1781-től 1798-ig (T.É.Kr. és Pr. Anthropologie) egy dolog kétségtelenül megmaradt: a *képzelem* (Einbildungskraft) *középhegyen* áll az *érzékliség* és az *értelem* között. Alapvető e tekintetben a T.É.Kr. 3. tana („Transcendentale Deduktion der reinen Verstandsbegriffe”).

Kant abból indul ki, hogy a képzetek sokfélesége („Mannigfaltiges”) adva lehet ugyan egy érzéki szemléletben, de az összefűzés (Verbindung, conjunctio) soha nem jöhet belénk az érzékek útján, s így nem is lehet *magában* az érzéki *szemléletben* (Anschauung). Minden összefűzés az értelem actusa, amelyet *synthesis*-nek nevezhetünk; a dologi kép egységét tehát előbb mi csináljuk, ez „az öntevékenység actusa” („ein Actus seiner Selbsttätigkeit”), még pedig *ezen actus eredetileg egységes* („dass diese Handlung ursprünglich einig.....sein müsse.” 130. l.) Erről az összefűző erőmről tudomásom van („ich existere als Intelligenz, die sich lediglich ihres Verbindungsvermögens bewusst ist.” 158. l. s ezen spontaneitás teszi, hogy értelmiségnek nevezhetem magamat. („Doch macht diese Spontaneität, dass ich mich Intelligenz nenne.” 158. 1. jegyzet.)

Minthogy már most az érzékliség merőben *befogadó*, (T.É.Kr. 1. §. és 145. l.: „dass das Mannifaltige für die Anschauung noch vor der Synthesis des Verstandes und unabhängig von ihr, *gegeben* sein müsse.”) azért a képzelem, ha *synthesist* bír végrehajtani, *önkéntes* actiót végez, *nyilván az értelmi* oldalra tartozik. Ilyen *synthesist* pedig tényleg végre is hajt a képzelem, „die Synthesis überhaupt ist die blosser Wirkung der Einbildungskraft, einer blinden, obgleich untenbeherrlichen *Function der Seele* . . . der wir uns aber selten nur einmal bewusst sind.” 103. l.) az értelem ezt a *synthesist* fogalmakra vezeti („auf Begriffe zu bringen” u.o.) A dolgot ezért így adja elő Kant. Először adva van a tiszta szemlélet sokfélesége; azután következik a sokfélének *synthesise a képzelem által*; s harmadik elemül járulnak hozzá az értelem fogalmi functioi.

De ha a képzelemben spontaneitás is fellép, akkor nyilván kétféle vonást foglal össze benne Kant. Egyfelől „Einbildung ist das Vermögen, einen Gegenstand auch *ohne dessen Gegenwart* in der Anschauung vor zu stellen” (151. l.) ennyiben „gehört die Einbildungskraft zur *Sinnlichkeit*.” (u.o.) Másfelől: „Sofern aber doch ihre Synthesis eine Ausübung der *Spontaneität* ist, welche *bestimmend* (összefűző) und nicht, wie der Sinn, bloss bestimmbar ist (a sokféleség) mithin apriori den Sinn *seiner Form* nach der Einheit der Apperception gemäss bestimmen kann, so ist die Einbildungskraft sofern ein Vermögen, die Sinnlichkeit apriori zu bestimmen, und *ihre Synthesis* der Anschauungen, den Kategorien gemäss, muss die *transcendentale Synthesis der Einbildungskraft* sein, welches eine Wirkung des Verstandes auf die Sinnlichkeit und die erste *Anwendung desselben* „zugleich der Grund aller Überbringen” auf Gegenstände der uns möglichen Anschauung ist.” (125. l.) Ennyiben mint formáló különbözik a pusztán értelmi *synthesist*ől („als figürlich, von der intellektuellen Synthesis ohne alle Einbildungskraft bloss durch den Verstand unterschieden” u.o.) Ennek folytán Kant kétféle *képzelmet* különböztet meg a T.É.Kr.-ban: „Sofern die Einbildungskraft nun Spontaneität ist, nenne ich sie auch bisweilen die *produktive* Einbildungskraft, und unterscheide sie dadurch von der *reproductiven*, deren Synthesis lediglich empirischen Gesetzen, nämlich

¹ A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. — Németre ford. Gerve (1773.), Böhm ebből idéz.

denen der Association unterworfen ist." (Ez utóbbi „welche daher zur Erklärung der Möglichkeit der Erkenntnisse apriori nichts beiträgt" 152. l.) éppen ezért a *psychológiába* tartozik, nem pedig a transcendentális filozófiába. (u.o.) Ellenben a produktív képzelem spontán munka; ha pld. a háznak empirikus szemléletét egységekben az *apriori térben* megalkotom, akkor ez az *észrevét synthesise* (Synthese der *Apprehension*), míg ha pusztán az értelemmel alkotom meg az egységet (a tértől elvonatkoztatva), akkor ez az *apperceptio synthesise*. De ez a kettő teljesen egyezik, csak hogy amaz empirikus, emez „egészen apriori". A *functio* azonban mind a kettőben ugyanaz. „Es ist eine und dieselbe *Spontaneität*, welche dort unter dem Namen der *Einbildungskraft*, hier des Verstandes, *Verbindung* in das Mannigfaltige der Anschauung bringt" (162. 1. Jegyzet).

Ezen ingadozás csak látszólagos ingadozás. Ha más szempontra helyezkedünk, akkor Kant tana nyilván azt a tényt akarja kifejezni, *hogy az érzéki adatok sokféleségében az értelem viszi az összefüggő egységet*. Ha ezt az összefoglaló actust (mondjuk: „a jelentést") az érzéki adatokban észlelem, akkor *képzelt képet* alkottam; ha pedig az érzékiségtől menten fogom fel, akkor *értelmi képet* van. A képzelem tehát értelmi tevékenység (bár T.É.Kr. 103. l. amint fennebb láttuk, „eine blinde Function"-ról s így nem tudatos actióról beszél), mely azonban még nem jutott el az érzékiség külső síkjába, hanem, azon határponton vetíti ki jelentő képeit, amely az érzékiség és értelem között találkozóul szolgál. Ez tehát *fejlődési átmenet*, ahonnan lefelé az érzékbe, felfelé az értelembe lépünk át. Amazt az *alkotásba*, emezt a felfogásba tesszük; emez phylogenetikus szempontból, amaz ontogenetikus álláspontból az első.

Ezen átmeneti pont homályossága tiltja, hogy jelenleg leírassuk; ha az emberi elme valaha annyira túlmegy az értelemről az észig, hogy múltjára úgy tekinthet vissza, mint most tekint az érzéki fokra, — akkor a képzelt stadium is világosabb lesz előttünk. Hogy Kant ezt az átmeneti pontot *feltétlenül megőrzi*, ez éppen egyike azon pillantásainak, melyeknek szemlélése mélységének *őszinteségét* hirdeti; hogy nem volt vele egészen tisztában, az érthető. Ebből érthető a Kant-féle „*schematismus*" *tanának* nehézsége, amelyet Schopenhauer egyenesen képtelenségnek nevezett.¹ Kant ugyanis nagyon jól érezte, hogy a pusztán formai kategóriák alkalmazása a pusztán tartalmi érzéki adatokra lehetetlen; hogy is simulhatnának a tartalmilag egészen idegen érzéketek a pusztán formai kategóriákhoz! Ezért, vélük, találta fel a schémákról szóló tant; pedig a dolog, amint mi most látjuk, nem ezen szorultságból való menekülés expediense, hanem tényleg fejlődési stadium az értelmiség haladásában. Tehát egy kétségtelen tényre figyelmeztet, amelyet a nehézség elhárítására felhasznál. De éppen ez a felhasználás zavartá teszi az egyébként világos tényt; mert Kant átmenetet keres a merő formáról a merő tartalomra s ezt véli a „schémában" meglegelni. Voltaképpen pedig a hiba ott van, hogy nem veszi észre a kategóriákban nyilvánuló tartalmi tagoltságot, amely a schémában halványan mutatkozik, az érzéki képben pedig teljesen kitűnik. A tartalom és forma ezen abstract elszakítása egymástól, ez volt a főhiba (reáliter, mert methodice szükséges); a „schéma" arra szolgált neki, hogy a valónak természetét a két önkényesen elszakított rész összeillesztéséből újra helyre állítsa.

A schéma u.i. nála „*eine vermittelnde Vorstellung*" (amiként az „*Einbildungskraft*" is ilyen helyet foglal el); s ép ezért „egyrészt intellektuális, másrészt érzéki" („*transcendentale Schema*" 177. l.). Ezt a schémát „*jederzeit nur ein Produkt der Einbildungskraft*"-nak nevezi. (T.É.Kr. 179. l.) De különbséget tesz „*Schema*" és „*Bild*" között ép úgy, mint „*kategória*" és „*Schema*" között. Ha 5 pontot egymás után teszek, úgy ez az 5 számnak *képe*; ha azonban „*szám*"-ot általában gondolok, akkor ez nem „*kép*", hanem „*inkább a módszer gondolata*, amely szerint valami sokaságot (Menge z. E. „*Tausend*") egy képben elképzelhetek." „*Diese Vorstellung nun von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft einem Begriff sein Bild zu verschaffen*, nenne ich das Schema zu diesem Begriffe." A mi érzéki fogalmaink alapját ilyen schémák teszik. A Δ fogalmának pld. semmi „*kép*" nem felelhet meg; a Δ schémája ennél fogva csak a gondolatban lehet s nem egyéb, „*mint a képzelem synthesisének szabálya*, a térbeli tiszta alakok tekintetében". Ép így a kutya fogalma is egy *szabály*, („*Der Begriff vom Hunde bedeutet eine Regel, nach welcher meine Einbildungskraft die Gestalt eines vierfüßigen Thieres allgemein verzeichnen kann*" 180. l.), mely szerint a „*képét*" megalkothatom. A schémát ennél fogva az értelem alkotja, — ez az igazi —, s az értelem, mit ennek alkotója: a *képzelem*; vagyis a képzelemben az értelem az érzékiségbe megy át. Kant maga bevallja, hogy: „*Dieser Schematismus unseres Verstandes, in Ansehung der Erscheinungen und ihrer blossen Form, ist eine verborgene Kunst in der Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abtrathen und sie unverdeckt vor Augen legen werden.*" (180. l.) De azért nem veti össze az

¹ Schopenhauer (Sämtliche Werke. — Deussen-féle kiadás, I. kötet 533. lap. 1. „in dem wunderlichen Hauptstück vom Schematismus der reinen Verstandesbegriffe" welches als höchst dunkel berühmt ist, weil kein Mensch je hat daraus klug werden können" és u.o. „der die Sache an das Komische heranführt" (Kritik der Kantischen Philosophie). Ellenben világosan kiemeli Kant nagyságát ezen a ponton is H. St. Chamberlain Immanuel Kant. (1905) c. művének 212., 266. sk. 11. és sok más helyen. — Ez a munka sok túlzás mellett, igen mélyre hatol Kant személyiségébe.

érzékeséggel, mint tette előtte Spinoza és Hume, akik „zavaros egyes fogalmakat” látnak benne, hanem fenntartja helyes sejtelmét, ha megfejteni nem is bírja, „so viel können wir nur sagen: das *Bild* ein Produkt des empirischen Vermögens der *produktiven* Einbildungskraft, das *Schema sinnlicher* Begriffe (als der Figuren im Raume) ein Produkt und gleichsam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft apriori, wodurch und vornach die Bilder allererst möglich werden” ... És végre: „dagegen ist das *Schema eines reinen Verstandesbegriffes* etwas, was in gar kein Bild gebracht werden kann, sondern ist nur die reine Synthesis, *gemäss einer Regel* der Einheit nach Begriffen überhaupt. . . und ist ein *transcendentales Produkt der Einbildungskraft*, welches die Bestimmung des inneren Sinnes (idő) überhaupt nach Bedingungen ihrer Form (der Zeit) in Ansehung aller Vorstellungen betrifft.” (181. l.) S így már most világossá lesz az egész. Az értelem első sorban kategóriák szerint dolgozik; ez a törzs. De mint képező erő „transzcendentális Produktumot” hoz létre s annyiban képező erő. Ezen produktuma a „*schema*” = *tudatossá lett szabály*. Ha már most ezen szabály szerint a tiszta térben megrajzolom az alakot, akkor ezzel az *érzéki tárgy schémáját* nyertem Δ , kutya). És végre, ha ezt a schémát az érzéki adatokba öltöztetem, akkor kapom a tárgy képét (Bild). Lehetetlen ezen sor valóságát kétségbe vonni; tényleg van gradatio: érzéki egység, képzelmi egység (v. érzéki schema) ezen képzelmi egység általános szabálya (schema) és a kategória között. De kétségtelen az is, hogy az *átmenet ezen fokok között megtalálva még nincs*. Ha ezt az átmenetet valami módon érthetővé tette volna Kant, akkor a képzelem elmélete nem volna abban a zavaros állapotban, amelyben most is találjuk. A nehézségeket pedig éppen a *szemlélés és megértés* merev szembeállítás okozza. Mert sehogysem bírja Kant megmagyarázni, hogyan lehetne a tisztán *megértő kategóriából a szemléleti schema és kép?* Pedig nyilvánvaló, hogy szerinte is az *értelem minden egység forrása*, tehát a *szemléleti egységé* is; azért esik oly közel egymáshoz az értelem, amely merően értelmi kategóriák szerint működik, és a képzelem azon subtilis foka, amely a „transzcendentális produktumot” hozza létre. Ezen megkülönböztetést a mi fejtegetéseink már próbálták áthidalni. A *jelentésnek belső tagoltságát* kell kiindulási tényül elfogadni; akkor a jelentés megértése, mint azonosítás, külön munkául választandó ki egyfelől, a jelentés projiciálódása megőrzendő másfelől, mint a formaadó munka, s végre az Énnel szemlélő actusa adja a 3-ik elemet, amely formát, mint a szemlélés konstruáló munkáját érteti meg velünk. Így pld. a fa jelentése már önmagában is tagolt; e tagoltság *megértése* a logikai munka, projectioja az értelmi *alkat*; a megértett tagoltság kilépése a képzelem síkjába adja az „*érzéki képet*”. Ily módon a jelentés maga bizonyos alapfunktókból álló egység, mely más síkba vetítve, új vonásokkal bővül meg mindaddig, míg teljes valóságát megnyerte számunkra és magára nézve.

Kant ezen első hajítása utána hat még az *Itélőerő Kritikájában* is. Itt is (9. §) a tárgy hat a mi ismerő tehetségünkre s annak alkotó részeit kellemes összehatásra izgatja; nem teszi ezt „határozott fogalommal” s éppen ezért állapotunk ilyenkor „*Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen*”. Ezen összeható erők: a *képzelem*, amelyből ered „die Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung”, és az *értelem*, mely „die Einheit des Begriffes, der die Vorstellungen vereinigt” adja (9. §). Aki ilyen műveket tud alkotni, az *művész*, s az alkotó elv a *szellem* („Geist in aesthetischer Bedeutung, heisst das belebende Prinzip im Gemüthe” 49. §). Ez a szellem nem egyéb, mint „das Vermögen der Darstellung *aesthetischer Ideen*” (v. ö. a 47. § fejtegetéseivel). Származik pedig az esztétikai idea a *képzelemből*; mert „unter einer aesthetischen Idee verstehe ich diejenige *Vorstellung der Einbildungskraft*, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch ein bestimmter Gedanke d.i. *Begriff* adaequat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann” (49. §). Azért mindig hozzá csatlakozik a fogalomhoz („die einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft” — 49. § — s ismétli mérhetetlenségét). A *lángelme* (Genie) két erő („Gemütskräfte”) egysége („Vereinigung”), e két erő: a képzelem (Einbildungskraft) és az értelem (Verstand). A lángelme pedig ezen egység akkor, ha 1. originális, 2. exempláris a képe, 3. természeti és nem mesterséges szabály szerint munkál (azért „genius” — a szó gignere igéből ered), 4. művészi téren hat (46. §). Meghatározása ezek után így szól: „*die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjektes im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen*” (49. §).

A lángelme tehát az a centrum, amelyből a műalkotás kezdetét veszi, s Kant mindazokat a vonásokat feltűnteti, amelyek együttvéve a lángelmét alkotják. Azt, hogy a *képzelem és értelem egyesülése szükséges* a lángelménél s így a művésznél, Kant minden erővel fenntartja; később az értelem elmarad s csak a képzelem foglalja el az egész helyét. És éppen ezzel homályosodik el az egész téma; mert most a „*phantasia*” neve alatt olyan tehetség lép fel, amely egészen külön áll az értelemről és az érzékeségről s melynek tevékenységét belsejéből meg nem érthetvén, az érzékek játékaival vélték megfejthetni. Ezért a produktív vonás háttérbe szorul, mert a *phantasia* nem teremt s csak a képzetek összeállása látszik elegendő elvnek; a spontenitást, amelyet Kant tana oly hatalmasan kidomborított, egészen homályos háttérbe szorítják; vagy, ahol ki nem kerülhetik, a „léleknek” általában vagy valami ismeretlennek róják fel. Amit Kant a *Pragmatische Anthropologie*-ban ad, az nem új és semmiféle mélységbe nem vezet. Érdekes

azonban az „Einbildungskraft” és a „Phantasie” állandó megkülönböztetése. E szerint a képzelem („*facultas imaginandi*”) „*Vermögen der Anschauung auch ohne Gegenwart des Gegenstandes*”¹ s így az, amit feléledésnek (*reproductio*) nevezünk, a *genus proximum*. Ennek alapján lehet *productiv*² „*welche also vor der Erfahrung vorhergeht*” és *reproductiv* (*exhibitio derivativa*) „*welche eine vorher gehabte empirische Anschauung ins Gemüth zurückbringt*” (28. §). Produktív pld. a tiszta tér- és időszemlélet (tehát itt az érzékiség *constructiv* oldala); a többi mind *reproductiv*. „*Soferne sie auch unwirkliche Einbildungen hervorbringt, heisst (die Einbildungskraft) Phantasie*” (25. §) pld. az álmodásban. Ugyanígy önkénytelenséget tulajdonít Kant a phantasiának a 39-ik §-ban. „A művész mielőtt a testi alakot, mintegy kézzel foghatólag, előállíthatja („*darstellen kann*”) kell, hogy a képzelemben elkészítette legyen, „*und diese Gestalt ist alsdann eine Dichtung, welche, wenn sie unwirklich ist, Phantasie heisst und nicht dem Künstler angehört; wenn sie aber durch Willkür regiert wird, Komposition, Erfindung genannt wird*” (31. §. A.) Tehát a képzelem *önkéntelen*. (*Einbildungskraft* als *Phantasie* spielt ebenso oft, und bisweilen auch sehr ungelegen, mit uns” u.o.)

De Kant is e helyen már nem említi a T.É.Kr.-nak mély *conceptio*ját úgy, mint a Wolff iskolája általában, mely a képzelmet az *alsó ismerő tehetséghez* számítja (v.ö. *Anthropologie* 40. §), mert csak az egyest ábrázolja s nem mint a felsőbb tehetségek, az általánost is. (v.ö. u.o. a 15. §-al.) Ebben az irányban halad azután Fichte, Schelling, Hegel és iskoláik, (pld. Ch. Hermann *Weisse*: „*System der Aesthetik*”. Kiadta Rud. Seydel. 1872.)

34. §. Az újabb psychologia subreptiója. Wundt.

Az újabb lélektan, amely még mindig az *associatio* mechanikus elve alatt szenved (Locke, Hume, de kivált *Herbart*) a phantasia fogalmában az *önkéntességet* mellőzhetni véli, s minden alkotását *képek átalakulásából* kívánja magyarázni.

Ezen felfogás ellen már *elvileg* azon nehézség szól, hogy amint Kant kétségbevonhatatlanul kimutatta, a lélek világa *nem kívülről száll beléje*, hanem *magának a léleknek műve*. Magában a lélekben kell ennél fogva az *alakítás forrását* keresni úgy, ahogy az organizmusokat is a csirából értjük meg, s nem a talaj és a légkör általános elemeiből. A lélektan ezért a háttérben mindig *felteszi ezt az alakító erőt*; pld. Wundt egész ártatlan képpel azt mondja: „*die Phantasie ist die bildende Tätigkeit der Seele überhaupt*”,³ azaz: naívvul felteszi azt, amit tagadni merészkedik.

De a *concrét* *kivitelben* ezen tagadott tevékenységre azért mindenütt recurrál ez a lélektan. Én a Wundt-féle fejtegetést, amely *experimentális kérdésnek mondja az egész problémát*, bemutatni kívánom. Ribot tana szintén ebbe a kategóriába tartozik.⁴

Wundt szerint a phantasia tevékenysége vagy merőben *utánzó*, (*Nachbildung*) vagy *újat képzés* (*Neubildung*). A phantasiának ezt a kettős munkáját különben már Aristoteles is látta. Az újat-képzés abban áll, hogy a phantasia a való képhez „*imaginarus tulajdonságokat*” kapcsol azaz „*az objektív képeket szabadon hozzájáruló képelemek által megváltoztatja*” (i.m. 18. l.)

Jegyzet. Emellett arra a kérdésre: honnan ered a lelki kép (*Bild*) egysége? és miben áll a képszerűsége (*Bildlichkeit*)? — egyáltalán nem felel. „*Das wesentliche Moment der Phantasietätigkeit in der Umwandlung der Eindrücke durch reproduktive Elemente*” (i.m. 48. l.).

Ezen átalakítást Wundt a *tér és időphantasiánál* akarja kísérletileg megfigyelni.

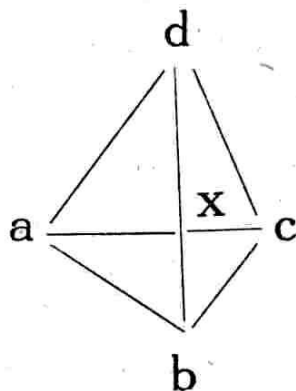
A *térphantasia tevékenységét* a megcserélhető *perspectiv* csalódásokon akarja észleltetni. Ha egy szabálytalan

¹ Így pld. a 13-ik §-ban is.

² *Exhibitio originaria*.

³ *Völkerpsychologie*. II. kötet, I. rész. 1905.

⁴ *Essai sur l'imagination creatice*. 1900.



-ben az átlókat megvonjuk, akkor az alakot szimmetrikus négyszögnek látjuk, ha figyelmünket az idom közepén levő X pontra fixiroidzuk; de ha a b. pontot fixiroidzuk, akkor a bd. kidomborodik, ac. pedig háttérben marad s az idom abc. alapon álló *tetraédernek* látszik (éle bd. felénk van); ha az ac-t fixiroidzuk, akkor a bd. szorul hátra s az abc. lap van felénk, melynek b. sarkán áll a tetraéder. A tetraéder tehát mintha üvegből lenne: átlátszó

Wundt ezt a „hozzájáruló reproductív képekből” véli magyarázhatni. A négyszög helyébe bizonyos testi alakot is lehet léptetni, amint ez Wundt művében látható¹ s itt is hasonló esettel állunk szemben.

Ezzel a magyarázattal szemben mindenki belátja, hogy itt a *projectio munkája* tényleg újat alakított, a *constructio* tehát újat is nyújt a szemlélés számára. Ebből pedig az következik, hogy ilyen *construáló munka nélkül* nem is kapunk tetraédert; hogy tehát ennél fogva az *En projectioja nélkül a tetraéder alácsúsztatása lehetetlen*. Hisz már ezen alácsúsztatás is *projectio*.

Ugyanez áll Wundt többi példára is (két egyenlő magas, de nem egyenlő széles tábla és deszka, oszlop, írótabla), amelyek mind érzéki csalódások.

Ezt *subripiálja* Wundt, jólehet azt mondja: „unsere eigene, den Raum nach seinen verschiedenen Richtungen durchmessende Tätigkeit” az, amihez az érzékek „kapcsolva vannak”, „geknüpft sind”. Éppen ez a spontán munka az, amelyről azt véli Wundt, hogy *eliminálható*.

Még világosabb ez az *időbeli sornak* „rhythmikus ütemalakká” való átalakulásánál. Pld. a rövid ütések egyenlő erőben és intervallumokban iámbus lesznek $\frac{2}{8}$: $\vee\perp|\vee\perp|\vee\perp|$ — ha lassú, vagy $\frac{2}{4}$: $\vee\perp|\vee\perp|$ — ha gyors.

35. §. Az ideálistikus állapot.

Az *aesthetikai alkotásnál* ennél fogva a lélek spontán *projiciáló ereje soha nem lesz nélkülözhető*. Ha az alkotás abban is állana, hogy a lélek a külső inger hatása alatt a tárgy képét alakítaná meg, akkor is az ő műve a kép. Ha pedig a kép a külső valónak megfelel, akkor ez annak kétségtelen jele, hogy a külső épp olyan természetű, mint a belső azaz nincs anyagi való, hanem mind: *egyetemes szellemiség*. Azaz amit az inger hatására felelünk, az tartalmilag és formailag egyaránt a mi kincsesládánkban származik. A mi világképünk minden ízecskéjét lelkünk szolgáltatja; még pedig tartalmi és formai tekintetben egyaránt. Az esztetikára pedig más álláspont nem is lehetséges, mert hiszen tárgya a dolgok jelenése. (Schein) Be kell látnunk, hogy a kialakított képnek érzéki pompáját mi adjuk; annak jelentését mi szolgáltatjuk; formáját a mi tevékenységünk alakítja ki. Nincs módunk, hogy a tárgyat magunkba bevigyük másként, mint ideális formában; ha pedig ideális, akkor minden vonása csak is mitőlünk van kölcsönkérve, lehet a tárgy külsőben az ami lenni akar, de a mi képünket feltétlen teljességgel csak a mi lelkünk tartalma látja el összes vonásaival. Hogyha pedig a tudomány tárgya önálló valóság lenne is, az *aesthetikai szemlélés tárgya sohasem az*. Mi nem az érzékekkel fogjuk fel a szépet, hanem magunkból utánképezzük s ezen kép alakjában szemléljük. Az esztetikának semmi köze ahhoz, hogy a tudomány milyen valóságokat supponál: neki csak a belsőből kialakult kép, a jelenés az élvezendő valóság. A természettudomány *construálhat* magának egy anyagi világot, — az az ő matematikai gondolata, de az esztetika számára ez egészen

¹ V.ö. i.m. 22. sk. lapjain közlött ábrákkal.

közönyös. Goethe egyszer azt mondja: „Wir wissen von keiner Welt, als in Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezugs ist”. „Der Mensch begreift nie, wie *antropomorphisch* er ist”.

Faustja II. részének laboratóriumi jelenetében ezen ellentétet Wagner és Mephistopheles párbeszédében nagyon jól jellemzi. Wagner az ember eddigi keletkezését „eitel Possen”-nek mondja.

Der zarte Punkt, aus dem das Leben sprang
Die holde Unkraft, die aus dem Innern drang,
Und nahm und gab, *bestimmt sich selbst zu zeichnen*
Erst Nächstes, dann sich Fremdes anzueignen,
Die ist von ihrer Würde nun entsetzt.

Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren
Und was sie sonst *organisiren liess*
Das lassen wir *krystallisiren*.

Mephisto gúnyosan felel erre:

Wer lange lebt, hat viel erfahren,
Nichts Neues kann für ihn auf dieser Welt geschehn;
Ich habe schon in meinen Wanderjahren
Krystallisirtes Menschevolk gesehn.

Hogy Wundt és társai hová tartoznak, az világos. Fiat applicatio!

Ha tehát a tárgy aesthetikai felfogásáról van szó, akkor feltétlenül fenntartandó, *hogy felfogni csak azt lehet, amit mi képpé formáltunk*. Ennek a képnek minden vonása csak a mi belsőnkől eredhet. Ha tehát az aesthetikai tárgy kialakulását érteni akarjuk, akkor *a lelket kell értenünk. Annál inkább a művész lelkét*, mely már bizonyos fejlettséget mutat, — *érettségi fokot*, melyre a tapasztalat hatása alatt felemelkedett. *De akármennyi tartalma van, az az ő tulajdona; soha más beléje nem öntheti.*

36. §. A lelki alkotás értelme. A lelki alkatról általában. Sensuális és intellektuális typus.

A lélek minden alkotása ennél fogva nem lehet egyéb, mint belső tartalmának kialakulása. *Maga a tartalom fejtük ki önformájában s ennek a tartalomnak önformáját domborítja ki az öntudat ezer alakban, mely a tartalom minőségéhez tartozik.*

A philosophiai psychologia feladata a lélek *alkatát* általában megrajzolni. A lélek = *organismus*, melynek egyes részei mint élő valóságok az egészet fenntartják, míg az egész viszont a részek felett uralkodó központként azok épségéről gondoskodik (v.ö. Axiologia 40-46 §) Ezen ösztönök a) a *physiologiai* (táplálkozás, mozgás, nemzés functioi) b) *sensuális* (érzéki, a közérzék is) c) *intellektuális* (értelmi) functioi, és d) *rationalis* (eszés) öntudatos functioi.

Ezen egyes vonások természeti és érték szerinti elhelyezkedése adja azt, amit *természetrajzi karakter*-nek nevezünk. Ezeknek csoportosítása és magyarázata a *karakterológiának* a teendője, amelynek tanai azonban jelenleg még sokkal ingatagabbak, semhogy *tapasztalatokra* hivatkozó rendszerességet mutathatnának. Én azért e helyen csak rövid vázlatra szorítkozom, amely egyes, tényleg előforduló irányok feltüntetésével megelégszik. *Magát a karaktert* pedig nem csak azon specifikus egyéni vonásban kívánom érteni, amelyet néki az Én különböző fejlettségi foka (Axiologia 32.§.) esetleg magvának merészsége s kimagyarázhatatlan egyedülisége („unicum”) kölcsönöznek; épp így nem értem alatta itt az ú.n. „erkölcsi jellemet”, hanem értem az ember *természetrajzi alkatát* s ezen alkatnak tipikus formáit keresem. Mert itt nem absztrakt pontnyi lelkecskével van dolgunk, hanem élő valóságokkal, amelyeknek egyes részei az egységet, emez pedig az egyes részeket támogatja s fenntartja (amint ezt az Axiologia — Ember és Világa III. K. — 40-46-ik §-a kifejtette). Ezen részek az Én-Nemén egységében, — amint láttuk — az ösztönök és azok functioi; s ezen ösztönök részleges túlnyomósága szolgál *alapelvül* a complexumok csoportosításánál. Lehet pedig az ösztönök és functioik elhelyezkedése olyan, hogy a *physiologiai ösztönök* uralkodnak az egész életen végig, mikor az érzéki és értelmi functioi csak ezek szolgálatában álló eszközök;

vagy pedig olyan, hogy b) az *értelem functioi* a vezérlők és a physiologiai és sensualis functioi csak ezeknek számára felhasznált eszközök. Minthogy mármint természeti törvény, hogy minden való teljesen kifejezni törekedik, azért az a) alatti karakterek fejletlenségben szenvednek a b) alattiakkal szemben. Ez azonban már *axiologiai sorra utal*, amelyet a „belső formák” értékskálájában igyekezünk megállapítani; ezen complexumok egyformán szükséges természeti kialakulások, vagyis *alaptypusok*.

Ennek alapján az *emberi lélek csoportjait* így osztályozhatjuk:

1. a *sensuális typus*, ahol vagy a) a *gyomor* — gastrikus, vagy b) az *izom* — kinetikus, vagy c) a *nemző ösztön* uralkodik — a sexualisták (igazi feminismus, szoknyahősök, nympho- és andromania stb) „*Zeugungsmensch*”.¹

2. az *intellektuális typus*, ahol vagy az *érzéki* munka kiemelkedő — a *próza*, vagy b) a *phantasia* — *művészet*, vagy c) az *értelem* — *tudós*, „*Leistungsmensch*”²

Példák. 1. a) merőben gastrikus *Caliban* („Vihar”), magasabb foka, Toby Belch (Vízkereszt), („Böffen Tóbiás”) Edgár. Falstaff. — 1. b) a *fuvarosok* (IV. Henrik II. 1.), Puck. Hotspur (u.o.) *York-család* (VI Henrik). — 1. c) Mrs. *Quickly*, „Fürge ténsasszony” vagy esetleg „nagysága”, az eastcheapi hírhedt korcsmárosné, és „Vászón Dorottya kisasszony”. — 2. a) merőben érzéki prózaiságot mutatnak a *pugrisok* (Szentivánéji álom) Hamlet anyja, 2. b) az értelmiség legjobb példája Jágo, a hideg ravasz számítás mestere; kinetikus erővel Othello, III. Richárd, Claudius (Hamlet), de az ész fokán álló *rationalis* alakok díszképviselője: *Hamlet*; a humor egyes képviselő. A 2-ik csoportban keverék; a Shakespeare nő-alakjai. — Ezen példák különben legjobban mutatják, hogy mennyi szálát látunk minden egyes alakban összefutni. Azt is bizonyítják ezek a példák, hogy az intellektuálisok között az alapvonások mintegy különbözően lehetnek keveredve; elegendő ezekhez csak Ophelia, Cordelia és testvéreinek, Desdemona, Izabella, stb. női karakterek megtekintése.²

37. §. A művészi lélek. Művész és genie. A művészek rangfokozata (tartalom és alakítás tekintetében).

A művészi lélek az *intellektuális typushoz* tartozik (a phantasia erejével) s mint az intellektualitások között általában, úgy a *művészek között is dignitas dolgában különbséget kell tenni*. A 26. § szerint kimaradt belőle a) az ábrándozó vagy *álmodozó* (Träumer) ép úgy, mint b) az ugyanott 7. pont alatt felsorolt összes *bemutatók* (elkezdve a reflexekben dolgozó ekstatikusok minden fajánál.) *Még egy Kean sem volt Shakespeare*.

Csak aki a maga lelke részét a maga eszközeivel tudja bemutatni, az művész; kell tehát ehhez: 1. *egyéniileg határozott tartalom* és 2. az érzéketés valamely síkjában való *constructio saját modora*. Azaz: a művész *alkotó* (scof, der Schaffende).

Leginkább tiltakozunk az ellen az egyenlet ellen, *mintha művész = genie volna*. A genie csak a legmagasabb csúcspont, amely Schopenhauer szerint³ „eine über alle gewöhnliche Schätzung seltene und nur als die grösste Ausnahme in der Natur hervortretende Erscheinung ist”. Mai nap ugyan olcsón adják a geniet, de csak azok az apró lelkek, amelyekből — Tristram Shandy szerint — 800.000 millió elfér egy köbmérföldön.

Jegyzet. *Mojsisovics Edgar* (Die Gesichtsbildung des Genie 1908.) szerint „az orr görbesége” jellemzi a lángészt. Ezért a zsidók „zseniális nemzet”; a román népeknél több a zseni, mint a germánoknál, mert több a görbe orr. Zsenik szerinte: II. Miksa, III. Ferdinánd, I. Ferenc, IV. Fülöp, Fleming, Gellert, Lucas Cranach (a festők közül csak öt említ), mind a görbe orruk miatt.

¹ *Dessoir* (i.m. 263. l.) nemző és alkotó ember közt tesz ilyen lényeges különbséget. „So wie schwarz und weiss stehen sich *Zeugungsmensch* und *Leistungsmensch* gegenüber; die durchhaltende Richtung ihres Lebens, Ziel und Aufgabe ihres Daseins welchen unwerkenbar auseinander.”

² Ezen filigrán *constructio* megértésére ajánlom: *Bradley A. C.* művét: *Shakespearean Tragedy* (1905), itt pld. Hamlet vagy Othello fejtegetése figyelmeztet mindezekre.

³ V.ö. *Welt als Wille und Vorstellung* 1. kötet 36. §-ában a lángészről szóló tannal. Az idézet a Deussen-féle kiadás I. kötetének 225. lapján olvasható.

Tehát a művész alkotó. Nem kell mindeniknél bőséges vagy pláne mystikus tartalmat keresni. A művészek között is van sok közönséges fickó, mint mindenütt, akik külső arroganciával szeretik pótolni azt, ami belülről hiányzik. Az ilyeneket a nők butasága tette költői tárgyakká.

A rangfokozatot a tárgy és a kialakítás módja állapítja meg.

a) Tárgy tekintetében magasabban áll az, aki a tárgyak belsejét és külső vonatkozásait is elő tudja adni (költő), mint az, aki csak egy külső tárgyat *rajzolni, festeni, kidomborítani*, illetőleg annak belsejét *pár tucatban* kifejezni tudja. Legmagasabban áll tehát a világepos vagy *világdráma előadója (zeneköltő)*.

Ennek alapján vannak a *külső (felület)* és a *belső* tartalom művészei. Mindkettőnél az igazságot, természetességet (őszinteség, naívság) követeljük meg, vagyis az objektivitást.

b) *A kialakításra* nézve vannak, akik magát a tárgyat adják (szobrász, festő) és akik szabadon alakítják alakjaikat, a maguk *Én-je szerint*. O. Ludwig ezért „Ich-Dichter” és „Sach-Dichter” között tesz különbséget.

Itt csak *túlsúlyról* van szó. S mégis különböznek egymástól: Shakespeare- Sophokles- Homeros és Schiller- Ibsen, Byron- Petőfi. Amott maga a tárgy szól. Shakespearenél és Sophoklesnél nem mondhatni: *Itt ő beszél*; a másik kettőnél pedig mindig *őket* látjuk. Amott maga a tárgy, emitt maga a költő.

Nyilvánvaló, hogy az *objektív művészek* nagyobbak, mert ők toleránsak másokkal szemben (Goethe), a *subjektívek* mindig magukat tolják előre s ezért korlátozottak.

A *naiv és sentimentalis* művészet között való különbségtétel ezzel rokon, de vele össze nem esik. „Naiv” és „sentimentalis” már reflexio-fokok; az előbbi különbségtételnél ellenben csak a tartalom kezelési módja (külső-belső) a fő. Az igazi abszolút művész maga *lett* különböző alakjává, *de minden alak saját csírájából* fejlődik ki, — a költő engedi, hogy saját magát fejtsen ki és élje meg. Így *Shakespearénál* nincs két egyforma karakter és mégis ő volt minden: Othello, Rikhard, Henrik, Falstaff, Lear, Kent, Sylock, — Cordelia. Viola, Imogen, Júlia, Desdemona. Így uralkodik *Cervantes* souverain hatalma a teljesen *objektív* Sancho, Quijote, Sanson Carasco, el Cura, Tereza Pancho felett. Pedig mindezek csak az ő *aranyos fényességű lelkének egyes vetített sugarai? melyeknek vége belől rejtőzik felségesen szabad Énjében*.

38. §. A művészi lélek általános jellemzői. Egyes ösztönök túltengése.

Én tehát mindig csak a maga legfőbb fokán levő *teremtő művésze*ről beszélek. Ha most a művészi lélek általános vonásairól beszélünk, csak ezt értjük alatta. A művészek lelkének characterologiai helye mindenesetre az *intellectualisok* sorában jelölendő ki. Merő érzékiséggel művészi alkotást senki sem képes és jogosult létre hozni. A művésznek kell kifejezni való igaz tartalommal bírnia — ez emeli őt az intellektuálisok fokára: s ennek a munkának önmagában kell hordoznia célját, — ellenkezője letaszítja a mesteremberek utilitikus szintjére. Akinek nincs „*ideája*”, az kőműves, kőfaragó (de nem „*képfaragó*”) vagy ács vagy asztalos, szoba- és bútorfestő, másoló és írnok lesz, de egy téren sem „*művész*”, még ha fotográfus is. És aki művészi technikáját *csak* a megélhetésre használja fel, az is csak mesteremberré válik; művésszé csak az a sokat emlegetett „*csók*” avatja, melyet ünnepi hangulatban a túlvilág múzsája nyomott homlokára.

Dessoir általános vonásként említi a következőket:¹ 1: a szenvedni tudást pld. Shakespeare, Cervantes, Byron, Petőfi. Ezeknek majmai a „világgyötrelmi” hektikusok; — habár kétségtelen, hogy a „szellem” emberének útja nem vezet az élvhez, — mint az állati emberé; amaz soha sem elégedik meg önmagával. 2. Az *impulsív és rohamos* (impetus) természetet. Wagner Richárd magát „exclamatorius” embernek nevezte; ha a hangok világát elhagyja, a neki egyedül megfelelő interpunctio — a *felkiáltó jel*. 3. A *társadalomtól való elvonulás*, „elsáncolja” magát tehetsége és ereje tudata mögé s azt kívánja, „hagyják békén, hogy dolgozhassák”; nem lép fel koncertekben, felolvasó üléseken, pld. Goethe, Schiller, Goethe: „*die Fortificationslinien meines Daseins*”. 4. *Lelkiismeretesség*; az igazi művész, ha nem dolgozik, „hűtlennek” hiszi s érzi magát. 5. *önbizalom*, még a lehetetlennel szemben is. (Schiller: „*erblicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glücke und das Bedürfniss*” tehát: nem a

¹ I.m. 266. sk. lapjain Keller ezen szavaiból kiindulva: „Mehr oder weniger traurig sind am Ende alle, die über die Brotfrage hinaus noch etwas kennen und sind. Aber war wollte am Ende ohne diese stille Grundtrauer leben, ohne die es keine rechte Freude gibt?”

tantieme a fő!) s innen az örök *értvény* (Horatius) és a *szívósság* (Kugelfest); védi az önérzete. Exegi monumentum ...

Ezen tulajdonságok gyökere az *érzelmi izgatottság*, amelyet Arréat „l'excitabilité nerveuse”-nak nevez. Ez nyilvánul

a) egész *életük mozgalmas nyugtalanságában*. Pld. Shakespeare, aki színész, Cervantes, aki katona, Balassa és Petőfi, Goethe és Schiller, Byron (a Newstead Abbey-féle vad csorda: éjjel írt, nappal aludt), Dante stb. Arréat szerint a festő mindig „rezgő” (vibrant, émotif). Amit a festőkről Arréat művében olvasunk, azt csak módosítani kell a különböző közegek szerint s megkapjuk a művészi lélek általános habitusát.¹ — Az egyes functióknál

b) a *táplálkozás* tekintetében rendesen szeretik a jó ételt-italt és a narkotikát, de — nem nagy evők; a festőknél azonban általános az *iszákoság*. Makart, Regnault, a híres borértő, dohányosok;

c) többnyire *aktívak*. Pld. Leonardo, aki lovas, vívó és táncos volt, a komoly *Dürer* is állandó testgyakorlást végzett, *Rubens* munka után, naponként 1-2 órát lovagolt a vidéken. *Regnault* pedig majd bele halt, mikor egy vad lovat fékezni törekedett;

d) *szerelmes természetűek*: Shakespeare, ki fiatalkori botlásáért keservesen megbűnhődött, Tizian, Byron (kit a nők is szerettek). E tény nem cáfolja az, hogy *Rubens*, *Rembrandt* jó férfiak és boldog apák voltak s hogy a legszebb családi élettel találkozunk némely nagy költőnél (Petőfi, Arany, Schiller);

e) a művészek *jószívűek* — csak társaikkal szemben nem. *Figulus* (fazekas) *figulum* odit.

A művészek általában *dionysosi* alakok.² Enélkül lehetett volna-e olyan nagyszerű műveket alkotniok, mint Tizian, Rubens, Rembrandt izzó heveségű és életű festményei, Byron *Kain*-ja, Shakespeare *Lear*-je, Petőfi *Irája*, V. Hugo szenvedélyes drámái, nem szólva Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi stb. zenéjéről, amely éppen ezen affektusok gyökeréből fakadó jankiáltás, vagy örömkítőzés? Izzó szenvedélyek nélkül a művész alkotó projectioja üres és lankadt; a Vesuv fenséges kitörését csak a földalatti erők hatalma teszi lehetővé.

39. §. A művészi egyéniség és a milieu.

Képzeljük már most, hogy egy ilyen Vesuviusban *nagy tartalom* rejlik. Amikor kitör, magából vetíti, szórja a kincseket. A dionysosi raptus alkotó ereje előtt állunk.

A fő itt a *rátermettség*. Spinoza egész természete logikai viszonyokból van megalakítva. És nagy művészeknél bizonyára a gondolatok összefüggésének egész *iránya praeformálva volt*; a külső környezet csak módosít, de nem irányít. Ily „apriorikus világképe” volt Balzacnak; *Goethe* a világot, amelyet még nem ismert, Götzben és Wertherjében helyesen rajzolta s Eckermannhoz így szól: „a költő a maga világképét magával hozza már a világba”. Így Petőfi, Byron szabadságszeretete. Tizian M. Angelo. Shakespeare. Cervantes.

Akik a *társadalomból veszik az irányt*, azok a felületen maradnak, — a traditio elnyomta pld. Raffael Sanziót s felületessé teszi M. Angeloval szemben.

A *milieu túlzásait* Tainenek már nem hisszük el. Raffael és Shakespeare mellett még számtalan tehetség volt és még sem lett egyik sem Raffaellé és Shakespeareré. Shakespeare idejében voltak nagy drámaírók: Marlowe (dr. Faustus, Jew of Malta, „Hero és Leander”). John Ford stb. Ezeken kívül egész sora a tehetségeknek: s melyikük bírta Shakespearét elérni vagy csak megközelíteni is! *Moebius* (Über Kunst und Künstler 87. l.) azt hiszi, ő mutatott rá először, hogy a művészek tehetségüket *kizárólag az atyától öröklik* s ezért a művészi tehetség eredetileg — férfitulajdonság. Már Schopenhauer is figyelmeztetett, hogy a buta nők gyermekei mindig buták s ezért ő a nőtől vezeti le a geniet.³

¹ Talán nem csálódok, ha ennek a habitusnak tipikus formáját, eltekintve a renaissancekori szintől, *Benvenuto Cellini* alakjában vélem feltalálhatónak. (V.ö. életrajzát Goethe fordításában.)

² V.ö. *Nietzsche*: Geburt der Tragödie. — 26. sk. l.

³ Tüzetesebben foglalkozik ezzel *Möbius* „Über Kunst und Künstler” (1902), aki az *apára* hárítja az érdemet! A festőkre vonatkozólag *L. Arréat* végzett kutatásokat: *Psychologie du peintre* (Paris-Alean) 8-13. l.

Kérdés: az *elszülöttek-e a boldogok?*¹ Mozart szüleinek 7-ik, Boileau 15-ik gyermeke volt. A nyomor és jólét, valamint a protectio befolyását is szóvá teszi Dessoir. De ezek a kíváncsiság el nem döntött kérdései.

40. §. Az alkotás processusa s a projectio kétféle iránya.

Akárhonnan ered is azonban a művész tartalma, *mindenkor benne van*: 1. az érzelmek ereje, 2. az érzékek bizonyos irányának tökéletessége, 3. a gondolatok képszerűsége, 4. constructiv erő, 5. kézi ügyesség. Ezek a tulajdonságok jelennek meg a művön.

Maga az *alkotás általában* véve nem „combinatio”, sem „calculatio”, sem „krystallisatio”). Csak a „Schluckerek”, akik nyelnek, amikor mások pipálnak, alkotnak így. Az igazi genie egy hajítással dolgozik, még corrigálni sem szeret (pld. Byron a Corsar-t egy ültében írta le, M. Angelo hány tömböt rontott el!) Taine ezt mondja Shakespeare-ről: „il pensait par blocs — tömbökben — et nous pensons par morceaux — morzsákban”. A kialakulás valódi *növekedés* s kivetítése igazi *szülési* folyamat; a művész „terhes” a művével, s „jó reményben” „várandós”. Az igazi művésznek nem külső megélés, nem *utazás* kell (pld. a regényírók rossz szokása; v.ö. Schiller Taucher-jével; a modernnek a Niagarához folyamodnának!) hanem belső küzdelmekből száll fel a Venus Anadyomené.

Az alkotónál *előbb van a jelentés egésze s azután különödik tagolt egységgé*.² A *phantasia* e szerint nem egyéb, mint a *logicum explicatioja* a megvalósulás útján. Éppen ezért középen áll a fogalom és az érzéki egység között s azt jelenti, amit Kant „*aesthetikai* ideá”-nak nevezett. Ezen esztétikai ideá középpontját mindig valamely alapjelentés képezi: a szerelem Júliában, a féltékenység Othelloban, a szeretet büszkesége Cornéliában, a bánat Hamletben, a korona Macbethben; ezen alapjelentés a környezetben való viszonyokban nyilvánul s miután ezen vonatkozások az ész struktúrája szerint végtelen irányúak, azért helyesen emeli ki Kant, hogy „sokat készlet (az ideá) gondolni, de anélkül, hogy határozott gondolat, azaz fogalom kifejezhetné”.

Ezen kép jellemzője éppen a *romantikus félhomály*. Romantikum nélkül nincs phantasia, hanem csak logika, vagy érzéki elbámulás és bábmészködés. Maga a kép még elmosódott, bár *életől remegő és vonagló schéma*. De hogy már benne van in nuce minden további vonás, ezt éppen az a tény bizonyítja, hogy a *phantasiakép a maga természete szerint és nem a művész önkényes választása folytán vetődik ki tovább a valóság terébe*.

S itt áll elő az a csodálatos diremtio, hogy a phantasiakép vagy a *látás*, vagy a *hallás* útján projiciálódik. Ezen tapasztalati tény a művészetek különbözőzését nem magyarázza a physiologiai funktiók alapján, — ez teljes félreismerése volna tételelemnek. Ellenkezőleg, a *tartalomban* magában rejlik ennek az oka, hogy a tartalomnak magának ilyen két irányban kellett utat készítenie. Az alap, amelyből kialakul, maga a lélek objektív tartalma; az ösztönök vad dühe, féltelensége s démoni tartalma, ez az alap. Az ő tombolásuk nyer kifejezést az Én kiáltó hangjában és a zenében; ezzel megszabadulnak, mint Aeolus szolgái a barlangból s tombolva rohannak démoni erővel a világon végig. Ha ezt a tomboló rohanást Dionysosban képzeljük megismerésül, akkor e vonalon halad a művészet *dionysosi ága*, amint ezt Nietzsche tanította. De a tombolókat megfékezi az Én az által, hogy kifejezi, azaz szegzi azokat és idomokká állandósítja. Saját izmaikat és csontjaikat mutatják be, — s az Én szemlélése hoz rendet és egységet a sokféleségbe. Ezen idegen formákat az Én csak nyilvánvalókká teszi; övéi, de idegenek, objektív tartalomnak a formái. Még a tomboló ösztönt visszhangoztató hangot is, a *saját hangját* kénytelen így fékezni meg, hogy megnyugodjék fejlettségében. Ha ezt *Apollon*nak tulajdoníthatjuk, akkor a művészetek ezen ágának *apollói* lehet a neve. De ne feledjük, hogy ezek csak a forrásnál különbözők. Az ösztönök keresztül tolnak az Én kapuján s az Én megszólal kinyilvánításában, — de amikor a folyamatnak végén megnyugodik az Én és a Nem-Én tartalma, akkor ismét az Én nyugodt derűje sugárzik a háborúságtól megmenekült tengeren. Mert: „*motus praestat componere fluctus*”. A művészetben Dionysos és Apollo együtt járnak, míg megszülemlik az alkotás; *de igazi művész csak a fényes és tiszta Apollo*. Ő a múzsák egyetlen vezére, a rendező mértékadó Phoibos. Minden egyéb Schopenhauer-, Wagner-, Nietzsche-féle önmagát meg-nemértő magyarázat, maga határain túlsapongó mystika és metaphysikai ábránd.

¹ Ez adatokat Maeterlinck egy cikkéből veszem (Berliner Tageblatt 1906. március 19. Zeitgeist 12. sz.)

² V.ö. Ember és Világa III. k. (Axiologia) 92. § s kivált a 93. §-al.

Jegyzet. Nagy örömmre szolgál, hogy az itt előadottakat a modern esztetika kezdi újból felkarolni s analysisével abból a homályból kiemelni, amelybe Schelling, Schopenhauer, kellő lélektani megfigyelés hiányában, beledöntötték. Az ideális interpretációk — egyéni ködképek; majd az egyetemes ész sugárzik a háttérből, mint Hegelnél, majd az okatlan akarat tűzokádó torka tátong a homályból felénk, mint Schopenhauernél. Amit pozitív tudunk, az csak annál a határnál kezdődik, ahol a háttér az öntudaton túl fixirozódik s megállapodik. Itt pedig biztos az, hogy az Én és Nem-Én állapotai *fejlődnek tovább* s ezt a pontot kell az esztetikának megragadnia. Így teszi azt pld. *Dessoir* is: „Für sie (a képzelőerőre nézve) ist das Ganze früher, als die Teile”. „Sie setzt ein org. Ganze in die Welt”. Ennélfogva valódi „Geburt” az alkotás, a művészi ábrázolás (Darstellung) „ist ein allmähliches Entwickeln einer Totalanschauung, ein rein innerliches Process, denen einzelne Glieder und Verbindungsgesetze unabhängig von Aussen sind” (i.m. 239. l.). „Das Seiende hat für den Künstler der Wert, ihn zu wecken” (u.o. 240. l.). Még ahhoz az utolsó ponthoz is elérkezik, ahonnan én az Értéktanban (92. §) kiindultam, hogy t.i. ez a művésznél „eine Bemühung zur Selbsterkenntnis” azaz nálam „a világ az ő aplicatioja” (v.ö. az Axiologia egész VI. fejezetével). Valamint a beszédnél előbb van a gondolat és azután járul hozzá a szó, úgy hogy a gondolat feltűnésekor még a szavakról nincs tudomásom: úgy a művésznél előbb van az idea egésze és csak azután hozza tudomásomra annak részeit.

Az Én állapotai, az érzés monologja, kénytelenek az *akusztikai* sorban megvalósulni; az objektív Nem-én vetődik az *optikai* irányba. A művésznek kidolgozása pedig követeli az *izomprojectiot*. Éppen ezért igen jó Charcot megkülömböztetése a „visuel” és az „auditif” irány között, amelyekhez azután a „moteur” typus járul, — mert bár minden emberben meg vannak a különböző vonások (azaz „les indifférents ou mixtes”, Charcot szerint túlsúlyban vannak), a *művészeteknél ez a két irány a túlnyomó*.

41. §. A „látó” és a „halló” művészek alkata (structura) és fejlődése.

A kétféle adomány az egyes művészeknél *fordított arányban észlelhető*.¹ Akiknek nagy zenei műveltségük van és szenvedélyes zenekedvelők, azoknak kevés látási képük van s ideiglenes (Ribot), sőt gazdag konkrét képzettömegek nem kedvezőek a zenei alkotásra (*Dessoir*). *Beethoven* Kolpstock Messiását „sempre maestoso” As-durban *hallja*, Goethe *Beethoven* symphoniáját pompás díszmenetben *látja*.

S mindegyik irányban csodálatos az *emlékezet* ereje. Milton vakon írta a „Paradicsom” néhány lapját a legfestőibb leírásokkal; *Beethoven* siketségében írta néhány legszebb symphoniáját,² *Mozart* egyszeri hallásra jegyezte le a Sixtinában hallott Miserere-t; *Horace Vernet* és *Gustav Doré* emlékezetből festették az arcképeket. A művész tehát csak azt tartja meg emlékezetében, amire neki szüksége van. Pld. a festő nem őriz meg minden vonást, mint mi, hanem csak azt, ami benyomásainak használatos. Mutatja ezt pld. *Stratz* művében (Die Schönheit des weiblichen Körpers) a modell és a szobor különbsége a „Fürdő leánynál”; amaz szőrös, emez sima, amaz erőltetett, emez szabad tartású alak.

A képek szabatoságáról *Meissonier*, a csodás miniatűr-festő a tanú, ki a tárgyakat kis méretekben is világosan látta s ezzel érte el „le fin de son oeuvre”.

A megfelelő arravalóság *koraiságára* pedig a 10 éves Giotto, ki kavics hegyével rajzolt egy kecskét, a 14 éves M. Angelo, a 18 esztendőes Raffael, a 15 éves Dürer, a 8 éves van Dyck, a 12 esztendőes Gainsborough a példák. A *zenészek koraisága* még szembeötlőbb, az átlag náluk 12-13 év; *Mozart* 3, *Mendelssohn* 5, *Haydn* 4 éves korukban már komponáltak, *Weber* és *Händel* 12, *Cherubini* pedig 13 esztendőes korukban. Csoda volt *Pepito Rodriguez Ariola* esete, aki 2 és fél éves korában *Beethoven* sonátáját játszotta (a Daheim 1900. dec. 15-iki száma szerint Ch. Richet be is mutatta a tudományos lélektani kongresszuson) és 5 esztendőes korában katonaindulókat komponált. A koraiság tekintetében az egyes művészetek eként sorozhatók: zene (12-13 év), plasztika (14 év), költészet (16 év), mechanikai phantasia (20 év), de a matematikusok még korábban, pld. *Pascal*, *Newton*, *Leibniz*, *Gauss*, *Comte* (Ribot s így *Möbius* is).

Végre tekintetbe jön a *kéz ügyessége*.³ A festő nőknél meg van ugyan a kézi ügyesség, a színérzék, a felfogásbeli élelenség, s mégis *hiányzik belőlük a genie*.

¹ *Ribot* is (i.m. 149. l.) ellentétet lát a zseni és a plastikus phantasia közt. V.ö. *Dessoir* nyilatkozatával (i.m. 249. l.).

² *Baillet Gilb.*: Le langage intérieur. 1888. 34. 28. lap.

³ *Arréat* i.m. 61-73. lapján.

42. §. A művész egyéni sajátossága a projectióban. Az alapkülömbőségek főbbjei.

Bizonyára különböző structurája van az ábrázoló- és a zenélő léleknek; s más ábrázolási módja van a rajzoló, domborító, festő és építő látónak, — más a zenélő és a szóban költő léleknek. A tartalom kényszeríti őket.

De teljes capriciositásuk és kiszámíthatatlanságuk új *egyéni* specifikumban érvényesül. Pheidias és Praxiteles, Raffael és M. Angelo, Tizian és P. Veronese, Petőfi—Tómpa—Arany („Murány ostroma”) Marlowe, Goethe, Grabbe és Lenau (Faust) Byron, Béranger, Anakreon ugyanazt a tárgyat másként alakították, — hasonlóképpen Wagner és Weber és Verdi, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn sonátái.

Ezen teljesen incommensurabilis valami adja a *külön művészi egyéniséget*. Ezt az egyéni vonást nem lehet *leírni*, de *utána képzelni és megélni igen is lehet*. Ha ezt nem tudnók, akkor soha sem értenők meg az individualitást. Mert Swedenborg szerint: „a szellemet már egyetlen gondolatból meg lehet érteni”. Egy pár ütemből, néhány odavetett vonásból a művészre lehet ismerni (így Homéros és Shakespeare magyarázóí egy kifejezhetetlen fordulatból). De csak az, aki magát azonosítja a művésszel, kiben a gondolatok képszerű és zenei tartalma teljesen egyezik a művészével és aki azon reactio módját is megismételni tudja, mellyel a *művész a jelentés formáját kidomborította, projiciálta*. Ezek a végtelenül finom formák árnyalatai, amelyek a *másolók* figyelmét kikerülik. *Spirantia mollius aera* (Vergilius). Megkülömböztették és teljes joggal az *élő* vonalakat a *holt* vonalaktól és felületektől.¹ Pld. M. Angelo Louvrebéli rabszolgája és Canova vagy Pradier szobrai.

Az egyéni vonás nem a mi-ben (a tartalomban) van, hanem a miként-ben nyilvánul meg. Amint Schiller mondja: „Abban áll a mester művészetének titka, hogy ő az anyagot (Stoff) a *forma* által eltörli (vertilgt), és Goethe is: „*Die form ist ein Geheimniss der Meisten*”.

Példák: az ecset széles vagy finom kezelése, a karcoló tű technikája (Rembrandt és Klinger). Világosan látható ez *Brunellescho* és *Ghiberti* versenyművein.

Ennek végső oka: a művész én-jének, az öntudatos magnak reactioja, amely által fixirozódik a belső forma, a jelentésnek az az önformája, amelyet az Én vetítése meg nem változtathat (pld. kutya, rózsza, növény általában, ember, stb.). Ezen projectio

- a) vetíti a tiszta szemlélet subjektív formáit (geometria);
- b) az ismerés ontológiai schematismusát (Dürring: „Weltschematik”);
- c) a phantasiaképet, és
- d) az érzéket.

Mindezek a phasisok azonban csak az Én alapfűctioját, a vetítést mutatják. *Ezért az egyéni alakítás jellege első sorban az Én természetétől függ*; ezt a titokzatos reactiot kell magunkban szemlélnünk, ha a művészt sajátos egyéni mivoltában megérteni kívánjuk.

Az Én sajátosságai pedig:

1. Az Én absolut *capacitása*, foglalósága, a tartalom terjedelmében. Világátfűgő *gondolatok* és világot átűelő pillantások egyformán mutatói ennek a terjedelemnek. Shakespeare alakjai a concrét viszonyok — valamint a szenvedélyek és elműkedések tekintetében — páratlan kapacitásról tanuskodnak. Hamlettől Calibanig az intellektuális érték dolgában végtelen sorozatot látunk elműlni, amelynek egyes fokait a különböző jellemek képezik. Szűvedélyeik világra kiterjedűek: Caesar és Octavianus, Macbeth ambitioja, Júlia szerelme (amely mint a tenger, oly műly) Othello félűkenysége az egész világot áthatók. *Ilyen rettenetes erűkből áll magának a világnak alkotmánya*. És a szenvedélyek terűlete a lelkek *műlyébe is hat*: Cordelisa, Ophelia, Desdemona, Cleopatra minutiákba haladó elműyedése, — és vele szemben Ibsen, vagy a frizirozott, nyegle Rostand.

Shakespeare világa, miként Én-je, határtalan, intensive és extensive egyaránt. Nem a Leibniz-fűle monade *intensiv* végtelensége, hanem a szeműlés extensiv hatálytalansága az, ami jellemzi. Ezért *fensűges* alkotó. Hol a homály nagyító közegében járnak óriási árnyakként (Lear, Macbeth), hol a nap verűfűnyében lépdelnek óriási, földrengetű léptekkel (Antonius, Caesar, Coriolanus). Érezhető rajtuk a roppant *lendűlet*, amely őket a térbe repítette, a hajítás, mint M. Angelo képénél: *Fiat lux*.

¹ Reinach i.m. 170. l.

Már gyengébb lendítésnek szülöttje Byron „Kain”-ja, Goethe „Faust”-ja (kisebb, mint Marlowé); Madách „Lucifer”-je lankadtabb figura. A *Nibelungokban* Hagen, *Homerosnál* Aias, Telemon, *Aischylosnál* Prometheus (ez vetekedik Shakespeare bármely alakjával) — nagyok ugyan, de már szűkül látókörük. Cervantes minden nagysága mellett nem tartozik azon fenségesek körébe, ahová Pheidias, Shakespeare, a Nibelungen hősei, M. Angelo, Beethoven és Wagner gyülekeznek. A *fenséges és a bájosan kecses a projectio foglалóságának határai*.

Ezt a finom árnyalatot *megélni* lehet, de *megmérni* nem. Rubens és M. Angelo csak így különíthetők el, Raffael és Tizian, Mozart és Beethoven abszolút erejét is így éljük meg.

2. Az *ÉN logikai potenciája* abban áll, hogy egyes tárgyak viszonyait s causalis összefüggésüket tisztán kidomborítja és felettük uralkodik. Hegel és Schopenhauer példái megmutatják, hogy mit jelent ez: Schopenhauer alkotását csúnya ellenmondások tépik szét; Hegel a dissonanciákban az összhangot találja meg. Amaz a fogalomnak a logikai viszonyait távcsővel nézi s ezért nem látja; Hegel nagyító alá teszi s észreveszi legfinomabb vonatkozásait. M. Angelo szobrai (Mózes) Leonardo „La cena”-ja (3-as csoportosítás) Shakespeare Coriolánusa a logikai potentia bizonyosságai. Ellenben Dumas és V. Hugo („Nyomorultak”) E. Sue („Bolygó zsidó”) összehasonlítva Jókai „Új földesurá”-val a pongyolaság jeleit mutatják s kúszált egyvelegek, nem is ők írták ezeket a műveket; Dumasnál „részlet”-költők dolgoztak.

3. Az *ÉN agilitása* („élénksége”) az értelemnek kifejezése és kialakítási modora. Pld. hasonlítsuk össze Raffael nyugodtságát Tiepolo idegességével; Bürger „Leonore”-jét Goethe balladáival; Petőfi és Arany családi képeit s mindjárt megértjük, mit jelent az „élénkség”. Az egyik nyugodt, nagy egyenletes vonalakat húz, a másik reszketeg idegességgel megtöri azokat. A zenében Don Juan szenvedélyes zenéje, és Meyerbeer dramatikus görccsei (ilyen már a Hugennották, leginkább azonban a Próféta) vagy Meilhac „Zsidó nő”-je; Beethoven symphoniái és Liszt idegessége, — Mozart sonatai. Anakreon és Petőfi bordalai; Arany „Toldi”-ja és Goethe „Hermann és Dorothea”-ja; Ariosto „Roland”-ja és Camoens „Lusiada”-ja; Byron „Don Juan”-ja és Puskin „Anyegin”-je.

4. Az *alakok firmitása, szilárdsága*: a művész vagy bírja állandósítani a gondolatot, mintegy *ingathatatlan* tenni, vagy szétfolyik az és szétfoszlik keze alatt. Homeros Achilleuse szilárdabb, mint Siegfried; Hagen merevebb, mint Aias és Telamon. Az Ilias figurái márványból finomul faragva, a Nibelungen alakjai ellenben ércből öntött hajlíthatatlan alakok. Beethoven és Mozart sonatai, — az egyik megújuló rohammal keresztül *töri* magát a megújuló akadályokon, a másik bele simul és csendesen *emanál* a térvizsnyokban. Eltekintve tehát a művészi lélek tartalmától, annak kifejezhetetlen magja oly befolyásos tényező, hogy enélkül a műremeket megérteni nem lehet. Én elhiszem, hogy ezzel még nincsenek kimerítve az egyéni különbségek lehetőségei; nem is ez volt a célom. Csak arra akartam utalni, hogy *eltekintve a művészi lélek tartalmától, annak kifejezhetetlen merev magja is oly befolyásos tényező*, mely nélkül a műremeket megérteni nem lehet. Itt a *projectionnak* ezt a *sajátosságát* akartam jellemezni.

43. §. Az alkotás phasisai és a rhytmus.

A constructiv faktor hatása az alkotás *rhythmusában* nyilvánul. A vonalak húzása, a gondolatok tagolása, az érzelmek kitörése, hangokbeli nyilatkozásuk stb. nem egyebek, mint az *ÉN megvalósulási munkájának* systoléja és diastoléja, azaz rhythmusa. Az egész alakítást az Ének (művész, költő, tudós) tulajdonítjuk.

Első sorban feltűnik itt az *ÉN önfenntartó és elkülönítő actusa*, mellyel az öntudat az ő jelentéseit magával szembe vetíti. A művészek *hajítás*-nak is nevezik ezt (Wurf). Az *ÉN* abszolút erejéhez képest ezen hajítás merész vagy óvatos, kolosszális vagy kicsi, ragyogó fényű vagy homályba boruló. M. Angelo csak óriási méretekben tudott vetíteni, Millet és Meissonnier csak a kis méretek éles határozottságát adták. A Nibelungok óriási erejével szemben ott találjuk pld. Rückert-Bodenstedt miniatur-költészetét. Ez az *első szülési görccse*. (40. §.) A művészi léleknek, mely a lélek anyaméhét megnyitja. — A *fenséges* ezért csak a constructiv munka első hajítását mutatja, hol tagoltság még nem észlelhető. A tenger, a tér és idő végtelensége, a tornyok és székesegyházak összehatása a fenséges. Ellenben a *szép* már a 2-ik görccsöt is kívánja s a *kecses* csak a 3-ik által létesül.¹

A *második rohammal* az *ÉN* a jelentés tagoltságát fixirozza és *csomópontokkal* jelzi azok bogosodását, a bogokat, melyekben a részletek organice összefüggnek. Így alkot kint a nagy művész periodice (a tengely

¹ V.ö. *Dessoir* i.m. 206. l.

egyes csomóiból hajt tovább oldalt a fű ideája; új ágak, levelek, bimbók fakadnak a hirtelen kimeredő, vertikális tengelyből; a formátlan kézen 3 izületi csomóban alakulnak ki az ujjak; így a lábon, az agyvelőn és hajtásain: az érzékekben); így folytatja bennünk is a kis művész pihenőkkel szülését. A *látási* képen ismétlődik a *projectio* periodicitása: az érzelmek csomópontokban hullámszerűen; a *cselekvények*: *actio* és *reactio* schémáiban lüktetve alakulnak kiválónak.

A 3-ik roham enyhébb; simítja a kialakultat és tovább dolgozik a csomópontok végtelenségének *projectioján*. A szobrot mintázza, a dallam ütemekre oszlik, a költemény verslábakba tagozódik. Nem *külső beavatkozás* (ez Shandynek orrába került) s hány poétikus Tristram nyomorodott el barbár nyomása alatt, hanem belső hajtó *természet által áll* elő a *rhythmikus* sor. A *projiciáló* Énnek a *jelentés természetes önállóságát* és annak belső tagoltságát, *rhythmusát* kell követnie. Minden eltérés — *vétség a természet ellen*. Aki az *emberi testet ettől* eltérő *proportiókban* kívánná ábrázolni, az *ellenszenvet* fog aratni művével. Ha a szoborral oly méreteket akar rám erőszakolni, melyek az én jelentésem természetes önméreteivel ellenkeznek, ezt elferdítésnek, erőszakos eltorzításnak érzem és vissza utasítom. A *műélvezet primaer kelléke* az, hogy a műtárgy *projectioi* és az én utánképző tényezőin vetítő *rhythmusa* egymással teljesen egyezzenek.

Itt már most helyén lesz a *rhythmus természetének* felfejtése. A *rhythmus* a szemlélési fokok szerint különböző, de mindenütt van: az *érzelmek* nyilvánulásánál úgy, mint a *geometriai és logikai constructiókban*. Az *Én constructioja* tehát általában *periódusokhoz* s így *rhythmushoz* kötött. — Ezen munka nem folytonos egyenletességben, megszakítás nélkül folyik le, hanem közbeeső szünetekkel. Vagy egészen pihen (pausa), vagy gyengébben halad (thesis és arsis). Ezt a *tevékenységben haladó hullámszerű* észleljük *rhythmusul* a műben. Nagyobb műveken: mint *tagoltság* (pld. a *cselekvénynél*) a kisebb műveken, mint *vonalak* és *szavak* lendületes haladása (metrum) áll elő. A *periodicitás* minden *actionál* a *rhythmusnak* jele. Ilyen az érzés, figyelem — amelyet nem tanulunk a *physiologiai* functiókból; azokba már a *csírából* származik át.

