

MAGYAR FILOZÓFIAI SZEMLE

2025/1 (69. évfolyam)

A Magyar Tudományos Akadémia
Filozófiai Bizottságának folyóirata

Mimézis és idealizálás
Elmélet és gyakorlat
a 18–20. századi
esztétikában, poétikában,
irodalomban
és képzőművészetben

Tartalom

Mimézis és idealizálás. Elmélet és gyakorlat a 18–20. századi esztétikában, poétikában, irodalomban és képzőművészetben (Fórizs Gergely – Valastyán Tamás)	5
---	---

FÓKUSZ

KOMÁROMY ZSOLT: Mimézis, forma és formátlanság. Alexander Pope <i>Dunciad</i> című művében	11
CSUKA BOTOND: Az eszményi szépség nyomában. Sir Joshua Reynolds művészetelméletéről	34
BARTHA-KOVÁCS KATALIN: Mimézis és idealizálás a francia festészetben. Vadászcsendéletek a 18. századi művészeti írások tükrében	61
VALASTYÁN TAMÁS: A költészet mint esztétikai aktus. Miért lehetséges a hölderlini versformát „egy egész világ” eszméjeként olvasni?	87
KEISZ ÁGOSTON: Miért és hogyan alkossunk mintakövető költészetet? Az imitáció módszerei és változatai Ungvárnémeti Tóth László ógörög-magyar költészetében	102
FÓRIZS GERGELY: Arany János és az anthropoétika hagyománya <i>Vojtina Ars poétikája</i>	130
FÜLÖP DOROTTYA: Esztétikai levelek az <i>Életképek</i> ben. Beély Fidél az utánzásról	164
BALOGH PIROSKA: „Majma a művészetnek” Az utánzás problémája Greguss Ágost esztétikájában	178
SEREGI TAMÁS: Lukács és Zola	188
POPOVICS ZOLTÁN: Reprezentáció és utópia. Marin és Richir az idealizációról	196

DOKUMENTUM

NEMESSÁNYI ZOLTÁN: Előszó Immanuel Kant <i>Az emberszeretetből fakadó hazugság állítólagos jogáról</i> című műve fordításához	211
IMMANUEL KANT: Az emberszeretetből fakadó hazugság állítólagos jogáról	216

SZEMLE

SZÉPLAKY GERDA: „Akkor is zsidó vagyok”	221
TREMBECZKI ISTVÁN: Méltóság, erények, lehetőségek az élet végén	227
E számunk szerzői	235
Absztraktok	239
Summaries	247

Mimézis és idealizálás

Elmélet és gyakorlat a 18–20. századi esztétikában,
poétikában, irodalomban és képzőművészetben

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21370>

Az utánzás (*μίμησις/mimészisz*) arisztotelészi koncepciója eredendően nemcsak a szépművészetekre, hanem mindenféle alkotó emberi tevékenységre kiterjed. „A művészet [*tekhné*] a természet utánzása” tételmondat nem is a *Poétikában* szerepel, hanem olyan természettudományos munkáiban, mint a *Természet* vagy a *Meteorológia* – utóbbiban például a főzés és sütés folyamataira vonatkoztatva (4.3, 381b6) –, vagy a *Világrendről* című pseudo-arisztotelészi kozmológiai-teleológiai értekezés (5, 396b12, vö. Coughlin 2024. 126–127). Innen nézve válik hangsúlyossá, hogy a *Poétika* egy sor nevesített művészetben az utánzás tárgyát az ember lelki életének aspektusaira, az *emberi* természetre szűkíti le:

Az eposzköltés, a tragédia alkotása, valamint a komédia meg a dithüramboszköltő tevékenysége s az aulosz- és a kitharaművészet legnagyobb része egészében véve tulajdonképpen utánzás [...]. Amiképpen ugyanis egyesek színekkel és alakzatokkal utánoznak sok dolgot, képmást készítve róluk [...], mások pedig hanggal, ugyanígy van az említett művészetekben is, valamennyi ritmussal, beszéddel és dallammal utánoz [...]. Az alakzatokká formált ritmusok révén ezek [ti. a táncosok] is utánoznak jellemeket (*éthosz*), szenvedéseket (*pathosz*) is, cselekvéseket (*praxisz*) is. (Arisztotelész 1997. 47a14–31.)

Amikor tehát Arisztotelész a felsorolt esetekben a (cselekvő) embert teszi meg az utánzás tárgyának, a *tekhné* fogalmát olyan beszűkített értelemben veszi, amit a mesterséggel szembeállított szépművészet fogalmával adhatunk vissza. A *Poétika* él azonban még egy beszűkítéssel az utánzás kapcsán, ugyanis a 9. fejezetben arról olvashatunk, hogy a költő (mely helyett a fentiek értelmében általánosabban érthetünk ’művészt’ is) dolga nem a „megtörtént” dolgok elmondása [utánzása], hanem olyanoké, „amilyenek megtörténhetnek” (Arisztotelész 1997. 51a37–39). Ebből az következik, hogy a fenti idézetben említett emberi jellemek sem esetleges, véletlenszerű egyediségükben, hanem mint valamilyen típus reprezentánsai érdekeseek a művész számára. Horn András megfogalmazásában:

Ha egy író az adott valóságot arisztotelészi értelemben utánozza, akkor azt maga mögött hagyja ugyan, de csak azért, hogy mélyebb értelemben újra visszatérjen hozzá; megteremt egy lehetséges világot, hogy megjelenítse a tulajdonképpeni valóságosat, a különböző embertípusok lényegét. (Horn 2017. 286.)

Vagyis a helyes utánczás nem szolgai másolás, nem az idealizálás ellentéte, hanem antropológiai ideáltípusok megképzéséhez vezet. Az utánczás helyessége struktív és kontaminatív viszonyban van a teremtés invencionalitásával, ezért sem lehet az idealizálást az utánczás pusztá felfokozásaként tekinteni, hanem genuin tevékenységként szükséges számolni vele. E lényegi teremtési-alkotói mozzanatot Arisztotelész a *Természet* II. könyve híres locusában is érinti, amikor a művészet természetet utánczó szerepe és feladata mellett azt írja, hogy a művészet mintegy kiteljesíti azt, amit a természet úgy hagyott („a művészet olykor elkészíti azt, amit a természet képtelen volt megalkotni, olykor pedig utánozza” [Arisztotelész 2023a. II. 8. 199a 15–17, a fordítást egy helyen módosítottuk]). Eszerint a művészet „képes” önerejénél fogva is valamiféle originalitásra, persze, amint azt Hans Blumenberg nyomatékosítja, „az »utánczás« eleme az átfogó komponens: hiszen a természet által mintegy úgy hagyott dolgok alakító alkalmazása csakis a természet jegyében történik, az adottság entelegeiájából veszi kezdetét és azt teljesíti ki” (Blumenberg 1997. 191). Mindazonáltal az emberi produktivitás és kreativitás önállóságának iniciatívája már itt megformálódik.

A jellemek (*éthosz*) középpontba állítása ugyanakkor sejteti, hogy ez az utánczás-koncepció végső soron etikai téttel bír. Arisztotelész hitt benne, hogy a művészeti utánczatok jellemformáló hatással vannak az emberre. Ezt mutatja, hogy a *Poétikában* elkülönítette egymástól az utánczás fajtáit az utánczott jellemek szerint, példaként megemlítve Polügnótosz festőt, aki a „derekabbakat” és Pauszont, aki a „hitványabbakat” utánozza (Arisztotelész 1997. 48a7–8). A *Politikában* pedig, a fiatalok neveléséről szólva, a karikatúra-szerűen ábrázoló Pauszón festményeit tilalom alá helyezte, míg Polügnótosz munkáit ajánlotta nekik. A *Poétikában* a tragédia kapcsán megjelenő katharszisz-koncepció tétje – amint amellet Richard Janko érvelt – szintén az utánczástannal összefüggésben érthető meg (vö. Janko 1992. 347). A katharszisz célja az érzelmek helyes, szélsőségeket kerülő megélése, vagyis ahhoz az erényhez visz közelebb, mely – a *Nikomakhoszi etika* szerint – a „gyakorlati okossággal rendelkező ember” módjára megállapított „hozzánk viszonyított középben [*meszotész*] áll” (Arisztotelész 2023b. 1106b–1107a). Az utánczás tárgyaként azonosított emberi jellem is ilyen etikai-középszeres jelenség, abban az értelemben is, hogy a lehetséges kategóriájába esik, tehát az esetleges egyedi és az ideális közti közepet képviseli. A jellem eme elhelyezése szabja meg végül az utánczás és idealizálás viszonyát is Arisztotelésznél: a művészeti utánczás az eszmény felé való elmozdulással azonos, de ennek az elmozdulásnak a mértékét megszabja az adott, ábrázolandó jellem sajátos *meszotésze*. E felfogás másik aspektusa, hogy a (szolgai) utánczás

és a (szabad) teremtés között szintén a mindenkori emberi közép megtartása a lényeges. Arbogast Schmitt megfogalmazásában: „A valóságnak, melyet a költő kitalál, az ő felfogásában nem egy lehetséges valóságnak kell lennie, hanem valami lehetségesnek. Vagyis olyasvalaminek, ami az ember számára lehetséges az alapján, amire emberként saját magától képes.” (Schmitt 2004. 94.)

Megállapítható tehát, hogy az utánzás az európai művészetelméleti gondolkodásban antropológiai alapon eleve az eszményítéssel összefüggésben és nem annak kizáró ellenpólusaként került terítékre. Ez egy olyan sémát jelent, melyben az egyedi műalkotás mindig valahol az utánzás és az eszményítés vagy (más szempontból) a másolás és az eredetiség végpontjai közti skálán helyezkedik el. Eszerint a mű mindig ellentétek vegyülete, és éppen az ellentétek közt meglévő feszültség élteti – akárcsak a rá vonatkozó elméletet.

A jelen összeállítás esettanulmányai széles spektrumon vizsgálják, hogy ez a fajta alapállás milyen teoretikus és gyakorlati következményekkel járt a brit, francia, német és magyar művészetelméletben és -gyakorlatban a 18. századtól a 20. századig. Komáromy Zsolt tanulmánya Alexander Pope *Dunciad* (*Szamáriás*) (1728/1743) című szatirikus művével egy olyan zavarba ejtő, szubverzív alkotást vizsgál, amely választott tárgyával és annak feldolgozási módjával túllép a (neo)klasszicista doktrína által megengedett utánzási eljárás módokon. A mű cselekménye szerint „az Ostobaság istennője nekilát visszaállítani a Káosz birodalmát”, vagyis a tárgy maga a formátlanság, melyet a szerző nem is kíván magasabb rendű értelemmel felruházni, morális példázattá fejleszteni, idealizálni. Komáromy szerint Pope ehelyett itt egyszerűen csak rámutat „a formátlan kikiktathatatlan létezésére”, mintegy megelőlegezve ezzel a 20. század szürrealista művészetének hasonló gesztusait. Csuka Botond az angolszász filozófiai-esztétikai tradíció olyan időszakának egyik kiemelkedő alakja köré szervezi a gondolatmeneteit, amely a különböző diskurzusrendek (etikai, medicinális, szociopolitikai, vallási stb.) felismeréseit ötvözve próbál választ keresni az eszmény és a művészi gyakorlat sokszor feloldhatatlannak tűnő feszültségeire. *Az eszményi szépség nyomában* (*Sir Joshua Reynolds művészetelméletéről*) című tanulmányában Csuka amellettt érvel, hogy bár Reynolds nagymértékben törekszik az egyensúly fenntartására az érzéki és az értelmi mozzanatok között, összességében mégiscsak feláldozza az esztétikai tapasztalat szubverzív erejét „egy kognitivistá és morális művészetkoncepció és az azt megalapozó mimézisfogalom oltárán”.

Mimézis és idealizálás a francia festészetben (*Vadászcsendéletek a 18. századi művészeti írások tükrében*) című tanulmányában Bartha-Kovács Katalin az elmélet homlokterébe viszonylag ritkán kerülő területre fókuszálva kérdez rá a mimézis és az idealizálás viszonyára. A vadászcendéletek esetében tudniillik kettős értelemben ütközhetünk problémába: részint nem az emberi arányok utánzásáról van szó, részint pedig voltaképpen „alantas” tematika mentén kell szemlélődnünk. A főképp Jean Siméon Chardin vadászcendéleteit középpontba helyező értelmezés arra is gazdagon kitér, hogy a rendkívül expresszív festmények szem-

léleti háttérben az húzódik meg, hogy a 18. századra megszűnik a látás egyeduralma, és felértékelődik a taktilitás, a tapinthatóság követelménye. Valastyán Tamás *A költészet mint esztétikai aktus (Miért lehetséges a hölderlini versformát „egy egész világ” eszméjeként olvasni?)* című tanulmányában a német idealizmus egy kevéssé vizsgált összefüggésére irányítja a figyelmet. Az ész esztétikai aktusának teremtő mozzanatáról van szó közelebbről, amely révén valóság és eszmeiség a szép révén képes egyensúlyi állapotban létrejönni és kitartani. A szép általi kiegyensúlyozottság, ahogyan Friedrich Hölderlin nevezi meg ezt a léthelyzetet, voltaképpen teljesen áthangolja a világ vallási újratерemthetőségének és nyelvi megalkothatóságának eszméjét. Valastyán ebből a perspektívából olvassa újra a *Kenyér és bor* című elégia néhány részletét.

Keisz Ágoston a 19. századi magyar irodalom talán legkülönösebb vállalkozásának, Ungvárnémeti Tóth László (1788–1820) görög-magyar költészetének tárja fel az eszmei háttérét. Ungvárnémeti Tóth 1810-es években publikált ógörög nyelvű versei Keisz ábrázolásában annak ellenére sem jelentenek anomáliát, hogy a művek nyelvválasztása kétségtelenül kuriózumnak mondható. Az ógörög verselés a tanulmány értelmében inkább logikus folyamánya Winckelmann, Herder és Sulzer itt bemutatott utánzás-koncepcióinak, melyek valamiféleképpen egyaránt az antik görögség mintaadó szerepére futnak ki. Keisz aprólékosan utánaéz annak is, hogy a kor hazai viszonyai között Ungvárnémeti Tóth miként és milyen mértékben recipiálhatta eme német forrásokat. A tanulmány alapján a fiatal magyar költő programja – mely szerint a nemzeti költészet kialakításának egyetlen járható útja a görög költészet mintájának követése – inkább relatív megkésettsége, illetve az önelvű nemzeti irodalom kibontakozásáról szóló irodalomtörténeti nagyelbeszélés hosszú egyeduralma miatt tűnik/tűnt annyira egyedülállóknak és elszigeteltnek. Fórizs Gergely tanulmánya Arany János *Vojtina Ars poétikája* (1861) című költeményét a 18. századi gyökerű „anthropoétika” kontextusában vizsgálja. Az anthropoétika (Carsten Zelle terminusaként) a pszichoszomatikus egységnek tekintett ember mindenoldalú önformálási tehetségére vonatkozik. Fórizs szerint ez a vers az „antropológiai episztola” anthropoietikus műfajához tartozik, melynek jellegzetessége, hogy középszerűs, szenvedélyek és elvont ideák, test és lélek közti harmóniát képviselő embereszményt épít fel, melyet végső soron maga az episztolaíró-versbeszélő jelenít meg. A költemény beszélője által képviselt utánzás- és idealizálástan szintén a közép, az arisztotelészi *meszotész* tradícióját folytatja. A tanulmány kísérletet tesz rá, hogy az anthropoétika hagyományát – melyet a mű beteljesít és a fűzfaköltő Vojtina alakja révén ugyanakkor parodisztikusan felszámol – filológiai eszközökkel is Aranyhoz kösse.

Fülöp Dorottya tanulmánya Beély Fidél bencés tanár (1807–1863) *Aestheticai* levelek (1844–1846) című, az *Életképekben* közölt cikksorozatának utánzáselméletét és annak ellentmondásos publikációs kontextusát elemzi. A középpontban a művelt nőket megszólító populáresztétikai sorozat IX. levele áll, mely főként

Charles Batteux 18. századi utánzaskoncepcióján („a művészet a szép természet utánzása”) alapszik. A folyóiratban ez a tanítás igen furcsán hat olyan közlemények társaságában, mint Jókai Mór vagy Kuthy Lajos romantikus prózaszövegei, melyek szinte tobzódnak a rótság megjelenítésében. Utánzáselemélet- és gyakorlat ilyen szintű szimultán ellentétének megfigyelése egy sor kérdéshez és következtetéshez vezet: Fülöpöt a periodika szerkesztési elvei, a korabeli irodalmi generációváltás, az irodalomtörténeti korszakhatárok, illetve olvasásszociológia és társadalmi nem összefüggései kapcsán. Balogh Piroska a pesti egyetem esztétika-professzorának, Greguss Ágostnak (1825–1882) a művészi utánzásról vallott nézeteit tárgyalja. Érvelése szerint – szemben a korábbi szakirodalom állításával – Greguss nem volt „antirealista” vagy „imitációellenes”, hanem egy olyan mimézis-fogalmat dolgozott ki, mely túlmutatott idealizmus és realizmus bevett kettősségén és egy komplex, eklektikus elméleten alapult. Ez az elmélet Balogh rendkívül érdekes fejtegetése értelmében nem ölti merev rendszer formáját, s helyett teorémák rugalmas hálózatát jelenti, mely egy központi fogalom (a „hűség”) segítségével integrál magába a valóság-reprezentációval kapcsolatos felvetéseket. Ez a különféle irányú megközelítések interdiszciplináris egybekapcsolását jelenti: alkotáslélektan, művészettörténet, Herbert Spencer-féle evolucionalizmus és darwinizmus sajátos egysége jön létre Gregussnál.

Seregi Tamás *Lukács és Zola* című tanulmányában arra próbál választ keresni, hogy „mi fordította olyan élesen szembe Lukácsot a naturalizmussal és kifejezetten Zola regényírásával”. Mielőtt megfogalmazza sejtését, hogy a lukácsi dialektika „nem képes lehatolni” Zola regényvilágainak mélyére, mert Lukácsban volt valami alapvetően elutasító Zolával szemben, nevezetesen hogy féltette tőle legdédelgetettebb eszméit és eszményeit, Seregi a szövege első felében Lukács valóság-felfogásának filozófiai-esztétikai rétegeit mutatja be, annak idealista összetevőit, tehát a totalitást, a szükségszerűséget, a szerves egység és a lényegszerűség mozzanatait hangsúlyozva. *Reprezentáció és utópia (Marin és Richir az idealizációról)* című tanulmányában Popovics Zoltán a fenomenológia perspektívájából tárgyalja az észlelés és fogalomképzés folyamatait. Ahogy rendkívül árnyaltan érvel, az, hogy voltaképpen már az észlelés sem lehet meg az idealizáció finom vagy éppen erozív mozgásai és műveletei nélkül, nem azt jelenti, hogy egy utólagos mozzanat épül be a tapasztalat és gondolkodás folyamataiba, hanem már eleve együtt jár idealitás és világ. Ily módon az idealizáció nem egy betöltődött teljesség, hanem leginkább a temporalizáció, az utópia és a dezindividualizáció mozzanati révén folyamatosan és szukcesszíve telítődő üres hely.

Dokumentum rovatunkban ezúttal Immanuel Kant *Az emberszeretetből fakadó hazugság állítólagos jogáról* című szövegét közöljük. Ez a méltán elhíresült, mind az etikai, mind a politikafilozófiai diskurzusokban időtállóan jelenlévő Kant-írás magyarul eddig még nem volt hozzáférhető. Kant ebben a szövegében Benjamin Constant-nal vitatkozik, aki quasi a politikai miliőtől és szituációtól teszi függővé az emberi viselkedést és igazmondást, ezzel szemben Kant szerint az igaz-

mondás „semmilyen célszerűségi megfontolással nem korlátozható észparancs: minden nyilatkozatban igazmondónak (őszintének) lenni”. Amint arra a fordító, Nemessányi Zoltán felhívja a figyelmet a fordításhoz írt előszavában, annak, hogy eddig e Kant-szöveg nem jelent meg magyarul, az lehet az egyik nyomós oka, „hogy első pillantásra minden intuíciónkkal szemben áll következtetése: akkor sem hazudhatunk a gyilkosnak, ha ezzel barátunk halálának okozásában valamiképpen közreműködünk”. Mindazonáltal éles elméjűen megjegyzi, hogy számára „valójában nem etikai dilemmáról szól Kant munkája”. Sokkal inkább „általánosabb politikai, jogi kérdések” izgatják Kantot, aki szerint ezzel együtt is – fogalmaz Nemessányi – „feltétel nélkül és mindig tisztelnünk kell magukat az elveket, még bizonytalan időkben is”. Merthogy, s immár idézzük magát Kantot: „A jog soha nem alkalmazkodhat a politikához, ellenben a politikának mindenkor a joghoz kell igazodnia.”

A *Szemle* rovatban ezennel két kritikát olvashat a kedves olvasó. Széplaky Gerda Vajda Mihály az *Ember a transzcendentális otthontalanságban* című posztumusz kötetéről ír körültekintő, sőt egy ponton drámai fordulatot rejtő recenziót, ily módon is méltó beszélgetőpartnerévé válva a mestereként számon tartott filozófusnak. Trembeczki István szintén egy, mondhatni, filozófiai határhelyzet által meghatározott kérdéskör elgondolására invitálja olvasóját, hiszen az életvégi döntések komplex problémájáról elmélkedik annak a könyvnek a méltatása során, amelyet Barcsi Tamás, Nemes László és Kőműves Sándor írtak.

