HÁRMAS FELOSZTÁS ÉS IDŐ
– A MŰNEMEK FILOZÓFIAI OSZTÁLYOZÁSÁRÓL –

UNGVÁRI TAMÁS

A poétika történetében sokan vizsgálták már, honnan származik a műnemek hármas felosztása, — lírára, epikára és drámára. Ez a hármasság azért gyanús, mert anélkül, hogy a szám misztikus egysége megbomlott volna, más-más rendszerű és minden műfajt ebből eredeztető felosztás található különböző poétikusoknál. Az is előfordul, például a reneszánsz irodalomelmélet-író, Minturno munkáiban, hogy bár felosztása megfelel az ókorból átszármazott hármasságnak, midőn *epikus*, *szcenikus* és *melikus* (lírai) költészetről szól, ugyanakkor azonban e felosztás szempontjai rendkívül külsőségesek, formálisak. A homéroszi himnuszokat például az „Epika" címszava alatt tárgyalja, mert ide sorol minden, ének-kíséret nélküli műfajt — ugyanakkor a szatírát azon az alapon osztályozza drámai műfajnak, mert a lírai műfajok mindig élnek zenével és tánccal, míg a szatíra csak alkalmanként használja a társművészetek segítségét.[1]

A hármas felosztás végül is Platón „Köztársaságá"-ból ered.[2] Szokratész itt a kifejezés formáit taglalja és így szól: „Ugyebár, mindaz, amit a mesemondók vagy a költők elmondanak, tulajdonképpen nem más, mint elmúlt, jelenlevő vagy jövendő dolgok elbeszélése . . . Mármost, ezt . . . vagy egyszerű, vagy utánzás által történő elbeszéléssel, vagy pedig egyszerre mindkettővel érik el.

A tiszta elbeszélés itt a saját személyében szóló költők, az elbeszélés a költő teremtette alakok általi megszólalást, végül pedig a kevert elbeszélést jelenti, amelyben az első személy és az alakok általi kifejezés összekeveredik. Az epika például e kevert szemlélet gyümölcse lenne, míg a maga személyében szóló költő, mai fogalmaink szerint a lírikus.

A platóni gondolat számos átváltozáson ment át, de nemcsak a hellenisztikus irodalom, hanem a XVIII. század klasszicizmusa is ezt a felosztást fogadta el. Goethe és Schiller 1797-es levélváltásuk során ugyancsak a *beszélő* szerint határozzák meg a műnemeket. Két alakban ragadják meg a költő alaptípusát: az egyik a *rapszodosz*, aki nem jelenik meg a műben, sőt úgy tűnik, mintha magukat a múzsákat hallanánk — ez az objektív költészet —, míg a *mimus*, a másik költő, egyéniségével, személyiségével is részt vesz a mű alakításában.

A hármas felosztásnál tehát minden eddigi poétika megőrizte azt a felfogását, hogy a beszélő és a hallgató, tehát a művészi kommunikáció szempontjából rendszerezi a műnemeket. Feltűnő azonban, hogy a hármas számból olykor hiányzik egy műnem, vagy ami éppily különös, a harmadik, összefoglaló műnem már az ókori bölcselőnél, Platónnál is „kevert". Változó álláspontot, a beszélőnek más-más, de nem tiszta közlésfunkcióját takarja. Ez a zavar még a Goethe—

[1] Bán Imre: „Az olasz reneszánsz irodalomelmélete", Budapest 1970, 38.
[2] Platón: Köztársaság. III. 392. d. — 394. c.; Ö. M. I, Bp. 1943, 835.

Schiller levelezésben is feltűnik, hiszen csupán *rapszodosz* és *mimus* típusa az, amelyet kiemelnek. A nagy lírai költő Goethe műfajelméleti rendszerében csak az 1819-es „Die Naturformen der Dichtung"-ban talál helyet a lírikusnak. Az objektív epika s a személyesen cselekvő dráma mellett a lelkesülten izgatott lírát csupán üggyel-bajjal igazítja szisztémába.

De már René Wellek[3] is rámutat arra, hogy a líra fogalmával Goethe egy egészen más kritériumot vezet be, mint amilyet az epika vagy a dráma esetében. Ez utóbbiakban a beszélő-hallgató magatartásából, részvételéből indul ki, míg a líránál a hangvétel, az izgatottság és a lelkesültség kategóriái szerepelnek.

A bizonytalanság elárulja, hogy a hármas szám nem feltétlenül szerencsés, és rendkívül ritkán képes egyetemes elvek szerint osztályozni az irodalmi műnemeket. A „harmadik" — lett légyen az akár egy adott rendszerben a líra, vagy az epika — rendszerint kiegészítő fogalomként szerepel: annyit jelent, hogy a két műnemből kimaradt valamennyi irodalmi műfajt magába foglalja. Az angol Drydennél például — a líra korántsem jelenti még a rövidebb, személyesen előadott dalok és költemények csoportját, hanem mint Wellek rámutat, az epika és a dráma minden lehetséges ellentétét.

Irene Behrens „Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst"[4] című munkája úgy tartja, hogy a hármas felosztás rögzítése: Charles Batteux „Les Beaux Arts réduits a un meme principe" című munkájában történt meg végleges határozottsággal. Ez utóbbi kifejezés annyit jelent, hogy itt változott modern kánonná az olasz reneszánsz poétikákban csak szórványosan, s nem is mindig azonos jelentéssel szereplő felosztás. A német irodalomkritikában Batteux-tól származott át ez a gondolat és a dialektika hármasának, a tézis, antitézis, szintézis gondolati eszközeinek analógiájára erősödött meg a költészet elméleteiben is. Méghozzá visszavetítésként: úgy, hogy a német idealista kritika a görögségben a természetességet becsülte és látta — és ez a természetesség egyszersmind annyit jelentett, hogy példaképpé emelték a tegnap letűnt művészetét. A *természeti népek* tanához az ismeretelmélet a *természet* tanát társította, méghozzá a dialektikától megerősödött formában, úgy, hogy a műnemekben *természetformákat* látott, vagyis a szemlélet alapvető irányzatait. Így az objektivitást, a szubjektivitást és a kettő magasabb egységét, a szintézist állították a költészet felosztásának középpontjába.