A tapasztalat tanúsága szerint, amint *Spencer* (*First Principles*) bőségesen kimutatta, a *periodicitás* a szív, táplálkozás, nemzés, az izommunka, (járás, futás), általában minden *functionál* tapasztalható. Lényege: *actio* — *pihenés*; *kihatás* — *összehúzó*dás. Ilyen az *önmegérvés*: minden érzés; megismerés: hat — *vetít*. Ilyen az alkotás is: az *Én* szűk kapuja nyílik (hegy) — csukódik (völgy). — Próbálták már most ezen *physiologiai* *rhythmusból* a művészt is magyarázni (*Bücher*: „Arbeit und Rhythmus”): de a dolog mélyebben fekszik. *Még mielőtt a szervek kialakulnának, van egy ugró pont* (*punctum saliens*) a szív, amely azt mutatja. Már a pete megosztlása és kibővítése *rhythmikus*. *Kitágulás és elállás, munka és pihenés az élet rhythmusa*. Megválás S — O-ra, s a kettőnek a létérzetben összezárodása, — mely folyton ismétlődik; *kihatás* — *visszatérés*; *kitágulás* — *összeszorulás*; *actio* — *reactio*: — mindezek *rhythmikus* nyilvánulások. Minden megismerésnél az *Én* kilövell a *jelentést* s aztán megértve szemléli. Minden további *vetítést* egy *pihenő pont* előz meg; az *Én új erőt merít saját mélyéből minden csomópontban*. Az *Én szoros kapuján csak részletekben ömlik ki tartalma; megnyílik* (hullám) s *bezáródik* (völgy). Ezen *hullámszerű* van kötve *apriori* minden szemlélés.

Ezt az intelligens *hullámszerű* a *térconstructio*ban szemléli mint *pontok sorozatát*, miket egy-egy *pihenő* (a köz) választ el egymástól. Az *egyenes vonalat nem egyszerre vonja meg*, hanem újra meg újra hozzá fog s *dagadó és apadó* *phásisokat* létesít benne. A *dor szobornak* *kidudorodását* a szár közepén azért követeljük, mert mintha a szobor *önereje* összeszedné magát *főtörekvésében*. A *görbéknél* az irány eltérései ilyen *csomópontok* s azért az *ellipszis* szebb, mint a kör; ugyanez áll a *síkokról* és a *testekről*.

A *térbeli szemléletben* tehát alszik a *rhythmus* hulláma, a *külső idomok megmerevedett hamupipőkék, amiket a szemlélő Én új életre kelt*.

A szemlélő *Én* szeretetteljes csókja *pezsgésbe* hozza az élet csendesen nyugvó *vérfolyamát*. Ekkor megindul mindenben a *mozgás* *tevékeny áramlata*; a *vonalak* *hajlanak, görbülnek, dagadnak, apadnak, vastagodnak, soványodnak*; az *oszlop* *kiemelkedik a talajból* s *felfelé tolja sudarát*; az *alakok* *lebegnek rohannak a vásznon*, a szobor *márványleple*n át lüktet az élet; és *Memnon* *megcsendül* a *fényes Én reggeli sugarai* alatt. S valamint a mi *szemléletünk* lüktetve megy végbe, úgy a *szemlélt műben* ott kell találnunk a *periódusokat*, a *phásisokat* *objektíve* is; *csak meg kell érteni*, — saját életünk *nyílt könyvéből* szedjük a *varázsló szavakat* és *fogásokat*.

De ezen *subjektív felfogásban* van *időbeli rhythmus* is. Így az *érzelmekben, figyelemben, vágyban* (hiány — *kielégedés*). Csoda-e, hogy az *Én*, aki a *tárgyakban* ott látja, mert *odavetítette*, a maga *élete* *rhythmusát*, ezt a *rhythmust* a maga *külön életében* is, még pedig *fokozottabb világossággal*, meg fogja találni? Az *időbeli rhythmus áll* előttünk. S minthogy az én *jelentései* a *hangban* *nyernek kifejezést*, azért a *hang* minden *ízecskéje* a *rhythmustól* van átítatva. Az *Én önámításának* *rhythmusa* tehát az *optikai és akustikai* sorban egyaránt szerepel.

44. §. Az alkotás egyes lépéseiről tüzetesen (objektív hatás és subjektív hangulat; a csíra; a belső forma befejeződése). A belső forma.

Az alkotás mozzanatait 3 lépésben lehet összefoglalni:¹

1-ső lépés a subjektív hangulat.

A gondolatokkal és érzelmekkel megtöltött belső az első lépés. Ezt az állapotot ide-oda hullámzó érzelmeivel, ingatag képeivel és homályos vágyaival, melyeknek pótlékát maga a művész még nem ismeri... *a nemi izgatottsággal* (erethizmus) hasonlítják össze s méltán; (Möbius i.m.) az önállításra való törekvés jellemzi mindkettőt. De a nemi erethizmusban csak *egy* ösztön, a Nem-énnek egy, a metaphysikai mélyben terjedő, részlete kopogtat az Én ajtaján; ezen művészi izgalomban pedig az Én egésze, összes ösztöneivel szenved, egész mélysége fel van kavarva és háborog az Én kivezető nyílása felé. Platónnál: ἔρως, ἐνθουσιασμός, ὁ θεὸς ἐν ἡμῖν, μανία: raptus.

Schiller „musikalische Stimmungnak” nevezi; amelyre azután nála a „poetai eszme” következik; Goethe „unschuldiger produktiver Zustand”-nak minősíti; amely abban áll, hogy ő „több, mint egy értelemben nem tudja, hogy mit akar és mit kell tennie.” ezért Hebbel és Geibel „zümmögéssel” kezdték munkájukat, mintegy külső kifejezést adva a bennük forrongó állapotnak. Határozatlan vágy ez, mint a szűz álma. *A hiányérzet szüli meg a pótlékot.*

Schiller azt mondja erről a hangulatról: „Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter von der Seele als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.... Ich habe von diesem Gedicht (Hymne an das Licht) noch keine idee, aber eine Ahnung, und doch will ich im voraus versprechen, dass es gelingen wird.” Ezt *a sejtelmes állapotot*, mely nem csak a művésznél, hanem a vele rokon philosophusnál is megtalálható, éppen a belső nyugtalanság, valami *tendentia*-féle jellemzi. Én magam fiatal tanítói és tanári éveimben keresztül mentem rajta: folyton előttem lebegett egy új philosophiai rendszernek homályos skémája, melyben szerte hulló tanulmányaimat *egy* képbe összefoglalni reméltem. Én nekem annak a rendszernek egészéről semmiféle világos gondolatom nem volt; de bizton hittem megvalósulásában s ezen erős hitem tartotta meg munkaerőmet, melyet hivatalos kellemtlenségek soha megtörni nem tudtak. Ezt a dolgot én nem tekintettem valami „inspiratio”-félének, (ὁ θεὸς ἐν ἡμῖν) hanem úgy magyarázom, mint a lelki állapotok feszülését a központ felé, mely a sokféleségből lassan kibontakozott. Amikor összes gondolataim ezen központjául az én fogalma tűnt elő („Az Én fejtvénye”), akkor kezdett a váz kialakulni; de évtizedek munkája kellett még ahhoz, hogy a rendszert abban a tökéletlen alakban is lássam, amelyet most adtam neki. *A belső kialakulás annál hosszabb ideig tart, minél gazdagabb a tartalom, amely elrendezkedést óhajt.*

2. lépés a csíra képződése.

Ezen hangulatban éri az alkotót valami objektív élmény s felszabadítja belőle. Ez a *fogamzás* (conceptio). Az inger egészen közönyös lehet; Weber összerakott székek láttára nyert egy zenei motívumot és Max Halbe szerint a legcsekélyebb körülmény — majdnem semmi — elég volt arra, hogy életre keljen a későbbi dráma egész képe, — mint pld. a februáriusi ég láttára, egy kintorna távoli, epedő nyöszörgése, egy 9 év előtti esemény emlékképe.² De ez az inger mégis kivált egy eszmét (pld. *symbolikus* jelentést Uhlandnál; Hebel okoskodásai a csíra születése; Goethe is szereti a symbolumot).

3. lépés a csíra kialakulása belső formává.

Számtalan csíra elvész, mert a poesis tékozló. Amint Goethénél olvassuk (Faust II. Kaiserliche Pfalz-ban: Mummenschanz, Knabe Lenker):

Bin die Verschwendung, bin die Poesie;

Bin der Poet, der sich vollendet,

Wenn er sein eigenst Gut verschwendet.

¹ V.ö. *Dessoir* i.m. 229-237. lapjaival. — A költőre nézve: H. M. Weber: Lyrik und Lyriker c. munkája ajánlatos. Általános fejtegetésére: v. *Hartmann*: Philosophie des Schönen. II. Th. 322-385. lapjain.

² *Dessoir* i.m. 232. sk. lap.

Az a munka, mellyel a csíra tagosodik, lassú fejlődés, melyet külső körülmények módosítanak ugyan, de amelynek sajátos alapereje győzedelmeskedik a külső hatások ellenére is. Werner a belső növény technikáját helyesen taglalja: az egyszerűsítés és sűrűsödés, a kibővítés, a kialakítás, a fokozás 4 phasisán. Mert a sok kép közül távol kell tartani azokat, amelyek zavarólag hatnak vagy lazán függenek össze. Ezáltal a csíra saját való tartalma mintegy *tömörül*. Erre következik a csíra *bővülése* különféle úton (*variatio*, ellentét, új *pointe*). Majd a 3-ik phasis, amikor az *első kialakulás* létesül. Végül a *fokozásban* kiteljesedik a belső növekedés.

Már ezen lépésekkel elnyeri a csíra a *belső alakot* vagy formát, mely által az anyag a művészet körébe emelkedik. Ezen belső alak követi az *intellektuális formát* (v.ö. *Ember és Világa* IV. kötet 71. sk. lapjaival) de nem azonos vele. Amaz magának a tárgynak az alkata, emez az alak, *amelyet neki a művész adott*. Az egyes művészetekben ez különböző; mert vagy szorosan követi a tárgynak alkatát (pld. *plasztika*) vagy pedig önálló költői *synthesis*szerű, öntudatosan adja meg azt neki a sokféleségben. A költőknél ez a legbonyolultabb; sokkal egyszerűbb az ábrázoló művészetekben, melyek csak egyes tárgyak külsejével foglalkoznak. Éppen ezért a különbség a külső és a belső forma között itt kevésbé lép fel, mint a költőknél. Egy dolognak belső kialakulása és külső szóbeli kifejezése ennél fogva nagyon különböző; egy szobornak már a belsőben kell azon *projectio*-méreteket jelezni, amelyeket az érzékiség azután csak megvalósít.

Az alkotásnak ezen a fokán a művész már *szemben áll* a művével. Előbb a maga munkájának életerős áramlata képezte az egészet; most e munka a belső térben kialakult objektumképpen áll előtte. *Goethe* ezért ilyenkor felül állónak érezte magát műve felett; mikor műve kialakult, azt ő „szabadulás”-nak érezte (*Befreiung*) s aki még nem jutott el idáig, az csak éli azt, amit költeni kellene (mint *Peer Gynt* vagy *Don Quixotte*). Ezért *Goethe* költeményeit az „árnyék és hűvösség szüleményének” nevezte (v.ö. *Werner* i.m. 404. sk. l.).

Csak ezen a fokon remélhető az igazi *művészi szabadság*; mert a formáló *projectio* által kerekedik föléje a költő, e nélkül még mindig *természeti növény* és alkotás a munkája. Innen érthető *Schiller* mondása: „a mester művészetének tulajdonképpen titka abban áll, hogy eltörli az anyagot a forma által.” („*Asthetische Erziehung*”). És *Goethe* szavai: „a forma a legtöbbekre nézve titok”.

45. §. A technikai kivitel kétféle iránya: I. optikai, II. akusztikai.

A két utolsó § eredményeit a következőkben foglalhatjuk össze és toldjuk meg. — Az *élmény* (inger) és a *hangulat* (a szülő ok) találkozásából emelkedik ki a csíra (a szülő ok okozata). A csírában a homályos hangulat vágyódása határozott determinatiót nyer s e determinált alaknak titkos magja az új *jelentés*, amelyet „csírá”-nak nevezünk. Muzsai, zenei állapot előzi meg az ő összefolyó homályos végtelenségeivel s a még szintén csak általános derengésben fellépő jelentés a megszületendő gyermeknek a centruma. Ez az összidea nyer azután belső formát s ennek a belső formának *fixizódása*, megállapodása és befejeződése az, ami most érdekel. Ez a befejeződés még megelőzi az *első vázlatot*, de organikus kölcsönhatásban áll vele. Mert az *első vetület* (skizze) visszahat a belső alakra, s ezen kölcsönhatás folytán a belső jobban *kidomborodik*, a vázlat pedig mindinkább megtelik.

A belső szemléletnek síkja — ezt jól meg kell jegyezni — már túl van az érzéki síkon; ott van, ahol az érzékiség és értelem középterületét gondoljuk. Éppen ezért a logikai jelentés természete szerint — amint már említettük — vagy optikai vagy akusztikai irányban törekedik.

A teremtés percében már most a művészre nézve az alakítás *reális valósággal bir*. Ő maga alakul át azzá, amit alakít; zenélő, éneklő, színtelt, lélettől duzzadó valósággá lesz. E tény jelzésére az *illusio* rossz szó; pedig elméletet is építettek fel erre, amelynél csak azt nem tudják megállapítani: vajjon a művész ezt valóban *illusion*nak hiszi vagy sem? Mert ha annak hiszi, akkor kizökken a teremő áramból; ha pedig nem hiszi, akkor nem teremő, hanem csakis *construáló*. Azt kell hát most megállapítanunk, hogy az alkotó a teremtés pillanatában benne él az illusióban azaz *nem emelkedik* feléje; ellenben e kész művel szemben elő állhat utólagosan *illusionárus voltának* tudata s ez által lesz a hallucinálóból esztétikai szemléllővé azaz szabaddá.

Az első befejezett formáság tehát a *vázlat*. Sokszor a munka a belsőben már teljesen készen áll a vázlatlalt. *Goethe*nek sok költeménye így érett meg lelkének belső síkjában. De a legtöbb művésznél a teljes kialakulás csak a technika útján áll elő. Ez már azonban a vázlat és a belső alak közötti kölcsönhatásból folyik és több alkotónál (*M. Angelo*, *Byron*, *Petőfi*, stb.) elmarad. A viszony a szerző és a mű között mind hidegebb lesz. *Schiller* így nyilatkozik: „Ha *Wallenstein* kész van és ki van nyomtatva, engem többet nem

érdekel". Goethe is így állott szemben az Iphigeniával és Werther újra való elolvasásától idegenkedett: mikor balladáit papírra kerültek, bizonyos fájdalommal tekintette azokat s úgy érezte magát mintha egy szeretett barátjától kellene megválnia. *Hebbel* fiatalkori költeményeit megsemmisítette. *Dumasnak* egyik regényét történeti forrásul adták neki és ő rá nem ismerve a legnagyobb gyönyörűséggel olvasta el azt. — Dráma, regény, éposz csak a feljegyzés után befejezettek; a *zene* még ezen túl is kívánja a technikát.

Ekkor áll elé a *feladat: a belső alakot érzéki úton a külső térbe projiciálva fixirozni*. Történik ez *látás és hallás* útján; talán kivételesen szobrokat *tapintás* által is lehet kialakítani. (Gonelli János esete — habár itt eredetileg a látás is szerepel Gonelli tapintás által ismerte meg az arcokat s ennek alapján faragta, sőt festette azokat, v.ö. Arréat i.m.) — E kivetítés nélkül csak alanyi objektivitása van a műnek. (Azért „Künstler”, mert „Können”) De a külső projectio nem más, mint *prolongatio* (Axiologia 77-78. §)

46. §. A technika: I. az optikai sorban 1. a téralakítás.

A *Nemén jelentései* (Objektív tárgyak) mind az optikai sorban valósulnak meg. Valamennyi erre célzó művészetnek alapja a *rajz* amelyben a kezét az *Én téridomító* tevékenysége vezeti. Ez készíti elő a geometriai hálózatot, amelybe azután a logikai tartalom bele simul és bele olvad. A hol a tartalom maga a *tér*, ott csak az *Én* projectív munkája adja a törvényeket, — ez az egyik eset; a hol a *logikai jelentés* járul hozzá, ott ennek önálló projectioja fogadja szolgálatába a geometriai phantasia constructioját, — ez a másik eset. Jó lesz tehát ezt a két esetet megkülönböztetni.

1. A *téralakításnál* azon tevékenység szerepel, amely a pont, vonal, sík és test idomait létesíti. Ahol az *Én* ezen tevékenységét akadálytalanul jelentheti ki, ott *kellemes, ellenkezőleg kellemetlen* helyzetbe jut. S minthogy az e fokú esztétikai szemlélés éppen az idomok utánképzése, azért az idomok tetszenek vagy nem tetszenek, ezen cél (az akadálytalanság) elérése szerint. Lipps ezt szerencsésen „aesthetische Mechanik”-nak nevezte.¹ E szerint *egy idom szép*, ha benne az erők szabadon azaz saját törvényszerűségük szerint fejthetik ki magukat. Lipps ezt „beleérzésnek”-nek hiszi, s „kölcsonzés”-ről beszél, amely pld. a vonalat ezen jelentéssel felruhazza. Pedig ami a vonalban tetszik, az nem az ő alakja, hanem azon *Én-i* tevékenység, amely ezt az alakot létesíti; ameddig tart ez az *Én-actio*, addig tart ez az idom is. S ezért nem kell a vonalba „beleérzeni”, sem „kölcsonözni” „erőket”, mert a vonal az *Én-erő* actioja, maga az *Én-erő* projectioja. Ha ezt az egyetlen való tényállást szemmel tartjuk, akkor nem fogunk olyan nehézségeket tapasztalni, amelyeket Lipps a művészetek idevágó részeiben találni kénytelen. Lipps szerint u.i. a természetben is vannak ilyen „megszokások”, melyek szerint testeik alakulnak (más „törvényszerűség” szerint nő a tölgy, más szerint a fenyő). S ezeket *visszük át az idomokra is*. Így mondjuk azután, hogy az edény öble „áll” a talpán, hogy „felegyenesedik” mint a tölgy törzse; — s ennek alapján beszél a „természettől *elvont erők*”-ről („abstr. Kräfte”) amelyek a téridomokban nyilvánulnak s magukat az ezzel foglalkozó művészeteket „*Abstrakte Raumkünste*”-nek nevezi.²

Ebből érthető, hogy nála az *ábrázoló* (bildende) művészetek két csoportra oszlanak: 1. *képművészetek* (Bildkünste) amelyek szintén „a *teret* ábrázolják” csakhog: a.) a *plasztika* „den von Körpern erfüllten Raum” b.) a *festészet* „ein Stück Raum, in welchem Gestalten sind, leben und atmen” — és 2. *térművészetek* (Raumkünste) melyek „das allgemeine Leben des Raumes zur unmittelbaren Anschauung bringen” — ami nyílt fetisizmus, amely Comtenál a térben egy abszolút realitásként szerepel. Ezért Lipps aránylata:

Raumkünste: Bildkünste = geometria: physika *már magában véve* lehetetlen, mert a geometriának nem része a physika s így a képművészet sem lehet a térművészet egy része; maga Lipps is bevallja, hogy a Bildkünste „haben das Eigentümliche, das im Wort „Bild” liegt” — azaz a képzőművészet nem tartozik a térművészethez.

Az igaz benne az, hogy *közös az alapjuk* a matematika, a rajz; de a szobrászat innen le nem vezethető s „der lebendige oder mit Leben erfüllte Raum” nem azonosak! A térművészetek felosztása is zavaros (v.ö. a

¹ V.ö. *Grundlegung der Aesthetik*. 224—293. I. — Ugyanezt röviden fejtegeti „Zur aesthetischen Mechanik” c. cikkében: Zeitschrift f. Aesth. und allgemeine Kunstwissenschaft) I. k. 1. f. 1906.

² *Zur aesth. Mechanik* c. cikkében.

közlött shémával)¹, ezek csak a rajzban egyeznek, mint alapon.

Lipps részletekben a *vonalak életét* igyekszik megmagyarázni s végre oda jut el, hogy „die ganze Tätigkeit ist also *meine* und doch wiederum *nicht meine*, sondern *Sache der Linie*” ami egészen felesleges és kínos „menteatió”, amit Sancho nem igen kedvelt. Hisz az esztétikának nem a tárggyal, hanem a *jelentéssel* van dolga. Éppen ezért az esztétikai tárgynak nem is kell semmit sem *kölcsönözni*, mert ökmaguk, mint képek és jelentések, lelkünk projectioinak teremtményei. *S amit bennük nem találunk, nem is lehet nekik kölcsönözni.* — Ha a vonalban nem lüktet az Én projectioja, — vajjon honnan kölcsönöznek neki? Ha a mi hősünk nem élő részünk, — hogyan azonosíthatnók vele a mi szenvedélyeinket? A rajzolt vonal, a festett hős nem él természetben; de él az, aki kialakítja, aki szenvedélyét benne találja, — az élvező és az alkotó egyaránt. Az egész tévedés tehát csak a „beleérzés” esztetika-ellenes álláspontjából érthető; *mert az esztétikai nem független való, hanem a szemlélőnek róla alkotott képe.*

47. §. A technika az: 1. az optikai sorban; 2. a logikai tartalomnál. A kánon fogalma a szobrászatban.

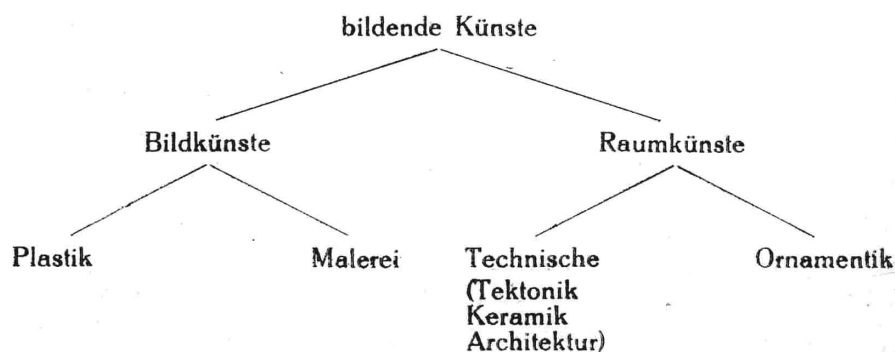
Minden geometriai idom az Én projectioja által alakul a *saját módja* szerint, melyet az *idom törvényének* nevezünk s pld. a körnél algebrai formulában is kifejezünk. Ezen absztrakt vázakhoz simul most már a *tartalom*.

2. Ezen símulást vezeti és okozza a.) a *jelentésnek önformája* s b.) az *Én szemlélő projectioja*. Minél határozottabb a jelentés, annál szorosabban van az Én projectiojának iránya megszabva. Innen Goethe mondása: „*Die Kunst beruht auf dem Wesen der Dinge*” és „*Der Stil in der Kunst ruht auf dem Wesen der Dinge*, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen” azaz: a dolgok alkatán kívül a mi optikai és akustikai irányunkon is.

Hogy a mi jelentéseinknek *önformája* van, azt csak metaphysikailag (azaz *feltevéssel*) lehet megérteni. Logikailag elkerülhetetlen végső gondolat ugyanis az, hogy az emberi szellem jelentései az ősváló gyökereinek kiágazásai az egyéni Énben, azaz: — *azon ideális erők*, amelyekkel mi a tárgyakat megszerkesztjük, *megismerhetetlen folytatódásai azon projiciáló munkának, mellyel az abszolút valóság magát állítja.* Amit a természeti hatalmak kívülünk létesítenek, az összehatásában létrehozza idealiter az Én jelentéseit is. *Megismerni* ezt az objektív szellemi munkát nem bírjuk; de *megérthetjük* a saját alakításunk átélésével. Innen érthető Goethe mondása: „A művészet a dolgok lényegén megnyugodik”, amennyiben u.i. osztályrészünkül jut, hogy ezt a tényleg látható és fogható alakban ismerjük meg.² És Dürer is úgy nyilatkozott, hogy „*die Kunst steckt in der Natur*” s aki birni akarja azt, ki kell onnan ragadnia, mert az ember tehetsége erőtlén az Isten teremtésével szemben. Goethe szerint az egyiptomi obelisz formája magának a gránitnak formája; a díszítő arabeszk is csak magát a falat díszíti; hasonló a helyzet az u.n. *csendéletben* is.³

Ezen önformák jelleme meg nem változtatható s ennél fogva ezek szerint kell azt az anyagot megválasztani, mely annak kifejezéséhez leginkább simul. Mi csak quantitative változtathatunk rajta s ekkor

¹ Lipps schémáját eként lehetne összeállítani: bildende Künste



² V.ö. H. von Stein: Aesthetik der deutschen Classiker. 27. l.

³ Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil. (1788.)

a mérettel a *belső* nagyság is változik, különben a forma üresen marad. A *Sixtina* és angyalainak szeme túlságosan nagy, — és ezért sokkal többet fejez ki.¹ Ez *Semper* stílustörvényének az értelme, (v. ö. Greguss 83. l.) Ha *fából* alkotunk valamit, akkor rostjai és szálai miatt csak hosszúkás lehet az alak; ha *kőből* alkotunk, akkor kocka. Felhőket nem szabad deszkából csinálni s a fatalpazat vagy lépcsőzet nem hazudhatja azt, hogy kő.

Ezen önformák lényegét mindenütt a *vonalak*, azaz a *projectio útjai* szabják körül: ezeknek geometriai viszonyaiban rejlik a törvényük. De a *törvény nem geometriai, hanem logikai*; csak tartó alapját adja a geometriai constructio, de qualitativ sajátosságát a dolog jelentése állapítja meg. A *növénynél* az egésznek tagoltsága a növény természetétől függ; itt mindenütt a lineáris irány érvényesül, amennyiben a gyökér ereje hatalmasabb vagy gyengébb vetítéssel hajítja ki magából a campanula gyengéd szárát; és a fenyő vagy bükkfa karcsú, hatalmas sudarát. De az egésznek tagoltsága a tárgy természete szerint különböző. A szár vége felé vékonyodó, egyenes tengelyén csomópontok állanak elő és határozott számú kékes csengőket hajtanak (a campanulánál 5-20 körül mozog a számuk). De a lineáris elrendezés kibővíthet. A csomópontból csillagformában kisugárzanak a mellékszárak s mindegyike hajt egy-egy, saját geometriáját követő virágot pld. az Umbelliflorák; vagy cirkulárter körbe lövelnek ki a szárhoz tapadva a sárga-veres virágok pld. az ökörfarkkórónál, vagy egyenként lépnek elő pld. a Centaureának csipkézett szirmú kék virágai. Így már a *jegeceknél* is egy logikai tartalmi törvény érvényesül; így az *állatoknál* és az *embernél* is.

Az emberi alaknál és az állatoknál megpróbálták a *constructio kanon-ját* megállapítani. Ez a *szobrászati kanon*, mely nem a *szépséget*, hanem az általános *correctséget* szabályozza.² A *kanon* bizonyos számszerű viszonyt tesz fel a test részei között, melynek felfejtésére egy *alpmérték* szükséges (modulus). Ezen modulust az aegyiptomiak a középujj hosszában találták meg. Polykleites doriphorosa más modulust mutat: az arc a testhez úgy aránylik, mint 1 : 10, a fej az 1 : 8. Legújabb a *Fritsch-féle kanon*, amelynek modulusa a *hátgerincoszlop*, az orr alsó részétől a symphysisig; ezt 4 egyenlő részre osztja.³ Lehet, hogy idővel egyszerűbb alapokon tudjuk áttekinteni ezen viszonyokat, ha majd az egész testet létesítő élet folyamatba nemcsak kémiai-fizikai, hanem dinamikai bepillantásunk is lesz. Mert kétségtelen, hogy a mostani proportiok merőben külsők s csak geometriai méréseknek eredményei. De bizonyos, hogy mind ezek a kísérletek is cáfolhatatlanná tették azt a feltevésünket, mely szerint minden optikai tárgy határozotti matematikai arányok szerint van felépítve; s ez a mi célunkra egyelőre elegendő.

Még csak egyet. Ezen arányokat már a phantasiakép is („esztétikai alak”) mutatja, de az arány *elastikus*; minek folytán a kép kitágulhat és összezsugorodhatik az Én tetszése szerint, anélkül, hogy proportioit elvesztené. Fő pedig éppen az, hogy a proportiok megmaradjanak. A további *technika* ezt fixirozza, de csak a rajzoló művészeteknél; ment, a hangzó művészetek már a rhythmusban „*technikai*” alakot nyernek; a leírás már magán a műalkotáson kívül esik.

48. §. A projectio törvényei a festészetben.

Ezen geometriai viszonyoktól el nem távozhatic egyetlen ábrázoló művészet sem, mert hiszen valamennyiük alapja a rajz. Ezért az emberi és állati test, valamint a növények és ásványok alaki viszonyai a *festészetben* is érvényesülnek.

a) A *festészetben* azonban nem kell az idomokat oly erővel kifejteni, mint pld. M. Angelo „Utolsó ítéletében”, vagy azokon az emberi alakokon (Ádám, Éva teremtése, a próféták), amelyekkel a Sixtina mennyezetét örökértékűvé dísztette, — de az arányokat meg kell tartani. Ezek az arányok változnak a néző és az alkotó *néző pontja* szerint. A *képfaragó* tapintható realitást ad; a *képiró* csak a szem vetületét fixirozza. Ezért a tárgyat csak szemközt látja, s ezen vázhoz a szem illusioja csatolja a testiséget. Hogy az illusio itt a valónak hatását gyakorolja, ahhoz nemcsak az arányok megőrzése szükséges, hanem azoknak a

¹ Riegel: *Die bildende Künste* (II. kiadás 1895) 90—91. l.

² Ilyen kanont állapított meg C. Carus (*Die Proportionslehre der menschlichen Gestalt* 1854.) Fritsch (*Die Gestalt des Menschen* 1895.), s ennek alapján a *szabályos női alakról Merkel* (*Handbuch der topographischen Anatomie* 1896. — II. k. 256. l.) — V.ö. C. H. Stratz: *Die Schönheit des weiblichen Körpers.* (1900) 7. kiadás 40. 1. A mű azóta már 14 kiadást is megért.

³ Itt az arányok felette complicáltak, de a legjobban megfelelők. Azért az orvosi művek is hivatkoznak rá. Megjelent a Magyar Orvosi Szakegylet kiadványai között is.

látószervvel oly viszonyba és vonalba helyezése, amely azt az illusziót a szem számára nélkülözhetetlenné teszi. A festőt a pusztá rajzolóától ez a többlet különbözteti meg.

Ez a toldalék a *távlat*, amely csak lassan fejtett ki és törvényeit sem az őseMBER, sem az aegyptomi művészet nem sejtették, hanem csak Leonardo da Vinci állapította meg azokat fővonásaikban. A távlat segítségével lesznek az alakok távolságai jelezhetők, ami által az *alak kidomborodik* s itt éppen ez a főcél. A távlat ezen munkáját a képíró a maga új elemével, tapasztalat útján a sötét színnel domborítja ki. A test élő húsát (Van Dick minden arcképe úgy hat, Tintoretto, Tizian portrai is), a sötét választja el a fényestől és domborítja ki a határokat (Ribera, Jordaens, Guerchino, Rubens) és a *fény* erősíti. A *színek harmóniája* tehát physisikai járulék a távlatához.

b) Eleinte szobrász és festő csak az *egyes alak* megérzésként célozta. Csupán az építészetben áll elő a szabad constructio: a *csoportosításban*, ahol már az Én munkája áll előtérben, amely az egyeseket a tér- és okviszonyba rendezi. Ezért Riegel szerint az építészet *elvei* érvényesültek a plasztikában (kemény, szigorú symmetria), — az ókor „bildnerisch”; aztán innen átmentek az elvek a festészetbe, — az újkor „malerisch”. Bernini márványban fest, M. Angelo is festőileg gondolta a maga alkotásait.

Ezen elvek között fundamentalis: az *egyensúly*, (symmetria), amelyet még Ninivében nem ismertek. Aegyptomban azonban már hódoltak neki. A symmetria azonban itt egy cél szolgálatában áll és azáltal keletkezik, hogy a tömegek egy elválasztó „tengelytől” jobb és balfelől helyezkedve el, egyensúlyozzák egymást. Ezeknek további viszonya: teher és tartója, a tartók geometriai alakja, elrendezésük geometriája — mind geometriai, stereometriai és physisikai törvényeknek engedelmeskednek.

Az egyensúly elvét követi a képzőművészet is, elsősorban az *ellentét* által, mely a fent és lent, a jobb és bal stb. viszonyait foglalja magában. Az ellentét elvét követi már az *egység-többség* alapgondolata. De elsősorban a *felállítás pyramidális* formája elválaszthatatlan tőle: Laokon, Niobe-csoport, a görög-trójai harcosok, az aeginai Aphaia oromcsoportjai ezt világosan mutatják. Ugyanígy a *festészetben* is szigorú elrendezés van (symmetria, pyramis, horizont). Pld. Leonardo „Cena”, Raffael „Sixtini Madonna”, „Jézus a Tábor hegyén”; Fra Bartolommeo (v.ö. Riegel 85.); de van szabadabb elrendezés is mint pld. a XVI. században *oldalt eltolódó* szabad elrendezés (Tizián „Házasságtörő nő”, P. Veronese „Kapernaumi százados”, Rubens „Ildefonso oltár”, Raffael „tapétái”, Jordaens „Pataszt és Satyr”, Klinger „Jézus a Parnasszuson”). A festészetnek egy másik eszköze a *fény-árny*, mellyel a szabadabb csoportosítást eléri. (Pld. Rembrandt „Ábrahám és Izsák”, „Krisztus levétele”, „A keresztfelállítás” fényrel emelik ki a középpontot; így jár el Van Dyck kitűnő képe is: „Krisztus a kereszten”, melynek eleganciája messze felülmúlja Rubens hasonló képét.)

Az *egész és a részek arányossága* tehát az alapelv, amelyet az u.n. *arany metszet*-ben fejeznek ki, ahol $a : b = b : (a - b)$ tehát

$$1000 : 618 = 618 : 382$$

$$618 : 382 = 382 : 236 \text{ vagyis}$$

$$8 : 5 = 5 : 3.$$

Ezt állítja Riegel pld. a Sixtini Madonnáról és az Assunta-ról.¹

Az egész csoporton egy mozgásnak kell haladnia (pld. a „Cena”-ban Jézus mondásának hatása és a Sixtini Madonna.) Ezt nevezik *eurythmiának* azaz egy egészen végig vonuló harmonikus mozgásnak, amely részből részre halad tova. Ami a nyelvtanban a rhythmus, az a képzőművészetben az eurhythmia. *Tájképek*, miután főcéljuk a hangulat, csoportosítanak ugyan, de az eurhythmia náluk kivált a színek összehatása által áll elő.

49. §. Technika: II. az akustikai sorban.

Annak megértéséhez, hogy a projectio törvényei egyeznek-e az optikai és akustikai sor törvényeivel, szükséges az esztétikai és technikai (forma) alak különbségét a két sorban szemmel tartani.

Az *optikai sorban* már maga az esztétikai (belső) alkat is geometriai tagoltságot mutat; technikai alakját azonban csak a márvány, kréta, szín, kő adja neki. Ellenben az *akustikai sorban* az esztétikai alak még

¹ l.m. 72. l.

csak elmosódó jelentések gomolyodása által állott elő; az Én előtt felhőként lebeg a jelentés s csak a határozott hang (szó) tagolja állandó vonásokba. Lyra és dráma első conceptiojában (pld. Ibsen hagyatékában Nora és Rubens bécsi vázlatai) a lyra hangulat még nem alakos, a dráma meséje még csak fel-le hullámzó szenvedélyek csomója, miként pld. Rubens vázlatai (Bécs, München) mutatják, bár itt már az alakok körvonalai kezdenek a háttérből kiemelkedni. De mihelyt az elmosódó jelentések kavargó tömegéhez a szó járul hozzá, azonnal állandósul a kavargó tömeg. *A hangzó művészetekben tehát a szóképekben nyer technikai alakot a gondolat.*

Az optikai és az akustikai sor tehát abban különbözik egymástól, hogy az optikai sorban az eszme, a jelentés csak az érzéki síkban nyer fix alakot, noha a geometriai projectio már a phantasia síkjában is kész; az akustikai sornál ellenben a jelentés már a phantasia síkjában kész a szó által, noha azt megelőzőleg csak a jelentés logikai világossága áll előttünk, ellenben ábrázolása egészen homályos és összefolyó. Tehát a szóképek az akustikai művészeteknél már maga a művészetek anyaga, míg az optikai művészeteknél a jelentés teljes megvalósulást csak a külső anyagban nyer. Az akustikus művész tehát homályos felhőcskét érez támadni magában, melynek szemléleti alakja még nincs: a zene- és a lyrai költő egy érzélemmel, szétfolyó vággyal kezdi. Ellenben az optikai művész már egy tagolt szemlélettel áll szemben, melynek vonásai geometriai és logikai tekintetben befejezettek. A halló művész éles fixrozással a jelentést már a belső képben kidomborítja s azután szavakban teljesen ki is fejezi. Az optikai művész azonban kénytelen hallucinációját szemlélhetővé tenni még, hogy ezáltal másokkal is közölhesse azt.

Itt van mármint a zene és a *szóköltészet*. (Itt csak a szóköltészetéről lesz szó, mert az elsőhöz bemutató kellene s különben sem vagyok a harmoniatanban tudományosan jártas.) Ezt a kettőt megkülönböztetjük azért, mert a zene nem szorul a szóra, ellenben a *kiejtett szóban* mindig van elem is, (a hang ereje, magassága, színezete, rhythmusa) de van emellett más is: a *dolog jelentése*. Ezt a *közösséget* mutatják a Chladny-féle alakok; a zeneiekben azután van az Én illetettsége, a szóban pedig annak objektív volta is ki van fejezve. Lehet ezért a kettőt *hangzó művészetek* közös neve alá foglalni s mint zenét (hangköltészetet) és szóköltészetet megkülönböztetni.

50. §. A szóköltészet alapkérdése: miképp adhatja a szó a jelentést vissza?

A *szóköltészet* még a zenei hangot is fixirozza a *szóképben*, s minthogy a zenei hang az érzés monológiájának objektívatioja, azért a szó terjedelme az egyes érzelmi állapottól fel a lelki élet összes *complexumaira* kitér.

Minthogy azonban a szó az akustikai sornak egy lépése (ének, zene, szó), azért közelebb áll a zenéhez, mint az ábrázoló művészetekhez és soha sem érheti el a látási képek térbeli tulajdonságát: a *határozottságot*. A tárgynak van ugyan *önformája*, de nincs *önneve*, amint pld. Kratylosban folyt erről a vita. Fechner¹ elbeszéli, hogy S. Sachs egy művében² az astronomusok „könnyelműségét” ezzel a kérdéssel akarta felmutatni: „Wer steht uns dafür, dass der Stern, den die Astronomen für Uranus halten, auch wirklich Uranus sei?”³ A szó tehát a tárgy önformájára nézve idegenszerű; hogyan fejezheti ki mégis az optikai egységet? — ez a szóló művészetek alapkérdése.

A probléma illetően való felállítása azt a nehézséget emeli ki, hogy a szó, mint az Én megértésének megnyilvánulása, azaz mint subjektív aktus, valami tőle különböző, az objektív jelentést (Én [érzés] nemén [logikum] jelentését) akarja kifejezni és tényleg ki is fejezi. Teszi ezt pedig az egyes jelentéseknél és a jelentések csoportjainál egyformán. A szó tehát *subjektív aktus és mégis objektív tartalommal van telítve; mert ha nincs ezen tartalmi magja, akkor üres hüvely, melynek veleje nincsen*.

A megfejtést annak belátása könnyíti meg, hogy a szó hatása tényleg elsősorban akustikai, azaz alanyi s így *érzelmi reactio*ban áll. A szó az Énnek valami megrezzenését (tehát érzelmi állapotot) váltja ki; ezen érzelmi állapot kisugárzik a Nemén jelentéseibe és az optikai sorban vetítve, rátalál a megrezzenés okára egy képben — s ezen feléledt képnek vagy van módjában, hogy teljes optikai formájában belépjen a phantasia síkjába, — akkor a hatás *plastikus*, vagy *nincs*, — akkor a szó hatása zenei marad. A szónak kettős természete, hogy *maga* az Én ismerésének kifejezése (akustikai, zenei) s mégis az Én egy objektív

¹ Atomenlehre 1850. — 81. l.

² Das Sonnensystem oder neue Theorie vom Bau der Welten. 1850.

³ V.ö. Ostwald: Naturphilosophie. — 66. l.

részére vetít (optikai), — ezen kettős természete folytán hol a subjektív, hol az objektív oldal túlnyomó, — s éppen ezért *mindakettőnek jelzésére alkalmas*.

De elsősorban, mint az Én nyilatkozata, az Ént fejezi ki, tehát az *érzelmet*. A harag, a szerelem, a félelem, a „szabadság”, az „erény” szavakhoz közvetlenül kapcsolódik az érzelmi mag; ha megértettük a szót akkor Énünkben az illető érzés is támad, úgy mint a zenei hanggal. Ellenben az *objektív jelentést* csak az alanyi hatás kerülő útján állítja élnkbe. A ház, állat, tűz, levegő — szavaink első hatása elmosódó vonalak között; a zeneihez hasonló állapotban jelentkezik. Csak ha az optikai irányú projectio kerül túlsúlyba, akkor áll elő a jelentés *plastikus* kidomborodása.

Ezt régen eldöntötte Burke¹ s én csak azon csodálkozom, hogy az újabbak (pld. Rötteken: „Poetik” és Popp „Von Form und Formung in der Dichtkunst”) még mindig újságnak nézik felfedezésüket és Burke-t nem is látszanak ismerni. Ha a költemény olvasásakor egész képtárat kellene magunkban feleleveníteni, akkor ködben úsznák az egész, s a részletek háttérbe szorítanák az egységet.

51. §. A költő és a festő „leírása”.

A szó ennél fogva fizikai tárgyak leírásához csak akkor elegendő, ha elegendő időt enged az optikai irányban való vetítésre.

A festészet és költészet határai ennél fogva világosan láthatók s Lessing joggal tiltakozott a festészet és költészet határainak összezavarása ellen; de a tények bizonyossága szerint — hiába! Amaz „leír”, azaz *rajzol*, emez az Ént indítja meg, azaz *énekel*. Éppen ezért ez utóbbinál a szavak jóhangzása (euphonia) és rhythmusa a fő, — amott a rajz élessége és a színek harmoniája. *De soha el nem érheti a szó a szín érzéki* (optikai) *élénkségét*; mert amaz egymásután rakja szavakba az egészet s így részekből alkotja meg az olvasmány Egészét, emez megfordítva, előbb az egészszel hat s csak vándorló figyelmünk korlátozott térfelületeinek határain belül adja a részleteket. *Például* szolgálhat Aristo „Alcine”-je, idézve Burckhardtnak az itáliai renaissance-ról szóló művében; itt a leírás, bármely részletes legyen is, nem nyújt annyit, mint Tiziánnak bármely Vénusza vagy Danaeja. Érdekes összevetni e szempontból Boccaccio leírását a szép Ginevráról és Imogen-t Shakespeare-nél, valamint Bilitis dalaival.² Ugyanez áll a szagokról és a hangokról is; még a látás idézhető fel a legjobban.³

52. §. A szóköltészet „egységes alakja”: a belső élet alaphangjából ered és alakul ki.

De ha a szó ezt nem bírja létesíteni, akkor a *szóbeli egység* nem is valósulhat meg az ábrázolónak szabályai szerint. Emez u.i. a kemény gerincet és fix határvonalait adja; a szó pedig csak a belső élő anyagot és erejét leheli belé, mely ezen csontozatot magából (gesztusaival együtt) kihajította.

Ez azonban az *öntudatos szellem élete* és ezért valami *zeneféle*. Épp ezért ennek alaphangját kell megértenünk, ha külső kialakulását érteni akarjuk. Ez az alaphang a *jelentés logikai súlypontja*. Ennek élete fejlik ki a folyton inkább végbemenő *lelepleződésben*. Ennek a lelepleződésnek phasisait és rhythmusát kénytelen a beszélő művészet előadni; az ábrázoló már a megmerevedett, eredményt fixirozza. *Lessing* amazt t.i. a hangzó művészetet az idő *rhythmusára*, emezt pedig t.i. az ábrázoló művészetet a *tér* omnipraesentiájára azaz egyszerrevalóságára utalta. Az a térbeli alak, melyet ezen egymásután a szemléletben nyerhet, már a posthumum. Amikor az élet meghalt, akkor válik megközelíthetővé a szobrász számára.

Petőfinek „Megy a juhász a számaron” c. verse elbeszélő egymásutánban fejti ki a juhász bánatának képét; elérhetetlen ez a vonás, amellyel a képet végezi:

¹ A philosophical Inquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful. V. Part.

² Chansons de Bilitis. Longstól. 1897.

³ Dessoir i.m. 169. l.

„Nagyot ütött botjával
A számár fejére.”

A kiindulás kutatása („csak holttestét látja”) egymást felváltó képeivel teljes optikai alakokat varázsolnak elénk, s mégis megmentjük az érzelmi alaphangot. Ugyanilyen szóbeli plasztika van „Befordultam a konyhába . . .” c. költeményében is.

A szóló egységet eszerint nem a constructióból fennmaradt vonalak adják (mint a zenélő pld. Hanslick gondolja)¹, hanem magának az életnek tagoltsága, mely a szívpontból kilövell. A hang a jelentés szempontjából hangzik ki, bizonyos gyűrűkben terjed tova s hal el; éppen ezért az elhaló hang lassú elmúlása soha nem vágja el oly élesen a fonalat, mint ahogy a hasító vonal teszi. Emez *plastikus*, amaz *rhythmikus* egység s csak ezt éri el a beszélő művészet.

53. §. Az egyes alak kidomborítása. Irodalmi portait.

Minthogy a beszélő művészet magának az életnek kihangzása, ezért kialakítási alapelve ez: az életet a jelentés fejlődési fokain adja elő. Azaz: a tevékenység rhythmusának kifejezése által alakít a beszélő művészet.

Laokon fájdalmát a festő, faragó, zeneköltő, az epos vagy dráma különbözőképpen fogja előadni. *Niobe* anyai keservét Ovidius a lefolyásban, a rhodosi szobrász (Kr.e. 100) az actio végpillanatában állítja lelkünk elé. Minden élő egység életének egyes mozzanataiban lepleződik le. Így teszi a lyra, így az epos és a dráma. Achilles paizsát Hephaistos csinálja s mi utánna; Vergilius hidegsége csak a szem hidegségével látja Vulcanus művének üres vonalait.

Ezt látjuk, ha az irodalmi (literatura) és az ábrázoló (ikonographikus) képmást, (portait) összehasonlítjuk.² Ez utóbbi már a rómaiak idején tökéletesen alkotott (a fiatal Augustus, Antinous, Carcalla, Vitellius mellszobrai); a kameákban ezt vésni tudták (legnagyobb „Tiberius istenítése” a Louvre-ben); ilyen a gyönyörű bécsi példány, amely Ptolemaeus Philadelphus és neje Arsinoe arcképeit tünteti fel,³ ellenben a beszélő művészet a maga elvére nézve máig sem állapodott meg. Eleinte általánossággal dolgozott, tisztán deduktíve tehát *schematic*.⁴ Minél alacsonyabb a fejlődési fok, annál kevésbé értik az egyéniséget s annál hevesebben ragaszkodhatunk az általánoshoz. Igaz, hogy az egyes emberek is jobban hasonlítanak egymáshoz s ezért az aegyptomiak képei a népeket és fajokat ismerik, ellenben a hivatás és egyéniség ismeretlen előttük. Éppen ez a helyzet a X. századi német irodalomban, mely ezen korbeli egyházi és világi személyeket, nőket és királyokat merőben *schematic* ábrázolja. A papok jelzői „venerabilis (Thankmárnál 54-szer fordul elő) piissimus, mitissimus, — Hrosvitusnál: „dulcissimus, suavis, mitissimus”. A XII. század *psychologiai* irányban fejlődik s a papi typus az uralkodó; ez a typusszerűség a *psychicum*-nál a XIV. sz.-ig tart. Mellette, mint 2-ik fok a *physiologiai* irány kezd fellépni a X. század óta, amely irány már leírja a testet s tehát utat nyit az optikai látásnak. De még ezek az irányok nem csoportosítanak, azaz az egyes vonások nem csoportosulnak valami súlypont körül, hanem mozaikszerűen sorakozódnak egymás mellé. Sehol sincsenek egyének, hanem csak *typusok*; jóllehet már a képzőművészet tovább halad, azért a *typus* itt is (pld. a miniaturákban⁵) az „emberi testnek csak symboluma”. — A *physiologiai* inductív fokhoz a renaissance teszi azután a *psychologiai* inductív fokozatot. Ezen a fokon remekel Machiavelli, aki egy szenvedélyből mint gyökérből magyaráz minden tettet; de jellemzéseit beszédekben és tettekben fejti ki, mellőzve minden magán véleményt és ítéletet. Az irodalmi képmás tehát Kemmerich érdekes cikke szerint 3 fokon iparkodik

¹ Vom musikalisch-Schönen 92. I. kérdi: mi által lesz különbözővé a Beethoven és a Verdi-féle ouverture? „Etwas dass sie eine höhere Gefühle oder diese Gefühle richtiger darstellt? Nein, sondern dass sie schönere Tonformen bildet.” S a 109. I. mégis „was eine Musik zur Tondichtung macht, ... ist ein Freies, Geistiges, dh. unberechenbares”.

² V.ö. Max Kemerich „Zur Entstehungsgeschichte des literarischen Portraits.” (Beilage zur Allg. Münchener Zeitung 1903. 38/39. Heft. 41. 43.)

³ V.ö. Reinach i.m. 87. I.

⁴ Kleinpaul „Das Typische in der Personenischilderung der deutschen Historie des X. Jahrhunderts.” Itt 58 apáca = 1 apáca 58-szor.

⁵ L. v. Kobell „Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des IV—XVI. Jahrhunderts.” München. (Könyvtár IV. 1966.) Ez a mű a müncheni Hof- und Staatsbibliothek anyagára van különös tekintettel.

elérni célját: 1. *typiko-deduktív*, 2. *physiko-induktív* és 3. *physiko-induktív* úton. A tanulság ebből a fejlődésből az, hogy 1. szóbelileg általában oly szabatos plastikát elérni soha sem lehet, hogy az optikai formát nélkülözhetné; 2. az ilyen forma mindig bizonyos határtalanságba húzódik át; 3. központjában azonban mindig a logikai súlypont helyezendő, melyből a kerületi vonások értendők. Ezen súlyponti jelentés az, ami a lyrában is a jegecedés centrumát képezi.

54. §. Az epos egységének alakítási módja.

A mi főkérdésünk most itt ez: *miként nyer szóbeli alakot a belső alak?*

Az első alak az, amelyet az érzés és a gondolat nyernek, az u.n. érzelmi és gondolati lyra. Ez a lyrai forma, mely vagy a.) a puszta érzelmeket sorolja fel, vagy b.) azokat gondolatokkal kapcsolja, — ante és post irányban.

1. A költői egyéniség azonban nem tűnik el az érzelmek mögött. Oda áll, mint ezeket az érzelmeket *nyilvánító* optikai alak (pld. Goethe „Werther”) Itt az alak más, de az érzelmek az övéi. Így tesz pld. Achilleus az Ilias I-ső énekében.

2. A további lépés az, amikor a költő *Másnak* alakjában a *maga élményeit úgy adja elő*, mintha a *Máséi lennének azok*. Ebben az esetben *erőcentrumokat* alakít a költő, amely erő centrumok egymásra hatnak. Így áll elő a *cselekvény poesise*, amely vagy *epos* vagy *dráma*. A cselekvény tehát az eposban és a drámában közös. Az *epikus* költő a maga élményeit vagy mint sajátjait, vagy mint Máséit *lépteti elének*. Ha az *élmények a maga élményei*, akkor sok bennük a lyra (pld. Achilleus) ha Máséi, akkor *idegen alakot* állít szemünk elé. A *dramatikus* költőnél a személyeket látszólag nem ő mozgatja, hanem ők maguk cselekednek. De cselekvésről van szó úgy az eposban, mint a drámában.

Ennélfogva teljesen más a viszony az alany és a tárgy között a lyrában és más az eposban, illetve a drámában. A lyrában a költő lelkének mindig csak *egy* része érzelmek vagy gondolat nyilvánul, amelyet valamely ok felizgatott; az eposban egész erőcentrumok azok, melyekből a nyilvánulások erednek. Amott a költő szól *közvetlenül*, még ha csak el is beszél örömét vagy keservét; emitt ugyan szintén a költő szól, a maga gondolatait, érzelmeit, terveit közli (hiszen minden művészet a művész önrevelatioja!) — de nem közvetlenül, hanem egy objektivált *erőcentrum közvetítésével*. Ezen cselekvő erőközpont, mely a költőnek szócsöve, valamely személy vagy annak alkotótényezői egységben összefoglalva: a *jellem*. Ez a személy, ha csak a maga érzelmeit közli, még mindig lyrai természetű nyilatkozatot tesz, ha azonban más személyekre tett érzelmeinek hatását mondja el, akkor *epikus* természetű. A lyra ennél fogva kizárja az objektivitást; az epos ellenben magába foglalhatja a subjektivitást, mint kezdő momentumát. S így nemcsak az objektív álláspont külömbözteti meg a két formát, hanem a tartalom is. A *lyrában csak az egyéni érzelmek és gondolat szólal meg*, az eposban ennek a valóságban való prolongatioja, hatása egy más egyénre vagyis a *cselekvényben való nyilvánulása* adatik elő.

A többször említett erőcentrumok tehát a jellemek. Minden jellem a költő tartalmának concentratioja. Shakespeare maga lett Hamlet, Lear, Desdemona, — ezt a tényt kell a továbbiakban szemmel tartani és megérteni.

Amikor a jellem kialakításáról van szó, az esztetika két problémára nézve kíván magyarázatot: 1. hogyan alakul át a költő *általában* Mászá, objektív személyiséggé? — ez a probléma tisztán lélektani kérdés; a *második* probléma pedig így fogalmazható: *miként teszi ezt a költő?* — ez az esztétikai kérdés. Az álláspontot pedig szigorúan meg kell őrizni: nem az kérdés, hogy miként jut a költő idegen Mások tudomására? ez a műélvező problémája. Hanem a kérdés így szól: hogyan csinál a költő a maga lelki tartalmából Mászt azaz objektivált, élő személyek alakját?

A költő, amikor jellemeket alakít tulajdonképpen úgy jár el, mint mi, amikor jellemeit utánnaképezzük. Vagy amikor álmainkban alakot képzelünk. Ez nem betegség, mint J. Grasset mondja¹; ő ezt a „troubles de la cénesthésie”-nek és P. Sollier alapján, mint az *autoscopie* 3 formáját sorolja fel. (92. l.) 1. *Autoscopie spéculaire* (tükörlátás) „le fantôme est identique au sujet actuel”, — 2. *autoscopie dissemblable*: le fantôme est différent au sujet dans ses attributs externes, mais identique à lui moralement”, mikor tehát a külső idegen, a belső azonban a miénk. — 3. „autoscopie cénesthésique: le double est seulement senti, mais non

¹ Demifous et demiresponsables. Paris 1907. — 91. l.

vu, et reconnu identique au sujet (se regardant dans une glasse ne s'y voit pas"), amikor tehát érezzük, de nem látjuk. A 2-ik formában van az alakítás kulcsa.

A költő tehát az *eltérő önlátásban* alakít. *A maga belső struktúráját a Másnak optikai képéhez fűzi.* A Más, az idegen alak, úgy mint mi magunk, két félgömbből áll; az Énből és a Nem-Énből. *Nálunk*, az Énben valami psychosis uralkodik; ugyanez lesz uralkodó az *objektív Másban* is. Ez a psychosis vezeti minden lépésünket, — s ugyanezt teszi a Másban is. *És mindez a költők és a néző lelke projiciálva.*

Mikor Lear királyt olvassuk, a Lear királyban *mi* rejlünk; egész lelki állapotának centruma a *mi* énünk; nem Lear tud magáról, hanem *Learban mi magunk tudunk magunkról, mint Learról.* Mikor Lear tombol lovagjai miatt, a *mi* énünk ellenkezik a leányokkal, kik ismét mi vagyunk. Mikor Regan és Goneril megalázzák, *mi* aláztuk meg; mikor bolondokat beszél Lear, *mi* beszélünk félre; mikor Cordéliára ráismer, *mi* ismerünk reá. A *mi* haragunk lép fel a Lear király képében, s minthogy Lear király nem más, mint a *mi* alkotó tényezőink új csoportosításban, — azért voltaképp *mi* vagyunk Lear király, csak más strukturai harmoniában. Hogy azonban a szemlélő, amikor feleszmél, nem haragszik, ez onnan érthető, hogy nem a való harag van benne, nem *haragból alakult* Lear, hanem csak annak emlékképe, az az reáliter gyenge utóhangja. *Mi Lear király kerületi alakjában helyezzük ki ezen haragot, belsőnkben azonban van annyi szabadságunk, hogy ettől megkülömböztessük magunkat.* A költő az *extasisban* maga Lear, de szabadsága lehetővé teszi neki, hogy önreflexiójával belássa: Lear mégis csak más, mint ő. Mikor azután reflektálunk, akkor Lear királynak *külsején* át látjuk *belsejét* s e belsőben *mindmagunkat*. Az idegen jellem ennél fogva *áttetsző, transparent*: rajta keresztül magunkat szemlélhetjük, mintahogy Goethe mondotta Shakespeare jellemeiről: órák „deren Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hatte” *Shakespeare jellemeinek külseje reávezet azok belsejére: de ebben a belsőben magunkat találjuk.*

Ezen jellemek ennél fogva a *magunk elemeiből állanak.* „Du gleichest dem Geist, den du begreifst. nicht mir”. Amennyire már most magunkban becsülünk valamit, annyira becsüljük azt az *objektív jellemben* is. Az öntudat merevsége és reflexiófoka a döntő; ettől függ azon gondolatok értéke, melyek benne feltűnnek; s ezen gondolatoktól függenek projectioik, *cselekedeteik.* Minden cselekedet centrális *indítója* az Énben rejlík; ez fogja fel a célt, mint fixirozott képet s az indítás folytán valósítja meg a célt a *tett.*

Mindezt azonban a költő nem adhatja egyszerre, hanem csak egymásután. Azaz: a *jellem csak különféle reakciókban nyilvánulhat teljesen.* Semmi leírás itt nem elegendő, mert ez elvileg ellentmondó (v.ö. fent a leírásról mondottakkal!); csak rossz költő sorolja fel elbeszéléseiben a hős jellemvonásait, — mert ezt mégsem teheti másként, csak *egymásutániságban.* A költő mindezt egymásután adja s az összefoglalást a hallgatóra bízta. Ezt az egymásutániságot pedig az *egyes actusok* fejezik ki. A jellem az actiókban nyilvánul tehát *egymásután*, s a költőnek gondja legyen, hogy ezen actusok megférjenek egymással (to homalon, consequentia).¹ Mert ha azután az elmélkedő *egy* képbe próbálja összefoglalni, akkor az előtte szétesik az optikai síkban, — azaz életre valónak nem bizonyul. S e tekintetben a *hallgatás is actio*; Cordélia a hallgatásban is cselekedik.

Das ausgesprochene Wort ist ohne Scham

Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüthe. (Heine)

Legyen itt például *Gloster* jelleme. Cordélia; Homeros hősei; Achilleus.

55. §. A cselekvény általános szerkezete.

Ahhoz, hogy a jellem (= személy) valamiféle nyilatkozatot tegyen, az októrvény szerint mindig valami indító szükséges. A költő ezt az indítást a *jellem környezetébe fogja találni*, amelynek *tevékenysége a személyben* érzelmeket okoz, s ennek folytán bizonyos gondolatokat és actiót. Már ez által is bizonyos határok közé van szorítva az egész compositio; mert a *ható a jelenlevő*; még a múlt is csak, mint *jelen* kép hathat. A Shakespearenél még divatos prológusok (Periklesben Gower, IV-ik Henrikben a Hir, vagy V. Henrikben a Kar), csak technikai gyengeségek: III-ik Richárdban maga Gloster már szereplő s tájékoztató; nem így a „Lowoodi árva” előjátéka, melyre csak 20 év után következik a dráma. — A jellemek képezik tehát az optikai erőcentrumokat, melyekből a cselekvény kiindul; magának a cselekvénynek logikuma határozza meg a

¹ ὁμαλός = egyenlő, sima — azaz nem ellenmondó (v.ö. anomália!).

dráma formáját. Ezért meddő kérdés: jellem-e vagy mese? *Bielschowsky* szerint a legfőbb dráma az, amelynek nincs külső actioja, hanem csak gondolatokban rejlik.¹

A cselekvés indoka tehát, hogy beszámíthassuk, jelenlevő actio (bármely oldalról is ered) kell, hogy legyen. A drámailag első actusnak nem kell az *ősactusnak* lennie; annak megindítóit elvezetnek a múltba, ahol nyomukat veszítjük; azért magára a drámára nézve az nem képez számítási tételt. *Leda* tojása nem szerepel az *Ilias*ban, *Odysseus* falova csak episódion az *Odysseában* (VIII. ének). Az *Elektrában* az Atridák házának irtózatosságai nem számítanak; Bánk Bánban nem a honfoglalás és Svatopluk fehér lova. Ami a színpadon fellép, az számít: a *mögötte rejlő* csak az öltözőszobák fürkészőit („a habitué-ket!”) érdekli, vagy a philosophusokat.

A személy ezen hatás folytán fel- és megindul s ezen reactioval *kezdődik a cselekvény* (mythos, fabula). Ha a cselekvő nyilvánulása már most egyenesen az Éntől elhaladna, akkor ezen egy nyilvánulás *factum lenne*, amely a végtelenben elveszne, mint a pusztában elhaló hang. Ez azonban már azért sem lehetséges, mert a személy szociális fonatok közé van behálózva. A kihatás ennél fogva egy sociusra talál, aki azt visszaveri úgy, *hogy a cselekvés magában visszatérő egységes folyamat* (a drámában első kellékül). Az első személy ismét visszahat a 2.-ra s ez hasonlóképpen.

Van tehát ez a sor:

1—2, 2—1₂, 1₂—2₂, 2₂—1₃, 1₃—2₃ ...

Ez a játék addig tart, amíg az egyik erő a másikkal szemben vagy 1. győz, vagy 2. elbukik, vagy 3. kiegyeznek, — azaz *tért nyer vagy veszít.*² Ezen lüktetés különbözteti meg a mythos cselekvényét a pusztá eseménytől. *Aristoteles: Poétika* b. a mese= σύνθεσις τῶν πραγμάτων (esemény), tehát δι' ἁλλήλα 9. cap. διὰ τὰδε nem csak μετὰ τὰδε 10. cap.)

A cselekvénynek ennél fogva kell, hogy *kezdeté* — arkhé (1—2), *közepe*, méson, (2—1₂ . . . 2₂—1₃) és *vége*, teleuté (1₃—2₃) legyen (*Arist. Poetika* 7.). Az első az *expositio* (situation), a 2-ikat a *bonyodalom* (bogozás, θέσις), a harmadikat a *megoldás* (λύσις, oldás) adja elő.

Shakespeare VI. Henrik 3. rész mutatja ezt igen világosan.³ A Saint Albans-i véres ütközet után *Plantagenet Richárd*, York hercege, a menekülő királynak és feleségének, Margaretnek üldözését határozza el Warwickkel és Salisburyvel. (II. P. V. 3. sc.) (1—2, a *Yorkok actioja*, amely a II. P-hez képest reactio). Így találjuk őket Londonban a parlamentben (III. P. 1. 1.), ahol VI. Henriket lemondásra kényszerítik, bár ő maga élete végéig uralkodhatik, míg Margit ez ellen fia nevében tiltakozik s a hű grófokhoz menekül. York herceget azonban fiai, Edward és Richard, *esküszegésre* bírják s ezen elhatározással vonul a közeledő Margit serege ellen. (2—1₂ *Lancaster reactioja*, York elesik.) *Sandal Castle* mellett a legkisebbik fia, Ruthland, megöletik Clifford kardja által (3. sc), York elveszti az ütközetet s a Lancaster párt által végig gúnyolva, Clifford által leszúratik. (1. felvonás.)

A York fiúk, akik apjukat nagyon szeretik, *erre bosszút lehelnek*. York városa előtt rárohannak a királyné seregére (1₂—2₂ a York actioja) s a tortoni ütközetben *győznek*. Clifford elesik, a testvérek holtában is gúnyolják. (II. felvonás.)

A Yorkok erre Londonba mennek, míg VI-ik Henrik éjjel Angliába menekül, ahol elővédek elfogják. (III. 1.) Itt jegyzi el Eduard Grey özvegyét (2. sc.) Margit ezalatt Franciaországba menekül fiával Eduarddal, segítséget kérve; minthogy Warwick Grey eljegyzése által sértve érzi magát, Margit pártjára lép s francia sereggel visszatér Angliába. (III. felvonás, 2₂—1₃ *Warwick elpártol; Margit francia segítséget kap. Lancaster reactioja.*)

Ennek folytán a testvérek között visszavonás áll elő s Clarence Warwickhoz tart, míg Richard Eduard mellett marad (1 sc). A warwickshirei ütközetben együtt támadják meg Eduardot, elfogják és York érsek őrizetébe adják. (2. 3. sc.) Ennek folytán lady Grey (azaz mostmár Erzsébet királyné) menekül (4. sc — 1₃—2₃ a *York család felül kerekedik*). Ezalatt Eduard kiszabadul, a már protektorrá lett Warwickra és Clarencere rossz hatást gyakorol. Eduardot pártosai királlyá, kiáltják ki (IV. Eduard). Warwick, akinek

¹ Goethe 1. 422. l.

² Freytag (Technik des Dramas) 93. l.: „Der Bau des Dramas soll diese beiden Gegensätze des Dramatischen zu einer Einheit verbunden zeigen, Ausströmen und Einströmen der Willenskraft, das Werden der Tat und ihre Reflexe auf die Seele, Satz und Gegensatz, Kampf u. Gegenkampf, Steigen und Sinken, Binden und Lösen”.

³ V.ö. Bradley i.m. 53. lap, ahol az A és B pártok váltakozó előhaladása a Hamletben jeleztetik.

seregében van VI. Henrik király, (8. sc) miután őt a Towerből kiszabadította, most Londonból siet sereget gyűjteni. (IV. felvonás, — 2₃—1₄, Warwick támad.)

A Coventryben elsáncolt Warwicktól Clarence elpártol. A Tewsbury-i csatában a Yorkok végleg győznek (3—5—sc). Margit fiával együtt fogságba esik. A fiút kegyetlenül megölik (5. sc), Richard herceg pedig a Towerben sietve meggyilkolja VI. Henriket (6. sc). Ezzel a York-fiúkban trónra lép a Plantagenet-család s a sekély lelkű IV. Eduard állandóan multságokra („lasting joy”) készül. (7. sc — V. felvonás.)

A menet ennél fogva az actio-reactio phasisai szerint ez:

- | | |
|------------|--|
| I. felv. | 1. York leteszi VI. Henriket. (1—2) |
| | 2. Margit megöli Yorkot s fiát. (2 ₂ —1 ₂) |
| II. felv. | 3. A Yorkok győznek Towtonnál (1 ₃ —2 ₃) |
| III. felv. | 4. Margit francia segítsége s Warwick (2 ₄ —1 ₄) |
| IV. felv. | 5. Eduard elfogatik.
Eduard menekül. (1 ₅ —2 ₅) |
| V. felv. | 6. Warwick támad. (2 ₆ —1 ₆)
7. Clarence elpártol; a Yorkok győznek; s elpusztítják a Lancaster házat. (1—2) |

56. §. A cselekvény minőségi fejlődése.

Amit itt két párt hatalmas küzdelmén láttuk, ugyanazt észlelhetjük minden *drámában*, mert a cselekvény *logikuma* követeli így. *Erő* (1) és *Ellenerő* (2) állanak actioikkal egymással szemben s pontos egymásutánban váltja fel egymást győzelmük és leveretésük, míg az egyik véglegesen leszorul. *A kezdő bármelyik lehet s ennél fogva nem szükséges*, hogy a drámákban Spiel és Gegenspiel szerint különbséget tegyünk.¹ A Freytag-féle beosztás csak akkor lesz „entscheidend für die Beschaffenheit des Dramas”, ha a *hőst a Spielbe*, az ellenhatalmat a Gegenspielbe helyezzük el. Ez azonban nem általános technikai vonás, hanem a tárgytól függ. Igaz, hogy Antigonét és Shakespeare nagy tragédiáit (Othello és Lear kivételével) a *hős kezdi*, — míg ellenben Othello és Lear elején csak hajtatik a hős, — de ez a szerkezetre nincs befolyással. *Hatás és ellenhatás*, — *csak ez az általános schéma*. Hogy *ki kezdi?* — az csak a konkrét viszonyoktól függ. Egyetemes, a cselekvés fogalmából folyó kellék tehát az arché, méson és a teleuté.

A cselekvés természete azonban minőségi átalakulást is visz bele a szerkezetbe s ez sokkal nevezetesebb dolog. A Lancaster-család visszahatása ugyanis a dolog természete szerint a York családban eddig *szunnyadó erőket* kelt fel, mi által azok *actioja izmosodik*. *Új pártfelek* is fellépnek; az „A” golyóval mozog a többi, a csapás erősebb és terjedelmesebb lesz a visszaható ellencsapás folytán. S így folytatódik ez a „B” párton is, amelynek *reactioja izmosodván*, az egész cselekvény *megdagad, duzzad és megárad*. Ezt az áradást az *eposokban*, pld. az Iliásban és a Nibelungénekekben érezzük.

Végre az ide-odahatás *egy ponthoz* érni kénytelen, ahol feles erő egyiknek sem áll többé rendelkezésre. A két oldal, mint két viharos felhő áll egymással szemben, csúcsaik érintkeznek, a feszültség nő. Egy kipattanó szikra felrobbantja a gyúlékony anyagot. Ez eset áll be Warwick elpártolásával. Ezt nevezik *fordulatnak*, (περιπέτεια = ἡ εἰς τὸ ἐνάντιον τῶν πραττομένων μεταβολή — [Aristoteles: *Poetika* 11.]