IRODALOM

- Arisztotelész 2023a. *Természet (Physica)*. Ford. Bognár László. Budapest, L'Harmattan.
- Arisztotelész 2023b. *Nikomakhoszi etika*. Ford. Simon Attila. Budapest, Atlantisz.
- Arisztotelész 1997. *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerk. Bolonyai Gábor. Budapest, PannonKlett Kiadó.
- Blumenberg, Hans 1997. „A természet utánzása”. A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez. Ford. V. Horváth Károly. (Ha másként nincs jelölve, a görög és latin nyelvű idézeteket Heidl György fordította.) In Bacsó Béla (szerk.) *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó. 191–219.
- Coughlin, Sean 2024. Art and Nature in Aristotle's Physics. Some Antecedents in Early Greek Medicine. In Hynek Bartoš and Vojtěch Linka (szerk.) *Aristotle reads Hippocrates*. Leiden, Brill. 126–168. https://doi.org/10.1163/9789004703544_006
- Horn András 2017. *Az irodalomesztétika alapjai*. Budapest, Reciti.
- Janko, Richard 1992. From Catharsis to the Aristotelian Mean. In Amélie Oksenberg Rorty (szerk.) *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton University Press. 341–358.
- Schmitt, Arbogast 2004. Was macht Dichtung zur Dichtung? Zur Interpretation des neunten Kapitels der Aristotelischen Poetik (1451a36–b11). In Jörg Schönert – Ulrike Zeuch (szerk.) *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin, New York, De Gruyter. 65–96. <https://doi.org/10.1515/9783110201826.65>

Mimézis, forma és formátlanság Alexander Pope *Dunciad* című művében

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21369>

Azon alapvetés szerint, amely összekapcsolja a mimézist és az idealizálást, a „jobbak” utánzása előbbre való, mint a „hitványabbak” utánzása; egyes szöveghehelyek nyomán az értelmezői hagyományban elterjedtté vált a nézet, hogy Arisztotelész a mimézisnek azt a formáját részesítette előnyben, amely pozitív példák bemutatása révén alkalmas az erkölcsi nevelésre, szemben például a karikatúraszerű ábrázolással (Arisztotelész 1997. 48a5; Arisztotelész 1969. 1340a). Ebben az esszében a mimézis és idealizálás egy olyan esetről lesz szó, amelyre igen nehéz e fogalmak ezen viszonyát alkalmazni. Alexander Pope, az angol klasszicista költészet mesterének *Dunciad* (*Szamáriász*)¹ (1728/1743) című, több változatban megírt műve ugyanis szatíra, a szatíra pedig jellemzően hitványabb jellemeket utánoz, és épp az a karikatúraszerű ábrázolás jellemzi, amely elvileg alkalmatlanná teszi a mimézist az idealizálásra. Mi több, ez a mű a szatíra egy igen extrém változata. Mint igyekszem majd megmutatni, olyannyira szélsőséges, hogy felforgatja a mimézis és idealizálás azon megjelenési módját, amelyet itt mimetikus formának fogok nevezni.

Bár a művészetek mimetikus voltának és erkölcsi nevelő hatásának arisztotelészi tanai meghatározóak voltak a klasszicista poétika számára, a szatíra mégis a klasszicista költészet egyik kitüntetett formája volt (mint azt többek között Nicolas Boileau vagy Pope munkássága is jelzik) – gyaníthatjuk tehát, hogy a szatírárt annak ellenére is megfelelőnek tartották az erkölcsi nevelésre és az idealizálásra, hogy az a rút és a silány ábrázolása. Első lépésben ennek okaira fogok kitérni, majd pedig arra, hogy ez miért releváns a mimetikus forma gondolata számára. Ezután ismertetem a *Dunciad* néhány fontos vonását – mivel igen nehezen megközelíthető műről van szó, a Pope-filológián kívül kevesen olvassák, s itthon még a szakértő közönség számára is kevésbé ismert, így elkerülhetetlen, hogy dolgo-

¹ A mű végső változatának 1753 versonorából tudomásom szerint összesen 38 sornak készült magyar fordítása, *Szamáriász* címen (lásd Szenczi et al. 1986. 1:663–665, ford. Ferencz Győző), a műhöz tartozó paratextusokból pedig semennyinek; a mű változatainak teljes címei nem azonosak – mindezek miatt a dolgozatban az angol címet használom, a mű egészére átfogóan *Dunciad*-ként utalva.

zatom egy részét a mű bemutatásának szenteljem. Többek között azt igyekszem megmutatni, hogy a *Dunciad* azért forgatja fel a klasszicista poétika néhány alapvetését, mert ezt a szatírákat mintegy megfertőzi az, amit támad, s utánzásának tárgya legalább annyira a káosz, mint bármiféle idealitás. Azzal, amit így Pope műve a forma és a formátlanság viszonyáról mond, a mimetikus forma és a mimézis idealizáló voltának gondolatait is sajátos megvilágításba helyezi.

I.

Bár Arisztotelész nem szentel sok figyelmet a szatírának, a *Poétikában* kikapinthatók a gyökerei annak, amit a szatíra idealizáló jellegének tekinthetünk. Arisztotelész azért értékelt többre a költészetet a történetírásnál, mert az egyediben is az általánosítást mutatja meg (Arisztotelész 1997. 51b5–7). A szatíra ugyan gyakorta egyes embereket gúnyol, a műfaj klasszikus formájának részévé vált az általánosítás ezen igénye. Ami keveset Arisztotelésznel találunk erről, aszerint a szatíra a komédia történeti háttéréhez sorolható: ahogyan a tragédia az eposzból, úgy a komédia a „csúfolódásból” nőtt ki, és első formáját a *Margitésben*, a homéroszi eposzok komikus változatában jelöli meg, amelyben azonban, mondja, Homérosz már nem pusztán csúfolódik, hanem a „nevetségést” aknázza ki (Arisztotelész 1997. 48b25–49a). A komédia fejlődéséről szólva ezért aztán azzal kezd, hogy bár az a „silányabbak utánzása [...], de nem a hitványság minden értelmében, hanem a rútságé, melynek része a nevetségés”; a nevetségés pedig Arisztotelész szerint abban különbözik a csúfolódástól, hogy „nem fájdalmas és nem pusztulást okozó tévedés és rútság” utánzata (Arisztotelész 1997. 49a32–37). Bolonyai Gábor *Poétikához* írt kommentárja a fájdalom ezen hiányát arra vezeti vissza Arisztotelész gondolkodásában, hogy az igazi komédia „nem egyes személyeket tesz nevetségessé, [...] hanem a hibákat a valóságos személyektől elvonatkoztatja, történeteiket pedig általánosítja” (Arisztotelész 1997. 120). Az általánosítást az idealizálás egyik módszerének is tekinthetjük, hisz ezáltal tud a mimézis általános etikai értékeket felmutatni. Ebben az értelemben a silányabbak utánzása is idealizál, amikor az általánosítást mutatja meg az egyediben. Ezt az érvelést találjuk az angol klasszicizmus „atyjának” tartott John Drydennél is. *A szatíra eredetéről és fejlődéséről* (*Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*, 1693) című esszéjében azért sarkall a klasszikus latin szatíraírók követésére, mert náluk láthatjuk, hogy a szatíra azáltal több, mint egy személy sértegetése, hogy nemcsak személyes ellenszenvből táplálkozik, hanem a vétkeket általánosságban támadja és az erényt és a közjót védelmezi (Dryden 1974. 3–91).²

² Ha a szövegben másként nem jelölöm, vagy a hivatkozott kötetben nem szerepel fordító, a dolgozatban szereplő fordítások és parafrázisok tőlem származnak; a latin szövegek esetében köszönettel tartozom Bene László segítségéért.

Bár a klasszikus szatíra műfaji konvencióinak része, hogy nemcsak a vétkek osztorozását tartalmazza, hanem az azzal ellentétes erények méltatását is, ahhoz, hogy a rossz, a silány, a vétkes megmutatásával a szatíra az erényt szolgálja, nem is kell feltétlenül méltatni az erényeket – azok akár mintegy önmaguktól is elismerést követelhetnek, mikor a velük ellentétes vétségek nevetségessé válnak. Ha valamin nevetünk, az nemcsak megakadályozza a rútság okozta fájdalmat és félelmet valami „pusztulást okozó tévedéstől”, de a nevetésünk a vétséggel ellentétes erény értékének el- vagy felismerését is tartalmazza, mintegy affirmál valami általános értéket, ahonnan nézve egy kigúnyolt vonás valami vétség általánosságának a megjelenése. Vagyis, akár Arisztoteléstől eredeztethető szellemenben is mondhatjuk, hogy a szatíra is idealizál – nem azzal, hogy a jót és a szépet mutatja meg, hanem azzal, hogy bár a silányt és a rútat utánozza, de azokat általánosságban mutatja meg, és azzal, hogy ezeket kineveti, a velük ellentétes erényeket, erkölcsi ideálokat védelmezi és okítja.

A mimézis és idealizálás ezen, az általánosságra építő felfogása jelenik meg Pope *An Essay on Criticism* című korai költészettani művében is. Eszerint a természet utánzása nem azt jelenti, hogy azt fenomenális sokféleségében, látszólag rendezetlen, kaotikus megjelenésében utánozzuk, hanem azt, hogy az egyesben vagy a sokféleségben megragadható általánost, a világban működő rendező elvet utánozzuk. Ez az, ahogyan a mimetikus műalkotás fel tudja mutatni a fenomenális világban az ideálisat. Vagyis az idealizálás nemcsak annyit jelent, hogy a műnek a jobb és nem a silányabb dolgokat kell utánoznia, hanem azt is, hogy akár a jobb-ban, akár a silányabb-ban megjelenő általános igazságokat, a jelenségek mögött működő rendező elveket kell megjelenítenie. Ez magyarázza, hogy a klasszicista poétika szabályainak célja, René Rapin szavaival, módszerességre redukálni a természetet (a Pope versének születése előtt nem sokkal megjelent angol fordításban: „I affirm that these rules well considered, one shall find them made only to reduce nature into method.” [Rapin 1706. 2:146]). Ezt visszahangozza Pope is, mikor azt írja, hogy a mimézis tárgya a módszeresség, szabályszerűvé tett természetet („Those RULES of old discover’d, not devis’d, / Are Nature still, but Nature methodis’d” [Pope 1993. 21]).

Ezen poétikai alapvetés miatt válhatott a klasszicista költészet és Pope értelmezési hagyományában általánosan elfogadott nézetté az, hogy a költői forma rendezett volta a természet belső rendjét hivatott ábrázolni, annak imitációja. Ilyen értelemben mondhatjuk, hogy ebben az értelmezői hagyományban a költői forma mimetikus. A mimetikus forma gondolata él tovább minden olyan kritikai állításban vagy megközelítésben is, melyek egyes formákat és konkrét tartalmakat rendelnek egymáshoz, az előbbieken az utóbbiak megjelenítését látják. Az angolszász irodalomkritikában erre épp a klasszicista költészet kínálja a legismertebb példát: a szigorú, zárt párrímes formaszerkezetet, mely szinte egyeduralgoló volt az angol klasszicista költészetben, a világban létező zárt rend leképezéseként szokás értelmezni. A 20. század második felének kritikái

irodalmában ez a mimetikus formafelfogás egyre inkább úgy jelent meg, hogy a formában történelmi körülmények és ideológiai alakzatok megjelenését látták, és a Pope által tökélyre fejlesztett párrímes verselésben a világ rendezett voltára épülő ideológiai formációt ismerték fel. Ezen igen elterjedt felfogás szerint (s a korban bőséggel találunk ezt alátámasztó kijelentéseket) például (a republikánus) Milton rímtelen sorokban írt művei a törvénytelenység vad csapongásai, mellyel szemben a párrímes verselés szabályossága a (monarchikus) rend kötöttségébe való visszahúzóds a 17. századi polgárháborúk után. E nézet szerint tehát e formáknak kitapintható politikai-ideológiai tartalma van. Kétségtelen, hogy a formáknak maguknak van jelentése, és hogy tulajdonítható nekik efféle ideológiai funkció. Mégis, némiképp egyszerűsítőnek tűnik az az elgondolás, mely egy adott formát egy bizonyos eszme megjelenítésének tekint. A formalista kritika újabb irányzatai többek között azt hangsúlyozzák, hogy a formák funkciói, jelentésképző szerepük korról korra, sőt, műről műre változhat, és hogy nem egyszerűen leképeznek egy eszmét vagy ideológiai formációt, hanem ezekkel aktív viszonyban állnak, akár a velük való konfrontációt is szolgálhatják, nem vakon fejeznek ki tartalmakat (mint ezt a formák ideológiakritikai olvasatai jellemzően állították), hanem kölcsönhatásban vannak velük, folytonosan alakítják egymást (a formák és a nekik tulajdonított ideológiai funkciók közötti aktív viszony gondolatáról lásd pl. Wolfson 2006; konkrétan Pope kapcsán a formák változó jelentésképző szerepéről lásd Bogel 2013. 117).

Pope *Dunciad*-ja igen sok szempontból zavarba ejtő mű, és különösen az a mimetikus forma gondolatán alapuló értelmezői megközelítések számára. Úgy gondolom, ennek egyik oka az, hogy a mimézis tárgya itt nem a rend, hanem legalább annyira a káosz; egy másik oka pedig az, hogy emiatt a mű kiforgatja azokat az elveket és eljárásokat is, melyek a szatírárt idealizálásra teszik képessé.

II.

Röviden összefoglalva, a *Dunciad* annak a történetét mondja el, ahogyan az Ostobaság istennője nekilát visszaállítani a Káosz birodalmát, s ehhez a rossz írókat, a bértollnokokat, a névtelenül acsarkodó újságírókat, az alacsony szellemi színvonalú szórakozást kínáló színházi élet résztvevőit, az irodalmat a pénz világába rántó, erkölcstelenül a kultúrán élőködő könyvkiadókat, és még sok egyéb olyan alakot használ fel, akiket a mű a kultúra megrontóiként mutat be. Ők a címben jelzett szamarak, akiknek hada segít beteljesíteni Ostobaság célját, a káosz végső diadalát. Az 1. könyvben az istennő rátalál kiválasztottjára, megteszi a szamarak vezérének, elmondja neki hogyan gondoskodott az irodalom lealacsonyításáról, és megjövendöli, ahogyan uralma az egész nemzetre ki fog terjedni. A 2. könyvben a szamarak vezérért megkoronázzák, és ezt megünneplendő, hősi játékokat rendeznek; ezek között kiadók és könyvárusok előbb egy költő fan-

tomját üldözik, majd vizezőverseny következik, amit hízelgőverseny és zajkeltő verseny követ, majd búvárverseny a szennyvízcsatornában, hogy végül ébrenmaradó verseny zárja a mulatságokat, melyben a szamarak műveikből olvasnak, ám ezt senki nem bírja ki ébren. A 3. könyvben a szamarak vezére alászáll az alvilágba, ahol költői „atyja” megmutatja neki, ahogyan a butaság eluralkodott a világban, és ennek eszközei – a rossz írók, a színházak üres látványosságai és a kulturális hanyatlás egyéb jelei – között kalauzol, és azt jövendőli, hogy a kiválasztott be fogja végezni a munkát, amit ő nem tudott, s így Ostobaság sikerrel állítja majd vissza a káoszt, és univerzális sötétség borul a világra.

Mindebből kiderül, hogy a satíra céltáblái elsősorban az irodalmi élet résztvevői, a Pope szerint rossz írók, az elvtelen propaganda-szerzők és haszonleső könyvkereskedők, akiknek butasága, tehetségtelensége és erkölcstelensége a szellem és a kultúra hanyatlását hozza el, vagyis a mű tárgya egy általános kultúrkritika, melyet a satíra eszközeivel szólaltat meg. Az érték, amit a satíra ezzel szemben védelmez és idealizál a magaskultúra, az irodalom szellemi magaslatai, általában a művészet értéke, civilizáló ereje, az anyagi (és anyagi) világ összevisszaságával szemben a világ szellemi rendje.

Ám kérdés, hogy a mű mennyire felel meg az általánosítás azon követelményének, amely az idealizálást lehetővé teszi. Pope először 1728-ban jelentette meg *The Dunciad: An heroic poem. In three books* (*Szamáriász: hősköltemény három könyvben*) címmel, s ebben a főhős, a szamarak vezére Tibbald néven szerepel, akiről már az előszóban megtudjuk, hogy Lewis Theobaldnak felel meg. Theobald ismert közéleti személyiség volt, jogász, fordító és drámaíró, de elsősorban filológus és szövegkiadó, aki 1726-ban nyilvános vitába szállt Pope-pal a költő Shakespeare-kiadásáról. A felkészült filológus pellengérré állította a költőt tévedései miatt, sőt, kötetet jelentetett meg *Shakespeare Restored* címmel, melyben igyekszik „helyreállítani” Shakespeare-t Pope kiadása után. A korabeli irodalmi életben nem volt szokatlan a szerzők közötti, nagy nyilvánosság előtt zajló, személyeskedő összetűzés, és Theobaldé közel sem az első Pope-ot ért támadás volt, ám ezt a csatát Pope látványosan elveszítette. Ezért aztán nehéz eltekinteni attól, hogy mikor Pope Theobaldot egy satirikus mű hősének tette meg, személyes sérelmekért vett revansot. Sőt, mintha Pope a satíra általánosításra vonatkozó követelményét tudatosan kezdené ki. A mű a szerző nevének feltüntetése nélkül jelent meg, de Pope a kiadónak az olvasókhöz írt levelének álcázva sorait a rövid előszóban megemlíti, hogy bár nem tudja, ki a szerző, a stílusa alapján vélhetően „P. úrnak” akarta kiadni magát. A stílus és a vers kiválósága valóban könnyen azonosíthatta Pope-ot, mint ahogy az is, hogy a szamarak közül sok közismerten Pope személyes ellenfele volt. A kiadó hangján az előszóban Pope azt is elmondja, hogy a műben említett valós embereket ugyan neveik kezdőbetűi jelölik, de ő (a kiadó) nem gondolta ezeket álnevekre változtatni, mert akkor az olvasó a jellemzéseket sok mindenkire alkalmazná, nem csak egyvalakire; így a szerző azt is jól tette, hogy a hőst Theobaldnak [sic!] nevezte, ami

történetesen egy valós személy neve (Pope 1728. v, vii). Pope végső soron a szatíra általánosító törekvéssel ellentétes álláspontra helyezkedik, konkrét személyek megnevezése mellett érvel. Egy 1734-es levelében ezt a gyakorlatot meg is védte: „A bűnöket általánosságban támadni”, írja, „anélkül, hogy személyeket szurkálnánk biztonságos ugyan, de csak árnyakkal való küzdelem. Az általános állítások homályosak, ködösek, és az egyszerű, kerek példánál bizonytalanabbak...” (Sherburn 1956. 3:419.) Nos, Pope nem is bízta a véletlenre ellenfelei konkretizálását, ám ezzel aláásta azt, ahogyan a szatírának idealizálnia kellene, hisz nehéz megszabadulni attól az érzéstől, hogy a műben Pope nem a szellemet védelmezi, hanem irodalmi ellenfelein áll bosszút, sőt ez esetben még csak a saját szellemét sem tudja szembe állítani ellenfeleivel, mert alámerül a kicsinyes irodalmi csaták szálnalmas személyeskedéseibe, abba a fajta magatartásba, amit kritizál.

Miután Pope sikerrel inzultálta a londoni irodalmi élet jelentős részét, el is indult a válaszok áradata. Ezek vagy védelmükbe vettek egyes személyeket, vagy Pope-ot sértegették, vagy a mű sikeréből hasznot húzni kívánó könyvkereskedők olyan „kulcsai” voltak, melyek azonosítják a versben monogrammal szereplő „szamarakat”. Pope vélhetően eleve számolt ezzel a reakcióval, mert azzal a látszólagos indokkal, hogy a nevek kezdőbetűit feloldó „kulcsok” hibáit kijavítsa, s hogy a mű szerzőjét megvédje a rá zúduló harag ellen, 1729-ben kiadta a második változatot *The Dunciad Variorum* címmel, melyben jegyzetekkel, előszavakkal és mellékletekkel látta el a verset.