A Schlegel fivérek munkássága ebből a szempontból döntő. Náluk rögződött az a gondolat, mely később a hegeli esztétikában teljesedik ki, hogy a *lírai:* a merőben szubjektív; a *drámai:* a merőben objektív szemlélet, míg az epika: a szubjektív és objektív keveredése. Peter Szondi[5] megállapítja, hogy ahol a schlegeli teória a leginkább bizonytalankodott, az épp az objektív és szubjektív hozzákapcsolása a megfelelő műnemhez. Wellek[6] is rámutat, hogy míg Friedrich Schlegel 1797-es jegyzetei a drámát tartják az objektivitás megfelelő műnemének, s az epikát az „objektív-szubjektívnek", addig 1799-ben már a dráma az „objektív-szubjektív". E kapcsolódások változékonyságából mindkét kutató arra következtet, hogy Schlegelnél a dialektikus gondolkodás még csak esetleges és a műnemek felosztásának rendszere csupán Hegelnél éri el meghatározott alakját. Méghozzá éppen azzal, hogy Hegel dialektikája a történeti fejlődés gondolatát társítja a hármasság merőben formai jegyeihez.

[3] Wellek, René: „Discriminations", New Haven 1971, 235.
[4] Behrens, Iréne: „Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst", 2. kiad., Halle 1940.
[5] Szondi, Peter: „Poetik und Geschichtsphilosophie", I, Frankfurt 1974, 147.
[6] Wellek, René, i. m. 242.

Itt ismét hivatkozhatunk a már idézett platóni gondolatra. Annál is inkább, mert ez összefüggést alig vette figyelembe az eddigi irodalomtudomány. „Ugyebár, mindaz, amit a mesemondók vagy a költők elmondanak, tulajdonképp nem más, mint elmúlt, jelenlevő vagy jövendő dolgok elbeszélése."

A műfajok Szokratész e szavában ezek szerint nemcsak a közlés módja szerint oszthatók fel, hanem aszerint is, hogy mit utánoznak, vagyis beszélnek el az *időbeli* történésből.

A hegeli esztétika lényegéhez tartozik, hogy a kommunikációs-funkcionális felosztáshoz hozzátársította a szemléleti és időbeli vektorokat. Ez a fejlődés, mint ugyancsak Wellek mutat rá, nem minden előzmény nélküli. Humboldt tanulmánya Goethe „Hermann és Dorothea"-járól (1799) már rámutat arra, hogy az epika és a tragédia között a legfőbb különbség, hogy az előbbi a *múlt* időt eleveníti fel, míg a tragédia a *jelent*. Schelling művészetfilozófiájában az epika a múlt tükrözője, míg a lira a jelené.

Az idő három kiterjedését, múltat, jelent és jövőt Jean Paul 1831-es „Vorschule der Asthëtik"-je köti véglegesen a három műnemhez, így az epika a „múltból kiinduló eseményeket" ábrázolja, a dráma a jövőbe mutató cselekvéseket, míg a líra a jelen érzelmeit és szenvedélyeit.[7]

Hegelnél mindez már egy finomabb, történetileg megalapozott rendszer része.

A megalapozás lényege az, hogy Hegel a líraiságot mint az érzelmek és képek hirtelen felmerülését a pillanathoz köti, sőt a líra az élménytől a műig e gyors időmozgás képét is adná. Az epikának ezzel a gyors időbeli koncentrálódással szemben a térben szélesen kibomló mozgásformája van.

Mindez azért nagyon fontos, mert így hozhatók kapcsolatba az irodalmi műnemekkel a társművészetek. A lírának így nyilvánvalóan a zene, míg az epikának inkább a képzőművészetek felelnek meg. Olyannyira, hogy Hegel az elvi megkülönböztetéshez a történelmi fejlődés görbéjét is hozzárajzolja. A művészetek fejlődésének alapfokán a szimbolikus kifejezésforma áll, melynek legjobb kifejezője az építészet.

A szobrászat a klasszikus művészetnek felel meg, hiszen itt az eszme teljes kifejezést találhat az emberi alakban.

A késői romantikus művészethez tartozik a festészet, a zene és a költészet.

A rendszer szépsége, arányossága, dialektikus finomsága, történeti ihletettsége nem vitatható. Ám ugyanakkor kérdés, hogy ez az elvi konstrukció megfelel-e az empirikus tapasztalatoknak?

A marxista poétikai elmélet úgy gondolja, hogy hegeli rendszert azzal haladhatja meg, ha nem az eszmefejlődés, hanem a társadalmi lét szerkezetéből vonatkoztatja el a művészetek rendszerét. Itt elsősorban Tőkei Ferenc poétikai kutatására kell hivatkoznunk, aki mind a kínai műformák kialakulását vizsgálva, mind pedig például a jelen szerző „Poétikája"-nak bírálatában éppenséggel a hegeli rendszer fogalmi és történeti meghaladásának szükségességére mutatott rá.

Tőkei szerint történetileg — jelenlegi tudásunk alapján — először azok a műfajok születtek meg, melyekben az emberi egyének mintegy önmagukat, azon saját testüket, kifejezési lehetőségeiket, mozgásukat alakították ki.

Az „utánzás" elsősorban a valóság megértésére törekvő tudatformák kialakításához vezetett, — magasabb szinten a zenéhez és tánchoz. A legprimitívebb

[7] Wellek, René, i. m. 244.

festészethez, azaz a tetováláshoz. A költészetben pedig a varázsénekekhez, felkiáltásokhoz, munkadalokhoz.