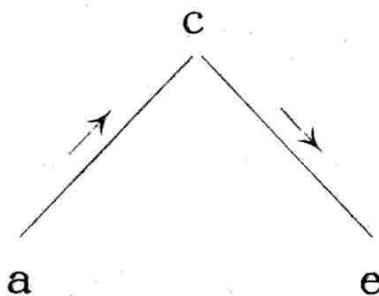
A küzdelemben végre *túlsúlyra* jut az egyik oldal, ami által a másíknak ereje csökkenésnek indul s elpusztulásával utat nyit az erősebbnek. A *bukással* lefelé száll a gyengébb s fokozatos ellenhatással nyugalmat szerez a felháborodott feleknek, — a *megoldás*. Warwick halála a *καταστροφή* s a herceg és a király legyilkolásával áll elő a *λύσις*, amelyhez a bukás is számítható.²

¹ Technik d. D. 94. p.: „ob Spiel oder Gegenspiel aufsteigt” 97. l.

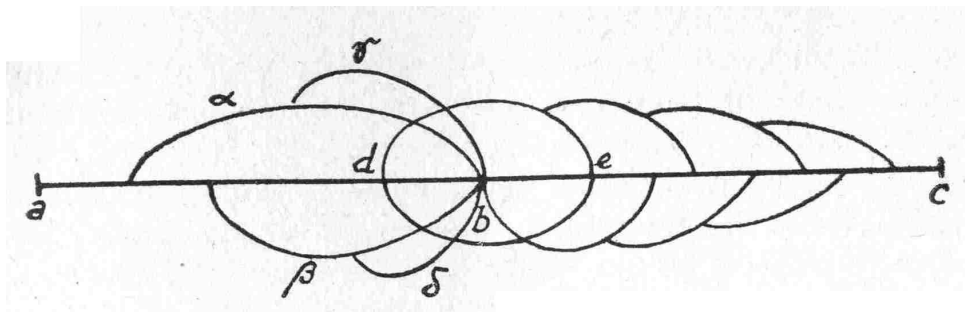
² Bradley (i.m. 41. l.) így ír: 1. *situation* or state of affairs out of which the conflict arises. *Exposition* 2. the definite beginning, the growth and the vicissitudes of the *conflict*. Ez „bulk of the play” (II., III., IV. felv. és néha az V. egy része), 3. the issue of the conflict in a *katastrophe*. — összehasonlítja a komédiával: situation. complication, dénouement vagy

A cselekvény ennél fogva természete szerint a kezdet (arkhé), a közép (méson) és a vég (teleuté) phasisait mutatja. Ez a cselekvény lényeges *rhythmusa* (Arist. *Poétika* 7., ezt *σύστασις τῶν πραγμάτων*-nek nevezi.) Ennek színpadi (skénikus) formái voltak a régieknél: 1. prólogos, 2. az epeisódion = felvonás, a tragédia főrésze, amely a teljes karénekek közé esik, és 3. ékszodos, mely után nincs többé karének; a karének (chorikón) adja a 4-ik, de csak színpadi részt.

Ezen 3 lépésben megy végbe a tragédia két mozgalma (momentum): a *bonyolodás* (désis) és *megoldás* (lysis) úgy, hogy a két első — 1. és 2. — a bonyolodáshoz, a 3-ik a megoldáshoz tartozik. Ezen két rész közé esik az átcsapást (metabolé) előidéző pont: a *fordulat, peripetia* (*Poétika*: 11. c: ἡ ἐν τῷ ἐνάντιον τῶν πραττομένων μεταβολή). A jelenkori színi technika ezen 3 lépést, melyek csak általánosságban jelzik a haladást: *Schürung* (bogozás), *Lösung* (megoldás), *Brechender Höhenpunkt* (csúcs) nevével látja el, úgy képzelvén a dolgot, mintha itt fel és leszállásról volna szó, mint Freytag schémája ábrázolja.¹



A csomózás ennél fogva az a—c, a megoldás a c—e darabon terjed el s ellenkező irányt mutat. Ezen schéma azonban félrevezető. Az, ami itt a cselekvényben végbe megy, az nem *emelkedés*, hanem *bővülés, megduzzadás* úgy, hogy a megfelelő schémában a főszemély cselekvénye a domináló, melyhez egyes pontok az ellenpárt és általában új személy actioja csatlakozik. Ezen így összeható összes cselekedetek egy ponton összekerülnek, ahol *erejük teljességében* állanak egymással szemben. Onnan aztán egyenként; *elmaradoznak* (csökkennek), míg a végén csak egy marad győztesnek, a többi elmarad. A schéma tehát ez volna:



A schémában az abc vonal a főszemély actioja lenne; az α , β , γ , δ pontokon hozzájárulnak új actiók, amelyek a b pontban összetalálkoznak, azaz d—e területen elterjednek. Innen tovább pontonként elmaradnak, míg csak a győztes nem áll egyedül a c pontban.

Tulajdonképpen tehát a d ponthoz csak a győztes jut el s így a schéma nemcsak a tragédiának schémája. A tragoediában a hős már a d pont előtt eltűnik (pld. Hamletben már Fortinbras előtt, Learban is és mindenütt); csak a középfajú drámában tart ki a hős a d pontig. A komédiában is előbb végzik ki a fondorkodó főhőst.

Csupán színpadi beosztás, illetőleg a felvonásokra való osztás szükségessége (a *pihenő pontok* kedvéért) okozta, hogy Freytag a két vonal középre még két pontot tesz, mi által öt részre bomlik előtte a cselekvény: 1. a bevezetés (Einleitung, expositio), 2. a fokozás (Steigerung, bonyodalom), 3. a csúcs (Höhenpunkt), 4. a bukás vagy fordulat (Umkehr) és 5. a katastrofa (Katastrophe). Ezen öt részt azután

solution. — Az 51-ik lapon így tagol: 1. situation, 2. rise of conflict, 3. crisis, 4. declin, 5. catastrophe. — *Freytagnál* pedig ezt találjuk: 1. Einleitung, 2. Steigerung, 3. Höhenpunkt, 4. Umkehr, 5. catastrophe.

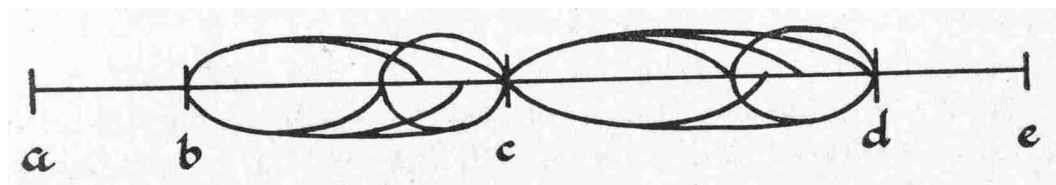
¹ I.m. 102. l.

három „drámai momentum” által választja el, melyek a) az izgató (Erregendes), b) a tragikus, c) a végső feszültség (der letzte Spannung) momentumai.¹ Ezen felrészeltetést szerencsésnek mondani nem lehet, mert csak megzavarja az egész schémát. Hiszen az 1-ső nyilván az egész actio kezdete, tehát az (1—2) schémában az 1. Éppen így világos, hogy a 2-ik nem más, mint a két fél összetalálkozása után következő első actio, azaz amit Aristoteles peripetianak nevezett (amint Güntner² egészen jól is látta). Végre a 3-ik momentum csak retardáló hatású (Güntner szerint) volna; azonban ez nem egyéb, mint azon változás, amelyet az egyes actio elmaradása okoz s így a főrészek közé nem számítandó.

A Freytag-féle *Katastrophe* pedig, amely alatt ő ezt érti: „die Schlusshandlung, welche der Bühne des Altertums Exodus hiess”, egészen zavaró és szerencsétlen használat. Aristoteles Poetikája metabolénak mondja, a catastrophe nála nem is terminus. Sophoklesnél a *καταστροφή του βίου* nyilván a halált, az élet végét jelenti; a régieknél pedig: im Drama der Wendenpunkt der Handlung, von dem Lösung des geschürzten Knote beginnt.³ Ezen terminus tehát eredetileg a forduló pontot jelzi,⁴ s ezért Fr. Vischer⁵ szerint: „Verwicklung... deren Gipfel die Katastrophe ist, welche ebenso sehr, als *das Ende der Mitte*, wie als *der Anfang des Endes* erscheint” — s ettől elválasztja az „Ende”-t: „d.h. die schliessliche Lösung, der Schluss”.⁶

A terminus ennél fogva Aristotelesnél metabolé s később az egész leszálló cselekményt jelentette (a lysis kezdetét); rendszeren azonban a fordulópontot (tehát a peripeteciával felválthatók). Sophokles értelmében „halál”, de ez már korlátozása a tragédiára.

A drámai szerkezet ennél fogva két részben halad: a *bonyodalom* és a *megoldás* részeiben. A kettő elé kerül a *kezdet* (expositio), amelynek megfelel a megoldás *után a vég*. Kettejük közé esik a felek *isopathiá*-ja vagy egyensúlya, amelyben az erőkben való *feszültség* a legnagyobb. Ezen nyugvópont után az első actio a fordulat vagy peripetia, amellyel a leszállás (catastrophä) kezdődik. Schematicice tehát:



ab = expositio („it treatens conflict” Breadley)

bc = metabasis, fejlődés (Poetika 10)

c = csúcs, Höhenpunkt

d = katastrófé, több momentum, első a peripeteia („turning point” vagy „critical point” az egyik fél határozottan előnyre)

e— exodus.

Az *expositio* a helyzetnek előadása.

A fejlődést *megindítja* azon actio, amely az exponált helyzetet felzavarja („erregendes Moment”) a *bonyodalom* (thesis) az actio és reactio összekerülése és dagadása. Innen Shakespeare-nél „a constant alternation of rises and falls in this tension”, amely nála „regularity”.⁷ Véget vet ennek:

a *csúcs*, ahol az erők egyensúlya rövid ideig tartva,

a *peripeteia* az első ellentétbe vivő momentum (pld. Caesarnál Antonius beszédje) mely a katastrófára vezet, míg

¹ I.m. 102. l.

² Trag. Kunst 408. l.

³ Passow: Griechisch. Lex.

⁴ Georges szótára szerint a katastrófé: „egy cselekedet forduló pontja”.

⁵ Aesthetik III. Theil 2. Abschnitt 1282. l.

⁶ 1283. l.

⁷ Breadley i.m. 48. l.

a *katastrofé* a teljes megfordulást viszi véghez; ezen rész (rendesen a IV-ik felvonás), mivel új személyek lépnek fel és mivel lassan halad, igen nehéz és részletekben elnyúlik. Shakespeare ezzel meg tudott birkózni, de nem mindig, pld. Machbeth, Hamlet, Coriolanus 450 soron át, Lear 500 soron, Romeo 550 soron tűnik el, míg az ellenfél kifejlődik. Ellenben Othelloban a *feszültség* marad. A *katastrofé* utolsó pontja,

az *exodos*, a *tragikus hős* bukása után való elhelyezkedés.

57. §. Concrét példák az epos és dráma köréből.

Habár az epos és a dráma szerkezetileg lényegesen eltérnek egymástól, a cselekvény tagolásánál egységesnek kell lenniük, mert mindkettőnél a tartalom a cselekvés (*dramaticum*) s ezért jobb lenne *epikus* és *skenikus* művészeteket megkülömböztetni, hogy félreértéseket elkerüljünk.

a) *Epikus constructio*.

1. Az *Iliasban* Achilleus haragja a kezdet; előnyomulása Patroklos halála után a közép; Hektor halála a *katastrofé*, mely a lefolyást, a lebonyolítást kezdi, melynek tartalma Hektor holttestének visszaadása és Patroklos temetése.¹

Szemmel tartva a fenti tagoltságot, az *expositio* tart. 1. ének 55-ig, Chryses fohásza, Apollon bosszúja és a pestis leírása képezik a helyzetet.

A *fejlést* megindítja Achilleus, mikor ἀγορήν δε καλέσσει ὅτ λαόν. A *bonyodalom* Achilleus visszavonulásával kezdődik és tart a II-X énekig, magába foglalva a két főcsatát, és az epizódokat.

A XI. és XII. ének a *csúcs*: a trojaiak és a hellén hadak a táborért küzdenek, amelynek eldőlése a XV-ik énekben már közeledik a trojaiak javára. Ekkor áll be

a *fordulat* (*peripeteia*) Achilleus megszánya az achaiokat s elküldi Patroklost, aki azonban a csatában elesik. (XVI-ik ének)

Ezen fordulat reactiot kelt Achilleusban, amelynek eredménye Hektor halála s ezzel a *döntés* (*katastrofé*), — az egész bonyolódás a XVII-XVIII-ik éneket igénybe veszi.

Az *exodos* a szeretett barát temetését (XIII-ik ének) s Hektor holttestének visszaadását tartalmazza (XXIV-ik ének) A háttérben, mivel az epos nem metszheti el a cselekedetet oly simán, mint a dráma, Iliion tragikus jövője.

2. Az *Odysseia* aránytalanul hosszú *expositioval* kezd, (a Phaeakokig): *közepét* a kérők ellen való harckészülések adják, *csúcsát* az a jelenet, amelyben Odysseus a kérők ellen fellép; a *peripeteia* az ijjal való lövés; a *katastrofé* a kérők leölésével veszi kezdetét; az *exodos* a ház megtisztítása, a hűtlen cselédek megbüntetése, Penelopéval való találkozás, Leartes és a lázadás elnyomása. Az *izgató momentum* a Phaeakoknál Odysseus kérésében kereshető.

A *Nibelungének* egésze 2 eposból áll. Az első az *expositio* után (1), melyre következik az *izgató momentum*: Sigfried megjelenése Gunther udvarában. Erre áttér a *középre*, mely Brunhild megszerzését, lealázását, az asszonyok civódását foglalja magában. Itt *csúcsát* éri el Sigfried és Gunther viszálya. A *peripeteia* Sigfried fecsegése Krimhild előtt, mely Brunhild reactioját idézi fel. E reactio vége Sigfried halála (*katastrofé*) míg a panaszolás és a kincs elrablása a befejezés.

A 2-ik epos a meghívástól a végéig tart. Összefoglalva egységbe: az *expositio* tart egész Krimhild 2-ik férjhez menéséig; a *közép* az ellenségeskedés kitörése Etzel országában, Ortwin meggyilkolása, Gunther és Hagen megöletése (*katastrofé*). Az *exodusban* Dietrich leszúrja Krimhildet s következik a „Klage”, — ha az epossal össze lenne kötve. Az *izgató momentuma* Gunther leánykérője lenne az egészre nézve.

¹ V.ö. Vischer i.m. 1283. I.

b) *Drámai constructio*.1. *Hamletben* a főpontokat a következőkben állítja össze Freytag.¹

Az *expositio* (Einleitung) a dán állapotokat (1. 1.) a királyi család borús hangulatát, (2. sc.) Hamlet baráti körét és Polonius családját (3. sc.) mutatja be.

Ezt a nyugalmas képet zavarja meg a 4. scéna: a *szellem* megjelenése, az *izgató momentum*. (I. Felv.)

Ennek folytán indul meg a Hamlet részéről az *actio* (a) és a *bonyodalom*. Hamlet örültséget színlel, mire megindul az *okok találgatása*. Rosenkranz és Guildenstern kémekül fogadtatnak, Polonius az Ophélia által való visszautasításban keresi a búskomorság okát. Hamlet ezekkel szemben gyanakodik s a *pantomimiával* akarja próbára tenni nagybátyját. Ez az ő részéről a *második actio* b) A király gyanúja szintén felébred; próbára teszi és meglesi Hamletet az Ophéliával való jelenetben s meggyőződik, hogy Polonius sejtése nem talál. (III. 1. „Love, his affections do not that way tend”).

Következik Hamlet *harmadik actioja*: c) a színjáték, amely a király és anyja bűnösségét feltárja (III. 2 „now could I drink hot blood”).

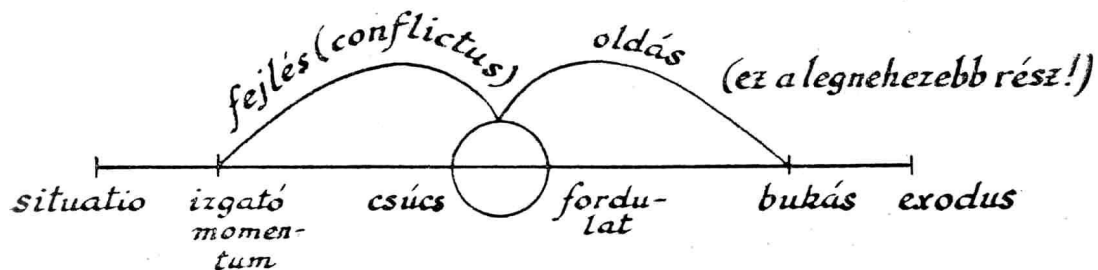
A nagy kavargás után egy ideig szemben áll egymással a két fél, — itt a *Csúcspont*. Bradley már a play-scene-ben látja Hamlet sorsának csúcspontját — zenitét; de azt hiszem, hogy ez nem csak a Hamlet sorsának csúcspontja és nem a Claudiusé is, tehát nem az egész drámáé. (Egyik sem cselekszik: a király tervezi ugyan angliai útját, de maga kezd meginogni, III. 3. „O! my offence is rank, it smells to heaven.”) Hamlet bár van alkalmja, hogy megölje, nem teszi, hanem édesanyjával tartja a rettenetes beszélgetést, melynek végén Poloniust leszúrja. (III. 4.) Itt van tehát a *fordulópont*, (d — III. felvonás).

A király Angliába küldi Hamletet (IV. 3.), Ophélia meg örül (IV. 4.) s Leartes bosszút lihegve tér haza (az ellenpárt új *reactioja*. — IV. 5.)

Hamlet azonban megszabadul (e., — IV. 6.) s a két csalfa barátot halálba küldi; Ophélia vízbe fúl. *Claudius* erre elhatározza Leartessel Hamlet halálát. (IV. 7.) Ez ellen lép fel már Hamlet mindenre elszántan, mert tudja, hogy Claudius őt akarja megölni. Ophélia temetésén, amelyet egy *retardáló jelenet* a sírkertben vezet be, összeütközik Hamlet és Leartes, de a *király* csitítja őket, (V. 1. „strengthen your patience in our last night's speech”) s előterjeszti a párbaj fogását (V. 2.) Itt *támad Claudius*, de Hamlet leszúrja s maga elesik.

A *katastrofé* itt hamar leperdül, Hamlet győz, de mérgezve terül el a király, anyja és Leartes mellett.

Az *exodosban* Fortinbras s az angol követek Dánia jobb jövőjét hirdetik.



Eszerint: 1., *expositio* 2., *izgató momentum*, a szellem és Hamlet találkozása, 3., *bonyodalom*, amelyben Hamlet színlelése adja az indítást s melyben Claudius köre bővül épp, úgy, mint a Hamleté is Horatioval; 4., *csúcspont*; a király imádkozik s Hamlet anyjával beszél 5., a *peripeteia*; Polonius leszúrása, melyet követ az angliai út, Ophélia Leartes, 6., a *lebonyolulás*: a király és Leartes tervezése, 7., a *katastrofé* a párbajban, 8., *exodos*.

2. Hasonló lefolyása van a *Lear királynak is*. A Gloster család tragoediáját mellőzhetjük.

A *helyzetet* az I. felv. 1. sc. mutatja be. Lear családjában kérők vannak s Lear király a birodalmát felosztotta. (Ezen jelenettől fogva Lear sorsa lefelé száll s mégsem az egésznek csúcspontja. Mert innen az ellenfele hajtja.)

Az *izgató momentum* a 3-ik jelenetben lép elő, ahol Goneril Oswaldot a király lovagjai ellen zendíti, amire Lear heves jelenetben tör ki (4. sc.) Innen halad a *bonyodalom*. Haragjában (b) *actio* elrohan Lear

¹ I.m. 167. l.

Reganhez, aki Glosterhez utazik el, ahol Kent kalodába kerül. Lear vissza akar menni Genrilhez, de ez elutasítja, (c) actio)

A *csúcspont* a fenyéren való bolyongás, (d) actio) Itt Lear is, ellenfelei is sorsuk legfőbb pontján vannak; a bajnak amaz, az erőnek emezek.

Ekkor áll elé és kezdődik az ellenfél folytán *Cordéliával a peripeteia*. A lebonyolódásnál a két leány vak szerelme és bűnössége küzd egymással. Lear és Cordélia összekerülnek. A *katastrofé* a csatavesztés, Cordélia megfojtása és Lear halála.

Az *exodos* rövid. (V. 3.) Edgar, Kent és Albany belenyugszanak a rettenetes végbe („the weight of this sad time we most obey”).

3. *Machbeth*-ben bár a katastrofé (krisis) fordulat (peripeteia) korán áll be, a mozgalom nagyon egyszerű és világos úgy, mint Julius Caesarban.

Az *expositio* voltaképpen csak az I-ső felvonás 1-2 jelenetére szorítkozik. A *bonyodalmat* bevezeti az *izgató momentum* (3.sc.) ahol a boszorkányok elhintik a gyilkosság gondolatát; innen Machbeth hirtelen felemelkedik, megöli a királyt (II. 1.) és elnyeri a koronát (2. sc.) Innen Machbeth sorsa hanyatlik ugyan, de nem az egésznek peripetiája. A tulajdonképpeni *csúcs a bankett-jelenet* (III. 4.) Itt a felek teljes erővel állanak szemben.

Innen a *hanyatlás*. A forduló pont Macduff (III. 6.) szökeése, ezt követi családjának leöletése (IV. 2.) s ennek hírére az angol segítség. (IV. 3.) Lady Machbeth örülete, (V. 1.) Machbeth tudomásulvétele (V. 3.) az angolok Dunsinán felé, — mint *bonyolódás*.

Végül Machbeth catastrofé-ja a Dunsinani csatában (V. 7.) és az *exodos*, ahol a csata eredményét, Machbeth fejét beszélnek meg s Malcom királlyá lesz.

IV. FEJEZET.

A műélvezésről.

58. §. A probléma kitűzése. A műfelfogás lefolyása, mint reconstructio.

A művész megalkotta a műtárgyat. Hogy milyen eszközök felhasználásával tette? — honnan meríti az anyagot hozzá? — milyen formákat kénytelen követni? — ezt a harmadik fejezetben kifejtettük. Maga a művész alig tudna magának mindenről számot adni arról, ami benne végbe ment, — csak Hebel birta; mert hisz az egész reflex-forma és önkénytelen projectio, miután az önállítás sem szándékos, ha nem önkénytelen reflex-formában végbemenő. Még ha újra tárgyává is teszi a művész a maga művét, akkor is csak az eredményt és nem a létesítő folyamatot fogja látni.

Pedig az alkotás és a felfogás ugyanazon actus. *A felfogás az alkotásnak utánképzése, megismétlése.* Csakhogy az iránya megfordított és olyan elemek is fellépnek benne, amelyeket a művész mellőz, mert munkájánál fontosságuk mellékes. Az alkotásnál a középponti jelentés projiciálódik az érzéki síkba; a sovány magból fejlődik ki a növény gazdagon differenciált alakja. Az út tehát okvetlenül a determinálás útja. Ellenben az élvezésnél az impulsus az érzékileg fixirozott tárgytól ered. Ennek az összbenyomásából hüvelyről hüvelyt hámozunk le, míg a csíráiig előhatolunk; azután a csírából előrehatolva reconstruáljuk az egészet. A menet iránya tehát analitika és abstractio; de csak egy bizonyos pontig, ahol ismét a synthesis veszi át az uralma. Az első lépésnél a tárgy kényszerítőleg megszabja az irányukat, — ebben áll a *szemlélés hűsége*; a 2-iknél a valóhoz maga a szemlélő fűzi belseje megindultságát — s ebben áll a *fellendülés*, melyet a műtárgyak szemlélésénél megélünk. Ennyit az irányra vonatkozólag. — Azon érzelmeket illetőleg pedig, amelyeket a művész mellőz, a szemlélő pedig élénken élvez, egyelőre megjegyzendő, hogy a szemlélő bizonyos kedvérzeteket szerez a hatás folytán; ezek nem működnek öntudatlanul, mint a művésznél, hanem első helyet foglalnak el a tudatban. S éppen ezért az egész folyamatot nem *műszemlélésnek* hanem *műélvezésnek* neveztük.

A műélvezés problémáját nem azért taglalja az eszthetika, mintha ez az élvezés lenne a művészet célja; ennek az élvezetnek fontossága az, hogy ő adja *azon vezérfonalat*, mellyel az esztétikai tárgyaknak szép, fenséges és egyéb vonásait megérthetjük. Azaz: a műélvezés értesít arról a körrel, amelyben az eszthetikum előttünk elterül. Ezen érzelmek u.i. qualitativ különbségükkel arra figyelmeztetnek, hogy a tárgyakban különböző vonások vannak, melyek esztétikai és mégis különböző hatást gyakorolnak. A *műélvezet megfigyelése vezet az ú.n. esztétikai kategóriákra*, ezért kell az esztetikának vele foglalkoznia.

A művészetnek végcélja nem a gyönyörködtetés, hanem ő maga, — mondja igen helyesen *Riegel*.¹ Szerinte a művészet az ember azon tevékenysége, amely a phantasia képeit érzéki alakban állítja élénk. Humbolt is azt a nézetét juttatja kifejezésre, hogy a művészet magasabb értelemben az ember szellemi alkotó erőinek foglalója. Azért megkorlátoljuk a művészetet, ha a szép élvezésére korlátozzuk. Aristoteles is arra mutat rá, hogy „a művészet az alkotás észszerű készsége”.² Mihelyst a művészet végcélját az élvezésben találjuk, a művészetet egy, nem is a legmagasabb kategóriára, (a szépre) szorítjuk össze.

A műélvezés kérdésében három probléma volna megfajtatandó:

1. A műfelfogás *lefolyásának* egymásutánja, — experimentális részletekkel;
2. A műalkotás megértésének kérdése: *az illusio*; és az esztétikai élvezés fokozatai; az associativ faktor.
3. A tetsző formák felsorolása.

E kérdések kifejtése azonban annyira terjedelmes, hogy itt részletezésébe fogni nem lehet. Én megelégszem azzal, hogy a megértésre szükséges főpontokat röviden összegezem.

¹ I.m. 21. l.

² Ethika. VI. 4.

Mindenek felett szükséges az *álláspont helyes megválasztása*. A sensualismussal itt nem boldogulunk. Ha valaki azt hiszi, hogy a szemlélő számára a való tárgy az esztétikai objektum, az a „*kölcsönzés*” (Leihen) vagy a „*beleérzés*” (Einfühlung, vagy a „*látszat*” (Schein), vagy a „*csalódás*” (illusio)) hyphotesiseire van utalva s széttépi az esztétikai valóságot egy ismeretlen x-re s egy beleérthetetlen módon átsétáló csalképre. S ép így tehetetlen az, aki azt hiszi, hogy a műlakot egyes *részekből* kell megalkotni (mint pld. Groos teszi). Mert ezen az úton sohasem juthat el az *Egésznek* megértéséhez. Hiszen az ember nem tanul semmit a látás, hallás, tapintás stb. útján; magukat ezen functiokat is meg kell érteni: s honnan származik ez a tanulékonyasága? Mozdulatok utánzása pedig még nem jelenti azoknak megértését. Az utánzó ösztön csak reflex mozdulat, de nem intelligencia. S ugyan ez szól a játék-hypothesisre is.

Oda kell tehát ismét visszatérnünk, hogy az esztétikai tárgy magának az Énnel önállítása. Ez pedig Fichte teremő-phantasiájának álláspontja, amelyet ezek a fejtegetések kezdettől elfogadtak. Ehhez az állásponthoz közeledik az esztétika *Dessoir*nál és *Lipps*nél. Dessoir bele megy abba is, hogy az *Énben* a *szívet* lássa, melynél kisebb és nagyobb vérkeringési kört különböztet meg. Ezen szívtől nyeri az impulsust a kerület (Peripherie), azaz a Nem-Én jelentései (spontaneitás); belseje (spontaneitás) magamagáról is értesítést szerez az érzésben.¹ Benne ennél fogva mindig meg van saját tevékenységének élvezete. („Functionlust”: ein nie fehlendes Merkmal.) Ezen az állásponton az élvezeti tárgy maga a valóság; minthogy pedig ezt *mi* csináljuk, ezért sohasem kancsalíthatunk mellette el a valóra, hanem reánk nézve minden szellem és élet.

Feleljünk most mindenekelőtt erre a kérdésre: *mi a mi vizsgálandó tárgyunk?*

A művészi alkotás reánk nézve adott valóság. Maga az objektív természeti szellem vagy az egyéni művészi erő alkothatta s ezért *minden tárgy lehet a műélvezés* vonatkozási pontja. Az esztétikában beszélnek is *természeti és művészeti szépről*. Így Fr. Vischer, Köstlin, Carriere s mások. Vannak olyanok is azonban, akik az aestheticumot a művészi szépre szorítván, csak erről beszélnek. (Pld. Hegel.) Az általános esztétika azonban ilyen korlátozást nem enged meg. A műfelfogás mindenre kiterjed, amit felfoghatunk, (v.ö. az 1-ső és 2-ik Fejezet fejtegetéseivel!) minthogy pedig azt, amit felfogunk, előbb képben kell megalkotnunk, azért az esztétika területéhez a természeti szép is hozzá tartozik. Maga a művészi szépség, tágabb tekintet előtt, a világ szépségének csak egy sectora.

A műfelfogás tehát egyformán történik a természet és a művészet tárgyainál. Annál inkább, mert mindkettőről az érzékre történt hatás által értesülünk. S ha esztétikailag különbséget akarunk tenni a tárgyak között, akkor sokkal megelőőbb, ha azokat a *látás* és a *hallás tárgyaira*, azaz egy optikai és akustikai sorra osztjuk fel. De az általános tárgyalásnál még ez is felesleges; mert mi olyan formákat keresünk, melyek mind a két sorban egyaránt fellépnek. Elegendő tehát, ha az egyes formákat mindkét sorból vett tényekkel támogatjuk. A dal és a kép legyenek a két sor képviselői.

Mikor a dal hangjai fülünket érik, akkor két processus folyik le az Énben. Az egyik az akustikai területén folyik le s a hatás *tartalmát* teljesíti; a másik az Énből indul ki s a hatást tudomásul, azaz *észre veszi*.

A tartalom kialakítása nyilván a *szervnek* épségét követeli. Minden, ami a zene felfogásához a szerv részéről megkívántatik, benne kell hogy a szervben legyen; tehát nem csak a hallás végkészülékének teljessége, hanem a pálya épsége és az agy centrum fejlettsége is. Ez a centrum a muzikusoknál nem esik össze a puszta hallási centrummal. Gall a halántéklebeny alsó részének kidomborítását tartotta annak s *Möbius* ezt a felfogást a saját tapasztalatával támogatta.² A műben felhozott koponyák (Kreibig és Beethoven) jelzik, hogy a centrumot körülbelül hol képzelik.

Azonban ezzel az objektív folyamattal együtt jár az Énnel centrális reactioja is. Elsősorban az Én ereje keltetik fel, azután az Én szegzi a tárgyat, a *figyelem ráfordul* a tárgyra, elválasztja annak egyes részeit egymástól s magát az egységet más egységektől; ezáltal a tárgyat a *figyelem gyűpontjába* helyezi, *megvilágítja* s a további hatásokra *képesíti*. Ezen további hatások az Én *érzelmi* kibillenéseiben s a hallott hangok *megértésében* (logikai munka) állanak.

A dal összhatása tehát az érzéki hangok, a figyelő reactio, az Én érzelve és a hangok értelmének felfogása által alkottatik. Ugyanezen phasisokat látjuk a kép felfogásánál. Valamely virág hatása eként kerül a látási centrumba, amelyet Spurzheim „alakérzék”-nek nevezett s amelyet Möbius³ a homlok középső

¹ Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft 164. sk. I.

² Über Kunst und. Künstler (1901) 216. és 218-ik lapokon.

³ I.m. 174. I.

alsórészének erős fejlettségében helyezett el. A Feuerbach önarcképén a dolog jól szemlélhető.¹ Az inger folytán feléled az Én projiciáló ereje, amely a geometriai constructioval a virág egyes alkotó részeit kialakítja s a többi lépések megtörténtével elé áll az esztétikai szemlélés.

Magának az esztétikai szemlélésnek teljessége ezen lépések végrehajtásától függ. Mert amíg csak a részeknél tartunk, addig kötve vagyunk a tárgy által, amelyet *kialakítunk*. Amikor ezt a kialakított szerkezetet szemléljük, nyugodt örömmel találjuk meg benne magunkat s élvezzük is; ekkor áll elő tulajdonképpen az esztétikai szemlélés, a tárgynak s így önmagunknak megélése és élvezése.

Mert az esztétikai szemlélés *határozottan élvezés*. Ott, ahol a tárgy maga már természeti alkatánál fogva kellemes (szagok, ízek, színek, hangok, formák és tartalmi jelentések alapján), ott a dolog kétséget sem szenved. De ott is, ahol fájdalmas részletek izgatnak, mint pld. a rútnál és tragikumnál, a végeredmény az *élv*. Dessoir helyesen hivatkozik arra, hogy ez az esztétikai szemlélés minden esetben „erhöhtes Lebensgefühl” s azért „lustvoll”.² Az esztétikai szemlélés csak a tárgytól való szabadsággal áll elő; minthogy pedig az élv annyi, mint az önállóság sikerének tudomásulvétele, azért az esztétikai szemlélés végeredményben nem lehet más, mint az Én önereje feletti örömeinek állapota. Hogy a tragikum és a rút ezen épül fel, azt az esztétikai kategóriák magyarázatánál kell kifejtetni; fundamentumát az értékelés általános lefolyásának elemzésénél az Ember és Világa III. Kötetében már jeleztem.³

Ha most a jelzett kérdésekre térünk, akkor:

1. *A műfelfogás nem egyéb, mint az alkotásnak restructioja*. A menete ennél fogva megfordított, de az elemek ugyanazok. Nekem a sajátomból kell mindazt előteremtenem, ami a művész lelkét mozgatta; de amíg ő a centrális jelentéstől az érzéki megvalósultságig haladt, addig nekem az érzéki alaktól a centrális pontig kell haladnom, s aztán egységes projectioval magam elé állítanom, a művész egységes alkotását.

Ezen haladásnak kezdőpontja: a) az *összbenyomás*, amelynek alkotó részei: 1. az *érzéki és organikus érzetek*, 2. a térbeliség és színesség, (amelynél a világos és sötét foltok jelentése csak később tűnik elé), 3. az összhang érzelmek, melyek hangulatunk létesítői. Ez a benyomás megelőzi az *ítéletet* és eredeti varázsát semmi ismétlés nem *pótolhatja*, csak *kiegészítheti* (mint gyermekkori élményeink).

Erről az összbenyomásról találóan mondja Dessoir, hogy „majdnem esztétikai reflex”,⁴ mert tisztán az érzéki tulajdonságok alapján előálló vonzalom vagy rokonszenv az. Ezen physiologiai természete mellett szól az is, hogy hatása a *lélegzést* megakasztja vagy gyorsítja, édes borzongás fut végig hátunkon, érezzük, hogy elsápadunk vagy elpirulunk. Vannak hangok és színek, amelyek közvetlenül felizgatnak vagy lecsillapítanak, s eként a tovább folyó életmunkára kihatnak; valamely énekesnőnek hangja elbájol, mielőtt még megértettük, amit énekel. Én egy zenetanártól hallottam ezen sajátos hatást s emlékezem azon édes, megolvasztó benyomásra, amelyet rám Rigoletto előadásánál Gilda személyesítőjének bársonyos, lágy, olvadozó hangja tett, anélkül, hogy szavait értettem volna. (Abban a jelenetben, ahol Gilda az esti scéjánál a házba visszavonul.) Az élvezet ezen közvetlen frissessége tehát minden következőből hiányozni fog, amiként azoknak a helyeknek a varázsa, amelyeken fiatal korunkban jártunk, másodszori és ismételt látásuknál visszatérni nem fog soha. Így vagyunk vidékek és minden műalkotás szemlélésénél is. A szobor és kép megkapó varázsát egyszer élvezzük; ha akkor nem sikerült szívünk mélyébe behatolnia, „ecet az öreg ember szerelme”. Ezt a frissességet éppen az érzéki hatás kölcsönzi a tárgynak.

Ezután fordulunk b) a *dologi vonáshoz*, tartalomhoz, a jelentés megértéséhez. Venus-e vagy Diánna?

A szobornak előbb optikai képét alakítjuk ki, körvonalait s a részletek viszonyait; csak azután fordulunk a jelentés felkereséséhez: Knidosi, Melosi vagy Capitoleumbeli-é?

Itt jelentkezik azután a *kapcsolatok felélése*, ami azonban csak másodrangú jelentőséggel bír. Mert magának a Venus-szobornak megítéléséhez és felfogásához nem szükséges eldönteni: Knidosi-é, Melosi-é, Capitoliumi-é? — előbb a *szép nő* jelentését kell megragadnunk, mielőtt ilyen archeologiai perbe vegyülünk. Az *associatio* elve nem oly esztétikai elv, hogy az esztétikának jobbik részét neki prédául dobhatnók. Mert kapcsolatok csak ott fűződhetnek, ahol csomópont van; az esztétikában ezen csomópont magának a ténynek *jelentése*, amelyet azonban soha sem sikerült egyszerű elemi choc-okból összetömríteni. S éppen ezért az esztétikai kapcsolatok csak kiszínező értékkel bírnak; a valódi értékpont maga az önmagát

¹ Möbius i.m. 170. l.

² l.m. 163. l.

³ V.ö. a II-ik és III-ik Fejezettel.

⁴ Archiv für systematische Philosophie (1899—1902-ben) közzétett cikkekben.

megvalósító jelentés. Csak az öntudatos constructio fűzhet össze egymástól külön álló jelentéseket, ott is csak azokat okosan, amelyek egy nagyobb Egésznek momentumát képviselik.

Ilyen öntudatos synthesisek a zenei és költői egységek. *Kisebb* költeményeknél előbb a *megértés*-hez sietünk, aztán a formák és az érzéki kialakulás megítéléséhez. De a folyamat sora az, hogy az egyes szavak a bennük rejlő subjektív érzelmi vonásokban alakot nyernek (pld. a „szeretöm” Petőfinél előbb a megfelelő érzelmhez vezet minket.), azután ezen jelentésből kiindulva tagoljuk és végigfutjuk annak jelentési viszonyait. *Drámánál*¹ először *látási* és *hallási* kívánság (Hör- und Schaulust) elégül ki (az első 5 perc), azután következik a teljes megértésből fakadó „2-ik élvezet”, amely „az összefüggés teljes átértéséből” fakad, s amelynek főrésze a *feszültség* és *megoldás*; ez utóbbi az actio duzzadásával függ össze. — A physiologusok tanítása, hogy a feszültségnek a pulsus rövidülése a megoldásnak annak megnyúlása felel meg, — mindenestre érdekes physikai párhuzam, de mitsem magyaráz, mert nem a véredényekkel, hanem az Énnel fogunk fel s csak ennek rhythmusa magyarázza a felfogást követő feszültségi állapotokat.

Maga a feszültség minden nagyobb kapcsolatnak kísérője, de a műélvezetre csak kontrast útján foly be. A tevékenység rhythmusa, amint már reámutattunk, okvetlenül megfeszíti a lelket; a reactioval duzzad az actio s ennél fogva *feszül a szemlélő* Énje is. Éppen ezért nem lehet az „érdekfeszítő” olvasmány értékét azzal leszállítani, hogy az csak „anyagi” oldala annak. Ez az „anyagi” vonás magának a tárgynak immanens momentuma s ezért a szemlélő számára elkerülhetetlen. Nem is tartozik a kellemes vonások közé; csak annyiban élvezetes, amennyiben az Én actióját fokozza. De amíg a munkához köt, addig pathologikus vonás s ily formában az esztétikai szemlélést zavarja. Ha azonban a szemlélés ettől felszabadul, (amint ez az emlékképnél meg is történik) akkor a tárgy „feszítő volta” nem lenézendő, hanem igen becses vonás.

A szemlélő lelki állapotában tehát a következő phasisok a rendesek: 1. az összbenyomás, mely (pld. képeknél) különösen érzéki elemekből áll, — 2. ennek kidomborítása a figyelem által, — 3. a megértés, — 4. mindezekkel bizonyos feszültség jár (különösen a szóbeli műveknél) s ennek a feszültségnek feloldása. Eleinte az egész tudat ide-oda hullámozik. („Hin- und Herwogen des ganzen Bewusstseins” Dessoir), mint az álomban szokott; elején az Én hatása által *kötve* van; később, mikor a megértés végbement, *önerőnk* érzete s minden ellenkező momentum növeli *erőnk*et (nem a képeket, amint sok herbartianus hiszi, mert a képek maradnak a maguk eredeti erejükben vagy a tartam közben még veszítenek is abból.) Az eredménynek azonban *kellemesnek* kell lennie, hogy a szép körében a hatás beilleszkedhessék. Ennek a feszültségnek megfelelően magának a költeménynek tagoltsága is részekre úgy, hogy viharosabb jelenetekre szelídebbeket kívánunk: de az objektív tagoltság és a subjektív lefolyás különbözhetnek is egymástól.² A kellemes megnyugvást szolgálják pld. Shakespeare színműveiben a *bohókás* jelenetek (Macbeth-ben a portás, VI. Henrikben a 3. felv. 5. jelenet: idyll a csatatéren, melynek jól érezzük retardáló és fokozó erejét is) és hasonló az eposban az epizódok. Hogy ezen nyugalmas jelenetek, (miket néha a regényírók — W. Scott, Jósika — leírásokkal és elmélkedésekkel töltenek meg) milyen unalmassá tehetik a darabot, azt mindenki megérzi olvasás és előadás közben, ha valóban kizökkentik esztétikai szemlélő állapotából.

59. §. A műalkotás megértése. Az összbenyomás elemei és azok megértése.

Ha mármost a 2-ik kérdésnek tárgyalására térünk és azt akarjuk megvizsgálni, hogy miként történik az esztétikai benyomás alkotórészeinek *megértése*? — akkor emlékeztetnünk kell arra, hogy az esztétikai benyomás alkotó elemeit már a lefolyás részletei feltűntették. Hogy azonban ezek a részletek az esztétikai benyomásban elválaszthatatlanul összeforrnak, azt *Dessoir* helyesen emelte ki³ és mindenki tapasztalta. Az esztétikai tárgy sok tényező egysége; nem csoda, ha hatása is igen komplikált *összérzésben* nyilvánul. Mielőtt azonban az egyes tényezők járulékát megállapítanók, szükséges két ponttal tisztába jönnünk:

1. Milyen elemekből áll az összbenyomás?
2. Milyen úton kerülnek azok beléje? és miképpen értjük meg azokat?

1. Az *elemeket* illetőleg már Karl von *Ruhmohr* (Hegel idejében)⁴ az élvezet feltételeiül sorolja fel a következőket: a) a pusztán érzéki tetszés indítóit, b) a formák és vonalak határozott viszonyait, c) a formák

¹ *Heinzel*: „Beschreibung des geistlichen Schauspieles im deutschen Mittelalters” — Dessoir ezt a művet követi.

² V.ö. Dessoir i.m. 160. l.

³ I.m. 162. l.

⁴ *K. von Rurnohr: Italienische Forschungen* 1827. I. 138. sk. l.

symbolikáját. *Dessoir* ehhez a felsoroláshoz csatlakozik s így csoportosít: a) érzéki érzések, amelyek a tér- és időviszonyokhoz kapcsolódnak, c) az ezekhez fűződő „magyarázó felfogások, asszociálódó képek és viszonyuló ítéletek”.

Ezzel a kérdéssel azonban itt hosszasan foglalkozni nem akarunk, mert nem szükséges. Már a II-ik Fejezet kifejtette, hogy ilyen formában konkrétan a kérdés megoldhatatlan, — *mert a valóban meg nem felelő abstractiókra vonatkozik*. Az ott előadottak alapján u.i. kiderült, hogy

egyfelől: az esztétikai szemlélés, a reflexió foka szerint, különböző minőségű,

másfelől: ennek megfelelőleg a tárgy is a fejlettségi fokok szerint különböző.

Konkrét eszthetika nélkül ennél fogva a kérdés meg nem oldható. Minthogy pedig az összbemérés nem egyéb, mint az esztétikai tárgynak a képei (azaz jelenségek), azért ennek az alkotórészei amazával azonosak s így a műélvezés magyarázata is csak a II-ik Fejezet értelmében történhetik. Amint tehát az esztétikai összbemérést elemezzük, *azonnal előtérbe lép a jelentés fogalma*. A jelentés azonban különböző megvalósulási fokain különböző vonásokat mutat. Lehet matematikai, phantasiai, és érzéki formája; ennek megfelelőleg az esztétikai sommás érzés és különböző fokokon különböző formában alakul ki. Más lesz az általában esztétikai, más a művészeti és újra más a sorozatosan vett szép tárgy sommás hatásának alkata.

Éppen ezért a kérdésnek olyan felállítása, mint amilyen *Dessoir*-nál találkozunk, célhoz nem vezet. Arra csak *psychologiai* általánossággal lehet felelni, de nem lehet *aesthetikai* döntést hozni. Mert a kérdés csak a művészeti területre szól; csak ott szerepelnek közérzéki és egyéb adatok. Ha pedig mégis felelni akarunk rá, akkor így kell a kérdést felállítani: *milyen közös vonásai vannak az esztétikai tárgynak az összes fokozatokon?* Azaz: mi közös van a geometriai idom, a logikai jelentés, a phantasia esztétikai ideálja és a konkrét érzéki kép alkatában? *Ekkor azonban a centrális Én-től eredő rhythmuson kívül egyebet nem nyerünk*; azaz csak az Én projectio-formáira jutunk el: egyedül a symmetria és proportio, az egység és sokféleség elvont elvei azok, miket így nyerünk, — s ez felette sovány eredmény lenne. Minthogy azonban mi konkrét formában is megfeleltünk a kérdésre, azért a megfejtést befejezettnek hisszük.

Sokkal fontosabb azonban ennél a mi eredeti kérdésünk: *az egyes tárgy-alkotó tényezők megértése*. Mert ha a tárgyban a jelentés a fő, akkor ennek a megértése a legfontosabb dolog. Az esztétikai sommás hatásában u.i. csupa jelentések vannak összefoglalva; különbözőségük átértéke az esztétikai élvezet feltétele. *Hogyan értjük meg tehát?*

60. §. A megértés magyarázata felesleges, mert az esztétikai tárgy nem a reális tárgy s mégis az. Az illusionismus; Mendelsohn; a romantikus beleérzés; a kölcsönzés: Lotze és R. Vischer; Groos, Siebeck. A metaphysikai lemondás.

Elfogulatlanul nézve a dolgot, a kérdésben voltaképpen semmit sem találunk, ami specifice esztétikai lenne; a kérdés nem az esztetikába, hanem az általános ismeretelméletbe tartozik. Ez pedig már Kant óta tisztában van a kérdéssel. *Az esztétikai tárgy mindig csak a mi képünk*; nem lehet benne tehát semmi, amit magunkból meg nem értenénk.

Ha egy fedélcserépnek félhenger alakját nézem, akkor esztétikailag egészen közönyös az anyag kémiai alkatának ismerete; közönyös az, hogy a fénysugarakat miképpen absorbeálja úgy, hogy csak a veresnek árnyalata jut szemembe; közönyös az, hogy honnan nyeri keménységét és hogyan készítik a téglagyárban; közönyös még az is, hogy *valóban meg van-e*; mindezek ontológiai vonatkozások. Ha én fedélcserépeket hallucinálni tudnék, azok épp oly esztétikai hatást gyakorolnának reám, mint cserepek, mint amilyent gyakorolnak reám a cigány vályogból vetett cserepei. Azt azonban megértem, hogy miért van ez az alakja, hisz nem egyéb az, mint a cigány karizmainak prolongatioja által keletkezett constructio az agyagon. Ezt a construáló munkát magamban végzem, a belsőmben; a képet vetítem magam oda, ahol van. Azaz: én magamban újra végzem azt, amit a cigány valóságban tett. *Miféle feltételhez van hát a megértés kötve?* Ahhoz, hogy a magam tevékenységeimet megértem. Minthogy pedig functioimat tényleg értem (akárhogy is magyarázza ezt a titokzatos míveletet az ismeretelmélet!), azért megértem a tárgyi képet is; mert hiszen az én functioimból alkotott egység.

Ott pedig, ahol életet tapasztalok, ugyancsak a magam életéből vettem a vonásokat. Ha a fa sudara magasra tör, akkor ezt csak akkor teheti, ha az én projectioim a magasba lövel; ha zöld a levele, az én optikusom kölcsönzi ezt a színt neki; ha ilyen vagy olyan szervei vannak, a magam szerveit tettem beléje.

Az esztétikai kép tehát, mint a magam alkotása, semmi rejtelmest nem foglal magában; ha nem értem, magam vagyok annak az oka; — talán fejletlen vagyok; de ha kifejlett intelligentia előtt áll a kép, akkor nem lehet ránc, rés, mélység benne, amelyen az Én keresztül ne hatolna, melynek rejtekeit ki ne kutatná. Az esztétikai képnek általában nincs mélysége; az esztétikai kép mindig csak két méretű, mint az én szemléleti constructioim. *Ami benne „rejlik”* — úgy, hogy maga a költő sem tudja — *az nincs benne*; benne csak az van, amire az Én fényessége ragyog. A rejtélyesség nem esztétikai, hanem értelmi vonás; s a tiltakozó festők és szobrászok (Klinger), a burkolózó költők csak saját hiányosságukat leplezgetik — füsttel. A symbolum az esztétikában csak akkor érvényes, ha nem az; a rejtély esztétikailag csak megfejtve élvezhető, akárhogy feszítse: is a kíváncsi értelmet. *A rejtelmesség nem esztétikai tárgy.*

Hogy lehet tehát ezt az esztétikai fundamentumot elhagyni s a magában világost elhomályosítani? Egyrészt úgy, hogy az esztétikai tárgyat az ismereti tárggyal s annak ismeretlen külső megfelelőjével egy fazékba dobták; másrészt azáltal, hogy éleselműséggel mélységet kívántak fitogtatni. Mert akkor látszik az ember legbölcsebbnek, amikor képtelenségekből akar okosat létesíteni. A nehézség az alacsonyabb álláspontból került bele a magasabbba. A világos esztétikai tárgy helyébe csúszttatták a naiv réalismus képelt x-et s azután fontoskodva akarták „lélektanilag” megmagyarázni: hogyan lehelnek ezek az x-ek ugyanazok, amiket mi a saját vérünkkel felneveltünk. A dolog nyaktekerés nélkül nem ment s kivált az új lélektan tetszeleg magának most is nem-létező (vagy csak az ontológiában létező) nehézségek bohócos, sarlatánszerű megoldásában. Ezekkel pedig az esztétikai megértésnek megértését lehetetlenné tették. Hiszen ha úgy menne végbe az esztétikai tárgy megértése, ahogy ez a palléros psychologia a homokból téglákat, a téglákból falakat és házakat összemalterez, — akkor igazán kínunkra születnék mindaz, amit „aesthetikum” cím alatt élvezetünkre nyújtanak. Igazán követ nyújtanának kenyér helyett a mostoha istenek.

Ha mármost tényleg azt képzeljük, hogy a szobor csak körülvagdalt márvány, a festmény bemázolt vászon, a zene húrok rezgése, a költemény leírt és hallott szavaknak bizonyos egymásutánja, — akkor okvetlenül feltámad a kérdés: *hogyan lehetséges az, hogy ezek a fizikai tárgyak bennem jelentőséget nyernek?* Akik a dolgot így fogják fel, azok nyilván *nem igazi realisták*, — mert hiszen szerintük a dologban semmi ilyen rejlő jelentés nincsen; a jelentést *mi* csináljuk s csak *kölcsönözzük* a tárgyaknak. Ez azonban a legképtelenebb dolog, amit a műalkotásról és a mű felfogásról csak állíthatunk. Mert hisz akkor a művész egész értéke a faragás, mázolás, pengetés és szavalás elvégzésében állana; akkor a művész hiába iparkodnék gondolatait a szemlélővel közleni, — hisz nem mondott neki semmit. S másfelől a szemlélő is érthetetlen escamoteur lenne: beolvasná — igaz vagy színlelt csalódással — a saját gondolatait s tulajdonképpen a szemlélő ezen felfogó processusa lenne az igazi műalkotás. Ezt a subjektivitást a romantika ki is emeli. *Novalis* szerint pld. a természet mindenkinek más és más; a gyermeknek gyermeki, az istennek isteni. És *Jean Paul* világosan látja, hogy különbség van abban, minő lélek lelkesíti és eleveníti a természetet: egy rabszolgakapitány vagy pedig Homeros lelke.¹

Ezt a képtelenséget, amelyet fennebb említettünk, a régiek a maguk józanságában nem ismerték. Csak a sensuálista lélektan és az associatio mechanikus felfogása juttatott ide. Kár tehát ezzel Kantot kapcsolatba hozni;² az ő felfogása különben is csak kezdetleges; de kezdetlegessége mellett sem szószólója az illusionismusnak. Mert nála is a tárgy az, ami az elme értelmi erőit játékba hozza (s e szerint *Lange Schillerre* is hiába hivatkozik, v.ö. 31. l.); az pedig, hogy ilyen alanyi feltételekhez van kötve felfogásunk, hogy Kant is, *Langeval* szólva, az esztétikai ítélet subjektivitását könyörtelen világossággal kiemelte, — nem jelenti még azt, hogy ennél fogva a tárgyi momentumot elejtette, amint ezt *Paul Stern* gondolja.³ Kant erre vonatkozó idézetei ezt sehol sem igazolják (pld. „schön ist die Kunst nur insofern als sie zugleich Natur ist”, ami az Ítéldörő Kritikájából van véve, az Allgemeine Anmerkung-ból). Csak *Mendelssohn*nál találunk ilyen kezdetet; azonban ő is csak az „utánzás” helytelen elve nyomán kerül rá.⁴

¹ Vorschule der Aesthetik 32. l.

² Amint *Konrad Lange* teszi. „Die aesthetische Illusion im XVIII. Jahrhundert” c. cikkében (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1. kötet, 1. füzet, 30. l. 1906.)

³ *P. Stern* „Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik” (Beiträge zur Aesthetik. von Lipps und Werner. V. 1898. — 2. l.)

⁴ Mendelssohn u.i. 1757-ben ezt írja: „Wenn eine *Nachahmung* so viel Ähnlichkeit mit dem Urbilde hat, dass sich unsere Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen, so nenne ich diesen Betrug (!) eine *aesthetische Illusion*. Soll eine *Nachahmung* schön sein, so muss sie uns *aesthetisch illudieren*. Die oberen Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, dass es eine *Nachahmung* und nicht die Natur selbst sei. Denn das *Vergnügen*, das uns die *Nachahmung* gewährt, besteht in der anschauenden Erkenntnis der Übereinstimmung desselben mit dem Urbilde. Es gehören also folgende 2 Urtheile dazu, wenn wir an einer *Nachahmung Vergnügen* finden wollen: „Dieses Bild gleicht dem Urbilde” und „Dieses Bild ist nicht das Urbild selbst” „Daher (!) gefallen uns alle unangenehmen Affecte in der

Mi azonban nem bocsátkozunk Mendelssohn primitív nézetcskéjének bírálatába; csak azt jegyezzük meg magunknak, hogy szerinte a műélvezet illusion alapul s hogy ezen illusioról, mint illusióról tudomásunknak kell lennie. A közember így fogja fel most is a „műélvezetet”, amikor becses pofájának counterfeit-jában kéjeleg. Az illusio kérdését azonban csak lélektani s nem esztétikai érdekűnek tartván, fejtegetéseit későbbre halasztjuk.

Ha tehát más a tárgy és más a képe, honnan ered az esztétikai élv? Mendelssohnak a kettő egyezése tetszik. De ha nincs ilyen mintája? Akkor nem tetszik-e? A magyarázat nyilván csak az „utánzás” elvének érvényessége esetén áll; ha a művészet nem „utánzás”, — ahogy a XVIII-ik században szerte gondolták a sensualisták — akkor a képnek nyilván más okból kell tetszenie.

A német romantika az alanyi munka tetszéséből vezeti le ezen élvezetet, — mert a művészet éppen az élvben leli célját! *Hardenberg* (Novalis) szerint az egész költészet az eszmék associatioján alapul. Az általa követelt „Naturorgan” elváltoztatja a tárgyat, lelkesé, emberivé, kifejezővé teszi. Ezzel a természeti orgánussal „bele érezzük magunkat” (sich *hineinfühlt*) a tárgyba. „Das Ich versinkt bebildet in süßer Angst in den dunkeln lockenden Schoos der Natur”. Így *Jean Paul* szerint is: „Baum, Kirchturm, Milchtopf teilen wir eine fernere Menschenbildung zu”; — „durch Physiognomik und Pathognomik beseelen wir erstlich alle Leiber . . . später alle unorganischen Körper”.¹ Már *Schlegel* eltér ettől a subjektív csalódástól, mikor ezt mondja: „Die Natur schafft durchaus sinnbildlich, sie offenbart immer das Innere durch das Äussere.” Tehát nem mi adjuk neki a magunkét, hanem maga tárja fel magát előttünk.

De *miben áll ez a kölcsönzés?* s milyen formában van nekünk adva? *Vischer Fr.* még mindig az ontológiai tárgy és az alanyi kép közti dualismusról tartva, beszél az „aesth. freies *Leihen-ről*”, mellyel „den abstracten Erscheinungsformen eine Seelenstimmung *unterlegen* (!) so dass unser eigenes inneres Leben uns aus ihnen entgegen zu kommen *scheint*”. Tehát csak „*látszik*”, de valójában nem teszi azt. Az ember „*fühlt sich* in die unbelebte Natur *hinein*” s ezért pantheista háttér kell neki. „Der Mensch ist das gelöste Geheimniss der Welt.”

Lotze az a férfiú, akitől jelenleg a legtöbben puskáznak és számos mondását, mint kétségtelent idézik. Pld. ezt: „Keine Form ist so spröde, in die unsere Phantasie sich nicht mitlebend zu versetzen wüsste.”² Ezt pedig kétféleképpen eszközöljük. *Lotze* szerint eleinte csak saját élményeinkre *emlékezünk* s ezeket visszük át a valóságba. Később *belső utánéléssel* („inneres Nacherleben”) magyarázza ezt. A dolog mozgását azért értjük, mert magunk végezzük: aki maga nem tud mozogni, az előtt minden mozgás esztétikailag közömbös maradna.³ A dualismus tehát még mindig dogma; előttünk áll a tárgy (hogyan?) bennünk annak hatása: a kép. Ezt a képet visszük rá a tárgyra (*J. Paul*-nál: „Übertragung”), így értjük meg pld. a bánat súlya alatt leroskadó alakot. Nyilvánvaló, hogy *Lotze* a legegyszerűbben magyarázza a dolgot a dualismus szempontjából; csak az „*átvitel*” értelmezését nélkülözzük. Az „emlékezés” gondolata a kérdést csak hátrább tolta; az igazi magyarázat az „utánélés”-ben van. De érthetetlen maga az *illusio*; a józan ember, hogy nem veszi észre, hogy űr tátong közte és a tárgy között? — micsoda szakadozottság ez az élvezetben? — majd a buta tárgynál vagyunk, majd saját képünkben kéjelgünk. Majd *Lear király*, majd *Szakács Andor*,⁴ — majd szemlélő *Pál*! Nem egyszerűbb-e azon út, hogy magam először csak magammal vagyok elfoglalva: magam hozom létre a képet; ezt élvezem? — s csak azután jutunk a reá-eszmélésre? Hogy tehát nem a „beleérzés” a magyarázandó, hanem ez: miképp jövök arra a gondolatra, hogy ez idegen tárgyat jelent? A józan gondolkodás előtt — azt hiszem — a logikus okoskodás (hogy t.i. mi felel meg a képemnek), azaz az ontológiai vonatkozás a tulajdonképpeni kérdés. S nyilvánvaló, hogy ennek a kérdésnek az esztétikai élvezés közben nem szabad felébrednie; az utilista zsidó ezt a kérdést veti fel s így jut el az ő „illusiójára”. Az igazi esztétikának nincs más tárgya, csak a kép.

Hogy mármint a kölcsönzött jelentést milyen alakban zárjuk belsőnkbe? — erre *Lotze* nem gondolt. Ő valószínűleg azon az állásponton van, hogy mi ezen kölcsönzött tartalmat csak *gondoljuk*, — azaz úgy véli, hogy itt valami logikai processus játszik közbe „Formen wirken schon durch die Erinnerung an das Glück

Nachahmung” (*Lange* cikkéből vett idézet, ahol még egy 1771-ből származó idézettel is találkozunk, amelyben a művészi szépnél a tartalom minőségétől való függetlensége okoltatik meg, amit *Lange* (34. l.) „das Feinste”-nek nevez „was im XVIII. Jahrhundert über das Wesen der Kunst geschrieben worden ist” — amiért *Lange* ízlését csak sajnálunk kell.)

¹ *Vorschule der Aesthetik* 1. 193. l.

² *Mikrokosmos* II. kötet 192. l.

³ *Grundriss der Aesthetik*, Dictatum. — 13. lap.

⁴ A kolozsvári Nemzeti Színház művésze volt, kinek *Shakespeare*-alakításait *Böhm* nagyon szerette. — *B. Gy.*

(mindig a hedonizmus!) welches wir als in ihnen geniessbar kennen";¹ bár előfordul nála „Mitgefühl mit einem nacherlebten Glück" is.² Ezt a kérdést azonban tüzetesebben vetette fel a maga számára *Vischer Robert*.³

Vischer szerint a dolgokat symbolummá alakítjuk a *beleérzés* (Einfühlung) által. Ez pedig „belső utánélés", amely az érzéki benyomáshoz hozzájárul s így voltaképpen az érzéki izgultságnak szellemi sublimatioja. Mert az optikai benyomás első formája „ein träumerischer Schein von Ensemble", — azaz kavarodó összkép. Ezt a „cumulativ egységet a szemlélet elkülöníti" (gesondert) úgy, hogy a látó síkban elhelyezzük a szem mozgatainak segítségével. Így járul oda a látó idegektől a „Zuempfindung", a mozgató idegektől a „Nachempfindung".

Ez a hatás azáltal mélyül el, hogy a közérzéssel viszonyba lép. „Der ganze Leibmensch wird ergriffen" úgy, hogy „alteskrumme Mauern können die Empfindung unsere leiblichen Statik beleidigen". Egy gyermek, aki reá nézve ismeretlen módon mozgatótt tükörbe tekint, elveszti egyensúlyát. A mi subjektív közérzetünk teszi hát a benyomást kellemessé; objective ezen megjegyzés alapját az teszi, hogy a tárgy saját testünk szabályosságával és symmetriájával egyezik, — amit *Volkelt* — azt hiszem — helyesen cáfol meg.

Ezen érzetek között Vischer szerint legfontosabbak a mozgás és helyzet érzetei. Ezek ugyan ritkán vezetnek valódi mozdulatokhoz, többnyire csak *emléképek* maradnak (mint pld. a retina recés alkatát „a ház gerendázatául nézzük" —20 l.), de azért a jelenséget mégis saját alkatunk utalása szerint építjük fel. Ily módon először „Einempfindung" áll elő; s ha azután saját Énünk képét is belevisszük, akkor vele egyet érzünk s lesz belőle „beleérzés" (Einfühlung" 21. l.).

Az esztétikai szemlélés állapotában tehát akkor vagyunk, amikor a „szemlélttet" („das Betrachtete"), mint „lelkest" („beseeltes") tekintjük. Hogy miért lelkesítünk mindent, azt Vischer abból a gondolatból kívánja megérteni, hogy mi „phanteistischer Drang"-al igyekezünk egyesülni a világgal. Vischer tehát a beleérzésnél 2 momentumot különböztet meg: 1. a phantasia azon tevékenységét, amely által mi magunkat a tárgyak külső situációjába bele helyezni akarjuk (ami egyenlő a projectioval), és 2. az ez által keletkezett érzelmek *átvitelét* a tárgyakba, vagyis azoknak „anthropomorphisatio"-ját. Ezen elválkozás nyilván helytelen, — nézetem szerint csak egyes, egészen különleges esetekben történik ez az azonosítás s ekkor szándékosan metaphorával van dolgunk. Pld. ha a patakot és a vándort identifikáljuk, s azután érzelmeiket egyezőnek festjük (Petőfi). Itt tökéletesen tudomással birunk ezen szándékos abstractionak, amellyel a különbségeket mellőzzük. De ezektől eltekintve a patak personificatioja nem feltétele az esztétikai szemlélésnek. A patak szépsége távol áll attól, hogy személyes lénynek gondoljuk azt. Ez igazi „kölcsonzés", azaz meghamisítás, amelyet, ellenkezőleg, távol kell tartani az esztétikai szemléléstől.

Éppen ezért *Groos*⁴ helyesen cselekedett, amikor ezt a gondolatot elejtette. Szerinte az érzet (Empfindung) csak „blindes Gewirr von Eindrücken", melyekből a phantasia csak a fővonásokat emeli ki s a belsőben fixirozza. Ez a kép a tárgynak „*látszata*" (Schein), mellyel a világban tájékozódunk; a dolgokat pedig úgy ismerjük meg, hogy ezt a tőlük elvált „látszatot" „in uns hineinbilden". Ez az actus a „belső utánzás", ennek a tartalma pedig maga az „innere Nachahmung", azaz a „successive sich entwickelnde Thätigkeit". Minthogy pedig ez az utánzás annyi, mint játék, azért *Groos*nak felfogása szerint az esztétikai szemlélés összeesik a „Befriedigung des Spieltriebes"-el s innen ered kellemetessége (amit *Guyau* „les problèmes de l'esthétique contemporaine" c. művében megcáfolt).

Groos újabb műve⁵ gyengébb módosítása ezen első ügyes munkájának; vontatottságán azonban meglátszik, hogy a megoldással megelégedve nincsen. S nem is lehet mindaddig, amíg külső tárgyat állít szembe a szemlélés actusával; mert addig folyton a mellékest kénytelen az előtérbe állítani (t.i. a külső tárgy élettelenességét) s a fődolgot, t.i. az alanyi kép alakulását, úgy forgatni, hogy ezzel az x-el egyezzék, — ami nem az esztetikának dolga. Hogy milyen csűrös-csavarásokra kell eljutnunk, ha ezt a fixa ideát nem ejtjük el, mutatják *Siebeck* és *Fechner* fejtegetései.

*Siebeck*⁶ már herbarti álláspontjával elrontja a dolgot. A képzetek kapcsolódnak és az új kapcsolatokat a régiek elfogadják (apperceptio) — amiről ma már határozottan tudjuk, hogy lehetetlen. Az esztétikai

¹ Geschichte der Aesthetik. 101. l.

² U.o. 86. l.

³ Über das optischen Formgefühl. 1873.

⁴ Einleitung in die Aesthetik. — 12. sk. l.

⁵ Der aesthetische Genuss. 1902.

⁶ H. Siebeck „Das Wesen der aesthetischen Anschauung". 1875. és újabb cikke „Über musikalische Einfühlung", Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. 127. k. 1. füzet 1—18. l.

szemlélés nem más, mint „besondere Art der Apperception”. Mi először másokon megtanuljuk az emberi kifejezés formáit s azután ez a forma az a kép, amely a tárgyat appericipálja; ennek folytán nyeri a tárgy azokat a vonásokat, melyeket „als Ausdruck des im Sinnlichen erscheinenden Geistes” tekinteni megszoktunk. Ami ilyen kifejezésre emlékeztet, — az az „aesthetikai”. Így pld. az árnyas erdőben levő tavat az arcon levő szemmel hasonlítjuk össze. Siebeck szerint tehát az „ideálizálás” abban áll, hogy a tárgyakat „unter die Apperception bez. Illusion der Vorstellung eines sich in der Erscheinung manifestirenden geistigen Lebensprocesses” állítjuk s ezáltal az érzékiséget „elmélyítjük”. Siebecknél tehát az eredmény csak „az élet látszata” („Schein des Lebens” — „Wesen der aesth. Anschauung” 116-ik lap). Hasonlít ez a nézet a Fr. Vischer véleményéhez („das Symbol”) és a Biese tanához.¹ Vischernél „bewölkter Himmel gemahnt an Stirnrunzeln” — „Regen an Tränen” — „Blitz an schiessenden Blick des Zornes”, — de a geometriai idomokkal szemben egészen tehetetlen; ezeknek szépsége szerinte onnan ered, hogy a sokfélelben egységet ábrázolnak.

A „beleérzés” hypothesis tehát sehogy sem vált be s Biese ezért a „lelkésítés”-ben „nicht weiter ableitbare immanente Nötigung”-ot lát.² Volkelt³ már abszurditásnak nevezi lélektani levezetését s „metaphysische Offenbarung”-nak találja azt. Szerinte minden testi a szellemnek kifejezése éppen úgy, amint az embernél is a test viszonyul a lélekhez; a dolgokba belehelyezzük magunkat „mit unserem Phantasieleib” s ennek minden helyzetét átvisszük a külső tárgyakba.

61. §. Az illusionismus bírálata. Az esztétikai „élvezés” fokozatai.

A beleérzés hypothesis Volkelt vallomásával teljes lehetetlenségét bizonyította be. Nagy garral vetett fel egy nehézséget s azután másfél századig ide-oda hengergette a német „éleselműség” — míg végre bevallotta, hogy nem bírja megfejtani. Egész rendszerek épültek erre a fogalomra s ha az eredményt nézzük, azt látjuk, hogy a por, melyet felvertek, elvakította a kutatókat s azok a homály felett keservesen panaszkodnak. Így jósolta ezt már régen Berkeley püspök. Mert hiszen, ha „immanens kényszerűsége”, „metaphysikai kinyilatkoztatásra” recurálunk, akkor csak tehetetlenségünket vallottuk be, ugy-e? A hypothesis ezen képtelenségét megértendő, hasonlítsuk össze a feladatot a megfejtésekkel, s akkor tisztába jövünk a tévedés forrásával.

A feladatot azon objectiv tény nyújtotta, hogy objectiv tárgyak bennünk esztétikai tetszést idéznek elő. Ha mármost az objectiv valóságot megelemezzük (pld. szobrot), akkor az egész, amit szemünk rajta észre vesz, a hideg márvány vagy más anyag, melynek bizonyos alakot adtunk azzal, hogy meghatározott irányok mentén először kipontozzuk, s a nyers idomot nyertük, azután további pontokat jelöltünk ki, s azokat átvittük a márványra. Már a régiek is ismerték ezt a „puntelli”-t. Így viszi át a szobrász a mintát a kőre, pontozó rájárával, vagy úgy, mint Michel Angelo, ki a modellt víz alá merítette s ezt lecsapolva, megjelölte a márványon a megfelelő pontokat, vagy pedig előbb krétával rajzolt a kőre s a követ azután faragtatta. Ha a modell kisebb, mint amilyennek a szobornak kell lennie (mint pld. Cellini esetében (1540) a fontaineblai szökőkút óriási figurájával⁴, akkor más módon kell eljárnia.