A „variorum” szó az „editio cum notis variorum” bevett rövidítése a klasszikus szövegek olyan kiadásaira, melyeket különböző kommentátorok jegyzetei kísérnek. Vagyis mikor Pope „variorum” kiadást készített, az antik szerzőknek kijáró apparátussal látta el saját művét, mintegy klasszikussá avatta magát.³ Bár az apparátus (esetenkénti vendégszövegeket leszámítva) Pope munkája, fenntartotta a látszatot, hogy az előszavakat, indexeket és jegyzeteket mások írták, akik elvileg a szerzőt veszik védelmükbe és a mű jelentéseit, jelentőségét magyarázzák, vagy a személyekre, korabeli eseményekre, klasszikus és kortárs művekre tett utalásokat tisztázzák. Ám a személyek, akiknek e jegyzeteket tulajdonította, a legkülönbözőbbek. Az egyik fő jegyzetelő Martinus Scriblerus („Firkász Márton”, vagy akár „Harcos Firkász”), egy fiktív alak, aki Pope korábbi munkásságából lép színre. Pope és barátai (köztük Jonathan Swift és John Gay) 1713-ban hozták létre a Scriblerus Klubot, mely a tervek szerint egy ki-

³ A kötet jellegében és tipográfiai elrendezésében Boileau összes műveinek Claude Brosette által készített, 1716-os, Genfben megjelent kiadását imitálja, és Pope Boileau-t más-képp is maga mellé állította, mint például mikor az egyik előszóban hozzá hasonlítja a *Dunciad* szerzőjét, mint akit szintén alaptalan támadások értek, és mint aki szatíráiban szintén elbánt ellenfeleivel (Pope 1729. ix), s így „klasszikus” státuszt biztosít még személyeskedéseinek is. Minderről és a Brosette-féle Boileau-kiadáshoz való hasonlatosságokról lásd McLaverty 2001. 87–89.

talált alak, a komikus ál-tudós Martinus Scriblerus neve alatt jelentetett volna meg szatirikus írásokat. Ezek céltáblája egyrészt a könyvpiac ekkor kialakuló mechanizmusai révén virágzó megélhetési írók és politikai bértollnokok tevékenysége, amely a mélybe rántja a szellemet, másrészt a tudományok új útjai, így például a klasszika-filológia is, mely Pope-ék szerint valójában olyan tudós aprólékoskodás, amely eltereli a figyelmet a klasszikus irodalom időtálló szellemi értékeiről. Nem véletlen tehát, hogy Scriblerus alakja itt újra előkerül az életműben, mert a *Dunciad* bizonyos értelemben a „scribleriánus” vállalkozás részének tekinthető.⁴ A filológia Theobald személyén keresztül is célkeresztbe került, de a *Dunciad Variorum* egész apparátusa az okoskodó tudóskodás szatírja. Scriblerus mellett rengeteg egyéb figurának tulajdonította Pope a jegyzeteket: hol valós alakok fiktív jegyzetei (mint mondjuk a Theobald nevében írt részek), hol valós alakok valós szavai, mint mikor Pope egyes ellenfeleitől származó jelöletlen, de szó szerinti idézetekkel él, melyek persze ebben a kontextusban az illető butaságát hivatottak bizonyítani, hol valós alakok fiktív megfelelői (mint a híres klasszika-filológus és Pope Homérosz-fordítását élesen kritizáló Richard Bentley alteregója, aki Aristarchus néven jelenik meg, bár esetenként maga „Bentley” is megszólal), hol valós alakok valós jegyzetei, akiknek a neve nem jelenik meg (mint Pope munkatársa, William Warburton, aki sok névtelen, tehát Pope-nak tulajdonított jegyzettel járult hozzá a műhöz). Maguk a jegyzetek is igen sokfélék: szinte kiismerhetetlenül keverednek benne a szöveg megértését valóban segítő jegyzetek teljesen értelmetlen, pedánskodó filológiai okoskodással, félrevezető információkkal, paródiákkal, valós és nem létező művekre tett allúziók hol releváns, hol szatirikus magyarázataival; mi több, a versben és az apparátusban megjelenő ellenfelek és allúziók gyakorta jelentéktelen, már a korban is csak kevesek által ismert szerzők és művek, s így az olvasó, aki gyakran nem tudja, mire vagy kire vonatkoznak az utalások, sokszor nincs is abban a helyzetben, hogy megítélhesse, vajon a jegyzet valóban segítségünkre van-e az értelmezésben, netán szatirikus ítélet, netán valaki más véleménye és szavai, vagy teljesen fiktív dolog. És nem is csak jegyzetekről van szó: ha csak a tartalomjegyzékre tekintünk, 19 címet látunk, és ezek közül csak egy jelöli a három könyvből álló verset magát – a többi különböző előszavakból, a verset magyarázó értekezésekből, a „notus variorum”-ból, a kiadó leveléből, a szerzőt védelmező levélből, a versben szereplő személyek indexéből, a jegyzetekben szereplő személyek indexéből, a szerzőt korábban támadó kiadványok listájából, a Pope és Dryden elleni támadásokat összevető listából, és elvben a műhöz nem is tartozó írásokból (mint például Pope sok évvel korábban írt szatirikus esszéjéből a pásztorversről, vagy az *Aeneis* egyes filológiai kérdéseit taglaló ál-filológiai értekezésből) tevődik össze.

⁴ A klub maga csak alig egy évig működött, de tagjainak későbbi írásaiban – így például Swift *Gulliver*-jében vagy Gay *Koldusoperájában* – dolgoztak még ezek az indíttatások.

Mindezt nemcsak azért részletezem, mert az apparátus szatirikus gesztusa révén szerves része a műnek, de azért is, hogy érzékeltessem, hogy milyen átláthatatlanul bonyolulttá teszi azt. Versolvasó vagy filológus legyen a talpán, aki ki tudja bogozni, hogy a jegyzetek, előszavak, utószavak, mellékletek és indexek kavalkádjában mit kell vagy lehet komolyan venni, mi vicc és mi hasznos útmutatás. Bonyolultsága és terjengőssége miatt az apparátus mintegy bekebelezi magát a verset.

Ennek a jelentőségére még vissza fogok térni, ám előbb hadd kerekítsem le a mű keletkezéstörténetét, mely itt még nem ér véget. Több mint egy évtizeddel később Pope visszatért a *Dunciad*hoz, és eddigi három könyvét kiegészítette egy negyedikkel. Ez először *The New Dunciad (Az új Szamáriász)* címen jelent meg 1742-ben. Az új rész mintha folytatná az eddigi narratívát, bár valójában itt már igen kevés a cselekmény, és az eredeti zárlat ismétlődik a végén, vagyis a történet iránya, szerkezete nem változik, de relevanciája nagyban kibővül. Ebben a műben Pope már nem annyira a kultúra elanyagiasodását, a morális hanyatlást és a szellem lealacsonyodását véghez vivő személyeket támadja, nem a rossz írók, bértollnokok és gátlástalan könyvkereskedők vannak a középpontban, hanem inkább azok az intézmények, társadalmi gyakorlatok, melyek hozzájárulnak ahhoz a szellemi és erkölcsi romláshoz, melynek diadaláról a mű szól. Ostobaság istennője ebben a könyvben általános betegség és terméketlenség, és a rabul ejtett és menekülő művészetek csoportképei között elfoglalja a trónját, rangokat és jutalmakat osztogat a hanyatlást elősegítő, gyakorta allegorikus alakoknak. Miközben a színházi látványosságok, az opera, az egyetemek, a saját felfedezéseinek jelentőségét hiúnn félreértő tudomány, vagy a fogyasztói társadalom jelenségei vonulnak el szemünk előtt, találkozunk itt iskolamesterekkel, a Grand Tour-ról hazatérő ifjú arisztokratával, antikvárius gyűjtőkkel és hamis régiségekkel kereskedőkkel, és még sok mindenki mással, köztük az ország nagyjaival is, akiket az istennő arra biztat, hogy ne törődjenek a közügyekkel és késztessek a vallási és erkölcsi elveket meghátrálásra, míg végül mindez egy óriási ástításba fullad, amitől az egyház, az iskolák, a parlament és a hadsereg is elalszik, Ostobaság kioltja az intellektus lángját, és diadalmaskodik a káosz sötét éjszakája. Mindebből kiderül, hogy ez a negyedik könyv meglehetősen eltér a három könyvből álló műtől; bár a sziporkázó humor (vagy épp a testiséggel való lealacsonyító tréfálkozás) itt sem tűnik el, sokkal komorabb, sok kritikai vélemény szerint emelkedettebb mű.

1743-ban azután Pope *The Dunciad in Four Books (A Szamáriász négy könyvben)* címmel egybedolgozta a korábbi változatot és a folytatást, ez a mű végső, immár négy könyvből álló formája. Hőse azonban már nem Lewis Theobald, hanem Colley Cibber, a kor populáris színházi életének központi alakja, aki 1730-tól a koszorús költő posztját is megkapta, és ezer szállal kötődött ahhoz a Pope szerint a materialitás és a butaság mocsarába süllyedő irodalmi élethez, melyet a mű támad. De mint a hatalom kegyeltje és talpnyalója, Pope számára ekkor már

Theobaldnál érzékletesebben jeleníthette meg az ország rettenetes állapotait is. Az 1720-as és 1740-es évek között a történeti kontextus is megváltozott, Pope ekkor már sokkal sötétebben látta az ország politikai helyzetét és a szerinte erkölcsstelen és a kulturális életet saját politikai propagandagépezetévé alakító hatalmi rendszert; úgy találhatta, hogy a romlás erői végképp legyőzték a szellemet és az erkölcsöt, és a *Dunciad* végső változata – az 1744-ben elhunyt költő utolsó nagy műve – keserűbb, és már-már apokaliptikus hangnemű a korábbi változatokhoz képest.

Az általánosítás fent említett problémája az 1740-es évek változataiban már nem jelenik meg, még ha konkrét személyek kinevetésével itt is találkozunk. Eddigre Pope álláspontja változott ebben a kérdésben. Nyolc évvel a fent idézett levele után már a korábbival ellentétes véleményt fogalmaz meg, mikor a *Dunciad* későbbi változatairól szólva azt írja (szintén egy levélben), hogy „versem, mely többnyire az általánosság talaján áll, nem pedig konkrét szatíra, nem váltott ki különösebb ellenérzést. Bár sokkal magasabb célpontokra irányul, mint a korábbi [változat], de az emberek sokkal jobban viselik a fenytést, ha nem emeljük ki őket a csordából...” (Sherburn 1956. 3:419; az általánosítás és a személyes referencia problémáiról, valamint e leveleket idézve Pope álláspontjának változásairól lásd Vermuele 1998). Ám mivel a mű végső változata a *The New Dunciad* és a *The Dunciad Variorum* összedolgozása, Pope korábbi és azzal ellentétes későbbi véleménye a műben magában nem elegyül egységes szatirikus stratégiává – a *The Dunciad in Four Books* általánosít is, meg nem is, alá is merül tárgyában és fölé is emelkedik, részben személyes ellenfeleket támadó alacsony bohózat, részben fenséges látomás a kultúra hanyatlásáról. A modern kritikában újra és újra hangot kap a zavarodottság, hogy hogyan is kell viszonyulnunk ehhez a műhöz, minek is kell tekintenünk, s az, ahogyan erre válaszolunk, meghatározza azt is, hogyan érthetjük azt, hogy mit is utánoz és mit is idealizál.

III.

Ha a klasszicista poétikának a bevezető részben említett elveire gondolunk, a helyzetnek világosnak kellene lennie. A mimézis tárgya a természet belső rendje, s a szatíra is ezt a rendet mutatja fel ideálként azáltal, hogy annak torzulásait neveti ki. Elvileg ez történik a *Dunciad*-ban is: Pope a kultúra hanyatlását, a rossz irodalmat, az erkölcsi és szellemi káoszt ábrázolja, és azzal, hogy nevetéssé teszi mindezt, ennek ellentétjét, az irodalmi remekműveket, a magas-kultúrát, és a világban működő rend eszményét állítja elénk értékként. A hagyományos értelmezések igyekeznek is így olvasni a művet. Hagyományosnak nemcsak azért nevezem ezt az értelmezési módot, mert legalábbis a 20. század utolsó harmadáig uralkodó nézet volt a művet kommentáló kritikában, de azért is, mert a klasszicista poétikai elvekből következő mimetikus forma gondolatára

épül. Eszerint bár a *Dunciad* a káosz diadalát ábrázolja, a mű maga nem kaotikus, amennyiben van formája – van valamiféle narratívája, melynek van eleje, közepe, vége, könyvekre tagolódik, motivikus kapcsolódások járják át, van ritmusa és rímszerkezete és így tovább, s mindez felismerhetővé tesz egy koherens szándékot és gondolatot. A megformáltság maga fejezi ki a kinevetett káosszal szemben álló értéket, a fenomenális összevisszaság mögött álló univerzális rendet, mely a mimézis és az idealizálás tárgya. Röviden, ez a szatíra ugyan a káosz győzelméről szól, a mű a saját megformáltsága által mégis diadalmaskodik a káosz felett. A forma e nézet szerint mimetikus, mert szervezettsége az ábrázolt világ káoszával szemben a természet belső rendjét jeleníti meg.

A *Dunciad* értelmezési hagyományában a mimetikus formára épülő megközelítésben máig meghatározó annak a vizsgálata, ahogyan a művet átjárják az elévülhetetlen értékű szellemi teljesítményeknek tartott művekre tett utalások, allúziók, idézetek. Ez ugyanis önmagában is egy szellemi rend idealizálására mutat, mely rendet a megidézett művek képviselik. A legfontosabb vonatkoztatási pontok a versben a Biblia, Vergilius *Aeneise* és Milton *Elveszett Paradicsoma*. Az utóbbiak jelenléte miatt a *Dunciad*ot végeposztnak vagy komikus eposzknak (*mock-epic*) is tekinthetjük, hisz ennek a műfajnak a lényege, hogy hőskölteményhez nem illő témát eposzi párhuzamokon és konvenciókon keresztül dolgoz fel, ezáltal hangsúlyozva a téma nevetségességét. A *Dunciad* egész szerkezete támaszkodik ezekre a forrásokra, pontosabban kiforgatásukra, melynek révén a vers világának ellenpontjává válnak. Az *Aeneis* nem csak a hősi játékok és az alvilágba való alászállás epizódjaiban jelenik meg; a *Martinus Scriblerus of the Poem* című esszé (*Martinus Scriblerus a versről* – a paratextusok között ez a hatodik bevezető) a tágabb párhuzamot is világossá teszi, mikor azt írja, hogy ahogyan az *Aeneis* cselekménye Trója feltámasztása azáltal, hogy a birodalom áthelyeződik Latiumba, úgy itt a Káosz és az Éjszaka feltámasztása megy végbe azáltal, hogy Ostobaság birodalmát a városból kiterjeszti a világra (Pope 2009. 72).⁵ Aeneas a romokból indul, hogy megalapítsa a várost, az Ostobaság istennője Smithfieldből – London azon negyedéből, amely otthont adott az olesó vásári szórakozásnak – vezényli számárhadát az Udvar felé, vagyis a szellemtelen szórakozás világából a magaskultúra világa felé. Az út itt nem a romoktól az Örök Város megalapítása felé halad, hanem az Udvar romosítása felé, itt a formátlanság jut diadalra. Az *Elveszett Paradicsom* számtalan áthallás és allúzió mellett főként a *Dunciad*, úgy mond, mitikus szerkezetében van jelen. Miltonnál Sátán ajánlkozik, hogy segít Káosznak és Éjszakának, hogy visszaállítsák uralmukat ott, ahol a Teremtés rendezett univerzumot hozott létre, s Pope ezt a miltoni fikciót folytatja, versének végére meg is valósul a Káosz uralmának helyreállítása. További kapcsolat Mil-

⁵ A továbbiakban végig az utolsó változat modern kritikai kiadását (Pope 2009) használok a hivatkozásaimban, verssorokra könyv és sorszám-, a paratextusokra pedig oldalszám szerint utalva; az egyszerűség kedvéért szó szerinti idézetek helyett jobbára parafrázisokat használok.

ton figuráihoz az, hogy a vers nyitányában megtudjuk, hogy Ostobaság a Káosz és az Éjszaka leánya (1.12), s ez olvasható úgy, hogy Pope mítosza kiteljesíti Miltonét, Ostobaság e miltoni alakokkal együtt egy inverz szentháromság tagja lesz, vagyis a *Dunciad* Milton művének „negatív új testamentuma”, a Káosz visszaállítására tett második, immár sikeres kísérlet (Keener 1989. 90–91; lásd még Lewalski 1978; a vergiliusi és miltoni párhuzamok máig alapvetőnek számító értelmezését lásd Williams 1955). Az *Elveszett Paradicsom*hoz való kapcsolódás pedig természetszerűleg bibliai, teológiai kontextust is létrehív, melyben a *Dunciad* a teremtés inverze, a de-kreáció története, mely a Genézis 1.3 kifogatásával zárul, a világoosság létrejötte helyett a sötétség beálltával:

Lásd! Újra áll, Káosz, a birodalmad
rontó szavadra a fények kihalnak;
Anarchia! Kezed nyomán lehull
a függöny, s mindenre sötét borul.⁶

Kétségtelen, hogy az ilyen viszonyítási pontok szervezik a jelentést és úgy formálják a művet, hogy az ábrázolt káosszal szemben ideális rendet is felmutasson. A hagyományos olvasatok ebben a mű formai rendjét ismerik fel, és a formát az idealizált rend imitációjának tekintik.

Ez az olvasásmód jellemzően tragikusnak, apokaliptikusnak találja a *Dunciad*-ot; a 4. könyv már a fenséges régióiba emelkedik, zárlata komor és univerzális diagnózis a világ állapotáról, melyet az anarchia és a káosz ural. Ezzel a szamarak hadát és Ostobaság istennőt ez az értelmezés a szellemet és a kultúrát fenyegető valódi veszélynek láttatja, melyet főként a miltoni párhuzamok miatt egyenesen sátáni erő mozgat; Aubrey Williams például azt írja, hogy mert Isten minden létező forrása, és Ostobaság a műben Isten inverze, Ostobaság a nem-lét, „a káosz, a jó megsemmisülése, vagyis röviden: a gonosz” (Williams 1955. 155). Ebben az olvasatban már nem is igen beszélhetünk komikus eposzról, hisz aminek abban neveltség tárgyává kellene válnia, az így fenyegető, sötét erő.

Hasonlóan jogosnak tűnik azonban az az érvelés is, mely szerint a szamarak ténykedésében semmi félelmetes nincs. Pope maga mutat rá egy jegyzetben, hogy Ostobaságot és követőit saját fogyatékoságaik teszik ártalmatlanná, szándékaik önmaguk által fulladnak kudarcba (348). Donald Siebert szerint ez meg is valósul a versben, a szamarak csak csetlenek-botlanak, neveltségessé teszik magukat, a költő kedve szerint manipulálja őket, hatalma van felettük. Ahhoz, hogy komolyan veszélyesnek tartsuk őket, valamiféle erőt kellene nekik tulaj-

⁶ E híres záró sorok szerepelnek a Ferencz Győző által lefordított részletek között, lásd Szenczi et al. 1986. 1:664. A sorok eredetije: „Lo! thy dread Empire, Chaos! is restor'd; / Light dies before thy uncreating word: / Thy hand, great Anarch! lets the curtain fall; / And Universal Darkness buries All.” (4.653–656.)

donítani, ami meg is nemesítené őket, ám a versben erről szó sincs, semmiféle tiszteletet nem parancsolnak azáltal, hogy destruktív erővel bírnak. Szerinte a fent idézett záró sorok sem apokaliptikusak, a lehulló függönyben egy színházi előadás végén legördülő függönyt kell látnunk, az egész látványosságot felülről irányító költő véget vet a mulatságnak, a sötétség nem a civilizációra borul, hanem a szellemtelen butaság színpadára, az önmagát nevetségessé tevő számárvilágra (Siebert 1976–1977). Így olvasva a zárlat diadalittas, s ez a fentivel teljesen ellentétes nézet a mű jellegéről. Abban azonban mégis megegyezik vele, hogy úgy véli: Pope alkotásával, úgymond, megszelídíti a káoszt, nevetésével elhárítja erőit, s így győzedelmeskedik felette. Egyik variánsa ez annak a nézetnek, hogy Pope versében jól és szellemesen csinál mindent, amit a szamarak rosszul: amit a műben a szamarak irracionálisan, öntudatlanul vagy tévHITEK miatt tesznek, azt Pope tudatosan, szatirikus céllal teszi, s ezáltal a költő úgy hoz létre káoszt, hogy azt „gazdag és összetett költői rendbe” alakítja (Kinsley 1971. 29; lásd még pl. Fairer 1984, aki szerint Pope végső soron a jól és rosszul használt képzelőerőt szembesíti, az utóbbi sikeres ábrázolásával az előbbit viszi diadalra). Ám ha az olvasók azt sem tudják feltétlenül eldönteni, hogy dévaj kacajjal vagy apokaliptikus próféciával, komikus vagy emelkedett eposszal, diadallal vagy bukással van dolguk, lehet, hogy a mű formája mégsem megnyugtató imitációja a természet belső rendjének.

Úgy gondolom, ez a bizonytalanság nem véletlen. Pope tudatosan teszi ezt a mű részévé, s értelmezésemben ennek a gesztusnak a révén a *Dunciad* a káosz olyan imitációja lesz, amely a klasszicista poétika elveitől eltérő módon kezeli a forma és a formátlanság viszonyát. Az értelmezés tudatos elbizonytalanítására jó példa a 3. könyv alvilági látomása. Ennek során Cibbernek álmában a vergiliusi és miltoni konvenciók kiforgatásának megfelelően túlvilági vezetője (akit a politikai köpönyegforgató és irodalmi élősködő Elkanah Settle testesít meg) a világ butaságának panorámaképeit mutogatja és megjósolja a káosz diadalát; a jelenetsor végén azután a látomás „elefántcsont kapun” át illan el (3.340). Ez a kapu arra az antik mítoszra utal, melyben az álmok két kapun át közlekednek, az egyik szaruból van, ezen „a való árnyak szoktak kilebegni”, a másik elefántcsontból, „Itt a család jelenéseket engedik égne a mánok” (*Aeneis*, 6.893–6, lásd Vergilius 1984. 251). Vagyis a látomás hamis, a mű nem jövendőli a káosz diadalát (az itt hagyományosnak nevezett olvasatok szerint legyőzi a formátlanság fenyegetését azzal, hogy formába önti). Scriblerus a 3. könyv elején egy jegyzetben figyelmeztet is erre: Cibber álma olyasmi, írja Scriblerus, amit csak az lát, aki maga mögött hagyja az értelmet, s ez előre jelzi, hogy a könyvben bemutatott látomás csak hamis ábránd, „és nem igazi vagy szándékolt szatírája a jelen koraknak, mely kétség kívül sokkal felvilágosultabb, sokkal gazdagabb egyházi, politikai, művészeti és tudományos zsenialitásban, mint minden korábbi”, s hogy ezt a költő a könyv végén az elefántcsont kapura tett utalással jelzi, „ami (a régiek szerint) a hamisság jele” (220). Scriblerus azután megjegyzeteli a könyv

végén az elefántcsont kaput említő sort is, és azt írja, hogy a megjövendőlt romlás nem a költő valós ítélete, annál sokkal nagyobb bizodalma van az egyetemekben, a kor nagy embereinek éleslátásában, a nemességben, a művészetek támogatóiban, s a mindenféle írók zsenialitásában, amit az is jelez, hogy a látomás az elefántcsont kapun át tűnik el, vagyis hogy amit az álomban láttunk, alaptalan fikció, hamis képzelgés (264). Mindez világos jelzése lehetne annak, hogy a mű valójában csak komikus, és nem apokaliptikus, ha Sciblerus szavai nem mondanának homlokegyenest ellent a 4. könyv tartalmának, melyben az egyetemek, a nemesség, a művészetek támogatói mind a szamarakhoz tartoznak, nem pedig a kor zsenialitásához. Scriblerus elsőként idézett jegyzetét követi is egy másik, amely épp erre az ellentmondásra mutat rá: „azt, hogy a jó Scriblerus mennyire téved, a negyedik könyvből láthatjuk, melyet, ez szavaiból világosan kiderül, nem is olvasott” (220). E jegyzet szerint tehát mégis komolyan kell vennünk a próféciaát, mindez nem komédia, hanem igaz látomás a káosz diadaláról, Scriblerus magyarázkodása az elefántcsont kapuról csak filológiai tudálékoskodás, amely vakká teszi Scriblerust a nyilvánvaló jelentésre. Ám tovább fokozza a zavart az, hogy ezt a második jegyzetet Pope Bentleynek tulajdonítja, aki Pope számára a filológiai tudálékoskodás megtestesülése, és akivel épp az a baj, hogy vak a nyilvánvaló jelentésre. Higgyünk akkor tehát annak a Bentley-figurának, aki a szatíra egyik céltáblája? Még akkor is, ha ugyanúgy elképzelhető, hogy „Bentley” jegyzete leginkább annak a demonstrációja, hogy Bentley vétkes abban, amivel Scriblerust vádolja? Vagy higgyünk Scriblerusnak, aki ugyan megmagyarázza az allúziót, ám mégis világosan az ellenkezőjét mondja annak, amit a versben olvasunk? Hol kell iróniát látnunk, melyik az „igazi” és melyik a kiforgatott, ellentétes jelentés?