E munkadalokban a közvetlen akusztikai-zenei elemnek rendkívüli szerep jut, ám annak is (mint Tamás Attila bizonyítja[8]), hogy hozzá a szöveg jelképes, fogalmi-képei értelmét társítja.

A hegeli rendszer mármost az epikus műfajokat teszi (történetileg és fogalmilag) az első helyre. Alighanem azért, mert eszme és alak történelmi társulási lehetőségeit az empiriától függetlenül vizsgálja, holott épp a marxi gondolat mutat rá arra, hogy a munkavégző emberek sorának „szubjektumai" lépnek kapcsolatba a tárgyi-természeti világgal, s hódítják meg azt nemcsak munkavégzéssel, hanem a tudatuk számára is.

Tőkei Ferenc rámutat arra, hogy a műfajelmélet szempontjából a társadalmi létnek „két nagy, egymástól elválaszthatatlan, ám a szerkezeti vizsgálódás érdekében egymástól elvonatkoztatandó szférája van: az empirikusan konkrét individuumok, mint alanyi szféra és az individuumok társadalmi és tárgyi termékeinek objektivációs szférája". (Vö. „Kandidátusi vita jegyzőkönyve Ungvári Tamás: Poétika c. disszertációjáról", Bp. 1970.)

A kiindulópont tehát a szubjektumok sora, ezeket Tőkei „empirikus egyének"-nek nevezi, akik az objektív világgal kapcsolatba lépnek és azt a maguk „természetévé" hódítják meg.

A társadalmi tudat így művészi formában tükrözi a társadalmi lét és az emberi cselekvés szerkezetét, — azt, hogy az egyének a termelésben, a munkavégzésben, sőt a tudatformák kialakításában is létrehozzák a „szubjektum és objektum totalitását", egy olyan mozgó, dinamikus egységet, melynek a történeti idő változásától függően hol az egyik, hol a másik mozzanata kerül előtérbe. „Legáltalánosabb tekintetben arról van szó, hogy a művészet társadalmi tudatformaként vagy a társadalmi valóság szubjektum-mozzanatát állítja a művészi formálás középpontjába, vagy az objektum-mozzanatot, vagy pedig a két mozzanatnak — a társadalmi ‚egyenjogúsításából' fakadó — kollizációját és összefoglaló egységét."

Ama hármas felosztásnak tehát, melyet történetileg végigkövettünk itt a valóságos alapja. Hogy e dialektikus egység melyik mozzanatát emeli ki a költő a tükröző, utánzó tudatformák közül. Hogy a „társadalmi megbizatás" (a kor követelménye) a líra, az epika vagy a dráma kifejezésformáit kedveli-e?

Különös, de mégis rendkívüli az elvi jelentősége: a történelmi materialista gondolkodás állítja vissza a művészetelmélet két igencsak kényes alkotóelemének jogait. Egyfelől a művészi szubjektivitását, — azzal, hogy az empirikus egyénből indul ki, és a munkában felfedezi az objektív tárgyi valóság és az emberi tevékenység kapcsolatából kialakuló totalitást. Másfelől — és éppen ezzel megvédi és kiemeli a műalkotás „immanenciáját" — azzal a tételével, hogy minél erőteljesebb művészi hatású az önálló mű, annál nyilvánvalóbban szolgálja ama társadalmi megbizatást, melyet a történelmi körülmények számára rendeltek.

E felismerések sora azon nyugszik hogy a társadalmi valóság teremtője az *ember;* a művészi alkotás nem *pusztán* visszatükrözés, hanem *cselekvő* ábrázolás, mely megfelel — elveiben természetesen — a társadalmi cselekvés általános struktúrájának. Ahogy Tőkei mondja: „A társadalmi valóság, a társadalmi objektiváció teremtő alanya az ember, az individuumok, a szubjektum —,

[8] Tamás Attila: „A költői mű fő sajátosságai", Bp. 1970, 40.

következésképpen a történelem materialista felfogásának az empirikus egyénekből kell kiindulnia."

A műfajelmélet nyelvére lefordítva mindez azt jelenti, hogy szemben a hegeli rendszerrel, a *lírából kell kiindulnunk.*

A vágynak, sóvárgásnak, a ritmus „utánzásának", az akusztikus és fogalmiképi tükrözésnek abból a műneméből, mely elsőnek igazít el a tárgyi világban is. Hiszen ezt a tárgyi világot éppúgy *bensővé* teszi, ahogy a társadalmi cselekvés a természetet, — a költészet mintegy „leképezi" a tevékenységnek azt a dialektikáját, mely — Marx kifejezésével — a természetet emberivé és az embert természetivé formálja.

A marxi gondolat műfajelméleti konzekvenciáit levonni azért nehéz, mert a modern értelemben vett szubjektív líráról jószerivel csak a XVIII—XIX. századtól kezdve beszélhetünk. Ám a szubjektivitást nem foghatjuk fel csupán az egyéni vagy az individuális műfajok rendjében. A kifejezésformák totalitást alkotó egészében, a pindaroszi ódának, a saphói dalnak éppen az a jelentősége, hogy egy *közösség* nevében is a *szubjektum* hangját szólaltatja meg, s hogy műfajtörténeti értelemben nyilvánvalóan a líra körébe tartozik.

És ezzel a gondolattal nyílik meg a marxista műfajelmélet számára az a kihívó gond és örömteli feladat, hogy például az individualizmus előtti korszak líráját valamilyen módon hozzákapcsolja a mai értelemben vett alanyi költészethez. A műfajoknál miként minden fejlődés esetében, szembetalálkozunk a *folyamatosság* és a megszakadó, különböző, egymástól eltérő, de mégis valamilyen módon hasonló tulajdonságokkal rendelkező jelenségek problémájával. Mindez nem csupán a poétika történetének gondja, hanem magáé a művészeté is. Lukács György a művészetet mint az emberiség fejlődésének öntudatát határozza meg, — ezért a kontinuitást, a folyamatosságot hangsúlyozza a művészetek, így a műfajok tekintetében is.[9]

A folyamatosságnak különben nemcsak azért van jelentősége, mert minden fejlődés eleve folyamatosságot tételez fel. Az emberi történelemben és így a művészetek történetében is a kontinuitás előbbrevívő és magasabb erő a diszkontinuitásnál — vagy legalábbis a fejlődés elve magában hordja, hogy e kettő dialektikus egységéből támad a folyamat egyetemessége, szintézise. A folyamatosság azt is jelenti, hogy a művészeti ágak vagy a műnemek alapmagatartásokat fogalmaztak meg, melyeknek érvényessége éppen azáltal korokon túli, hogy lehetőséget adnak az öntőformák kitöltésére, átalakítására, korszerűsítésére.