És most a szobor, pld. a Hera szobra elé áll az ember s kezdi azt megfigyelni; szeme a kő színét és alakját szolgáltatja neki, tapintása végig siklik az alakon, és simának, keménynek, gömbölyűnek, hegyesnek stb. találja. Hanem ezen optikus adatokhoz hozzáfűz egyebeket is. Megkülönbözteti az alak részeit: fej, fül, homlok, orr, kar, mell, has, lábszár, kéz és láb. Ezek a részeknek *jelentései*. A homlok, orr, fül ismét valamit *kifejez*, a kar ütésre emelkedik s izmai feszülnek, a jobb láb előre rúg, a balra támaszkodik, mint a borghesei atléta. S azután ezt mondjuk: ez vívó, ez fejét dísz-szalaggal köti meg, amaz levakarja karjáról az arena porát. Ekkor meg ekkor készült, ennek vagy annak a mesternek a műhelyében. Hol rejlik mindez, amit így leolvastunk a szoborról?

¹ Das Associationsprinzip und der Anthropomorphismus in der Aesthetik. Aus dem Programm d. Gymnasiums zu Kiel, 1890.

² I.m. 15. l.

³ Der Symbolbegriff in der neueren Aesthetik, 1876.

⁴ Riegel Die bildende Künste. 160. l.

Hát bizony mindez sehol sincs benne, — mondja a réalista. „Der Gegenstand selbst bleibt ja, *was er war*.¹ A márvány holt anyag („der Marmor ist nicht wirklich durchseelt”) — úgy véli Siebeck; pedig kevéssel azelőtt beszélt arról, hogy a külső átszellemülés, azaz a személyiség symbolumává lesz. Jámbor atyafi: a márvány márvány, nem Mózes, se nem Dávid, sem Ramses, sem Pieta. Te csalódtál, mikor ezeket hitted benne. Te benned keletkeztek ezek a képek s most te azt hiszed, hogy ezt látod, pedig valóban egy márvány-darabot látsz. A kettő (márvány és kép) között rés tátong, melyet igazán salto mortalé-val kell áthidalni; ez az *ugrás a beleérzés*. Az azonosítás pedig, melyet te márvány és Ramses között elvégeztél, *csalódás, illusio*; ha megtapintod azt a márványt, azonnal látod, hogy nem Ramses az, hanem kő.

Így találja ezt a hideg psychologus, ha arra az álláspontra helyezkedik, hogy a világban van atomusokból álló anyag és van képekből összemozsajtozott lélek. De az élvező szemlélőt mindez nem zavarja. Rá nézve nincsen márvány, mint minerológiai objektum, hanem van Ramses; ő nem csalódik, hanem éli a Ramsest; az pedig hogy a Ramses egy kődarab, reá nézve egészen közönyös. A kővel legyen boldog — a minerologus! Az esztétikai szemlélő nem a márványt, hanem a Ramsest szemléli; a philosophus csak utólag töri fejét azon, hogy a kő miként lehet Ramses. Amint látjuk: az esztétikai álláspont teljesen idegen a rá nézve közönyös logikai elmélkedéstől. Ez a probléma nem az esztetika, hanem az ismeretelmélet problémája. Az illusio neki nem csalódás, hanem valóság. Az egész kérdés az állásponttól függ, s aki nem sensuálista, az túlteszi magát a duálismuson.

Az első nehézség már most ebben rejlik: hogyan *visszük át mi* a tárgyra ezeket a vonásokat? Siebeck szerint *sehogy*; a tárgy marad annak „Was er war”. S a sensuálista tényleg nem is juthat el más eredményre; hisz az anyag soha sem lehet más, mint anyag. Pedig ezt minden gyermek és minden naiv szemlélés megcáfolja! Ha én egy gyengéd falevelet nézek, minél élesebben nézem, annál jobban tűnik el annak anyaga. Sőt, ha valamely szobrot szemlélek, annak anyaga el is tűnik; csak az idomokat nézem és nem a márványt. Ennél is inkább eltűnik a levegő rezgése a zenénél, a szó a dalnál! Az esztétikai tárgy tényleg nem az anyag, hanem annak formált jelentése; amit az anyag vonásainak nevezünk, azok csak az ellenállásra szorítkoznak. Az esztétikai tárgyon ennél fogva csak a *vonalak élnek*; ezeknek élete hat a szemre és azon át a construáló Énre. Az Én pedig nem adja a tárgynak, — hisz a tárgynak a művész adta! — hanem a képnek, amelyet ő alkotott maga. A legnagyobb meghamisítás tehát az, hogy mi kölcsönöznők a tárgynak az életet; mi a tárgyat nem is vesszük észre az esztétikai szemlélésben, hanem csak a *mi képünket*. Ez pedig annyira él, amennyire én élek. Aki az esztétikai elragadtatásban az elefántcsont, az arany, a márvány, a drágakő felett elmélkedik, az nem *élvez*, hanem *okoskodik*.

Az *esztétikai szemlélőre nézve tehát nincs illusio*. Az csak a ravasz számítóra nézve létezik. A színész nem X. Y., hanem Lear király; aki idáig haladni nem képes, az nem *érti* és nem *élvezi* a színész játékát. De arra nézve sincs élvezet, aki tudja, hogy a színjász X. Y., hogy a márvány mészkő, hogy az érc oxidálás által nyeri ércőnosát (a „patinát”), mely az érc sárgaságát és fényét szelídíti, valamint a fény játékát lehetővé teszi. Mindezeket az esztétikai szemlélés a képből kiküszöböli; ő csak a vonalak életét követve a bennük nyilvánuló jelentés önprojectioját tapasztalja. Azt, hogy mi az anyag, mellőzi; s csak a physikusra vagy természetphilosophusra nézve tűnik elő ismét a kérdés. Erre nézve azonban megszűnik a duálismus is; az Én a legfőbb fokon csak magát találja, mint világgá explicálódott szellemet.

Az illusio kérdése ennél fogva egészen felesleges okoskodás, mely az esztétikai szemlélést nem is érinti s éppen ezért az „illusio-rontó momentumok” keresése sem esztétikai feladat. A színjátéknál ezeket a momentumokat úgyis ismerjük: a páholyok általános szemtelensége, a nagykalapú nők hiúsága és fecsegése, a reporterek fontoskodó hencegése, a karzat neveltelensége, a földszint bírálása, a gépkezelők tudatlansága s a színész hanyagsága — elég objektív zavarók.

A mi világunk u.i. merőben alanyi, de „bene fundatum phanaenomenon”. Az alacsony fok számára látszat, a felső fok számára: a *valóság ideális folytatódása*. Esztetikává ez az illusio az által lesz, hogy az érzéki és értelmi projectio törvényei szerint készült. Amint oki vonatkozásait keressük, logikaivá lesz; az *esztétikai szemlélés azonban tömörítő*, nem szélyesztő *felfogás*. Bármilyen is legyen a causális háttér, ez az élvezőre nézve közönyös; a legmagasabb fokú élvezőre úgyis csak az élet végtelen áradatának egysége létezik.

A tárgy projiciáló tevékenységét tehát az élvező magában utána éli s ezzel alakítja meg az esztétikai tárgyat, amelynek teljesen össze kell esnie a valóval. Sokszor elnézegettem az erdő fáin a faleveleket. Soha sem jutott eszembe, hogy azok kémiai elemeket jelentenek; ezeket az elemeket bele dolgozhatom a képbe, de a levél mégis csak ugyanaz a zöld, bordás, csipkés lap stb; melyet látok. Az esztétikai szemlélő nem akar *mást* látni; a természettudós akarna, de *nem lát* semmi egyebet, csak hozzá gondolja az elemek rémeit! A való eltűnik az esztétikai látszatban: teljesen congruensek. Aki az esztétikai tárgy környezetébe

¹ Siebeck Musikalische Einfühlung 5. I.

tévelyed el, az kiválik a tömörítő szemlélés bűvköréből s prózaivá lesz. Lám, az istenre nézve ez a duálizmus nincs; önála ezért a logikai és az esztétikai felfogás egybe esnek. S ilyenre igyekezünk mi is, bár sokszor kizökkenünk a kerékvágásból.

Tévedés-e mármost az esztétikai felfogás? A XVIII-ik században ezt gondolták és Siebeck is ezt hiszi. Azonban a dolog más szint nyer, ha más szempontból nézzük. Tévedés — relatív dolog; ha a tüneményt egyoldalúlag nézzük, akkor egészen tévedhetünk; ha összefüggését ismerjük, akkor megigazíthatjuk. Így vagyunk a művészi felfogással is. Az érzéki fokon tévedünk, ha csak anyagot látunk; az értés fokán az anyagot kellő értékére leszállítjuk s a jelentésből kiindulva tagoljuk a műtárgyat. De az illusio nem annyi, mint tévedés. A legmagasabb vetület is alanyi illusio, azaz az alanynak magának a képe, s mégis *igaz*, mert az alany eszes lényegének a valósága. Mi tudjuk, utólagosan elmélődve, hogy a *mi képünk*; de tudjuk, hogy ez a kép valóságot jelent. Esztétikai szemlélésünkben azonban csak azzal foglalkozunk, amit a tárgy *maga* jelent: azt ami összefüggésbeli jelentése, a tudomány kutatja. De ha a tudomány ezt felderítette, akkor ismét esztétikailag élvezzük azt, amit tudunk.

Az esztétikai szemlélésben tehát fődolog a jelentés. Ezt a jelentést fixirozta a művész az alkotásban, projectiojával: vonalakban, színekben, hangokban, szavakban. Aki ezeket a vonalakat, színeket, hangokat, szavakat érti, *az érti a művet*. Mert hiszen öbenne is ezekhez van kötve a jelentés megvalósulása. Az érzelmek a hangokat kiválogatják maguknak, természetüknek megfelelőleg, — így tesznek a színekkel is, csak hogy az optikus sorban; a konkrét jelentések belső formáikat alakítják ki, majd idomokban, majd jelentő szóképekben. Azaz: a jelentések nem válogatnak, hanem *lesznek*, kialakulnak vonalakká, színekké, hangokká, szavakká, mihelyst a kellő médiumba lépnek. S a külső forma megrezegetti a belsőnek ezt a kiformált tagolását s bele visz a jelentés szívébe. Ugyanaz a jelentés többféle symbolumban valósulhat meg, — külső látható, belső hallható symbolumokban. A szobor tagjai és azok nevei felkeltik bennünk ily úton a jelentéseket. S mi ezeket megértve alkotjuk s projiciáljuk a mi képeinket oda, ahonnan a projectio reánk átszállott. *Az érzékiség symbolismusa itt érvényesül teljesen az esztétikai szemlélésnél*; az érzéki reá vezet a jelentésre.

S ezen jelentések megrezegettik a nekik megfelelő organikus kialakultságot. Ezen megrezegetés az ú.n. *utánzás*. Voltaképpen semmit sem *utánozunk*, hanem mindent újból *teremtünk*. A szobor izomzata, annak mozgatai, a szem fénye, a kiejtett szó és hang bennük akusztikus és optikus úton ugyanazt a tagot működtetik, amely neki adott életet és valót. S minél frissebb a szerv, mely működik, annál élénkebb lesz a hatás, amelyet a tárgy reá gyakorolt.

Így történik, hogy a mozgó izom látása bennünk is ezen mozgási ösztönt izgatja, a hang bennünk is ugyanazon érzelmeket kelti; de ezen visszhang csak — echo; fővalóság a jelentés, mely ezen szervben megvalósult. S minél fejletlenebb az öntét, annál alacsonyabb értékű ösztönök kelnek életre; étkezés, nemi ösztönök, érzéki szín, lázas izomszenvedélyek legjobban hangoznak vissza a szemlélő belsejébe, a fiataloknál az esztétikai „*élvezet*” legnagyobb része a tápláló, a mozgató, a nemző szervek, a látás és hallás reális együtthangzásából alakul ki. A szerelmi históriák, lakomák, csaták, tájak és zenék szemlélése csak ezen korban élvezetesebb tulajdonképpen: s azért ily ifjú lényeknél az esztétikai élvezet nagyon problematikus, mert ez az „*anyagi*” elem van túlsúlyban, — s ezért „*pathologikus*”-nak szokták nevezni, pedig csak élethű. Ha öreg ember olvassa a szerelmi jeleneteket, csak az emlékekkel haloványosága ébred fel s az ifjúkor bűvös eragadtatása soha többé nem tér vissza. Az öregek azután „*elmélkednek*” a szépről, de nem „*élvezik*” többé. Ekkor hirdetik azután, hogy a szép a „*formá*”-ban rejlik és csakis abban; Kant már erre a nézetre hajlott, Zimmermann pedig túlzásával az egészet eltorzította.

A dolog igaza abban áll, hogy az „*aesztétikai élvezés*”-nek fejlődési fokai vannak, melyeket egy kalap alá venni — vigyázatlanság. Az élvezet *minősége* és *intenzitása* azonban ezen fokoktól függ és velük párhuzamosan változik. Abban az időben, amikor az ember öntétele izgalmas nyugtalansággal fejlődik, minden inger mélyen felkavarja az egyes ösztöni alkatrészeket. *Az élvezet azért az ifjú-korban a legerősebb*. Soha semmi nem hozza vissza azt a megrendülést és lendületet, amelyet ifjúkorunkban tapasztaltunk. De az élvezet *minősége* ebben a korban *selejtes*; visszaemlékezve fiatalságunkra az izomerő megnyilvánulásai, a táplálkozás gyönyörei, a természet erőinek nagy hatásai (viharok, havazások, vizesések, stb.), a hegyek és épületek tömegei, a vakító fény és ijesztő homály; később a szerelmi mámor előzményei, — ezek alkotják az emlékek ^{9/10}-ét. S olvasmányaink nagy része ezen körből merített tárgyakból áll. Ezek az élvezetek erősek, de az öntudatos tevékenységünket háttérbe szorítják; csak homályosan emlékezünk a saját elmélkedéseinkre és tervezéseinkre.

A *férfiúban* más érdekek lépnek előtérbe, amelyek ép oly feszítő erővel bírnak, mint az ifjúkoriak, de nem oly vegyesek forrásuk tekintetében. Élvező ereje gyengített állapotában a felsorolt ingerek még erősen fogják megindítani; de már nem tódulnak az öntudatba féktelen vehementiával. A férfiút a társadalmi viszonyok küzdelme veszi igénybe és az erre vonatkozó esztétikai alkotások fogják elsősorban érdekelni: a

költészet ama primitív élvforrásokot most mellőzheti, — sok egészen természetes dolgot kizár teljesen köréből; a „necessaria non sunt turpia” elve megszűnik.

Vége az *öregkorban* az ösztönök nagy része elhallgat; ami reájuk emlékeztet, az csak gyenge, távoli visszhangot kelt. A vén ember esztétikai gyönyörűsége — szárnyaszegett, — ennél erősebb elmélkedése. Rá nézve a philosophikus kérdések lépnek előtérbe; — ha ez nem áll be, akkor üres, reflexmozdulatokat végző géppé süllyed. A rendes öregek csakugyan ilyenek; fogy a tisztaság, illendőség, szemérem s hasonló érzete, — s megmarad az öreges szánakozás és lágyság, amely arra készíti, hogy mindenkinek segítségére legyen. Ezen szárnyaszegettség az esztétikai „élvezetek” ifjúkori fajai iránt már érzéktelen. *De ha megőrizte idealismusát, akkor tiszta* örömeket élvezhet egyrészt a társadalmi viszonyok fonatainak nyugodt áttekintésében, constructiojának megismétlésében, — másrészt azon hullámzó élet áramlatában is lejtethet, mely ezt a sociális testet körülnyaldossa. Ha magát a világszellemmel egynek érzi, — akkor annak a nagy építőmesternek constructioit fogja nyomozni, s abban fog nyugalmasan elmélyedni. Belőle nem hiányzik a megértés egy feltétele sem; minél több irányban fejlett ki, annál több oldalú lesz megértése is. S mivel Én-je felszabadult alkotásaitól, azért igazán esztétikai nyugalmat, az istenek nyugalját, csak ezen a fokon élvezheti; magára, mint hosszú küzdelemben fáradóra, pihenten tekinthet vissza. *S ameddig constructio képessége él*, addig zavartalan önállóságban élvezni fogja magát. Goethe Faust-jának II-ik részében, a keleti poesis ismétlésében bizonyára nyugodtabb élvezetet talált, mint mikor szent pillanatokban dalait és balladait írta. Ezt a nyugalmat élvezzük Shakespeare „Téli rege”, „Cymbelin”, „Vihar” c. darabjaiban. Petőfi soha sem jutott ezen szerencséhez, Arany Jánosnak ez a nyugodt kedélyállapota előmlik a „Buda Halálán”, mely már „öreges”.

Az esztétikai élvezetről ennél fogva úgy sommásan beszélni nem lehet; mert változik az és fejlődik (vagy, ha tetszik, hanyatlak) a korral és az erővel. De úgy gondolom, tévedünk, ha a művészet célját az élvezésbe helyezzük, mert akkor célunkat tévesztenők. Az élvezet u.i. a legintenzívebb akkor, amikor a megértés a legkorlátoltabb és legkevesebb. Ebben az esetben a műalkotásokat az ifjúkor számára kellene készíteni; ha azonban erre szorítkoznánk, akkor a művészetnek nagy kört kellene nélkülöznie. Ezért sem a kéjeltetés, sem a siránkoztatás nem lehet a művészet célja. *A művészetnek célja csak a megértett világ ideális reconstructioja lehet.* Ez pedig nem az élvől függ; sőt ellenkezőleg, — az élvezet függ tőle, mely mint árnyék kíséri ezt a reconstructiót. Minthogy ez a reconstructio akkor a legteljesebb, mikor az élvezet intenzitása a legcsekélyebb, azért *tagadom* azt az állítást, mintha a művészet *célja az élvezet lenne.*

S éppen ezért a művészi alkotás értéke sem függ attól az élvezettől, amelyet nyújt. Igaza van Kantnak: az az élvezet egészen más, mint a más tevékenységeket kísérő élvfajok; de az élv tisztasága nem célja a művészetnek. *Ezt a tisztaságot csak azzal érheti el, hogy minden tárgyat a jelentés ideális fürdőjébe merít.* Lehet mármint a tárgyakat művészileg egyenként is előállítani; de összességük a nagyobb és magasabb idea, s így a nagyobb érték is. Ennek kialakítása lesz tehát a művészet legmagasabb foka s ehhez képest nyernek értéket az alárendelt ideák is. Csak ha azon a gyerekes fokon maradunk, amely az élvezet után sóvárog, mégpedig a „vaskosa” után, — csak akkor lehet a mű értékét az esztétikai hatás után megállapítani. E tévedés vastagsága annál feltűnőbb, mert senkinek nem jut esze ágába sem (józanul!) a logikának, etikának (bár ezt próbálták) célját az élvezetben keresni. Hogy a modern időkben ezt az esztetikával megkísérik, annak oka az, hogy az európai népek közé egy alacsony népfaj tolatkodott be, amely a tömeg alacsony ösztöneire alacsony ösztönökkel spekulálva, azt megmételtyezi és értéklését lealacsonyítja: — a zsidó. Innen a feminizmus átka is minden átkos appendixével!

62. §. Az esztétikai szemlélés kellékei és az associatív faktorok. A rejtelmes jelentés és a symbolismus.

A „műélvezet” ambiguitása tehát a hedonizmus uralmában találja gyökerét; s innen ered a műkritika meghamisítása is. Mihelyt ezt a hedonistikusságot álláspontot elejtjük, azonnal más mértéket nyerünk. Akkor nem fogjuk többé Teniers disznóságait Raffael Santi „athenei iskolájá”-val, — Sardout vagy Rostandot Shakespeare-vel, Berangert Anakreonnal, V. Hugo drámáit az Aischylos drámáival összehasonlítani. Akkor a színpad nem lesz többé a hülye operetnek (Offenbach, Strauss stb.), hanem Wagner, Mozart, Fidelio és a komoly zenének a helye. Akkor nem a balett, melyet vén kecskék szoktak passióval nyaldosni, hanem a menuette művészete lesz a vonzó. Akkor — no de erről beszélni mai nap „nem illik” — megszűnik a sémita értékelés és sok mindenféle (a keresztyén jézsuitizmus is Corregio-jával és Tiepolójával).

De ha a műélvezeteknek vannak fokai, amelyeknek értékét a *nemesség* dönti el, nem pedig a „bujaság”, — akkor lehet-e mégis olyan vonásokat emlegetni, amelyek az esztétikai szemléletre nézve jellemzők és

kötelezők általánosan és minden fokán? Aki ebben kételkedik (az I-ső Fejezet fejtegetéseinek ellenére), annak részére hadd állítsuk még egyszer össze az idevágó főbb vonásokat.

Az esztétikai szemlélés s így a műélvezés fővonásai:

1. a *szemlélés* annyi, mint objektív egyezés az alany és a tárgy között. Ennélfogva
2. az a *figyelésnek* egy formája, melynek más szándéka nincs, mint a képbe való elmerülés, — tehát más érdeknek szolgálatában nem áll;
3. ez a figyelmeztetés *emlékeinkre* irányul; mellette együtt hangzanak a reális ösztönök, de fő *a jelentés*, azaz az ideális kép;
4. e képet kiemeli a *haszon* sorából, bár formáját (az okviszonyt) megtarthatja; önmagára állítja és *egységbe tömörít*;
5. ezzel a képpel szemben a figyelő Én megőrzi a maga *szabadságát*; az Én csak önként fordul erre a képre és elejti akkor, amikor akarja;
6. a képben a *jelentés a mag*; jelentésekből van minden része s ezért
7. értéke a *jelentés nemességétől* függ.
8. Élvezése ezért a *legtisztább*, mert salakíze nincsen, csak az értelmiség testébe öltözik.
9. Feltételei a *constructio* és a *tartalom* egysége s az alkotó tényezők értékes volta.

Hogy mármint a műélvezés a különböző műalkotásokkal szemben milyen speciális viszonyokat kíván (tehát az ábrázoló és hangzó művészeteknél miféle feltételekhez van kötve), — az a speciális tárgytól függ s fejtegetése nem általános esztétikai, hanem részletes lélektani feladat. E helyen még csak egy irányba kell figyelmünket fordítanunk: azon elemekre, melyek a műtárgyak zöméhez fűződnek s amelyeket *asszociált tényezőknek* szokás az esztétikában nevezni.

Ha a műalkotás jellemét ferde irányba terelte a hedonizmus, úgy ezen eltérítésben még jobban megszilárdította az egész illusionizmust az asszociatio hangoztatása, melyet kivált *Fechner* óta hallani az esztétikában. Fechner szerint u.i. az esztétikai szemlélésben két faktor játszik össze: a *közvetlen* és az *asszociatív* faktor. Amannak köszönjük a tetsző formaviszonyokat, az érzéki benyomásokat és a tartalmilag megokolt kedvézeteit, de csak amennyiben mintegy ösztönszerűleg értjük meg azokat. Ellenben az asszociatív faktorból származnak mindazok az érzelmek, melyek a tárgy gondolata által felélesztett képekből erednek. Ezen szétválasztás ellen sok kifogást emeltek — helyesen. Mert a *kapcsolatos tényező nem magának a tárgynak, hanem saját magának értékét tolja a tudattérbe*, s ezért a tárgyra nézve idegenszerű. Az esztétikai összhatás u.i. csak azon elemekből áll, melyekből az esztétikai tárgyat megalkottuk, tehát egyrészt az érzéki, másrészt a jelentési elemekből és a konstruáló projectióból. Hogy énrám egy arany golyó nem gyakorolja azt a benyomást, amelyet a narancs (*Fechner példája*¹), annak oka nem a kapcsolatos vonásokban, hanem az alkotó tényezők különbözőségében keresendő. Az aranygolyó jelentésében csak az anyag és a gömbölyű forma foglaltatnak; ellenben a narancsnál nem csak a sárga szín, illat, alak tényező szerepelnek, hanem szerepel az a gondolat is, hogy élő anyag, szerves termény, amelyben egy fának életereje nyilatkozik, hozzájárul az íze és más érzéki s értelmi vonás. De hogy a narancs Itáliára emlékeztet, annak ragyogó kék egére, acélkék tengerére, narancs- és citromligeteire, esetleg szépasszonyaira, — ez a narancsgyümölcs esztétikájához nem tartozik. Aki az összhatásba ezt is felveszi, az többé nem a narancsot, hanem egy tájképet (ezt is töredékesen) szemlél.

De eltekintve ettől, az esztétikai tárgy értéke ezen nézet szerint kiválólág attól függene, amit hozzá gondolunk, nem a tárgynak magának az alkatától. Ez pedig művészetnek az ellenkezője. A Madonnákra nézve egészen mellékes az „*immaculata conceptio*” és minden miszticizmus, amelybe a kor belemerítette. Rembrandt Madonnái vagy a modernek Madonna-képei (egyet Münchenben láttam most a Neue Pinakothekben No. 144. Dagnan Bouvret-től) a lényegest emelik ki, mikor az anyai szeretetet teszik központtá. Maguknak a kapcsolatoknak értéke ettől egészen különbözik; s ha az értéket ők adnák a műnek, akkor mindenesetre egy távolabbi mértékre utalnának, amely a mű alkotó vonásaira épp úgy vonatkozik, mint öreájuk.

Harmadszor — igen helyesen jegyzi meg Dessoir — az asszociatio megfigyelésére és tapasztalásra utal; akinek nem állanak rendelkezésére ezek, az nem élvezi a művet. *Pedig a műnek magáért kellene beszélnie*,

¹ Vorschule der Aesthetik.

— a rejtélyesség nem a művészet tere. A magyarázó jegyzetek csak annyit adhatnak, amennyit a kép tartalmaz, különben pántlikákhoz hasonlítanak, melyeket a régi festők a szentek szájából gombolyítanak ki.

Ha ezzel szemben arra hivatkoznak, hogy vannak „*elkerülhetetlen associatio*”, amelyek minden szemlélőben felélednek, akkor ez ellen is helyesen jegyzi meg Dessoir, hogy az ilyenek is ingadozók. Mi pld. a zöld színben a növekedő életet érezzük, Wilde Oszkár szemében ellenben a zöld szín annak decadentiáját jelzi, aki azt szereti; a piros a ragyogó életörömet jelezné, de az őszi erdő veressége az ellenkezőt mutatja; az éjjeli tájkép elszomoríthat, de kellemes hangulatba is ringathat, ha pld. az éjjeli nyugodalomra gondolunk.

Ezért igaza van Dessoirnak abban,¹ hogy az associatio fontos tényező a benyomásban és az élvezetre nézve, de nem a tárgyra és a tárgyszerű ítéletre. Ennek meg nem figyelése súlyos esztétikai tévelygésre vezethet, amennyiben a tárgyba könnyen olyasvalamit *olvashatunk* bele, ami benne nincs, és viszont a művész olyasmit dughat bele, ami abba nem férhet. Minden érzéki u.i. symbolum, amely a jelentést jelzi. De ezt a *jelentést úgy kell jelezni, hogy elkerülhetetlen legyen*; az érzékiben ne legyen más, mint a jelentése, telítve legyen vele tökéletesen. *Ahol az érzéki ezt nem teheti, ott a művészet a maga határáig jutott el.* Aki pld. Laokoon szájából Vergilius szavait olvassa ki, az csalódik, mert Laokoon csak kiált. Aki Luther képében (Berlin) ezt látja: „itt állok...”, az csalódik, mert Luther csak dacosan s mereven elutasít. Mindezek túlmennek az ábrázoló művészet lehetőségein s csak a szóló művészetekben nyerhetnek kifejezést. Szóval: *a symbolum a jelentés kifejezője s nem jelzője kell, hogy legyen.* Egy távolilag megszerkesztett ház *jelez* házat, de *nem fejezi ki azt.* Jelzés (Bedeutung) és kifejezés (Ausdruck) tehát különböznek. A jel (pld. skeptron, oroszlán, zászló, korona) különbözik a jelentéstől; a kifejezés maga az érzékileg megvalósult jelentés, annyi, mint *a láthatatlannak érzékelhető valósága.* A harag, öröm kifejezése a mozdulat; ebben a kifejezésben, ha megfelelő, maga a harag nyilvánul, nem csak jeleztetik. És esztétikává az által lesz, hogy magát a kifejezést keressük és nem a valóságot. A dühödt színész többé nem esztétikai tárgy.

A látható formákat mármint azon belső mozgalmakból magyarázzuk, *amelyeknek kifejezői.* Ut ridentibus arident, ita flentibus afflent. Humani voltus. A testi formáknak ezt a jelentését ragadjuk meg (physiognomia) s így fogjuk fel a finom kis kezét, a könnyű csinos lábat (nem taposásra szolgál, hanem lebegésre), az elálló nagy fület (mely a korszó füleire emlékeztet), az archoz arányosan simuló orrot, és annak incarnat-ját, stb. Lysippos a kedvező pillanat (Kairos) szobrát úgy ábrázolta, hogy szárnyakat adott neki, gyors futásba helyezte, homlokán az üstök és hátul a haj rövidre nyírott. Carriere szerint a szerencse gyors, üstökön kell ragadni, különben kopasz feje kisiklik kezünkől. De hogy egy ifjú, borotvával és mérleggel kezében, azt jelenti, hogy a szerencse *ἐπὶν ξ ροῦ ἀκμῇ ἴσταται* s mérlege ritkán van egyensúlyban, — azt már a hellének is csak fejtoréssal tudták megállapítani. Modern symbolistáink (pld. Klinger) annyit bele rejtélyeznek alakjaikba, hogy logikai kínlódásra és nem esztétikai élvezetre látszanak invitálni. Egy ideig divatos is volt ez a magyarázat; mindenben titokzatos jelentést kerestek. Dante egyik leveléből (7.) Dessoir a következő példát hozza fel: „Ad evidentiam itaque dicendorum, sciendum est *quod istius* (a divina Comediának) *non est simplex sensus*, immo dici potest *polysemum*, hoc est *plurium sensuum*; nam alius est sensus qui habetur per *literam*, alius est qui habetur per *significata* per *literam*. Et primus dicitur *literalis*, secundus vero *allegoricus* sive *mysticus*. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in his versibus: „In exitu Izrael de Aegypto, tempore Moysis, Domus Jacob de populo barbaro, facta est Judaea significatio eius, Izrael potestas eius.” Nam si *literam* solam inspicimus, significatur nobis *exitus filiorum Izrael* de Aegypto, tempore Moysis; si *allegoriam*, nobis significatur *nostra redemptio* facta per Christum; si *moralem* sensum, significatur nobis *conversio animae* de luctu et miseria peccati ad statum gratiae; si *anagogicum*, significatur *exitus animae sanctae* ab huius corruptionis servitute ad aeternae gloriae libertatem.” (Epistola Domino Kani Grandi de Scala.)² Ehhez csatolja azután azt a magyarázatot, hogy ezek az értelmezések mind allegorikusak: „Et quamquam isti sensus mystici variis appelentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, quum aleon graece, quod historiali diversi. Nam allegora dicitur ab alleon graece, quod in latinum dicitur alienum sive diversum.”

Nyilvánvaló, hogy ilyen interpretatiók egészen idegenszerűek az esztétikában s azért Goethe Faustjának II-ik része nem ezen, ismeretlen értelme miatt tetszik. Mindezek az élvezettől különböző célnak szolgálnak (pld. egyházi embereknek) s már ezáltal kizáratnak a művészet köréből. Az ú.n. „értelmi” lyra sem engedheti meg magának, hogy rejtélyeket állítson fel a megfejtők számára. Annál kevésbbé éri el célját az ábrázoló művészet ezzel. „A Tejút eredete” (Tintoretto festménye),³ P. Veronese velencei „Allegoriá”-ja,⁴ M. Angelo

¹ I. i.m. 192. l.

² Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft. 193-ik oldalán.

³ Reinach i.m. 300. kép.

⁴ U.o. 302. kép.

prófétái¹ és Sybillái csak névben különböznek s mint allegoriák nem érnek többet Colombe Miklós nantesi allegoriájánál, amelyről nem értjük, hogy miért kell éppen az erényt ábrázolnia.² Klinger képe: „Krisztus az Olympuson” (*Belvedere*) tele van ilyen rejtelmes „jellemtelennel”, s így Makart nagy képein sem érthetők önmagukban az alakok (pld. a bécsi „Bőség”, és a „Gazdagság”).

63. §. A műélvezés előállításához szükséges kellékek (a 3. kérdés).

Az előző §-okban kifejtettük, hogy az esztétikai szemlélés és a műélvezet egyrészt milyen módon folyik le általában, másrészt megvizsgáltuk: a) milyen elemekből áll az esztétikai tárgy? — milyen viszonyban van a realitás vagy az ontológiai való az esztétikai valósággal? Azután b) felvetettük a kérdést: miképpen történik az esztétikai tárgy megértése. Itt megsegített minket az a belátás, hogy az esztétikai tárgy mindig csak azon tényezők egységei, amelyekkel azt megalkottuk. Ennélfogva az esztétikai felfogásban egyrészt a közérzéki adatok játszanak közre, másrészt pedig maguk a logikai jelentések is; s minthogy ezeket mi magunk adjuk a képnek, ennélfogva az esztétikai tárgy érzéki külseje nem lehet jel, hanem a jelentéssel telített kifejezés.

Ez az így kialakított tárgy hat tehát a felfogóra. S nyilvánvaló, hogy benne nemcsak ezek a tartalmi vonások vannak, hanem azoknak projiciáló lendülete is, amely a mi projectionkat hasonló lendületbe kénytelen hozni. Hátra van tehát még az a kérdés: *milyennek kell a projectionnak lennie, hogy a szemlélés nyugodt esztétikai állapotot hozzon létre bennünk?* Ez nyilván a kérdésnek formai oldalát érinti; mert hogy milyen értéke van a tartalomnak? — ezt az axiógiával egyezőleg állapítjuk meg.

Hogy a logikai jelentések magukban végig terjedő tagoltsággal bírnak s hogy ennélfogva azok kialakulása minden téren, optikai és akusztikai irányban egyaránt, ehhez van kötve, — azt már az előző §-okban tüzetesen kimutattuk. Hogy pedig itt nem a részek synthesise vagy holmi mechanikus összerakás az alakítás módja, *hanem a projectio egységes actusa*, (amint ezt Dessoir is tüzetesen fejtegeti³) ezt már többször fejtegettük és kimutattuk.

A most feltáruló összefüggés a projectio egységes actusának tanához fűződik s az előbbi fejtegetéseket ezzel a kérdéssel *toldja meg*: mely viszonyok már most részletesebben azok, amelyek *tetszenek*?⁴ Mondhatjuk ugyan, hogy azok tetszenek, amelyek a természetben akadálytalanul megvalósulnak. De a kérdés konkrétebb fejtegetést követel s éppen ez az *experimentális esztétikának* empirikus feladata. Ebből látható ennek a kísérletező tannak az *értéke* és fontossága: s éppen ezért érthető, hogy ezen részletek ingatagságába nem fogunk elmerülni, hanem csak a főpontokra szorítkozunk. Mert világos, hogy az esztétikai érték főkérdése nem a formára, hanem a jelentéses tartalomra irányul; s ezért a formai tökéletesség csak abban az esetben bír esztétikai értékkel, ha a tartalomból magából nő ki. „Form eines Gegenstandes ist der frei und im vollen Strome eines unbedingt Eindruckes aus dem Gegenstande selbst uns ansprechende Gehalt” — mondja H. von Stein.⁵ Ezt szemmel tartva, anyagunkat könnyen áttekinthetjük, ha következőleg csoportosítjuk.⁶ A tartalom *egységes hajításban* nyilvánul, amely az egész tartalom minden tagját külön-külön is átlengi. Ezt a tényt így fejezzük ki: *az egység uralkodik a sokféleségen* s logikai megfelelője a centrális és kerületi jelentések függése. Ennek az egységes actusnak vagy *összhajításnak* bizonyos erővel és így *nagysággal* kell bírnia. *Milyen viszony áll fenn a tartalom és ezen nagyság között?*

De az egység momentumokból áll. Tartalmilag ezen két fél viszonyát a logikai formák szabályozzák. *Egyensúly a centrum és a kerület között* az alaptörvénye ennek a szabályozásnak. Projective pedig az összhajítás és a momentumok részhajítása közti viszony a probléma. *Miként tagosodik az egység ezen momentumokká?* — Ez a ritmus kérdése általában. S milyen viszony tetszik az egyes részhajítások

¹ Ézsaiás, Jeremiás, u.o. 347. kép.

² U.o. 388. kép.

³ A mérték és a ritmus a maguk egészében lesznek érthetőkké. Tehát az első és az egész, amely azután különbözik a maga egyes momentumaira. Külömben „Wäre dies Tätigkeit des Dichters der eines Mannes gleichen, der Stein auf Stein setzt”. „Diese Construction entspricht jedoch nicht dem Vorgehen des Künstlers, noch dem Gefühle des Genießenden.” — V.ö. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft. 140. l.

⁴ Hogy ez a tetszés változó, azt bizonyítja a női ideál, amelyet Giovanna d'Arragonáról ad Niphus. — Stratz i.m. 31. l.

⁵ Beitrag zur Aesthetik der deutschen Classiker. Reclam kiadása 99. lap.

⁶ Erre a felosztásra Dessoir (i.m. 117—151. lapjain) fejtegetései vezettek.

között? Ez a *proportio kérdése*, amely egyrészt akustikai, másrészt optikai jellemű. Amaz a *harmonia*, emez a *proportionalitás* problémája. A tárgyalás tehát szólhat:

1. A tárgy külső nagyságáról, és
2. a tagolás tetszőségéről, még pedig
 - a) az akustikai — harmonia
 - b) az optikai — proportio

terén

64. §. A tárgy nagyságáról.

„Wie alle Wirklichkeiten, so ist auch die aesthetische ein undefinirbares Zusammen von qualitativen und quantitativen Bestandteilen“, — mondja Dessoir.¹ Hogy a realétól eltekintve, az esztetikumban a tartalom a quale, a projectio a quantum, — ezt előbbi fejtegetéseink felderítették. És ha meggondoljuk, hogy a projectio két mozzanatot zár magában: a) a tartalom önállóságát és b) az Én-nek önállóságát, — akkor kérdésre sem szorul az a tény, hogy a tartalomtól függ a projectio *intensiv és extensiv nagysága*. Nem csak az Éntől; a formalizmus, amely a műalkotásokban mindenütt a nagysági viszonyokat kutatja, ezen tévedésben szenved. Szerinte csak a *relatív* viszonyok határoznak, — azaz a részek arányossága, — az *absolut* nagyság (amint a jelentés önprojectióját nevezhetjük) esztetikailag mellékesnek látszott előtte. „Für diese Auffassung ist.... 10:20 dasselbe wie 1:2“. ² S ugyanide hajlik Dessoir szerint a „Theorie des schönen Scheins“ is, mert az Én-től látszik függeni, hogy milyen intenzitású hajítással állítja oda a „szép látszatot“. Ha az „illusionismus“ azonban az objektív projectiótól a subjektív projectiót megkülönbözteti, akkor ettől a nehézségtől megóvhatja magát.

Mert a tartalom, a jelentés, először a saját logikai síkjában lép elő, — *s itt még nincs extenzitása*, csak logikai ereje. Amint a phantasia síkjába lép, nyeri azonnal ezt a vonást is úgy, hogy bátran mondhatjuk: *a nagyság annyi, mint a logikai érték a phantasia térszemléletében*. Magában véve csak intellektuális értéke van a jelentésnek; csupán a megvalósulás phasisaiban nyer mennyiségi vonást vagy nagyságot.

Így nézve azonban a dolgot, nyilvánvaló, hogy *minden esztétikai tárgynak* (minthogy szemléleti) *megállapodott extensiv és intensiv nagysággal kell bírnia*. Ez a nagyság a logikai alapjegyektől függ s ezért szabályul a *fajszerűt* („Gattungsmässiges“) használjuk (Dessoir). Minthogy ez magának a jelentésnek önprojectioja, ezért minden tőle való eltérés megzavarja a projectiót és visszatetszést szül. Egy székesegyház és modellje ép oly különbözően hatnak, mint pld. Cellininek kolosszusa. (V.ö. 61. §.) Így tapasztaltuk pld. a Deák és Kossuth mauzoleumának mintáinál, így Mátyás szobránál is. M. Angelo azért óvatosan cselekedett, amikor mintáját a valóval egyenlővé tette s víz alá merítette. A karton és a fotográfia különböző hatása, eltekintve minden körülménytől, a *tárgy önnagysága* mellett tanúskodnak. A mit kolosszálisnak és monumentálisnak gondolunk, azt így is kell ábrázolni; a miniature nem lehet kolosszális.

Ennek az arányosságnak még a keretben is ki kell fejeződnie. *Everth* tanulmányaira hivatkozva *Dessoir* újra feleleveníti *Fechner* régebbi tételét, amely szerint a nagy keretben nagy tartalmat és nagyszerű kivitel is kívánunk. „Le grand cadre (keret) demande des grands sentiments desquelles découle (folyik) une façon (alak, munka) élevée et des colorations héroïques“, — idézi Th. Couture-től Dessoir.³

Ezért *Aristoteles*, igen helyes belátással, minden műtől s igaz drámától is bizonyos μέγεθος-t követel,⁴ és pedig ezekkel a szavakkal: „minden összetett szép tárgynak, akár élő, akár élettelen az, alkotó részeiben rendezettnak kell lennie s bizonyos határozott nagysággal — μέγεθος μὴ τὸ τυχόν — mert a szépség nagyságon és rendben nyugszik; minél fogva sem nagyon kis állat nem lehet szép, — mert a szemlélés ezen határon megzavarodik — sem túlságosan nagy (παμμέγεθος) állat nem lehet az, mert ilyen állatot összes részeiben sem szemlélhetünk egyszerre: pld. egy állatot, amely 10.000 stadiumnyi volna“.

¹ I.m. 141. l.

² Dessoir i.m. 141. l.

³ I.m. 153. l.

⁴ Poetika. 7. c.

Vétséget követnek el a költők és a zenészek, mikor csekély tartalmat hosszúra nyújtanak s laposra kovácsolnak; ritkán maradnak a kellő nagyságon *alul*. Ellenben megfigyelték,¹ hogy a festők többnyire a valónál *kisebb* méretekkel dolgoznak. Magyarázható ez abból, hogy a nagy méretek felfogásához bizonyos távolság kívántatik, amelyet gyakran eltévesztenek; ellenben kisebb méreteket a phantasia könnyen megnagyobbíthat, amint pld. a genre-képeknél tényleg történik is. Én ugyan Teniers, Terborch, A. van der Werfft s mások képeinél nem vettem észre, hogy phantasiám szemlélés közben nagyobb méreteket varázsolt volna elém: s ezért nem fektetnék a *normaszerű nagyságra* oly nagy súlyt. Csak ott, ahol a szemléléstől nagy megerőltetést kívánunk, akár a tágítás, akár a kicsinyítés irányában, ott fog érezhető kényelmetlenség támadni; pld. elefántcsont metszeteknél vagy M. Angelo némely alakjánál (nőknél is).

Ez az extensív nagyság az optikai sorban is postulat: tehát *időbeli* extensitas. Mert az idő hosszának absolut hatása van; azok a képek, amelyek az idő alatt lefolytak, mintha elhomályosítanák magát a múlt tényét is, amely a mi számunkra mégis csak új. Dessoir ezt kétes példával akarja magyarázni, melyet Fontane „Effi Briest”-éből vesz. Itt Instetten báró hat év múlva értesült felesége hűtlenségéről, és sem haragra nem lobban, sem bosszúra nem gondol — „Und wenn ich mich frage; warum nicht? — so kann ich zunächst nichts anderes finden als die *Jahre*.” A báró úr nyilván a maga elgyengülését ráfogja az időre s ezért helyesen mondja Dessoir, hogy erkölcsi ítéleteket az időtől függővé tenni nagyon prózai, sőt brutális. A kvantitatív erősödés forrását úgy látszik, az *ismétlésben* találja meg Dessoir; a megismétlésnél u.i. a kép megsokszorozódik s így hatása is más lesz. Pld. egy oszlopsornál a viszony — úgy mond Dessoir — $n : 1$, ha azt egy oszlopsorral hasonlítjuk össze; s mégis más a hatása. Ez a magyarázat azonban a kérdést eltakarja. Mert az oszlopsornál nem az ismétlés, hanem a *kvantitatív nagyság* hat. S épp így másutt is az időbeli hatást abból kell megérteni, amiből az extensív nagyságot. Azért, mert a jelentésnek van önnagysága, az Én projectiojától is kell bizonyos intenzitást követelni; s azért, mert valamely érzésnek, cselekvénynek van önnagysága, azért kell az időbeliséget is hozzá alkalmazni. Ez azonban már az önprojectio és az Én-projectio határán álló eset.

Ezen körülmény játszik közbe az egyes műfajok megállapításánál is. A zenei *motívum* rövidebb, mint a *thema*; a fuga témája rendszeren 2—4 ütemből, a sonátáé 8 ütemből álló periodus. A sonatina kisebb, mint a sonáta. Épp így a románc hosszabb lehet, mint a ballada, a novella rövidebb, mint a regény. Mindezt bizonyítják az epigramma, aforizmus, vázlat, töredék stb. „Der Einfluss des Quantitätsprinzips ist unverkennbar” — állapítja meg helyesen Dessoir.² Hogy mindez pedig a jelentés önnagyságából ered, az világos.

S a milyen a hajítás energiája, olyan lesz a *mű intenzív nagysága* is. Ez a tétel az esztétikai élvezésre nézve nagy fontosságú és a művek *előadásánál* is figyelembe veendő. Liszt E-dúr polonaise-t nem lehet ócska spinetten előadni, mert nem az aránylagos, hanem az *absolut* fortissimo kívántatik hozzá. Akinek pianissimoja nem cseng, az nem bír egyenletesen játszani, mert a legcsendesebb hangja még mindig túlerős. Ez a helyzet az énekeseknél is. Berlioz „Requiem”-jéhez (Grande Messe des Morts) 1 fő-, és 4 fúvó kar kívántatik, amannál szükség van 2 dobra és mindenféle fúvó hangszere; a vonós karnál 108 férfi kívántatik, az énekkarnál 70 soprán, 60 tenor, 70 basszus.³ Ez pedig mind az absolut nagyság kedvéért. Enélkül, ha az arányok meg is maradnak, maga a mű felismerhetetlen; az összhajítás sokkal gyengébb, semhogy az intenzív nagyság bele férne.

Ugyanígyen kvantitatív vonás szükséges az *ábrázolásnál* is. Nehéz ipari tárgyakhoz a tölgyet kívánjuk; palotához masszív anyagot, nem könnyű téglát, gipszet, vastag papírt. Itt már a koncepció is vaskosabb, nem csak a kivitel; az erős izomzat már magában véve nagyobb intenzitású projectiot igényel.

Mindezekből tehát következik, hogy:

1. az esztétikai tárgynak van önnagysága;
2. ezért külsőleg is nagy formátumokat követel a monumentális, kisebbet a nem monumentális;
3. ebből folyik a műfajok különböző nagysága;
4. a kialakítás anyaga is eszerint választandó ki;
5. az előadás pedig a mű ezen képzeleti nagyságát keresse s igyekezzék az elérni. Hogy pedig ez a nagyság

¹ Dessoir i.m. 143. l.

² I.m. 145. l.

³ Mindezek az adatok Dessoir i.m. 145—146. lapjairól vannak véve.

6. a tárgy jelentésétől függ, azaz a projectio energiájától, ha pld. a feltámadás ábrázolt jelenetét s valami hollandi festmény kocsmái idylljét összevetjük. Ez ellen nem szólnak a Krisztus-képek sem. Igaz ugyan, hogy a bambino sokszor nevetséges kicsiségű (pld. Hugo van der Goes „Krisztus születése”-n,¹ de amit itt a külső méreteken különböztünk, azt a kifejezés pótolhatja. Ezt éri el pld. a Raffael sixtini Madonnája, amelyen a bambino nagysága a valón is túl megy, amihez a gyermek komoly pillantása, tartása, ülése, lebegő és zilált haja járul, amely a prófétát jelzi benne.

Általában azonban megkíváncsit, hogy a nagyság a beleérzést lehetségessé tegye. A New Yorki szabadság-szobrot csak középtávolságból élvezhetjük; távolról határozatlan, közelről kolosszális, mint a müncheni Bavaria is. Viszont apróságokba sem éljük magunkat bele; Wieland Abderitái, akik a Venus szobrát 80 méter magas oszlopra állították, hogy már messziről hirdesse műérzéküket, intő példaul szolgálhatnának. Ezt a határértéket azonban fixirozni nehéz, mert az a korok és népek szerint változik. Bach variatioi nekünk hosszaknak látszanak, Wagner operáit megbírjuk. Az egykori regényírókat (Gutzkow, Sue, Hugo V. regényeit, Jósika „Hat Uderszky lány”-át apáink még élvezettel olvasták; 20 évvel rá már Dumas „Monte Christo”-ja, „A három muskétás”; „Bragellone vicomte”-ja jöttek divatba). Most szorosabbra fogjuk a dolgot (pld. „Az új földesúr”, „Magyar Nábob”, „Kárpáthy Zoltán”) és mindennel sietünk; a regényolvasással is. Dessoir gúnyosan mondhatja „wir besitzen eine *Depeschenlyrik*”.²

65. §. A tagolás tetszetősége: 1. az egység és részeinek viszonya.

2. A részek egymás közti viszonya: az isodynamia.

Elvileg eldöntetik, hogy nem a physiologiai mozdulat, hanem a projiciáló figyelem a tetszés forrása.

Valamint az összhajítástól függ az esztétikai tárgy *egészének* nagysága — amihez az Én egységes projiciáló actusa simul — úgy a jelentés egyes tagjainak hatalmától és energiájától a részes *arányosságának* a tetszése. Hogy pld. Mózes alakja mekkora lesz, az függ a) jelentésének értékétől, és b) Buonarotti Énjének hatalmától. De hogy feje, karja, lába miként tagolódik, az ezektől a jelentésektől maguktól függ, még pedig a) mint a „Mózes” önjelentés mozzanataitól és b) mint annak beilleszkedő részeitől. A vizsgálat ennél fogva statikailag az egység és a momentumok között levő viszonyra, dynamikailag a tagosodás folyamatára irányulna. E helyen tehát logikailag a kérdés eként lenne elrendezhető:

1. az egység és részeinek viszonya általában;
2. az egység differentiálódásának folyamata, még pedig
 - a) qualitative,
 - b) quantitative.

1. Az egység és részeinek viszonya általában.

Ezen viszony tartalmi oldalát a belső forma kérdésének keretében kell megoldani; ott derül ki ugyanis, hogy minden konkrét egységben miféle mozzanatok foglalandók össze. Általánosságban azonban az egyenlőség viszonya az uralkodó; a fogalom egysége egyenlő a részeivel. Semmi vonást ebbe az egységbe bevinni nem szabad, amely természetéhez nem tartozik.

A constructio közben tehát a részshajításoknak összessége nem lehet több, mint amennyi az összhajításban foglaltatik. Ezen objektív kellékből következik, hogy egy résznek sem szabad erősebbnek lennie, mint az egésznek; ennek keretében el kell valamennyinek férnie. S ha elférnek, akkor tetszés kíséri a viszonyt. Ettől az objektív kelléktől különbözik a subjektív felfogás ereje; mert a figyelem az Én osztatlan erejével fordulhat egy részletre (szem, fül, homlok, valamely terv és az ahhoz tartozó motívumok stb.), de ez csak ideiglenes. A részletek nem kívánhatnak együtt hatásuk felfogására több erőt, mint az egység.

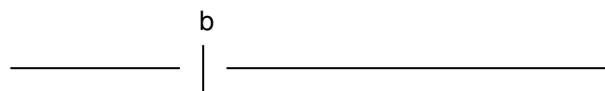
2. Maguknak a részeknek egymás között levő viszonyát a tárgy jelentése szabja meg. A projiciáló művész ezen szemléleti egységhez van kötve s újat nem találhat ki azon kívül, amely az értelmi egységben nyilvánul. A projectionak útjai tehát a tárgyak szerint különböznek; a tengeri állatok, amelyeknek alakja csillagszerű, más elrendezési típust követnek, mint a gerincesek. Amint általában az előző §-okban felderítettük, a

¹ Reinach i.m. 374. kép; vagy még Dürer bécsi képén is, a hol az angyalok a földön térdelve körülveszik a csecsemőt.

² I.m. 149. l.

projectio bizonyos rhythmushoz van kötve, amelyet az Én önállításából kell megértenünk. Ennek a rhythmusnak térbelileg több formája lehet — a vonalak esztetikája erre vonatkozik —; általános kelléke azonban a *rhythmikus tagok egyenértékűsége*. Ebben rejlik a szemléleti projectionak, úgy mint a metrikus haladás rhythmusának a gyökere. Ezeket hát jó lesz külön tárgyalni.

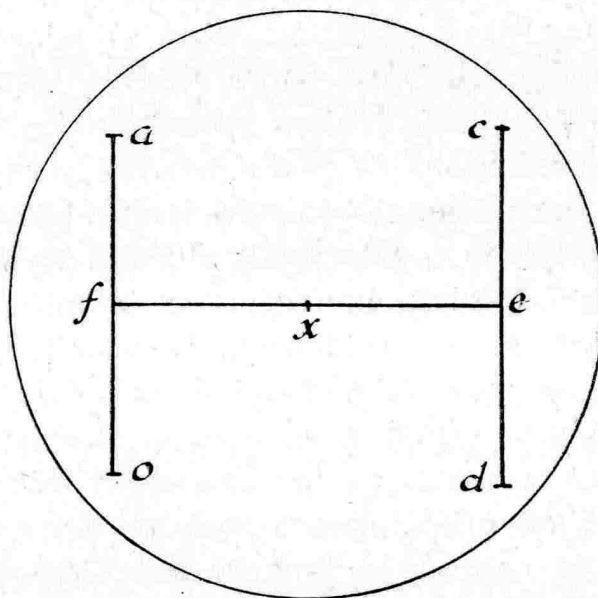
a) *Arányosság az ábrázoló művészetben*. Az arányosság elvének általános tapasztalati alapjai a következők.¹ Az egyes alakok az egyenértékűség értelmében bizonyos paúzára oszlanak fel. Egy paúza a projiciálásban két lépést választ el, melyet szemléletileg egy vonal két részével ábrázolhatunk:



ahol „b” a paúza.

Ezt a viszonyt szokás *symmetriá*-nak nevezni, amely elnevezés egészen találó, ha a *métron*-t nem csak a látható dolgokra szorítjuk. Az Én tevékenysége sikeres, ha az egyes nyugpontok között ez az egyenértékűség fenn áll; nem kell annak *egyenlőségnek* lennie; hisz azt a növények szárának symmetrice csökkenő tagolása (pld. a nádaknál) világosan mutatja; a fő tehát az, hogy *egyenértékűség* uralkodjék. Komplikáltabb műveknél (pld. zenei és költői alakításoknál) a szemléletiség hiányzik, s mégis van egyensúly a tagok között. A régiek a szigorú symmetriához tartották magukat; mi most szabadabban fogván fel a dolgot, megelégedünk olyan formációkkal, ahol az egyik oldalon a több-et kiegyenlíti a másik oldalon a kevesebb. Ilyen pld. Rembrandt „irgalmatlan szolgálja”.² Ezen egyensúly nyilván az Én projiciáló erejének az eredménye és nem csak a projiciáló tagoké. Dessoir az esetek regisztrálása végén helyesen jegyzi meg, hogy végeredményében mégis minden a felfogó tevékenységen fordul meg.³ Mert ez alakítja a művet magát s ez fogja fel az utánképzésben.

Ha tehát valamely téralak két részét tetszőnek találjuk, akkor symmetrikusnak érezzük, még ha különbözőleg vannak is kitöltve; a symmetria helyett itt az egyenértékűség képében áll előttünk a téralak s a tetszés onnan ered, hogy a felfogó munka két phasisa egyenlő. Ha a kör jobb felébe



közelebb, de hosszabb vonalat (c d) húzunk, bal felébe távolabb, de rövidebb vonalat rajzolunk (a b), akkor a tagolást mégis symmetrikusnak találjuk, mert $xe + cd = (xf + ab)$. Nyilvánvaló, hogy itt a két oldal felfogására fordított projectiók ereje egyenlő s azért a paúza két egyenlő phasist választ el. Azaz: ha a

¹ H. Münsterberg Principles of Art. Education. — Boston. 1905. A kísérleteket a Harvard-University psychophysikai intézetében végezték.

² Lásd Dessoir i.m. az V. táblát.

³ I.m. 175. l.

figyelem két pont felé egyformán vonzódik, akkor eléáll az egyensúly tetszése. Nem a szemizmok mozgulata, hanem a figyelem kifejtése, tehát a tetszés oka.

Ebből érthető 1., ha az x-től balra távolabb teszünk egy színt s jobbra közelebb ugyanazt, akkor a balfelőlének sokkal élénkebbnek kell lennie, hogy a jobbfelől levő színnel isodynamiában álljon. Ha tehát a figyelmet egyformán akarjuk lekötni minden irányban, akkor a fénylő szín és a fontos alak a szélekre teendő. A festők így is járnak el. De ha 2. azt kívánjuk, hogy a szélek felé a tér a végtelenben eltűnőnek látszassék, akkor a középpontba jön az erős alak és szín, ellenben a szélekre a csökkenő erejű tárgyat és színt helyezzük el.¹

Ha ezt a tetszést abból akarnók magyarázni, hogy a szemmozdulat könnyedsége tetszik, akkor, mivel a gyakorlott mozdulat mindig a könnyebb, azt nyernők, *hogy a megszokott irányú mozdulatok mindig tetszetősebbek volnának.* Ekkor pld. a merőleges mindig csúnyább lenne, mint a vízszintes vonal; a balról jobb felé haladás jobban tetszenék (így szoktuk meg az írásnál és olvasásnál!). Ez pedig nyilván nem áll. S ezért a kérdés nem physiologiai, hanem csak physiologiai úton (még pedig a projectio fogalmából!) oldandó meg.

66. §. Arányosság az ábrázoló művészetben.

Az egyenértékűség vonalakra és idomokra egyformán vonatkozik. Ebben áll az *arányosság* (proportionalitás): egész és részei között egyfelől, és a részek között másfelől.

Legegyszerűbb formája a *symmetria*. Legszeresebb értelemben véve szimmetrikus az az alak, mely függélyes kettéválasztás folytán egymást teljesen lepő két félre oszlik: szám, helyzet, forma és nagyság a tengely két oldalára eső felekben ugyanaz. A régi képművésznél ilyen szigorú szimmetria volt uralkodó.

A tapasztalás azonban az, hogy *a teljes lépés és összeesés (congruentia) csak vízszintes (horizontális) elrendezésben tetszik.* Ez egyrészt onnan érthető, hogy *így* szoktuk meg a tárgyakat *látni* (nézőtér az a sík, amelyen jobbra és balra haladhatunk); másrészt onnan, hogy a függőleges irányban a felső rész rövidebbnek látszik, valamint, hogy a mélységben az egyenes vonal egyik vége hajlik. Minthogy a látásnál az egyenes vonal ilyen nehézségeket csinál, azért — úgy látszik — ezt kerülni kellene. Pedig az építészet éppen ezt használja úgy, amiként az agyagipar (keramika) a görbéket. Épp ebből világos, hogy a tetszés nem függ az optikai csalódástól, azaz a *körvonal* (kontur) *nem függ magától* s így általában tetszősége nem optikai természetű.

A *függőleges tagolásnál* az egyenlő felső rész rendszeren rövidebbnek látszik (1 : 1) pld. az S betűnél és a számnál. Ennélfogva:

1. az (1 : 1) viszony nem tetsző:



2. az (1 : 2) viszony azonban tetsző:



3. Az aranymetszet, *Fechner szerint*, nem feltétlenül tetsző; csekély eltérés tőle jobban tetszik. Witmer szerint² ezen eltérés „a tárgy általános jellemétől s a szemlélő ízlésétől és intelligenciájától függ”. S eszerint itt befejezett matematikai arányokra még nem lehet hivatkozni.

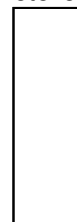
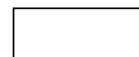
4. Az ú.n. *ismétlés elve* szerint alakulnak a hátgerinc és a mellkas, a szárnyak, a fenyőtoboz, a falevelek

¹ V.ö. Dessoir i.m. 175. l.

² *Analytical Psychology* 1902. — 74. l.

stb.¹

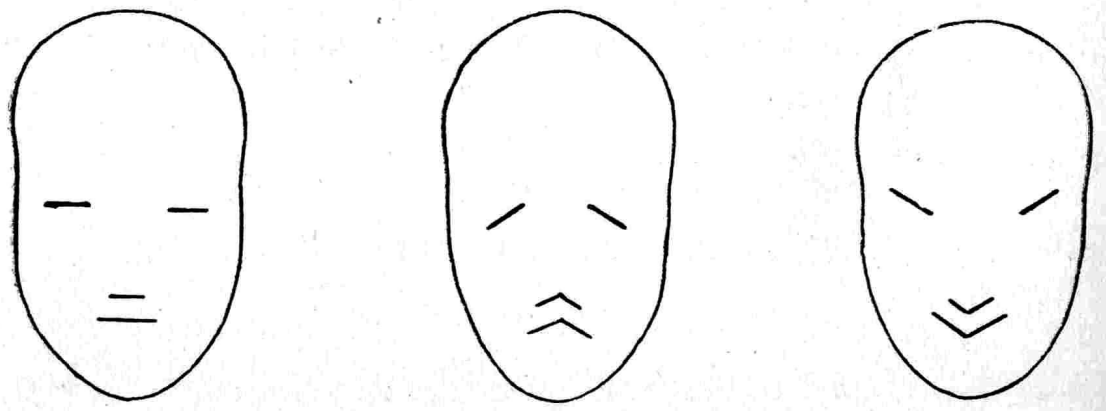
5. Az egyenközényeknél, *ha a major vízszintes*, akkor a nyugalmasság érzete ébred, **a** ha

**b**

pedig függőleges, akkor az önállóság bizonyos érzése ébred fel bennünk. Külömben is az „a” ábra mintegy „elterpeszkedni” látszik. Ha azt akarjuk, hogy a háromszög-idomok szépek legyenek, akkor az általános felfogás szerint az aranymetszethez kell azoknak közeledniük. Azaz: *a törvényt, amely az élvezetet szabályozza, általában sejtjük, de még nem ismerjük az itt szereplő projectio törvényét.*

6. A körbe beírt idomok nem tetszenek úgy, mint a körül írottak, mert amazok, mintha szét akarnák repeszteni a kört.
7. *A határoló vonalaknak* általában az a feladatuk, hogy az alaknak biztos támaszt nyújtsanak; ők u.i. a végső kihangzása a tartalomnak. S minthogy az alak tartalma a jelentő functio, azért „a forma a functiótól függ”. A végtagok ennek megfelelőleg lesznek lábbá, kézzé, szárnyá, úszó szervvé stb. Ennek a ténynek a csontok szerkezetében való nyilvánulását először *E. Kapp* mutatta ki.²

A bezáró vonalak fontosságát láthatni pld. kivágott idomoknál, ahol a vonalak megmaradnak, de, hogy így mondjuk, magjuk nincs. Ha az így megmaradt ürt feketével, pld. fekete papírral kitöltjük, akkor az idom maga „feszesen” kidomborodik. Ugyanezt mutatja pld. egy szabályos nyolc-szög, amely a maga egészében tetszik, de ha felét levágjuk, a tetszés elmarad. Ha csak a határoló vonalak vannak adva, akkor a szem „centrális látása” következtében a körvonalakat kiegészítjük, amint ezt *Humbert de Superville* három ábrája ékesen mutatja:



Ezért egészen helyesen mondja Dessoir, hogy a vázlat értéke nem magától a vázlattól függ, hanem a körülhatároltnak tartalma, functioja és tagolása által van meghatározva.³ Azaz a döntő ebben az esetben is a tartalom.

¹ V.ö. Dessoir i.m. 3., 4. és 5. ábrájával. Ez a mű az itt közölt fejtegetésekre nézve bővebb magyarázattal és részletesebb fejtegetéssel szolgál.

² V.ö. *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Braunschweig. 1877. — 107-125. lapokon.

³ i.m. 130. l.

67. §. Arányosság a hangzó művészetben.

A hangzó művészetben megnyilatkozó arányossághoz, valamint az ábrázolásnál a szokáshoz (képírás) maga a *fény* és *szín* vezet át. Szokás ezt a proportionalitást *összhangnak* (harmonia) nevezni, ahol azután a minőséget befolyásolóknak tekintik. A jelentés praedomináló hatalmánál fogva ez sem egyéb, mint a jelentés belsejének megszólamlása s így az általános tagolásnak egy esete.

Már maga a fény különböző módon szólaltatja meg a vonalakat. Egy négyzet fehér, szürke és fekete alapon egészen másként domborodik ki. Ennek a ténynek a felhasználása a művészi céltól függ, physikai alapja azonban az irradiatíóban keresendő. A *contrast törvénye* azonban nem csak a festésnél, hanem általában mindenütt uralkodik, ahol érzelmi viszonyokról van szó; mert alapját az Én önállásának két phasisa képezi. Éppen ezért területe nem a logikai és geometriai, hanem a musikalis viszonyokban keresendő.

A hangok és színek harmoniája azonban különböző törvényeknek van alá vetve. Két közel eső hang (c—d, d—e) dissonáns; két közel eső szín egymáshoz illik. E tekintetben a vonalak közelebb állanak a hangokhoz: egy négyzet egyik oldalának csekély eltolódása visszatetszik; ellenben, ha annyira nagy az eltérés, hogy új idom keletkezik, a visszatetszés elmarad.

Ennélfogva lehetetlen azt mondani, hogy két szín (veres—zöld, zöld—kék, kék—veres) egymáshoz illik-e vagy nem? Annyi bizonyosnak látszik az újabb psychophysikai kísérletek alapján, hogy *pótszínek egymás mellett ritkán tetszenek*. J. Cohn kutatásai¹ ellenmondanak Helmholtz régi és Wundt újabb tapasztalatainak.

A dolognak egyik oka abban keresendő, hogy a természetben ritkán vannak összhangzó hangok (a zörejek túlsúlyban vannak, ellenben a színek között a legnagyobb tarkaság észlelhető, minek folytán könnyen megszokjuk a nem tetsző színek egymásmellettségét is és idővel tetszőnek találjuk).

b) Arányosság a hangzó művészetben.

Ugyanezen qualitativ összhangot találjuk a hangzó művészetekben is. Physikai alapjait a harmonia-tan adja elő s azért itt mellőzhetők. Ami a tagolást — külső formájában — illeti — a rhythmikus és metrikus haladás alapján véve a tartalom által van megszabva; de a külső tagoltságnak összefüggése a belsővel még teljesen homályos; nem ismerjük okait sem s azért itt csak a külső forma előhozó forrásainak rövid vázolására szorítkozunk.

A rhythmusnak alapját már az előző fejtegetések az Énben tárták fel. Minden mozgás ugyan örömet okoz; fájdalomban a heves mozdulat enyhítőleg hat (Byron ilyenkor boxolt!); még a kocsikázás is azért kellemes, mert felszabadít a nehézkedés ereje alól. De hogy az organumok mozgása *tetszik*, annak nem a *szervek*, hanem az élvező Én rhythmusa az oka. Tehát a physiologiai periodicitás, mely az állatoknál is meg van, éppen oly kevéssé bír magyarázó erővel, mint annak speciális tünetkezése az *izom-munkánál* (Bücher). A rhythmus szabályossá teszi a munkát s tehát rendező hatású; de a játék és a munka rhythmusa nem magyarázza. *Valóban döntő kutatásaink nincsenek*, melyek eldönthetnék, hogy a *mozgás rhythmusa a hang rhythmusát előidézi-e?* Elvileg pedig az Én-ben kell keresni a testi rhythmus forrását is; az Én projectioja és öntagolása egyetlen forrása a szervi rhythmusoknak.

A *zenei és költői rhythmus fontosságáról* már a rhythmus tüzetes tárgyalásánál beszéltünk; a tartalom önállítása is rhythmusban történik, annál inkább annak *előadása* és *felfogása*. S azért nem csodálatos, hogy a rhythmus gyorsasága a darab esztétikai értékén változtat. A zenei előadás vége felé rendesen *sietünk* s azért nagyobb zenedarabok legalább allegro-val végződnek, ha nem is mint Beethoven szonátái, presto-val. A darab változik, ha piano vagy forte, allegro vagy lento játsszák. S ugyanezt tapasztaljuk a *beszédnél* is. Előadás vége felé mintha gyorsabban peregne a nyelvünk, a színészek is bele esnek ebbe a hibába s azért nem volt olyan képtelenség, amilyennek látszik, hogy még 100 év előtt a verses drámákat karmesteri pálcával dirigálták.² A tánc is mind gyorsabban pereg, minél tovább lejtjük; kifáradás, vagy mi az oka? — nem tudom.

A *felfogó figyelem* már most bizonyos periodusokhoz van kötve, melyeknek átlagos hossza egy mp. Ezen túl a kifáradás következtében lankadás áll be (pld. óráketyegés eltűnik) hogy új hullámmal új erőre emelkedjék. Ezt szemmel tartva kíváncsi lehet látni, hogy egy rhythmikus tagnak hossza nagyobb ne legyen, mint egy mp. Akkor u.i. a figyelem hulláma és a hang arsisa összeesnének; s ekkor az experimentális esztetika tana igazolva lenne, amely szerint a rhythmus-tag nagysága is egy mp-t tart. A

¹ Philosophische Studien. 1894. X. kötet, 562—603. lapok.

² Dessoir i.m. 180. l.

rhythmus azonban a tartalom nélkül (talán mégis megmarad a csendes dúdolás?) is tovább halad, amint ezt mindenki hosszabb (daktylusi) skándálás után észreveszi.

Azon tapasztalaton, hogy egy egyenletesen tovább hangzó hangot önkénytelenül *hangsúlyozunk*, épül fel az, hogy pauzáknak kell beállaniuk, melyeknek túlhosszúaknak lenniük nem szabad, mert különben összefoglalásuk lehetetlen; de túlrovideknek sem, mert akkor elmarad maga a rhythmus. Az *ictus* rendesen a kitörő projectioban jelentkezik; az utána következő actusban gyengül. *A gyermekek azért legelőbb a trochaeus iránt érzékenyek.*¹ A hangsúlyos és hangsúlytalan elemek határolt időrészei adják a *metrumot*, mely tehát hangok és szavak számára mintegy a keretet szolgáltatja.

Van pedig *felszálló* és *leszálló* metrum. A felszálló az ictus felé, a leszálló az ictustól el halad. Természeténél fogva a *trochaeus* nyugalmasabb, de feszesebb; a *iambus* izgató. Ha az időtartam pontonként megrövidül és az ictus marad, akkor $\frac{2}{4}$ -ből lesz $\frac{3}{4}$; ha pedig az ictus változik (p, f), akkor a tartam és a hangsúly ellenkezése áll elő. A metrika két hangsúly között legfennebb két súlytalant talál tetszőnek (kétes!) tehát dactylust vagy anapaestust.