Ez a példa jelzi, hogy a mű nemcsak abban tudatos, hogy jól csinálja azt, amit a szamarak rosszul, de abban is, hogy örvénybe taszítsa az értelmezést. Ennek pedig véleményem szerint az az oka, hogy Pope a forma és a formátlanság viszonyát ebben a műben nem az itt hagyományosnak nevezett értelmezői keretben láttatja, nem pusztán a természet belső rendjét imitálja és idealizálja a szatíra inverz mechanizmusával. A továbbiakban a mű olyan aspektusait és apróbb részleteit említem meg, melyek a forma és formátlanság másfajta viszonyáról árulkodnak, mint ami a klasszicista poétika és a mimetikus forma elveiből következne.

IV.

A művet bemutató fenti részben már kitértem az egyik ilyen aspektusra: nehéz volna meggyőződéssel állítani, hogy a *Dunciad* megfelel az idealizáló mimézis antik hagyományához kapcsolódó klasszicista szatíra azon követelményének, hogy általánosítsa tárgyát. A mű, mondjuk így, túl közel megy a tárgyához, többek között azért, hogy részt vesz abban az irodalmi sárdobálásban, amit ki akar

nevetetni. Ezért is okozott mindig zavart a kritikában, hogy a 4. könyv állítólagos emelkedettsége hogyan egyeztethető össze a korábbi könyvek néha minden eleganciájában és komplexitásában is alpári humorával, hogyan férhet meg a vulgáris személyes sértegetés mellett a Biblia, Vergilius és Milton? S ha úgy érvelünk, hogy a mű emelkedettnek mondott részei is valójában csak a vicchez tartoznak, el tudunk-e tekinteni a 4. könyv pesszimizmusától? Mint fent idéztem, Arisztotelész szerint a nevetséges „nem fájdalmas és nem pusztulást okozó tévedés és rútság” utánzata, de nem fájdalommal járó és pusztulást okozó rútságot mutat-e egy olyan láttelelet, melyben a politikai hatalom erkölcsileg romlott és a szellemi élet Ostobaság szolgálatában áll? Továbbá, megvalósul-e vajon a mű azon formai egysége, melyet a formátlansággal állítólag szembeszegez? Ha nem, akkor nem is tekinthető a természet belső rendjét imitáló s idealizáló műnek.

Az apparátussal Pope mintegy gondoskodik is arról, hogy kételyeink maradjanak a mimézis idealizáló voltát, vagy azt illetően, hogy műve valóban valami lényegi rendet, s nem inkább a káoszt imitálja-e. Az, ahogyan már a korban is és mára még inkább ismeretlen alakok százai lépnek színre, akikről elvben tudnunk kellene valamit a vers megértéséhez, vagy az, ahogyan az apparátus hivatkozásairól nem mindig megállapítható, hogy hol kell viccet látnunk és hol nem, óhatatlanul az áthatolhatatlanság és a zűrzavar érzését kelti az olvasóban. Az apparátus a vers formájának egyik eleme, de olyan elem, amely nem szolgálja azt, hogy a forma renddé alakítsa a káoszt. Aligha kétséges, hogy Pope részéről ez tudatos: ugyan a tudományos pedantériát parodizálja, ám ezt olyan excesszíven teszi, hogy a vicc végül bekebelezi és a káosz örvényeibe rántja a művet. A mai olvasó esetében ráadásul a hatás hatványozott; a rengeteg mára elfeledett alak és mű szerepeltetése, a rengeteg allúzió miatt a modern olvasó csak olyan kiadásban tudja megközelíteni a művet, amely Pope jegyzeteit is jegyzeteli. Mondhatni, ebből a viccből nem lehet tanulni: vagy folytatjuk az aprólékoskodó tudós lábjegyzeteleseit, és hozzájárulunk ahhoz, ahogyan a mű elszabadítja a káoszt, vagy hagyjuk az egészet az érthetlenség sötétjébe süllyedni.

S hogy mindez szándékoltan része a műnek, azt sok olyan passzus alapján is gondolhatjuk, melyben Pope a szamarak műveit a *Dunciad* jellegzetességeivel jellemzi. Nehéz lenne nem magára a *Dunciadra* is gondolni, mikor Ostobaság feltárja műveit kiválasztottjainak: ezekben a próza verssé dagad, a vers prózába ténfereg, prologusok előszavakba hanyatlanak („Prologues into Prefaces decay” – a kettő közötti különbség a drámák verses prologusai és a prózában írt előszó közötti különbségre utalhat, vagy egyszerűen csak a bevezetők azon sokaságára, amit a paratextusok parodizálnak), előszavak jegyzetekben szóródnak szét, s az „index-tanultságtól” (vagyis a filológiában ekkortájt megjelenő indexek alapján való tájékozódástól, a főszövegek ismerete helyett) senki nem sápad el (1.274–280). A *Dunciad* mindezt megteszi a vers és a paratextusok párosításával (indexből nem is eggyel, hanem kettővel rendelkezik). És nehéz nem a *Dunciadra* gondolni akkor sem, mikor azt olvassuk, hogy a szamarak művei mindent

összekuszálnak, így például keresztezik az eposzt és a bohózatot (1.70). Ha a *Dunciad*nak van emelkedett aspektusa, ahogyan az értelmezői hagyomány oly gyakran állítja, akkor a mű is épp ezt teszi, a bohózat és az eposzi emelkedettség keveréke. Az ilyen párhuzamokban nemcsak azt láthatjuk, ahogy a parodista belebújik a kigúnyoltak bőrébe, de azt is, hogy Pope tudatosan merül alá abba, amit kinevet, a mű formájának szándékoltan része az is, ahogy a káosz szatíráját megfertőzi önnön tárgya.

De más tekintetben is mondhatjuk, hogy Pope olyan közel megy az ábrázolt káoszhoz, hogy az megfertőzi művét és formai, esztétikai felfordulást szül. Az értelmezői hagyománynak mára az a belátás is részévé vált, hogy a szamarak világának leírásai adják a mű legélvezetesebb részeit, élményét. Pope esetenként olyan fantáziavilágot rajzol meg, melynek abszurditása, furcsasága, energiája magával ragadó. Mikor Ostobaság Smithfield negyedben először pillant a költők lakhelyére, többek között azt látja, hogy ott az „üresség által keltett zene” emblémájaként fújnak a szelek, s hogy innen indulnak útjukra a költők, akiket hiába kötöznek le, Proteusként átváltoznak és szörnyalakban mennek szórakoztatni a várost; de mást is lát: „mély és sötét káoszt” ahol „névtelen valamik” szundikálják át szándékaikat, ahol utalások / ötletek / célzások (a „hints” szó bármelyik lehet) épphogy élő embrióként fekszenek, ahol az újszülött értelmetlenségeket először tanítják felsírni, ahol „félig-formált férgek” találkoznak pontos rímekben és verslábakon tanulnak mászni, ahol egy szó száz szójátékba keveredik, s a „formátlan ostobaság” mindig újabb irányokat vesz, lát össze nem illő alakzatokat, hasonlatokat, amikben semmi nem hasonlít, és örömmel nézi a metaforák bandájának örült táncát, azt, ahogyan összeölelkezik tragédia és komédia, s ahogy parancsára maga az idő is megáll, birodalmak cserélnek helyet, és az óceán földdé változik (1.35–38, 1.55–72).⁷ A szakaszt olvasva jól érzékelhető, ahogyan Pope mintegy lendületbe jőve egyre nagyobb élvezettel festi le az értelmetlenség, káosz, szörnyszülöttek és összevisszaság világát. Howard Erskine-Hill, aki talán először hangsúlyozta a vers ezen aspektusát, azt is megjelöli, hol szabadul el a költő fantáziája: szerinte a szakasz szavai egy pontig valami természetellenes torzulást jeleznek, ám a metaforák kusza, örülten tomboló táncánál, vagy mikor

⁷ Kivételesen megadom parafrázisom eredetijét, hogy jobban érzékelhető legyen a mondanód: „Keen, hollow winds howl thro’ the bleak recess, / Emblem of Music caus’d by Emptiness. / Hence Bards, like Proteus long in vain ty’d down / Escape in Monsters, and amaze the town. / [...] / Here she beholds the Chaos dark and deep, / Where nameless Somethings in their causes sleep, / [...] / How hints, like spawn, scarce quick in embryo lie, / How new-born nonsense first is taught to cry, / Maggots half-form’d in rhyme exactly meet, / And learn to crawl upon poetic feet. / Here one poor word an hundred clenches makes, / And ductile dulness new meanders takes; / There motley Images her fancy strike, / Figures ill pair’d, and Similies unlike. / She sees a Mob of Metaphors advance, / Pleas’d with the madness of the mazy dance: / How Tragedy and Comedy embrace; / How Farce and Epic get a jumbled race; / How Time himself stands still at her command, / Realms shift their place, and Ocean turns to land.”

a tomboló nonszensz saját hatalomra tesz szert, birodalmakat mozdít el, tengereket változtat földde és megállítja az időt, a passzus már túlradó multságba csap át, abszurditása élvezet forrása. Erskine-Hill további részleteket is tárgyal ilyen szempontból, melyekben nemcsak abszurd fantazmagóriák, de szépség és báj is megjelenik, mikor Pope a groteszk világ ábrázolása során átadja magát az invenció örömeinek. Szerinte Pope „meg akarta alkotni és fel akarta fedezni az ostobaság önmagában álló világát, és nemcsak nevetségesnek és sértőnek találta, de furcsaságában lenyűgözőnek és összetettnek, szürrealitásában ámulatba ejtőnek és akár szépnek is” (Erskine-Hill 1964. 808–811, 812). Később Emrys Jones tanulmánya révén vált a *Dunciad* értelmezéstörténetének visszatérő elemévé ez a jelenség. Jones azt hangsúlyozza, hogy a mű egyrészt a tudatos művészi formálás szintjén működik, ahol a sorok szellemessége és megformáltsága, az allegóriák és utalások révén érzékeljük a kritikus elme, a satirikus hangnem, a racionális törekvés jelenlétét. De működik egy másik, kevésbé világos szinten is, ahol egy kaotikus, bizarr fantáziavilágban vagyunk, amely elbűvöl és magával ragad anélkül, hogy a racionális törekvések és a kritikai intellektus foglalkoztatna. Jones szerint a szamarak gusztustalan és szégyenteljes ténykedéseiben Pope annak az örömet mutatja meg, mikor a társadalmi és pszichés kötöttségektől még mentes gyerekek féktelenül szabadjára engedik energiáikat, s a szamarak gátlástalanságában van valami ártatlanság, tudatlanságukban pedig valami szabad öntudatlanság, amit a felnőtt, civilizált ember talán irigyel is, de legalábbis nem tud nem csodálni (Jones 1968). Jones, és nyomában sok más értelmező is, azon a véleményen van, hogy ez a két szint nem egyesül a műben, a fantáziavilág vonzása sehogyan sem kapcsolódik a kritikai tudathoz. Lehet ezt épp a mű esztétikai kudarcának is tartani – főleg, ha ez a megítélés azon múlik, hogy a mű formája mimetikus, a természet belső rendjét utánozza, és ezért, ha sikeres, szükségképpen rendezett formába kell öntenie a káoszt, harmonikus rendbe szerveznie azt is, ami ellentétes vagy össze nem illő. De véleményem szerint lehet annak jeleként is érteni – az eddig említett sajátosságokhoz hasonlóan –, hogy a mű jellegének, formájának része a formátlanság, része az, ahogyan a művet megfertőzi a káosz. S ez azt is jelenti, hogy a *Dunciad* nem legyőzi a formátlanságot (s így nem is idealizál valamiféle univerzális rendet), hanem azt mutatja meg, hogy a formátlanság leküzdhetetlen velejárója a természetnek, hogy a káosz nem egy mitologikus, teremtés előtti múlt része, hanem mindig velünk van. Ez pedig a klasszicista poétika mimézisről és idealizálásról vallott elveit felrúgó implikáció. Ha ugyanis Pope műve a természet belső rendjét utánozza, akkor azt is mondja, hogy ennek a rendnek része a formátlanság. Vagy, más megfogalmazásban, azt mutatja meg, hogy bár a kultúra próbálhat rendet látni a természetben, a természetnek inherens része a káosz. Ezért a *Dunciad* nem is szegez szembe semmiféle idealitást a satíra tárgyával, mert a mű jellege az elszabaduló értelmetlenséget, a kultúra káoszáat mutatja fel a természet (s vele az emberi természet) belső rendjeként.

Dolgozatom utolsó lépésében néhány apróbb részlet és motívum összefüggésének tárgyalásán keresztül igyekszem alátámasztani ezt az értelmezést és megragadni, hogy mit is mond ezáltal a *Dunciad* forma és formátlanság viszonyáról.

V.

A *Dunciad in Four Books* címlapján egy Ovidius-idézet áll az *Átváltozások*ból, ez az első a mű rengeteg utalása közül, mottóvá kiemelve. Ennek az idézetnek tartalmán túl is lehet jelentősége, ha tekintetbe vesszük egyrészt azt, hogy az *Átváltozások* a káosz leírásának egyik forrása, másrészt pedig azt, hogy Ovidius művében a káosz nem pusztán egy múltbéli állapot. Richard Tarrant elemzése szerint a káosz az *Átváltozások* egészét áthatja, végig „jelen van a fizikai világban és [...] az emberi lények morális életében”. A mű a káosz leírásával kezdődik, amit formátlanságból megformálttá változtat az isteni beavatkozás, ám a mű egésze azután is arról szól, ahogyan a formák alakulnak, átváltoznak – „ami egy torz pre-kozmikus állapotnak tűnik, az Ovidius szerint a természet állandó és univerzális állapota”, nem egy átmeneti stádium, hanem a világ természetéhez tartozik. És ez nemcsak a fizikai, hanem a morális világra is igaz, annak kategóriái is részei az elementáris zűrzavarnak, s a morális szférában isteni közbeavatkozás sincs, hogy megfékezze a káoszt (Tarrant 2002. 349, 351, 352–353). Mint azt alább igyekszem igazolni, jó okunk van azt gondolni, hogy Pope így olvasta Ovidiust, és az, hogy épp ebből a műből választ mottót a *Dunciad*hoz önmagában is jelezheti, hogy a formátlanságot nem feltétlenül tartotta meghaladhatónak.

A mottóban idézett rész tárgya épp a forma rögzülése, ám nem lényegtelen, hogy Pope változtat az eredetin, egy sor kihagyással idézi a passzust. A *Dunciad* címlapján ez olvasható: „Tandem Phoebus adest, morsusque inferre parantem / Congelat, et patulos, ut erant, indurat hiatus.” (21.) A szakasz abból a jelenetből származik, mikor Phoebus (vagyis Apollo, aki többek között a költészet istene) megakadályoz egy sárkányt abban, hogy bekebelezze Orpheus fejét, melyet Lesbos partjára mos a víz: „Phoebus megjelenik, fékezni a marni törekvőt, / és a kinyílt ajakú sárkányt kővé merevíti: / torka-kitátottan maradott meg, kőbe fagyottan” (*Átváltozások* 11.58–60; lásd Ovidius 1975. 304). Pope Ovidius három sorából azonban csak kettőt idéz, az 58–60. sorokban szereplő mondatból kihagyja az 59. sort: a teljes szöveg eredetije: „Tandem Phoebus adest, morsusque inferre parantem / arcet et in lapidem rictus serpentis apertos / Congelat, et patulos, ut erant, indurat hiatus.” (Ovidius 1941. 2:124.) Pope rövidített idézete megáll magában is, de változtat a nyelvtani szerkezeten, és így a jelentésen: elliptikus változatában a sárkány nem az *arcet* (távol tart, megfékez), hanem a *congelat* (megdermeszt, megmerevít) tárgya lesz – a különbség tehát az, hogy Pope idézetében a sárkányt ugyan megdermeszti, kővé merevíti Phoebus, de távol nem tartja, el nem úzi. A mottó vonatkozása a mű egészére értelmezői sze-

rint az, hogy Pope orpheusi szerepbe helyezkedik, akinek költészete harmóniát hoz a világba, és bár pusztulásra van ítélve a káosz erői által, a költészet istene, Apollo attól megmenti, hogy szétmarcangolt testrészeit is felfalják, mert a támadó sárkányt (aki itt a káosz erőinek, a szamaraknak felel meg) kővé dermedti; a mű maga hajtja végre ezt, kőszoborrá fagyasztja a szamarakat, a *Dunciad* lesz az emlékművük, így fognak rájuk emlékezni, abban a megmerevedett formában, melyet a vers ad nekik.⁸ Úgy gondolom azonban, hogy a kihagyott sor miatt ez az értelmezés kiegészítendő: az elliptikus idézet azt is sugallja, hogy a szamarak és a káosz világa moccsatlan formába fagyasztva sem válik ártalmatlanná. Azzal, hogy Pope formába merevíti összevisszaságukat, nem gondolja, hogy távol is tartotta őket (sőt, a kihagyott *arceo* ige szótári jelentései között a „rendben tart”, „lekötve tart” is szerepel) – a forma megmerevítheti a formátlanságot, de ezzel nem feltétlenül szünteti meg. A mottó eredetijének pope-i variációja egyáltalán nem kecsegtet azzal, hogy a mű formai rendje legyőzné vagy kordában tartaná a formátlanságot.

Alátámasztja ezt az is, hogy a kővé merevedés mint formában való rögzítés és a rögzíthetetlen alakváltás motívumai a műben ellentmondásos viszonyban vannak. Egy fent már idézett szakaszban Pope a káosz formátlan világát azzal fejezi ki, hogy a szamarakat Proteushoz hasonlítja, azért nincs integritásuk, mert nincs rögzített formájuk, torz szörnyalakok, létrejöttük is csak összevisszaság, mint ahogy amit létrehoznak is az (lásd a 7. jegyzetben idézett sorokat). Aligha véletlen, hogy ehhez egy olyan jegyzet tartozik, amely a mottóval összecsengő utalást tartalmaz, ismét az *Átváltozásokra* és ismét kihagyásosan. A jegyzet elején ez az idézet áll: „Sunt, quibus in plures ius est transire figuras: / Ut tibi, complexi terram maris incola, Proteu. / Nunc *violentus aper*, nunc, quem tetigisse timerent, / *Anguis* eras, modo te faciebant *cornua Taurum*, / Saepé *Lapis* poteras.” (Ovid. Met. viii.) (103, kiemelés az eredetiben.) A teljes szakasz (8.731–735, lásd Ovidius 1941. 1:456) magyar fordításában kapcsos zárójelben jelzem, amit Pope elhagy az eredeti szövegből:

s van nem is egy, ki akárhányszor akar, tud váltani orcát;
mint, Proteus, te, a földölelő sima víz lakozója.
[Mert hiszen ifju legény vagy egyszer, s másszor oroszlán,]
most dühödt vadkan, máskor, mihez érni sem mernek,
kígyó vagy; de utána bikává válhat a szarvad;
gyakran sziklának [, gyakran tudsz látszani fának].
(Ovidius 1975. 239.)

⁸ A mottó jelentését részletesen tárgyalja Regan 1975 és Peterson 1975. Regan egyáltalán nem tér ki arra, hogy Pope kihagy egy sort, Peterson szerint pedig a kihagyás jelentése, hogy a szakasz fókusza az 59. sossal eltűnő *rictus* (tátott száj) helyett a 60. sor végén álló *hiatus* (nyílás, űr) szóra kerül – eszerint Pope verse a szamarakat a rájuk jellemző üres tátogásban dermedti mozdulatlan kőszoborrá, így örökíti meg őket.