E magatartásformák tartóssága mellett éppen Lukács György hoz rendkívül egyszerű bizonyítékot. Megállapítható ugyanis: a szó és az írás művészeteinek történetében nem alakult ki a három műnem, a lírán, az epikán és a drámán kívül egyetlen olyan alapmagatartás sem, amelyhez bármely műfaj vagy forma rendelhető lenne, illetve amely valamilyen módon nem sorolható be az ismert és említett műnemek rendszerébe.

A műnemek rendszere — melyet már több oldalról is igyekeztünk megvilágítani — azon alapszik, hogy megteremtik a nyelvi kifejezés művészi lehetőségeinek valamennyi feltételét.

Vagyis a tárgyi világ meghatározottságai közül magukba foglalják mindazt, ami az objektum és a szubjektum közötti viszonyban esztétikailag felmerülhet.

[9] Lukács György: „Az esztétikum sajátossága", I, Bp. 1965, 571.

A műnemek tehát ily módon nem mások, mint magatartás- és szemléletmódok, — a szubjektum és a világ művészi kapcsolatainak határait jelölik ki a nyelvi kifejezés közegében.

Az előbbi meghatározásban néhány felderítetlen vagy eddig meg nem világított fogalmat használtunk — bővebb kifejtésük szükségesnek látszik. Elsőnek: mit értünk tárgyi világon, vagyis az objektumon? Beletartozik-e ebbe a természet és a társadalom életének *egésze?* Különös, hogy erre egyértelmű és határozott választ adni nem tudunk. Mindez a művészetnek természetszerűleg *anyaga.* Ám ahhoz, hogy a művészeteknek *tárgyává* váljon, ahhoz még valami szükséges — méghozzá valamely *cselekvő* feldolgozás, kiválasztás, vonatkozás, szubjektivitás. A művészet anyaga az objektív valóság, tárgya azonban már szubjektive feltételezett, vagyis emberre vonatkoztatott, a szemlélet és a cselekvés által megérintett, felhasznált, alakított, — egyszóval érintett valóság, melyet valahol már a *magánvaló* világból *nekünkvalóvá* formáz az emberi-művészi akarat.

Jól látta ezt már Arisztotelész is, amikor a művészetben „a praxis mimészisét" fedezte fel — egy olyan formulában tehát, mely egyszerre utal az anyagi világ jelenlétére, ám ugyanakkor sejteti, hogy ez az anyagi világ már átalakítottan, a cselekvéstől megmunkáltan jelentkezik a művészet tárgyaként. Az arisztotelészi „Poétika" ebben korántsem olyan világos, mint például a „Metafizika" idevonatkozó passzusai (1048 B), ahol *praxison* Arisztotelész csupán olyan cselekvést ért, melynek *célja önmagában* van.

Öncélúság? Arisztotelész nemigen gondol erre, inkább megkísérli, hogy a *művészi* sajátosságát, specifikumát ragadja meg. És ez a specifikum abból áll, hogy a műalkotás a valóság mimészisében, utánzásában mellőzi a közvetlen célok szolgálatát, s újrateremtésében saját törvényeinek engedelmeskedik, s csak e törvények szolgálatával teljesíti be humanisztikus, azaz az egész emberre vonatkozó, közvetett céljait.

A *közvetettség* persze nem jelent *függetlenséget.* Az esztétikum öntörvényei magától értetődően visszavezethetők alapvető társadalmi szükségletekre, sőt a művészetek eredetének tanulmányozása azért oly elhanyagolhatatlan, mert a tánc, a zene, a költészet kezdetei — mindaz, amit különben az „Egyszerű formák" fejezetében tárgyal Jolles óta az irodalomtudomány, — azt a pillanatot rögzíti, amikor a társadalmi szükségletek és a művészi öntörvényűség még nem váltak el egymástól, ahol a kifejezés mintegy *egyszerre közvetett* és *közvetlen* funkciót tölt be.

Mindezzel azonban csak annyit mondtunk, hogy a művészetek öntörvényűek, hogy az esztétikainak — a tudományos megismeréssel szemben — specifikuma, sajátossága, hogy a valóság megismerésében, ha ugyanegy anyagból indul is el, más-más tárgyakat választ, mert tárgya csak az lehet, ami már emberre vonatkoztatott, ami már a szubjektum válogató és rendszerező erejének sugarába kerül. Innen azonban tovább kell lépni, a nemek és fajok, a művészeti ágak és „a művészet általában" összefüggéseinek felderítéséhez. S itt rögtön ki kell jelentenünk azt, amit Lukács György „Esztétiká"-ja nagy határozottsággal megállapít, — hogy *nincs művészet általában,* hanem a művészet mindig az egyes műben jelenik meg.