S nem pusztán a hangok, hanem a *szótagok* is bírnak ilyen rhythmussal. Azért kell, hogy a zenei és a szórhythmus egyezzenek; a *caesura* a versben a lélekzetvétellel függ össze. — *Arany János*: „a hangsúlyos verselésről”.

A *zenei* és a *szórhythmus* egyezése abban nyilvánul, hogy a legcsekélyebb *rhythmus-motivum* egy szó rhythmusával egyezik. A zenei phasisok megfelelnek a mondatoknak, a zenei *strophé* pedig egy periodusnak. V.ö. *Liszt* „Hunnen-schlacht”-jában a hunok lovaglásának phasisát.² Ezen alapul az *ária* és a *dal* egysége. Ezekre nézve jó példákat mutat be Dessoir esztétikai művének 140. és következő lapjain.

Hogy az összefoglalás a részek sokaságával *mind nehezebbé válik*, ezt a tudat és a figyelemter kapacitásából érthetni.

Dessoir szerint tehát párhuzam van:

hangok harmoniája és a rhythmus, valamint

színek harmoniája és proportio között.

Az *egység alapja* pedig a *rhythmusban* van, *amely maradandó*, nem pedig a hangokban.

A rhythmus és a proportio *összeolvadása* adja a „szép mozgást” pld. tánczban, körtánczban, stb. Ezek kifejezendő tartalom nélkül is tetszenek.

Ebből az összefüggésből egészen világos, hogy az esztétikai tetszést *nem csak* a forma és *nem csak* a tartalom alkotja, hanem mindakettő együtt véve; de a domináló a jelentés, azaz a tartalom, bár a formának magának is nagy hatalma van. *Flaubert* (lettres à George Sand 274. l.) erről így ír: „Je me souviens d'avoir eu des battements de coeur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur d'Acropol, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées) Eh bien, je me demande, si un livre indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet? (Nem bizony!) Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divin, quelque chose d'éternel comme un principe?” Valószínűleg csak szerelmesek és rongált idegzetűek fognak így érezni.

68. §. Visszapillantás. Műélvezet a színi előadásnál.

Alkotás és élvezés, az eddigi fejtegetések szerint, ugyanazon lelki folyamatnak két formája. S éppen azért, mivel az alkotást nem lehetett sensuálistikus módon megmagyarázni, az élvezésnek sem adhatja ez az álláspont a kulcsát. Empirikus lélektani álláspontból nézve, a műélvezést nyilván minden művészi tárgy az érzékiség izgalomával indítja meg; de ez az élvezet csak akkor jelentkezik, amikor az érzéki kérést és hánccsot letisztítva, az alatta rejlő jelentésig hatoltunk. Ennek az egységnek megragadásából rekonstruáljuk aztán a műtárgy egészét s annak logikái, geometriai és általában matematikai tagoltságából, valamint az érzéki projectio átértéséből nyerjük aztán azt a nyugodt szemlélést, amelyben az Én a maga tárgyával

¹ Dessoir i.m. 133. l.

² Dessoir i.m. 139—140. lapjain.

egyezve egységbe záródik s a kívánság minden ingerétől szabadon, pusztán szemlélő állapotban élvezi magát.

A folyamat egy összbenomással kezdődik, amelynek érzéki elemei időbelileg előbb lépnek fel, de értelmi elemekig hatolnak elő. Komplikáltsága nem engedi a kérdés oly felállítását, amint azt Rumohrnál és Dessoirnál találjuk: milyen elemekből áll minden műtárgy? Szemmel tartandó u.i., hogy az esztetikai tárgy a szemlélés foka szerint különböző s éppen ezért ezekre a fokokra vonatkozással kell a kérdést felállítani. Előbb tehát ez a kérdés vetendő fel: *miképpen értjük meg a vonásokat*, amelyeket a tárgyon reáliter észleltünk? Ameddig az esztetikai tárgyat már most külön valóságnak nézzük, addig a műélvezet *illusioból* ered; ez az illusionismus azonban sokféle formájában (a beleérzést is ideszámítva, amely csak ezen álláspont mellett bír jogosultsággal) nem bír az esztetikában értelemmel. Az esztetikai szemlélőre nézve nem létezik illusio; ő az őszinte, önmagát felejtő szemlélő s a realitás kérdése csak a ravasz praktikus számítóra nézve áll fenn, s általában ismeretelméleti természetű és nem esztetikai. Mert a realitás alkotó részei nem számítanak, ő csak annak szellemiségét: azaz a jelentések complexumát s annak törvényét kutatja s e törvényeknek engedelmeskedik. Vannak pedig a szemlélés foka szerint különböző műélvezetek; *de egy fokon sem az élvezet a művészet célja*, hanem a világ idealisztikus képének kialakítása, melyet azután különböző fokon különböző tisztaságú élvezet követ. Az esztetikai tárgy vonásainak megértése pedig közvetlen intuition épül fel; azért az asszociált elemek csak kiszínező körülmények, de nem a műtárgy alkata s csak szimbolizálásra alkalmasak.

Ennek az értett jelentési zömnek, hogy esztetikailag hasson, 1. kellő nagysággal és 2. tagoltsággal kell bírnia. A tagoltság kelléke az ábrázolásban az arányosság, mely nyilván a projectio életéhez simul, a hangzó művészetekben pedig a harmonia.

Annak a tartalomnak és ezeknek a projektív kellékeknek össze kell hangzaniok; még pedig a határvonalakig; mert a határvonalak a functiótól, ez pedig a részjelentésektől, vagyis az intellektuális alkattól kell, hogy függjenek.

A műfelfogás ezen elemeit mind összefoglalja és a tartalom különlegességével meg bővíti a *színjáték élvezése*. Erről azonban részletesen csak a dráma tartalmának fejtegetése után lehet szólni.

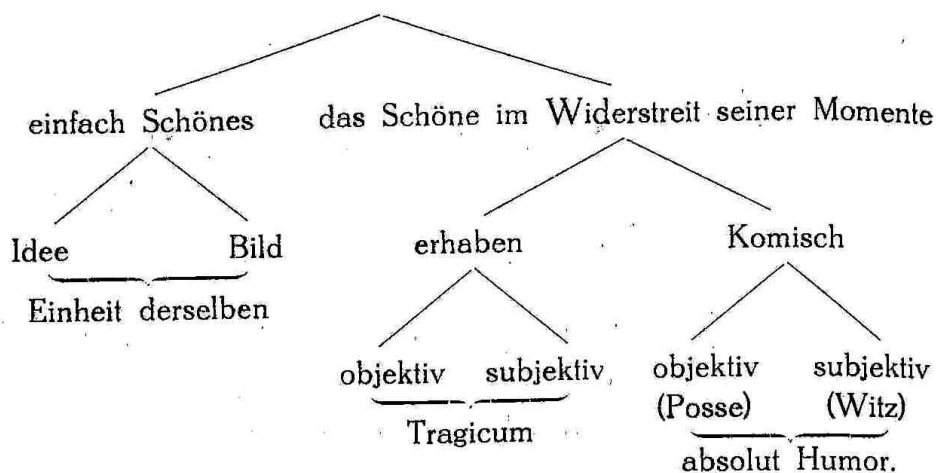
V. FEJEZET.

Az esztétikai kategóriákról.

69. §. Az esztétikai kategóriák fogalma.

Ismeretelméleti állásponton az esztetikának azzal kell végeznie, amivel a dogmatizmus kezdette volt, t.i. az esztétikai kategóriákkal. Az esztétikai kategóriák elnevezése alatt azon jelzőket értem, melyeket az esztétikai tárgyak szemlélése alapján ezekre a tárgyakra alkalmazunk. Ezek a jelzők már a görögöknél igen nagy számban fordultak elő, amint Jul. Walter művében¹ összeállította (v. ö. Axiologia 12. §). A főbbeket mindenki feltalálja ezekben a szavakban: szép, rút, fenséges, tragikus, komikus.

Az esztetika, mikor még a naiv realistikus állásponttól nézték a tárgyakat, — ezzel maguknak a tárgyaknak *realistikus tulajdonságait értette*, amelyeket *Platon* szerint egy ősválóságtól, a καλὸν καθ' αὐτὸ ideájától nyernek. Ebben az irányban próbálta a szépet *Plotinos* is megérteni;² utána a scholastica (kivált Aquinoi Tamás) kinek üres formalismusát az új-tomizmus egyik képviselője³ nyakatekert fejtegetéseiben nem épen világosan, de azért vékony lére feleresztve, most is lehet élvezni. Ezen irányt meg lehet találnunk a németek *objektív ideálmusában* is (Hegel, Vischer, Weisse), — s ez a „szép” metaphysikai fejtegetéseiben mai nap is él. Vischer nagy esztetikájának I. Részében — *Metaphysik des Schönen* c. alatt ezt a felosztást találjuk:



Mikor azonban annak tudatára ébredtek, hogy a szép átmenete a fenségesbe, ennek átmenete a nevetségesbe, még pedig nem csak alanyilag, hanem magában az objektív világideában is, semmiféle logikai fejtegetéssel vagy escamottage-zsal el nem érhető, — akkor visszatértek a Kant nézetéhez és módszeréhez, t.i. *az esztétikai ítélet természetének vizsgálatához* s ennek pszichológiai oldalát részletezve, eljutottak a „Modificationen des Schönen” (Groos; Lipps: 1. Erhabenes, 2. Rührendes, („aesth. Mischgefühl”) 3. Tragik, 4. Komik, 5. Humor) vagy az „aesthetische Kategorien” fogalmához (Dessoir). Dessoirnál⁴ ez alatt az „aesthetische Stimmungen” közti „qualitative Unterschied”-t vagy „aestetische Apperception” lehetséges formáit kell érteni, — amelyek azonban „egy tényállásnak objektív következményei” s ezért „alapszépségek” („Cardinal-Schönheiten”), ami kancsalítás az objektum felé. Hogy a pszichológiai esztetika, amint újabban

¹ Die Geschichte der Aesthetik im Alterthum. 1893.

² Ennead. V. 8. értekezés περὶ τοῦ νοητοῦ καλλοῦς.

³ Gietemann S. J.

⁴ i.m. 195. l.

kezelik (pld. Groos, Witasek) illusionismusban végződik, — ez pedig minden esztetikának megrontója, — azt már felmutattam s itt is megismétlem. Ezt az ingadozást most mindjárt fejtegetéseink elején meg kell szüntetnünk. Az *aesthetika számára nincs illusio*, — ezt mindenkor szem előtt kell tartanunk. A csalódás logikai fogalom; előállításának feltételeit a logika keresi. Az esztetikára nézve a való tárgy: a kép. Ebben a képben benne van jelentése és értéke is, — amint azt az értékten tüzetesen kimutatja.¹ Ha valakinek a tárgy vonásai tévesen jelentkeznék, — ez logikai hiba, amelynek correcturája az esztetikára nem tartozik; de ezért az eszthetika azt *élvezheti*. S csak ez az élvezet tartozik az esztetikába. Hogy már most a teljes igazság esztetikailag a legszebb, ezt mindnyájan tapasztaljuk; de az esztétikai szemlélés számára a κατὰ μέτρος igazsága is számít, mert a szemlélések között ismét csak az értékten dönt határozólag.

Az esztétikai tárgy tehát olyan, amilyennek a képe mutatja. Benne magában vannak a tényezők, amelyek az összbenyomást szolgáltatják (jelentés, forma, szín); ezek okoznak bennünk bizonyos hangulatokat, amelyek alapján a tárgyak *nemességi értékét* fixirozzuk s ezen *értékskála fokait* jelöljük azután azokkal a nevekkel, amiket a szép, fenséges, rút, alacsony stb. szavak juttatnak kifejezésre. Ezek ennél fogva maguknak az *aesthetikai tárgyaknak* alkotó tényezőit jelentik; mert az érték fokát ezek alapján állapítjuk meg. Hogy az esztétikai tárgy mögött rejlő X, a „noumenon” is ilyen vonásokból alakult meg; ezt az eszthetika nem bolygatja s az esztétikai szemlélés számára is egészen közönyös az. De azért „ideál-reálistus”-nak ezt az esztétikai álláspontot nevezni nem szabad, — mert az ideál-reálistus csak *logikai hypothesis*, a mely az esztetikára nézve közönyös. Sokkal inkább illenék reá a *subjektív reálistus* elnevezés; mert az esztétikai tárgy való (reálé), de alanyi (subjektív) vonásokból megalakult való.

Az esztetikának feladata ennél fogva a kategóriák fejtegetésénél nem az, hogy a reális feltétlenből (absolutum) holmi dialektikai furfanggal és gymnastikával a kosmikus összefüggésről ezen kategóriák között a fátylat fellebbentse; erre őszintesége nem engedi vetemedni. Feladatuk ellenkezőleg egészen konkrét és tapasztalati s e három pontban foglalható össze:

1. Állapítsa meg az eszthetika az összes esztétikai kategóriákat s azoknak területét;
2. mutassa ki az esztétikai hatásból, hogy milyen tényezők összeműködése kívántatik ezen eredmény (óvatosan nem nevezem „érzés”-nek, mert van abban egyéb is) létesüléséhez;
3. fejtsse ki tisztára azt a viszonyt, amelyben ezek a kategóriák egymással állanak.

Úgy látszik, hogy ezeknek a feladatoknak megoldása teljesen elegendő az esztetikának. Hogy az ő kategóriái a logikai és morális kategóriákkal miképpen függenek össze? — hogy a világkép egységében milyen metaphysikai szerepük jutott? — kérdések, amelyekről duzzad minden esztétikai kebel s a melyekre értéktani előmunkálatok nélkül felelni nem lehet; e kérdéseket tehát kellő helyükre, az érték általános elméletébe utaljuk.²

70. §. Az esztétikai kategóriák értékjelzők.

Én az esztétikai kategóriákban *érték jelzőket* látok, melyek a dolognak értékét fejezik ki és amelyeket az esztetikailag szemlélő alany visz át a tárgyra annak hatása alapján. Az esztétikai kategóriák tehát annak az értékelésnek fixirozói, amely a tárgyat nem következményei, *hanem saját alkata miatt találja becsesnek*. Az alkatot saját functioink örök ereje adja meg neki. Ha ezt az értékelést *nemességi* vagy *ideálistikus értékelés*-nek nevezzük, akkor az esztétikai kategóriák *nemességi* vagy *ideálistikus* kategóriák.

Ha a mondottakat jól megjegyezzük, akkor nyilvánvaló, hogy a kategóriák, mint értékjelzők, nem csak subjektív vonások, hanem *reális vonások* magában a tárgyban; de nem a *feltétlen absolut tárgyban* (amelyről semmit sem tudunk!), hanem a *relatív*, azaz itt is csak az *aesthetikai tárgyban*, — a *jelentésben*. Azért hangoztattam állandóan, hogy csak az *emlékkép* lehet aestheticum. Amíg ezt a képet meg nem alkottam, addig csupán pathologiái hatásról lehet beszélni.

Az esztétikai kategóriák fennebb említett nemességére, azaz előkelőségére visszatérve, az esztétikai kategória éppen úgy, mint az esztétikai tárgy, ezt az előkelőségét két tényezőtől nyeri. Mindenekelőtt a *maga jelentésétől*, amelynek ideális egységében a legmagasabb értékű szellemi tényezők működnek össze, — az *ő intellectuális structurájától*. És másodszor attól a szemlélő Én-től, amely benne maga-magát szemléli

¹ V.ö. Az Ember és Világa III-ik kötetének, az Axiológiának ide vágó fejtegetéseivel.

² V.ö. Az. Ember és Világa III-ik kötetének, az Axiológiának idevágó fejtegetésével; főként a XI-ik Fejezettel.

a maga előkelőségében, azaz az Én fejlettségi fokától feltételezett *projectio módjától*. A belső structura megszabja a tárgy belső formáját; a projiciáló actus megadja neki való (logikai, phantasiai és érzéki) formáját. Együttvéve adják a tárgynak *aesthetikai értékét*.

Az esztétikai tárgynak tehát *oly elemekből* kell alkotva lennie, amelyek a szép stb. értékjelzők megadására indítanak. Nyilvánvaló, hogy ebből az okból az esztétikai kategóriák köréből úgy a *pusztán élvezetes*, mint a *merően hasznos ki vannak zárva*, mert azok csak a reális élvre és haszonra vannak építve. Az esztétikai szemlélés fejtegetése bizonyosan meggyőzött arról, hogy az Én, mint a *tárgyakon felül* lebegő, azaz érdektelen szemlélő sem a kellemes korlátaiban, sem az értelmesen számító haszon körén belül meg nem áll. A kellemes és hasznos *lehet* esztétikaivá, de az esztétikainak *kell* kellemesnek s egyúttal célszerűnek (legalább alanyilag) lennie. Az esztétikai kategóriák ennél fogva a tárgy *önértékére vonatkoznak*, tehát sem hedonistikus, sem utilitikus becslés el nem ér hozzája, hanem csak a nemesség (ideális) értékelés férközhetik becséhez. Ez a tárgynak önmagának *előkelő* természetéből következik. Az esztétikai kategóriák tehát azon elemek nemességére vonatkoznak, melyekből képünk összealakul. Így kapunk értékfokozatot, amely az axiologia által megalkotandó mérték alkalmazásából ered.

A viszony, amely az önérték egyes formái között fennáll, már a 14-ik §-ban foglalkoztatott; részletesebben az igaz, jó és szép viszonyát az Axiologia fejti ki.

71. §. Az objektív és subjektív kategóriák különbsége. Az esztétikai kategóriák fokozatos átmenése egymásba s ennek oka.

Az esztétikai tárgy alkatában pedig két vonást találtunk: 1. Annak *intellektuális alkatát vagy tartalmi jelentését*, 2. a megvalósulási módot, amelyet az Én szemlélésében nyer (akár a művésznek, akár a szemlélőnek élvezete). Az *aesthetikai érték ennél fogva a tartalom és a forma egységétől függ*.

Ezen két alkotó tényező között függési viszonyt találunk, amelyben a *tartalom vonzza maga után a formát is: a projectio u.i. a tartalom önmegvalósító actusa*. Ebből folyik, hogy *fejletlen intelligentia az esztétikai tárgynak sem intellektuális alkatát nem teheti értékessé, sem pedig projectioja nem éri el azt a szabadságot és könnyű elegantiát, amelyet a megérett és önmagán uralkodó nemes egyéniség, már vele született naivitásával neki kölcsönözhet*.

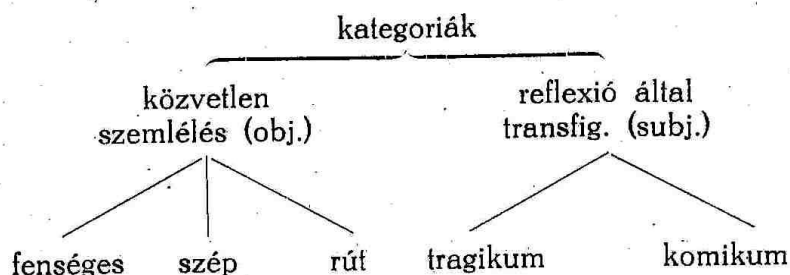
Így lehetnek esetek, ahol örök értékű tartalom ki nem elégítő formában lép fél, (pld. „Veronika kendője” a kölni Meister Wilhelmtől, vagy Schongauer kolmári Madonnája); és viszont esetek, ahol alacsony tartalom helyes formát ölt (Gerard Dou, Teniers okádó alakjai, Ostade verekedő parasztjai, Brouwer kosorrú iparosai). És lehetnek *esetek*, hol tartalom és forma egyformán értékesek s megfelelők (pld. Dürer 4 apostola; „temperamentumok”).

Mindezen esetekben azonban a tárgy közvetlen hatása ejt bizonyos hangulatba s innen ezeket a kategóriákat *objektív kategóriáknak* vagy a *direct hatás* kategóriáinak nevezhetjük.

Ámde vannak esetek, hol a tárgy egymagában nem elegendő arra, hogy az esztétikai szemlélet nyugodtságát létesítse. Összefüggésbe kell azt hozni más esztétikai tárgyakkal, nevezetesen értelmi munkával pótolni defectusait, mely értelmi munkára azonban a tárgyak ezen közvetlen hatása indít. Ezeket nevezhetjük *subjektív kategóriáknak*, vagy az *indirect hatás* kiegészítő kategóriáinak.

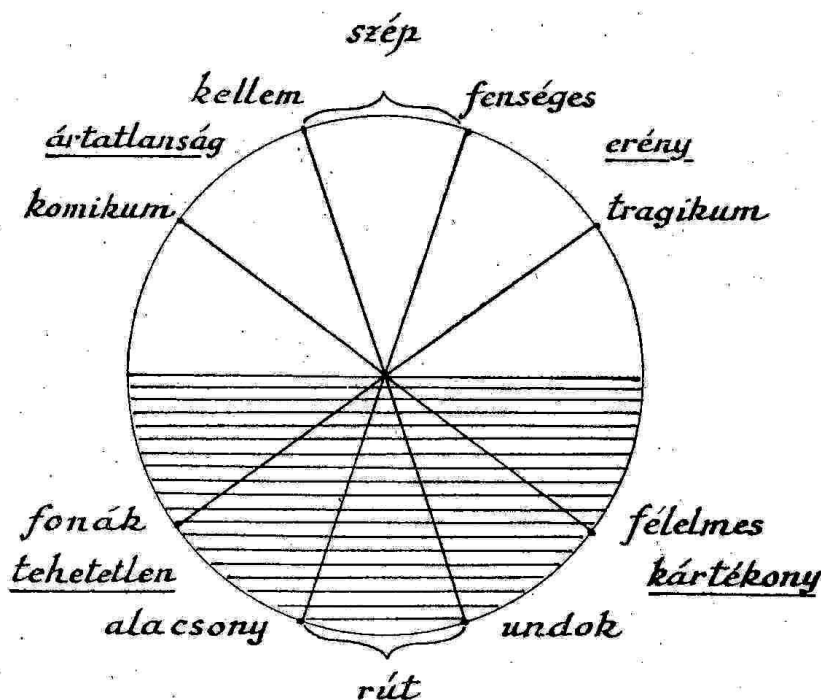
Amazokhoz tartozik: a *fenséges*, a *szép* és a *rút*; emezekhez: a *tragikum* és a *komikum*.

Amazokhoz elegendő a jelentés *közvetlen* szemlélete; emezeknél a tényekhez kiegészítőleg s átalakítva hozzájárul a *megfontolás* s ezen átalakítás által emel az esztétikai szemlélés nyugalma. Az elrendezés tehát eként történik:



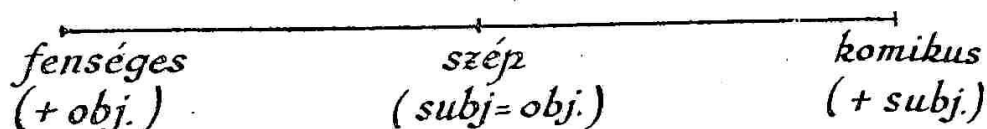
Mindezek az esztétikai szemlélés *peripatiáit* jelzik, úgy, hogy a komikum által ismét azon magaslatra emelkedünk, amelyen a fenséggel állottunk, csak hogy a végén meggazdagodva az összes átmeneti pontok tartalmával.

Az esztétikai kategóriák ennél fogva nincsenek éles határvonalak által egymástól elválasztva, hanem szoros összefüggés foglalja őket össze. Ezt az összetartozást Burke és Kant még nem ismerték; Hegel és iskolájának dialektikája hozta legelőször tudomásunkra s nálunk *Greguss Ágost* éppen azért juthatott a maga elrendezéséhez, mert Hegelből indult ki első éveiben. A „Rendszeres Széptan” (1888), bár sok nyárspolgárit foglal magában és kapkodó lélektannal fejtegeti a kérdést, mégis érdemeket szerzett ezen *organikus összefüggés keresésével* is. A mű 143. lapján így állítja schematice össze eredményeit:



Az esztétikai kategóriákkal tehát kapcsolatba hozza az erkölcsi és logikai (értelmi) érzéseket, úgy, hogy jó, igaz, szép összeesnek; — valamint az egyes kategóriák is (erény — hűség — tragikum, fenség stb.); itt azonban tana sok erőszakot és nyakatekertséget tüntet fel.

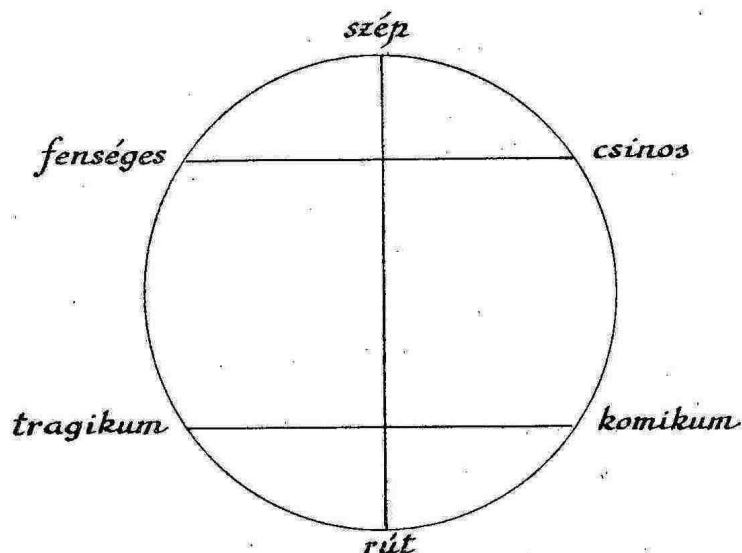
Mindazáltal Greguss előadásában (1870—1882) ennek az összefüggésnek kimutatásával megelőzte a külföldet, (akik, az én tudtommal legalább) csak később jutottak erre a nyomra. Így *Dilthey* a szépből indul ki (*Poetik*), ami már Kantnál teljesen megfelel a lélek tevékenységeinek; ehhez csatlakoznak egyfelől a *tárgy „kiváló nagyságából”* („*überragende Grösse*”) fakadó érzelmek, másfelől az *alany „fölényé”-ből* „*sich über dem Gegenstande fühlt*”) eredők. Schémában tehát így:



Dilthey itt a szépből indul ki, amelyben szerinte a műtárgy teljesen megfelel a lélek tevékenységeinek s ezért tetszik, (ami nem egyéb, mint a Kant-féle tág formaiság! — s nem is igaz, mert hiszen a fenséges is tetszik s más kategóriák is mind tetszenek, amennyiben esztétikaiak). Ezekhez az egyenletes érzelmi állapotokhoz csatlakoznak egyik felül érzelmek, „*die durch die Überragende Grösse des Gegenstandes ihr Gepräge erhalten*”, míg másfelől „*das Subjekt sich über dem Gegenstande fühlt*”.

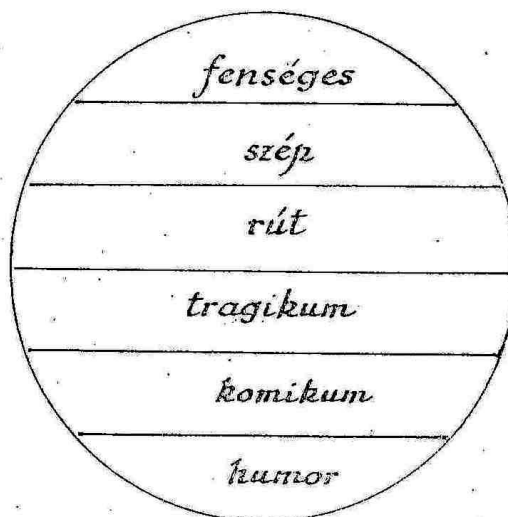
Ezen lineáris elhelyezést *Dessoir* így módosítja:¹

¹ Aesth. der Kunstw. 1906. 196. I.



Ezen összeállítás gyengéit az előző fejtegetések, azt hiszem, világossá tették. Mi egyelőre megelégszünk azzal, hogy az ellentéteket a fenséges és az alacsony formákban fixiőrizzuk s közbe esőnek a szépet vesszük. A tragikum és komikum sokkal összetettebb, semhogy ezen, mondhatnók, reflexszerű hatásokkal egy körbe helyezhetnők.

Az én felosztásom talán így lehetne ábrázolható:



Dessoir alapgondolatához hasonló gondolat vezérli Lippset is,¹ akinél „szép” = esztétikailag értékes = élvezetes, s akinél a „rút” impliciten benne van a „szép” eszteticumában.

A régibb esztetika már most furcsa forgatással úgy tárgyalta a dolgot, hogy a szép fejtegetésével kezdte, aztán átment a fenségesre s abból végre a komikumot vezette le. Ez a dialektika, amint ezt pld. Weisse-nál látjuk,² az *aesthetikai* vonás természetét nem bírta kellőképpen megőrizni. Igaz ugyan, hogy a fenségesnek egy olyan esztetikára nézve, amely az élvezetet teszi végső művészeti céljá, a legértékesebbnek kell lennie; de hogy miképpen lesz a szépből fenséges, ebből pedig a nevetséges, — és pedig nem csak alanyilag, hanem magában a világideában is, azt semmiféle logikai fejtegetéssel kideríteni nem sikerül. Annál kevésbé lehet a fenségesből a tragikumot, a nevetségesből a komikumot ilyen escamotage-zsal kihüvelyezni. Ellenben minden megérthető, mihelyst a jelentések rangfokozatát és a projectio intensitását vesszük alapul s megkülönböztetjük a műtárgyban magában és a műtárgy körül elterülő valóságban levő vonásokat azoktól, amelyeket csak subjektív felfogás (pld. a színpadi játéknál) értelmesen kapcsol hozzájuk.

¹ Grundlagen der Aesthetik 1903. 593. sk. I. és passim.

² I. i.m. 36. §.

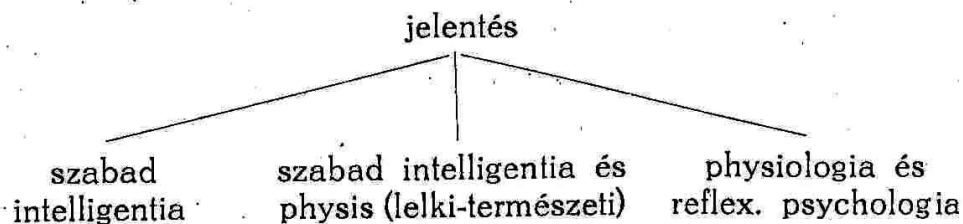
A) Az objektív esztétikai kategóriák.

72. §. Az objektív esztétikai kategóriák csoportosítási elve.

Az esztétikai érték tehát két elemből ered: a tárgy intellektuális *alkatából* egyrészt, és annak *projectiójából* másrészt, (mely lehet önprojectio és a művésztől eredő projectio).

α) *Tartalmi alkata* szerint a jelentés lehet háromféle: a) a szellem *szabadságának* symbolumaikép fellépő ideák, β) gondolatok, melyekben a psyche és physis teljesen teleologiai *összhangban* működnek és γ) alakok, amelyekben az intelligentia csak *homályosan* csillog át, vagy teljesen hiányzik.

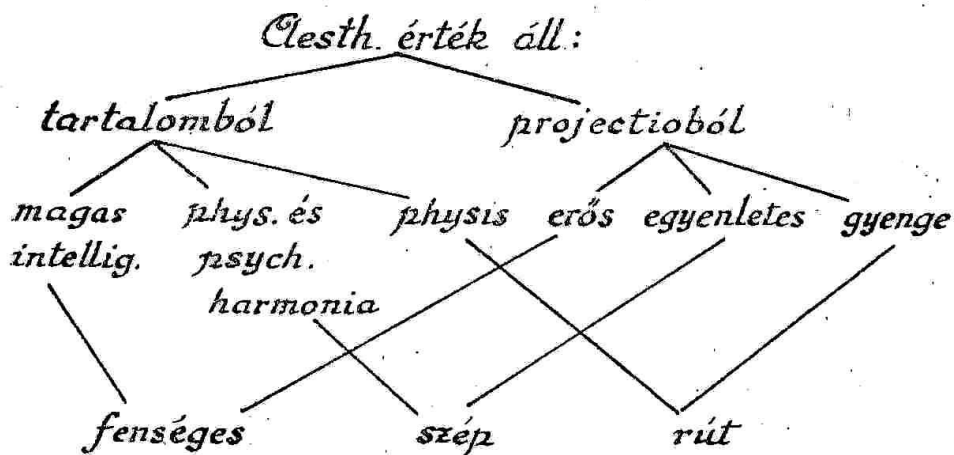
E szerint tartalmilag van: a szabad intelligentia tisztán vagy túlsúlyban; az intelligentia és organismus egyensúlya; az organikus functiók túlsúlya vagy kizárólagos uralma. Schémában a helyzet így ábrázolható:



b) Ennek a tartalomnak megfelel az *önprojectio módja* is. A tartalom hatalmas vagy egyenletes, vagy gyenge módon, keresztül törve vagy fejlődve, vagy vontatottan és lankadtan valósul meg s ez a műven is meg fog látszani, — akár az ember, akár a természet alkotása az. α) A *legáltalánosabb és legkevésbé* tagolt gondolatok, mint a világgép alapjai, a legerősebb projectioval lépnek fel. Ők a *hatalmasak*; nem hirtelen rohammal törnek maguknak az utat, hanem lassan, de biztosan diadalmaskodnak; elkerülhetetlenségük és nélkülözhetetlenségük által győznek. Ezek az *erős* functiók, melyek a világgépet *összetartják* a) a szemlélés tér- és időfunctioja, b) és a tevékenység (értelmi fogalmak) mint *erő*; végre c) az öntudat uralkodó *szabadsága*. Ez a *fenséges* területe. A fenségesben nincs alku nemes és alacsony között. Ő egymagában, összezárkózottan áll a dolgok *felett*, amelyeket maga alá foglal.

β) A *középterület* sok átmeneti fokon keresztül elkülönödik a fenséges hatalmától. A physis és a psyche erői egymást temperálják s erejüket megszorítják. A súlypont körül egyenletesen elhelyezett kerületi kifejlést kíván; erőteljes, de nem erőszakos; jelentékeny, de nem fenséges: az alacsonyságot teljesen kerüli.

γ) Az *alsó terület* tartalmi értéke az ösztönök alacsonysága miatt nem lehet szép; *vadsága* vonzhatja a fenséges felé. Csak átalakítva vezet az esztétikai szabadságra. Ezen átalakítást az értelmi tevékenység, a reflexió végzi. Az esztétikai érték áll:



Egyéb viszonylatok a két tényező között, az alapformákba árnyalatokat hoznak. Ezen combinatio alapján tehát három objektív alapkategóriát kapunk: a fenségest, a szépet és a rútat. Mind a három magára

fordíthatja az esztétikai szemlélő figyelmét, tehát *aesthetikai*; de nem ad mindenik nyugodt kedvérzetet s azért nem *szépek*. A szép tehát az esztetikumnak egy sectora. „Das Schöne ist ein wichtiger Einfall des Aesthetischen”, — „Die Kunst nährt sich nicht bloss vom Schönen”, — mondja helyesen Dessoir is.¹ A valóságban a magas érték mindig nagyfokú projiciáló erővel bír; hatalma nem abban nyilvánul, hogy hirtelen rohammal töri magának az utat, hanem abban, hogy ha lassan is, de biztosan diadalmaskodik. Az erkölcsi szabadság ilyen προς κυνησις-re kényszerít. De van hatalom, amely nem saját tartalma, hanem csak *nagysága* által, nélkülözhetetlensége és elkerülhetetlensége miatt győz, — ekkor ez is nagy projiciáló ereje miatt, de utilitikus szempontból fenséges. Ilyenek a tiszta intelligentia alapkategóriái: a) szemléleti tér és idő és b) a tevékenység fogalma, mint erő. Ezekkel szemmel tartva tehát mondhatjuk, hogy *fenséges csak az intelligentia*. Annak általános projectiv formái (tér, erő) a nélkülözhetetlenség által uralkodnak, — tehát *utilistice* legértékesebbek, — ellenben tartalmi szabadságának *önértéke* által kötelez s azért fenséges, mert *előkelő* és *nemes*.

A *fenséges nem alkuszik* a nemes és alacsony között. Ő egymagában összezárkózottan áll a dolgok felett, amelyeket maga alá foglal. Csekély tagoltsága miatt *kizárja a psyche alsóbb és a physis alacsony* functioit. A fenséges ezért nem lehet sem egyenletes, sem gyenge önprojectioval összekapcsolva. A középterület, mint a psyche és a physis egysége, rendesen az egyik vonás (szenvedély) felbontott erőszakosságot mutat, s ekkor keverékét adja a fenségesnek (iszonyú, félelmes) és egyenletesnek. Általában azonban a fenséges az *önprojectio erejéből fakad* s annyiban a tartalom rá nézve nem közönyös ugyan, de mégis, válfajokban nyer eltérítést és szenved megtörést.

A *középterület*, amely a psyche és a physis erejét egyformán engedi érvényesülni, — sok átmeneti fokozaton keresztül különödik el a fenségestől. Concrét valóság tehát, amelyben egy tényező sem tolakodik előtérbe, hanem valamennyinek értéke a más mellette lévők által temperáltatik, — tartalmilag és a projectio tekintetében egyaránt. Természeténél fogva tehát a súlypont körül egyenletesen elhelyezett kerületi kifejlést követel; önprojectioja ezért lehet erőteljes, de nem lesz erőszakos; tartalma jelentékeny, de nem fenséges; az alacsonyságot a psyche teljességével kerüli ki, s ha néha lankadtságot mutat, akkor ezzel már átmeneti alakot képez a rút felé.

Az *alsó terület* tartalmi értékének alacsonysága miatt (ahol a physiologiai ösztönök az uralkodók) nem lehet *szép*; de lehetséges, hogy projectiv ereje nagy s akkor *vadsága* a fenséges felé vonzza. Művészileg csak értelmi toldalék által lesz használható, amely toldalékot a szemlélő tesz hozzá. A nevetés ennek a toldaléknak kifejezése, amellyel az Én kegyeibe fogadja az alávalót is. S ezzel átmenetet nyerünk a subjektív kategóriákba, amelyek csak a tárgyak között levő viszonyok megfontolásából származnak. A *tragikum* és a *komikum* már nem pusztán objektív esztétikai kategóriák; az élvező értelmi tevékenysége emeli ezeket a tárgyakat az esztétikai derű magaslatára. Lehetne azért a három elsőt egyenes vagy *direkt*, reflexszerű hatással járó kategóriáknak, a két utóbbit megtoldott vagy *indirekt*, közvetett hatással járó kategóriáknak is nevezni.

I. A fenségről.

73. §. A fenséges eredete. Tárgyalásunk rendje.

A kényszerítő, félelmes és megsemmisítő természet öln bizonyára korábban fejlett a fenséges iránt való érzék, mint a szép egyenletessége iránt való. Ijesztő erőknél kellett ellenállani s az ember idegeit a félelem edzette meg.² Azaz: előbb a nagynak hatásához kellett szokni, mielőtt a szép élvezésére alkalmas nyugalom elő állhatott. A görög az elérhetetlenül *felette állóval* hozta összefüggésbe a fenségest, ezért *Pseudo-Longinusnál*: περὶ ὑποφύσεως. A cím és a tartalom magasabb fejlettségi fokot mutat; mert nem az objektív

¹ I. i.m. 108. l.

² Schiller: Über das Erhabene. „Schon der Zweck der Natur bringt es mit sich, dass wir der Schönheit zuerst entgegen eilen, wenn wir noch vor dem Erhabenen fliehen; denn die Schönheit ist unsere Wärterin, im kindlichen Alter und soll uns ja aus dem rohen Naturzustande zu Verfeinerung führen”. V.ö. a Bellermann-féle Schiller-kiadás (Bibliographisches Institut) 8. kötetének 426. lapjával.

természet fenségét kutatja, hanem az irodalmi stylus hypsos-féle benyomását elemzi. A XVIII. században Burke a fenségest párhuzamba állítja a széppel, s csak e kettőt ismeri,¹ Kant hasonlóképpen.

Csak az objektív idealizmus kezdte az evolutio gondolatával ezt a lineáris elhelyezést megbolygatni; amire volt is elégséges alapja, amelyet azonban az absztrakt idea ismerhetetlensége miatt kellőleg felhasználni nem lehetett. — A Burke-Kant-féle elemzés a problémába a szemlélő álláspontját keverte s kivált Kantnál a pszichológiai fejtegetésre fordult a figyelem. Én azt hiszem, hogy a kettőt egymástól el kell választani, mert különben összezavarodnak a két csomó fonalai. A tárgyalások rendesen egybefogják a hatást és magát a fenségest (pld. Burke-Kant), mert abban a nézetben vannak, hogy a fenséges csak a szemlélőre nézve létezik; de a szemlélt tárgyban nincs. Én félrevezetőnek tartom azt a nézetet, hogy csak a *szemlélődben rejlének* a fenséges (Kant, Schiller); mert nem csak a szemlélődben van fenség, hanem az *alkotóban is*. A fenségest ugyanazon functiókkal alkotja meg a művész, amelyekkel *utána alkotja* a szemlélő; s azért itt is az *alkotó a magyarázó*; csak ebben az értelemben vett fenségesről lehet esztétikailag szó. A természet fensége már ontológiai magyarázat, amely azonban szintén csak arra a világrépre illik, melyet az alany kényszerűséggel megrajzolt. Mi tehát

1. a tárgyi kép megalakításánál összeműködő functiókból *értsük meg a fenséges tulajdonságait*.
2. Azután vizsgáljuk meg annak hatását a szemlélőre.

74. §. A fenséges tárgyat alkotó tényezők. Tulajdonságai. Fajai.

A fenséges első sorban *önmagunk tevékenységének* jelzője s annak értékét fejezi ki. A nagy tevékenységgel képezzük utána a nagy tárgyat, s ha a nagy tevékenység hiányzik, fenséges nem áll elő. Ezzel az önmagunkban értékessel alakítjuk ki a külső tárgy képét is s azért amilyen értéket tulajdonítunk a magunk functiójának, olyat viszünk rá képünkre s innen a való tárgyra. *Kis emberre nézve ezért nincs jenség a külsőben sem*; az ilyen ember csak meglapul a fenségesre, de nem reagál „fenséges” módon. Az *inas számára nincs hős; nők soha* fenségest nem alkottak; ők csak a *szenvedésben* fenségesek; van ugyan „nagyságos” és „méltóságos” asszony, aki lehet impozáns és szeretetreméltó, de mi lenne a férfiakból, ha fenséges is lenne? A *gyermek és a míveletlenek sem tudnak* fenséget alkotni. *Nem is érzik és nem értik azt*. A gyermek fél a nagytól s a nő is meglapul előtte. Azért nem a *nagy eszű és nagy akaratú* férfiak a kedvencei, hanem a kellemes fecsegők, az átlagos emberek, a természet gyári művei — a Courmacherek.

a) A „fenséges” megalkotásához úgy, mint szemléletéhez, *hatalmas egyéniség kívántatik*, melynek önállítása az emberi átlagot felülmúlja s *az ember számára megvont határok ultimítását képes elérni*. Aischylos, M. Angelo, Beethoven ilyenek. Ez a hatalmasság (*potentia*) nem egyes actiókban rejlik, hanem *kimeríthetetlennek látszó tömörségének erőssomájában*. *Physikai* ereje nem ilyen: óriási lehet, de megtörhető bármikor. Ellenben *psychikuma* kimeríthetetlen. Világfelfogó functioi határtalanok; a végtelenbe fokozva bírja átölelni a világot. Egyrészt szemléletileg: térben és időben, másrészt: *gondolatainak*, alapjában, *az erőben*. Ettől nyeri az anyag képe is fenségét (amennyiben a chaos nyerheti). Minden egyéb functioja korlátolt, *amennyiben objektív vonatkozásai* folytán meg van szorítva. Csak *egy* van, mely mindezek *felül* áll: az *Én*. Az Én szabadságra és kapacitásra valamennyit felülmúlja. Tervei és alkotó képessége terjedelmileg határtalan s ő független mindentől. Az Én ezen mindenütt-levősege, mindenhatósága a képekkel szemben teszi őt a legértékesebbé s ezért *fenségessé is a szó igazi és legfőbb értelmében*.

Minden fenségesnek ennél fogva a dynamis, a hatalom az alapja. Az Én, mint összes képeinken felül álló összefogójuk; az erő egyetemes kategóriája, melyben az Én ezt a hatalmát symbolizálja; a tér és az idő functioi, melyekkel minden képét elrendezi, — *mindezek fenségesek, mert hatalmasak* (dunatói). *Ezért a hatalom érzete a fenségesnek gyökere*. Mindaz, aminek megalkotása (projectioja) ilyen hatalmat igényel, az Éntől fenséges jelzőjét nyeri. Pl. *philosophiai rendszerek, nagy drámák, zenei alkotások*.²

¹ Burke (1730—1797) A philosophical inquiry into the origin ours ideas of the sublime and beautiful. 1757. Német fordítása Garve-tól 1773.

² Itt jó megjegyezni, hogy Vischer is a fenségesnek három formáját különbözteti meg: 1. a fenséges a térben, időben és az erőben, — 2. a fenséges az ember lényegében, — 3. a fenséges a világréndben (a tragikum) v.ö. Das Schöne und die Kunst. 1898. 178—180. lapok.

b) A fenséges *tulajdonságai* ennél fogva *tartalmilag* és formailag *innen érthetők*.¹ Ezek pedig:

α) a kimeríthetlenség, amelynél fogva a fenséges *sejtelmes* és *rejtelmes*; ami ezt a rejtelmességet csökkenti, csökkenti annak fenségét is; „*világos*” *idea* csak más név a *kis* *idea* számára (Burke); a tartalom minden részlete után is az egység újra előáll. Ilyen értelemben a fenségest minden *részletezés* csökkenti; s minden, ami a részleteket kidomborítja, ellenkezik a fenséges természetével. Ha az *unalmasság* titka „*tout dire*” (Voltaire), akkor a *laposság* is az. A túlságos világosság *elmealkotásoknál* ürességet leplez; az egyforma szerencse, a derült tájak és napok, — nem fenségesek. Az éj *homályában* öli meg Macbeth Duncant, éjjel jár körül Lady Macbeth, éjfélkor jelenik meg Hamletnek a szellem. A *mindenki által érthető próza* biztos jele a felületességnek. A *causeur*ök. Ezért

β) *egyforma* legyen; a projiciáló hatalmának kompaktsága éppen a fenséges. *Egyenes vonalak*.

Formailag legfontosabb tulajdonságai:

α) a *projectio absolut* nagysága; 3 éves gyermeknél ez lehetetlen; Shakespeare a „*Felsült szerelmesek*”-ben nem engedi, hogy az apród Herkulesként szerepeljen: „Ő neki nincs elég *quantitása* ezen hősnek csak hüvelykére is; ő nincs oly vastag, mint ezen hős buzogányának boldogabb vége” — mondja itt Armado.² Ebből következik azután

β) végtelen *ellenálló ereje* és kitörése: *si fractus illabitur orbis, impavidum ferient ruinae*.

c) A hatalom gyökeréből fakadnak a fenséges *fajai*.

1. Csúcspontja minden fenségnek az *intelligibilis fenség*, mely nagy *conceptiókban* (philosophia, mythos) nagy *akaratérőben* (Horatius ódái III. 3.), nagy *szenvedélyekben* (Othello, Macbeth) nagy *tettekben* (akár pusztításokban is, III. Richárd, I. Napoleon, Hannibál) nyilvánul.

2. Az intellectus alapkarja az *erő* fenségét adja (a dinamikus fenség): a háborgó tenger, zivatar, 1000 lóerejű gép, hadsereg, tomboló néptömegek.³

3. A *szemléleti* fenség a tér és idő mindenüttlevőségében. Ezt a zene (basszus) és költészet éppen sejtelmessége folytán a legalkalmasabban fejezi ki: Homeros Ilias I. a Zeus leírása; Ézsaiás XL. 22: „Aki ül a föld kerekén, aki előtt a földnek lakosai, mint a sáskák, aki az eget kiterjesztette, mint vékony kárpitot és kiszélesítette azokat, mint egy lakásra való sátor” — Mózes 1.13: „*fiat lux!*”; aztán az építész; legkevésbé a szobor (M. Angelo: Mózes) és a kép (M. Angelo: Ádám teremtése a Sixtini kápolna mennyezetén; mikor ujjá érintése által, lehelli a sárba a lelket; Éva teremtése).

75. §. A fenséges hatása.

A fenség tárgy által okozott hatás csak indirecte tartozik az esztetikába, tulajdonképpen helye a lélektan. A „fenség” hallatára bizonyára mindenki első sorban valami elnyomó, feszélyező, lekötő tárgyra gondol úgy, hogy a „fenség” érzelme nem látszik kellemesnek. Pedig ez csak téves magyarázat: mert ha elnyomó volna, akkor az esztétikai szabad szemlélés nem érvényesülhetne a fenségesnél. Nézzük ezért *hatását*.

A fenségesnek első beható vizsgálatát Burke-nak már többször említett művében találjuk. A munka III-ik részének a 27-ik §-a szembe állítja a fenséges és a szép jellemző vonásait eképpen:

nagy méretű		kicsiny
érdes		sima
egyenes vonal		átmenet
sötét		világos

¹ Burke-nél következő tulajdonságai vannak (111. R. 27. §): nagyméretű, érdes, egyenes vonalú, sötét, erős, masszív és tartós.

² *Felsült szerelmesek*. V. felv. 1. szín: „he is not quantity enough for this worthy's thumb, he is not so big as the end of his club”. Ezért Holofernes közvetítő indítványt tesz: „he shall present Hercules in minority”, — mikor a kígyókat megfojtja.

³ V.ö. Vergilius Aeneis I. énekében levő leírással.

erős		gyengéd
tartós, masszív		könnyed

A fenséges *hatását* a II-ik Szakasz eként adja elő.

A természeti fenség bennünk *elbámulást* hoz létre, amelyben „összes mozdulataink, a félelem bizonyos vegyületével, megakadnak és megszakadnak”. Ez az állapot a lelket annyira eltölti, hogy sem róla, sem másról eszmélni nem bír. Csekélyebb erejű fenség *csodálást*, *nagyrabecsülést* és mély *tiszteletet ébreszt*. Ez az elbámulás *félelmessé* lesz, ha a nagyméretűséghez a veszedelmesség járul hozzá. S így „a félelem minden esetben, *kivétel nélkül*, majd nyíltan, majd elrejtve, a *fenségesnek principiuma*”. Ezt értik a különböző nyelvek thámbos, deinós, aithéomai, vereor, stupeo, attonitus, étonnement, astonishment, amazement, Erstaunen, Bestürzung szavak alatt.¹

Ezt az állapotot pedig létre hozzák: 1. a homályosság, 2. az erő és privatioja, 3. a végtelen, 4. az egyformaság, 5. a súlyosság és 6. a pompás. Mindezeknek alapján pedig *az önfenntartás ösztöne*; ami ezt veszélyezteti, az okozza a legnagyobb félelmet, „a baj és szerencsétlenség érzését”, — miért is „a *fenségeshez semmiféle pozitív élv nem tartozik*”.²

Ily módon Burke physiologiai magyarázata a *fájdalomra* vezet, amely a félelemnek analogonja; a kettőnek symptomáit egyezőknél találja: összeszorítja fogait és összehúzza szemöldökét; homlokát ráncba szedi; szeméi befelé fordulnak, s hevesen forognak; hajszála égnek mered, hangja elakad, vagy zokog és kiált; egész teste remeg. Mindennek oka pedig „az idegek erőszakos megfeszítése és összehúzása, megrendítése”.³

Ámde a fenséges nem marad fájdalmasnak; *hatásának következményei testileg és lelkileg kedvezők*; ha t.i. a fájdalom „nem halad a testi részek megrongálásáig”. Mert a nyugalomban elpetyhüdnek a szervek, elsatnyulnak a test részei, és functiók elvégzésére alkalmatlanok lesznek; ez a folyamat azután egészen a búskomorságig és kétségbeesésig haladhat. Ettől már most megóv a munka, amely nem egyéb, mint izmok összehúzódása, amely ennél fogva a fájdalomhoz hasonlít (!). Minthogy pedig a fenséges fájdalommal jár, a fájdalom pedig hasznos, azért a *fenséges* is, miután az izmok petyhüdését megakadályozza, *hasznos eredményű* és ez az ő *örvendetes oldala*.

Burke szerint tehát a fenséges azért kellemes, mert az értelem finom szerveit a „dugulásoktól” megszabadítja. Így azonban nyilván lefolyásának két stádiuma van; az egyik az, amelyben semmiféle pozitív érv nem található; a másik az, amely ezt követi és amely az *önaffirmatióból* eredő kedvérzettel jár.

Ezt a két fázist Kant világosan megkülönböztette és meglátta a pozitív élvezeti forrást, melyet Burke még nem ismert (hisz ő csak a „dugulások” negatívójában lát bizonyos „nyugalmat”!) Ezt a *positívumot* Kant a *végtelenség eszméjében* keresi s ezzel toldja meg a Burke physiologiai keresgélését.

A phantasia u.i. a szemléleti részek összetételében befejezetlen. Mi azonban mindenhez teljességet kívánunk, azaz *a végtelent is adottnak gondolhatjuk*. De éppen az, hogy ezt a „végtelen” gondolatot elgondolhatjuk „zeigt ein Vermögen des Gemüths an, welches allen Massstab der Sinne übertrifft”,⁴ vagy „ist die Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns”.⁵ Már pedig annak érzete, hogy tehetségünk számára az idea elérhetetlen, nem egyéb, mint a *tisztelet* (Achtung), s ennél fogva: „... ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene Bestimmung welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das grösste Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht”.⁶ S ezért a határtalan („das Überschwengliche”) a phantasia számára „mithin in eben dem Masse wiederum anziehend, als es für die blosse Sinnlichkeit abstossend war”.⁷ Ugyanezt a fensőbbiséget érezzük az *erőfenség*nél is. S ennél fogva „ist die Erhabenheit in keinem

¹ I. I.m. 2. §.

² I.m. 11-ik Szakasz 23. §.

³ U.o. 3. §.

⁴ Kritik der Urteilskraft. I. Teil 1. Abschn. 2. Buch 26. §. — A Cassirer-féle kiadás V. kötetének 326. lapján.

⁵ I.m. 25. §. A Cassirer-féle kiadás 321. l.

⁶ I.m. 27. §. A Cassirer-féle kiadás 329. lapján.

⁷ I.m. 27. §. A Cassirer-féle kiadás 331. l.

Dinge der Natur, *sondern nur in unserem Gemüthe, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur ausser uns überlegen zu sein uns bewusst werden können*".¹

Kant ezen szubjektív túlzástól eltekintve, a fenséges érzésében tehát két fázist különböztet meg: az elsőben a tárgy van felül, a másodikban mi kerekedünk a tárgy felé. Schiller Kant ezen tanára támaszkodva a fenséges érzését magát „vegyes érzésnek” nevezi. „Es ist — úgy mond Schiller — eine Zusammensetzung von *Wehsein* das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauern äussert, und von *Frohsein*, das bis zum Entzücken steigen kann”, — s ebben az érzésben Schiller morális önállóságunk „cáfolhatatlan” bizonyítékát látja.² Ámde a fenségesben — nézetem szerint — ez a „Wehsein” nincsen meg. Amit tehát Schiller analysál, az nyilván a *meghatottság* érzése és nem a fenséges.

A Kant tana értelmében a fenséges ennél fogva a saját *tevékenységünk hatalmának megérzése*; a természetre ezt a megérzést csak átvisszük. — Kantnak ezt a tanát elfogadjuk. A hatás lefolyásának magyarázatához azonban más magyarázat szükséges. Igaz, hogy a fenséges tárgy *első hatása* a *depressio*; és ez egészen természetes, mert emberi természetünk nincs adaptálva. Ennek a depressiónak ideje lehet hosszabb és lehet rövidebb; az időtartam attól függ, *hogy a szemlélés milyen idő alatt alkalmazkodik a tárgyhöz*. A csillagos ég és a nyugodt tenger szemlélésénél, azt hiszem, a depressio sem nem olyan erős, sem nem rezeg olyan sokáig utána, mint pld. a villámcsapásnál és a menydörgésnél, ahol hirtelen rázatunk meg s a depresszio érzése sokáig utána rezeg az idegzetben. Éppen ezért amott a fenség nyugodtabb, emitt ellenben izgató.

A depressio megszűntével továbbá vagy pozitív *erőgyarapodás érezhető* már a *szemlélésnél*, tehát, fizikailag szabadulunk fel, — vagy pedig csak a nyomás *szűnik* meg, amely lelkünkre nehezedett. Az első esetben az élvezet a *direkt* erőgyarapodásból származik, pld. a tenger képének kialakításához szükséges pozitív projiciáló erő; a második esetben ellenben csak a nyomás határáig terjedünk ki, azaz a restitutio in integrum áll be, pld. a villámlásnál és dörgésnél megnyugszunk.

A *fenségesnek tehát több lehetősége van*: 1. hosszú vagy rövidebb szorító phassissal bíró, és 2. pozitív erőgyarapodással vagy csak a régi foknak visszanyerésével járó fenséges.

Akármelyik értelemben vett fenségest tekintjük, a szorítás phasisa mindig csak az előjátékhoz tartozik s benne semmi *aesthetikai elem nem foglaltatik*. Az *első hatás pusztán pathológiai*; fájdalmas és amint Burke helyesen látta, nincs benne semmi pozitív élv. Ezért Groos jól mondja: „die Depression ist an sich ein völlig ausseraesthetischer Eindruck”.³ A depressio csak előzmény és csupán mint contrast hat; *csak előjáték*, amely rövidebb ideig tart; habár nem helyes Hartmann-nak az az állítása, hogy a depressio valósággal csak egy pillanatig foglal helyet a tudatban.⁴ Tartama, amint láttuk, hosszabb vagy rövidebb lehet, — de végül is elhangzik. Csak ha ezen a depression már túl vagyunk, akkor jutunk el azon szabadsághoz, amely az esztétikai szemlélethez megkívántatik.

Közvetlenül hozzáfűződik azonban részünkről a *reactio*. Amint a hirtelen hatást fixiroznunk sikerült, *előttünk áll a kép nagysága s ez való képességünk erőérzete*; annak az érzete, hogy a mi szemlélésünk a legszélső határig is megfeszíthető („über alle Vergleichung gross ist”).⁵ Abból, *hogy ezt a szemlélést tényleg elvégeztük*, azaz: *projectionk abszolút nagyságából ered* a fenségesnek érzete. Az pedig már csak reflexio és tudományos magyarázat, ha ezen erőgyarapodást a „végtelen” tudatából vezetjük le. Az *én tapasztalataim ezt az elemet az összhatásban soha nem mutatták*. Ez *kizökkenés* az esztétikai szemléletből; épp úgy, mint a depressio gyengébb megismétlődése pld. a tengerre vetett újabb pillantásnál. Ezért nem helyes Groos mondása: „das *spielende Abwechseln* zwischen dem ausseraesthetischen und den aesthetischen Zustand”-ról.⁶

Ennél fogva a fenségesnek emelő hatását a *végtelen* tudatából magyarázni nem lehet. Az utólagos értékelésnél ugyan ezt a tudatot fel lehet használni, azaz a fenségesnek értékét így lehet axiológiailag az idea absztrakt értékére visszavezetni, de *az esztétikai állapotnál sokkal direktebb tényezők játszanak össze*.

¹ I.m. 28. §. A Cassirer-féle kiadás 336. lapján.

² *Über das Erhabene*. — V.ö. Bellerma-n-féle kiadás (Bibliographisches Institut) 8. kötetének 422. lapjával.

³ Einleitung in die Aesthetik 336. I.

⁴ Aesthetik. 267. I.

⁵ Kant: Kritik der Urteilstkraft. I. Theil. 1. Absehn. 2. Buch. 25. §. A Cassirer-féle kiadás. V. kötet 321. lapján.

⁶ Einleitung 337. lap.

A fenségesnek változatainál ugyan ezek a *tartalmi* momentumok nagyban szerepelnek, de a lélektani lefolyás erről a „végtelenség”-ről nem tud semmit.

E helyen az egész lefolyás részletezését feleslegesnek vélem, miután az Axiologia 17—18. §-ában fővonásait megadtam. Ott kimutattam (69. lapon¹), hogy *minden erő kifejtés tetszik*, ennél fogva idegen tárgyak utánképzése is tetsző. S így tetszik: 1. a velünk egyenlő erő, — egyszerűen, 2. tetszik az én erőmet felül múló erő is, de 3. nem tetszik az én erőmnél csekélyebb erő. Ennél fogva, ha a villámlást szemlélem, a hirtelen nyomás először megrendít, azaz kellemetlen; de aztán sikerül a projectio s én felébe kerekedem a reám ható tárgynak: azaz kellemesen érzem magam. De csak akkor, ha önerőm érzete nagyobb, mint a tárgyi hatás érzete. A nagy dolgok ennél fogva, mivel önerőnket kifejlésre bírják, mindig tetszenek, — ez a *fenségesnek tulajdonképpeni gyökere*. S ezért a Kant-féle közvetítés csak későbbi reflexio, eredetileg a múlt megrendítésén (a hatás 1-ső fázisa) túl, az önerő elégségeségének érzése tetszik. Csak, ha nem bírom a tárgyat, ha az leköti erőmet, akkor *kellemetlen*; de akkor nem is jutok esztétikai állapotba.

A hatás lefolyásában tehát ezen *phasisek* váltakoznak: 1. a fizikai depressio, 2. a képező erő kifeszülése és tágulása, 3. ennek *élvérzete* (= a fenség érzése), 4. ismételt depressio, mikor magamat a tárgyhöz képest semmisnek találom. *De igazán esztétikai csak a 2-ik és a 3-ik pont*; ami az 1-ső phasist meghosszabbítja, a fenséges esztétikai tisztaságát épp úgy megzavarja, mint a *koldus-voltunkat fel-felvető és fontolgató utólagos reflexio*. A *fenséges a mi királyi hatalmunk érzése*. — Kant ezért nem jól teszi, mikor a *koldus alázatosságából* származtatja, — látszólag.

76. §. A fenséges árnyalatai. (Greguss).

A fenséges érzése lelki életünk drága gyöngye, melyet tisztátalan briliánsok — a fenségeshez számított kategóriák — szegnek körül, mik annak fényét tarkábbá és színesebbé teszik, de tisztaságát elhomályosítják. Greguss ezen kategóriákat helyesen „*fenségi árnyalatok*”-nak nevezi s „különböző formákat *számlálhatlanok*”-nak mondja² s mint főbbeket, ezeket sorolja fel: 1. nagyszerű vagy *nagyszabású*, 2. híres, — praesentia minuit famam, 3. méltóságos, 4. pompás, 5. díszes, 6. fényes, 7. tekintélyes, 8. férfias, 9. titokzatos és rejtélyes, 10. szokatlan, 11. homályos, 12. félelmes, 13. irtózat, 14. kegyetlen, 15. gonosz és 16. a tragikumban is vannak fajai.

Nyilvánvaló azonban, hogy ilyen halomra hordással nem érünk el semmit. Csoportosításuknál szemmel tartandó, hogy a csúcspont a *tiszta egekbe felmagasló fenséges*, de csak *átmeneti gyémántcsúcs*, amelyhez a mocsaras lapályból kell felszállanunk s melytől ismét egy más csúcsra emelkedhetünk leszállás után. Ezen átmenet közben sok realitás tapad a primitív hatáshoz s rontja, bár tetszésünk pozitív formában megmarad ezek mellett is.

Az 1-ső phasiból tapad hozzá a *depressio alapeffectusa*, melyből a + csíra előnyomulása (bátorság) kisegít bennünket. Ide tartoznak: 1. a nagyszabású, 2. a megdöbbentő és bámulatos, 3. az aggasztó és félelmetes, 4. az iszonyú és irtózat, és a pusztító *kegyetlenség*.

A fenséges érzete, amint láttuk, külső tárgyak által úgy okoztatik, hogy nagyságukkal megrendítenek; ez az első fázis, amely azonban még nem esztétikai állapot. Minthogy esztétikaivá a tárgy csak az emlékezeti kép alakjában lesz, ezért ez az első phasis csak pathológiai előzmény. A hatás a depressio alapeffectusában: a *félelemben* és válfajaiban nyilvánul; az emlékezeti képben is észlelhető lesz, de már a gyarapodott Én-erő ellensúlyozza és esztétikai fokra emeli. Ez az emelkedés nyilván nem idegenszerű a félelemre nézve, hanem lényegéhez tartozik; mivel *minden affektusban kettős csíra rejlik*; s éppen ezért az Én szemlélési álláspontjának áthelyezkedésével rögtön elő áll.

A depressio affektusainak sorában tehát 1. a nagy általában és a *nagyszabású* lép fel. Hatása egyszerű *megdöbbenés*.

2. Hozzá járul a *bámulatos*, ameddig kvalitását tekintetbe nem vesszük.

3. Az *aggasztó*, a *félelmetes* a depressio nagyobb fokával jár együtt és saját létünk veszélyeztetését jelzi.

¹ Az elektronikus kiadásban a 32. lapon. — Mikes International Szerk.

² Rendszeres Széptan. 151. l.

4. Még tovább terjed az *irtóztató* és *iszonyú*, melynek pusztító hatása, ha az emberi gyöngéd érzelmeket sérti, a *kegyetlenségben* nyilvánul.

Mindezek az első hatásban pathológiai állapotok s csak emlékezeti képük (a rémregények, a lovagkor hőstettei) okoz kellemes *borzongást*. Physiologiai hatásuk gyanánt izületi (tágulás, feszülés és lazulás) és *bőrérzetek* (borzongás) lépnek fel: (Dessoir.)

Ha ezen projectiv hatáshoz *érzéki* (látási) *vonások* járulnak, akkor kapjuk a *fenségesnek összetett, de primitív és formáit*. Ezek közül említhetők:

1. a *fényes* és *homályos*, amely a látó ideg megrendítését jelzi (pld. Dantenál a menyország, Ariostonál, Ossiánál). A fényesnek egy formája a

2. *pompás*, amelyben a ragyogás a főmomentum, de gerince a nagyság. A keleti mesék (ind, perzsa, arabs mesék, Ariosto) kivált drágakővel és arany emlegetésével érik el e hatást. De sem az 1. alatt említett kategória, sem a 2. alatti nem hat olyan pathossal, mint az első phasis tiszta formái.

Az első phasison való áthaladás után a tiszta csúcsra, a *fenségesre*, szállunk fel. Ezen elmélkedés az Én önerejének sejtelméből fakad, mely már mint ontológiai tény értékkel bír. A tiszta fenséges méretei *kolosszálisak*, óriásiak; az Én kimeríthetetlenlensége *titokzatos*, és mivel nemtudatos, azért *homályos* és *sejtelmes*. A *csodálatosnak*, de *nem az Ariosto banalitásainak* területe ez (pld. Roland gyógyulása után, ahol is Astolf a hegyről legurított kövekből lovakat, a tengerbe dobott falevelekből hajókat varázsolt elő).¹ Az aesthetikai értelemben vett csodálatos az értelem számára áthatlan valóságnak a csodálatossága. Itt a lényeges az embernek rendkívülisége, határtalansága. „Dass der Mensch *als Mensch* ein massloses Wesen ist das lehrt der gewaltige Eindruck des Erhabenen”.² Ennek a tudatából fakad az *előkelőségnek* és a *nemességnek* érzete.

A fenséges harmadik phasisa ott áll elő, ahol az ember erkölcsi vagy általában *értelmi, intellectuális* vonásai jutnak tudomásunkra. Ezt vette egész tanának alapjául Kant, azt hiszem — tévesen. Ezek a tulajdonságok vagy magában az *egyedben* vannak, vagy annak *projectioiban*. Főformái ezek:

1. A *bölcsesség*, amely az intelligentia nagyságát hirdeti. A varázslók, Faustok és más nagy titokzatos elme ide tartozik.

2. Az *akarat hatalma* és *állhatatossága* úgy a jó, mint a rossz irányban. Jézus és III. Richárd egyformán idetartoznak.

Ezt a csoportot szokás a *magasztos* névvel illetni. (Greguss). A harmadik phasis *társas* nyilvánulásai a következőkben észlelhetők:

1. A *tekintélyes* és *befolyásos* ezen a fokon áll elő minden módosulásával együtt;

2. ide tartoznak a *hódító hadvezérek* (Hannibál, Napoleon, Moltke), valamint a nagy *tervezők* (törvényhozók, államalapítók) is.

Magában véve már most a fenséges további formákban nem nyilvánul. De felléphet új változatban ott, ahol a fenséges egyes a társadalomban collisiokat szenved, vagy ahol a *fenségest a világ összefüggésében vizsgáljuk*. Ez a formája a fenségesnek azonban az emberi reflexio nélkül nem állhat elő s azért mint *reflexív fenségest* a subjektív kategóriák alá kell sorolnunk. Az, hogy a fenséges világ folyásában megtörik egy más fenségesselel való küzdelemben, ez a világnak folyása; ránk nézve azonban különös lelki állapotokkal lép fel, amelyeket a *tragikum* csoportjában fogunk tárgyalni.

¹ Én a leipzig-i Bibliographisches Institut által kiadott kivonatból idézek. A kivonat Joh. Diederich Gries fordítása.

² Dessoir i.m. 205. lapján.

II. A szépről.

77. §. A szép területe.

Már az előző fejtegetésekben megmutattuk azt az elvet, amely szerint az esztétikai objektív kategóriák levezetendők volnának. A fenségesnél ezt az elvet igazoltnak találtuk. A fenséges forrása az Én önprojectiójának hatalma, amely azért az Én nélkülözhetetlen kategóriáiban s azok határtalanságában gyökerezik. A fenségesnek megfelelő tárgynak ezért nincs tagoltsága; mihelyt a konkrét idea tömörülni kezd, a fenséges fogyása észlelhető. Tér, idő, erő (psychikai és physikai) azok a tárgyak, amelyek a fenséges hatását gyakorolják; a mi kifogyhatatlan bőségünk sejtelve, amely ezen functiók forrása, — ez az egyedüli fenséges.

Azonban az Én ezen kiapadhatatlan potentiájával szemben az energia határozott, determinált formákban tűnik elő. Az erő mint mozgató, tápláló, nemző, látó és halló, érző és törekvő erő, különödi; *s minden különödi az ősforrás korlátolása*: omnis determinatio est negatio. A fenséges ennél fogva a világ-kategóriákban székel; ellenben determinatioi már magukban korlátozottak s ezért fenségesek nem lehetnek. Amott az önállóság indifferenciája és egysége, emitt a differentia és a hatás az, ami a szemlélésnek ajánlkozik. Az, ami egységében fenséges, sokféleségében elveszíti ezen projectiósági vonást s a *formai mellé a tartalmi tagoltság sorakozik*.