Ovidius 730–735. soraiból kimarad a 733. sor és a 735. sor második fele. Az előbbi talán az magyarázza, hogy az ifjú és az oroszlán konnotációi inkább pozitívok, a dühödt vadkan, a kígyó, a bika és a kő jobban illenek a szamarak ábrázolásához. Az pedig, hogy hiányzik az utolsó fél sor, határozottan a mottóhoz köti a jegyzetet – ott a szamarak kővé dermedéséről volt szó, itt arról, hogy az alakváltó isten kővé válik, amit Pope idézetében nem követ már más alakváltás. Véltetően ismét azt kell itt hallanunk, hogy Pope verse emlékművet állít a butaságnak azáltal, hogy formátlanságukat kőszoborrá merevíti, mozdulatlaná rögzíti állandó alakváltásukat. Ám a jegyzet itt közel sem ér véget, és ahogy folytatódik, az több módon is megkérdőjelezi a proteusi alakváltás és a kő szilárd formája közötti ezen ellentétes viszonyt.

A jegyzetíró az idézet után mítoszok antik kommentátorait említi, akik nem tudták Proteus alakját megmagyarázni, ám, mondja, ha nem hagyja cserben a tudása, világos, hogy Proteus megfeleljék a közhelyeket pufogató londoni firkász, aki azért váltogatja alakját, hogy kicsússzon örök ellenfele, a végrehajtó markaiból. Megmagyarázza az idézetben szereplő alakokat is: a vadkan a dühödt párt-propagandista, a kígyó a rágalmazó, a bika szarvai a minden polémiához hozzászóló bértollnok dilemmáit jelöli, a kő pedig azt, ahogy a névtelenül rágalmazó bértollnok végül visszatér természetes alakjába, a mozdíthatatlan butaságéba („into his natural state of immovable Stupidity” 103). Nem mehetünk el amellett, hogy ebben a mondatban a rögzített, mozdíthatatlan forma a butaság eredeti, természeti állapota – ez ugyanis nemcsak azt jelzi, hogy a mű a szamarakat a butaság emlékművébe merevíti, de azt is, hogy ha Pope formát adna a káosznak, saját művét is a mozdíthatatlan butaság állapotába merevítené. A mottó kihagyásos voltának fent javasolt értelmezése épp ezt fejezi ki: nem gondolhatjuk, hogy azzal, hogy a mű formába önti a formátlanságot, el is úzná, diadalt is aratna felette. Itt is azt látjuk, hogy a formában való rögzülés nem garancia a káosz megfékezésére.

A szöveg a jegyzetet mintha Antoine Banier-nek tulajdonítaná, a korban jól ismert, *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire* szerzőjének, aki az antik mitológia történeteit igyekezett történelmi körülményekkel magyarázni; úgy tesz tehát, mintha Banier értelmezné Proteust a londoni bértollnokok megjelenítéseként. De igazából ebben sem lehetünk biztosak, mert a jegyzetíró egy őt megelőző tudósra utal, aki ezt felfedezte, s ennek kapcsán Banier-t idézi (latinul, bár Banier franciául írt, s az idézetnek olyan angol fordítást ad, mely megfelel a jegyzet Proteus-értelmezésének). Ezzel a szöveg a kibogozhatatlan értelmetlenségbe hanyatlik. Ráadásul azt is tudjuk, hogy a jegyzet valós szerzője William Warburton, aki a *Dunciad* 1751-es, Pope halála után megjelent kiadásában szignójával látta el – a jegyzetet tulajdoníthatjuk Pope-nak, a magát előbb Pope-nak kiadó, ám később Warburtonné változó Warburtonnek, vagy az ál-Banier egy alkövetőjének, aki kiforgatja az igazi Banier-t, vagy egy önmagával meghasonlott ál-Banier-nek, aki saját előfutáraként utal magára. A mégoly apró részletekben

is ott lappang a káosz. Mi több, így a jegyzetíró ugyanolyan alakváltó, formátlan identitású, mint a szamarak. Ám mivel Pope azt is mondja, hogy a formában való rögzülés a „mozdíthatatlan butaság természetes állapota”, nagyon is jó oka van arra, hogy saját művét – ez esetben jegyzetírói identitását – a formátlanság örvényébe taszítsa, máskülönben az is kőszerűen rögzített formává, a butaság természetes állapotának szobrává válna. Ennek alternatívájaként hasonul a mű a proteusi alakváltókhöz.

Azt, hogy a rögzített forma nem jelenti a kulturális hanyatlás formátlanságának ellenpontját, egy másik, a szamarak ábrázolására következetesen használt motívum is jelzi, amely alakváltásukkal szemben éppen hogy alakíthatatlanságukat, nehézkedésüket, tehetetlenségüket emeli ki. A káosz uralma a mű bevezetőjében „saturnusi ólom kor”-ként szerepel (1.28); a római mitológiában Saturnus az aranykorban uralkodott, itt ennek inverzéről van szó, és nem lényegtelen, hogy az ólom a legstabilabb, a folyékony alaktalanságtól legmesszebb álló elem. Mikor az alvilági jóvendöléseket hallgatva Cibber megígéri, hogy beteljesíti Ostobaság uralmát, ismét ugyanezzel az inverzióval találkozunk: Pope megidézi az *Aeneis* próféciját Augustus és a saturnusi aranykor eljövételéről (3.320), s jegyzetben hozzáteszi, hogy ez itt az 1. könyvben említett ólom-kor eljövételét jelenti (258). Az ólom újra és újra előkerül a szamarakkal kapcsolatban: a hósi játékok azon fordulójában, mikor a szamarak a szennyvízesatornába merülnek alá, a győztesnek járó fődíj egy ólomból kiöntött disznó (2. 281); John Gilbert, a Pope szerint a szamarak hadához tartozó yorki érsek jellemzése „ólmos Gilbert” (4.608), s Scriblerus lábjegyzete megmagyarázza, hogy a jelzót az „ólom-korból” képezte a szerző (353). De nem is kell a szamaraknak alakíthatatlannak lenniük ahhoz, hogy ólmosságuk jellemezze őket: mikor Ostobaság Cibber elvetélt író kísérleteit figyeli, a művek halott embriói között „folyó ólomként kicsapódó értelmetlenséget” (1.123) lát – ebben a szakaszban még ami folyékony is ólomból van, a formátlan változás is az ólom mozdíthatatlanságává lesz. És ez a motívum egyéb hasonló módokon is megjelenik. A nevelést, iskolákat és egyetemeket támadó részben a tanítók biztosítják Ostobaság istennőt, hogy ugyanazt az elméket biztosan megkötő cementet használják mindenkire, s így minden elmét egyként holt állapotba hoznak (4.267–268). Cibber szédítő butasága örökkön vánszorog, saját nehézsége biztosítja, hogy soha nem tér le az ostobaság útjáról (3.294–295). A 4. könyv invokációjában pedig a költő azt kéri Ostobaságtól, hogy mielőtt elragadná őt dalával együtt, egy pillanatra még enyhítse „mozdulatlanságában erős” hatását (4.7), az ide vonatkozó jegyzet pedig elmagyarázza, hogy itt az anyag tehetetlenségi erejéről van szó, amely ugyan nem is erő, de mégis az alapja a „tunya” anyag minden minőségének (273). Ez az utolsó példa főként azért jellemző, mert a vers az itt tárgyalt minőséget az anyaghoz, anyagisághoz, vagy az anyagiassághoz köti, a nehézkedés, tehetetlenség, mozdulatlanság, tunyaság az anyag világából a szellem világába való felemelkedést akadályozzák meg.

A műben tehát a szamarakat ez a motívum és az ezzel ellentétes proteusi alakváltás egyaránt jellemzi, s ez meghatározó azt illetően, amit Pope műve a forma és a formátlanság viszonyáról mond. Mint láttuk, a mű sikere a recepció szerint leginkább azon múlik, hogy formát ad az ábrázolt formátlanságnak, a szobor mozdíthatatlan, kőszerű, stabil formájába önti a szamarak alaktalanságát. Ha azonban csak ezt tenné, a mű is az ólom-, cement-, tunya-, nehézkedő-, mozdulatlan-lét motívumával volna jellemezhető. A *Dunciad*-ban azonban a kőszerűen rögzült forma és a rögzíthetetlen formátlanság nem egy morális vagy esztétikai skála ellentétes pólusai. A mottó épp azért alakít Ovidius sorain, hogy hangsúlyozza: a szamarak megmerevítése nem jelenti azt, hogy ezzel a formátlanság és a káosz távol tartható, hisz mint láttuk, a kőszerű rögzítettséggel, a változásra, alakíthatóságra képtelen nehézkedéssel jellemzett forma egyben a butaság ősállapota is. Így talán nem is csoda, hogy Pope műve annyi módon hasonul a formátlansághoz, amit ábrázol; egyenesen szükséges, hogy a műnek része legyen saját összevisszasága, abszurditása, az alaktalanságban való tobzódása is, máskülönben a rögzített forma tehetetlenségébe nehezedne. A kőszoborrá merevített szamarak emlékműve nem a rend idealizálása a káosszal szemben, mert ezzel csak a butaság inerciájává válna. Mindebből azonban nem azt kell leszűrniünk, hogy Pope szerint minden csak káosz volna – az érvek a mű rendezettség mellett érdemi érvek, nagy műgonddal megformált alkotásról van szó, ám olyanról, amelynek, úgymond, a formátlanság a formája. A *Dunciad* formája nem arról árulkodik, hogy Pope a klasszicista poétika eszményeinek jegyében a természet belső rendjének imitálásával győzné le a káoszt – ez a mű nem a rend idealizálása a formátlansággal szemben. Pope utolsó műve ehelyett azt mutatja meg, hogy a káosz nem elhárítható, konstans része a világnak, ha tetszik, a rendezetlenség része a természet rendjének. A *Dunciad* nem diadal-maskodik a káosz fölött azzal, hogy formába önti azt, mert olyan formába önti, melynek része a formátlanság – e kettő Pope műve szerint nem elválasztható, s mikor ezt megmutatja, kilép abból az értelmezési keretből, melyet a klasszicista poétikának a mimézisre és idealizálásra vonatkozó elvei és a mimetikus forma gondolata határoznak meg.

Ennek az értelmezésnek arra nézve is vannak következményei, hogyan változott Pope gondolkodása, miért is lépett ki a klasszicista poétika keretei közül az életmű utolsó darabjának alkotásakor, mit gondolt az emberi természetről, vagy a kultúráról, vagy arról, ahogyan az formát igyekszik adni a világnak. Mindez azonban kívül esik ennek a tanulmánynak a tárgyán. Mintegy utógondolatként azonban érdemes megemlíteni, hogy mivel a mű a formátlan létének kiiktathatatlanságát mutatja meg, a mimetikus formát megalapozó kategóriáknál alapvetőbb – a forma és a lét összefüggéseit tételező – filozófiai elgondolásokra való reflexióként is olvasható Pope életművének záró akta.

IRODALOM

- Arisztotelész 1969. *Politika*. Ford. Szabó Miklós. Budapest, Gondolat.
- Arisztotelész 1997. *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerkesztette, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította Bolonyai Gábor. Budapest, PannonKlett.
- Bogel, Fredric 2013. *New Formalist Criticism. Theory and Practice*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137362599>
- Dryden, John 1974. *Works, Volume 4. Poems 1693–1696*. Szerkesztette A. B. Chambers és William Frost. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520905245>
- Erskine-Hill, Howard 1964. The “New World” of Pope’s *Dunciad*. In Maynard Mack (szerk.) *Essential Articles for the Study of Pope*. Hamden, Archon Books. 803–825.
- Fairer, David 1984. *Pope’s Imagination*. Manchester, Manchester University Press.
- Jones, Emrys 1968. Pope and Dulness. *Proceedings of the British Academy*. 54. 231–263.
- Keener, Frederic 1989. Pope, Dryden, Milton, and the Poets’ Secret. *English Literary History* 56/1. 81–97. <https://doi.org/10.2307/2873124>
- Kinsley, William 1971. The *Dunciad* as Mock-Book. *Huntington Library Quarterly*. 35/1. 29–47. <https://doi.org/10.2307/3816930>
- Lewalski, Barbara 1978. On Looking into Pope’s Milton. *Milton Studies* 1. 29–50. <https://doi.org/10.2307/26395409>
- McLaverty, James 2001. *Pope, Print and Meaning*. Oxford, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198184973.001.0001>
- Ovidius 1941. *Metamorphoses*. Ford. Frank Justus Miller. Cambridge/MA, Harvard University Press – London, William Heinemann. The Loeb Classical Library 42–43. 1–2 köt.
- Ovidius 1975. *Átváltozások*. Ford. Devcséri Gábor. Budapest, Magyar Helikon.
- Peterson, R. G. 1975. Renaissance Classicism in Pope’s *Dunciad*. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 15/3. 431–445. <https://doi.org/10.2307/449989>
- Pope, Alexander 1728. *The Dunciad. An heroic poem. In three books*. Dublin, Printed; London, Reprinted for A. Dodd.
- Pope, Alexander 1729. *The Dunciad Variorum. With the Prolegomena of Scriblerus*. London, printed for A. Dodd.
- Pope, Alexander 1993. *The Major Works of Alexander Pope*. Szerk. Pat Rogers. Oxford, Oxford University Press.
- Pope, Alexander 2009. *Alexander Pope: The Dunciad in Four Books*. Szerk. Valerie Rumbold. London és New York, Routledge.
- Rapin, René 1706. *The Critical Works of Monsieur Rapin, in two volumes*. 1–2 kötet. London.
- Regan, John V. 1975. Orpheus and the *Dunciad*’s Narrator. *Eighteenth-Century Studies*. 9/1. 87–101. <https://doi.org/10.2307/2737661>
- Sherburn, George 1956. *The Correspondence of Alexander Pope*. 1–5 kötet. Oxford, Oxford University Press.
- Siebert, Donald T. Jr. 1976–1977. Cibber and Satan. *The Dunciad* and Civilization. *Eighteenth-Century Studies*. 10/2. 203–221. <https://doi.org/10.2307/2737555>
- Szenczi Miklós – Kéry László – Vajda Miklós (szerk.) 1986. *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig*. 1–2 kötet. Budapest, Európa.
- Tarrant, Richard 2002. Chaos in Ovid’s *Metamorphoses* and its Neronian Influence. *Arethusa*. 35/3. 349–360. <https://doi.org/10.1353/are.2002.0026>
- Vergilius 1984. *Vergilius összes művei*. Ford. Lakatos István. Budapest, Európa.

- Vermeule, Blakey 1998. Abstraction, Reference, and the Dualism of Pope's "Dunciad." *Modern Philology*. 96/1. 16–41. <https://doi.org/10.1086/492713>
- Williams, Aubrey 1955. *Pope's "Dunciad": a Study of its Meaning*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- Wolfson, Susan J. 2006. Introduction: Reading for Form. In Susan J. Wolfson – Marshall Brown (szerk.) *Reading for Form*. Seattle – London, The University of Washington Press. 3–25.

Az eszményi szépség nyomában Sir Joshua Reynolds művészetelméletéről*

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21364>

A mimetikus eljárás felfüggeszti valóságtapasztalatunkat, hogy teljesebb módon állítsa vissza azt, amire egyedül a műalkotás képes, ez a *mimészsész paradoxona*.

(Bacsó 2016. 32.)

Sir Joshua Reynolds (1723–1792) nem pusztán a 18. századi klasszicizmus, különösen a portréfestészet gigásza, hanem a klasszicista művészetelmélet egyik megalapozója is. Reynoldst 1768-ban a francia mintára létrehozott Royal Academy of Arts első elnökének nevezik ki, mely minőségében összesen tizenöt előadást tart az Akadémia hallgatóságának 1769 és 1790 között, kezdetben évente, majd két évente, december havának elején.¹ Az *Előadások* (*Discourses*) keletkezési körülményeinek köszönhetően igen erős didaktikus-pedagógiai, illetve gyakorlati profillal, sőt reprezentatív-politikai tétikkel bír (vö. Wark 1988. xvi–xvii), noha Reynolds célja nem pusztán a festészet *mesterségbeli* szabályainak előírása, hanem olyan *művészeti* „alapelvek” (*principles*) vagy „általános szempontok lefektetése, amelyek alkalmasak a biztos alapokon álló ízlés kifermüléséhez” (Reynolds 1797/1988. VI. 93),² továbbá az eszményi szépség megragadásához is ezek hivatottak elvezetni a leendő festőket. Ebben az értelemben az *Előadások* valóban általános „művészetelméletként” (X. 175) – noha nem *esztétikaként*³ –

* Jelen tanulmány létrejöttét az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719 számú, *Esztétikai kommunikáció Európában (1700–1900)* című OTKA kutatási témapályázatának támogatása tette lehetővé. Köszönettel tartozom a kutatócsoport tagjainak, valamint Szécsényi Endrének a tanulmány kéziratához fűzött megjegyzéseikért, továbbá a *Magyar Filozófiai Szemle* által felkért névtelen bírálóknak kritikai meglátásaikért és javaslataikért.

¹ Az első hét előadás összegyűjtött szövegét Reynolds 1778 májusában publikálja, írásos munkásságának összkiadása 1797-ben jelenik meg.

² A tanulmányban az *Előadásokra* történő hivatkozások mind erre a kiadásra vonatkoznak, az előadás számát és az oldalszámot inntől a fő szövegben, zárójelben adom meg.

³ A 18. században, legalábbis a brit felvilágosodásban, az esztétika (vagy amit ma annak nevezhetünk) elsősorban nem szépség- vagy művészetelméletként, hanem az *érzékenység anatómijaként*, filozófiai antropológiaként jön létre, amely kiterjed az esztétikai észleletekért felelős mentális és fizikai képességek azonosítására, optimális működésük törvényszerűségeinek felfedezésére, továbbá – mediko-fiziológiai, episztémikus, morális, spirituális és szocio-

kívánnak fellépni, túlmutatva a festészeti traktátusok reneszánsztól megnyíló tradícióján, ami persze nagyon is összhangban van Reynoldsnak azzal a későbbiekben még tárgyalandó törekvésével, hogy a festészetet, *szabad* művészetként, elszakítsa a *mechanikus* művészetektől (VII. 117).

Huszoney év választja el az első és a tizenötödik előadást, így talán nem meglepő, hogy nincs konszenzus a Reynolds-kutatásban, hogy vajon az eltelt idő eredményezett-e változást Reynolds művészetelméleti gondolkodásában.⁴ Én úgy látom, az első és utolsó előadás között eltelt évtizedek ellenére művészetelméletének alapelvei nem változtak. Mi több, már tíz évvel a legelső előadást megelőzően, szinte kész formájukban találkozunk velük a Samuel Johnson felkérésére írt három *Idler*-esszében (Reynolds 1759/1798a; 1759/1798b; 1759/1798c). Ez nem csupán azt jelenti, hogy a Reynolds-féle művészetelmélet rekonstrukciójának ki kell terjednie e korai esszékre is, hanem azt is, hogy annak eredetvidékét – forrásait és vitapartnereit – az 1750-es években kell keresnünk. Ne feledjük, a brit felvilágosodás esztétikájának talán legizgalmasabb, legdinamikusabb, elméletileg legrobosztusabb évtizedéről van szó: Reynolds *Idler*-esszéi egyazon évben jönnek ki, mint az általa erősen opponált Edward Young *Gondolatok az eredeti alkotásról* (*Conjectures on Original Composition*) című munkája, Adam Smith *Az erkölcsi érzelmek elmélete*, vagy Edmund Burke *Filozófiai vizsgálódásának* második kiadása, és csupán két évvel később, mint David Hume esszéi, illetve a nagy ellenlábás William Hogarth által jegyzett *A szépség analízise* (*The Analysis of Beauty*). És természetesen ezt az évtizedet is uralja Samuel Johnson, Reynolds jó barátja és klubtársa, a korszak kritikusfejedelem, aki az első hét *Előadás* 1778-as kiadásában a királynak szóló ajánlást is jegyzi, és akinek „imprimatúrája nélkül nem lenne bátorságom a nyilvánosság elé lépni” (Reynolds levele Boswellnek 1777. december 17. [Reynolds 2000. 73]).⁵

Szemben azonban Hume-mal, Johnsonnal vagy Burke-vel, Reynolds a brit felvilágosodás azon szerzői közé tartozik, akikről sokat vélünk tudni, annak ellenére, hogy nem sokan olvassuk behatóbban. Mind tudjuk, például, hogy Reynolds az „eszményi szépség” (*ideal beauty*) nevében védelmébe veszi a nagy stí-

politikai funkciók hozzárendelésével – az ember individuális, szociális, sőt providenciális életében való szerepük megállapítására és előmozdítására (Csuka 2019). Reynoldsnál, noha nem hiányzik teljesen ez az antropológiai dimenzió – például az „elme belső szerkezetére” (VII. 132) vagy a képzelőerő működésére tett utalások révén –, elsősorban nem az érzékenység, hanem a festészet anatómiájával van dolgunk.

⁴ A vitához lásd például Barrell 1986. 69–72. Reynolds művészetelméletének helyéről a klasszicizmus és a romantika között lásd Wark 1988. xxx–xxxii. Reynolds hírhedt elméleti inkonzisztenciáiról lásd Goldstein 1968; Leypoldt 1999.