Ez a „közhely" rendkívül jelentős a műfajelméletben. Abból indul ki ugyanis, hogy ahogy a művészetnek nincs „az egyes megvalósulástól független ideáltípusa, ugyanúgy a műfajok sem rendelkeznek valamely ‚Urform'-mal". Az őstípus, amelyet — annak idején pozitív előjellel Herdertől Goethéig, a német esztétika dolgozott ki, olyan fogalom volt, mely először igyekezett a történetiség eszméit

beleoltani a művészettörténetbe, ám ugyanakkor, mivel e történetszemléletük egyfelől idealista, másfelől dialektikátlan volt, csupán elvont eszmék történetiségében ragadt meg. A marxista műfajelmélet ezzel szemben elutasítja azt a párhuzamot, amelyet a természettudományos rendszerezés és a művészetek között, egy korábbi, mechanikus szemlélet követel. Tudomásul kell ugyanis vennünk, hogy a műnem és a műfaj fogalmai leginkább tudományos ihletésűek, analógiái a Linnétől kiinduló biológiai osztályozásnak, mely az egyed, a faj és a nem rendszeréhez egy olyan párhuzamost állított fel az egyes művekre, mint a mű, a műfaj és a művészet.

Az analógia, ha a kezdetekben megvilágított is bizonyos összefüggéseket, elsőnek azt, hogy maguk a művek, mint egyedek kétségkívül közös törvényszerűségeket mutatnak fel, akkor, ha azonos magatartásmód kifejezésformáiban szólalnak meg (így például lírában vagy epikában), — abban a tekintetben hamis, hogy eleve hierarchiát tételez fel a műalkotások egymáshoz való viszonyában.

Az analógia egyfelől azt jelenti, hogy minél tisztábban közelíti meg valamely egyes mű saját műfajának elvont törvényeit, annál bizonyosabban tölti be feladatát. Másrészt azt sugallja, hogy a műfaj valamifajta magasabb kategória az egyes műnél, s így, s ezzel tág utat nyit az akadémizmusnak és az epigonizmusnak. Holott a helyes álláspont itt az lenne, ha minden magasabb absztrakciót magából a műből vezetnénk le.

Korábbi fejtegetéseinkben már jeleztük, hogy a marxizmus esztétikája, látszólag váratlanul, mégis határozottan, a szubjektivitásból indul ki. A szubjektivitásból, amely a tárgyi világot magára vonatkoztatja, amely a megismerés olyan specifikumában valósítja meg szándékait, ahol megszűnik a közvetlenség, a társadalmi szükségleteket kielégítő azonnali funkció, és helyette valamely öntörvényűség jön létre, amely minél inkább betölti saját, függetlenedő feladatát, annál erőteljesebben és nagyobb hatással képes visszatérni az ösztönző ihletéshez, az emberi és társadalmi szerephez. Ám ha ez így van, akkor e viszonylagos függetlenség, az öntörvényűség dialektikája lehetetlenné teszi, hogy az egyed, a faj és a nem művészetbeli viszonya *hierarchikus*, egymásnak alá- vagy fölérendelt legyen. Lukács e hierarchikus viszony helyett az úgynevezett *inherencia* fogalmát vezeti be — a mellérendelésnek olyan logikai analógiáját, mely rámutat, hogy a műfaj éppoly kevésbé *alfaja* a művészetnek, ahogy az egyes mű sem alfaja a műfajnak. Az általánosságban vett művészet ugyanis szervesen kapcsolódik minden egyes műfaj különösségével s így az egyes műalkotáséval is. A műfaj tehát nem *általános* fogalom a művészettel szemben, hiszen minden adott műben a műfaj és az általánosságban vett művészet mindig egyidejűleg van jelen. „Ezért a műfaj és a művészet az egyedül önmagáért létező művel szemben nem általános fogalom."[10]

Az inherencia fogalom látszatra igencsak bonyolult, voltaképpen azonban a műfajelmélet egyik legáltalánosabban tapasztalt, de talán legkevésbé értett problematikáját nyitja meg, s hozza megoldását közelebb. Mert amennyiben az inherencia létezik, s a műfaj nem abban a viszonyban van a művel, ahogy a logikában az egyes az általánossal, akkor szemléletessé válik, hogy minden egyes jelentős művel maga a műfaj is változik. Az inherencia tana ezt a gondolatsort mintegy megfordítja. S azt mondja, a műfaj épp e változással teljesedik be azzá, ami. Lukács figyelmeztet rá, hogy a műalkotás és a műfaj, az egyes és

[10] Lukács György, i. m. 591.

az általános, a művészetben „uno acto", egyetlen mozdulattal, cselekvéssel születik meg és egyesül, mert ez felel meg a műalkotás eredeti esztétikai szerkezetének. Ez a szerkezet ugyanis abból a kényes együttlétezésből teremtődik, hogy a lényeg és a jelenség érzéki, szétválaszthatatlan egységben jelentkezik a műalkotásban. A műfajelméletnek tehát magát az eredeti esztétikai szerkezetet például véve kell tételeznie a műnemeket és műfajokat, — azzal a tudással, hogy „uno acto" az egyedi mű tételezi, magára ölti, alakítja és beteljesíti a műfajt, s a műfaj az egyes művek sorozatának létezésén keresztül teremti meg a művészeteket általában.

Érdemes szó szerint is idézni a lukácsi teóriát. Kiváltképp azért, mert a tanulmányunk derekán említett folyamatosság és fejlődés problémáira is fényt vet. Az egyes műfajhoz tartozó művek különbsége — így például egy szophoklészi vagy egy shakespeare-i tragédiáé — épp különbség-voltával figyelmeztet arra, hogy él maga a műfaj, hogy minden egyes újabb alkotással tágulhatnak törvényei, — a különbség, a diszkontinuitás voltaképp szolgája a kontinuitásnak, a műfaj fejlődésének. Hiszen nem egy általános eszméhez képest vagy viszonyítva immanens a szophoklészi, illetve a shakespeare-i tragédia, hanem a történeti fejlődés folyamatában — s nem egymáshoz képest, hanem az idő egymásutánjában munkálja ki a műfaj törvényeit, amelynek létezése formája éppen az, hogy mindkét tragédiatípus megfér benne. „A műalkotás . . . műfaj a törvényszerűségeit úgy tölti be, hogy egyúttal ki is tágítja törvényeit, s ez kétségtelen bizonyítéka annak, hogy az egyedi mű és a műfaj közti kölcsönös inherenciának ez a viszonya az esztétikum lényegéhez tartozik."[11]