Már ezen oknál fogva is egy új vidék tárul fel előttünk; a fenséges egyszerű, de éles levegőjébe zamatos és illatos elemek keverednek, melyeknek forrása a konkrét ösztönökben fakadozik. A színek, hangok bűbajos hatása, a szerelem végtelen varázsa — *ömlik bele az erő, a tér, idő, Én functióiba, azaz: az organismussá kifejtett Én minden húrja megzendül a szép összehatásában*. A „szép”-nek jellemzője tehát:

1. a minőségi tagoltság, és
2. a physis és a psyche egyensúlya a tárgyban.

Jegyzet. Az esztetika ezt „bájos”-nak szereti nevezni vagy kellemesnek (Greguss). A közszellem „szép”-nek mondja az ilyen tárgyakat. — Minek tehát összezávarni a kategóriákat? Alap: az aestheticum.

*A szépnek területe ez oknál fogva tágabb és bővebb, mint a fenségesé; a physikai és psychikai tényezők változata u.i. végtelen, bár az alaptípusok száma nem áttekinthetetlen: ásvány és kőzet, növény, állat és ember, valamint ezeknek csoportosításai alkotják a „Szépség inventariumát”, amint Dessoir mondja,¹ — ennél fogva az könnyen elkészíthető. A hollandi *Lairesse*, kinek művéből közöl részletet Dessoir,² a következő összeállítást adja: *táj* egyenesen növe *fákkal*, amelyeknek törzse jó alakú és lombzatuk, tetőjük tetszetős; *sima és egyenletes sík*, amelyen szelíden hullámzó *halmok* húzódnak el; *patakok* tiszta és világos csergedézzel; jól rendezett *színek*, lazurkék *ég*, amelyen felhők boronganak; nem kevés, díszes *kutak*, pompás *házak* s *paloták*, amelyek tervszerint sorakoznak egymás mellé és tetszetős *díszekkel* vannak díszítve; *emberek* arányos és szép testtel, kellemes modorral s mindezek felett mindenik a maga tulajdonságainak megfelelőleg *színeztve* és *öltözve*; *tehenek*, *báránysok* és más jól táplált állatok; mindezek a dolgok joggal nevezhetők — úgy mond szerzőnk — *festőinek*. Ezzel szemben egy vidék teljesen alakatlan fákkal, melyeknek lombja és ágai pusztán és ügyetlenül meredeznek keletről nyugatra; görbe, öreg és hasadozott törzsek, sok csomóval és likkal benöve; egyenlőtlen és úttalan terek; éles halmok és szerfelett nagy hegyek, amelyek az egész kilátást betöltik; nyers és roskatag épületek, amelyekből rendetlenül hullanak le darabok; mocsaras patakok; lég telve sötét felhőkkel; mező sovány állatokkal és ügyetlen csavargókkal, csomó vad emberrel stb. — mindezt nem nevezhetjük *szép tájnak*. — így a szép azonban csak az *átlagos ember* szemében látszik.*

Így állván a dolog a szó közhasználatára körül, szükségesnek látszik, hogy a szó értelmét úgy korlátozzuk, hogy csak az *egész* tárgyra, *absolute*, és csak esztétikai, de soha sem logikai vagy ethikai tárgyakra vonatkoztassuk. Hogy ez utóbbiak is lehetnek szépek, azt készséggel megengedjük, de a feltételek fejtegetése, amelyek mellett ez megtörténhetik, az általános értéktanba utalandó.

¹ I.m. 198. lapon.

² I.m. 226. lapján. A mű címe: Des Herrn Gerhard de Lairesse Welt-belobten Kunstmahlers Grosses Mahler-Buch etc. — Aus dem Hollandischen in das Hoch-Teutsche übersetzt. Nürnberg 1728. Erster Theil. VI. Buch 15. lapról az idézet.

78. §. A szép hatása.

Miért nevezzük már most a *Lairesse* által összeállított tárgyakat szépnek? — Az értéktan kimutatja, hogy minden értékjelzőnek mutatója, indexe az érzés; a szép meglátelére is a tárgy által okozott hatás figyelmeztet. A szép hatása pedig elég megállapodottsággal eképpen rajzoltatik. *Kant* szerint¹ a fenséges a kedélyt izgalomba (*Bewegung*) hozza, „anstatt dass der Geschmack am Schönen das Gemüth in ruhiger Contemplation voraussetzt und erhält”. Ugyanígy *Schiller* is:² „Bei dem Schönen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit zusammen und nur dieser Zusammenstimmung willen hat es Reiz für uns”. Hasonlóképpen *K. Köstlin* is:³ „was auf uns mit Vollbefriedigung wirken, uns unbedingtes Wohlgefallen einflößen soll, das muss unsere Vermögen und Kräfte erstens *nicht stören* und zweitens sie lebendig in Tätigkeit setzen”. *Börne* (Jean Paulról szóló emlékbeszédében) szépen fejezi ki ezt a tényt, amikor azt mondja, hogy a szépség „eine goldene Zeit die nicht rostet, einen Frühling, der nicht abblüht, wolkenloses Glück und ewige Jugend” nyújt.⁴ Azaz: a szép hatása egészen sajátos állapot, amelyben az Én minden zavar és kellemetlenség nélkül élvez.

Mellőznünk kell azonban az élvezet hedonistikus vonását, mint célt, bár *Kant* óta is folytonosan ezt az „uneigennützigte Freude“-t emlegetik (pld. *Gietemann* i.m. 129. §); de ha nem is tekintjük az élvezetet a művészet céljául, annyi bizonyos, hogy a szép hatásának eredménye a *tetszés*, azaz kellemes érzés. Ezt az „örömet” önzetlenül érezzük; úgy találjuk, hogy „szellemi” öröm — *Gietemann* mást is ismer — de vegyesen érzéki is; keresve már most a tárgynak azon vonását, amelyik ezt az örömet okozza, úgy találja *Gietemann*⁵ *Aristoteles*szel, *Augustinussal*, *Bonaventurával* egyetértésben, hogy ez a vonás: a „dolognak ragyogó tökéletessége”; amikor a szép érzése kel lelkünkben, akkor mi ezt a tökéletességet ismerjük fel. *Gietemann*nak a szépről szóló meghatározása⁶ tehát ez: „Die Schönheit im Allgemeinen ist die lichtvoll erscheinende Wahrheit und Vollkommenheit, die Schönheit für uns Menschen aber und die Kunstschönheit ist die in sinnlicher Form lichtvoll erscheinende Wahrheit und Vollkommenheit”. Ez a scholasticismus azonban elvezet a konkrét kérdéstől. Mi nem törődünk a szépséggel általában; mi csak az ember számára létező szépséget ismerjük. A szépnek az a meghatározása, hogy az „tökéletesség” és „ragyogás”, merő üres abstractio és képlegesség. Mi a tárgynak azon vonásait akarjuk megismerni, amelyek a tárgyat képessé teszik arra, hogy a „szép” hatását létesítse bennünk. Arra a bölcseségre pedig, hogy a szép annyi, mint az igazság érzéki formában, már *Schelling* eljutott volt, amikor a szépben az „idea véges megjelenését” találta, *Hegel*hez hasonlóan.

Már *Fechner* erősen hangsúlyozta, hogy a szépség a tárgynak nem olyan egyes vonása, mint pld. a zöltség vagy keménység s a mi álláspontunkon ennek a problémának feszegetése felesleges. Hogy azonban mégis megértsük, hogy milyen módon lesz a tárgy széppé? — milyen elemekből alakul ez a szép össze? — ehhez szükséges kiindulási pontul a szép hatásának, benyomásának tisztázása.

Az előzőekből nyilvánvaló, hogy a szép hatása nyugalmas öröm. A tárgy nem rendít meg, hanem egyenesen hozzá simul érzékeinkhez és értelmünkhöz; bele lopózik s *behízelgi magát az Én-be*, — s nem hajtja tovább azt a kívánság gyötrelmeibe, hanem engedi, hogy az nyugodt egyensúlyban valósuljon meg. Ezt a sima, izgalom nélkül való önállósítást élvezi szépként az Én. És csakis ezt élvezi. Éppen ebben a teljes élvezésben áll a szép önzetlensége is; ha hiány volna ebben az állapotunkban, a kívánság tovább hajtana; de mert nem hajt, a szép hatása a nyugodt öröm. Az Én itt nem menekül a maga titokzatos határtalanságába, mint a fenségesnél; hanem abban a ragyogó fénykörben — *aprici campi* — sütkérezik, amelybe a tárgyat elhelyezte. A szépben nincs semmi határtalanság, semmi titokzatosság, semmi homályosság, — az Én a megvalósult tárgyban éli ki magát és nyugodik meg, még pedig rejectio és zavar nélkül.

Éppen ebben áll tartalmának felületessége. *Dessoir* helyesen mondja, hogy a szépnél csak kellemes vonásokat emelünk ki s csak ezeket, érezzük bele a képbe; éppen ezért a szép soha a mély tartalom

¹ *Kritik der Urteilkraft*. I. Teil, I. Abschnitt 2. Buch, 24. §. — A *Cassirer*-féle kiadás V. kötet 318. lapján.

² *Über das Erhabene*, i.h. 424. l.

³ *Aesthetik*. 69. és 75. lapokon.

⁴ V.ö. *Dessoir* i.m. 196. lap.

⁵ I.m. 4. Satz.

⁶ I.m. 6. Satz.

jellemző vonása. „*Gerade wegen dieses Mangels an jeglicher Störung bleibt der Wert blosser Schönheit durchaus ein Oberflächenwert.*”¹ Innen csak vagy a fenségesbe — *fel*, vagy az alacsonyba — *le*, mehetünk.

Mi tehát szépnek csak azon tárgyakat nevezzük, amelyek *tetszést* okoznak, anélkül, hogy ennek a tetszésnek megnyerése *küzdelembe kerülne s amelyek e tetsző állapot nyugalmát* sem értelmi fontolgatás, sem kíváncsiságba hajtás által *meg nem zavarják*. Ilyen példáulul szolgálhatnak mindennek előtt a virágok. A tragopogon (kecskeszakáll) hatásában első sorban telt sárga színe szerepel; azután ráfigyelünk zöld pártájára, hosszú, hegyes leveleire; a sárga virág húsz pettyezett szirma, a bibe és a porzók kiegészítik a látási egységet. Ez az egység tetszik, behízelgi magát szemünkbe, oda simul constructioink töretlen irányához s a nélkül, hogy tudományosan boncolnám, vagy húsos szárának édességére kíváncskoznám, minden további kitekintés nélkül, önelég zártságában gyönyörködöm. Így élvezhetem a бүккердө derűtségét, a verőfényes rét zöld fűvében ugráló, cirpelő sáskákat, stb.

79. §. A szép tárgy alkata. A jelentés összhangzatossága. A Madonna-típus. Az érzéki a női szépségben.

Lehet-e már most a tárgyakon oly általános vonásokat észlelni, melyekből ez a hatásuk érthető? Még egyszer kiemeljük, hogy a „szép” nem olyan tulajdonság, mint pld. a zöld; a szépet nem lehet külön érzéki energiával érzékelni (Hutcheson). Számos momentum segíti a szépet kialakulásában s mi éppen ezeknek fogalmi meghatározására törekedünk.

Amit szépnek mondunk, minden esetben összetett valóság. Színek, hangok, ezeknek tulajdonságai, az egyes tárgyi functiók (látás, nemzés, érzés stb.) az értelem kategóriái szépeknek csak nyelvi visszaéléssel nevezhetők. A tér, idő, tevékenység — éppen kopasz tagolatlanságuk miatt nem lehetnek szépek; de projectiv erejük által lehetnek fenségesek vagy alacsonyak. A szép tárgy tehát *tagolt tárgy*.

Minthogy pedig a tagoltság teleologiai elrendezésben áll, azért minden szép tárgynak kell, hogy *súlypontja és kerülete* legyen; a kettő pedig viszonyosan (reciproce) utaljon egymásra. Ezen viszonyosság az *értelmi összhang a tárgyban*. A szép tárgy, ha nyugodt örömet akar szerezni, okvetetlenül összhangzó, *harmonikus*. Minden dissonantia a nyugodt öröm megrendítésével jár.

Ez az összhangzatosság minden tárgy két alapvonása között áll fenn elsősorban. *A dolog mivolta* (jelentés) és *a dolog önállítása* (projectio) legyen összhangzó; azaz az *alapösszhangnak* a jelentés és a projectio között kell fenn állania. Nagy jelentés gyöngye önállítással ellenmondás; és megfordítva. A tér nem lehet csak zug vagy lyuk; az idő nem egy „matematikai pont”; az elefánt hatalma nem fér bele a légy alkatába; a tenger nem foglalható egy tálba.

De az összhang ezen két alapmomentumon belül is követelendő.

Első sorban a *tartalomban kell összhangzatosságnak lennie, hogy projectiojában is az legyen*: Ennek az összhangnak magában a *jelentésben* kell lennie, azaz (mivel a szép a physikum és a psychicum konkrét egysége): *annak intellektuális és érzéki vonásai között egyenként és együtt véve*.

Az értelmi jelentés alapja is a *logikai összhang*; a fogalom jegyei között nem lehet ellenmondás. Ezen postulatumnak nélkül a tárgy meg nem állhat. Ez a szépnek *logikai kánonja*, mely maga még nem szép, de annak nélkülözhetetlen feltétele. Ezen logikai összhang a tárgy fogalmának tagoltságát követeli,

Humano capiti cervicem pictor equinam
lungere si velit et varias inducere plumas
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne:
Spectatum admissi risum teneatis, amici?

Horatius 3. epist. 1—5. sor.

¹ I.m. 198. lap.

minthogy pedig a fogalom az egyesekben mindig előforduló általános (tipikus), azért a szép első sorban a *tipikus vonások harmoniáját kívánja*. Ezen tipikus vonásokat a faj tartja fenn, ezért a *nemi telos*-nak nevezhetők. Így van vegetatív, animális, emberi telos (rózsa, ló, harcos, tudós, férfiú, nő (anya-leány)) stb.

Ez a telos abban nyilvánul, hogy a *kisugárzásban a középpont*, a centrum uralkodik úgy, hogy végighúzódnak ki a kerületbe s így a tárgyban nincs sehol a szobrászok által ún. holt pont. Ez pedig azt jelenti, hogy a centrum ereje él és nyilvánul meg a tárgy egységében mindenütt. Az Én, a szellem pld. végig sugárzik az arcon. A középponton helyezkednek el a kifejlő vonások, még pedig *értékük szerint*. A centrum *ennélfogva nem lehet* a fenséges egyformasága, hanem a *typusnak megfelelő synthesisnek kell lennie*. A növényekben ezért nem tesszük centrummá az intelligenciát, az emberben nem a tenyészetet; de felveszünk képébe mindent, azon érték foka szerint, amelyet tulajdonítunk neki. Ez még világosabbá teszi a nemi telos fogalmát, amit az egyesnél, mint nélkülözhetetlen kelléket, *szabályozóul* (norma) követelünk. A szép tárgyban *ennélfogva a tipikus vonások összhangját követeljük*. Van pedig az élőknek két ilyen postulat: az egyik az önállóság (ez a legfőbb „parancsolat”) és a másik a fajban való önállóság. Amaz elválaszt és a fenséges felé hajlik; emez összekapcsol (sympathia). A szép ennek a két actionak harmoniáját követeli.

Vagy még tüzetesebben így fejthetjük ki a dolgot. Minden élő lénynek a centrális az Én, csak utána következik a Más-én. Benne *ennélfogva* öntudat és faj egyaránt érvényesülnek; amaz mint *uralkodó*; emez mint *szabályozott*. Míg amaz magára veti vissza és a társaktól távol tartja, — tehát a fenség felé nyitja meg az útját — addig emez a Máshoz vonza, kifelé indítja s szeretetreméltósággal ruházza fel. A tipikus emberben mindakettőnél keresendő. S minthogy a szépben ezt az összhangzatosságot látjuk, azért *Burke* egészen helyesen a két actionak ezt az összhangzását hangoztatta. „Szépség alatt valamely tárgy azon tulajdonságát vagy tulajdonságait értjük, amely vagy amelyek által szeretetet vagy ahhoz hasonló indulatot kelt fel”.¹

A szép ezek szerint konkrét haladást mutat a fenséggel szemben. A fenséges a ki nem fejlett és tagolatlan, de nagy erejű functio, innen homályos sejtelmessége és leverő (illetve fellendítő) hatalma. Ellenben a szép a tagoltságban kifejtett jelentés, melyben az egyes tényezők, az összehatás folytán, kölcsönösen korlátozzák és mérséklék egymást. Tartalmában pedig mindazokat a vonásokat követeljük, amelyek egy tipusban összefoglalunk. Ez utóbbi oknál fogva a szép tárgy nem a tiszta szellemiség, hanem a *phantasia és érzéki vonásokkal átértelt intelligencia*. Az intelligencia csak az az aranyfonál, amely a csekélyebb értékű közetekben mint legértékesebb fém húzódik végig, keresztül csillogva fényével azoknak masszív alkatán.

Ezen két alkotó elemnek a szépben egyensúlyban kell lennie. A tárgy minden érzéki vonása fejezze ki az *intelligenciát* is, de a maga teljes *jellemét* is. Az egyiknek vagy a másiknak túlsúlya megzavarja a *szépnek harmonikus valóságát*; az intelligencia túlsúlya a *romanticismusra*, az érzékiségé a *naturalismusra* vezet. Mert a szép tartalmilag éppen a kettőnek harmoniája; a szellem a fenséges, a physiologiai ösztön hasznos ugyan, de az Axiologia kimutatása szerint, alacsony érték. Akár a szellem, akár az ösztön irányában való kihajlás tehát a harmoniát zavarja és túlzásra vezet. Hogy a dolgot egy konkrét példán magyarázzuk, vegyük a festészetből a Madonna-típust a maga átalakulásában és kifejlésében.

A *byzanci* Madonna, amint ez pld. Montreale templomi képein látható, „keskeny arcú és hajlított orrú”,² kifejezése nem jelez mély tartalmat s ösztövére alakja nem a teljes asszonyi típus. Már a pisai szószék reliefjén *Nicola Pisano* hatalmas római matróna alakját adja neki, amint fiacskáját ölében tartva, a keleti királyok hódolatát fogadja.³ *Crivelli* „karcsú, kissé torz Madonnái ideges és helyes ujjakkal” előkelően hatnak⁴, de a physiologiai részleteket még a Lochner és Schongauer⁵ módján kezeli. (A „Mária élete” festői ebben a tekintetben nagyon jellegzetesek.) *Cranach Madonnái* „hatalmas homlokkal és kínai vágású szemekkel” újra kiemelik a lelket a test rovására.⁶ Éppen ilyen egyoldalúak *Vanucci* (Perugino) Madonnái, aki az umbriai Madonna-típust fejlesztette ki.⁷ De már *Cima „a komoly, de szép Madonnák bájos festője”,*

¹ I.m. III-ik Rész 1. §.

² V.ö. *Lübke*: Grundriss der Kunstgeschichte I. k. 381. lap.

³ V.ö. *Lübke* i.m. 259. kép; *Reinach* i.m. 237. kép „Jézus születése” a pisai baptisterium szószékén.

⁴ *Reinach*, i.m. 285. kép.

⁵ *Reinach*, i.m. 393. és 397. kép.

⁶ *Reinach*, i.m. 246. lap és 406. kép.

⁷ *Reinach* i.m. 316. kép; *Lübke* i.m. 347. kép.

mint Reinach nevezi;¹ *Bellini* Madonnái már „nem asketikus és komor alakok többé, hanem, szép, ifjú asszonyok”.² *Leonardo da Vinci* Madonna-typusa (amelyből a *Mona Lisáé* is származott,³ közel áll a *Verocchioéhoz*.⁴ Végre pedig a fizikai és pszichikai vonások egyensúlyát eltalálja *Raffaello Santi*, kinek közismeretes Madonnái annak a harmoniának legjobb kifejezői, amelyet a szépnél megkövetelünk. *Andrea del Sarto* azonban a „Madonna egy új és állandó típusát teremtette meg, nedves tekintettel nagy, fekete szemében, a tisztaság és büszkeség elragadó vegyületével.”⁵ Ez a harmonia felbomlik *Corregio*-nál, aki „elragadó bájú, de üres” Madonnákat fest,⁶ amely képek az „érzéki mysticismus” útját törték, amelyen most is halad a vallásos festészet az olajnyomat által százezer számra terjesztett példányaival. *Guido Reni* „érzelgős köznapiságú” Madonnái, *Morales* hektikus alakjai „az érzékiség és a vallásos rajongás eltaszító vegyületét mutatják”,⁷ akikhez sorakozik a „kinyalt, kicsinyes, kékes félaktok” mestere, *Carlo Dolci* s ijedt és ekstatikus Madonnájával *Murillo*.⁸

A Madonna-typus ennél fogva több variációt mutat. Van jelentés nélküli sovány Madonna (byzanci), van túltengő fizikai (N. Pisano, M. Angelo), van túltengő alázatosságú. (Perugino); van asketikus és érzelő (Mária élete, Corregio, Guido Reni) és van egy határ, amelyet Raffaello jelez: *a nőiség és az asszonyi méltóság szerencsés harmoniája*. Hogy e tekintetben Raffaello volt a főfestő, azt ennek a harmoniának köszönheti, amelyben a „renaissance érett gyümölcsét” szemlélhetjük; s ezen az úton járhatnak nyugodtan azok a festők és azok a szemlélők, akiknek a harmonikus, nyugalmas szép lelkesíti keblüket. Egészen más lapra tartozik azután annak az eldöntése: *vajjon ezen nyugalmas szépség értéke a legmagasabb-e?* Akik ezt vallják, azoknak örökké Raffaello és Praxiteles lesznek utánozandó mintáik.

A tartalom egyes momentumainak ezen összhangzatossága az, amit a görög szobrászatban és művészetben általában észlelünk s amit *Hegel* a klasszikus műformában „*az idea és forma egységé*”-nek nevezett. Helyesebben a „belső forma egyensúlyának” nevezhetnők, — mert a projectio kérdése itt még nem szerepelt. Maga a jelentés bír már azzal az értékkel, melyről most szólunk; mert az értékterületet a fenséges akaraterő szabadsága és az alsóbb physiologiai functiók alacsonyossága határolja, s a kettőnek synthesise éppen a szépség.

A szépet éppen ezért érzéki, kivált pedig nemi vonás nélkül nem is képzelhetni. Az érzéki elemnek kiküszöbölése nem más, mint az erkölcsinek zsarnoki, nem „emberi”, outriozása; érzékiség nélkül semmiféle művészet sem képzelhető. Annál kevésbé a szép. A szép éppen a konkrét jelentésnek teljessége; ahol ezt a jelentést megcsonkítjuk, ott előállhat a hideg morális fenség, de *aesthetikailag megnyerni* csak a szépség tudja a lelkeket. De valamint a szellemiség felső foka fenségessé teheti a tárgyat, amelyet *tisztelünk*, aként az alsóbb ösztönök kitörése és előtérbe nyomulása *alacsonnyá* teheti a tárgyat s így rúttá. Csak a kettőnek szerencsés egységében élvezhetjük az esztétikai szépet.

Ahol tehát a művészet vagy a szellemet forszírozza vagy az állatot állítja előtérbe, — ott letért a szépnél útról. Amott moralizál, emitt bestializál. Az érzékiség csak ott van művészileg felhasználva, ahol sem az egyikben, sem a másikban nem keresi feladatát. Amazt hagyja a pedagógiára, emezt bízva rá a köznapire; elég túlzás van e kettőben. Ahol a művészet a nemi ösztön felingerlésére irányul, — ott többé nem művészet, hanem alacsony kerítő; s ekkor elvesztette azt a szabadságot, de azt a jogot is, amelyet az ihletett művésznek az állam biztosít, a pornográfustól pedig más, hasznossági, szociális szempontból, megtagad.

A mai megbomlott értékelés sokféle lehetetlenséget kíván. Arról, hogy valaki a kolosszálistól azt kívánja, hogy csinos legyen, Lessing epigrammája talán már leszoktatott:

Gross willst du und auch artig sein?
Maryll, was artig ist, ist klein!

¹ I.m. 286. kép.

² I.m. 178. lap; 282—283. kép.

³ Reinach i.m. 308. kép.

⁴ Reinach i.m. 249. kép.

⁵ Reinach i.m. 207. lap és 341. kép.

⁶ Reinach i.m. 357—358. kép.

⁷ Reinach i.m. 245. kép.

⁸ Reinach i.m. 432. kép és a müncheni Schack-gallériában jó másolat.

De hogy valaki nagy szellem és kecses, durva paraszt, szalonbetyár és mégis kedvelt, szép lehet, ezt csak a mi gondolkodás nélküli szalon-arszlánjaink képzelhetik. Ép ilyen képtelenség, ha a tudós szép, és a szép tudós akar lenni. Mi az ilyen tudós dandyket kinevetjük; de a nők még mindig nem látták be a kettő összeférhetetlenségét. Manapság a nők bájosak és tudósak akarnak lenni, pedig a kigúnyolt német professzorok példája elijeszthetné őket ettől. A tudásban nem a szépség, hanem a fenség az élő vonás: a tudós nem akar dandy lenni. Miért akar tehát a szépség tudományt affektálni? Az értelem túltengése a nőket Cranach-féle Madonnákká teszi, kidülledt homlokkal és szemekkel. Tizian bájos női nem így festenek! De a hústömegek — a „hús hegyek”, amint Henrik Falstaffot nevezi, nem lehetnek szépek. M. Angelo Évájá, teremtetésekor éppen nem bájos, hanem hatalmas izomzata túlságosan emlékeztet a megelégedett anyaállatra. Pedig hány nőnek vágya a kövérség! — hányak ideálja az ilyen megelégedett nőstény! S mégis szépségre tart igényt? — mégis vonzani akarja a férfit? Ne akarjon hát a szép sem átlátszó, sylphid alak lenni, — mert az elfekben nincs vér, — se ne képzelje feladatát kimerítve azzal, hogy termő rügyei nagyok. De ezért mi nem azt dicsérjük, hogy ha a nők testüket ápolják egyedül, — „a face without a heart”. (Hamlet IV. 7.) Hanem azt kívánjuk, hogy igyekezzék teljes női formájában az ő ideálját szellemi téren is megvalósítani. Ez az ideál pedig nem a pápaszemes, burnótos orrú, hegyes állú, szűrös szemű, mérges tudós, sem a nagy izmú anyaállat, — hanem a nyugalmasan élvező, odaadó és értelmesen gondoskodó *anya!*

Ha tehát szép akar lenni a műalkotás, akkor „nil humani a me alienum puto” legyen az elve. A művész tehát ne ábrándozzék abszolút moralitásról, mert ez nem az ő területe; de ne is süllyedjen az alacsony physiologiai funtiók mocsarába. Mutassa be nekünk pld. az embert a maga valójában, mutassa be *physiologiailag determinált psychének*. — Ne legyen hát csak corpus, hanem *legyen a psyche a fő anélkül, hogy a testet leszorítaná*. A nőt ne rajzolják nekünk lengő fátyollal, darázsderékkel, csiptetővel az orrán, cigarettával a szájában, sem seprőnyélnek:

Ösztövért kútágas hórihorgas gémmel,
Mélyen néz a kútba, benne vizet kémlel;
Óriás szúnyognak képzelne valaki,
Mely az öreg földnek vérét most szíja ki.

sem tudó, keserű szájú, szemüveges, epés madárijesztőnek, sem imakönyvet bújó, feszületcsókoló, elégedetlen vén leánynak, — mert ez *vonzó* nemi jellegével ellenkezik. De ne is fessék ismét nagy fenekű, duzzadt keblű, vastag combú, jó gyomrú, részeg anyaállatnak, mint Rubens képein, — mindez igen becses tulajdonság ugyan, de szép lenni velük ne akarjon senki — ne legyen azonban dísztelen ephébos se, hanem lengjen homloka körül női dísz, a sűrű hajzat; — ne vetekedjék izomerőben a favágókkal és zsákhordókkal, — ne kiabáljon, mint a részeg strázsa-mesterek, — ne faljon, mint az éhes emse, — ne legyen sem zsák, sem hordó az alakja, s ne emlékeztessen mindig a Marsupiáliákra, a fiahordó kengurura, mikor alakját megörökítik, — ne vigyorogjon, mint buja állat csábítgatva, a szemünk közé; — mindez csak arra való, hogy benne az emberit megkárosítsa. *Fessék nekünk a tartalmas lelket normális női testtel, — s akkor a kifejezésre jutó harmonia belopózik szívünkbe és szeretni fogjuk a szépet.*

Hasonlóképpen a férfiúnál is, — olyan vonásokat kívánunk, amelyek az ő férfiúi nemi jellegének mindenben megfelelnek.

80. §. A fajszerű (typicum) és a célszerűség viszonya.

Alt tana a tipikus és karakteristikus szépségről.

A tipikus és individuális, mint a faji és karakteristikus szépség alapjai.

A szép ezen fejtegetések szerint tehát *tartalmilag* a test és a lélek, a tagoltság és a jelentés harmóniájában rejlik. Sem az érzéki (hang, szó), sem az értelmi (érzés, vágy, gondolat) magában: még nem szépek. Széppé csak a jelentés és érzéki *megvalósulása együtt* véve lesz. A hangokban kifejezett érzés, vágy, gondolat lehet szép; ép így a vonalakban kifejezett jelentés is azzá lehet. *Első sorban azonban a jelentések összhangja a szép; ezt az összhangot projiciáljuk, — ennek a projectionnak módjától is függ azután a szépség.*

A jelentés maga teljesen a *fogalom* gondolatával esik össze. A fogalmat, mint normát és típust állítjuk fel a tárgyak megítélésénél. Ezért *első sorban* a typicum és a normaszzerű *a szépségnek szükséges feltétele*. Ez azonban csak létfeltétel, de nem szépségi feltétel. A tárgy csak akkor *való*, ha a fogalom tipikus vonásai

benne meg vannak; egy lónak, egy rókának, egy fülemilének a képe ezen tipikus jegyek nélkül nem is gondolható. Ezért az esztétikai alkotásban is nélkülözhetetlenek azok. De ezen vonások által csak *igazzá* lesz, nem széppé. Akkor is csak logikailag igazzá; az esztétikai és művészi ezen intellektuális vonásokhoz még a szemlélő *projectio* határozott végbemenését is követeli. Ez a *projectio* a *physikum* és az érzéki síkjában helyezi el az igaz tartalmat s ezen területen nyeri az esztétikai alkotás a szép vonását. A fajszerűség ennél fogva csak *typust* ad s ezért nem lehet a teljes szépség. Némelyek szerint a szép csak „az ideális szépség”. *Winckelmann* szerint: „... soll die Schönheit sein, wie das *volleste Wasser*, aus dem Schosse der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack er hat, desto gesünder gedacht wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist”.¹ Ezt az ideális szépséget *Winckelmann* a görög istenek szobrain találta meg, őt követték *Lessing* és *Mengs* is s ezt a szépséget nevezték azután az esztétikai művek „*tiszta szépség*”-nek (*Rheinschön* lovagról szóló legendának csúfolta ezt *Croce*!). Egyesek szerint ennél fogva az egyes csak *symboluma* az ideának, (*Hebbel*) tehát *typusa*. A szépség ezért ennek az „akadémiai” fajnak a kifejezője, mely minden nőben, férfiúban stb. közös vonásokat tartalmaz. Ez *Platon* *καλὸν καθ’ αὐτὸ*-ja.

Ameddig a fajszerűségnél maradunk, addig a szépség a *célszerűséggel* egybe esik. A fajszerűségnek *jelzője a célszerűség*. Az a fajszerű vonás, amely a faj fennállásához szükséges, a fajra nézve *célszerű* is. De épp így *célszerű* minden vonása is, amely a fajnak determinált formáit fenntartani segít. Ennél fogva a *célszerűség nem lehet a szépségnek jellemző vonása*; csak ontológiai feltétele annak, de esztétikai értéke általa kifejezve nincs.

Maga a fajszerűség pedig nagyon határozatlan dolog. Mert a *determinatio* sorában minden determinált a felsőbb fogalomnak *faja*. Így az emberre nézve mindjárt két ágot találunk; s minden ember ezeknek egyikéhez tartozik. Ez a két ág: *a férfi és a nő*. E kettőnek fajszerűségét más és más vonások alkotják. De ezen vonások ismét különböznek az egyes emberfajoknál; a férfias vonások ennél fogva fajtaszerű determináltságban fognak fellépni; ismét új vonásokat nyer a fajta más, legtöbbször ismeretlen hatások folytán; más a hindu és más a semita. *A fajszerű ezen tényállás szerint relatív fogalom* s csak önkényes fixirozása ad megállapítható értelmet. Mi a fajszerű a férfiban? — mi a nőben? — mi a fajszerű a hinduban és mi a sémitában? — mi a fajszerű az ionban és mi a dórban? — mi a fajszerű az athéneiben és mi a rómaiban? — mi a fajszerű a patriciusban és mi a plebejusban? Amint látható, a fajszerűnek minden fokon más és más értelme van. De bizonyos, hogy a művész azokat a fajszerű vonásokat köteles kidomborítani, amelyek a megfelelő fokra nézve jellemzők. Mert ezek nélkül a kép meg nem alakulhat s így az érzékiségbe sem bocsátkozhatik alá. Ha valaki ezt a *célszerűséget* kívánná a szép helyébe tenni, akkor csak belső forma-értékét hangoztatná; de ennek önértékét nem a hasznossága állapítja meg.

Ilyen értelemben találja *Th. Alt* az egyéni szépségben a következő vonásokat:² 1. az *egységet*, 2. az *összhangzatosságot* és 3. amennyiben az egyes célnak megfelel, az *igazságot*. Mind ezek a vonások azonban nem lényegesek és nem esztétikaiak; ezek csak negatív kellékek, de nem pozitív vonások. Ennél az oknál fogva *Alt* is kénytelen kétféle szépséget statuálni: 1. a *jellemzetes* és 2. az *organikus* szépet. A jellemzetes a fölérendelt, az organikus annak alárendeltje. *Verocchio* velencei *Colleoni*-ja szerint csak jellemzetes, a *medicii Venus* már organikus szépség. A művészet legmagasabb célja pedig az egyéninek és fajszerűnek egyesítése.

De még az ily kibővülés által sem lesz a kép még széppé. Vannak fajok, amelyeket nem találunk szépeknek; ezeknek legtökéletesebb fajszerű példányai tehát mégis rútaknak maradnak. Ebből látható, hogy *sem a fajszerű, sem a jellemzetes nem esztétikai kategóriák*. Ezek a valóság ontológiai, még pedig subjektív aspektusai. A szegényes öntétekben (pld. az elemek) csak a fajszerűség uralkodik; a gazdagabb tagoltságúaknál az új vonások hatalma alá kerül a fajszerű (pld. a vegyületeknél); a legbőségebb tagoltságúnál a centrális jelentés a monarchikus és uralkodó. A jellemzetes ennél fogva éppen a fajszerű és lényeges is — amott; ellenben nem fajszerű s mégis, bár más értelemben (egyéni) lényeges — emitt. A női típusnak pld. lényeges vonatkozásait a nemi szervek és az emlők teszik; hogy *Aphrodite* különbözik *Athénétől*, ez nem fajszerűsége, hanem esetleges, és reá nézve mégis lényeges.

Az esztétika ennél fogva hiába osztályozza úgy a szépséget, mintha a *tipikus* és *charakteristikus* szépséget külön tudná választani. A tipikumban is van jellemző (pld. a nemi szervek és emlők), a jellemzetesben is van tipikum (pld. minden *Venuszban* a *kharist* kölcsönző öv). Ahol azonban maga az idea nem szép, ott *Alt* szerint a jellemzetes és szép nem találkoznak, hanem ellenmondás áll elő; pld. a gebe csak jellemzetes, a vén asszonyok kotyogó csörgő-szarka *conventicula* csak a kialakítás „*aesthetikai*

¹ Geschichte der Kunst des Altertums. I. k. 23. §.

² Vom charakteristisch Schönen. 1893. — 15. l.

igazsága” miatt lehet szép.¹ Nézetem szerint az esztetika ezen distinctioval csak meggyőzhetetlen ellenmondásba kerül. Mert a „fajszerű” (typikum) relatív vonás, amely a valóság logikai összehasonlításából ered; a „jellemzetesség” pedig éppen oly abstract általánosság, mellyel sokszor a fajszerűt tesszük centrummá (pld. a szarv a bikára nézve), sokszor azonban nem az ontologailag fajszerűt, hanem a *mechanikailag erőset* (pld. a féltékenységet Othelloban), vagy az *axiologailag értékeset* (pld. emberszeretetet) tesszük a kép középpontjává.

Határozott értelme a distinctio-nak csak a következő megfontolással lesz. A jelentések között konkrétitás tekintetében rangfokozat van, amelyben a fajszerű a determinatio kiindulási pontja s ezért általános. Ezen fajszerű az abstractio fokai szerint vagy általánosan uralkodik vagy pedig más vonás (determináns) uralma alá került s ettől nyeri módosítását. Az ember így különödik férfira és nőre. Ezen általános képek tagoltsága csekély s ennél fogva a tagok összhangja sem erősen esztétikai jellegű. Ellenben ahol konkrét formát ölt a kép, (pld. a phantasia által képzelt férfi-forma) ott már egy vonás lesz dominálón s a tagok erre nézve hasznosakká (annyi, mint: célszerűekké). Itt is a domináló a jellemzetes. De leginkább uralkodóvá lesz egy vonás, ha az érzéki szemléletbe vetítjük ki. És ezen logikailag és érzékileg egyaránt fixrozott vonás, ez adja a képnek sajátos alakját és lesz *jellemzőjévé*, a tárgy pedig általa *jellemzetessé* (pld. Colleoni vagy Mátyás király szobra).

A jellemzetes ennél fogva a konkrét egyesekre lenne szorítandó. De még ekkor sem lesz széppé, hanem csak esztétikává a vonás; esztétikává pedig éppen kidomborodása folytán, amellyel a figyelmet magára vonja. Ahoz azonban, hogy szép is legyen a jellemzetes, kell első sorban a jelentés-összhangzatossága és önértéke. A *jellemzetes tehát az egyéni*, az egy vonás által jellemzett való. Ez azonban még nem elég a szépségre; művészivé legfőbb értelemben csak az egyéni és érzéki határozottság teszi, de szépségét harmoniája és projectiojának módja kölcsönzi neki. A typikum ennél fogva csak alapja a művészi szépségnek, — ő az osztály jelzője, a „*classicum*”; ellenben jellemzetes a konkrét művészi, — ő az „*individuale*”. A görög istenek még az értelmi világban (topos noétos) élnek, ichor a vérük, nektár és ambrózia a táplálékuk; tipikusok a cselekvési módjaik. Ellenben Lear király a viharban, pusztán bolyong, felizgatott vére tolul agyába, rángatja izmait és lázálmodással tölti el lelkét, melyek konkrét actiókra ragadják őt. A typikum a fejletlen idea, a characteristicum individuale a részletekbe és izescskébe kifejtett való. A kettő tehát fejlődési lépés, amelyek közül a művészetre postulatumbot képez az egyéni jellemzetes, a tartalomban, térben, időben fixrozott egyes. Mind a kettő lehet szép, ha jelentése összhangzatos, projectioja egyenletes; de értéke más a fejlettség szerint. A görög isten a fenségeshez, a modern egyes az alacsonyhoz áll közelebb. *S ezért minden szépség organikus*; de ez az organismus fejletlen a typusban, teljesen megvalósult az egyesben. A faji és egyéni szépség tehát jobban megfelel a tényállásnak, mint a typikum és characteristicum. Van tehát igazság Hartmann ama mondásában, hogy a szép annyi, mint: „*das mikrokosmisch Individuelle*”.²

81. §. A szép nem a haszonból ered.

Ha a fajszerű és a jellemzetes a szép fogalmába már bele játszanak, amennyiben a szép fejlődési momentumai között immanens hajtó szerepet visznek, — akkor egy másik kérdés, amelyet: az esztetikában sokszor tárgyalnak, minden historiai fontossága mellett mégis egészen közönyös magára az esztetikára nézve: *vajjon a szép a hasznosból fejtett-e ki vagy megfordítva?*

Itt is, azt hiszem, üdvös a distinctio; más a művészet eredete és más a fejlődési sor az értékjelzők között. A művészetet minden esetre a mesterség előzte meg; előbb csináltak használatra edényeket, mint díszvázákat; előbb védő eszközöket, mint díszkardokat. Már szükség volt a technikai ügyességre, mikor a tárgyakat díszíteni kezdték. A művész ennél fogva köteve van a tárgy *céljának* gondolata által; és abban minden esztetika megegyezik, hogy a célszerűtlen nem fog tetszeni. Csakhogy más a tárgy, mint *öncél* s más az *utilitarius* rendeltetése; a kettőt rendszeren össze szokták keverni s akkor féligazságokat nyernek. *Kant pld. azt hiszi, hogy a tárgy a cél gondolata nélkül is tetszik* és „Zweckmässigkeit ohne Zweck”-ről beszél; de ez a mondása csak kellő distinctioval értendő; sem akkor nem áll általánosan, amikor öncélról van szó, sem akkor, ha a tárgy hasznosságát tekintjük.

Az önálló tárgy belsőleg tagolt valóság, melynek kifejlődése útján, önmagát kell fenn tartania. Nekünk ennél fogva a tárgy tagoltságát *értenünk* kell, ha esztétikailag élvezni akarjuk. Sem a virág, sem analogonja:

¹ V.ö. Alt i.m. 19-ik lapjával.

² Die Philosophie des Schönen. II. k. 187. l.

a kristály, sem az állati organismus e nélkül nem lehet aesthetikai. Mert a szépség a tartalom összhangzatosságában, azaz a súlypont és kerület célszerű megfelelőségében bírja gyökerét. E nélkül csak érzéki projectionk akadálytalansága tetszik, de nem a tárgy. Azt mondani, hogy a műtárgyban van „célszerűség cél nélkül”, — ontologailag és psychologailag félre vezető. A *belső célszerűség ennél fogva igenis szükséges a szépséghez és annak megértéshez is*. A tárgy nem felelhet meg e nélkül Kant azon követelményének sem, hogy értelmünk és érzékiségünk összhangzó működését hozza létre. De ennek a célnak ismerete nem kell, hogy természettudományi legyen; s a tengeri állat szépségét élvezhetem anélkül, hogy azt az állatok hierarchiájában el tudnám helyezni. De a tárgy fogalmi súlypontjának *sejtelve* nélkül soha sem fogom élvezhetni. Tehát a *cél ismeretének* kétértelműsége miatt a tétel félszeg.

Ugyanez áll a külső célszerűségről is. Egy vázának szépsége felett első sorban *rendeltetése* dönt. Ha virágot akarok benne tartani, akkor más alakot fogok neki adni, mint ha a célja olaj vagy bor megőrzése lenne; s újra más alakot adok az ivó pohárnak és mást a korsónak. Az épület célja dönt annak berendezése, tehát tagoltsága s így szépsége felett. *Ámde ezt a szépséget* nem meríti ki. Valamint a fajszerű feltétele az aesthetikának, úgy a célszerű is az. Mert a *célszerű éppen a fajszerű*, ha pld. edényekről, bútorokról, ruházatról stb. beszélünk. Ezeknek célja az, ami éppen fajszerűségüket alkotja, pld. a cipő célja az, hogy a lábat megóvja, a kalapnak, hogy a fejet védje meg, stb. Mindezeknél azonban látható, hogy a célszerűséghez még más vonásnak is hozzá kell járulnia, hogy ha az említett tárgyak szépek akarnak lenni. A görög templom nem azért szép, mert a görög klímának és mythológiának megfelel; hanem ezen felül a harmonia, díszesség, részeinek érzéki projectioja is hozzá járul a templom céljához.

A célszerű ennél fogva úgy viszonylik a széphez, mint a fajszerű. *Nélküle nincs aesthetikai szép tetszés, — de ő egymagában nem adja meg az egész szépséget*. Lehet már most, hogy valamely dolog *eleinte csak czélszerű, azaz hasznos* volt; ilyenek voltak például az ú.n. vad népek emlékoszlopai s az azokon észlelhető karczolatok és vésések, a vallási idolk, tánczok, költemények, zeneművek. Később, mikor az életszükség alól felszabadultak, a. czél háttérbe szorult s a tagoltságnak magának kidomborítása lett czéllá. De ez az átalakulás nem von le semmit a szép szabad értékéből, valamint a ház azért nem lesz rúttá, mert lakásul és védelmül stb. szolgál. Csakhogy kétféle értékeléssel van dolgunk; az egyik a másiknak feltétele; a hasznos megelőzi a nemest anélkül, hogy egymást kizárnák. Ha a hasznosság felszabadul az actualis hiány uralma alól s értelmi szabadság tárgyává lesz, — akkor a hasznos aesthetikává sublimálódik s nemességi értékelésnek lesz tárgyává. Ezek azonban általános axiológiai megfontolások, melyekből a *szép lényege* még ki nem fejthető.

Éppen ezért a szép összefügg a fajszerűvel és a czélszerűvel anélkül, hogy ezekből magukból lenne megérthető. Az emberi szépség a nemi fenntartással mindenesetre összefügg; de az ezzel járó tetszés még nem aesthetikai, hanem csak feltétele annak. Ezért pld. Stratz tétele¹ „*vollendete Schönheit und vollkommene Gesundheit decken sich*”, így kifejezve, igaz. Ellenben nem igaz, ha megfordítjuk a tételt: a tökéletes egészség nem annyi, mint tökéletes szépség; e tétel helyességét azonnal mindenki látja. Már Niphus azért dicsőíti Arragoniai Johannát, mivel „a testnek és *léleknek*, tökéletes szépségét párosítja”.² Igaz, hogy minden fiatal, egészséges állatot tetszőnek ítélünk; de a „tetszés” nem azonos a „szép tetszésé”-vel. A női szépség megítélésénél sok dolog egészen más számlára tartozik, és: viszont. De az is lényeges a női szépségre, hogy nemileg is vonz; csakhogy maga a physiologiai functio még nem mondható szépnek. Kell ehez a megfelelő psychicum harmoniája is s csak ezzel a hozzátoldással igaz Stratz tétele; de akkor is még nagyon kérdéses az „egészség” fogalma physikai és physiologiai szempontból s ezért ily nagy általánosságban nem sokat mond.

A mondottakat szemmel tartva, megállapítható *Werner Fite* paradoxonjának, értéke, akinek nézete szerint a hasznos a szépből felett.³ E szerint a tétel szerint az új, amit kívánunk, ideálul és *szépül* jelentkezik s ez az amphibolia a megtévesztő!; ha azután elértük azt, amit kívántunk, s a szükségletek körforgásába beillesztettük, akkor elveszti érdekeletlenségét⁴ s lesz egyszerűen hasznossá. Hogy ez sokszor megtörténik, bizonyára megengedhető; de ez csak visszaképződés, a mechanizálás eredménye, amely általában a megszokáshoz fűződik, hogy azonban az egyszer igazán szépnek felismert dolog elveszteni szépségét s csupán hasznossá fokozódnék le, — ez fogalmilag nem szükséges összefüggés. Hogy a havasok a schweizi embernek nem imponálnak, ez tény, mert a schweizi ember projectioja megszokta ezeket a méreteket; de

¹ I.m. 3. lapján.

² V.ö. Stratz i.m. 31. lapján.

³ *Art. Industry and Science*. — Psychol. Review. 1901. VIII. 128— 144. I.

⁴ „das Freie, Feiertägliche, Illusionshafte”, — mondja Dessoir i.m. 201. I.

azért a havasok bizonyos tágító és felemelő hatása éppen úgy meg fog maradni, mint a hogy a magyar emberre nézve az Alföld mell-, és szívtágító hatása megőriződik mindenha.

Ebből a szempontból ítélendőek meg azok az evolutionislikus tanok is, amelyek a hasznosból fejtik ki a szépet, amiben sok igazság rejlik, de csak akkor, ha ügyelünk arra, hogy a magasabbra fejlettet ne azonosítsuk az alacsonnyal; mert akkor az embert is sejtthalmaznak minősíthetjük, — de ezzel arcul ütöttük az axiológiai tényeket és az egész értéktant.

82. §. A projectio egyenletessége. A szép tulajdonságai Burkenél. A görög ideál és szép példái az egyes művészetekben. Goethe Tassoja.

Most már visszatérhetünk a *szép alkatának második főelemére*, amelyet előbbi fejtegetéseink a *projectio egyenletességében* kerestek.

A tartalomtól elválaszthatatlan annak önállítása vagy projectioja. Ennek a projectionnak *absolut ereje* és *tempója* jön tekintetbe s mindakettőnek szempontjából különbözik a szép a fenségestől. A fenségesben a reális erő a le nem kötött egészében érvényesül, — a fenséges ezért *határtalan*; a szépben a reális tényező mások által lekötötten, temperálva, — s ezért *határoltan* nyilvánul. Platon csodálatos mélyérzéssel ott találta az ideák között a μέτρον καὶ ἀρίον-t, amelynek folytán a valóságban σύμμετρον καλὸν καὶ τέλειον-ná lesz.¹ A metron teszi összhangzatossá, széppé és tökéletessé. A szép tárgyban semmi *praeponderantia* sincs egyetlen tagra nézve sem. A lelki functioik egyenletesen működnek, a testnek egyetlen functioja sem korlátlan; s maga a lélek értelmisége s physiologiai hatása egyensúlyozott. Erre a középterületre esnek a tartalmilag szép dolgok s a nézőben ez a ὁμαλόν az a λείον, ami a szépnek jellemzője.

De a metron a *fejlés* tempójára nézve is fenn áll. A fenséges erőszakos kitörésben szeret nyilvánulni: háborgó ég és tenger, rohanó vihar és messzire zúgó vízesések, — ezekből veszi megjelenési formáit. Ilyen Petőfi és Byron lyrai hatalma s Beethoven symphoniáinak megrendítő ereje. Ellenben a szép a nyugodt erő; lépésről-lépésre halad fejlődése s ha egy ponton előbbre siet, bevárja a többi functio fejlődését s csak azután halad előre útján. Shaftesbury ezt találja — helyesen — a *beautiful*-ban jellemzőül.

S míg a fenséges az egyenes vonalat követi útján vagy erőszakosan megtöri az egyenest, mint a villám a maga útját, — addig a szép az egyenletes változásnak, a körnek, a gömbölyűnek, a simának s az egyenletesen gyarapodónak formáit keresi. Az égre merészen fenyegető, hegyes és szakgatott sziklák, felhők a fenségesnek, a női test gömbölyded és hullámos simasága a szépnek tipikus formái. Minden háborgás, amely a fenségessel együtt jár, a szépben elcsendesül, lesímul és bársonysímasággal nyomul az ember lelkébe.

Az előző §§-ok fejtegetéseiben láttuk, hogy milyen finom érzékiséggel viseltetett *Burke* a szép iránt. „Mi — úgy mond — meghajlunk az előtt, amit csodálunk; de *szeretjük* azt, ami előttünk hajlik meg”.² Azért legyen a szép *kicsiny* („beautiful objects small”), — a különböző nyelvek azt, a mi a szeretet tárgya, diminutivumokkal szokták kifejezni (görög, latin s a magyar is). „A szépség hatásának legnagyobb része a *simaságnak* tulajdonítható”.³ Legyen a szép vonalainak változatossága *fokozatos*, mint pld. a galamb teste, a szép nő nyaka és melle;⁴ ezért nem tartja kizárólag szépnek a kigyóvonalat (Hogarthtal ellentétben). A szépség további jele a *finomság* (delicatesse); nem a tölgyszép, hanem a gyöngéd myrthus, a narancs, a mandola, a szőlő, a jázmin, a virágok, az agár, az arabs ló; a gyengéd és félénk, nem a katonás nő (de a gyengédséghez járuljon „lumen purpureum iuventae, — és nem hektika!). A hangok és a színek *tisztasága*, az ízek és szagok *édessége* is a szépnek ebből a természetéből folynak.⁵ Ami az idegek tevékenységét elősegíti, az tartozik tehát ide (amint az újabb physiologiai esztetika is kívánja).

Mindezekben a tulajdonságokban kifejezést nyer az, amit a *projectio egyenletességének* nevezünk. S ugyanez jellemzi a szépet az akusztikai sorban is (a zene, költészet, s a próza alakításában egyaránt). A

¹ Philebos 66.

² I.m. 111. 13. §.

³ I.m. 111. 14. §.

⁴ I.m. 111. 15. §.

⁵ I.m. 111. 26. §.

projectio ereje a szépben nemcsak absolute közepes, hanem relative is mérsékelt. S ha tartalmában a dissonantia csak ideiglenes lehet, mint pld. a drámában az ellentétek, amelyek a cselekvény egységét és haladását eszközlik, — vagy a zenei dissonantiák, amelyeket felsőbb harmoniában kell feloldani, — akkor fejlődésében a projectionnak is egyenletesnek kell lennie, minden erőszakos ugrás nélkül; ott pedig, ahol ilyesmit megenged magának, csak kiemelő hatást czélozunk vele, amely azonban az egésznek egyenletes arányosságát nem befolyásolja. Így lehetnek pld. Sophokles tragoediáiban fenséges karok, de ezek a tragoedia szépségét nem emelik; ez az eset Homeros eposaiban is; ellenben Aischylos lyrai helyei édességük által tragoediáit a magasból le nem vonják, sem Klopstock eposát vagy a Nibelungenek óriási haladását; Lear király borzalmas magasztosságát sem vonják le Cordelia gyöngéd jelenetei (Lear király elfogatásakor, vagy amikor Lear holtan hozza „kedves madárkáját”).

A szépnek ezt a körülsabott és sajátos természetét néhány *concrét példa*, amelyeket a művészet akármelyik ágából bőven lehet venni, még világosabbá fogja tenni.

Az *építészetben* a görög templom szolgáltatja a legjobb példát. Sem absolut nagysága, sem tagjainak viszonyai nem emelik a fenséges sphaerájába; s ha ámulattal és csodálattal állunk is meg előtte, ezt csak a szépnek az a varázsereje okozza, amelyet Goethe az első mezítelen női test látásakor schweizi leveleiben oly szépen ír le.¹ „Sie fing an, sich auszukleiden; welch eine wunderliche Empfindung, da ein Stück nach dem anderen herabfiel, und die Natur, von der fremden Hülle entkleidet, mir als fremd erschien und *beinahe*, möcht' ich sagen, mir eien schauerlichen Eindruck machte“ . . . Ich beschreibe dir meine Reflexionen, weil ich dir mit Worten die Reihe von entzückenden Bildern nicht darstellen kann, die mich das schöne Mädchen mit Anstand und Artigkeit sehen liess. — *Alle Bewegungen folgten so natürlich* auf einander und doch schienen sie so studiert zu sein. Reizend war sie, indem sie sich entkleidete, schön, herrlich schön, als das letzte Gewand fiel. Sie stand, wie Minerva vor Paris (de nem a Klingeré!) mochte gestanden haben“. — A görög templom derűtségét már oszlopcsarnoka jelzi; projectioja egyenletességét minden oszlopnak alkata, azoknak távolsága egymástól, viszonya a tetőzettel és céljával, — bizonyítja. Az aranymetszet, amelyet ezen viszonyok szabályozójául gondolnak, igazán a szépségnek volna a mértéke, ha valósnak bizonyulna be. A belső berendezés kiegészíti az egésznek harmoniáját.

A got templom a fenségesbe hajlik, a renaissance ismét a széphez tér vissza.

A *szobrászatban* a tartalom összhangzatosságát már tárgyai mutatják. Még istenei is emberek (Zeus is!) akikből nem sugároznak ki nagy gondolatok; szenvedélyeik nincsenek; lelki egyensúlyuk uralkodik arcukon, még mozdulataik is simák és nyugodtak. A görög Aphroditék, különösen a melosi, felülmúlhatatlanok. A *későbbi alakítások* (pld. a pergamoni oltár reliefsjei; Zetos és Amphion, akik Dirkét a bikára rákötik, mert ő is anyjukkal, Antiopéval, ugyanezt akarta tenni, — a *Farnesei bika*, amely jelenleg Nápolyban van; M. Angelo *Mózese*, a Bavaria szobra, a washingtoni Szabadság-szobor stb.) ezt az egyensúlyt megingatva, a fenséges vagy pedig Praxitelesnél „az epedő álmodozás” felé hajolnak.²

A *festészetben* a görögök bizonyára szintén a szép mesterei voltak. Raffael képei szépek, Correggio és Tizián már a jelentés összhangzatosságát a physiologiai javára felbontják, M. Angelo szobrainak izomzata a fenséges felé mutat. Rubens alakjai a physiologiai functio durvaságába süllyednek.

Az optikai szépségről helyesen mondja már Shakespeare francia királylánya

Beauty is bought by judgement of the eye³
Not utter'd by base sale of chapmen tongues,

De a fül is taksálója a szépnek (bought), anélkül, hogy erre az értelmet venné igénybe. Erre az *akustikai szépségre* legszebb példát — nézetem szerint — Mozart sonátái nyújtják, valamint a „Varázsfuvola” és a „Don Juan” legtöbb része. Ezeket összehasonlítva Beethoven sonátaival vagy symphoniáival, Wagner operáival, — kiderül a szépnek különlegessége a fenséggel szemben. Minden hang, amely a düh, az örült körére mutat, minden melodikus fordulat, amely a köznapi Gassenhauerekre emlékeztet, vagy pedig, mint a valcerek kéjenc mozdulatai, a nemi ösztönre apellál (amaz a „Zsidó nő”, emez a sok operetté közül, kivált az Offenbach dallamaiban) a szépségtől eltávolzik, s átmenetet mutat vagy a fenséges, vagy az alacsony felé. Ugy, mint ahogyan ruházkodásunk a decens görögtől vagy utilismusa vagy hataerismusa által különbözik,

¹ Goethe: Briefe aus der Schweiz. Sämtliche Werke. Berlin. Ullstein 10-ik kötet 418—419. lap.

² V.ö. *Reinach* i.m. 61. lap.

³ *Felsült szerelmesek* I. 2. Rákosi Jenő gyarló fordításában: A szépség értékét nem szabja meg s nem alkudhatja ki kalmári nyelv. B. Gy.

vagy tánczunk (kankan, cakewalk butasága!) a menuette vagy a mi lassú csárdásunk, a körtáncz stb. illedelmes mozdulataitól eltávozik a bordélyházak ugrándozásai, a demimonde-ok nyereszkesedő decolletírozása felé. A zene elvadulása úgy a hangok melodikus sorrendjének és maguknak a melodiáknak eltorzulásában, valamint az accentus és tempo elfajulásában nyilvánul (pld. a drámai zene Meyerbeer későbbi alkotásaiban, mint a Hugonották és kivált a Próféta).

A szép változásainak legtagabb köre a *költészetben* nyílik. Már Pindaros ódái elvezetnek Anakreon dalainak szépségétől. Homeros eposainak alakjai szépek, simán folyó hexameterai megnyugtatók, cselekvényének egyenletes folyása, amely izgalom és nyugalom között halad el, gondolkozási körének (isteneinek, állami viszonyainak egyszerűsége, a társadalmi szokások könnyen áttekinthetősége, az emberek egyöntetű eszmeköre) megállapodottsága és sociális egyensúlya, — és hasonló vonások által a *szépnek* kat'exochén mintái. Közel áll hozzá Goethe Hermann és Dorothea-ja és Arany János Toldija. Goethe dalai és balladái ezen nyugalmasságuk alapján ide sorolandók; ettől a nyugalmasságtól költeményei sokszor ízléstelenül eltérnek. Ezt a hatást gyakorolja reám Goethe *Torquato Tasso*-ja éppen előkelő nyugalomával, valamint *Iphigeniá*-ja is. Shakespearenek egy drámája sem tisztán szép; tragoediái a fenséges körébe emelkednek, vígjátékai közül némelyek (pld. Szent Ivánéji álom, a gyönyörű Ahogy tetszik) erre emlékeztetnek. Leginkább közelednek ehhez a genrehez későbbi, érett és nyugodt drámái: Cymbeline, Téli rege, Vihar; a többi mind fittyet hány ennek a mi chablonunknak.

Hogy miképpen alakul ki a szép a költészetben? — ezt legjobban Goethe Tasso-ján láthatjuk. Én nem hozom fel Goethének ezt a művét a *drámai* költészet mintájául, sem ezt, sem bármely más drámáját (a Faust 1. kivételével). Goethe epikus természete itt sem tagadja meg magát. Az Egmont-ban pld. az expositio elbeszéli Egmont jellemét, mások szavaiból sugárzik elénk a hős alakja, de ő maga Egmont — semmit sem cselekszik; Stella szintén episodice elbeszél, de ő maga nem tesz semmit. Egmont alakja még vonzó, de nem drámai; Clavigoja már ingatag és nyavalygós úgy, mint Fernando a Stellá-ban; asszonyi alakjai pld. a Clavigo-ban nem vonzanak (hektikus szerető) Stellá-ban nyöszörögnek az özvegyek (Mme Sommer és Stella is). Nincs elegendő szép egyikben sem; Stella és Clavigo egy novellára elégséges meséje nem engedi a drámai terjedelmet; igen kedves, *nem erősen komponált dolgok* ezek.

Tasso-jának meséje sem nagy. Tassot a „Megszabadított Jeruzsálem” bevégzésekor Alphons, Ferrara hercege, Estei Leonora és testvére, Sanvitale grófné, Vergilius babérkoszorújával tüntetik ki. Tassot ez a kitüntetés felbátorítja s bizakodó szerelem ejti foglyul Estei Leonora iránt, amit azonban csak kerülgetve mer kimondani. Antonio miniszternek nyilván rosszul esik, hogy a tett emberének elébe teszik az „ábrándozót” és első találkozásukkor annyira megbántja és maga ellen ingerli Tasso-t, hogy ez kihívja őt és elutasítva, karddal rohan rá. Az oda toppanó fejedelem ezért szobafogságra ítéli Tasso-t, Tasso nagy exaltáltságában roppant sérelmet lát ebben, szívében mindnyájuktól elfordul s mikor Antonio szabadságát hírül hozza, Ferrarából távozni kíván Rómába. Hiába akarják szándékáról lebeszélni; a fejedelmi leány szavától csak még jobban felbátorodik s szerelmet vall neki, amit a hercegnő „El veled!” kiáltással hárít el magától. Antonio végre megnyugtatta a magára maradottat, aki azzal vigasztalódik, hogy

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.

A dráma egész talaja a *mérsékelt, finom előkelőség*:

Wenn ich dich, Tasso, länger hören soll
So mässige die Gluth, die mich erschreckt,

Így inti Leonora (V. 4.) az örült szerelmest. Pedig mélyen érez iránta s Sanvitale grófnő félreismeri, mikor így szól érzelmeiről (III. 3.):

Sie leuchten wie der stille Schein des Mondes
Dem Wanderer spärlich auf dem Pfad zu Nacht;
Sie wärmen nicht und giessen keine Lust
Noch Lebensfreud' umher.

Ez az előkelőség jellemzi az összes személyeket, akik a darabban megjelennek, Sanvitale grófnőt kivéve, aki szenvedélyes olasz nő (III. 3.). Az államférfiú Antonio megfékezi magát és belátja, hogy hibát követett el (III. 4.): *így fognak fel nyugodt lélekkel mindent még a szerelmesek is*.

Erlaubt ist, was sich ziemt.
 Willst du genau erfahren, was sich ziemt?
 So frage nur bei edlen Frauen an.
 Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.

— mondja gyönyörű fejtegetéssel a fejedelem. De a fejedelemasszonynak *egész belső világa* is ilyen előkelő nyugodtsággal nyilatkozik meg előttünk (a III. 2. elbeszélésben). Ehez a nyugodt előkelőséghez alkalmazkodik *egész eszmekörük*, amely a humanisztikus ideálmusban csúcsosodik ki. A *költő leírása is*, pld. I. 1-ben, *ilyen előkelő női elmékről tesz tanúságot*. A fejedelemnő így szól e helyen:

Ich freue mich, wenn kluge Männer sprechen,
 Dass ich *verstehen* kann, wie sie es meinen.

Mily ellentétes ezzel szemben a mai fecsegő, felsőbb leányiskolákban kiforgatott, pózoló, koraérett leányok, vagy a férjvadászó kokettek magatartása!

A Tasso előkelő és nyugodt asszonyainak lelkét — mutatja a dráma — az ókori férfiak személyisége, a philosophia és a lélektan fejtegetései és más hasonló dolgok érdeklik. Előkelő s nyugodt *a hely, a viszonyok, az emberek gondolkozása* s ilyen a *beszédjük is*. Válogatott, finom nyelv az, amely a mellékest elhagyja, de azt, ami a lényegét teszi, tökéletesen kifejezi; a szavak között alig lesz egy is, amelynek alacsony vagy csak köznapiság gondolata is lenne szülője. S ha a *mesében való előhaladást tekintjük*, valósággal bámulatra ragad az a folytonosság, amely a mese egyes mozzanatait egybe fűzi; sokszor egy szóba, egy *mondatba* van az egész *lefolyás új lépése bele dolgozva*.

Van már most ebben a mérsékelt, temperált egészben valami, ami az izgalomtól ugyan megóv, de a tárgyalást lanyhasággal is fenyegeti. Goethe Iphigeniá-ja is ilyen lassú léptekkel halad. De ez már éppen nem szükséges magához a széphez. Ez a lehető vonás az, amit *előkelőségnek* nevezünk s ami a *tartalom előkelőségéből a formába is átmegy*. Ilyen előkelő színezése van pld. a *Holbein* Madonnájá-nak, amely előkelőség, minden ígézet dacára temperálja az izgalmat. Ebből a vonásból fakad Raffael ama gyengéje, hogy „közepes kolorista”, amihez járul az is, hogy gyakran „petyhüdt és erő nélküli rajzoló”; de *van Eyck* genfi oltárképén is meg van ez az előkelőség s színei mégis egész szívünkig hatolnak, mint Tizian és Corregio színei. Ez azonban már a szép árnyalatainak kérdéséhez vezet s tehát ott tárgyalandó.

83. §. A szép árnyalatai.

Valamint a fenséges a szépbe megy át az által, hogy a megvalósulás folyamán bizonyos új vonásokat nyer, ép így a szép is bizonyos vonások hozzá keveredése által lassacskán elveszti szépségi jellemét s egyes árnyalatokon átmenve, a közönyösbe merül. Nálunk ezzel a kérdéssel különösen *Greguss Ágost* foglalkozott Rendszeres Széptanában. Greguss a szépet erkölcsi és értelmi fogalmakkal párhuzamosítva, 8 „széptani fogalomhoz” jutott,¹ amelyeket grafice egy körben úgy állított össze, hogy

a szépnek	a rút,
a kellemesnek	a fenséges,
a komikumnak	a tragikum,
az aljasnak	az undok

felelnek meg.

Greguss ezen osztályozásától mi ugyan eltérünk, de az ő dicsősége mégis megmarad, mert ő volt az egyetlen magyar esztéta, aki ezzel a kérdéssel tágabb, de csak lélektani szempontból foglalkozott. A kördíj elhelyezése azonban félrevezető, s a főkategóriák általában nem maradhatnak ebben az elrendezésben. A szépből ezeket levezetni nem lehet; logikailag nem is rendelhetők *egymás mellé*. Abban a körben, amelyet ő „kellemes”-nek² nevezett s amely a voltaképpeni szép köre, ő mindazt összefoglalja, ami

¹ Rendszeres Széptan, 59. lap.

² I.m. 60. lapon.

a „külső szépség”-hez tartozik, — amely elnevezést ismét el kell ejtenünk, nehogy a szépet magát megrontsuk vele. Minthogy nála a kellem az „ártatlanságból származik”, éppen úgy, mint a „fenséges az erény”-ből,¹ azért úgy véli, hogy az ártatlanság két fájából (a „passiv” tisztaságból és az „aktiv” jószívúságból) két „esztétikai comparativusát” vezetheti le: a *bájt* és a *kedvességet*, mint „a kellem szépségének két elemét”. A „bájos” magasabb fokon mint „gyönyörű” jelentkezik; bájosak a nők, gyönyörű pedig az lesz, „akiben a női bájak mind egyesülnek”.²

A bájos fokozatai már most Greguss szerint ezek: a *kecses*, a *csinos*, a *takaros*, az *ékes*, a *kisded*.

A *kedvesség*-ben „a belső, lelki forma, a gazdagabb és lényegesebb”, tehát „a szívesség”. Ide tartozik a *nyájas*, *előzékeny* (Shakespeare Júliája); ide az *őszinteség*, *nyíltszívűség*, *bizalmasság*, az *egyszerűség*, *kedélyesség*, *gyöngédség*, *tapintatosság*, *illendőség*, *udvariasság*, *alkalmasság*, ide tartozik végül ami *gyöngéd* és *kisded*. A fenséges a férfi, a kellemes a nő szépsége.³

Ebben a majdnem kimerítő összeállításban láthatjuk a szépség árnyalatainak változatosságát, amelyről azt véljük, hogy mindenki előtt ismeretes. Mi az egyes formák fejtegetését feleslegesnek találjuk, mert használatuknál a közönség esztétikai érzéke meglehetősen biztossággal tesz különbséget. A tagolás elve talán a következő:

Első sorban a fenségesnek maradványa az, amit a szépben *előkelőség*-nek nevezünk. Dessoir azt hiszi, hogy ez a fogalom „vielleicht in späteren Tagen als besondere Kategorie wird geführt werden können”.⁴ A fogalom kellő distinctioval általános axiológiai jelző s én azt, mint ilyet, a „nemesség” szóval be is vezettem az általános értéktanba.⁵ Az előkelőség a nemes a kosmosban. Ennyiben az előkelő *kizárólagos* („exclusiv”) tartalom sajátossága; nemessége teszi az Én-t a legelőkelőbbé amennyiben „auf die geschichtlichen mit ihm verwachsenen Inhalte und Formen verzichtet”.⁶ Ennyiben az előkelő bizonyos értelemben véve *különleges* („apart”), de nem bizzar. „Hinter der Anspruchlosigkeit verbirgt sich echte Kraft”. Éppen ezért az előkelő *tartózkodó* („Verhaltenheit”) *gondtalan* („Unbekümmtheit”) és nem *tolakodó* („Unauffälligkeit der Harmonie, die im schönen waltet”, Dessoir) minden henczegés és láрма ellenkezik az ő komolyságával; hatását a nyugalom és finomság eszközeivel éri el. Azért *válogató* és jellemzője az *elegantia*. Válogat a viszonyokban, válogat a formában, válogat a szavakban. Goethe Tasso-ja és Iphigeniá-ja ilyen „előkelő” munka, amelyhez hasonlóak az ő és sokszor Arany János balladája. Az előkelőségben tehát a tartalom nemessége és a forma nyugodt méltósága az, ami a közönséges szép köréből kiemel. Ez a vonás még magát a szépet sem illeti meg általában, hanem annak csak némely nyilvánulásaiban észlelhető s *ezeket a nyilvánulásokat a méltóságos sférájának közelébe emeli fel*.