⁵ Johnson szerepvállalásáról már az *Előadások* születésének idején is sok pletyka keringett, voltak, akik kifejezetten neki (kevesebben, akik Reynolds egy másik barátjának, Burke-nek) tulajdonították azokat. A valóságban azonban Johnson kontribúciója kimerült a stiláris javításokban, amint ezt a fennmaradt kéziratok kellően bizonyítják (lásd Hilles 1967. 134–141).

lus (*grand* vagy *great style*) szikár fenségét, szemben a „modern ízlés” (barokk, rokokó) buja ornamentikájával; a művészeti idealizálást, szemben az individualizáló és naturalizáló tendenciákkal; a nagy mesterek utánzásának követelményét, szemben a magányos művész eredetiségének és zsenialitásának (proto-)romantikus kultuszával. Hasonló a helyzet magával az eszményi szépség fogalmával is. A klasszicizmus alapvető törekvése az eszmény megragadásában áll, mint Hugh Honour írja Goethe kapcsán, azazhogy a művész célja, a partikuláris tárgyak komparatív tanulmányozása után,

a képzelet szökellésével összefoglalni minden egyedit egyetlen látomásba vagy intuitív szintézisbe, és így, absztrakcióból absztrakcióba emelkedve, a tipikusat vagy egyetemest oszthatatlan harmóniájában és tisztaságában jeleníteni meg *sub specie aeternitatis* [az örökkévalóság szemszögéből] (Honour 1991. 95).⁶

Más szóval az „eszményt” a 18. századi klasszicizmusban a véletlenszerű és esetleges egyediségek kusza, noha sokszor elbájoló felszíne mögötti örök érvényű igazságok, törvények képezik, vagy egy szóval a nagybetűs Természet, annak kognitív, erkölcsi és spirituális vetületeivel egyetemben. A „természet pusztá másolója sohasem lesz képes nagyságot létrehozni; sem fölemelni és kitágítani a néző eszméit, sem pedig fölhevíteni annak szívét” – írja Reynolds az 1770-es esztendőben tartott harmadik akadémiái előadásában (III. 41).

Mindezek alapján könnyű a klasszicista művészetelméleteket „idealistának” bélyegezni, mely idealizmus jelentése azonban sokszor tisztázatlan marad. Maga Reynolds sem tudta kikerülni ezt: az eszményi szépséget a 20. századi recepció korai szakaszától jellemzően valamifajta platonizáló esztétika konceptuális szimptomájának látták, a platonizáló reneszánsz művészetelméletek kései örökösének, bár mások sokkal inkább Arisztotelész módszerét vagy temperamentumát látták felsejleni Reynolds művészetelmélete mögött.⁷ Noha a Plátón–Arisztotelész tengelyen való elhelyezhetőség kérdése korán foglyul ejtette a recepciót, Reynolds maga, a brit felvilágosodás szinte egészéhez hasonlóan, a poszt-locke-iánus episztemológia keretein belül kívánt maradni. Azaz legjobb esetben is csupán a „platóni metafizika naturalizálásáról” beszélhetünk (Costelloe 2013. 84), akármit jelentsen is az, de talán leginkább akkor értjük helyesen a reynoldsi művészetelméletet megalapozó eszményi szépséget, ha szem előtt tartjuk, hogy „Reynolds klasszicizmusának valódi filozófiai rokona nem Plátón, hanem John Locke” (Trowbridge 1939. 1).

⁶ Az 1798-as Goethe, melyre Honour itt utal, minden bizonnyal a *Propyläen* című folyóirat bevezetője (magyarul lásd Goethe 1798/1981).

⁷ A korai 20. századi recepció erre irányuló vitájához lásd Hipple 1953. 232–234. Hogy mit is kellene a 18. századi klasszicista művészetelmélet kontextusában platonizmus vagy arisztotelianizmus alatt értenünk, persze korántsem világos (előbbihez lásd Szécsényi 2021, utóbbihoz Ruttkey 2002).

Mit jelent, mivé válik az eszményi szépség fogalma a 18. század empirikus pszichológiájában, és milyen implikációkkal bír ez a festői gyakorlatra és a festők képzésére a Royal Academy-n? Továbbá hogyan viszonyul Reynolds művészetelmélete és az alapjául szolgáló eszményi szépség-fogalom a brit felvilágosodás empirikus pszichológiából építkező új esztétikáihoz, pontosabban az 1750-es évektől mindinkább esztétizálódó szépségfogalomhoz?

Az alábbiakban ezekre a kérdésekre próbálok meg válaszolni Reynolds *Előadásainak* és esszéinek értelmezésével. Az első részben az eszményi szépséghez vezető útnak tekintett akadémiai képzés reynoldsi modelljével foglalkozom (I), majd rátérek magára Reynolds eszményi szépség-fogalmára (II). Reynolds koncepciójának rekonstrukciója után rámutatok az eszményi szépség intellektuális és morális fogalma és az érzékenység 18. századi diskurzusának új, esztétizálódó szépségfogalma közötti feszültségekre (III). Amellett érvelek majd, hogy Reynoldsra hatással voltak a korabeli új esztétikák, ekképpen pedig intellektuális és morális szépségfogalmának problematikusságát is világosan látta, azonban a mögötte megbúvó művészetkoncepció miatt kitarzott mellette (IV).

I. INVENCIÓ, GÉNIUSZ, TRADÍCIÓ, IMITÁCIÓ

Reynolds élesen szembefordul a Platón *Iónjára* visszafuttatható gondolattal, miszerint a nagy művészet, a zseni művészete inspiráció, elragadtatás vagy isteni ajándék eredményeként jönne létre (III. 44; VI. 94), azazhogy az ideális szépségért égi magasságokba kellene emelkednünk, túl az empirikus realitáson, ahelyett, hogy a természet vagy más festők műveinek fáradságos imitációjával bajlódnánk. Mint írja: „Ezen nagy eszményi tökély és szépség után nem a menyekben kell kutatnunk, hanem a földön. Itt vannak köröttünk, minden oldalról körülvesznek minket.” (III. 44.) Reynolds azonban éppilyen kritikus a született zseni mítoszával, amely a század második felében, Edward Young *Gondolatok az eredeti alkotásról* (1759) című munkája nyomán egyre inkább megerősödni látszott, és amely a zseni minden szabályon túlszárnyaló erejét szembefordította a szolgainak kikiáltott imitációval. Előadásai során az Akadémia elnöke többször visszatér az ihletett zseni mítoszára, hogy hatástalanítsa a benne rejlő „anarchisztikus robbanóanyagot” (Radnóti 2010. 405).

A festő, Reynolds szerint, nem hagyatkozhat sem az isteni sugallatra, sem a természetes tehetségére: a művészi invenció ugyanis elképzelhetetlen a tapasztalás hosszú és fáradságos munkája útján szerzett alpanyagok nélkül. Mi több, Reynolds – a semmiből teremtő, született géniusz „elragadtatott”, intuitív invencióját profanizálva – tisztán a poszt-locke-iánus empirikus pszichológia ter-

minusaiban írja le az invenciót,⁸ összhangban egyúttal az invenció ciceroniánus retorikai hagyományával, illetve annak kora modern festészetelméleti adaptációival:⁹ „Az invenció szigorú értelemben alig több, mint azon képek újfajta kombinációja, amelyeket korábban gyűjtöttük és raktározunk el az emlékezetben. A semmiből nem jöhet létre semmi sem: az, ki nem halmozott föl alapanyagokat, nem lesz képes építeni sem.” (II. 27.) Reynolds organikus metaforájában „az elme terméketlen föld csupán [...], hacsak nem termékenyítik meg és dúsírtják fel folytonosan idegen anyagokkal” (VI. 99).

Invenció-fogalmának empirikus pszichológiai háttere szépen összesimul azzal, hogy Reynolds a festészet „tudós és szabad hivatásáról” (VI. 93) egyértelműen *társadalmi gyakorlatként* gondolkodik. Szemben Young magányos, proto-romantikus festőjével, Reynolds akadémiai festője egy hagyomány- és gyakorlatközösség részévé válik; ennek imitációja teszi lehetővé számára a kiválóság, a zsenialitás ostromlását. A festői invenció, ahogy a géniusz is, Reynolds művészetelméletében alapvetően *kommunikatív*.¹⁰

Az invenció a zseni egyik megkülönböztető jegye, ám a tapasztalat azt mutatja, hogy az invenció mások invencióinak ismeretéből fogan, ugyanúgy, ahogy mások gondolatainak olvasásán keresztül tanulunk meg gondolkodni. (VI. 98.)

A magam részéről szentül hiszem, hogy egyedül az imitáció révén jöhet létre változatosság, de éppígy az invenció eredetiségét is csak ennek köszönhetjük. Sőt még tovább megyek: még a zseni is, vagy legalábbis amit így szoktak hívni, az imitáció szülötte. (VI. 96.)

A festőnek előírt reynoldsi képzés a tapasztalaton, a mesterségbeli készségek elsajátításán és az imitáción keresztül vezet, mégpedig három lépésben (II. 25–27; III. 41). Kezdetben, mintegy a festészet „nyelvtanaként” (II. 26) kellő ügyességre, pontos rajzolásra és színkezelésre, a kompozíció alapszabályainak ismeretére kell szert tennie, mégpedig az „előtte álló tárgyak pusztá másolása” révén (III. 41).

⁸ Reynolds invenció-fogalma mögött a képzelőerő locke-iánus fogalma bújik meg, akár csak olyan elődeinél, mint Addison vagy Burke (vö. Addison 1712/2007. 1187 [No. 411]; Burke 1759/2008. 19). Mint Reynolds írja: „a képzelőerő pusztán önmagából képtelen bármit is létrehozni, és csak azoknak az ideáknak az újrendezésére és kombinációjára képes, amelyekkel az érzékek látták el.” (VII. 132.)

⁹ A festői invenció reynoldsi koncepciójának retorikai gyökereihez lásd Bevilacqua 1970. 67, 70.

¹⁰ Reynolds 1774-es, *Three Ladies Adorning a Term of Hymen* című képének szentelt rövid tanulmányában E. H. Gombrich a festő „szintetizáló” gyakorlatában éri tetten ezt az elvet, amikor kimutatja, hogy Reynolds miként ötvöz ikonográfiai tradíciókat, azaz hogy számára az invenció az adaptációban, pontosabban az adaptáció színrevitelében áll (Gombrich 1942).

Másodszor a régi mesterek – elsősorban a nagy stílust képviselő olasz iskolák mestereinek – fegyelmezett és alázatos tanulmányozása, illetve másolása következik, mindama kiválóságok összegyűjtése és felhalmozása, amelyek a művészeti tradíció gazdag tárházában szétszórtan fellelhetők (II. 26). Az invenciót lehetővé tevő emlékkép-felhalmozás és -kombináció fontos része nem pusztán a gondos megfigyelés, de éppígy a tárgyak kiválasztásának, feldolgozásának és főként összehasonlításának a képessége: „A tökéletes stílusra (*greatest style*) törekvő festő első stúdiума legyen tehát e hosszú, fáradságos összehasonlítás. Ekként helyes ideára tesz szert a szép formákról, és a természetet önnönmaga által javítja ki, tökéletlen állapotát a tökéletesebbel.” (III. 44.)

A művészeti tradíció azért bír hihetetlen jelentőséggel Reynolds akadémiai képzésében és művészetelméletében – legyen szó az invenció, az eszményi szépség, a művészet igazsága vagy a stílushierarchiák problémájáról –, mert a nagy mesterek már elvégezték a szelekció, megfigyelés, összehasonlítás és absztrakció fáradalmas munkáját előttünk, ők már keresztülverekedték magukat a partikulárison, és kipárolták számunkra a természet általános vagy centrális formáit (VI. 101). Reynolds ezért sem javasolja festőhallgatóinak, hogy csupán egyetlen mester vagy iskola követőitül szegődjenek, ahogy azt sem, hogy egyetlen modellt másoljanak (I. 20–21), mert így nem lesznek képesek felismerni az abban rejlő hibákat, sem versengeni vele vagy felülmúlni azt (VI. 103–104).

A festő képzése, érvel Reynolds, teljes joggal nevezhető intellektuális képzésnek: a kiválóság eléréséhez elsősorban „nem a kéz, hanem az elme munkálkodására” (VII. 117) van szükség, a nagy stílus éppen itt válik el az ornamentálistól:

A valódi festő törekvése ennél átfogóbb: ahelyett, hogy embertársait imitációinak aprólékos csinosságával (*neatness*) mulattatná, arra vállalkozik, hogy ideái nagysága révén fejlessze (*improve*) őket; ahelyett, hogy nézője külső érzékeinek megtévesztésével dicséretért ácsingózna, dicsőségre tör, mégpedig a képzelőerő megragadása révén. (III. 42.)

A festő dolga a *leírás*, állítja Reynolds, így tanulmányoznia kell a költészetet „poétikus szellemért és ideakészletének (*stock of ideas*) gazdagításáért”, a filozófiát az emberi test és elme mélyebb ismeretéért. Valamint ha az elmélyültebb stúdió munkák valamiért elérhetetlenek számára, legalább igyekezzék tudós társaságokban forogódnival, hogy „elméjükben észrevétlenül kialakuljon a racionális és szisztematikus ízlés” (VII. 117–118). Reynolds tapasztalatból beszél: nehéz felmérni a *Club* Reynolds művészetelméletére tett jelentőségét, azaz hogy 1763-tól péntekenként a londoni Turk’s Head Távermben találkozott olyan „tanult és szellemes férfiakkal”, mint Johnson, Boswell, Burke vagy Goldsmith (Damrosch 2019).

Reynolds tehát „az elme folyamatos pallérozását” követeli meg a művészeti tradíció tanulmányozójától (VI. 101), amíg birtokába nem jut az abban kibontakozó kiválóságoknak:

...amíg birtokába nem jut az abban kibontakozó kiválóságoknak (III.44).

Utolsó előadásában nem véletlenül hívja föl Reynolds hallgatói figyelmét, hogy a nagy stílusban fogant festészet „teljes egészében mesterséges” (XV. 277), azaz a művészeti hagyomány mély konvenciójának eredménye, amely ekként csiszolt ízlést igényel, noha bizonyos mértékben az emberi elme konstitúciójára is támaszkodik. A művészeti tradícióban való elmélyüléstől, inti továbbá festőtanoncait Reynolds, ne várjunk pontos technikai útmutatót, és nem keverendő a szolgálai másolás követelményével sem. Ami kiolvasandó a nagy mesterek képeiből, ami utánzandó, az inkább „eszméik”, „általános elveik” és „gondolkodásmódjuk” (II. 30): „Ne lábuk nyomait kövessük, hanem az ösvényt, amelyen jártak!” (Uo.)¹¹ Ez az ösvény ugyanis, biztatja Reynolds hallgatóságát, az eszményi szépséghez vezet.

Talán nem felesleges itt egy rövid kitérőt tennünk Reynoldsnak a művészeti hagyományhoz és autoritáshoz való viszonyához. Radnóti Sándor rámutat a régiek utánzásának reynoldsi követelménye mögött megbúvó „*konverzációs modellre*”, a szociális kommunikáció jellegzetesen felvilágosodás kori tradíciójára, mely az igazolhatatlan előítéletek és látszatigazságok ellenszereként, sőt a jó ízlés megalapozásaként a beszélgetést és a vitát javallja: „Az ízlés tehát objektív és ugyanakkor képezhető, s az [alkotói] képességnek is elemi föltétele. Az idő tesztje és a közös vélemény a döntő az egyedi ízlésekkel szemben.” (Radnóti 2010. 404.) Radnóti szerint azonban a reynoldsi művészetelméletben érdekes feszültség lappang: Reynolds a jó ízlést ellehetetlenítő, esetleges előítéletek elhárítása érdekében javasolja hallgatóinak a régiek utánzását, amivel azonban az „autoritás rehabilitációját” hajtja végre (uo). Ez, érvel Radnóti, „az esztétikai *konzervativizmus* első képviselőjévé” avatja Reynoldsot (Radnóti 2010. 406).

Noha e feszültség helyenként érezhető az *Előadásokban*, Reynolds mindenképpen minimalizálni kívánja azt, és – amint a VI. előadásból vett következő idézet is mutatja – végső soron nem az autoritásnak való vak engedelmesség,¹²

¹¹ A klasszicizmus bevett megkülönböztetéséről van szó másolás (*copying*) és utánzás (*imitation*) között. Honour például Anton Raphael Mengstől idézi a következő helyet, ami akár Reynolds *Előadásában* is helyet kaphatott volna: „De aki eredményesen tanulmányozza és megfigyeli a nagy emberek teljesítményeit, azzal az őszinte óhajattal, hogy utánozza őket, az kifejleszti magában a képességet, hogy rájuk emlékeztető műveket alkosson, mivel munkájuk indítékait veszi fontolóra [...] és ilyképpen utánzó lesz, de nem másoló.” (Honour 1991. 98–99.)

¹² „Azoknak, akik művészetünk magasabb fokára jutván, immár stabilabb és szilárdabb talajon kívánnak állani, s alapelveiknek az autoritásnál erősebb alapot találni, akármilyen tiszteletreméltó és tekintélyt parancsoló legyen is utóbbi, bizton állíthatjuk, hogy létezik egy magasabb ítélőszék, amelynek még a nagy mestereknek is alá kell vetniük magukat, és amely előtt a művészet valamennyi kiválósága megítéltetik. Aki arra tör, hogy kitolja művészetünk határait, ki kell tárgítania látóköreit is, túl mindama előírásokon, amelyeket a könyvekben találunk vagy elődeink gyakorlatából leparolhatunk, hogy eljusson azon előírásokhoz, amelyek

hanem egyértelműen a felvilágosodás konverzációs, kritikára, sőt versengésre alapozott modellje kerekedik felül:

Őnök már tartanak ott a képzésükben, hogy joguk van a saját fejükkel gondolkodni és feltételezni, hogy senki sem tévedhetetlen. Tanulmányozzák hát a mestereket gyanakvással, hiszen a nagy emberek időnként nem mentesek nagy fogyatkozásoktól sem. Legjobb belátásuk szerint kritizálják, vessék össze és rangsorolják a nagy mesterek műveit, aszerint, hogy mennyire közelítik meg vagy maradnak el a tökéletesség önnön elméjükben kialakított mércéjétől, amelyet azonban, ezt sose feledjük, épp' e nagy mesterek tanulmányozásával voltak képesek kialakítani, és amely pontatlanná válik, mielőst elfordulnak tanulmányozásuktól. A nagy mesterek kiválósága az, ami rányitotta szemeket hibáikra is. (VI. 112.)

Radnóti ítéletével szemben fel lehetne hozni másfelől, hogy az autoritás Reynolds rehabilitációja – legalábbis az *Előadások* bizonyos helyei ezt sugallják – semmivel sem konzervatívabb, mint például az autoritás Hume-i rehabilitációja *A jó ízlésről* című híres esszéjében. Utóbbiban az a tény, hogy bizonyos műalkotások kiállták az idő próbáját – azaz kivívták a „jó kritikusok” mint ideális befogadók történeti kontextusváltásokon átívelő elismerését –, annak bizonyítékeként szolgál, hogy e művek birtokában vannak „bizonyos formáknak vagy tulajdonságoknak”, amelyek az „elme belső felépítésének eredeti szerkezete alapján” (*from the original structure of the internal fabric [of the mind]*) „véltőleg tetszést aratnak, [míg] mások pedig nem” (Hume 1757/1992. 229). Azaz az ízlés természetes és egyetemes mércéjét Hume nem az egyéni introspekción, hanem a kritikai gyakorlaton – „az ízlés társias játszmaín” (Radnóti 2010. 379) – keresztül látja rekonstruálhatónak, de ez csakis azért lehetséges, mert feltételezi az emberi elmeműködés uniformitását (vö. Townsend 2001. 194).

Hume-hoz hasonlóan Reynolds is feltételezi, hogy bizonyos formák/mínőségek és észleletek között természetes, kauzális reláció áll fenn, és éppígy „elménk belső szerkezetének (*internal fabric*), akárcsak testünk külső alakjának, szinte teljes uniformitását” (VII. 132). Az alábbi helyen pedig kifejezetten Hume iménti érveléséhez hasonló gondolatmenetet találunk, ahol is Reynolds a művészeti tradícióból véli kiolvashatónak a művészet szabályait, és ekképpen az ízlés egyetemes mércéjét:

Aki tehát ismeri azon műveket, melyek elnyerték különböző korok és különböző országok tetszését, és aki véleményét ez alapján alakította ki, az több alanyaggal és eszközzel bír, hogy eldöntse, mely művek mutatnak hasonlóságot az emberi elmével

forrása az elme, szellemi természetünk működése, és amelyekhez mindannak, mi tetszést kíván aratni, aránylania és igazodnia kell.” (VIII. 145.)

(*what is analogous to the mind of man*), mint az, aki csak a saját korát vagy országát ismeri. Ami gyönyörködtetett a múltban és gyönyörködtet a jelenben is, az nagy valószínűséggel a jövőben is fog: innen vezethetjük le a művészet szabályait, ezen a mozdíthatatlan alaplapon kell állniuk. (VII. 133.)

Kétségtől a művészeti hagyomány autoritásának elismerésével és esztétikai konzervativizmussal állunk szemben, de Reynolds ebben aligha képez kivételt, amint azt a Hume-mal való rövid összevetés is mutatja. A művészeti hagyomány autoritásának reynoldsi igazolása összhangban marad mind a brit felvilágosodás konverzációs modelljével, mind az elme naturalista anatómiájával. De vissza a festők képzéséhez!

A harmadik lépés látszólag a festőtanonc felszabadulását hozza el a korábbi tekintélyek uralma alól. Egészen eddig a művészeti tradíció minél szélesebb feltérképezése, a kiválóságok összegyűjtése és felhalmozása volt a cél, innentől azonban, a saját ítélőereje kormányzatára bízva, inkább az ítélőerő finom distinkcióin van a hangsúly. A művészet kiválóságait immáron „nem más művészeti teljesítményekkel veti össze, hanem magát a Művészetet méri a Természet mércéjével” (II. 27). Eddigre ugyanis kellően pallérozott a festői tekintet, tudja, mire kell irányulnia: „meg vagyok róla győződve, hogy művészetünk szépsége és nagysága teljes egészében abból fakad, hogy képesek vagyunk felülkerekedni az egyedi formákon, a helyi szokásokon, a partikularitásokon és mindenfajta részleten” (III. 44).