Az inherencia tana, mely a műfajelmélet számára oly jelentős nem minden előzmény nélküli az esztétika történetében. Peter Szondi például úgy jellemzi a Goethe-kor esztétikai törekvését, hogy olyan rendszert próbált alkotni, amelyben Shakespeare és Szophoklész egyformán helyet kaphat. Pontosan ez a kor az, amikor megfogamzik a történetiség eszméje s a történetiség azzal visz közelebb a művek és műfajok egymásmellettiségének és egymásbaolvadásának, kölcsönös tételezésének elvéhez, hogy szembeszáll a korábbi normatív poétikákkal. A normativitás ugyanis egy másik szempontból, mint ugyancsak Szondi figyelmeztet rá, annyit jelent, hogy az egyes műfajt a ráció igényeinek megfelelő példaként állítja a művész elé — és a műfajelmélet nem más, mint annak bizonyítása, hogy miért épp egy adott forma felel meg az adott tárgynak vagy felfogásnak.

Herder, akire már többször hivatkoztunk, nem véletlenül mondja Shakespeare-ről szóló korszakos dolgozatában, hogy ha Arisztotelész élne, számára Shakespeare éppoly kedves lenne, mint Szophoklész. Mert bár Herder kénytelen beismerni, hogy ami a tragédiát illeti, az ókori és a modern tragédia tulajdonképpen csak nevében mondható közösnek, ám ugyanakkor a különbözőségben azzal fedez fel egységet, hogy Shakespeare-t mint az antikokkal egyenrangú csak éppen más utakon induló lángelmét jellemzi.

Herder, majd később Schlegel is megtorpant e feloldhatatlannak látszó ellentmondásnál. Annál ugyanis, hogy a *különbözőség egységét* valamilyen módon megoldják. Schlegel az úgynevezett „Athenaeum-töredék"-ben nem véletlenül küzd egy „progresszív egyetemes" művészetért — ebben a *progresszív* szó annyit jelent, hogy minden kor újat ad a művészetnek, míg az egyetemesség a művek maradandóságát, önálló jogát hangsúlyozza. A poétikának az volt a

[11] Lukács György, i. m. 590.

gondja, hogy a fejlődés és egyetemesség kapcsolatát kimutassa, — ám ez csak azzal lehetséges, ha megállapíthatjuk, hogy mi az, ami az egyes művek közösségének és különbözőségének közegét megadja.

Közeg — ez annyit jelent, hogy Shakespeare-t és Szophoklészt minden különbözőségen túl valamely műfaj törvényeinek határai között jellemezhetjük, úgy, hogy nem tagadva a két művész világának önállóságát, a formálás módjának eltérő sajátosságain túl feldereng valami azonosság.

Ezt az azonosságot Lukács György *egynemű közegnek* nevezi Az egynemű közeg — idegen szóval homogén medium — a művészet absztrakciós eszköze. Szemben az élet összetett észlelésével és szemléletével, ahol érzékszerveink, gondolatunk és fantáziánk mintegy egyidejűleg, valamennyi képességünket mozgósítva vesz részt — az elvonatkoztatás különböző síkokra bontja ezt a valóságot. Koncentrál, hogy mélyebben és hatékonyabban tükrözhesse vissza azt. E koncentráció eszköze mind a tudományban, mind a művészetben megtalálható, csakhogy lényeges különbségek fedezhetők fel a művészi és a tudományos visszatükrözés absztrakciós eszközei között.

A matematikában a szám például maga is egynemű közeg, ám a számokra lefordított világot a gondolkodás minduntalan visszavezeti arra, amit lefordított, a matematikát eszköznek használja, hogy megtámassza vele a tudományok egészét. A művészetek absztrakciós eszközeinek sora, így a festészetben a *láthatóság*, a zenében a *hallhatóság* az a homogén médium, melyben minden zenei vagy festészeti kifejezés megszületik: önérvényű, és megmarad ebben a szférában. A hangok világa nem kapcsolható oly közvetlenül még a költészethez sem, mint ahogy a matematika a fizikához. A tudományban a rokonterületek egy végső egységet — a világ mozgásának totális egységét — valósítják meg. A művészetekben — a művészeti ágak kapcsolata nagyobb önállóságot engedélyez az egyes homogén médiumok, egynemű közegek kifejezéseinek. A művészetek rendszerébe épp önállóságukkal kapcsolódnak — médiumvoltuk átléphetetlen, áthághatatlan. Ráadásul a tudományban az egynemű közegeknek más a szerepe, funkciója, mint a művészetben. Az első éppenséggel a szubjektivitástól tisztítja meg a visszatükrözésre kiválasztott valóságelemet — míg a művészetek egynemű közegei a szubjektum, az emberi adott vonatkozását testesítik meg. Méghozzá oly módon, hogy valamilyen érzékszervi — szubjektív képesség meghosszabbításai és kiteljesedései.

A láthatóság, a szem képességeinek különös absztrakciója, éppoly kiélesedettségben és teljességben, mintha többi felfogóképességünk ezúttal nem is működne, mintha a látásnak ez a felfokozottsága feltételezne bizonyos „időszaki süketséget". Lukács nem is tagadja, hogy az ilyen absztrakciónak első alapja „valamifajta beszűkülés". A merő auditív képességek kiaknázása például megszüntet minden extenzív totalitást, amellyel az élet rendelkezik. S átalakítja ezt valamely intenzív egységgé. A zene felment attól, hogy vizualitásunkat használjuk — éppen ez a képessége ítéli eleve kudarcra a szín- vagy a szagszimfóniák furcsa és az egynemű közeg határainak átlépésére törekvő kísérleteit.