A tartalom és a projectio csökkenése egyaránt lefokozza a szépséget. Ha a tartalom csökken, és formája sem erőszakos, hanem kisszerű (mint a japán művészet csodálatos szabatoságában; a nippek) akkor jön létre az *ékes* és *takaros*. Az angol ezt a „pretty” szóval jelöli: „Thou pretty, because little” — mondja Shakespeare. Virágok és apró csecsebecsek ilyenek.

Amikor a tartalom kivált a társas építő indulatokból van merítve, akkor létesül a bájos, *kedves*, — a nemi szerelemmel: szeretetre ingerlő, *kecses*, *nyájas*, *előzékeny*, *gyöngéd*, *udvarias*, mind a társas érintkezés *erkölcsi* attribútumai, amelyek a alakítás formáságai folytán a szép körébe tartoznak. Mindezekről helyesen érzi Dessoir, hogy „ohne sonderliche Tiefe” valók; ámde ez a vonás nem csak ezeknek az árnyalatoknak jellemzője, hanem gyengessége általában a szépnek. A szép nem hatol a lelki élet forrongó és kavargó mélyeibe, — ott a sejtelmes félelem és a homályos félelmetes uralkodik. Ahol a művészet ezeket teszi tárgyává (pld. Oedipusban), ott a tragikum *fensége* inthet felénk. A verőfényes napban vígan röpködő libellák és lepkék — az emberi lélek ezen mélység nélkül való alakításai esnek a szép körébe. *A fenséges és a szép egyesülése objektíve soha sem állhat elő*; amannak sejtelmes, elhódító formátlansága soha sem nyerheti el a szép határozottságát. Csak az emberi lélekben alakulhat ki a kettőnek egysége egy nagy kép alakjában, amelyben a *fenség* és a *határolt szépség* felsőbb egységbe olvadnak össze; ez az egység a dionysosi és az apolloi. Az akustikus és az optikus alakításnak harmonikus egysége: a tragikum; ez azonban nem az *egyes* művészetnek a tere, hanem átnyúlik az *abszolút drámai poesisbe*.

¹ I.m. 162. lapon.

² I.m. 163. lapon.

³ I.m. 168. lapon.

⁴ I.m. 202. lapon.

⁵ *Ember és világa* III. kötet: Axiológia.

⁶ Dessoir i.m. 202. lapon.

III. A rútról.

84. §. A szép felbomlása a rútba és visszaállításának általános módjai; a subjektív kategóriák.

Az esztétikainak kinszenvedése és megvalósulása a szép árnyalatainak kialakulásával még nem érte el végét; még jobban meg kell alázkodnia, hogy újra kegyelembe fogadtassék. Már a kised és a gyöngéd közeledik a határhoz; de voltaképpen az esztétikai a köznapiságban csak akkor merül el, amikor a jelentés legsós fokára süllyedt és projectioja minden erejét elvesztette. Ekkor válik szét a szép harmoniájának két eleme; s bomlik szét a tetszőnek alkata.

De a két elem teljesen külön soha sem szakadhat el egymástól; a legalacsonyabb érték is meg van, a valóságban létezik; még neki is meg van az ő megfelelő projectioja, önállítása és így a maga formája: még ebben a megalázottságában is kegyelemre számíthat: *a művészet az a végtelen kegyelem, amely a lealacsonyodott értéket szelleme szerelmébe felveszi és saját egyéni vonásaival annak fogyatékoságait gyengéden elleplezi.*

Az esztétikai kategóriák a sorozat végén álló rúthoz fűződnek; maga a rút még objektív esztétikai vonás, tetszetővé azonban soha sem a saját erejéből változik, hanem csak a *művész szerelméből*. A metamorphosis, amelyet rajta a művész végez, abban áll, hogy sajátjából kölcsönzi neki azokat a vonásokat, amelyeket a természet tőle megtagadott; kiegyenesíti torz vonalait, letörli piszkát, reáborítja saját fényét és színességét, rekedt hangját saját zenéjével helyettesíti, haszontalanságát haszonná cseréli vissza; az eltévedt tékozló fiúra a maga ünnepi köntösét adja s ezzel takarja rongyosságát. De erre mégis *érdemesnek* kell lennie; valamiféle vonása mégis jogot és alapot ad neki arra, hogy ebbe a kegyelembe fogadtassék. Lehet, hogy ez csak általános creaturális gyarlóság, lehet saját lelkének valamely szunnyadó szikrája, melyet a *nevetséges* közvetítésével újra napfényre csal a *humor*; — lehet, hogy a rútat az alany saját jobb természetével helyettesíti, a *félelmetest* a maga végtelenségének tudatával leszorítja. Ezen esetek közül akármelyik is álljon fenn, — új területre kerültünk: *az értelmi munka által helyre igazított harmonia körébe*. Itt már nem a közvetlen hatás tetszik, mert ez rút; hanem előbb át kell gyúrni a rútat s aztán ezt a kijavított kiadását kell az eredetinek helyébe csúsztatnunk. Ezért némely esztétika a komikumot és a tragikumot egyaránt a rútból eredtet; mások meg a fenségest teszik a tragikum apjává. Mi most nem döntünk ezen kérdés felett; most a rútnak természetét vizsgáljuk meg, hogy abból az érdekes elemeket kiválasszuk.

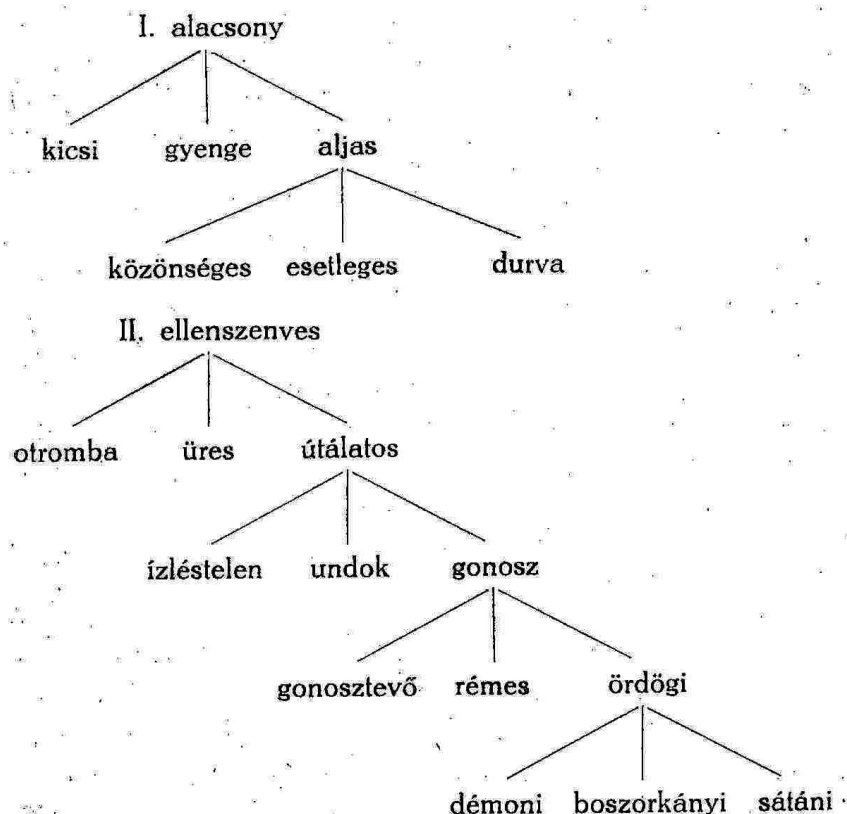
85. §. A fenséges, szép és rút viszonya. Greguss tana. A rút pozitív gyökere: az alacsony érték. A szép dekompozíciója: a) a jelentésben, b) a projectióban, c) a kettő közti viszonyban.

Ha az esztétika csak a szépről való tudomány lenne, akkor a rútat semmiféle dialektikával az esztétikába bele olvasztani nem lehetne. Ide csak abban az esetben kerülhet, ha az *aesthetikai álláspontot sajátos universalis felfogási módul* ismerjük el, amely álláspontnak jellemzője az Én szabadsága s melynek tárgya mind az, ami az Én alkotása. Minthogy pedig az öntét teljes kialakulásához nem csak fenséges értelmisége és szabadsága, szép phantasiájának constructiv munkája, hanem a physiologiai ösztönök és ezeknek pótlékai is tartoznak, — ezért a *tárgy a legmagasabb értéktől a legalacsonyabbig terjed*, s az esztétikai szemlélő a zárt jellemtől egész az értéktelenségig élvezheti a szabad szemlélés gyönyöreit. Így érthető, hogy a szép felbomlásából eredő elemek is, melyek magukra maradva csekély értékkel rendelkeznek, felhívják figyelmünket s a rút esztétikai kategóriájának területét képezik, a szépnak a rútba való subjektív és objektív átmenetéről tehát joggal lehet beszélni. *Subjektíve* ez annyit jelent, hogy az esztétikai szemlélés szabadsága fokozatosan elvész, míg teljes kötöttség és depressio éri utól; *objektíve* pedig azt, hogy a tárgy alkotó tényezők csoportjába mind több olyan vonás tolakodik, melyek annak harmoniáját felbontják s így esztétikai értékét elveszik.

A szépnak ezt a lefokozódását s bomlását (decompositio) a Hegel iskolája arra használta fel, hogy a szép és a komikum között átmenetet nyerjen. E kérdést a legnagyobb részletességgel fejtegette K. Rosenkranz.¹

¹ Aesthetik des Hässlichen. 1853.

Szerinte a rút, mint a szép ellentéte, 3 formát ölt: 1. a szép egységét tagadja, — formátlanság, 2. az incorrectság, helytelenség, — az *igazi* formákat nem adja, 3. a defiguratio vagy a torz alakítás, — az *eltorzítás*. A rút legcsekélyebb foka I. az *alacsony*, melynek köréhez tartozik: 1. kicsi, 2. gyenge, 3. aljas; (alfajai: közönséges, esetleges, durva) erre következik II. az *ellenszenves*: 1. otromba, 2. üres, 3. utálatos, melynek formái: ízléstelen, undok, gonosz: a gonosz ismét lehet: gonosztevő, rémes, ördögi; az ördögi, diabolikus a következő formákat mutatja: démoni, boszorkányos, sátáni. Az egész terület tehát az alacsonytól a sátániig terjed. Greguss részletezi; egyrészt az „undokság”, másrészt az „átmeneti” fogalmak alá csoportosítva az egészet.¹ Rosenkrantz felosztásának schémája ez:



Nézetünk szerint ezek a részletezések csak rendszerezítő, elemzés számára fontosak. — A felsoroltak pedig határozottan tévesek, mert a csoportosításnak nincs mértéke (tartalom [gonosz] és forma [kicsi] tekintetében összefolyó) s mert a tények azt mutatják; hogy nem egyszerűen rút mindaz, amit felsorolnak. A gonosztevő és a diabolikus fenséges lehet! különben pedig *morális* kategória. A rút csak a szép decompositioja, azaz: elemeinek viszonya felbomlik; ép ezért *nem egyszerű negatioja a szépnek*, hanem önálló realitás az alapja, melynek értéke esztétikailag a legalacsonyabb fokig száll le, — de azért mégis van *értéke* éppen úgy, mint a moralitás síkján a rossznak. A rút ennél fogva a szép alkatának mindkét eleméből fakadhat s a szépet fokként az esztétikai szemlélés legalsóbb fokáig viszi, ahol a *pathologiai elem teljesen felül kerekedik*. Érthető ebből, hogy a rút magában véve *nem a szép negatioja*; hanem önálló realitás szolgál alapjául. Ez a realitás azokban a tárgyakban és functiókban található, amelyeknek értéke a legalacsonyabb. A rútnek általános axiológiai alapja tehát az *alacsony*, amelyet Greguss igen helyesen „diametralis ellenkezésben a fenség elemeivel: az erővel és nagysággal” állónak talált.² Gregussnál ugyan a fogalmak elhelyezése téves, mert az elhelyezkedést, amint láttuk, kördednek képzei és diametriális ellentétet lát a szép és a rút között, holott az ellentét voltaképpen az esztétikai és a nem-esztétikai között áll fenn s az esztétikai területén fokozatul a fenséges, közép és alacsony a hozzátartozó árnyalatokkal együtt ajánlkoznak. Erre azonban még vissza térünk; most folytassuk a *szép decompositióját*.

A *szép decompositioja* 1. a tartalom, 2. a projectio erejében, és 3. a tartalom és a projectio között levő viszony ferdeségében áll elő. Nézzük ezt a három esetet külön-külön.

¹ I.m. 168—182. l.

² Rendszeres Széptan, 156. lapon.

1. *Szép tartalomnak* azt nevezzük, amelyben az öntét funkciói mérsékelt harmóniában lépnek fel. A *decompositio* azzal kezdődik, hogy az értelmiség és a physiologiai funkciók közti viszony megfordul. Minthogy azonban az értelmiség a legfőbb érték, azért annak funkciói magukban mindig értékesek maradnak; fenségesekké szabadulnak fel, de a szépség zománcát elveszítik. A hamleti alakok a fenséges felé hajlanak; ilyen a Prometheusok sorsa is. Ellenben, ha az organikus funkciók lépnek előtérbe, akár a nyers hang, akár a nyers szín foglalja el az első helyet, akár a nemi ösztön ríjon ki az alkotásból, akár a táplálkozás falánksága,— mindezekben az esetekben az organikus egység elveszíti a magasabb értéket s a külön vált funkciók, ha centrális jelentéssé válnak, az egésznek értékét devalválják. Így lesz az *üres technika* a tartalom hiányának jelévé.

A physiologiai funkciók azonban még nem rútak; csak *alacsonyak*; *ábrázolásuk ennél fogva* sokszor tetsző, formájuk is behízelgő lehet, — de alacsony. Ezeknek hajtogatásában nyilatkozik a *trágárság*, („lepcsesség, mocskosság, obscoenitás”) az *álszemérem* (pruderie), a *ledérség* (frivolitas) és a *cynismus*.¹ A jó érzést sértik ezek, de alacsony fokú intelligenciákat vonzanak.

Ellenben ott, ahol a *physiologiai functio élete megszakad*, ott a hátra maradó merő anyag a szemléltöt pozitíve eltaszítja magától. A halál maga *borzasztó*, a hulla *undok*. Az undorítót különösen a szaglás közvetíti.² Az *útálatos* minden művészet halála.

Ezeknek egyszerű *utánzása* a művészetben absolute tilos. Hullák, vérengzések, állati piszok emlegetése rontja nagyobb összefüggésben is az *aesthetikai* állapotot. Ha a művész ügyessége az undokot fátyollal befedi, akkor a *művész ügyessége* tetszik (pld. Verescságinál), de nem fedi a tárgy maga; sok hollandi „csendélet”-nek ez kölcsönöz tetszetős színt. Ez azonban már subjektív toldalék a tárghyhoz.

Az alacsnóság szélső határát tehát ott érjük el, ahol az alacsony értékű funkció undorító maradékaira akadunk. A rút vonalának végpontján áll az *utálatos* tartalom.

2. A *szép projectiojának decompositioja* a tartalom megvalósulásának ferdeségeinél kezdődik. Minden tartalomnak ugyanis van önformája, amelynek szépsége a létesítő projectio egyenletességétől függ. A reális tárgyaknak bármilyen *természetszerű a formája, amely azok jelentésének megfelel*, — tetsző forma. Ez áll a növények némely *bizarr* formáiról, ez áll az alsóbb rendű állatokról is s terjed feljebb a fajok tökéletesebb formáinak terére is. Ezek a formák u.i. még mindig *aesthetikaiak*, mert karakteresek, ha csak a tárgyak *tartalmának életerejéből fakadnak*. A *decompositio ott áll elő*, ahol a tárgy önállóságát külső tárgyak hatása megakasztja. Erre *Rosenkrantz* idézett művében bőséges példát találunk. Ilyen esetekben a sima érdekessé lesz, a kör ellapul, a fényes elhomályosodik, az édes hang rikácsolóvá lesz, a szabályos megzavarodik, — szóval: *ahol a normaszerűtől eltérünk*, ott immár a rút felé teszünk egy kis lépést. Ilyen értelemben a rút valóban annyi, mint eltérés a normaszerűtől.³ De nyilvánvaló, hogy ez a rútnak nem pozitív oka, mert ez csak a szép rontója, de nem a rút valósága.

Ellenben a rút felé evez már a formátlanság. Ahol a centrum hatalma nem elég a részek felett való uralomhoz, ott kezdődik a rútság, ha a tartalom meg nem menti (mint pld. a fenségesnél az erős akarati!). Púposság, vakság, siketség s hasonló sterésések, privatiók, a projiciáló erő elégtelenségét tanúsítják. Az *erőtlenység* maga már rút; minden célellesség is ezen szempont alá esik. Az erőtlen pedig az abszolút *kicsiny*, azaz az, ami figyelmünk köréből kiszökik. Ahol a tárgy eltűnik a figyelem köréből, ott eltűnik önkényt a szépség is. A határon álló matematikai pont már nem lehet *aesthetikai* tárgy. Az alacsony tartalom és önprojectioja között tehát háromféle viszony lehet:

1. alacsony érték, nagy projektív erő;
2. alacsony érték, közepes projektív erő;
3. alacsony érték, gyenge projectio.

Az első lehet borzasztó, kínzó, rémitő, undorító; a második közönyösen hagy, legfennebb szánjuk vagy mellőzzük; a harmadik a megvetendő, undorító, — az *aesthetikai* viszony teljes megszűnése tárgy és szemlélő között.

3. A természetben tehát a szép fogyni kezd, mihelyest a *tartalmában levő egyensúly* felbomlik vagy a formáját adó projectio *meghiúsul*. Amannak végső pontja az *undokság*, emezé az *abszolút tehetetlenség*. Mind a két elem elő áll a halál írtózatában, s a hulla undokságában.

¹ V.ö. Greguss i.m. 173. l.

² Greguss i.m. 170. l.

³ Dessoir i.m. 215. lapon: „Abweichung von der Norm”.

Lehet azonban a *művészetben* az indoknak szép köntöst varrni, vagy a szépnak lehetetlen formát adni. Az első teszi a *pornographia* („férfi estély”!), miért nincs „női estély?”) az *utóbbit* a kontár teszi; amott az alacsonytól idegen külső csinos forma vonz (kerítő), emitt az értékes tartalmat sületlen forma rontja el (darabos geniek). Ezen utóbbi esetben is elő áll a szép decompositioja: a rút, mint affektált *érzelgősség*, vagy a csiszolatlan és értelmetlen *barbár tehetetlenség* (pld. gyöngygondolatok elhanyagolt kifejezésben). Amaz a művészet decadentiája, az üres formalizmus; emez a technika fogyatékosága, a művészi projectio csiszolatlansága. (Kant az ízlés fogyatékoságát látja ebben, pld. a genienél fő a tartalom; az ízlés: forma).

86. §. A rút a művészetben miképpen szerepelhet? vagy kizárandó-e az esztetikából? „A szép modificatioi”.

Az undokság és erőtlenség tehát azon két határpont, ameddig a szép decompositioja elhalad. Amaz *tartalmilag* visz a pathológiai, tehát a praesztetikus állapotba; emez *projectio* dolgában megszünteti az esztétikai szemléletet, mely, mint láttuk, éppen a constructiv phantasiának formát adó munkájában rejlik. S éppen azért, mert mind a kettő az *aesthetikai szabadsággal ellenkezik*; — a rútak ezen csúcán az esztétikai állapot megszűnik. Visszatérünk egyenesen a pathológiai, azaz merően pszichológiai állapotba, ahonnan az esztétikai szemléletben felemelkedtünk.

Ennél az oknál fogva *Benedetto Croce*, (miután már Schleiermacher is megjegyezte: „die Sache keine Richtigkeit hätte”¹ és *Herbart* formalistikusan álláspontot a *művészetbe* helyezte őket, de a *szépbe* nem) minden további kategóriát, mint „pseudo-aestetika fogalmakat”, ki akar küszöbölni az esztétikai elméletéből.² Ide sorolja a tragikum, komikum, fenség, nevetséges, humor, kecses, bájos, idyllikus, elegikus, naiv, gyalázatos, undok és más fogalmakat. Szerinte az esztétikai csak a *kifejezés tana*,³ mihelyest már most a „kellemes *tartalomra*” figyelünk, azonnal „fällt man in die Betrachtung wesentlich organischen Vorgänge zurück, wie compliciert sie sich auch darstellen mögen”.⁴

Jegyzet. Az esztétikai modificatio tanát *Asi* kezdte 1805-ben, aki a szép és a fenséges közt levő dualizmust (Kant) meg akarta szüntetni (nála a fenséges +, hímnemű, a kellem pedig —, és nőnemű).

Croce azonban elfelejti, hogy a kifejezés *valaminek*, egy *tartalomnak* a kifejezése; hiszen ha ettől eltekint, akkor megint az üres formához jut el, amelyet Herbartnál helytelenít. Ha pedig a rútak is van tartalma és formája, akkor a *rút valaminek a kifejezése is* s ezért a „kifejezés tanából” ki nem maradhat. És tényleg, a művészet fel is dolgozta azt teljes terjedelmében. Az utálatos és tehetetlen is feldolgozható, pld. a költészetben; az ellenmondó és visszatetsző hangok a zenében; a görbe vonalak a festészetben is előfordulnak; a tört és kuszált vonalak ugyanott és az építészetben is felléphetnek. „Grosse Dichter, wie Dante, haben diese Gestalten (‚schauerliche Abgründe des Todes’) weiter ausgezeichnet. Maler, wie *Orcagna*, *M. Angelo*, *Rubens*, *Cornelius* haben sie uns in sinnlicher Gegenwärtigkeit dargestellt und Musiker, wie *Spohr* haben uns die grässlichen Töne der Verdammnis vernehmen lassen, der Böse die Zerrissenheit seines Geistes auskrischt, und ausheult”.⁵

Hogy az egyes művészetekben a rút miként nyilvánul, az az egyes művészetekre tartozik. De az eszteticum köréből kizárni azt nem szabad; csak az objektív kategóriák körébe *nem* eshetik.

Hogy tehát ezek a kategóriák (t.i. a rút és leszármazottjai) *természetüknél fogva az esztetikából ki nem zárhatók*, ezt az állításunkat a következő okoknál fogva tartjuk fenn.

1. *A művészet a rútat tényleg feldolgozta*, mert különben a legsekélyebb formára lenne szorítva, t.i. a classicizmusra; pedig a naturalizmus is jogosult. A művészt pedig e tárgyak választására

2. *az esztétikai szemlélet universalitása kényszeríti*. Ha a művészetet a szépre akarnók korlátozni, akkor csak a hedonizmusnak volnánk támogatói, — a „sympatikus” vagy a „kellemes” tennők uralkodóvá, pedig Croce éppen ezt támadja. Nézzük tehát ezeket a művészeteket egyenként.

¹ Vorlesungen über die Ästhetik 240. I.

² Die Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeinen Linguistik, németül Federntől 84. sk. I.

³ I.m. 82. I.

⁴ I.m. — u.o.

⁵ Rosenkranz i.m. 3. I.

a) Az építészet egész korszakai nem felelnek meg a „szép”-nek. A hinduk barlangi templomai, az aegyptusi és assyr stílus, a gót és román, sőt már a római és aztán a bizánci építési mód — teljesen más, constructive is különböző elvet követnek, mint a hellének templomai. Hát a kifejezésnek csak egyetlen módját akarja megengedni Croce, éppen a klasszikust, melyet maga is elégtelennek talál? — A festészetben, mihelyt a lélek uralkodni kezd, tehát már a keresztény-bizánci korban megszűnik a klasszikus szoborszerű szépség. A szentek alakjai, Rubens „Utolsó ítélete”, „Az angyalok bukása” és „Szt. Antal csodái”, a „Sebestyének”, a „Madonnák”, Ribera szentjei, Verescsagin stb. már nem esnek a szép keretébe. — A szobrászat már „Aesopus fejével”, továbbá a characteristicummal általában, már eltávozik a klasszikus széptől; egészen rút tárgyakat próbál előállítani és azokon egyes rút vonásokat egyaránt, bár ezt természete sem fogadja be. Az ércalakok mind valami keménnyet, fenségest visznek bele a kezelésbe. — A zene korlátoltan mutatja ezt, de a költészet már az ókorban dolgozott fel rút tárgyakat, a halált, a butaságot, a gonoszságot s a rútak minden többi árnyalatát. A modern költészetet már Shakespeare-nál nem korlátozza a klasszikus egyensúly (Gloster megvakítása, Desdemona megfojtása s ismét életre kelése, Cordélia felakasztása; de az ókorban is: Antigonéban Haemon, Oedipusban Jokasté, Oedipus megvakítása). Schiller a klasszikus egyensúlyt nem is keresi, Goethe pedig egyoldalú lesz anyagában. A regény aztán végképp lerázza ezt a megszorítást (pld. Zola) *Nil humanum a me alienum puto*, — és ez teljesen jogosult is. Az esztétikai érték dolgában lehetnek fokozatok, de azért ezek a fokozatok esztétikai természetűek.

Ha a művészet a fenséges árnyalatairól, a tragikum és komikum világáról lemondana, akkor csak az élményigis ismétlődő „felületes” szép értékre szorulna, — nem bírná az életnek és a valónak kifejezését nyújtani. Pedig

b) a művészet a világ egészének újra megszületett képét akarja adni. Az esztétikai szemlélés, amint a 17—18. § fejtegette, *universális szemlélés*; nincs kizárva belőle semmi, csak az, ami *emlékképben* (azaz: nem pathológiai vagy reális hatás) meg nem őrizhető. *Aesztetikai minden tárgy, amelyet emlékkép formájában projiciáltunk és konstruáltunk.* Éppen ezen *emlék-volta* adja meg neki a physiologiai-érzéki hatástól való függetlenségét és különbségét vagy *ideálítását*.

Az esztétikai szemlélés olyan, mint az égi nap, mely fényes sugarait jókra és gonoszokra egyaránt veti. Neki ennél fogva meg kell tűrnie az alacsonytságot, a borzalmast és a tehetetlent is. *Mert hiszen ezek mind az ő szülöttei; ő tőle erednek. Ha utilista volna, akkor az alacsonytságot egyszerűen megvetné, a borzalmas előtt egyszerűen meghunyászkodnék s remegve tekintene fel hozzá. Ámde az Én sem el nem tagadhatja az alacsonytságot, — mert hiszen ez is az ő szülöttje; bűzök, keserű ízek, kellemetlen tapintási adatok, rikító színek, fűlsiketítő és fültépő hangok, kellemetlen érzelmek, kízó gondolatok és minden, ami emberi: ő tőle erednek; az ő világában mindezek meg vannak. S viszont az Én a borzalmak előtt is megmarad a legfőbb értéknek; önbecslésétől semmi sem foszthatja meg; meghajolni nem fog s ha az egyik Én-t a borzalom megtöri, egy másik Én neki feszül a félelmetesnek és szembe állítja vele a maga fenséges szabadságát. Az esztétikai Én ennél fogva elkerülhetetlen antinómiába jut a rútakkal szemben, egy fojtogató dilemmába: lelke mélyéből utálja az alacsonytságot és reszket a borzalmas előtt, — s mégis magát okolja az alacsonytságért és a maga méltóságát szembe szegi a borzalomnak. Az esztétikai szemlélés mindenre kiterjed s mégis vannak dolgok, amelyek azzal fenyegetik, hogy lehetetlenné teszik. Úgy van vele, mint isten a rosszal: bölcsesége kizárja az emberi butaságot, jósága a gonosztságot, végtelen ereje a végesnek gyöngeségét, — s mégis ezek ott terjeszkednek az ő ragyogó szeme előtt, sőt részt vesznek a tőle kisugárzó fényességben. A gonosz ellene van a szellem jóságának s gyilkolja azt, ami fenséges; a buta sarat hajigál az igazságra; a gyengében azonban még él annyi erő, hogy való legyen. Az isten vele szemben végtelen türelmű, mert hiszen az ő hatalma az, ami a végesnek gyarlóságában erős; végtelen egységében, mint momentumok élnek, a végesnek gyarlóságai; ő azonban mint egység, felette áll momentumainak; az ő egységének értéke derül az alacsony felett s ami fény reájuk az egységből árad, az a kölcsönérték, mellyel egymás előtt büszkélkednek. Így tesz az Én is az ő képeivel; el nem háríthatja s így kénytelen megtérni a méltatlant, de az ő fényes értéke idealizálja az alacsonytságot s a maga értékének egy szikráját kölcsönzi neki. Ekkor áll elő benne a *philosophiai álláspont*, amelyben mélyen érzi alacsonytságát s mégis örvend projiciáló ereje fenségének, ahol könnyen átvillan önértéke feletti öröme: a humor mennyei nyugodtsága.*

Azonban erre a magaslatra csak küzdelmek árán lehet felvergődni; az Én csak akkor bocsáthat meg magának mindent, amikor magára ismert mindenben. Alacsonynak fogja értékelni, de könnyezik ezen alacsonytsága felett s megadja neki igazságosan azt az értéket, amely őt megilleti; nem mint idegent és ellenséget becsüli, hanem mint saját magának egy töredékét. Közvetlen hatása a rútaknak mindig kellemetlen; ezt a kellemetlenséget kell legyőzni, ha az esztétikai szemlélés nyugalomra törekedünk. Ezt azonban csak a saját erőnkkel tehetjük meg; a kín az Én erejének leszorítását jelenti, de egyúttal erejét is: csak az erős szenvedhet el nagy kínokat. Ezt a pozitív Én-erőt kell a kínaffectusban gyarapítani, hogy az esztétikai nyugalom egyensúlyát megnyerjük. Gyarapíthatjuk pedig az Én eszmélése, önmagára eszmélése által. Az önmagára eszmélés már pozitív gyarapodás; közvetlen az Én-ből fakadó reactio; örömsugár a kínban. Így

gyarapodik erőnk érzete közvetlenül a fenségesnél: a nagyszerűnek látása emeli nem csak a látó erőt, hanem visszahat egész lelkünkre, feszíti az izmokat, könnyebbé teszi a járást, szóval: felemeli egész valónkat, — amint pld. a tragoediából kilépve, mindenki tapasztalhatja. Még könnyebben kerülhetünk ebbe az állapotba a *kicsiny*-nél; szemlélése amúgy is csak csekély részét veszi igénybe Én-erőnknek, úgy, hogy vele szembe állva mindig feles erővel rendelkezünk. Ez a feles erő az, ami kezdetleges megalázódásunkat hamar ruganyossá teszi s Énünket fellendíti; ez a feles erő az, ami, bizonyos körülmények között az izmoknak a *nevetésbe* való kitörését okozza.

Mind a két esetben *közvetlen a reactio*. A sírásban reagál gyengeségünk, hogy új erőre tegyünk szert,¹ innen van fájdalomainkat enyhítő hatása; a nevetésben a feles erő tör ki belőlünk. Szinte visszavert (reflex) mozdulatszerű az egész processzus, amelyet nem szakít meg semminemű eszmélés és elmélkedés. De ez a hatás csak némely tárgyak szemlélésénél észlelhető (pld. halál-esetekben s hirtelen örömöknél); legtöbb esetben azonban sem a sírás, sem a nevetés nem sikerül. Vannak mély fájdalmak, melyeken a könny nem enyhít és vannak csekélységek, amelyek kellemetlenek, de amelyeken nem nevetünk. *Mind a két esetben lekötöttségünk tartós* s ezért az esztétikai szemlélésig nem jutunk el. A gyötrő kínok és bosszantó apróságok sokszor nem engedik a közvetlen felszabadulást és erőgyarapodást. Ekkor áll elő az *elmélkedés szükségessége*, az értelmi segédcsapatok fegyverbe szólítása s itt az alacsony az értelem munkája emeli magasra.

A rútat tehát két úton győzhetjük le: 1. *közvetlenül*, sírás és nevetés által, és 2. *közvetve*, elmélkedés által. Az elmélkedés azonban hozzá van kötve a természeti reflex útjához. *Megríkat és megnevetet*, — más utunk nincs, hogy a rútból a szépbe térjünk vissza. Megríkat a *tragikum*, megnevetet a *komikum*, melyek ennél fogva a *síralmas* és *nevetséges* közvetlen ontologiai alapján épülnek fel s emezeknek *reflektált processusai*. Mind a kettőnek jellege *átmeneti*; a *tépettségéből az egyensúlyba*, az ellenmondásból a harmóniába, a *lekötöttségéből a szabadságba* vezetnek. S nincs esztétikailag magasabb bíró felettük, mint ez: vajjon a szemlélővel megtették-e azt, hogy esztétikai egyensúlyát elérje? Ez a *művészi igazság*, a többi csak moralizálás; *ebben van jogalapjuk is*.

Mindezen fejtegetéseknek eredménye tehát az, hogy a rút nem zárható ki az esztétikum területéről. Mephistophelest az Úr nem gyűlöli:

Ich habe deinesgleichen nie gehasst
Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.

Az ő szerepe az izgatás és kísértés; de ez a kísértés keltheti fel az embert „feltétlen nyugalmaiból”. S ezért nem gyűlölt pajtás Mephistopheles,

der reizt und wirkt, und muss als Teufel, schaffen.

A rút is — amint láttuk — az Ént reactiviora készíti s ezzel a reactivioral az Én az esztétikai szemlélés urává lesz azon zavarnak és megszorításnak, amelybe a rút kép alakításakor került.

B) Subjektív esztétikai kategóriák.

87. §. A megoldás végbemenési módjai általában. A subjektív kategóriák.

Az objektív kategóriákat azért nevezzük így, mert egyenesen a tárgy hatása által előidézett érzelmekben nyilvánulnak. A tárgy tartalma maga és önprojectioja maga az értékes és a mi részünkről semmiféle toldalék sem szükséges arra, hogy a tárggyal szemben az esztétikai szabadság magaslatán megmaradjunk. A fenséges kivált projectioja, a szép a tartalma és projectioja közt való egyensúlya által, a rút tartalmának értéktelensége által lesz azzá, ami. Oly munkát, amellyel az Én az esztétikai szabadság nyugalmaát kénytelen volna visszaszerezni, ezen kategóriák mellett nem szükséges tőle követelnünk. Van ugyan a fenségesben ilyen önrestituáló reactio, — de ez közvetlen és elmélkedést nem kíván; de a szépnél ilyen reactiviora nincs szükség. Ellenben a rútnál a szemlélő pathologiái helyzetbe sodortatik; ebből közvetlen menekülése nincs. *Ezt csak az intelligencia kifejlése által éri el*. A rút tényét ennél fogva mindenütt felsőbb

¹ Ember és Világa, III. kötet, Axiologia, 73. lap. [Az elektronikus kiadásban a 34. l. — Mikes International Szerk.]

meggondolás által szüntetik meg, miért is ezen megoldási módok *reflektált kategóriák* képében állanak az esztétikai kutatás előtt.

Az esztetika ezen része a szokott tárgyalásokban még nem nyerte természetes indokolását. Ennek az indokolásnak szükségességét érezték ugyan a metaphysikai alapon álló esztétikusok, de az ő megokolásuk ködös dialektikánál tovább nem jutott. Érezték, hogy a szépnek köre sokfelé terjedő sugarakból áll, melyeknek legfőbbjei: a bájosan szép maga, a fenséges, a tragikum, a komikum, s ide kellett venniök a rútat is, holott a rút = nem szép, tehát fogalmilag kizárandó lett volna. Ezért a levezetések úgy szóltak, hogy a phantasiának van egy „éjjeli világa” (Nachtwelt), amely az érzékiség törvényeire vissza nem vezethető, — ez a *rút*. Ebből bontakozik ki a nappali világ, a *szép*, ha az egyes tárgyat ragadja meg a phantasia, — a *fenséges*, ha a határtalanba megy át, a *tragikum*, amelyben a fenséges intellektuális és morális tartalmat nyer, és az *élc*, melyben az érzéki jelenség ellen védekezik. Így képzelel el a dolgot a már többször említett Weisse. Más nézetek szerint a szép szétvetődik a fenségesre és nevetségesre, amelyekből a tragikum és a komikum lesz, mely az abszolút humorban nyeri nyugvását. Így Hegel iskolája, többek között Fr. Vischer is.

De hogy miért van csak ilyen számú sugara a szépnek, az előttük teljesen érthetetlen. Az újabbak is (pld. Lipps, Dessoir) ezt az összefüggést *elvileg* levezetni nem tudják; s ezért nagyon is meglátszik a szakadozottság a mai esztetikában. Greguss e tekintetben is dicséretre méltó igyekezetet tanúsított. A szakadozottságban meglátszik a pusztán empirikus alap, amelyet elhagyni nem mernek, de megmagyarázni nem bírnak. Látszik, hogy a szépet átveszik Platontól, a fenségest Longinustól, a tragikumot és komikumot Aristotelestől, aki ismét a korábban megalkotott drámákból hüvelykezte ki abstractumait. Engem ezért az az érdek vezet: vajjon miért haladtak a görög költők így a *tragoedia* és a *komoedia* irányában? — s miért jutott el pld. Aristoteles poétikája arra az eredményre, hogy az ἔλεος és a φόβος által létesítendő κάθαρσις-t tette a *tragoedia* céljává?

Ugyanebbe az irányba kell térnünk akkor is, ha meggondoljuk, hogy az előző §-ban érintett felébredő Én-reactio nélkül a tárgy esztétikaivá nem válhatik. A tárgyak, amelyeket itt a művészet feldolgoz, magukban véve kellemetlenek, hatásuk fájdalmas és pathologiai. Csak az *aktív* szemlélés vissza nyert ereje teszi újra *szabaddá* a szemlélést és esztétikailag nyugalmassá. A fájdalomból a *maga épségébe visszatérő*, önerejét visszanyerő Én *magával viszi a küzdelem sebeit. Nem áll vissza a régi ártatlanság állapotára*, hanem a tapasztalat által megérlelt Én világnézése lép helyére. S ebből a kibővült helyzetből tekint vissza azokra az eszközökre, melyek ide segítettek; megtisztult és megizmosodott a szemlélésben, s azon képfolyamatot, mely ezen újjászületését és megtisztulását eszközölte, nevezi *tragikumnak*, illetőleg *komikumnak*. Ez a megerősödés csak az Én erő-fundusából meríthető, — de ha megszereztük, hatása külsőleg is észlelhető.

Ha ezt meggondoljuk, akkor itt a helyes útbaigazító valóban csak Aristoteles κάθαρσις-gondolata lehet. Az előbb leírt sajátságos hatást nevezte u.i. Aristoteles katharsisnak. S tényleg ez a katharsis jellemzi a most fellépő kategóriákat, amelyeket *subjektíveknek* neveztünk, s a melyeket most már érthetően *kathartikus kategóriáknak* nevezhetünk. Aristoteles hiánya csak az volt, hogy a tisztulást csak a tragikumra korlátozta, holott ugyanez a katharsis jellemzi a komikum hatását is. Hogy az Aristoteles-féle katharsis mit jelent, ez még most is kétséges, bár tömérdek iratot szerkesztettek róla.¹ A Poetika szövege így szól:² ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεος σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμέω λόγῳ, χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς, μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέον καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων πάθημάτων κάθαρσιν. Ez utóbbit Günther (Tragische Kunst, 258-ik lap) így fordítja: „die Tragoedie bewirkt durch Rührung und Erschütterung die gerade auf derartige Seelenzustände sich erstreckende Gemütsklärung”, vagy hívebben: „*mely szájalom és félelem útján eszközli az ilyen indulatok megtisztulását*”.

Aristoteles terminusa kétségtelenül az orvosi processust tartotta szem előtt; de ez csak analogon az általa contemplált tisztulás számára. Valamint az orvos a szerveket tisztítja, úgy tisztítja a *tragoedia* az indulatokat. Az indulatok — pathémata — ha túlságos erővel lépnek fel, ellenkeznek az erkölcsi céllal: az erénnyel, és akadályozzák a boldogságot — eudaimonia. Erény és boldogság csak a tevékenységek (a pathémata is az) közepes mértéke mellett lehetséges (tó mesón). A költő eszerint félelmet és szájalmat kelt bennünk, hogy ez úton *ezeektől* az indulatoktól megszabadítson, azaz a középszer — tó mesón — boldogságára vezessen.

¹ V.ö. Aristoteles *Poetik* übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Mit einer Abhandlung: Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles, von Alfr. Freiherr von Berger. Leipzig, 1897.

² Poetik b.

Aristoteles kétségtelenül a boldogság, az eudaimonia felé vezető útnak tekintette a katharsist. Lélektanilag u.i. biztos az, hogy a bennünk rejlő indulatok megszelídülnek, mihelyest azokat képben *kifejtettük*; megkönnyebbülünk tőlük, ha végigzajlottak öntudatunkon. Ezt az erkölcsi nyugalmat akarta Aristoteles a tragédiával előidézni.

És éppen ezzel az etikai célzattal vezette félre önmagát és utódait. A műalkotás neki etikai purgává lett, alárendelt pedagógiai eszköz, amelyet a művészetben az esztetika már Platon korában keresett és látott. A művészet a pólis céljainak megvalósítása felé vezet, az erényes középser előmozdításával. A tragödia már most tényleg „szelidíti az erkölcsöket” (emollit mores!), tehát a katharsis eszköze. De a katharsist ezáltal nem teszi esztétikai terminussá; ezzel csak etikai eszközzé. lesz. a mely a középserhez vezet el, — de fontossága az esztetika számára megmagyarázva nincs. *A katharsis csak akkor esztétikai eszköz, ha célja esztétikai.* Ez pedig csak az által lesz, *ha az esztétikai szabadság létesítésére vezető utat látunk benne.* Aristoteles utódai az ő szándékát elfogadva, ezen erkölcsi vonást dominálóvá tették azzal, hogy a hős bukása számára *az erkölcsi motívumokat* kutatták. Így keveredtek a végzet és az egyéni akarat metafizikájába s centrális kérdéssé vált a *tragikus vétség* fogalma, úgy, a hogy már ezt Aristotelesnél tette a hős σπουδαῖος voltaival. Minthogy azonban a végzet és szabadság, a vétség és bűnhődés fokai a való életben kimeríthetetlen bőségű viszonyokban lépnek fel, — azért a *tragédia elmélete hiábavaló munkát végzett*; mert a víz a szitán keresztül folyt. Minden elemzés pedig, amely a tragödia tartalmára irányult, nem esztétikai, hanem erkölcsi viszonyokat fejtegetett; ezeknek sablonszerű helyességétől tették függővé a tragödia *erkölcsi értékét*, azaz: a tragikum *erkölcstani kategóriává lett.* Pedig kétségtelen dolog, hogy a helyes erkölcsiség még csupán ezen helyessége miatt és által nem lesz esztetikaivá, sem fenséges, sem szép. (E nézetben rejtett nálunk Greguss—Gyulai—Beöthy hibája.)

Minden tisztelettem mellett, mellyel a Poiétiké abstractioiban nyilvánuló értelem iránt viseltetem, azt hiszem, hogy Aristoteles valóban tévedésbe ejtette összes utódait. A tragikum fogalma nála *erkölcstani kategóriává lett*, amelyet a világnézetek szerint forgattak, de úgy, hogy a *talio* bosszúelve; mindenütt a középben tündököljön. S innen az esztetikának kietlensége ezen kérdés területén. Pedig a művészet területe egészen más, mint az erkölcsi cselekedeté. *A művészet nem eszköze az erkölcsnek, hanem megfordítva.* Az erkölcs arra való, hogy az Énnel esztétikai magaslatára felsegítse az embert. Csak a hellén ember politeiaja fordíthatta ki ezeket a tényezőket természetes viszonyaikból. Az embernek nem végső célja a polités, hanem a polis csak leghathatósabb eszköze az ember kialakulásának. Én ezért elfogadom azt, hogy a tragödia *végső* eredménye a katharsis, — de ez csak utilitikus értéke; a katharsis maga az önérték: az esztétikai magaslaton nem csak a tragédiának, hanem minden műalkotásnak tulajdonítom; a katharsis a művésznél a prius, neki hatása csak akkor lehet, ha e magaslatra már felemelkedett és *onnan* intézkedik. És csak a szemlélőre nézve lehet a célt a tisztulásban és a megedzésben kitűzni. De akkor sem az orvosi purgo formájában, hanem tisztán esztétikai célzattal.

A katharsis ennél fogva tényleg igen fontos processus, és Aristoteles igen jól vette észre a tragédiánál; csak abban *tévedett*, hogy *számára erkölcsi célt* tűzött ki egyoldalúlag. Ha a komikumra ügyet vetett volna, akkor azonnal észreveszi vala, hogy a katharsis területe sokkal tágabb. Amit azonban a Poetika 2., 4. és 5. a komikumról elmondott, az mélyebb belátásról e téren nem tanúskodik. Pedig a katharsis a komikumban éppen úgy szerepel, mint a tragikumban, — és ezért nem *erkölcsi*, hanem általában *pszichológiai* fogás, amellyel a művészetnek bizonyos körülmények között élnie kell, hogy *esztétikai* eredményt létesítsen.

88. §. A katharsis physiologiai és pszichológiai eszközei.

Okoskodásunk menete tehát eddig ez volt. Az esztétikai szemlélés a szabad Én universális szemlélése. Minden művészi érték ennek a szabadságnak önértékétől függ; mert az alkotás maga ennek a szabad Én-nek alkotó része. Ennél fogva az összes művészeteknek csak akkor van értékük, amikor a szemlélőt ilyen magaslatra emelik fel, vagy amikor a művész erről a magaslatról alkot. Ép ezért az esztétikai szemlélésnek minden lehetséges tárgy képe felé kell fordulnia. Lehetnek már most olyan tárgyak, amelyek a szemlélés szabadságát emelik (a fenséges), vagy egyenletességében megtartják, (a szép) vagy pedig a szemlélés szabadságát lekötik (a rút). Az utóbbi esetben pathológiai helyzetbe kerülünk, melyből csak *külső* segítséggel szabadulhatunk, nem úgy, mint a fenségesnél, hol már a kép létesítése maga fokozza az esztétikai szemlélést. Ilyen helyzetbe hoz minket a *halál*, és az *erőtlenség* képe. Minthogy azonban mindennek, ami van, van bizonyos értéke, azért a rútak is van, — bár csak negatív értéke, mint izgatónak. *Ezt az izgalmat a rút nál nem lehet elkerülni*; át kell élnünk annak pathológiai kínjait, melyek kellemetlen érzelmekben (visszatetszés) állanak: a halálnál a félelem, az erőtlenségnél a tétlenség és logikai

visszatetszés. Ezen indulatokat kelti már most mesterségesen a műalkotás. Minthogy pedig a műalkotás emlékképekből áll, azért az okozott indulatok is gyengébbek és emléktípusúak. Mindamellett megszabadítják az Ént a feszültségtől, mely azt eltöltötte. Ezen kitörés tehát levezeti az Énből a feszélyező izgalmakat; ez által az Én nyugodt egységét állítja helyre: s ez éppen az az állapot, amelyben az Én érdek és izgalom nélkül, azaz: esztétikailag lebeg szemléletében a tárgy felett.

A tárgyak, amelyek ilyen depression át tisztítják az Ént (δία φόβου περαίνουσα τὴν κάθαρσιν), — minden kötöttségtől megszabadítják az Ént. Ilyen tárgy pedig kettő van: az *elnyomó halál* és az üresen, *unalmason hagyó, erőtlennül tatóngó csekélység*; ezen két végpont közé esik egész sora a rút tárgyaknak, melyeket az előző §§-okban felsoroltunk, a melyek ennél fogva a *síralmas* és a *nevetés* közé kerülnek (*tragikomikum*). Ezeknek átalakítása (transfiguratio) vezet a *bánatos* és *víg* lelki állapotba, valamint a *sírva nevető* vegyes érzelmre. Aristoteles a maga számára elrontotta az egész conceptiót azzal, hogy σπουδαῖον és φαῦλον között ellentétet látott; pedig az ellentét csak az *erősre* nézve áll fenn, egyébként közös vonásuk az αἰσχροὺν.

A rút első formája ugyanis eredetileg bizonyára az *érzékeket sértő* volt. Maga a görög φαῦλος a német „faul”-ra mutat; a német „ecklig” és az angol „ugly”, valamint a magyar „útálatos” ennek a kifejezői; már az αἰσχροὺν, a „szégyenletes”, a „hässlich” a gyűlöletes (ang. hateful), azaz subjektív reflexre utal. Objektíve az *undok* a közös vonás. Ilyen erősen ható rútúnak physiologiai enyhítője és hatása a *sírás*; hogy milyen módon és milyen anatómiai eszközökkel idézi elő, az az esztétikára nézve mellékes. Csak az tény, hogy az nagy depressio kísérője. Ellenben az erőtlenné bánt ugyan, de nem *szorít*; ezen tértelenségünket megszüntetjük a reactióval, amely mosolyként felvidíti arcunkat s erős fokaiban, mint nevetés tör ki belőlünk.

A művészetnek ezért azon kell lennie, hogy a beállott depressiót olyan eszközökkel szüntesse meg, amelyek *végeredményben sírást vagy nevetést* okoznak. A *reális undokság* ezen physiologiai hatásban tör ki; a *képiesen undok* csak a kezdő stadiumokat idézi elő; mindkettő azonban az Én esztétikai szemlélését restituálja. Az eredmény azonban a két esetben különböző. Az erőszakos undok meghagyja a bánatos felhőt; a semmis gyengeséget a reactio elfújja s önerőnk ennél fogva gátolatlanul érvényesíti magát. *Ennyiben esztétikailag hatásosabb* és így, pusztán ezt a vonást tekintve, *értékesebb a komikum*. De ha latba vetjük egész tartalmát is, akkor *általában magasabb értékű a tragédia*, mint a komédia.

A rút enyhítő módjai azon irányban haladnak, melynek physiologiai végpontjai: a *könnyező zokogás* és a *kitörő kacagás*. Minthogy már most itt esztétikai, azaz ideális rútról van szó, mely emlékképeinkhez tapad, — azért az enyhítés eszközei is ideálisak vagy pszichologiaiak. Hisz a *sírást és a nevetést mindig csak a lelki állapot, az Én helyzete váltja ki a fizikai alkattól*. A gladiátorok réalismusa épp úgy anaesztetikusan, mint a bohócok farolása és bakugrásai (caper; v.ö. Vízkereszt, vagy amit akartok. I. felvonás a 3. szín vége felé). Itt ezt mondja Tóbiás: „Let me see thee caper. Ha! highter; ha excellent” s már a kép kacagtat. Egyébként sajátságos, hogy a komikum még a realitásban is finomabb, éteribb valami, mint a tragikum; a legyilkolt gladiátor megrémít, a bakugrást végző Sir Andrew a valóságban is mulattat, — mert amaz leszorít, emez semmiségével kezdettől fogva fenn tart minket.

89. §. A rút szükségessége a művészetben. Az egyes művészetek fogásainak végső eredménye: a humorista világfelfogás.

A reális rút lebilincselő hatalmától megszabadít a physiologiai reactio: sírás és nevetés. A pathologiai hatás physiologiai functióban végződik vagy leírhatatlan és legyőzhetetlen ellenszenvvel tölt el. A szemünk előtt meggyilkoltak vére megrendítő hatásától reszketés, mély sóhajlás és síránkozó kiáltás szabadít meg, de csak könnyíti, — az állapotot meg nem szünteti. A butaság alkalmatlan lekötő hatása, mellyel szemben hasonló reactiót fejtünk ki; indignálódunk, ellőkjük és kinevetjük.

A művészet nem kelti fel a realitással az ennek megfelelő érzelmeket. A művésznek túl kell már lennie magán a pathologiai állapoton, ha reánk művészileg hatni akar; minden réalismus e tekintetben, — bárbárság (v.ö. 17. §). A művész ennél fogva sem gyilkolni nem fog, sem reális butaságot, sem reális örülni összevisszáját nem fog élénkbe állítani. Az egyetemes enyhítő tehát már abban magában rejlik, *hogy a művészet képeket állít elénk, és nem realitásokat*.

Kérdés merülhet fel most már az iránt: vajjon a *művészetnek okvetlenül szükséges, hogy a rútúnak mocsárájába leszálljon*? Erre a kérdésre pedagógiai szempontból szoktak felelni, — amivel azonban sem meg nem okolhatják, sem meg nem fejthetik a problémát. Mert igaz, hogy pld. az erkölcsiségre lehet nevelni azzal

is, hogy a gázságokat útálatos fényben mutatjuk be (mint pld. a viasz kabinetekben a nemi betegségeket!); — de kétségtelen az is, hogy pozitív erkölcsöt csak a jónak példázatai mutatnak s éppen ezért igaza volt annak a presbyternek, aki azt mondta, hogy nem éppen szükséges az erkölcsi tanításba a zsidók szégyenletes tetteit felvenni. Külömben is a művészetnek nevelő hatása a *sociológiába* tartozik, de sociológiai asztetikát (mint Taine, Nordau s mások álmodoznak) elképzelni sem lehet.

S mi mégis a rút feldolgozása mellett foglalunk állást (de nem a verismus, sem a naturalismus értelmében) — az *aesthetikai universalismus* nevében. Az esztétikai szempont a nyugodt szemlélőnek legmagasabb szempontja. Aki odáig felemelkedik, arra nézve nincs más esztétikai rút, csak az, amely a constructio dolgában való tévedésből származik. *Mert az anyag mindenütt ideális emlékkép*, — ez pedig rút vagy szép csak a kialakítás folytán lehet. Minden egyéb kritérium idegenszerű. A rothadás és gyilkosság, az útálatos általában, — a gonosz és a buta az esztétikai szemlélő számára egyformán *jelenés*; szép és rút esztétikailag csak az alakítás által lesz. De lehet ezt az anyagot hedonistikussá, utilitikussá szempontból is értékelni s ekkor elítéljük az útálatost, úgy, mint az *ocsmányságot*; s lehet a dolog igazságtalanságát, a jellem alávalóságát logikai és erkölcsi szempontból elítélni, s ekkor a műalkotás abszolút és *teljes* értéke devalváltot szenved. De mindezek a *tiszta esztétikai értéket*, mely a projectio és tartalom megfelelőségében, valamint a projectionnak a szemlélés törvényeivel való egyezésében rejlik, — nem érintik.

A fenti kérdésre tehát a felelet úgy adandó, hogy a művészetnek nemcsak szabad, hanem *kell* is a rútat feldolgoznia. *Mert a világ valóságában mindezek reáliter megvannak; s ezért felfogásában is elő kell fordulniok.* A tárgynak magának az értéke az ő tartalmának értékétől függ (intellektuális alkatától); esztétikai értéke azonban attól, hogy szabad szemlélésünket mennyire mozdítja elő. Minthogy azonban el nem kerülhetjük, hogy útálatos és ocsmány tárgyakat is lássunk s emlékünkből tartsunk, azért azokat (eltekintve idealitásuktól) úgy kell átalakítani, hogy az esztétikai szemlélés postulatumnak megfeleljenek. Nem is arról van tehát itt szó, hogy az egyes tárgy miképpen alakíttassék át, mert az az egyes művészetekre nézve fennálló érdek; *a philosophiai érdek itt az, hogy a világfelfogás milyen értelmi segítséggel éljen, hogy a világ egyes értéktelenségei az egésznek egységes képében előforduljanak s azt még se zavarják.*

Erre kimerítő választ nyilván csak az egyes művészetek fogásai után adhatunk. Kétségtelen azonban, s ez itt előrebocsátandó, hogy ezen világfelfogás nem lesz az *értelem hidegségében előállított képből*, sem az *akaratsónak soha nem lankadó vágyódásából eredő erkölcsi tevékenységben*, — mert amaz hideg, emez nyugtalan, élv és kín között hintázó, — hanem lesz a *könnyező vígságban*, vagyis az angoloktól eredő terminussal: *a humorban*. Minden művészetnek erre a célra kell véginstanciában fordulnia. Fogásaik a tárgy természete szerint különbözőek lesznek, — de csak akkor indokoltak, ha az *összes művészetek*, mint egyes ágak, ezen közös philosophiai végcél érdekében dolgoznak. Ezen szempontból próbáljuk a dolgot összeállítani, előbb az egyes művészeteknél, s aztán a művészet egységénél.

90. §. A rút enyhítése a művészetekben. A tragikum és komikum szerepe.

A probléma tehát ez. Elvitathatatlan tény, hogy a világban sok rút tárgy van, melyeknek skálája az irtózatossá halál és ártalmatlan visszásság, a lebírhatatlan ellenmondások és a megcorrigálható tévedés s hibák között terül el. Vagyis a rút az érzékitől kezdve fel a szellem éteri tisztaságáig terül el; amott az érzékeket, emitt az értelmet bántja; minden fokon pedig az önállítást vagy csak zavarja, vagy teljesen lehetetlenné teszi. *Hogyan szoríthatja a művészet ezt a két ellenmondást annyira, hogy a gondolkodó legalább elbírája s szabadon lebegjen felette?* Mert egyszerűen megkerülnie nem szabad. A philosophiai elmélkedés le tudja ugyan bizonyos fokig küzdeni ezeket a dissonantiákat (pld. Spinoza), de az így kiegyenlített visszásságokat mégis a legfőbb fokú szemléléssel kell, hogy az Én szembeesítse magával. Miképp eszközölje tehát az elmélkedés a dolgot, hogy munkája elvégeztével a belőle kialakult műremek ilyen esztétikai tetszést létesítsen? — Az egyes művész egyénisége válogathat ugyan úgy, hogy a neki ellenszenvest nem dolgozza fel; de az *egész művészet s az ember egész élet- és világfelfogása ki nem kerülheti.*

Már az eddigiek valószínűvé teszik, hogy a rút legyőzésének tulajdonképpeni területe ott keresendő, ahol az *értelmiség rendező ereje leginkább érvényesül, t. i. az összefoglaló gondolkodás területén.* A művészetnek ennél fogva leginkább ott áll ez módjában, ahol összefüggő gondolatmenetekből alakítja ki műveit. Ott tárulnak fel egyrészt az élet iszonyatai leginkább, ott ijesztenek a cselekedet szörnyűségei s a gondolkodás ugráló ellenmondásai; ott áll ennél fogva a legtöbb eszköz is rendelkezésre, hogy a sötétséget megvilágítsa, a gonoszosságot kitörölje a jósággal, a butaságot helyre igazítsa felsőbb belátásával. *A halál*

irtózatát és az együgyűség gyengeségeit a drámai forma képes egyedül úgy eloszlatni, hogy legalább (amint a német mondja: „kék szemmel”) kimeneküljünk a pathológiai helyzetből.

A *rút anyagi megjelenése* (azaz tartalma) határozza meg eszerint az *enyhítés módjait*. Az egyes művészetekben, különös tartalmuk szerint, a katharsis különböző módon áll elő.

1. Az *építészet* sok hibát képes elenyésztetni azzal, hogy az egész épület tagolása által a cél egységét világosan kidomborítja. Hibák, melyek akár constructiv, akár decorativ részeiben előfordulnak, az egységes célban eltűnnek, mint alárendelt momentumok. Itt a rút legfennebb a céllenességekben vagy a rajz részleteinek kivitelében léphet fel; mélyebb tapasztalatokat nem fejezhet ki.

2. A *szobrászatban* is a technikai gyengéket a szobron végig ömlő élet nyeli el a maga egységébe és simítja ki. A halál visszataszító realizmusát már azzal kikerülheti, hogy márványformákban ábrázolja; egyben a „termékeny momentum” megválasztása is enyhít; pld. a haldokló gallus, Niobe fájdalma. Ellenben a halotti maszkok megijesztő hatásuk miatt szépek nem lehetnek. A Medusa ábrázolása egyébként mutatja, miképp lehet itt is a valót idealizálni. — A *tánc* a пластика és festészet eszközeit használja enyhítőül.

3. Többféle rútot próbálhat már a *festészet*; de tárgya még mindig szűk keretben marad. Sebeket, vért, kínzásokat — azaz *testi rútot* kivált a szín és fény útján enyhít; de kifejezésre juttatja a lélek rútságát is, amennyiben az plastikus úton lehetséges. Ellenben összefüggő sorozatot nem adhat, érzéki ábrázolása csak egymásmellettség által enyhíthet (Orcagna, Brueghel).

A *zenében* a rút még mindig a hangok érzéki viszonyaiban bírja alapját; a dissonantiákat azonban a rákövetkező harmonia mintegy felszívja, mint a fény áradata elenyészteti a kis foltocskákat, vagy a tiszta víz a keserű ürömcseppet.

5. A *költészet* universalizmusával bizonyítja itt is fejedelmi rangját. Fájdalmas érzelmeket enyhe bánat felhőcskéjével takar el; a cselekedetek értékpusztító viharát az egyes haladási momentumokkal gyengíti; a gondolatok törpe torz alakjait, púposságukat, kancsalságukat az értelem pusztító tüzén átviszi úgy, hogy Thersites, ha nem is Shakespearenél, de Homerosnál igenis, még meglehető gratiosus alakban lépked el szemünk előtt.

Itt áll elő azon mélységes katharsis, mely az erkölcsi elpusztulást és az értelmi felbomlást is tűrhetővé teszi szemlélésünk számára. Amaz a *tragedia*, emez a *komoedia* drámai formájában történik.

Az egyes művészetek már természetük folytán *egyes*, egymástól *különböző* tárgyakra vannak utalva, — melyeknek kialakítása külön *stylra* vezeti a művészeteket. A *tánc* és *ének* primitív formái nem fejezhetik ki azt, (legfeljebb mimice) amit a *rajz* és a *zene*. S a hangzó művészetek úgy, mint az ábrázolók, szintén korlátozottak a tárgy dolgában: amazok a külsőre, emezek a határozatlan jellemű, összefolyó belsőre vannak utalva. Csak a *beszélő művészet* bír olyan kifejező közeggel, a szóval, mely optikai és akustikai képeket tud ábrázolni; a *beszélő* mimikája és szavai az ábrázolt személy külsejét és legtitkosabb belsejét is ki bírják fejezni. Neki van módjában az egyesek között ide-oda húzódó imponderabilitásokat is kialakítani, melyek a „*kifejezés*” által nyernek valóságot a társas fonatokban.

Éppen ezért egyedül a beszélő művészet körében lehet az erkölcsi és értelmi rútot kifejezni és enyhíteni. Ami az erkölcsi téren a visszatetsző, azaz az erkölcselenség cselekedetei, amelyek a *legfőbb érték elpusztításában* nyilvánulnak, azt a dráma egyik formája adja: — ami az értelmi téren visszatetsző, az *értelmetlenség fonák viselkedését* a dráma másik formája alakítja ki.

a) Az *erkölcsi érték elpusztulását* kínzó visszatetszés nélkül nem nézhetjük. Ez a *kínszenvedés* az, amit *tragikumnak* nevezünk. Már pedig az elpusztulás csak ütközés (konfliktus) útján mehet végbe, — ezt pedig egyedül a dráma ábrázolhatja. Az *enyhítő eszközöket* ennél fogva csak a dráma *alkata* nyújthatja, vagyis a *compositioja*. Nem a kimenetel meghamisítása, hanem annak esztétikailag határozott odaállítása végzi a katharsist. Ennél fogva igaz van Crocenak: a *tragikum nem esztétikai, hanem erkölcsi kategória*. Mert tartalmát az erkölcsi értékek összeütközéséből meríti; s minden kiengesztelés csak az erkölcsiség legfőbb értékből meríthető. Ha az ártatlan hős nagy eszméje elbukik, akkor az *erkölcsileg* visszatetsző. De mivel éppen ez a világ folyása, ezért a *drámai* alkotás szabadságának emelő lendülete szükséges, hogy az *erkölcsileg visszatetszőtől mégis megszabaduljunk*.

A dramatikum tehát = esztétikai forma fogalom; tragikum annak erkölcsi tartalma, és a cél: a *tragikus érzés enyhítése*, még pedig *művészi* módon, *fellendítés* által. Az erkölcsi megengesztelődés a valóban tragikusnál el sem érhető; mert ha ezt akarjuk elérni, akkor a hőst gazemberré kell degradálni. A *legfőbb értéknek minden körülmények között el kell pusztulnia*; s e pusztulás elkerülhetetlenségét úgy kell dramatizálni, hogy a *művészi lendítés felül emeljen a tragikum által okozott kínszenvedés fölé*. Desdemonát meg kell fojtani, Othellónak meg kell magát semmisítenie, — *Jago sorsa mellékes*: eldőlhet ez akárhogy,

csak a drámai szerkezettel ne ellenkezzék. A tartalmi, ontológiai vonások tehát nem határoznak, hanem csak a *költői kezelés finomsága*.

Ép ezért az olyan fejtegetések, mint az Ulrici, Gervinus, Greguss—Gyulai—Arany (Beöthy is) elmékedései: a művészi oldalt kerülük; a bűn és a büntetés nem az esztétikában, hanem az etikában egyenlítendő ki. Itt csak ez a kérdés: Bánk személyisége olyan alak-é, mely esztétikailag megfelel? Melinda sorsa igazán az ártatlanság megőlése? Elkerülhetetlen volt-é? De ezeket a kérdéseket kerülni szokták. Ép így: vajon a dráma egész egységének formái tetszők-é? — ezeket a kérdéseket a kritikusok olcsó morálizálással vélték pótolhatni.

b) És valamint a tragikum etikai, úgy a *komikum logikai kategória*. Amott erkölcsi, emitt értelmi konfliktus a tárgy; itt komoly erkölcsi konfliktusok csak annyiban szerepelnek, amennyiben *teljesen megoldhatók* az élet jó kedvének megakasztása nélkül. A komikum ezen drámai formája tehát egyrészt erkölcsi, másrészt értelmi visszasságokat mutat (pld. Gogol „Revisor”-ja, Csíky Gergely „Czifra nyomorúság”-a), — a megoldást azonban az értelmes munka vagy a szerencsés, a boldognak kedvező véletlen szolgáltatja.

A komikumnak természetét tehát az *egyes élc*ek világosabban mutatják, mint a bonyolultabb drámai szerkezet. Mihelyt a logikus fej a visszasságot belátja, a képtelenség helyébe a józan, causalis nexus lép, s az értelem megnyugszik onnipotenciájában. Sanchot pld. agyának azon kőválygó ködössége teszi komikussá, melynél fogva a józan paraszt felfogása a kormányzói tisztben elvész. Mi, akik ellentétjüket látjuk, nevetünk Sancho együgyűségén; ő azonban elszenvedi a kormányzóság minden kínját. *Fenékig* üríti keserűsége poharát, míg kijózanodik s újra megtér becsületes Teresájához. Ilyen *Henry Fielding* „Tom Jones” c. regényében (1749) Square philosophus helyzete Molly padlásszobájában, mikor a lejtős tető miatt guggolva találják s valószínűleg derangirt ruhában: az alak és a philosophia ideája egybevetve okoz nevetést; ilyen Mrs. Shandy kérdése az órát illetőleg; ilyen Don Quijote komolysága és az öszvérhajcsárok páholó felelete.

Ezen felülemelkedéssel már esztétikai levegőbe jutunk. Nem szükséges egyéb, mint hogy a kaján irigységből fakadó kárörömtől s minden szenvedélyességtől megszabaduljunk, — s ott vagyunk a *humor tisztán esztétikai magaslátán*.

c) Nyilvánvaló hogy ezek folytán mellőzhetetlen az, hogy a tartalom oly módon legyen megszerkesztve, amely compositio egyenletességét éppen ilyen felszabadító irányba tereli. Az erkölcsiség követelményeit szemmel kell tartani, ha a hős meg is bukik; a logika követelményeit tisztelni kell, ha a hős utolsó caperjét el akarjuk érni. A tartalmi kérdés ennél fogva nagyon is szemmel tartandó. De ez nem adja mégsem azt az elemet, mely az esztétikai szemlélésre vezet; csak *egyik* oldalát adja, a drámai szerkezet öntermészetét azonban nem teszi nélkülözhetővé.

I. A tragikum.

91. §. A kutatás sorrendje.

Azt tudjuk már, hogy a tragikum és komikum természete egészen más, mint az objektív kategoriáké s éppen ezért ennek megfelelőleg más kezelést is kíván, mint azok. Az objektív kategoriák projectio-formái (a constructio) rájuk nézve, is érvényesek maradnak, — de a tartalom különbözősége folytán módosításokon mennek keresztül.

Hogy már most minden előzetes feltételtől függetlenül fogjunk hozzá munkánkhoz, az eljárás menetét következőképpen kell megszabnunk. *Mindenek előtt* megvizsgálandó ez a kérdés: hol fordul elő a tragikum és a komikum? mit jelentenek ezen a területen, vagyis mi a közös vonásuk mindenütt? *Azután* fel kell állítani azoknak különféle formáit és *végül* át lehet menni azoknak az utaknak kifejtésére, amelyeken a kezelés halad, hogy az esztétikai végcélt elérje.

1. A tragikum területe.

92. §. Van-e tragikum a természetben? Csak az érző erő lehet tragikus.

Mint *Volkelt* a tragikusról írott művében említi, már H. *Bulthaupt*¹ figyelmeztetett a tragikum elméletének azon egyoldalúságára, hogy csak a tragédiából és ott is csak a hős alakjából merítette a tragikum vonásait.² Volkelt maga ennél fogva tágabb határok között kutatja a tragikum előfordulását s miután az emberi életben kétségtelenül meglévőnek találta, skeptikus érzéssel fordul a *természethez* s azt hiszi, hogy ezen a területen csak ritkán jutunk valóban tragikus benyomásokhoz.³ A fejtegetés ennek okát abban keresi, hogy a természetbe „határozott személyes életet” nem tudunk bele érezni s ahol küzdelmet látunk a természetben, ott az ellenerő (Gegenmacht) ritkán lép fel világosan (mint pld. a századokon át munkálkodó vízmosások, stb.). A dolog azonban — úgy vélem — nem e körül forog: bírok-e a természetbe tragikumot bele érezni vagy sem? — hanem akörül: *van-e benne valóban tragikum?* Mert bele érezni esztétikailag csak akkor szabad, amikor maga a tárgy erre kényszerít; ha önkényemtől függ a beleérés, akkor nem esztétikai, hanem *hamis* illúzióval s meghamisítással van dolgunk. Erre a kérdésre azonban Volkelt nem felel.

Pedig — úgy tetszik nekem — hogy ettől a ponttól függ az egész döntés. Lehetnek-e tragikusak azok a jelenések, melyek pusztán geometriai idomok? Lehetnek-e tragikusak azok a jelenések, amelyekben fizikai erőérzetek állanak össze valami viszonyba, pld. vonzás és taszítás, fénysugarak ellentétes irányba haladva, különböző színek és hangok, egymásra zuhanó sziklatömbök, tomboló szélvészek, villám és mennydörgés? Lehetnek-e tragikusak az egyes növények és állatok önmagukban? Lehet-e tragikum azok életmegnyilvánulásaiban? Tragikus-e az ember, mint egyedi alak plasztikus egysége? Tragikus-e az embernek egyes érzése, ösztönei, gondolatai, tervezése?