A festői fejlődés ezen pontján megváltozik a szabályok státusa is. Reynolds, olyan kortársaihoz hasonlóan, mint Hume, tagadja, hogy a zsenialitásnak vagy a hozzá szorosan kapcsolódó ízlésnek¹³ képesek volnánk megadni „precíz, változatlan szabályait” (III. 44). Ennek ellenére Reynolds számos helyen védelmébe veszi a szabályokat (*rules, principles*), és akárcsak barátja, Burke,¹⁴ élesen bírálja az ízlés/zsenialitás és az értelem szembefordítását, ami Younggal kezdődően

¹³ A zseni és az ízlés közötti különbség, írja Reynolds, „mindössze abban áll, hogy a zsenihez hozzáadódik még a kivitelezés gyakorlata vagy képessége (*power*). Vagy úgy is fogalmazhatnánk, hogy az ízlést, amikor ez a képesség hozzásegődik, immár zseninek nevezhetjük” (VII. 120).

¹⁴ Burke szerint az ízlésképzésben az emberi kogníció három területe érintett: az érzékek, a képzelőerő és az értelem. Ám amíg az érzékek és a képzelőerő (illetve a működésük nyomán fellépő szenvedélyek) valóban közvetlen, pre-diszkurzív, zsigeri-szomatikus bázisát képezik az esztétikai tapasztalatainknak, az ízlésképzés nem jöhet létre az értelem (és a tárgyra vonatkozó tudás) nélkül. Mint egy értelmezője írja, „míg Burke-nél az ízlés kauzális feltétele az érzés (*sentiment*), a normatív feltétel a tudás” (Perinetti 2012. 296). Azaz Burke egyszerre dolgoz ki egy szenzualista, fiziológiai esztétikát (vö. Ryan 2001), amikor a szép vagy a fenséges esztétikai tapasztalatáról van szó, és helyezi vissza jogaiba az értelmet, amikor a műalkotásokra irányuló kritikai ízlésképzésről: „Ami a képzeletet és a szenvedélyeket illeti, szerintem igaz, hogy az észnek ezekben nemigen van beleszólása; ám ahol az elrendezés, az illendőség, vagy az összhang is szerepet játszik, egyszóval ahol a legjobb ízlés különbözik a legrosszabbtól, meggyőződésem, hogy ott csakis az értelem működik, és semmi más.” (Burke 1759/2008. 30–31.)

egyre inkább kiélesedni látszik. Első előadásában, jó pedagógiai érzéssel, például erős kritikával illeti azokat, akik a szabályokat (és bármiféle elvet) korlátokként vagy béklyókként korholják: a szabályok

pusztán azoknak jelentenek béklyót, kik maguk nem bírnak géniusszal, ahogy a páncélat is, míg dísze és védelme az erősnek, terhére van a gyenge és idomtalan testnek, amelyet megbénít, noha támogatni volt hivatott. [...] ha a tanítvány maga is mesterré vált, ha géniusza fejlődésének legfelsőbb fokára juttatott, a szabályoktól ekkor talán búcsút vehet. Az állványzat azonban maradjon csak a helyén, míg fel nem húzzuk az épületet (I. 17).

Másutt pedig azt olvassuk, hogy a kritika művészeti gyakorlattal párhuzamos fejlődésének köszönhetően „szabályok révén is leírhatóvá vált a forma szépsége, a szenvedélyek kifejezése, a kompozíció művészete, de még az emelkedettség általános hatása is (*general air of grandeur*)” (VI. 97).

Félreértjük azonban Reynolds törekvését, ha a fenti idézetek alapján azt előírásokként követendő egzakt szabályok iskolás előállításában látjuk. Az *Előadások* valódi célja a szabályok *értelmének*, a műalkotás esztétikai erejét az emberi elméműködés felől magyarázó *elveknek* a feltárása (VIII. 162). Reynolds, noha harciasan szónokol a szabályok fontossága mellett, ugyanúgy kritikus az önkényes szabályok gondolatlan általánosításával, mint barátja, Johnson:¹⁵

A kritika feladata elvek (*principles*) lefektetése, mégpedig hogy a vélekedést tudássá nemesítse, és megkülönböztesse a gyönyörködtetés azon eszközeit, amelyek ismert okokon és racionális levezetésen alapszanak azon megnevezhetetlen és kifejezhetetlen csinoságoktól (*elegancies*), amelyek teljességgel a fantáziát célozzák, érezvén a belőlük eredő örömet, ám nem tudván az okát, és melyeket ez okból joggal nevezhetünk a lélek megigézőinek (*enchantresses of the soul*). A kritikának meg kell hódítania a tudomány számára az irodalom azon tartományait, ahol eddig a tudatlanság anarchiája, a fantázia szeszélye és az előírások zsarnoksága uralkodott. (Johnson 1751/1969. 122.)

Johnsonhoz hasonlóan Reynolds sem „az előírások zsarnokságának” apológiájára, hanem a művészet általános elveinek lefektetésére törekszik *Előadásaiban*.¹⁶ Ebben a johnsoni értelemben olvasandók tehát Reynolds szabályokról/elvekről írott sorai, noha az előadásszövegekből nem mindig világos, hogy Reynolds ép-

¹⁵ A johnsoni irodalomkritika pragmatikus, a szabályok kiterjeszhetőségét megkérdőjelező karakteréhez lásd Damrosch 1976. 6–37.

¹⁶ „Reynolds, akárcsak Samuel Johnson, arra törekszik, hogy a szabályokat az emberi elme, a művészeti médiumok és a külső anyagi realitás közötti komplex kapcsolatok termékeiként elemezze, valamint hogy eszerint megkülönböztesse a valódi elveket a pseudo előírásoktól” (Goldstein 1968. 214).

pen általános elveket vagy szűkebb értelemben vett szabályokat ért a *principle* vagy a *rule* kifejezések alatt.

Ilyen ambivalenciához vezet például, amikor a festő fejlődésének harmadik szintjéről írva Reynolds kijelenti, hogy a festő itt tesz szert „korlátlan uralomra a szabályok fölött” (II. 27). Reynolds még itt is egyértelműen elhatárolódik Young autarkikus génuszától. Erős állításról van szó, de számomra kétséges, hogy valóban Kant törvényadó génusza előzményének tekinthető-e, amint azt Paul Guyer állítja (Guyer 2012. 217). Mint Reynolds írja: „[a]mit ma zsenialitásnak nevezünk, nem ott kezdődik, ahol a szabályok általában véve (*rules, abstractedly taken*) véget érnek, hanem ahol a közkézen forgó és elcsépelet szabályoknak (*vulgar and trite rules*) már nincs keresnivalójuk” (VI. 97).¹⁷ Noha a génusz szabályai sokszor nehezen hozhatók a fogalmi általánosság szintjére, Reynolds ennek *lehetőségét* nem zárja ki, és hangsúlyozza, hogy „a festő lelki szemei előtt látja és érzi e szabályokat, és követi őket munkája során” (VI. 98).

A festő fejlődésének harmadik pontján a festészet szempontjából releváns fakultások bővülése is bekövetkezik: korábbi stúdiumai nem csupán kezét, de memóriáját és ítéletét is felkészítették, most pedig eljött az idő, „hogy félelem nélkül kipróbálja képzeletének erejét” (II. 27) is. Ez az a pont, ahol Reynolds elengedi a festő kezét, mert bízik abban, hogy a korábbi stúdiumok során megismert tradíció úgysem ereszti azt egykönnyen: „Az elme, kellő fegyelmezettségre szert tévén, a leghevesebb rajongásba vetheti magát, és a legvadabb szélsőségek határain egyensúlyozhat.” (Uo.)

A festői képzés és tapasztalatgyűjtés végső célja annak megtanítása, „mi is formátlan (*deformed*) a természetben, vagy, más szóval, mi is partikuláris vagy szokatlan” (III. 44). Vagy amint kicsivel később Reynolds maga összegzi: „Eképpen az ismételt tapasztalatoknak és a természetben található tárgyak figyelmes összevetésének köszönhető, hogy a művész szert tesz a centrális formára (*central form*), ha kifejezhetem így magam, amelytől valamennyi eltérés formátlanság” (III. 45). Legfőbb ideje, hogy mi is rátérjünk a centrális forma, illetve az eszményi szépség reynoldsi fogalmának rekonstrukciójára!

II. AZ ESZMÉNYI SZÉPSÉG MINT CENTRÁLIS FORMA

Reynolds a poétikai, retorikai és festészeti tradíció teljességét véli maga mögött tudni, amikor a természet pusztá másolásának és az imitációnak a szembeállítására rájátssza a „partikuláris természet” és az „általános természet”, illetve

¹⁷ VIII. előadásában Reynolds számos példát hoz olyan szabályokra, amelyekre rácafolta a festészet történeti alakulása, és amelyek hatóköre így nem nyúlik túl a szabálykönyvek előírásain (VIII, 155. skk.). Azaz itt is arra látunk példákat, hogy „[v]annak bizonyos szabályok, amelyek abszolút autoritása, akárcsak dajkáinké, megszűnik, amint kilépünk a gyermekkorból” (VIII, 154).

a partikuláris szépségének / csinoságának (*Elegant*) és az általános természet eszményi szépségének (sokszor fenségességének) dichotómiáját, sőt az emberi elmeképességek, illetve a művészeti stílusok és témák hierarchiáját: „valamennyi művészet az eszményi szépség révén tesz szert tökéletességre, amely fölötte áll mindannak, amit az egyedi természetben (*individual nature*) találni” (III. 42). De hogyan is kellene értenünk ezt, mit is jelent pontosan Reynolds sokszor idézett eszményi szépsége? Hadd idézzem hosszabban az 1770-es esztendő III. előadásának egyik reprezentatív szöveghelyét:

A figyelmes vizsgálódás számára valamennyi tárgy, amelyet a természet tár elénk, valamilyen hibát vagy elégtelenséget mutat. Még a legszebb formákban is van valami gyöngeség, kicsinység vagy tökéletlenség. Ám nem minden szem képes észlelni e hibákat, csakis az olyan, amely nagy gyakorlatra tett szert e formák szemlélésében és összehasonlításában, és amely jártassá vált abban, hogy megfigyelje mindazt, ami az egyazon fajtához tartozó dolgokban közös, szert tévén ezáltal annak képességére, hogy észrevegye, aminek a partikuláris tárgyak egyenként híján vannak. A nagy stílusra törekvő festő első stúdiума legyen tehát e hosszú, fáradságos összehasonlítás. Ekként helyes ideára tesz szert a szép formákról, és a természetet önnönmaga által javítja ki, tökéletlen állapotát a tökéletesebbel. Miután szeme képessé vált arra, hogy a dolgok véletlenszerű hiányosságait, túlbujánzásait vagy formátlanságait elkülönítse azok általános alakjaitól (*general figures*), absztrakt ideát alkot a dolgok formájáról, amely az összes létező eredetinel tökéletesebb. Paradoxonnak tűnhet, de a természet után alkot, noha rajzolt alakjai nem hasonlítanak egyetlen valódi tárgyra sem. A természet e tökéletes állapotáról alkotott idea, melyet a Művész az Eszményi Szépségnek nevez, az a vezérlő princípium, amely ott lebeg a zseni alkotásai előtt. (III. 44–45.)

Első ránézésre úgy tűnhet, a klasszikus (és klasszicista) *elekcio-elvvel* állunk szemben. Eszerint a mimetikus eljárás célja, hogy válogatás révén korrigálja a valóságot, hogy a művészeti reprezentációban feljavítsa vagy megszépítse a természetet. A hérekleai Zeuxisz híres példája óta ez tekinthető a mimézis egyik fő paradigmájának,¹⁸ ezzel találkozunk például a klasszicizmus másik atyjánál, Winckelmann-nál is.¹⁹ Az eszményi szépség eszerint tehát akkor áll elő, ha a

¹⁸ Az egyik klasszikus szöveghely Cicero *A feltalálásról [De inventione]* című munkájának azon része, amely Zeuxisznak a dél-itáliai Krotónba tett látogatásáról számol be. Zeuxisz közölte a krotóniakkal, hogy Heléné alakjában kívánja „a női test tökéletes szépségét is néma képmásba foglalni” Iuno-szentélyük gazdagítására. Zeuxisz ezután öt hajadont választ modellül, mert „még Zeuxisz sem gondolta, hogy egy testben mindent megtalálhat, amit a női bűbáj ábrázolásához keres, mivelhogy a természet egyetlen teremtményt sem formált minden tekintetben tökéletesre. Mintha a többieknek már nem maradna, mit adjon, ha egyvalakire pazarolja mindenét, az egyiknek ezt, a másiknak azt az előnyt nyújtja, de mindig hozzátesz valamilyen fogyatkozást is.” (Cicero 2012. II. I. 138–139.)

¹⁹ Winckelmann például így írja le az elekcio-elvre alapuló mimetikus eljárást 1764-es *Geschichte der Kunst des Alterthums* című munkájában: „A legszebb részek e kiválogatása és egy

természet legszebb részleteit összeválogatva alkotunk egy minden partikuláris létezőnél szebb, tökéletes egészet. Mint a fenti idézet is mutatja azonban, az *Előadások*ban egy másfajta mimézisfogalom rajzolódik ki Reynolds művészetelméletében: az eszményi szépség fogalma nem a legszebb részek egyszerű kompilációja nyomán jön létre, amely ráadásul nem is volna kívánatos a reynoldsi művészetfogalom fényében. De haladjunk sorjában!

Az eszményi szépség Reynoldsnál egy adott osztályba tartozó tárgyak „általános alakja” (*general figure*) vagy „centrális formája” (*central form*), azaz a partikuláris tárgyak megfigyelésének és összehasonlításának sorozata nyomán az elmében absztrakció eredményeként létrejövő idea:

A szépség, amelynek nyomába szegődünk, általános és intellektuális. Idea, mely csak az elmében létezik; szem soha nem látta, kéz nem juttatta kifejezésre. Idea, mely a művész keblében lakozik, aki szüntelenül azon fáradozik, hogy valamiképpen átadja, ám akinek végül anélkül kell meghalnia, hogy át tudná adni teljesen. (IX. 171.)

A művész, lássa bár maga előtt az eszményi szépség ideáját, a vásznon a partikulárisal, a konkrétal és a materiális ellenállásával birkózik (vö. Goldstein 1968. 223). És noha ezt az absztrakt ideát Reynolds valóban „az összes létező eredetnél tökéletesebbnek” tartja (III. 44), a „hiányosságok”, „túlburjánzások” vagy „formátlanságok” korrekciója itt nem a rútság, hanem a véletlenszerű, a partikuláris, az egyedi kigyomlálását jelenti. Az „általános természet”, az „általános alak” vagy a „centrális forma” fogalmi Reynoldsnál egyértelműen azonos referenciájúak, mint az eszményi szépség. Legpontosabb definíciója szerint a centrális forma nem más, mint „az egyazon osztályba tartozó különféle egyedi formák absztraktuma” (III. 47).

Reynolds először az 1759 novemberében publikált harmadik, 82. számot viselő *Idler*-esszéjében vezeti elő az eszményi szépség és a centrális forma fogalmait, ahol is egy természetfilozófiai analógia segítségével explikálja azokat:

Noha a fűszálak vagy egy fa levelei között nincs két egymással teljes mértékben egyező, van egy általános forma, ami változatlan: a természettudós, mielőtt mintául választ valamit, sok hasonlót megvizsgál [...]. Azt választja ki végül, akárcsak a festő, ami a legszebb, azaz ami a természet legáltalánosabb formája.

alakban való harmonikus összekapcsolásuk hozta létre az ideális szépséget, amely tehát nem metafizikai fogalom, mert az ideál nincs jelen sajátlagosan az emberi alak minden részében, hanem csakis az alak egészében. Darabonként a művészet által létrehozott nagy szépségek megtalálhatók a természetben is, de ha az egészről van szó, a természetnek engednie kell a művészet javára.” (Idézi Radnóti 2010. 286.)

Valamennyi állat- és növényfaj rendelkezik egy rögzített vagy meghatározott formával, ami felé a Természet állandóan törekedni látszik, akárha különböző vonalak tartanának egy közép felé; vagy hasonlíthatnánk akár ingákhoz, amelyek eltérő irányokba lengenek ki egyetlen középpont fölött. (Reynolds 1759/1798c. 237.)

Nem egyszerűen statisztikai átlagról van szó,²⁰ hanem *imaginatív konstrukcióról*, hiszen, mint láttuk, Reynolds poszt-locke-iánus episztemológiájában a képzelőerő felelős az ideák kombinációjáért és módosításáért (IX. 170). Reynolds korábban ismertetett retorikai gyökerű invenció-koncepciója (mint az emlékezetben elraktározott ideák imaginatív újrakombinálása) szintén összhangban van az eszményi szépség ezen locke-iánus olvasatával (vö. Bevilacqua 1970. 71).²¹ A Farnese-Herkules, a Belvederei Apollón vagy a Borghese-gladiátor „egyike sem egy egyén, hanem egy osztály (*class*) reprezentációja” (III. 47), amiből az is következik, hogy a szépség tökéletes ideájához akkor jutunk, ha egy náluknál is általánosabb osztályt vagy kategóriát választunk, azaz az emberi alak tökéletességét általában. Ennek ábrázolása ötvözni fogja „a Gladiátor aktivitását, az Apollón finomságát, és a Herkules izmainak erejét” (uo), azaz a képzelőerőnek a három partikulárisabb kategóriából kell előállítania egy közös, centrális formát. A zsenit éppen az jellemzi, hogy képzelőereje képes erre (vö. Hipple 1953. 240).

Reynolds eszményi szépsége, a „Természet tökéletes állapota” (III. 44–45) tehát nem a legszebb részek összemontírozása, de nem is valami zavaros neoplatonizmus értelmében vett forma. Ha mindenképpen klasszikus filozófiai forrásokat keresünk, ami persze a Reynoldshoz hasonló szerzőknél mindig kétséges eredményekkel kecsegtet, akkor már inkább Arisztotelész felé kellene fordulnunk, legalábbis erre utalnak Reynolds olyan kijelentései, mint hogy az eszményi szépség/centrális forma „a természet valódi habitusa” (III. 47), „ami felé a Természet állandóan törekedni látszik” (Reynolds 1759/1798c. 237). Ennyiben az eszményi szépség nyomába szegődő nagy stílus, idézem ismét Honourt, „korántsem tagadja meg a természetet, hanem maga válik a naturalizmus legmagasabb és »legigazibb« formájává: ugyanis a természet igazi *szándékait* tárja fel” (Honour 1991. 98, kiemelés tőlem – Cs. B.).

A korszak jól ismert gondolata ez, ott van az előzménye a klasszicista kritika olyan alapszerzőinél, mint Pope, akinek a módszerre vagy szabályszerűségekre redukált természete²² hasonlít Reynolds „általános természetéhez”, amely „a

²⁰ Hipple szerint a centrális forma az 1759-es harmadik *Idler*-esszében még „dogmatikus definíció”, „egy fajhoz vagy fajtához tartozó dolgok különböző formáinak pusztá mediánja vagy közepe”, mely korai statisztikai koncepció „első elméletét” Reynolds „sohasem veti el teljesen”, noha az *Előadásokban* sokat puhul (Hipple 1953. 238–240).

²¹ Egy más irányú olvasathoz, amely a reynoldsi képzelőerőt intuitív, számos kognitív funkciót egységesítő működésként értelmezi, lásd Goldstein 1968. 233–235.

²² „Unerring NATURE, still divinely bright, / One clear, unchanged, and universal light, / Life, force, and beauty, must to all impart, / At once the source, and end, and test of art. [...] Those Rules are old discovered, not devised, / Are Nature still, but Nature methodized; /

természet sokféleségének egy absztrakt ideára való redukálása” (III. 47). De éppígy említhetnénk a Reynolds művészetelméletében ugyan meg nem említett, de annak formálódásában (és végleges testet öltésében) feltehetően a legjelentősebb szerepet játszó barátot, Samuel Johnsont is, aki nem véletlenül nevezi Shakespeare-t „a természet költőjének”: „más költők írásaiban az egyes szereplők gyakran individuumok. Shakespeare-nél általában az emberi nem (*species*).” (Johnson 1765/1968. 62.) Johnson híres szavaival: „Semmi sem arathat tetszést sokaknál és sokáig, csakis az általános természet igaz reprezentációja (*just representations of general nature*)” (Johnson 1765/1968. 61).²³

Ám hasonlóan Pope-hoz vagy Johnsonhoz, Reynoldsnak sem kell kilépnie a brit felvilágosodás poszt-locke-iánus episztemológiájából. Erre Reynolds centrális formaként felfogott eszményi szépségének közvetlen előzménye, Adam Smith *Az erkölcsi érzelmek elmélete* világít rá, amely 1759 tavaszán jön ki, nem sokkal korábban tehát, mint a novemberi 82. *Idler*-esszé. Smith *A szokásnak és a divatnak a szépről és a formátlanról kialakított fogalmainkra gyakorolt hatásáról* című fejezetének (Smith 1790/1984. V. I), az esztétikai értékítéleteket a megszokás által rögzített észlelési habitusokra és ideatársításokra alapozó gondolatmenete első ránézésre idegennek tűnhet Reynolds művészetelméleti törekvésének irányától, noha, mint láttuk, Reynolds éppúgy elutasította, hogy a művészeti hagyomány megcsontosodott előírásaiból *minden esetben* valamiféle természetes okokra következtessünk. Gondolatmenetének azon pontján, amikor a megszokás esztétikai ítéleteinkre gyakorolt hatásáról ír, Smith egyetértőleg ismerteti Claude Buffier jezsuita atya (1661–1737)²⁴ idevágó nézeteit a természeti tárgyak szépségéről, noha ő, Buffier-vel szemben, nem gondolja, hogy esztétikai ítéleteinket *kizárólag és minden esetben* a megszokás határozná meg. A „tudós jezsuita” azonban Smith szerint összességében meggyőzően érvel amellet, hogy „valamennyi tárgy szépsége abból a formából vagy színből fakad, amely az adott fajtánál a leggyakoribb”, azaz a rút (értsd: szokatlan) formák „szélsőségei” között elhelyezkedő „egyfajta középből” (Smith 1790/1984. V. I. 8. 198).