Az egynemű közeg a kiválasztás eszköze. Mind a latin szóban (homogen), mind pedig a magyarban (egynemű) — benne foglaltatik a *nem* szó. Vagyis ez az a *genus*, amely az egyes művészeti ágakat ugyanegy csoportba sorolja, amely az adott művészeti ághoz tartozó valamennyi alkotást közös jeggyel ruházza fel. Ám ez a közös jegy nem fedheti el, hogy az egynemű közeg mindig konkrét. Lukács figyelmeztet rá, hogy „eredeti megvalósulási területe természetesen az egyedi műalkotás, amelyben a legalapvetőbb formai-esztétikai meghatározás

e közeg egyidejűleg egyedi és általánosított alkalmazási módja".[12] Mégis az egyedit rendkívül erős szálakkal köti a *nem*-hez, a *genus*-hoz az, hogy az auditív, a vizuális, vagy a nyelv formai-absztrakciós mezejében fejezi ki a szubjektum viszonyát az objektív valósághoz.

Magatartásmódokról van szó. Tartós magatartásmódokról — a szemlélet olyan formáiról, melyek egy-egy művészeti ágban már hagyományként is biztosítják a kifejezés lehetőségét. Hiszen a kifejezési lehetőség egyszerre biztosítja az anyag megszűrését és magát a formát, legalábbis a forma alapjait — hogy mi és hogy miként jelenik meg, ahhoz az egynemű közeg elvonatkoztatási mechanizmusa rendkívüli segítséget nyújt. A műfaj tehát — ahogy Lukács György mondja — a világalkotás egy meghatározott útjára való koncentrálás; olyan sajátos eljárás, mely először felfüggeszti az érzékelés összetett komplexitását, ám ugyanakkor elvezet egy mélyebb, teljesebb, lényegre törőbb megragadásához. „Esztétikai értelemben vett egynemű közeg — mondja Lukács György — csak akkor alakítható ki, ha a valóság visszatükröződésének kezdeti beszűkítése és az, ami e specifikus érzék segítségével észlelhető, csak eszköz arra, hogy a művész az így létrejövő újfajta módon leképezze és jelképesen rögzítse a világ specifikus, s ugyanakkor totális aspektusát."[13]

Az egynemű közegben tehát sajátos eszközzel van dolgunk, s ezeket a sajátosságokat érdemes részletesen számba venni. Az egynemű közeg biztosítja az ugyanegy szemléletmódhoz, eszközhöz sorakozó műalkotások közösségét, — ugyanakkor e közösségen belül a változatok végtelen számát. Ebben is mélyen különbözik a tudományágak egynemű közege, a művészeti ágakétól. Míg a tudomány minden „felfüggesztési" kísérlete, absztrakciós törekvése végül is a valóság egészére majdnem *közvetlen* utal vissza, addig, Lukács meghatározásával, a művészet *pluralisztikus:* az egyedi műalkotásból indul ki és minden egyedi műalkotást önmagában is egységes egésznek tekint. Az egynemű közeg, mely az ember, a szubjektum világra való vonatkozásának lehetőségét mutatja fel, magától értetődően valósul meg az egyes műben, csak így lehet következetes ez a szubjektív indíttatású, s a szubjektumban gyökeredző szemléletmód.

A „végtelen sokrétűség egyneműségéről" beszél így Lukács György, s arról, hogy egyetlen mű sem lehet normatív a másikra nézve, annak ellenére, hogy az egynemű közeg nyelvét beszéli.

A művészi alkotás önálló szervezettség, mely természetszerűleg használja a hagyomány eszközeit éppúgy, mint műfajának minden fegyverét, — *uno acto*, tehát születésének pillanatában maga is egy „irányított" gondolati-szemléleti — már-már cselekvésbeli beállítottság — és különösképpen ezt a koncentráltságot, kiválasztó erőt reprodukálja abban, amit esztétikai hatásnak nevezünk. Együttes szóval *felidéző* erőnek is hívhatjuk a szervezettség mozgatóját. Felidézőnek, hiszen feladata, hogy az élvezőben, a befogadóban ugyanazt a folyamatot játszassa le, amely az alkotóban végbement. Nem a kínt és nem a kiválasztást magát, hanem a kiválasztottság örömét, az irányítottságét, a ráismerést valamely határozott állásfoglalásra, szemléletmódra, vagy éppenséggel műfajra.

A művészeti hatásnak éppen ez a különös dialektikája — hogy vegyíti-arányítja, s a megfelelő műfajokban különbözőképpen használja a ráismerés és a meglepetés kettős formateremtő elvét —, nem véletlen, hogy akadnak sajátos formák (nem műfajok), melyeknek e megnyugvás és biztonság — valamint a

[12] Lukács György, i. m. 592.
[13] Lukács György, i. m. uo.

meglepetés: *stilizációs* elvük. Így például a szonettnél, a versek e talán legkötöttebb alakzatánál, ahol például shakespeare-i formájában 12 sor szabályos üteme, prozódiai beosztása az utolsó „couplet" 2 sorának váratlan kicsengetésével mintegy ellentétet formál.

De nemcsak az ilyen „kisformáknak", mint a szonett, princípiuma a ráismerés és a meglepetés kettős, együttható és ellentmondó ereje. A drámának is fontos stilisztikai szervezője a meglepetés, ráismerés — Arisztotelész külön hangsúlyozza az *anagnoriszisz*, azaz a meglepetésszerű, ráismerő fordulat kompozíciós szerepét.