Ezekkel a kérdésekkel kell mindennek előtt tisztába jönnünk. Mert hiszen jelenéseink ezekből az elemekből épülnek fel. Ha ezeket önmagunkban nem találunk tragikusoknak, akkor meg kell állapítanunk azt a feltételt, mely a nem-tragikumból tragikumot varázsolhat elő.

a) Világos már most, hogy pusztá vonalak nem lehetnek tragikusak. Sem magukban nem azok, sem a szemlélőben nem okoznak tragikus érzéseket; lehetnek kellemetlenek és visszataszítóak, de nem lehetnek sem undokok, sem félelmesekek, — ez teljesen ki van zárva. A fizikai erők már más hatásúak. Intensitásuk veszélyeztetheti egész létünket, — azaz *félelmetesek*; a színek piszkossága és keveréke *undok* lehet; a fény hatalma *megrettenthet*; a *rothadó* anyagtól *irtózunk*. Minden ilyen *jelenés* pedig, mikor emlékezeti képként tudatunkba lép, ezeket az indulatokat keltheti fel: *undorodunk és irtózunk tőle*; a phobos különböző fokaival jelentkezik, azaz előáll a depressio. De magában véve az erő csak *erő*, nagy vagy kicsiny — nincs benne sem félelem, sem undor. Ha ő maga tudna természete ezen mivoltáról, akkor megijedne vagy undorodna önmagától. *De tragikus még ekkor sem volna*. Egyik erő legyőzi a másikat, az egyensúly csak annyi, mint 0, de sem nem félelem, sem nem undorodás. *A félelem és undor csak bennünk áll elő*.

b) S így vagyunk az élet nyilvánulásaival is. A fejlődés vagy sikerül, vagy megakad. Ebben nincs tragikum; erőviszonyok ezek, — semmi egyéb! A szemlélő, mikor ezt a haladást látja, örvend vagy búsul rajta; de maga a növény, amelynek koronáját a vihar letörte, vagy gyökerét a féreg megrágta, levelét a fagy elhervasztotta, — nem örvend és nem búsul. Csak ha Én-jében összefutnának ezen folyamat összes száalai, csak akkor örvendezne vagy búsulna. De tragikum? — ez még nem az!

c) És így vagyunk a lelki élettel is. Bennünk alszik minden szenvedély, indulat, érzelem; a gondolatok végtelensége szépen megfér lelkünkben s egymást nem háborgatja. Mi ezeknek egyenként különböző értékeket is tulajdonítunk, örvendünk és búsulunk harcaikon. De az ember azért még nem tragikus alak, mert mindezek az ellentétek őbenne szunnyadnak; éppen ez a gazdagság az ő büszkesége, mert ennek az értéknek tudása az értéknek gondolata. „Die ganze Welt ist tragisch”, — mondja helytelenül *Köstlin*⁴ „mert a világ a maga fenségében oly véges, és a maga egész végességében oly fenséges”. De nem magára nézve az; az elmélkedőben támadhat ez az érzés s akkor elszomorodhatunk tőle, — aki azonban felsőbb fokon áll

¹ Dramaturgie der Klassiker I. kötet 336. lap. — 1889.

² V.ö. *Volkelt*, Aesthetik des Tragischen. München 1897. — 9. lap.

³ I.m. 10. lap.

⁴ Aesthetik. (1869.) 239-ik lap.

s az összes ellentéteket együtt gondolja (N. Cusanus, Gi. Bruno) a végtelen szellem azért még sem tragikus. Nyilvánvaló, hogy így a szavakkal élünk vissza s zavarunkat helytelen terminussal leplezgetjük.

Mi következik ebből?

1. Hogy a jelenések elemei nem tragikusak. Sem vonalak, sem fizikai erők, sem pszichológiai jelenségek magukban véve nem azok. Lehetnek fenségesek, szépek, rútak, ijesztőek és undokok, *reánk nézve*, de nem tragikusak.

2. De van bennük reális vonás, amelyből kicsírázhatik a tragikum. A szemlélőben félelmet és undort kelthetnek, — s ebből lesz a tragikum.

3. A tragikum felteszi az ellentétet. Már a félelem és az undor is a tárgy és az alany ellentétességéből születik meg.

Ha maga a tárgy tudna ezen tulajdonságáról, akkor félne és undorodnék önmagától.

4. A tragikum érzése a szemlélőben a harc hatásából fakad. De nem pusztán erők harca, hanem *érző erők harca kell hozzá*. Tragikus ennél fogva a valóságban csak az, ami a harcoló erőket magában összefogja és egységében meghasonlik. Az erő, amely önmagát állítja s mástól ebben akadályoztatik, még nem tragikus; azzá csak akkor lesz, ha a küzdelmet *egy idő- és egy térpontban* összefoglalni kénytelen. *Ez a szerencsétlen erő*.

5. De tovább a szerencsétlenségnél még nem jutottunk. Szomorúság, undor a szerencsétlen való osztályrésze, amelyet feldúl, tép valami, ami ő maga. *Csak az egészen specifikus formájú szomorú*, — ez a tragikum.

Mi adja a szomorúságnak ezt a sajátságos, kizárólagos vonást? Az objektív természetnek mi adjuk; de a *mi* szomorúságunkba honnan származik belé? *A mi értelmünk munkájából*.

93. §. Mennyiben van tragikum az egyes műalkotásokban?

A természeti tárgyakon végig tekintve, szabad lesz talán azt az eredményt megállapítani, hogy 1. magában véve *egy tárgy* nem lehet tragikus, — bár lehet félelmetes, sajnálatos vagy szomorú, 2. hogy a tragikum csak ellentétes hatásból eredhet, még pedig *csak* a szemlélőben; 3. hogy ez az érzés értelmi suppositioból fakad, mikor t.i. a tárgyat valami mértékhez fogva arra elegendőnek s mégis elégtelennek találjuk. Éppen azért 4. tragikus *valóban* csak az önmaga felett szomorkodó tárgy lehet s a szemlélő 5. tragikus szomorúságba csak akkor borul, amikor maga *a tárgy képességét és mégis elégtelenségét* saját maga centrális egységében mint megoldhatatlan lét-és ellenmondást végig élte.¹

A *művészet alkotásainak* figyelmes megvizsgálása — úgy látszik — megerősíti eddigi elvonásainkat. Hogy az épületek, a tragikum kategóriája alá nem eshetnek, ez kétségtelen; lehetnek félelmesek, szomorúak, mint a természetben a melancholikus tájak, de tragikum bennük nincsen. Ugyanezt állítom az egyes szobrokról és arcképekről. A zenei hangok „tragikuma” is csak metaphora. Wagner R. egészen mást supponált a Beethoven IX. symphoniája 1-ső tételének, mikor azt mondja róla, hogy „a világ eszméjét a maga legiszonyatosabb fényében mutatja.”² Beethoven maga tragikus személy; s aki vele együtt érez, tragikus hangulatba kerül. Sőt aki Schopenhauer életnézetét supponálja a symphoniának, — az meg is találja azt benne. De azért maga a zene nem tragikus. Csak az általa keltett gondolatokban van meg a tragikum csírája. Ezt a 2 pontot tehát a művészet is igazolja. A tragikum előidézéséhez szükséges az *értelmi suppositio*, mely az ábrázolt életsorsát állítja élőkbe. Laokoon és Niobe arra nézve, aki sorsukat nem ismeri, éppen oly kevésbé tragikus, mint pld. a Farnesi bika nem az. De nem is egyszerűen szomorú, hanem dramatice, szomorú. Ilyen drámai szomorúság ömlik el a haldokló gallus és az öngyilkos gallus

¹ *Dessoir* — i.m. 210. sk. lapokon — úgy látja, hogy a zene (symphonia) is lehet tragikus, a festmény és a szobor is; csak az épület kétes. De a tragikum *lefolyását* csak a költő ábrázolhatja. — *Vischer* is — i.m. I. 295. l. — a természetben és minden művészetben megtalálja a tragikumot; de ez csak az ellentét, amely a világot mozgatja, mint reálé, de nem maga a tragikum.

² V.ö. Beethoven-tanulmányával. Összes Művei IX. kötet 100-ik lapján.

szobrain is.¹ De ahhoz, hogy „tragikus” legyen, kellene a boldogság képét hozzájuk gondolnunk, melyre mind a két szobor ábrázolása teljesen elegendő, de amely boldogságot még sem ért el egyik sem.

Mi tehát azt látjuk, hogy maga a küzdelem sem tragikus; a küzdelem csak drámai hatást, izgalmat, érdeklődést kelt bennünk a küzdők iránt, csak *a küzdelem eredménye összehasonlítva valamivel, amit a küzdelem el nem ért*, — azaz a sikertelen és mégis érdeme szerint, kíváncsias siker eltévesztése ad valamit a szomorúsághoz, amely azt *bánatossá* teszi s a tragikum keletkezését elősegíti.

Ha tehát a műalkotásokat szemléljük, akkor azt találjuk újra, hogy az egyes alakokra szorítkozó művészetek a tragikumot ki nem fejezhetik, — csak a szomorú és a szánalmas az ő kifejezésük tárgya. És úgy magában a zenei hangok hatása sem tragikus, — ezek is csak szomorúságot, szánakozást fejezhetnek ki. Csak a költészet, azaz a *beszélő művészetek* fejezhetnek ki tragikumot.

Mennyiben és miért tehetik ezt? Amennyiben egyenként felsorolhatják azokat a momentumokat, amelyekre a tragikum felépül. S e tekintetben a lyra határozottan gyengébb tehetségű. A lyrai költő elpanaszolhatja fájdalmát s mi *ennyire* szomorkodunk vele. Valakit elhagyott a szeretője, meghalt a barátja, anyja, gyermeke; búsul valami vagy valaki másnak a szerencsétlenségén; s mi *ennyire búsulunk* vele. De ez még nem tragikus állapot, sem a költőben, sem a hallgatóban. Csak ha a szerencsétlenség okait feltárja előttünk, — ekkor összehasonlítást teszünk a *megérdemelt siker és az elért eredmény között* s ezen összehasonlítás, azaz az értelmes egybevetés, vagyis értékelés alapján ébred fel bennünk az az érzés, amelyet tragikumnak nevezünk. Minthogy azonban a szerencsétlenség előállásának közlése nem a lyra dolga, — lévén ilyen közlés mindig epikai természetű —, azért a lyra az egyszerűen szomorú és egyszerűen szánalmas kifejezésére alkalmas, ellenben a tragikumot megokolni nem tudja, hacsak az epikumba nem lép át.

A tragikum ennél fogva mindig a cselekvéshez van kötve. Ennek hallása vagy elnézése nélkül, azaz lefolyásának feltárása nélkül, a hallgató nincs abban a helyzetben, hogy az eredményt a követelménnyel, a *factumot a postulatummal egybevesse*, s értékelésében kifejezze.

94. §. A tragikum, mint reflex kategória, szemben az objektív kategóriákkal.

A tragikum, mint értékek küzdelme.

Az objektív, az illusorius és a reális tragikum.

Ezen fejtegetések alapján, azt hiszem, tisztán áll előttünk azon tételek sora, hogy *a)* az egyes tárgy nem lehet tragikus, *b)* hogy küzdelem kell a tragikum előállításához, hogy *c)* a küzdelem eredménye az, ami a tragikus hangulatot előidézi, *d)* hogy nem minden küzdelem tragikus, hanem csak az, ahol a magasabb érték realitása alacsonyabb értékek hatása alatt elvész. A tragikum problémája ennyit tartalmaz: pusztán eudaimonizmus az, ha a művészettől azt követeljük, hogy minket ebben a szomorúságban megvigasztaljon, s az értékesnek megbuktatását a kevésbé értékes által nekünk elfogadhatóvá tegye. A tragédia elmélete azon töri fejét, a mi nem az ő dolga; mert a boldogság eszközlése utilitárius területre utal, — a tragikum pedig az ideálistikus önérték kérdése.

Egybevetve tehát a természet és a művészet tanulságait, sok esetet ki kell különböztetni, amelyeket a tragikum rendes elmélete fel szokott keretébe ölelni.

1. Mindenek előtt világos, hogy a tragikum egészen más értelemben subjektív kategória, mint azt a szép, fenséges és rút fogalmairól szokás tanítani. Ez utóbbiaknak a tárgyban (tartalmában és projectiójában) megfelel valami reális alkotó vonás; a szép a középértékek, a rút az alsó értékek által lesz azzá, a fenséges a tartalom és a projectio hatalmas voltából veszi eredetét. A tragikumnál ellenben az *értékek összehasonlítása* az alapforrás.

2. Éppen azért az optikus sor, amelyben a tárgynak *egy* centrális értéke valósul meg, a tragikumot nem fejezheti ki. Mert az optikus sorban csak a külső tagoltság nyilvánul. Ellenben az akusztikus sor bemutatthat különböző értékeket is, melyek egymással összefüggésben állanak, s ezt az összefüggést *egy* csomópontban, az Én-ben szemléli és pedig *egyszerre*.

3. *A tragikum tehát egymásra ható* értékek gondolatából folyik. Minthogy pedig ezek között határozott utilitárius és ideális fokozat és rangsor áll fenn, ezért azoknak összetűzése el nem kerülhető. Az utilitárius

¹ Reinach i.m., 94. és 95. figura.

sornak felkavarása, vagy az ideálistikus rangfokozat felforgatása fájdalommal jár. *S éppen ezért a tragikumnak alapja a kín.* Ha a szemlélőben a fájdalomérzete nem áll elő végeredményképpen, tragikum nincsen.

4. Tragikumhoz szükséges azért az értékek *összeütközése egy Én egységében*. Ha a tárgyban magában van ez az ellenmondás s ő tud róla, akkor van *reális tragikum*; ha csak a figyelőben találkoznak az ellenmondások, akkor a tárgyban csak supponáljuk a tragikumot, — *ez az illusorius tragikum*. De ha az objektív tragikum kifejezést is nyer s a hallgató énnéek folytán a cselekvővel azonos fájdalomba merül, akkor áll elő *a teljes tragikum*.

5. Ez az utóbbi eset akkor áll elő, amikor az értékek az Én tevékenységében megvalósulnak, azaz megvalósulnak a *cselekedetben*. Éppen ezért a tragikumnak legteljesebb kifejezése csakis a drámai formában állhat elő.

95. §. A szomorú különböző árnyalatai.

A tragikum, mint egészen különleges vonás csak akkor érthető teljesen, ha felássuk azt a gyökeret, amelyből kihajtott, — és azokat a determináló járulékokat tüzetesen megelemezük, melyek ezen kizárólagos sajátossággá kihegyezték. Csak ezen munka után áll előttünk a tragikum teljes sajátossága és értelme.

A tragikum gyökerét nem nehéz felkutatni. Már az a körülmény, hogy a rútból ered, figyelmeztet arra, hogy azt az *Én depressioja, nyomottsága hajtja ki* magából. Az öntudat megszorítása, megkötése csakis képei által történhetik, s a nyomottság maga abban áll, hogy az Én szemlélése elhomályosodik. A nyomottság az az árnyék, mely az Én fényességére ráborul; s a nyomottság megérzése éppen ennek az árnyéknak tudata. E beárnyékolásnak intenzitása a depressio fokaiban jelentkezik.

Elsőfokon ezt a nyomottságot *valónak* tapasztalja az Én és reáliter lefoglaltatik; az Én tudatában ennek megfelelője a *komolyság*. A komolyság csak azt jelzi, hogy az Ént tényleg leszorítja és korlátozza, azaz valami *elfoglalja*. A fájdalom mindig valami tőlünk nem függőnek az elismerése; éppen ezért a tragikum mindig *komoly*. Erre az indifferens, bár való elfoglaltságra nevel a reactio az Én részéről. Ha a kötést megszüntetni sikerül, akkor az Én felvidul, *kiderül*; ha a kötés tovább is tart, akkor az Én ege *elborul*, s ez az állandó borulat az Én egén az, amit általános terminussal *szomorúságnak* nevezünk. *A tragikum ennél fogva mindig komoly szomorúság* (tristitia, Tranes).

Ennek az állapotnak különböző okai lehetnek. Ha a jövő képe okozza, akkor ezt az állapotot *félelemnek* nevezzük; ha jelen van a megkötő kép realitása, azaz a kép elkerülhetetlen, akkor *ijedelem* áll elő; hirtelen fellépő hatás *megráaszt*, megrendít; a hatás elkerülhetetlensége *megrémít és kétségbeesjt*. A tragikum már most melyik fajta-hoz tartozik?

Nyilvánvalónak látszik, hogy a tragikum nem egyenlő a félelemmel; a félelemben mindig ott van a reménynek ellencsírája. Az ijesztővel szemben a bátorság és a harag segítenek; a megrémítő még nem zárja ki a fuldokló számára az utolsó szalmaszálát. Mindezekben a fokozatokban a tragikum elkerülhető. *Csak ahol a depressio elkerülhetetlen s meg nem szüntethető, ott van a tragikumnak igazi csírája.* Mert ebben az esetben biztos az Énnéek végleges lekötetése.

A tragikumon ennél fogva azt az állapotot értjük, amelyben valamely érző lény létele (külső és belső) ellenálló erők hatalma által positive veszélyeztetik, illetőleg tényleg megtámadtatik. A szomorúság, mely az illető lényben ennek folytán állandóvá lesz, s amely szemlélő lelkében is ennek alapján támad, a *tragikai szomorúság*. Első jele tehát a tragikumnak az el nem kerülhető, a *reménytelen pusztulás és az annak megfelelő szomorúság*. Ily értelemben mondhatni, hogy az egész világ berendezése szomorú (mint Köstlin mondotta) Tragikus-é?

Denn alles, was entsteht,
Ist wert, dass es zu Grunde geht.

A pusztulás ennél fogva rút és szomorú egyáltalában és innen kell már most a haladásnak kiindulnia.

Mert bizonyos, hogy az elpusztuló objektum természete szerint maga a szomorúság is különböző lesz. A közetek szétbomlása is sivár, kietlen érzést okoz; egy tulajdon tárgyunknak elvesztése is megszorít minket, — de rájukmagukra nézve ez szomorúság forrásául még nem tekintendő. Az ilyen tárgyak pusztulása tehát *egyszerűen szomorú*.

De lehet a tárgy reánk nézve becses. Szeretjük pld. az általa okozott élv vagy haszon miatt (pld. a gyümölcsöt, a kést, a házat stb.); ebben az esetben szomorúságunk nem csak objektív, hanem *érdekelt szomorúság*. Ebben az esetben u.i. a szomorúság nem csak a tárgyra, hanem saját magunkra is vonatkozik; magunkat sajnáljuk, amikor a tárgy elvesztésén búsulunk. Elszomorodunk pld. mikor rózsánk elhervad; búsulunk, mikor a fagy a rózsát megcsípte. Sajnáljuk a rózsát, de inkább magunkat, akik azt elvesztettük.

Ha a rózsának tudomása volna elpusztulásáról, akkor szomorúságunknak még egy új vonása lenne. Mi *az ő fájdalmát is éreznők*, nem csak a mi veszteségünket. Azaz: a mi szomorúságunkba a részvét fájdalma is keverednék. Ha kedves állatunkat, kutyánkat, lovunkat, bárányunkat szenvedni látjuk, akkor nem csak esetleges veszteségünktől való félelem támad bennünk, hanem az állat fájdalmának megérzése is bele vegyülne félelmünkbe. Ilyenkor *érdekeltek* vagyunk ugyan, de már a másnak fájdalma is szerepel az összbenyomásban. Ebben az esetben áll elő a *szánó félelem* (ἔλεος καὶ φόβος) amelyeket Aristoteles a tragikus hatás fővonásaiként említett.¹

Ez a szánó félelem fog el embertársaink bajaival szemközt is. Ameddig a bajt csak közelíteni látjuk feléjük, addig velük együtt félünk a kimeneteltől (mert ez minden depressionnak a jellemzője); s elképzelve az ők fájdalmukat és félelmüket, *szánalommal* kísérik vergődésüket. A szánakozás a mi fájdalmunk feletti szomorúság ugyan — *magunkat fájlaljuk* — de önkénytelen rejectionnal reá borítjuk azt arra a forrásra is, amelyből mi felénk terjedt az el. Mihelyt elképzeljük, hogy felebarátunk valami bajtól fél, e félelem contagiuma bennünket is megragad s reflectált formában, mint fájdalom, visszasugárzik az okozóra, akinek szenvedését látjuk. Mihelyt magunkra figyelünk, *okvetlenül együtt találjuk az idegen félelemnek és szánakozásunknak kettős vonását*.

De vajjon *minden szánó félelem tragikus-e egyúttal*? Azt hiszem, hogy az ily általánosítás, mint Aristotelesnél találjuk, a tények valóságának nem felel meg.

Először is nem minden fájdalom elkerülhetetlen. Sok fájdalomról tudjuk, hogy mulékony. Az így szenvedőket szánjuk ugyan és féltjük is a szenvedőt, — de érzésünk nem tragikus. *Csak az elkerülhetetlen fájdalom*, a szűnni nem akaró fájdalom szükséges, hogy valami tragikus hatást tapasztaljunk. Ha pld. valamelyik gyermeknél kis korától fogva törpeséget, bénaságot, gyenge elméjűséget, tüdőbajt tapasztalunk, akkor ez tragikus állapot, mert nincs belőle menekülés. De ha

másodszor valakinek ujjá hiányzik, — tragikum-e ez? Magában véve nem; csak aki ezt a fogyatkozást a *teljes* ember képével veti össze, abban fog csak valami tragikumféle érzés támadni, mely azonban mélyen nem gyökerezik, mert a csonka ember egyébként céljának megfelelhet. Szükséges tehát, hogy valami nagy, végzetes hiba legyen a szenvedőben, amely elkerülhetetlen pusztulásra vezet. Ha pedig

harmadszor nem chronikus, hanem pillanatnyi csapás éri az embert, akkor annak okvetlenül *nagynak* kell lennie, hogy erőben pótolja azt, ami tartósságban hiányzik belőle.

Azonban sem a kikerülhetetlenség, sem a nagyság még magában véve még nem tragikum. Sem az, hogy valaki lábát töri, sem az, hogy valakit egy fadarab megöl (mint Cyranot), — még nem tragikum: ez csak végzetes és mély szomorúságot okozhat a szemlélőben. Kell

negyedszer, hogy ezen *szomorúság és okozója között* causalis nexus álljon fenn. Mert Cyranoval szemben csak a szomorúság áll elő; de okozója az ostoba véletlen. Mi pedig azt kívánjuk, hogy ennek a véletlennek szükségszerű oka legyen, — hogy a fadarab éppen csak a Cyrano fejére eshetett legyen. Az okozó ennél fogva a *causalis nexusban* kikerülhetetlennek legyen felmutatva. Az okozó és a szenvedés között fennálló nexuson kívül

ötödször még más szempontok is tekintetbe jönnek, melyek azonban már az értelmi kiegészítésre vonatkoznak. Magában véve a tragikus hatáshoz elegendők már az eddigiek is; de a szemlélő erkölcsi egyensúlya könnyen rávezeti őt arra, hogy a fájdalom okát a szenvedőben keresse s azzal a kérdéssel hozakodjék elé: a vele történt szomorúságnak van-e elegendő alapja a szenvedőben és annak cselekedetében? Bele kerül az erkölcsi elégtétel postulatuma, — ami csakis a cselekedetekre nézve szólhat s ezért csak a dráma körében léphet fel. Ezen tragoediai kellék azonban magára a tragikumra általában nem vonatkozhatik s ezért fejtegetése későbbi helyre tartozik.

¹ V.ö. Vischer: Aesthetik 1. 142. § das Mitleid „ist in der Furcht schon eingeschlossen, denn: „alles ist uns furchtbar, was, wenn es einem Andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde, und Alles das finden wir mitleidswert, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstände“ (Aristoteles Rhetor. II. 5.), und umgekehrt: „Mitleid ist Schmerzgefühl über ein Übel, das wir uns auch für uns oder die Unsrigen als möglich vorstellen“ (a.a.o. II. 8.). Azt hiszem, hogy az elemzés nálam találób, mert nem kell a „vorstellen”.

Itt csak arra a kérdésre kellett felelni: *milyennek kell a szomorúságnak lennie, hogy tragikus jelleme legyen?* Hogy milyen legyen a tragoediában magában, az már a cselekvény tragikumához, tehát egy speciális esethez tartozik.

Eddigi fejtegetéseink szerint a következő eredményeket nyerjük:

1. A tragikus érzés a depressio sorához tartozik, melynek kiinduló pontja: a *komoly*. Még pedig

2. a komoly megkötésből származik, elborítja a lelket, — tehát *szomorú*;

3. a szomorúság okozója a *félelmetes* és lehet a) egyszerűen szomorú, b) és érdekelt szomorú. Amaz csak a tárgyon búsul, emez a maga szomorúságát a más szomorúságával azonosítja, — azaz a *szánó félelem*.

4. A szánó félelem tragikussá lesz, ha: a) kikerülhetetlen, és b) a teljes pusztulás képe okozza, s ha c) ennél fogva nagy erejű az okozója.

5. A *tragikus szomorúság általában tehát a szemlélőnek teljes depressioja*, — melyet elkerülhetetlen pusztulás képe idéz fel benne; melyben rémület és szájalom egyformán tépik lelkünket; s melynek causális egybetartozását a szenvedő és okozó között egészen elkerülhetetlen biztossággal tudjuk felismerni.

Ezen rémséges és borzalmas fájdalom az, amit a tragikum a szemlélőben előidéz. S ennek a transfigurációját eszközöljük a tragikus constructioval. Magát a tragikumot meg nem lehet s nem is szabad változtatni, — mert különben tréfa volna az egész; csak oly módon kell azt enyhíteni a constructioiban, hogy a szemlélő az esztétikai szabadság fokára vissza emelkedjék. *Ezen módok felhasználása a tragoedia compositiojának titka.*

96. §. A tragikus viszony tagjai.

A hatás alapján, amelyet a tragikus tárgy a szemlélőben, okoz, tehát azt mondhatjuk, hogy:

a) a tragikus érzelmek alapja a szomorúság;

b) még pedig a kétségbeesett szomorúság, melytől menekülni nem lehet;

c) benne van ennél fogva a félelem, mint alaphang, de benne van a szájalom is, mint kísértője;

d) meg nem szüntethető szomorúság, mely a pusztulót szánja, egybe van a szemlélő lelkében a félelemmel; szájalom nélkül a szomorúságban csak a félelem fordul elő. Éppen a szájalom, mellyel saját magunkat is ilyen elkerülhetetlenségnek subsumáljuk, adja azt a *bánatos jellemet*, azt a *halálos melancholiát*, mely a tragikummal szemben a nézőt elfogja. Minthogy pedig

e) a pusztulásnak oka van, ezért a tragikum nem egyes tárgyak és vonások hatása, hanem egy viszony folytán támad bennünk, mely a pusztító ellenfél és a pusztuló tárgy között áll fenn. Ezt a viszonyt úgy kell elő adnunk, hogy szemlélése által nyomottságunkból mégis esztétikai szabadságra emelkedjünk fel. Ezt a viszonyt *tragikus viszony*nak nevezzük. S ennek elemzése vezet azokra az *eszközökre*, melyekkel a tragikumot *elviselhetővé*, sőt *tetszővé* tehetjük.

Mindenek előtt fixirozzuk a terminusok használatát. *Minek a jelzője a tragikum?* Első sorban csak a mi *érzésünké*; azt a specifikus érzést jelezte, amely a szomorújáték nézőjében a skénén történőkkel szemben támadt. Csak azután vonatkozik arra az elmetépő állapotra, melyben a *hőst* vagyis a tragikum hordozóját szemléljük. A tragikus jelző voltaképpen csak ezt a két momentumot illeti: az *objektív* állapotot és a megfelelő *subjektív* felindulást. De a hős maga, ha reménytelen fájdalomát izoláltan tekintjük, csak szomorúságot okoz, még pedig szánó szomorúságot; az ő tépettségét kell, hogy ő maga is érezze, azaz: elegendő, hogy a *hősnek bukása egymagában álljon előttünk*, hogy megijedjünk és ijedtünkben megsajnáljuk őt. Ha ő letörtségének teljes tudatával bír s mi vele szemben ugyanilyen lehetetlen és gyámoltalan helyzetben látjuk magunkat, akkor az ő tragikumában bennünk teljes motivum arra, hogy a tragikus érzést megéljük.

Ámde: mit jelent az, hogy a *hős a maga állapotának reménytelenségéről tud*? Ez annyit jelent, hogy az ő értelme átlátja azt az oki viszonyt, amely állapota és annak előzményei között fenn áll, s melynek éppen folyománya az, hogy minden menekülés el van zárva, minden kivezető út eltorlaszolva számára. Ha állapotát nem látná ilyennek, akkor Énje reménykednék s akkor mi vele együtt szintén; s ebben az esetben a tragikumnak vége lenne. A constructio legnagyobb gondjának ezért annak kell lennie, hogy a *kimenetel csak*

egyértelmű legyen logikailag is; a szemlélő a hőssel együtt lássa meg a szálak folytonos összehúzódását, mellyel a sors hálójába bonyolódik. Meg lehet, hogy a hős maga ezt nem látja és reménykedik; de a nézőnek nem szabad többé a katasztrófában kételkednie — éppen ebben a kizárólagos összeszorításban fojtja meg a sors a hőst. Cordélia megmenekülését az utolsó pillanatig reméljük; s csak véletlen az, hogy meghal; — Lear király egy gyengéje az, amely okot adott arra, hogy az egész összefüggés félreértésével angol színigazgatók jó kimenetelűvé tegyék.

A hősnak elpusztulása ennél fogva önkényt rá kell, hogy vezessen a viszony másik tagjára: az ellenfélre vagy *ellenhatalomra*. Szokás ugyan ezt is tragikus ellenfélnek nevezni, — de ez csak visszaélés, mert egy ellenfél sem elkerülhetetlen. „Tragikus” ez az ellenfél csak relatíve, azaz a tragikus bukásra vonatkozólag. Sokszor, mint pld. Hernaniban a herceg, fűtörészve távozik, tehát nem tragikus, Jago akár el is menekülhetne, Leartes, sőt Claudius maga is bátran élhetne tovább, anélkül, hogy Hamlet tragikumán csorba esnék.

E szerint a tragikum elnevezés csak három helyen használható jogosan: 1. a néző subjektív állapotáról, 2. a hősről, mint objektumról, és 3. a viszonyról, amely a hős és ellenfele között fenn áll. E három tényező együtt képezi azt, amit a tragoedia nyújt. Szükség már most, miután a subjektív érzésről általában elegendő belátást szereztünk s a tragikus viszony jelentőségét is eléggé felismertük, hogy az egyes tagok structuráját megvizsgáljuk, amelyből a tragikus érzés származik.

97. §. A tragikus hős. a) A véletlenek tragikuma.

Lehetetlennek nem tartom, hogy valaki a tragikus érzés általánosságából a tragikus hős kellékeit általánosságban levezethesse. Csak tisztán kell megkülönböztetni a szomorúnak árnyalatait s akkor magától világossá lesz, hogy milyen a tragikum objektív hordozója. Ameddig azonban a szomorúság árnyalatait mind a tragikumhoz számítjuk, mint annak különböző eseteit, addig reménytelen a theoria minden vergődése. Ez okozza azt az ingatagságot, amely Volkelt érdemes művében észlelhető, — valamint Günther és Rákosi művének határozottságát éppen a tragikum fogalmának szabatossága okozza.

Nem lehet ugyan a tragoediákat a hős természete szerint csoportosítani, *de a néző tragikus érzésének* árnyalatait, azt vélem, ezen útmutatás szerint is meg lehet különböztetni. Mert a tragikus hős csak a dráma főszemélye; de lehetnek tragikus alakok, amelyek semmi drámát nem indítanak s azért mégis határozottan tragikusak, *szenvedők*, — de nem drámai *hősök*.

Lehet már most egyfelől olyan alakokat találni, amelyeknek tudomásuk sincsen a fenyegető és beállott bukásról, és olyanokat, amelyek teljes *őntudattal* mennek végzetük elébe. Ez a különbség fog ugyan a néző tragikumában is különbséget okozni, — de a tragikai érzés teljessége mégis meg lesz. Ilyenek pld. Desdemona, Cordélia, Wallenstein, Romeo, Caesar, Hamlet, — és viszont Machbet, Othello, Júlia, Lear király, Antonius és Cleopatra. Mindezeknél a tragikum teljes a nézőre nézve, bár az első csoportnál a szájalom más természetű.

És lehet hasonlóképpen különbséget tenni a *megérdemlett* és a *meg nem érdemlett* tragikum között. Itt is teljes a tragikus érzés s ezért külön fajokul nem szükség őket egymástól elválasztani. — A külső és belső vagy együttes bukás tragikuma is csak fokozatos, de nem lényeges különbség.

Ellenben lényegesen más structurát találunk azon tragikai érzésnél, mely egy *védtelen és ártalmatlan személy*, egy kooperáló s tehát activ személy és egy támadó személy tragikumának szemlélésénél támad.

a) Ami az első illeti, példakül ajánlkozik Arthur bretagni herceg (János király), Eduárd és Richárd, IV. Eduárd király fiai (III. Richárd); Desdemona kiválóan megrázó módon; Cordélia. Nevezhetjük ezt: a *védtelen tragikumának*. Itt nem jön tekintetbe az, hogy vétkesek vagy nem? — hisz utóvégre *sophistikával rá lehet jönni* arra a *ἀμαρτία*-ra is, amely ezekben a gyenge palántácskákban nincsen ugyan, de Gervinus és Ulrici-féle moralisták által bele okoskodható. Itt a megrázó hatás abból a helyzetből ered, melyben e gyenge alakok a brutális túlerővel szemben állanak, mely szét tépi őket irgalom nélkül s vonagló tagjaik reszketésétől nem irtózik. Az esztétikusok ezt az *iszonyatos* kategóriája alá sorolják, — de azt hiszem, hogy az iszonyúból hiányzik az a könnyekre fakasztó elem, mely ezen alakok szemlélésében szívünket eltölti. Ez szívfasaró, teljesen megsemmisítő, irtózatoss és végtelen szánakozó fájdalom. Én szegény Desdemona utolsó pillanatánál irtózatossabb s mégis bánatosabb szomorúságot sehol nem éreztem; Eduárd király fiainál azért temperáltabb ez a fájdalom, mert nem a színen megy végbe; Gloster megvakítása irtózatoss, de végre is férfiúval történik s nem esik meg oly gyöngéd és gyenge, tiszta szeretettel gyilkos férjére pillantó özikére,

mint a milyen Desdemona. Aki ebben „bűnhődést” talál azért, mert elhagyta atyját, amint ezt Ulrici teszi¹ az csakugyan „grämlicher Moralist”, ha enyhén ítélünk felette, amint ezt Volkelt teszi.² Azt hiszem, hogy az ilyen ember nem elég finom érzésű ahhoz, hogy Shakespearet élvezhesse!

Azonban a *védtelesség tragikuma* sokkal tágabb körű, mint a tragoediáé. Sőt mondhatni: *minden tragikumnak ez a végső alapja*. A tragikum alanya és hordozója mindig védtelen az utolsó döntő percben. Az összedülő ház, amely a vihar vagy a tenger hatalmát el nem bírhatja; a megtört tölgy és fenyőfa; a dértől megölt virág; a cápától lenyelt halacska; a farkas által szétépett bárány; a mészáros által leütött bika; a haldokló ember — mind védtelenek a vis majorral szemben. Ezeknél csakúgy támad bennünk az elkerülhetetlen fájdalom, mint Desdemona vagy Cordélia esetében. A különbség csak az, hogy az *érték* szerint más meg más szomorúság fog el; azaz vagy egyszerűen *megrémülünk*, — vagy *szánjuk* is egyben az illetőt. *Szánalmunk pedig az értéktől függő természetű*. A hervadó rózsát is szánjuk, de nem úgy, mint a gyermek halálát; és ismét más az érzés, ha a *saját gyermekünk*, vagy ha *idegen* gyermek koporsója mellett állunk.

Ennélfogva a *védtelesség minden tragikumnak a gyökere*. A causalis nexus vaskarjai azok, amelyek minket megfojtanak. *A tragikum a végzetes, fatális elpusztulás*, a védtelennek elpusztulása. S minél nagyobb értéket tulajdonítunk az elpusztulónak, annál intenzívebb a fájdalom, mellyel pusztulását szemléljük. *Vischer* feleslegesen különbözteti meg a *pozitív* eredményű, azaz szerencsés kimenetelű formáját a tragikumnak a *negatív* vagy a végleges pusztulás formájától, „wo auch das Edelste zu Grunde geht”.³ Mert minden tragikum az elpusztulás és éppen az elkerülhetetlen elpusztulás. „*Wer lebt, muss sterben*”, — ez a lényege, vagy pedig „a tragikum mint a világegyetem törvénye” („*das Tragische als Gesetz des Universums*”)⁴ egyetemes alapja és nem speciális esete a tragikumnak. *Ha ezt a halálos és gyilkos fájdalmat a tragikumtól elveszszük, nem marad belőle semmi*.

S éppen ennek a gyilkos fájdalomnak *enyhítése*, ez a tragoedia művészetének célja. Ezt a fájdalmat nem lehet eliminálni, hanem csak enyhíteni, oly módon destillálni, hogy az esztétikai szemlélés szabadsága visszaszálljon. Ezt az enyhítőt csak az értelmes megfontolásból meríthetjük. Már *Spinoza* ezt tanította: „*quatenus mens res omnes ut necessarias intelligit, eatenus maiorem in affectus potentiam habet, seu minus ab iisdem patitur*”.⁵ Ezt érezte Edgar Allen Poe, mikor így szól: „Itt előttem minden az életerők fagya, süllyedsége, elszáradtsága — röviden a *gondolatoknak el nem kerülhető vígasztalansága, amelyet a phantasiának semmiféle szárnyalása a fenséges képévé változtatni nem tud*”.⁶ Az el nem kerülhető vígasztalanságot a phantasiának kell fenségesse átalakítania; ez a *transfiguratio*.

98. §. Az enyhítés útjai.

**A causalis nexusba való megnyugvást elősegíti a művészet ideálisítása.
Segítők: a hős, az ellenfél alkata, valamint a kettő között levő erkölcsi viszony.**

Ezt az átalakítást a védtelesség esetében nem bírjuk eszközölni másképp, mint a causalis nexusba való belenyugvással. S ez az *egyetemes ír*, mely e seb számára egyáltalában lehetséges. A belenyugvást elősegíti éppen az a körülmény, hogy a művészet *nem a valóságot* állítja elénk, hanem csak annak *emlékeit*. Ez nem is az *igazi tragikum*; — azt akkor érezzük, amikor a kétségbeesés tényleg szívünkbe vágja karmait. Ebben az esetben mivel vígasztaljuk magunkat, felkorbácsolt félelmünket és szánalmunkat? A művészet csak akkor jár helyes nyomokon, ha ezen reális vígasztalás módjait használja fel.

Lehetnek itt *physiologiai expediensek*, amelyeket pld. a köznép szeret felhasználni: a *stimuláló* és az *excitáló* szerek, az izgató italok első sorban. Ezek nem feledtetik el a bajt, de megerősítik a gondolkodó Én tevékenységét s physice felül emelik a depresszív ellengondolatokon. És lehetnek *psychologiai* eszközeink, — amiket a fennkölt lelkűek használnak. Minden áron igyekezünk arra, hogy az *elveszett értéknél*

¹ Sh. dramatische Kunst. II. kötet, 36 sk.

² I.m. 152. l.

³ Aesthetik I. kötet, 129. §.

⁴ I.m. 130. §.

⁵ Ehtica V. prop. VI.

⁶ A Reclam által kiadott Novellái II. kötetnek 22. sk. lapjain közlött „Az Usher-ház pusztulása” c. novellában.

magasabbat találjunk s ennek birtokával pótoljuk ki a veszteséget. Az erre vezető *munkában* vissza nyerjük ellenálló képességünket, — ami biztosabb út, mint az ideig-óráig tartó izgalom physiologiai formája. De a munka értéke legyen okvetlenül magasabb értékű, mint a veszteség; különben az utóbbi mindenkor visszatér.

Ezen általános *psychologiai eszközök legfőbbike az eltipró hatalom és az eltiprott értékének összehasonlítása*. A megnyugvás akkor támad, amikor a *győztes értékesebb*, mint a legyőzött. Ekkor a magasabb érték felemel a szomorúságon; más felemelő motívum nincsen. A teljes engesztelődés tehát akkor következik be, amikor a gyenge felett a *hatalmas physikum*, győz s annak helyébe lép; de bekövetkezik ez az engesztelés akkor is, amikor a *hatalmasabb lélek is győz s a gyengének helyét betölti. Azért a szánó félelem meg nem szűnik* okvetlenül; minden idegünk rángatózik még, de a tépett szívre balzsamul csepeg a magasabb érték iránti szerelmünk. A legnagyobb vígasztalás minden esetre abban a gondolatban rejlik, hogy *az absolutum fensége áll a relatív véges helyébe*. S ez a *vallásos vígasztalás: Isten végtelen szerelmében megnyugszunk*. Vannak *alsóbb rendű*, sokszor keserű ízű, *vígaszaink* is: az állami közös cél, a társadalmi magasabb célok, a család egysége, a magasabb intelligentia alkotásai győznek. De ezek nagyon precarius vígasztalások (pld. Antigonében); a letűnt értékhez szívünk szálai kötnek s ezek eltépése sajog mindaddig, amíg a felsőbb értékbe bele nem nyugszunk, azaz ameddig ez a psychozis uralkodóvá nem válik.

Ezt az állandó megnyugvást nyújthatja a *művészet is*, de csak *a gondolkodó értelem segítségével és közbeléptével*; ez azonban csak lassan, későn és gyakran éppen nem következik be. Mert a mindenségnek képére való kitekintés nincs jelen; jelen van az egyes és véges Más, amely a mienket eltiporta. És ez a Más sokszor igen alacsony értékű; igyekeznünk kell az ellenfelet minél értékesebbnek festeni, hogy a veszteségünkért kárpótoljon. *A tragikum ahoz fűződik, amit szerettünk* — ennek elvesztése pedig mindig fáj. Leányunkat tönkre teheti egy durva lelkű suhancz, vagy nagy értelmű férfiú; paraszt vagy király; — leányunk azért *tönkre ment* mindezen esetekben s a magas értékű ellenfél ezen kedvesünkért minket nem kárpótolhat. Eduárd király gyermekei le vannak ölve, ha Richárd még oly nagy alak lenne is. Csak *enyhíti* bánatunkat, ha nagy férfiú okozta a kint; s szívünk tépve marad akkor is, ha a „legszeretőbb mennyei atya” volt is az, aki kis angyalkánkat elvette. Ilyenkor tehát fájdalomunk *nem szűnik meg* akkor sem, ha okozóját nagynak képzeljük és alakítjuk is; de *enyhül* mégis. Ha azonban kedvesünkönél alacsonyabb ellenfél okozta fájdalmunkat, akkor valóságos lázadás tör ki belőlünk. Én Cordéliának megfojtását a legnagyobb gaztettnek képzelem és semmi sem békít ki a gyalázatos gyilkossal. Ellenben Ofélia halálával kiengesztelődhetem inkább; mert egy Hamlet szívében él s ennek értéke túlsúlyozza az övét.

S valamint az ellenfelet nagyobb értékűnek képzelve enyhül, bár nem szűnik meg fájdalom, — úgy enyhül azzal is, hogy *veszteségemet minél értékesebbnek gondolom*. Mélyebben éget a szívemben s mégis van valami kényeztetés, amely e fájdalommal jár. A megholtak ideálizálása szentté avatja azt s „megszentelt fájdalom” bánatos hangulata tölti el a megszakadt szívet. Az elkerülhetetlent el nem távolíthatom; de könnyeim keserősége csökken értékének nagyobbodásával. Az özvegyek gyászában élő ideállá alakul át az elszakadt hitvestárs; elhalt gyermekeinkből eltűnnek a gyermekek gyengéi s csak a drága vonások alakulnak össze egy értékes emlékalakká.

Mindezen transfigurációk azonban távol állanak még az *erkölcsi átalakítástól*. Itt *semmi morális reflexio* nem szükséges; ez a transfiguratio merőben esztétikai értékek viszonyára épül fel. Az elfogulatlan nem is szaglássza az erkölcsi vétséget, — mert tudja, hogy ezen a téren okvetlenül téved, mivel a lélek legtitkosabb pontját ránczigálja elő szentségtelen kezekkel. Mégis elismerendő, hogy ez az *erkölcsi igazság* meggondolása is a transfiguratio egyik eszköze, — de nem olyan esztétikai értékű, amilyennek képelték.

99. §. A tragicum conflictusainak értékskálája.

Az erkölcsi eszmélés és meggondolás a tragikumból ki nem zárható, mert annak lényeges alkatrészét és anyagát képezi a legtöbb esetben és legnagyobb formáiban. Azonban inkább az anyagi, *mesei oldalhoz tartozik*. Mert a tragikum legtágabb területe a *cselekedetek*, azaz a társadalmi conflictusok mezején terjed el. Éppen ezért a tragikum tartalmi vagy anyagi oldalához tartozik s ez iránybeli helyes megszerkesztése *nélkülözhetetlen* feltétel azon szabadság elnyeréséhez, melyet az esztétikai szabadság lényegül követelünk. Nem csoda, hogy a tragoediánál az elmélet mindaddig a *tragikus vétség kérdésében* csomósodik össze; a tragoedia, mint cselekvény előadása, értékek küzdelmét adja elő, s korán (már a görögöknél) az akarat szabadságával került összefüggésbe. Innen pedig annyira casuistikus természetet

nyert az elmélet, hogy pld. *Volkeltnél* szinte abba a veszélybe sodródott, hogy a sok fajta közé olyanok is kerülnek, amelyekből éppen a tragikum veszett ki.

Nézetem szerint azonban az egész kérdés inkább a *meseszöveg részletei*hez tartozik, mint annak esztétikai hatásához. Pusztán magát a tragikumot véve, ez csak abban a tényben áll, hogy a világ folyásában a *legmagasabbra becsült érték is kéréhetetlenül elpusztul*. Ennek az értéknek azonban nem kell a *sociálisnak* lennie, mint ahogy az eddigi elméletek kizárólagosan gondolták. Ellentétbe kerülhetnek az élvérték a hasznosságival, a hasznóérték egyéni formája a társas értékkel, s a társas érték ismét az önértékkel (logikai, morális, esztétikai értékekkel) — valamint ezek újra egymás között: Mindezen *értékek conflictusa* lehetséges s különböző eredménnyel járhat.

Így közelebről nézve, a szerelem összeütközhetik a táplálkozással; az egyesnek szerelme a család érdekével; az egyesnek hatalomvágya (Machbet) az állammal; a hűség a szerelemmel; a társadalmi becsület az egyéniség intellektuális alkatával. Mindenütt a néző álláspontjától függ, hogy melyik párthoz csatlakozik; s a csatlakozás esetén már ezen pártfogolás fog az erkölcsi megítélésbe bele játszani. A fiatalok soha sem fognak belenyugodni Romeo és Júlia halálába; a politikusok nem Duncan meggyilkolásába; a vallásosak nem Antigone bukásába; a lágyak nem Cordelia megfojtásába. Az eredmény tehát ezen pártállás szerint különböző lesz. Mindazonáltal bizonyos erkölcsi fokozathoz s értékeléshez hozzá vagyunk mindnyájan szoktatva, s ezért a tragikus cselekvényhez mindnyájan valami értékelő viszonyban állunk. S ezen viszony alapján az egyik érték elpusztulását sajnálni fogjuk, ha t.i. a mi legnagyobb értékünket érte a sors keze.

A conflictusoknak egy táblázatba való összeállítását már Schiller szükségesnek látta.¹ „Es wäre vielleicht nicht unmöglich, nach dem Verhältniss, in welchem die moralische Zweckmässigkeit im Widerspruch mit der andern erkannt und empfunden wird, eine *Stufenleiter des Vergnügens* von der untersten bis zur höchsten hinauf zu führen und den *Grad der angenehmen oder schmerzhaften Rührung apriori aus dem Prinzip der Zweckmässigkeit bestimmt anzugeben*”. Itt tehát a hatások fokozatos sora lenne felállítható. Schiller azonban azt hiszi, hogy ezen elv szerint „bestimmte *Ordnungen der Tragoedie* ableiten” is lehetne, „und alle möglichen Klassen derselben a priori in einer *vollständigen Tafel erschöpfen*”. A lehetőség ellen nincs kifogás, — bár hasznát nem látjuk be; de talán jobban felhasználható volna a tragikum fajainak összeállításában, mert ezekben csakugyan „irgend eine Naturzweckmässigkeit einer *moralischen* oder auch eine moralische Zweckmässigkeit der andern, die *höher ist*, aufgeopfert wird”.

Ezen az alapon Günther a „tragikus conflictusok tábláját” igyekezett összeállítani,² példákkal illusztrálva, mely táblában az érzékiség és az erkölcsi kötelességek közti összeütközéseket állította össze:

<i>érzékiség</i>	<i>erkölcsi kötelességek</i>
szeretet	önmagunkkal szemben
féltékenység	barátaink, szeretteink
uralomvágy	család
dölyf, dacz	állam
irigység, gyűlölet	emberiség
gyengeség, könnyelműség	istennel szemben
tévedés, öncsalás	
kéj, önzés	

A kísérlet kísérlet és hézagos. De ha rendezésről van szó, akkor elébb ezen egyes értékek fokozatát pontosan meg kellene állapítani. Csak, ha *axiológiai elvek alapján* tennők ezt, akkor szünnék meg az a meddő szavazás, melyet még ma is a legismertebb esetek felől is meghallgatni kárhóztatva vagyunk. Ezen *conflictusok értéke az esztétikai szabadság élelőidézésében nyilvánvaló*. Kétségtelen, hogy az erkölcsi konfliktus, melyből a magasabb érték győztesen kerül ki, az esztétikai szabadságra nézve a legkedvezőbb; mert minden lehúzó ellensúly el van vele távolítva. Csakhogy ezzel éppen a tragikum ellenkezőjét nyernők; a középfajú komoly dráma soha nem szabadít fel minket annyira, mint a tragoedia, — mert soha le nem szorított minket előbb annyira. A „dráma” azért sekély természetű. Mi azonban a tragikum enyhítésére vezető módokat keressük, — s ezért azt az esetet kell szem előtt tartanunk, amelyben a *legértékesebb elpusztul*. Az itt keletkezett fájdalom enyhítését kell megmagyaráznunk.

¹ *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*. Idézett kiadás 8-ik kötet 20 sk. lapjain.

² *Grundzüge der tragischen Kunst*. — (1885.) 469. lapon.

100. §. A tragikus vétség. I. A hős bűnössége.

Miután a cselekvény a hőstől indul ki, azért ennek jellemét kell különös gonddal megalakítani. Ámde ez a cselekvény ellenactiot indít meg, mely a hőst szétzúzza. A hős, actiojával, *bűnös* lesz, — a reactio *bünteti emiatt*. Így támadt az a *posványos kérdés*, melyet *tragikai vétségnek* neveznek. Mindenki látja, hogy a hős actioja és reactioja között eredetileg nincs semmiféle kapocs; ez a kettő merőben mechanikus viszonyban áll egymással. De egyúttal az is világos, hogy az előző fejtegetésekben (99. §.) említett pártfogolás eo ipso beviszi a viszonyba a moralizálást. És ekkor a kérdés egészen más irányba terelődik, így: *erkölcsileg bűnös-e a hős? s igazságos-e a bűnhődése?* És itt azután bele szöttek a kérdésbe mindenféle casuistikát. Ahhoz

1. *hogy a hős bűnös* legyen, szükségesnek találták a *szabad akaratot*, — mi által a Moira krataié-vel összeütközésbe kerültek. És

2. *a bűnhődés és a bűn megfeleléségét* követelték, — amivel a tragikomikumot megingatták; mert hiszen nincs az az aranymérleg, amely ezt a megfelelést megállapítani tudná. A véges embernek *vétsége csak egy esetben érdemli meg az ember elpusztulását, ha életet ölt meg*. Ámde a világnexus a legtöbb esetben mást mutat. Csekély kisiklás hozza a hős fejére a pusztulást. Innen azután a sophistának az az áradata, mellyel ezt az arányosságot vagy elvetését igazolni törekedtek.

Ezzel azonban a tragikum az axiologiaiilag teljesen átlátszó és világos álláspontból az *ontologiai ködbe* borult. *Kétségtelen*, hogy a Moira a kérlelhetetlen mindenség; hogyan lehetne hát a hős szabad és így bűnös? És *biztos az is*, hogy a reactio sokkal hatalmasabb, ha a mindenségtől ered, mint az actio, amelyet a korlátolt egyes indított meg, hogy is lehetne a kettő között arányosság? S ha arányos volna, *hol maradna a tragicum?* Hisz épp az a tragikum szörnyűsége, hogy csekély elhajlás elpusztulásunkat okozza! Ezek az okoskodások azonban az *aesthetikára nézve mellékesek*; csak az ontologiai actio meséjére bírnak fontossággal. Nézzük a két pontot egyenként.

I. A hős erkölcsi bűnössége.

A bűnösséget ott is, ahol nyoma sincs, beviszik a tragikumba, így tesz Vischer pld. „Tragikum, mint az universum törvénye” és a „Tragikum, mint egyszerű vétség” c. fejezeteinek fejtegetéseiben.¹ Az indok erre abban rejlik, hogy a bűnösségre a beszámítást szükségesnek tartják, ezt pedig csak a szabad választás alapján tudják megérteni. Így azután a tragikumba az *erkölcsi szempont, mint esztétikai norma* került és Hegel fejtegetései óta egészségtelen moralizálásba süllyedtek a tragikumról szóló fejtegetések. Ilyen már az egész, egyébként józan fejtegetés, amelyet Vischer már többször említett művében találunk; ezt találjuk Carriernél és utódainál is (Greguss, Arany, Gyulai, Beöthy); Günther pedig² egyenesen ezt mondja: „a szabad választás a tragikum életelve.”

Pedig Vischer fejtegetései csak egy szerencsétlen szó *amphiboliája* által siklottak ebbe az irányba. A világrend abban áll, hogy az erkölcsiség a természeti törvényszerűség felett helyezkedik el, mint erkölcsi kényszerűség. Az ember a természetből hozza magával idegállapotát, s ez úton a természet uralkodik felette; ott is, ahol az ember erkölcsi cselekedetet hajt végre, az erkölcs *uralkodik* („herrscht”), de alulról a természet *hat* („wirkt nach von unten”) mint „tüzelő hatalmú” természeti ösztön.³ Mind a kettő ennél fogva „szent” reá nézve; de az absolutum „setzt und hebt auf das Einzelne” s ezt fejezi ki a tragicum.⁴ Ennek folytán az alany „ist sich mit allem Eigenthum seiner Erhabenheit dem Hintergrunde schuldig”. Azaz: a maga fenségét *ennek a Hintergrundban lappangó absolutumnak „köszöni”*. De ez nem erkölcsi tartozás; ez fizikai függés; már az is kétértelmű, ha Vischer így folytatja: „schuldig zunächst im Sinne der Verpflichtung”. A kötelezettség itt egészen félrevezető; itt *kényszerűség* uralkodik. Éppen ezért helytelen ez

¹ I.m. I. kötet 301—310. lapjain.

² I.m. 432. l.

³ I.m. 119—120 §.

⁴ I.m. 121. §.

is: „*Dies ist noch unwirkliche Schuld, Urschuld*”.¹ Mert itt még semmiféle erkölcsi vonás nincs s azért nem is szabad vétségéről szólni.

Mint hogy tehát az egyes a mindenségnek productuma, azért nála soha olyan értelemben vétségéről szólni nem lehet, ahogy azt Günther képzei: szerinte pld. Aischylos hősei teljesen szabadok („völlig frei”); csak elhatározott szándék után száll rájuk az átok: „bis er aus freiem Antriebe eine unheilvolle That beschlossen der Schuld und Strafe verfällt.”² Az istenek hangja, mely balsorsot jövendől „ist nur potentielle verstehen”, „es sind Warnungen und erst die bewusste Widerhandlung des Menschen ruft das Verhängniss herbei. *So im Hause Labdakos*”. Ép így a Heten Trója ellen c. tragoédiában is nem az atyai átok hanem uralom- és bosszúvágy ragadják a két testvért a veszélybe. (119. l.) Ámde nem erről van voltaképpen szó. Legyen ám Oidipos fiainak uralom- és bosszúvágy a bűn forrása: *honnan azonban ezek a szenvedélyek?* Nyilván az absolutumtól; ez el van végezve rájuk nézve az absolutum causalis összefüggése által, azért *végzetük, sorsuk* az osztályrészük.

Mihelyst tehát a szabadságot tekintjük, régi értelmében, a vétség forrásául, maga a szabadság is vissza vezetendő az absolutumra, — *s ekkor megszűnik a bűnösség. Akkor bűnös csak az absolutum*. Mint hogy azonban ez a gondolat egy szörnyszülötte a lázas agynak, azért a szabadság nem lehet feltétele bűnösségnek, — *s a bűnösség nem játszhatik felemelő momentumot a tragikumban*.

A vétség ennél fogva már metaphysikai jelentésében ki van zárva a tragikum elméletéből. Mint hogy az absolutum mellett nincs önállóság, azért a hős sem lehet „*teljesen szabad*”; s ha ez a szabadság a „tragikum életelve”, — akkor meghalt a tragikum. Mert a hős soha nem szabad, tehát *nem is lenne bűnös, mert kényszerítve volt*. Csak a téves jurista felfogás kíván a tragikus hőstől ilyen felelősséget.

Ámde a szabadság ilyen értelemben nem is kívántatik a tragikus hőstől. *A hős azért bukik, mert az ellenfele hatalmasabb — semmi másért*; ez a tény. Ő indította meg az actiot, — ő ellene fordul tehát a reactio is; ez nem erkölcsi postulat, hanem esztétikai létfeltétel a dráma constructiójában. Akár bűnös, akár jó, — a tett következményei ő reá térnek vissza. S esztétikai hiba csak akkor esné meg, *ha nem a hőst érné a reactio*. Az már most, hogy mennyiben számítsuk be neki, — nem esztétikai, hanem erkölcsi calculus, — *tehát a vétség kérdése nem centrális a tragikumban, hanem csak enyhítő, azaz transfiguratív segédeszköz*.

Ezen fundamentális belátással már most világosságot gyűjtünk a *folyománys kérdésekben* is. *Ha a hős nem lehet egyáltalában bűnös, akkor a részletekben sem lehet az*; a végső felelősség mindig az absolutumra hárítandó. Ámde az absolutum nem hozható színpadra; mindig csak egyes alakokban látjuk az actio forrását. Éppen ezért azt a vonást kutatjuk bennök, mely a *reactiot kicsalta* az ellenfélből. Ezen vonásért — absolute beszélve — szintén nem a hős a felelős; de relatíve esztétikai és erkölcsi szempontból ő reá hárítjuk a felelősséget, mint megindítóra. A morálizálás itt is csak az *értékesség* tekintetében engedhető meg; az ontológiai okoskodásnak semmi köze sincs az esztétikai és a morális becsléshez. Esztétikailag a cselekvés hozzá van fűzve a jellemhez; erkölcsileg pedig a jellem átlag és legtöbb esetben *sociális hatásaiban nyilvánul*, amelynek értékét a sociális hasznosság szabja meg. Hogy a hős bukik, az csak onnan ered, mert a *társas fonatok erősebbek*. Ebből azonban nem következik az, hogy az ellenfél oldalán van a magasabb érték; az sem folyik, hogy a hős a magasabb erkölcsi alak. *Itt csak az erők egyensúlyozása az esztétikailag érdekes és feszítő*.

Éppen ezért a hősnek bármely nyilatkozata kihívhatja a reactiot, mely a háttérben, mint reális hatalom, nyugodtan érvényesíti magát. Aristoteles tévesen fogta fel és egyoldalúlag a dolgot, amikor ἀμαρτία-nak (Rákosinál: „hiba”) nevezte azt el.³ *Nincs ebben ontologikailag semmi hiba*; a hős kénytelen nyilatkozni, mert hatnak rá; és kénytelen úgy nyilatkozni, ahogy természete magával hozza, — mert *természete* az, ami projiciálódik. S ez az oldal az, amely esztétikailag meghat. *Hogy bűnös-é?* — ez csak ennyit jelent: *alacsonyabb értékű-é, mint az, amit megtámad?* Lehet a hős magának az égnek angyala, a csőcselék mégis leveri. És lehet maga az ördög (II. Richárd) vagy Aaron, vagy Jago, mégis esztétikailag mind két esetben egyformán szükséges, — különben semmiféle cselekvény sem indulna meg.

Az erkölcsi szempontnak ezt a túltengését már Aristotelesnél megtaláljuk ott, ahol a tragikus jellem kellékeit adja elő. (Poétika 15.) A περιπέτεια eszerint nem állhat abban: 1. hogy a jó bajba esik, — mert ez útálatos, μισρόν; sem 2. abban, hogy a jó a bajból kimenekül, — mert így sem φόβος, sem ἔλεος nem áll

¹ I.m. 122. §.

² I.m. 118. lapon.

³ Poetika 13.

elő; sem 3. abban, hogy a rossz a bajból szerencsébe kerül, — ez ἀτραγώδοτατον; sem 4. abban, hogy a rossz bajba kerül, — mert ennek örvendünk, tehát sem φόβος, sem ἔλεος nincs elérve. A hős tehát τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ ευτυχία (pld. Oedipus és Thyestes) egyike legyen és a a fenti 4 eset között álljon (ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων ὁ λοιπός) úgy, hogy szerencséből bajba (ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν) kerüljön, még pedig δι' ἁμαρτίαν τινά (valami tévedés, hiba által) vagy διὰ ἁμαρτίαν μεγάλην s nem gonoszság miatt (μοχθηρία). Ebben az értelemben Euripides τραγικώτατος τῶν ποιητῶν φαίνεται.

Ezt tehát Aristoteles úgy korlátozza, hogy a hős derék ember (χρηστὸς, Vischernél: „frum”) legyen, vagyis jó szándékú (χρηστὴν προαίρεσιν ἔχων, — Cap. 15.) Innen eredt az a szaglászás a hibák után, amely a *tragikum*ból teljesen *nyárspolgári mulatságot szerkesztett össze*. Azonban a praxis és az elmélet egyaránt kijátszotta Aristotelesnek ezt az óvatos philisteri reguláját. Mert *egyreszt* egészen ártatlanokat hoztak színre, (amilyen pld. Antigoné) *másrészt* egészen útálatos motívumokból hősiességet faragtak ki (pld. Sophokles Elektrája, mikor Chrysothemist rábeszéli, hogy anyjukat megöljék, felszámítván neki az ebből eredő előnyöket: a kegyesség hírért a Hadesben levő apa és testvér előtt, az előjogok élvezetét, az atyai gazdagságot, azaz: földi állásokat is, amit *Lübker a Soph. Theol.* 51. lapon még dicsér is.¹ Euripides nyers, otromba Medeá-ját is ide számíthatni. Elektra így kiált az anyját ölő fiúnak: „Sújtsd, ha bírod, kétszer is”, amikor is Orestes reméli, „majd, ha célunkhoz jutánk, örülnöd és kacagnod, akkor lesz szabad”. Ép így, mikor Klytaemnestra könyörög: „Óh fiam, fiam! szánd meg a szülő anyádat”, a „nemes leány” hideg, metsző gúnnyal gyönyörködik anyja jajgatásában: „Te sem szántad ám sem őt, sem atyját, akitől éltét nyeré”. És végre III. Richárdban az egyszerű gonosztevőt is színre hozták, még pedig kétségtelen sikerrel. Mert bármennyire latolgat is Aristoteles, Gloster herceget féltjük és sajnáljuk is, mikor a boshorthi csatában elesik (V. 2.). És, ha meg is engednők, hogy a főszemély csekélyebb sikert ér el, ha gonosznak rajzoljuk, a *tragikum* mégis meg van, *akár ártatlanul, akár bűnösen pusztul el* a személy. Cordélia és Desdemona, Macduff gyermekei és sok más alak végtelenül tragikusak, pedig ártatlanok; Lear királyra és Hamletre is ráfogják a vétséget s mégis tragikusak; és III. Richárd is, valamint Machbet. *A tragikum lényege éppen nincs kötve az erkölcsi vétséghez*. Lehet az is, de *nem ez az erkölcsi számítás negatív eredménye teszi azzá*. Sőt, minél értékesebb az, amit a hős képvisel, s ami elpusztul, — azaz, minél kevesebb a hiba a hősből (pld. Desdemonában), annál szívfacsaróbb a sorsa.

A dolog magyarázata pedig az, *hogy az actio nézése alkalmával az erkölcsi megítélés nem is jut eszünkbe*. Az a lendítés, amelyet a hős az actioba bele visz, és az ellenfél visszahatása, — ez a kettő annyira előtérben áll, hogy rá sem érünk a mérlegelésre. Íme pld. King John, II. Richárd, VI. Henrik — az élénkség annyira elragad, hogy pld. az utóbbiban a jogcímet alig tudjuk eldönteni, valamint a Lancaster és Plantagenet családok sem bírták, — azért kellett a kardra bízni a döntést. Ha mégis tragikus a hatás, amint VI. Henriké kétségtelenül az, (hasonló Machbet véres mezejéhez) — *akkor az esztétikai hatás nem függ az erkölcsi számítástól; s ezzel az etikai momentum a segítők sorába szorul le*.

101. §. Folytatás. II. A vétség és lakolás megfeleltetése.

Az emberi cselekedet a nagy világösszefüggésnek *alig számba jövő* kimetszete. Aki az abszolútumból nézi az egyest, arra nézve csak *egynek* van jogosultsága: az abszolútumnak. *A világ igazsága az a világ igazságosság*. Hogy az egyes minden nagysága és törekvése pehelynyi súllyal sem bír, ez a *logikai és természetes*; ebben találja az ész értelmes munkája a megnyugvását. *De ebben a belátásban rejlik egyúttal szerencsétlenségünk, fájdalomunk, félelmünk és bánatunk*. Hogy a legmélyebb értelem egyúttal a legmélyebb fájdalom oka is, ez a *tragikum*: „denn alles, was entsteht, ist werth, dass es zu Grunde geht”.

Csak amikor a tiszta belátást elhomályosítjuk, — *csak amikor az abszolútumra való kitekintést elvesztettük*, s az egynapos legyen tébolyodott tánczát valóságnak s *a világ jelentésének* tekintjük, — *akkor áll elő az utilitárius számítás és a tragikumnak meghamisítása*. Mert akkor az önfenntartás dogmája szembe száll az észintuítival és ebben a harcban a rövidebbet húzza. Akkor lázad fel a korlátozott egyes a végtelen nexus ellen, — igazságtalannak találja azt, ami őt a természet szerint megilleti, t.i. az elpusztulást; akkor fenekedik képzelt istenére és káromlásra nyílik a szája, mely élv után eped, — s akkor kezdődik a hedonizmus és utilizmus betolakodása az ideális értékelés aetheri sphaerájába. Akkor kezdenek az élvvágó titkos tánczosok, a §-emberek durva mérlegükön egyensúlyt követelni tett és siker, bűn és bűnhődés között. S

¹ I.m. 145. lapon.

ekkor szennyezik be a művészet tiszta légkörét bűnös leheletükkel, melyen át a bor és kék szaga terjed a tragikumba. *A remény felemel, a csalódás elkeserít; pedig a csalódásban megőrizni a reményt, a kínokban szívósan szemmel tartani a valónak szent kényszerét, — ez az egyetlen mód, mellyel a tragikum esztétikailag élvezhetővé lesz és igazzá.* A vak Gloster szomorúan tapasztalta a végtelen elhagyatottságot, melyben az ember a világ lefolyásában magára van utalva,

As flies to wanton boys, are we to the gods
They kill us for their sport.

(IV. act. 1. sc.)

Mert Edgár méltán kérheti (u.o.):

O gods! Who is't can say *I am at the worst?*
The worst is not
So long as we can say *This is the worst.*

S amikor fájdalmát vétségével összehasonlítja, hányak ajkán nem lebben el a szó, amely ellebbent a Lear ajkairól:

I am a man,
More sinn against, than sinning.

Ezért azután a vad szitok és átok a szenvedő szájából:

Crack nature's mould, all germens spill at once
That make ingrateful man!

(u.o.)

És ezen iszonyatosságok elől elzárja szemét Gervinus, Ulrici et comp s kényelmesen bélelt karos székében pihelve mérlegeli a bűn porszemét a bűnhődés tengeráradatával és egyensúlyt keres köztük a nyárspolgár Gyulai Pál! Akadémiai és egyetemi Catok, miért emeltek titeket arra a magaslatra, ha onnan tovább nem tudtok látni, mint a vasárnap délutánokon berúgó s az utcán ölelkező székely darabont, ki igazságtalanságot lát abban, hogy nem részesül „nagy érdemeihez” illő élvezetekben?

Ha a tragikus viszonyt megértettük, akkor ennek a pugris latolgatásnak alacsonyosságát utálni fogjuk s undorodni fogunk attól a bornírságtól, mely „nemesi curiájának” palánkján belül véli megoldhatónak a világfolyás problémáit. Egyik oldalon áll a végtelen természet és végső hajtása; a társadalom és állami formája; a másikon ott áll a ficánkoló egyes, rúgva hámját és a mellette elhaladókat. Azt, hogy a föld kemény talaja eltöri rugdaló lábát, — ezt természetesnek találja; de hogy dupla srófon járó eszecskejének nem engedik, hogy tetszés szerint pattanjon ki és gyujtogasson, — azt „impertinentiának”, erőszaknak, szemtelenségnek, „az egyéni szabadság megsértésének” kiabálja s leginkább az, aki lihegve, ziháló mellel kapkod a kék után. Pedig a reactio itt ép oly jogosult, mint az actio; minden reálitásnak természete az önállóság. Hogy a mindenség erősebb, mint az egyes; ki tehet róla? A számtannal nem lehet alkudozni; sem az örmény, sem a zsidó, sem a székely rá nem szedheti. Ha alacsonyosságot tervezél, visszavetik fejedre; ha nemes ötleteket kívánsz lófejekbe plántálni, megtörik szándékok keménységükön. És a *nagyobb hatalom győz*, — ez a *mathesis*. Akire rá veti magát, betöri bordáit; ő fájlalni fogja. S aki nyugodtan nézte, az magában kérde: *melyik ért többet?* És sajnálni fogja a nemesnek pusztulását, félelemmel telik el a vad és könyörtelen hatalom láttán, s elbúsul felette. *És ez éppen a való tragikuma.* A költő átéli s képpé lesóványítva, beadja nekünk. Gyógyítani akar? Esze ágában sincs; először magát gyógyítja Werther-Goethe s aztán rád bízta a többit. Hozd rendbe a Sorssal saját számládat!