A modern poétikák rendkívül céltudatosan foglalkoznak ezekkel a stilizációs, formateremtő princípiumokkal. Németországban Eberhardt Lämmert, Amerikában Wayne Booth például az elbeszélés „alapelemeiről", illetőleg retorikai elemeiről tettek közzé jelentős munkákat — az építőformák eszerint magukba foglalják a nyelvezetet, a szó kiválasztását, a stílust, a szintaxist, a hangzást, a ritmust, valamint az olyan képformákat, mint a szimbólum, allegória, metafora, sőt mítosz —, tehát a retorikai figurákat is — s ezek a különböző, történetileg meghatározott műfajok életében más-más hangsúlyt, vagy felhasználást nyernek. Az építő formákkal (Bauformen) szemben vannak a művészeti formák — ezek az előbb felsoroltak szintéziseiből adódnak —, s rendszerint egy meghatározott korhoz is kötődnek, mint például az óda, a himnusz, az elégia. Amikor az építőelemek továbbvándorlásával találkozunk, azzal, hogy más és más alakzatokat vesznek fel, e műformák még akkor is *nem*- meghatározó, azaz a *genus* további életét befolyásoló szereppel rendelkeznek.[14]

E poétikai kutatásoknak lényege az, hogy rámutatnak mindarra, ami a művészi szervező és felidéző erőben — *nem* művészi eredetű, hanem a hétköznapi cselekvésből vagy akár a hétköznapi beszédből származnak —, az a kölcsönös kapcsolat, amely építőelemek és műformák között a kutatás által feltételezett, csakugyan termékenyen hathat a formák fejlődésének életében.

E kutatásoknak azonban hibája, hogy az esztétikai hatást leszűkítik a forma hatására. Állandó hatáserőt tulajdonítanak merőben technikai eljárásoknak, holott e technikai eszközök csak a művészi akarattól átlelkesítve kapnak a hétköznapon túlemelkedő, valóságos szerepet. E kutatások nem foglalkoznak azzal az alapkérdéssel, ami pedig a műfajelmélet számára döntő: hogy a műalkotás „egynemű közegében" mi a felhasznált „építőelemek" lehetséges mozgástere, milyen a minősége, milyen az intenzitása.

A korlátokon csak néhány poétikai kutató lépett túl, és inkább a részletmunkákban. Max Wherli például a lírait úgy határozza meg, hogy általános tulajdonsága a hangulatiság, a szaggatottság, míg az epika stilisztikai alapfogalmához hozzátartozik, hogy az elmúlt dolgokat jelenvalóvá avatja, hogy távolságot tart, hogy részeinek viszonylagos önállóságot kínál fel. A drámai: a feszültség építőformájával, alapmagatartást felidéző művészi eszközeivel dolgozik. Wolfgang Kayser megkülönböztet szélesebb értelemben vett megvalósulási formákat (lírai, epikai és dramatikus műfajokat), másfelől pedig természetformákat vagy alapmagatartásokat, a *lírait*, az *epikust* és a *drámait*. Az alapfogalmak szerint úgy szerkeszt poétikai rendszert, hogy a természetformák és a megvalósulási formák, azaz alapmagatartások és a kifejezési közkincs kereszteződéseiből eredeztet és ítél meg egy-egy műfajt. A lírában az alapmagatartások között első helyen áll az epikus-lírikus: a lírai megnevezés és a szólásmondás.

[14] Lämmert, Eberhardt: „Bauformen des Erzählens", Stuttgart 1957.

Másodjára a dramatikus-lírikus — ennek egyszerű formája vagy alapformája a felkiáltás, hívás, és végül a tulajdonképpen lírai, azaz a dalszerű beszéd, a dal.

Folytathatnánk még Kayser tipológiáját, de a lényeg e felosztásban az, hogy a beszédformák megszabják egy költemény belső alakzatát is, építőelemeket, fordulatokat írnak elő, — és az ilyen belső formák például hasonlítanak az olyan zenei alakzatokra, mint a fúga, vagy a szonáta. Így például az ódának „belső formája" a panasz is lehet, vagy valamely elhatározás — a himnusznak a dicsőítés, vagy az átkozódás és panasz —, egyszóval, a kereszteződésből született lírai alakzatok belső és külső formából állanak, ám alapmeghatározójuk végül is a magatartás, az a szemléletmód, beállítottság, amely a költőnek a világhoz való viszonyát meghatározza.[15]

Kayser poétikája fenomenológiai ihletésű. A jelenségvilágban próbál rendet teremteni. De nem érzi és nem érzékelteti, e magatartásformák végső mozgatóerejét, azt a művészi akaratot, mely a tárgyi valóság elemeit próbálja átváltoztatni a kompozíció kategóriáivá. Kaysernél ezek mint önálló elemek szerepelnek egy formalizált rendszerben. Ezért van szüksége a belső és külső forma megkülönböztetésére. Ám ami a művészi alkotásban — és a műfajokban — igazából *belső*, az éppenséggel a törekvés, hogy egy önállóan konstituált világban vonatkozásrendszer szülessék — ez a rendszer a valóságból vétetett, s csak így önálló. Azzal őrzi meg önállóságát, hogy minduntalan az objektív valóságra utal vissza. Az egynemű közeg fogalma Lukácsnál arra szolgál, hogy kielégítse mind az objektivitás megőrzendő jogait, mind pedig a szubjektum, a művészi én szerepét. Az egynemű közeg — ahogy Lukács fogalmazza — „az objektív valóság kategóriáinak tárgyiasságát a felidézések rendszerévé változtatja át". Ezzel megőrzi az objektivitás döntő tartalmát — de mindig olyan formában, mely az emberre vonatkozik és a valóságot, mint az ember valóságát és világát tükrözi. Az egynemű közeg irányított és összegezett benyomásokat kínál a mindennapi élet szétszórtságával szemben. Ám ez nem csupán kompozíciós elv. A felidéző erő, amit az egynemű közeg kínál, — az esztétikai hatás révén „az emberség központját" ébreszti fel a befogadóban. És ezzel a mindennapok emberét; az „ember egészévé" változtatja át. Ez az átváltoztatás ugyanakkor megmutatja, hogy az egynemű közeg elvarázsolja az építőelemeket is — a retorika, a stilisztika hétköznapban is használt eszközeit művészi eszközökké emeli

S ezzel a művészi elemeknek is sajátos emberséget ad. Röviden: tartalmat a formáknak.

[15] Kayser, Wolfgang: „Das Sprachliche Kunstwerk", Bern 1967.