Ez az a forma, amelyre a Természet az adott fajtánál minden esetben törekedni látszik, amelytől azonban, nagyon ritkán találva el pontosan a célt, számos különböző módokon eltér, noha amelyhez valamennyi eltérés erős hasonlóságot mutat. Ami-

Nature, like liberty, is but restrained, / By the same laws which first herself ordained.” (Pope 1709/1993. 20–21.)

²³ Amint egy értelmezője írja Johnsonról: „Irodalomkritikai munkásságának teljes egésze azon nyugszik, hogy azonosítja az általánost a tartós érdekeinkkel, a morális igazsággal és az esztétikai értékkel” (Sachs 1967. 81).

²⁴ Claude Buffier *Traité des premières vérités* című 1724-es munkájáról van szó (I. rész, 13. fejezet). Buffier „common sense” filozófiája korántsem idegen a brit felvilágosodás empirizmusától, nagy hatással volt például a skót *common sense* iskolára (lásd Marcil-Lacoste 1982).

kor egyetlen minta (*pattern*) alapján számos rajzmásolat készül, akkor, hiába véti el mindegyik az eredetit bizonyos részleteiben, a végén a másolatok jobban hasonlítanak majd a mintára, mint egymásra: a minta általános karaktere mindegyikükön átüt [...]. Éppígy, az élőlények valamennyi fajtájánál az lesz a legszebb, amelyik a leg-erősebben mutatja a fajta általános szerkezetének jegyeit, s a legtöbb mindenben osztozik fajtájának többi tagjával. [...] Ekképpen a dolgok valamennyi fajtája esetében a leginkább megszokott forma tekinthető a legszebbnek is. (Smith 1790/1984. V. I. 8. 198–199.)

Ezt az elvet szemléltetendő, Smith az egyes kultúrák eltérő testeszményeinek mesterségességét hozza példának, szakítva azzal a törekvéssel, hogy az eurocentrikus szépségideált természetes (pszichológiai vagy fiziológiai) okokkal dúcolják alá. Az európai ember gyakran megdöbben a test átalakításának-formálásának a „vadembereknél” látott „barbár szokásain”, és elfelejti a saját testeszményeinek és testalakítási szokásainak legalább ilyen mértékű mesterségességét, sőt barbaritását, amilyen például a női test természetes alakját eltorzító és egészségére is veszélyes fűző viselése (Smith 1790/1984. V. I. 8. 199). Reynolds maga is hasonlóan jár el a rizsporos parókat viselő európai és a cseroki őslakos képzeletbeli szembesítésével: „aki kettejük közül először veti meg a másikat hazája szokásának követéséért, akiből először bukik ki a nevetés, nos tehát kettejük közül az a vadember” (VII. 137).

Ez az elv áll továbbá annak háttérében is, írja ugyanitt Smith, hogy a megfelelő esztétikai ítélet előfeltételezi az adott területen való jártasságot és tapasztalatot: egy kutyafajta esetében a tenyésztő, egy virág esetében a kertész ítélete ezért pontosabb, és – tehetnénk hozzá immár Reynolds felé fordulva – éppen ezért szükséges a dolgok természetét, „általános karakterét”, eredeti mintáját, azaz centrális formáját megragadni törekvő festő számára a művészeti hagyományban való tudós elmélyülés.

Reynolds eszményi szépsége tehát – hasonlóan Buffier és Smith koncepciójához – a természet *legáltalánosabb formájaként*, azaz a természet „ingamozgása” során *leggyakrabban előálló* formaként, egy dolog *tipikus* reprezentációjaként lepleződik le. Reynolds minden jel szerint kitarzott szépség és megszokás Smithnél is látott intim kapcsolata mellett, és valóban ezt, nem pedig bármiféle platóni formát vagy arisztotelészi cél-okot, tekintette az eszményi szépség sarokkövének. 1782-ben az aberdeeni professzor, James Beattie elküldi Reynoldsnak kéziratban a képzeletéről írott munkáját (*Of Imagination*), amelyben egyetértőleg idézi Reynolds 82. *Idler*-esszéjét, mint ami alátámasztja saját, a szépséget az alkalmasságban/célszerűségben (*convenience*) látó elméletét:

Nem magyarázható-e tehát az állatok bizonyos formáinak és alakjainak helyeslése és elutasítása az elvvel, miszerint a hosszú megszokás által megtanultuk, hogy közülük egyesek kellemes, mások pedig kellemetlen körülményekhez kapcsolódnak? Ha egy

állat természete ismeretlen lenne előttünk, ha sejtésünk sem lenne vele kapcsolatban, akkor valószínűleg alakjának szépségét illetően sem tudnánk semmit megállapítani. (Beattie 1783. 120.)

Válaszlevelében Reynolds kitart „régí alapelve” mellett, miszerint „a forma szépsége teljességgel a szokásnak és a megszokásnak tulajdonítható”, azaz hogy mely formát tapasztaljuk leggyakrabban előállni a természet ingamozgása során. Az alkalmasság vagy célszerűség Beattie által tárgyalt kérdését ezen általános elv alá szubszumálja, hiszen „azzal a formával találkozunk gyakrabban a természetben (és, úgy hiszem, a művészetben is), amely a *leginkább* célszerű” (Reynolds levele James Beattie-nek, 1782. március 30. [Reynolds 2000. 105–106]).

Ez a centrális forma áll tehát Reynolds nagy stílusban alkotó festőgéniusza mimézisének célkeresztjében: a nagy stílusban alkotó festő, „akárcsak a filozófus, a természetet absztrakt módon szemléli, és minden egyes alakjában fajtajának karakterét ábrázolja” (III. 50). Az eszményi szépség reynoldsi empirikus koncepciója prózainak, sőt vulgárisnak tűnhet a platóni metafizikához képest. Utóbbi kései hordalékai mindazonáltal tetten érhetők az *Előadások* gondolatmenetében, sőt helyenként felszínre bukkannak: az eszményi szépség időnként általános helyett egyetemes, megszokott helyett időtlenül érvényes normaként tűnik fel. Az így keletkező inkonzisztenciákra igen korán felfigyelt a recepció: William Hazlitt romantikus esszéiben már ott a kritikai megjegyzés, miszerint az eszményi szépség fogalma inkonzisztens, mégpedig az „általános természet” reynoldsi fogalmának inkonzisztenciái miatt (Hazlitt 1814/1988. 331).

Günter Leypoldt egyenesen azt állítja, hogy Reynolds eszményi szépsége és a mögötte kirajzolódó (általános) természet fogalma végső soron azért vált inkonzisztenssé, mert a reynoldsi művészetelmélet megkísérelt egyensúlyban tartani két olyan, a 17. század végétől kezdődő, a felvilágosodás kritikai diskurzusát meghatározó tendenciát, amelyeket ebben a formában aligha lehetett sikeresen egyensúlyban tartani. A reynoldsi művészetelmélet mélyén zajló tektonikus mozgás, amelyről Leypoldt beszél, nem más, mint a szépség és az igazság végső soron platóni eredetű, az egyetemesség időtlenségében kimerevített fogalmainak („Természet”) ütközése e fogalmak empirikus, az emberi állapot kontingenciáival számoló, történeti és relacionális koncepcióival („Szokás”).²⁵ Reynolds „arra törekszik, hogy vegyítse egymással a veretes neoplatonizmust és a radikális empirizmust, a művészet egyetemes megközelítését és a historistát,

²⁵ A poszt-locke-iánus esztétika szubjektivista és relativista implikációit, azaz a korabeli pszichológiai esztétika szkeptikus kihívását legradikálisabban természetesen Hume bontja ki (Hume 1741/1992. 164–165; Hume 1757/1992. 225–228). Ezek az implikációk azonban, részben az ízlés relativizálásának társadalmi-politikai dimenziói miatt (Radnóti 2010. 385–386), nem voltak elfogadhatók az „ízlés évszázadában”: a *mérsékelt* brit felvilágosodás valamennyi szerzője, még Hume-ot magát is beleértve, valamiképpen megkísérelt fölülkerekedni a szkeptikus kihíváson.

az objektív szépségre összpontosító esztétikát és a változatos befogadói válaszok elismerését”, azazhogy egyensúlyt leljen az „esetlegesség és az egyetemesség diskurzusai” között (Leypoldt 1999. 334).

Reynolds mintha nagyon is tisztában lett volna a diszkrepanciákkal, amelyeket az eszményi szépségnek centrális formaként, azaz a poszt-locke-iánus episztemológiával összhangban lévő, szokásra alapozott, történeti és relacionális fogalomként való értelmezése hordoz: „Úgy tűnhet, hogy az érthetőség kedvéért lealacsonyítom e művészetet, amikor lerángatom a fellegekből, képzelt otthonából, ám ezt csakis azért teszem, hogy szilárdabb lakhelyet emeljek neki itt, a földön.” (VII. 119.) Itt, a földön pedig sok minden múlik azon, vajon sikerül-e Reynoldsnak célt érnie *Előadásai*val.

Az Akadémia elnöke szemében ugyanis elsődleges kérdés a festészet státusza a művészetek között. Ne feledjük, a festészet a 18. század derekán még kemény küzdelmet vív, hasonlóan az építészethez vagy az orvosláshoz, hogy növelje társadalmi megbecsültségét és rangját, amelyhez alapvetően át kellett formálni a róla alkotott képet. Az Akadémia mint új, intézményi keret is arra szolgált, hogy segítsen kialakítani a hivatás egy olyan új identitását, amely világossá teszi a festőművészetnek mint *szabad* művészetnek a *mechanikus* művészetektől való különbségét, azazhogy itt a szellem, nem pedig a kéz munkája a döntő (vö. Pears 1988. 119–132):

Az Akadémia annak az elmozdulásnak a kikristályosodása volt, amely során a festészet a festék egyszerű felkenéséből ideák vizuális kifejezésévé változott, mely új meghatározás immár nem a médiumban, hanem szinte kizárólag a fogalmiságban horgonyozta le a festészetet (Pears 1988. 120).

Reynolds tisztában volt ezekkel a társadalmi és intézményi tétekekkel és tudatosan próbálta alakítani a festészet mint szabad művészet önképét: „Minden művészet rangja és értéke annak függvénye, hogy mennyi szellemi munkát igényel létrehozása, és mennyi szellemi gyönyört okoz befogadása” (IV. 57). Mindezek után nem meglepő, hogy Reynolds többször megismétli állítását, miszerint a valódi – értsd a nagy stílusban alkotó – festőgéniusz nem „a szem lépre csalását (*deceiving the eye*) célozza”, hanem „az elméhez szól” (III. 50), nem csupán jelentéktelen tárgyak „érzékeinket megragadó, figyelmünket szétszóró” másolója (III. 50), hanem egy nagy idea megjelenítésével „tesz benyomást a képzelőerőre és az érzésekre” (XIII. 241). A festészetnek ez a koncepciója „adhat neki valódi rangot, ez teszi méltóvá a Szabad Művészet névre, és avatja a költészet nővérvé” (III. 50).

III. AZ ESZMÉNYI SZÉPSÉG ÉS A 18. SZÁZADI ESZTÉTIKA

Térjünk vissza, utoljára, a centrális formaként koncipiált eszményi szépség fogalmához, ezúttal a 18. századi esztétikai elméletek kontextusában. Noha tudtommal ez mindaddig elkerülte a Reynolds-kutatók figyelmét, talán a Reynolds elméletét idealistának vagy platonistának beállítani igyekvő olvasatoknak köszönhetően, a kései felvilágosodás fogalmai közül Kant „esztétikai normáleszméje” áll legközelebb Reynolds eszményi szépségéhez. A kanti normáleszme „a képzelőerőnek egy olyan egyedi szemlélete, amely az embernek mint egy különös állati specieshez tartozó dolognak a tekintetében jeleníti meg a megítélés etalonját” (Kant 1790/2003. 17. §, 144). Kant megkísérli ennek pszichológiai magyarázatát adni: a normáleszme olyan konstrukció, amelyet a képzelőerő „egy dinamikus effektus révén” az azonos fajtájú tárgyak képeit mintegy „egymásra vetítve” hoz létre, és így „megkap egy átlagot, mely valamennyinek közös mértékül szolgál” (Kant 1790/2003. 17. §, 144–145). Ekképpen konstruálható meg például a „szép férfi” vagy „szép nő” normáleszméje:

A normáleszme az egész nem képe, mely az egyedek sokszorosán különböző egyes szemléletei között lebeg; olyan kép, amelyet a természet az adott speciesben alkotásainak ősképpévé tett meg, de amelyet, úgy tűnik, egyetlen egyedben sem ért el teljesen. Semmiképpen sem jelenti a *szépség teljes ősképpét* az illető nemben, hanem csupán a formát, mely minden szépség elengedhetetlen feltétele, tehát pusztán a *helyességet* a nem ábrázolásában. (Kant 1790/2003. 17. §, 145.)

A kanti normáleszme, akárcsak a reynoldsi eszményi szépség vagy centrális forma, tehát „a szabályt jelenti”, és ebből fakadóan, akárcsak a reynoldsi eszményi szépség a nagy stílusban, „nem is tartalmazhat semmi olyat, ami specifikusan karakterisztikus, hiszen ha így volna, akkor nem lehetne *normáleszme* a nem számára” (uo). Reynolds nem véletlenül hangsúlyozza a szobrászat kapcsán – amely „formális, szabályos és dísztelen” stílusával (X. 187) szerinte a festészet nagy stílusával és a fenségessel mutat erős affinitást –, hogy itt legtöbbször csak az *insignia*k révén ismerzenek fel a karakterek (X. 181), ahogy a historizáló portréfestészet esetében is explicitté teszi az individualitás és az idealitás kikerülhetetlen „keveredését” (V. 88). A normáleszme ábrázolása, írja Kant, „nem is szépsége miatt tetszik, hanem pusztán azért, mert nem mond ellent egyetlen feltételnek sem azok közül, amelyek mellett egy, az adott nemhez tartozó dolog egyedül lehet szép. Az ilyen ábrázolás csupán iskolásan szabályos” (Kant 1790/2003. 17. §, 145–146).

Az utóbbi megjegyzés világossá teszi, Kant mit is gondol a normáleszme esztétikai értékéről. Olyan kritika ez, amely megelőlegezi a Reynolds-féle eszményi szépségnek szegezett romantikus kritikákat is, miszerint az általános, a centrális forma éppen a partikulárisban, a konkrétban, a karakterisztikusban

rejlő esztétikai erő semlegesítését, kioltását jelenti.²⁶ De nem kell feltétlenül előre szaladnunk, Reynolds kortársai, sőt jó barátai között is akadt, aki hasonló fenntartásokat fogalmazott meg. A növények vagy állatok szépségéről írva Burke például egyrésztől elismeri, hogy az adott faj „közös formája” (*common form*) (Burke 1759/2008. 3. 4. 119) képezi az adott növény- vagy állatfaj, nevezzük most így, minimálszépségét.²⁷ Mint írja, sokan

azt képzelik, hogy noha a szépség általában véve nem velejárója egyetlen olyan meghatározott méretnek sem, amely közös volna az örömet keltő növények és állatok különféle fajaiban, mégis minden fajban van egy meghatározott arány, amely abszolút lényeges az illető fajta szépségéhez (Burke 1759/2008. 3. 4. 118).

Azazhogy noha lehetséges az egy fajhoz tartozó egyedek közötti nagyfokú változatosság, azonban „mindegyik fajtán belül szükségszerűen az illető faj méreteiben és arányaiban kell megtalálnunk a szépséget, hiszen a szép egyed máskülönben eltérne saját fájától és bizonyos tekintetben szörnyszerűvé válna” (Burke 1759/2008. 3. 4. 119).

Burke másfelől radikálisan szétszakítja mind a deformitás és a rútság, mind a közös forma és a szépség fogalmait. „A *deformitás* – írja – ugyanis nem a szépségnek, hanem a *teljes, közös formának (compleat, common form)* az ellentéte” (Burke 1759/2008. 3. 5. 122). Azaz a megszokott, közös formának való megfelelés szükséges feltétele a szépségnek (a fajták minimálszépsége), azonban nem elégséges feltétele: „A deformitás a közös arányok hiányából fakad, ezen arányok megléte azonban egyetlen tárgyban sem eredményez feltétlenül szépséget” (Burke 1759/2008. 3. 5. 123). A megszokás ugyanis minden örömet és fájdalmat „valamiféle közészerűség vagy közömbösség szintjére mérsékli”, amivel nem fér össze egy olyan „*pozitív és erőteljes minőség*”, mint a szépség, amely éppen ezt a közömbösséget töri meg – akárcsak a rút (Burke 1759/2008. 3. 5. 124, 123).

Burke tehát mindezek alapján elutasítja, hogy a szépség, mint Smith és Reynolds állította, a szokás által rögzített közös formának való megfelelés eredménye lenne. Burke esztétikája egy hosszú hagyománnyal szakít, amely a szépséget (az általánost) a deformitással, a formátlannal (a partikulárisal) fordította szembe: „A szépségnek nem az aránytalanság vagy a deformitás az igazi ellentéte, hanem a *csúnyaság (ugliness)*” (Burke 1759/2008. 3. 5. 124). Burke érvelésének háttérében továbbá annak gondolata munkál, hogy a szépség nem az általánossal, hanem éppen a szokatlannal, az individuálissal és partikulárisal fonódik ösz-

²⁶ Mindenekelőtt William Hazlitt a *The Champion* számára írt esszéire gondolok (1814–1815), illetve természetesen William Blake híres, kíméletlen margináliáira (c. 1808) (lásd Howe 2005).

²⁷ Köszönöm Fogarasi Györgynek, hogy felhívta a figyelmem erre az összefüggésre.

sze,²⁸ amely Hogarth-on keresztül egészen Addisonig, sőt Baconig²⁹ fut vissza, és alapvetően idegen Reynolds művészetelméletétől: „A szépség igazából annyira távol esik a szokás ideájától, hogy valójában páratlanul ritka és rendkívüli, hogy valami így hasson ránk. A szép éppannyira meghökkent újszerűségével, mint maga a torz (*deformed*).” (Burke 1759/2008. 3. 5. 123.)

Mind Kant „esztétikai normáleszméjének”, mind Burke „közös formájának” idecitálása pusztán azt volt hivatott szemléltetni, milyen feszültségek vibrálnak Reynolds (meg)szokásra alapozott, centrális formaként értelmezett eszményi szépsége és az 1750-es évektől kibontakozó formalista (Hogarth) vagy szenzualista (Burke) szépségfogalmak között, mely utóbbiak hangsúlyozottan partikuláris, dinamikus, érzéki, sőt erotikus szépségfogalmak.³⁰ A korszakban születő modern esztétika szépsége jellegzetesen „az érzékekre és a képzeletre ható elsődleges ok”, amely „nem igényli okoskodásunk segédletét; még akaratumkat sem érinti” (Burke 1759/2008. 3. 2. 110). Ezzel párhuzamosan megjelenik a gondolat, miszerint a művészeti reprezentációnak az emberi érzékenységre kell hatást gyakorolnia, lerohanva az érzékeket és mozgásba hozva az érzelmeket – akárha valóban a néző vagy olvasó szemei előtt játszódna le a jelenet.³¹ Azaz mintha éppen a mimetikus eljárás lényegét kellene valahogy zárójelezni, nevezetesen, hogy a megjelenített dolog nincs jelen.

Charles H. Hinnant rámutat, hogy barátjához, Dr. Johnsonhoz hasonlóan Reynolds sem osztja a mimézis ezen felfogását, sőt a nagy és ornamentális stílus szembeállításával tudatosan ellenáll a mimetikus eljárás ezen jelenlét-központú,

²⁸ Korántsem a véletlen vagy a férfitekintet sóvársága az oka, hogy a szépség paradigmája mind Hogarth-nál, mind Burke-nél az eleven, hangsúlyosan individuális-partikuláris női test.

²⁹ Harmadik előadásában Reynolds Baconnel is vitába száll (III. 46), aki *A szépségről* című esszéjében gúnyosan odaveti, hogy „[n]ehéz volna eldönteni, Apellész vagy Albrecht Dürer pepecselt-e haszontalanabbnál: az egyik azzal, hogy alakjait mértani szabályok segítségével szerkesztette meg, a másik pedig azzal, hogy különböző arcokból választotta ki a legszebb részeket, hogy egy tökéleteset alkosson. Az ilyen személyiségek, úgy hiszem, senkinek sem tetszenek, kivéve a művészt, aki létrehozta őket”. A Bacont Reynoldstól elválasztó szakadéknem pusztán azzal magyarázható, hogy Bacon szerint a művészet pusztán „szerencsés leleménynek”, nem pedig szabályoknak köszönhetően hozhat létre szebbet a természetnél, vagy hogy Reynolds szoborszerű szépségével szemben Bacon az eleven test „mozgásának varázsában és kecsességében” és az „artistikus mozgásban” látja a szépség paradigmáját. Ennél sokkal mélyebb különbséget jeleznek Bacon azon megjegyzései, miszerint „[n]incs rendkívüli szépség az arányok némi különössége (*strangeness*) nélkül”, vagy hogy a „szépség a nyár gyümölcséhez hasonló, amelyek hamar megromlanak, nem tartósak” (Bacon 1625/1987. 191–192). A partikuláris, illékony, eleven és kinetikus baconi szépség (vö. McMahon 1945. 758 skk.) nem véletlenül váltja ki a természet általános, örökkévaló formáit szoborszerűen kimerevítő mimetikus eljárást előíró Reynolds kritikáját.

³⁰ Hogarth szépségfogalmának ezen aspektusairól bővebben lásd Csuka 2022.

³¹ Lásd például Lord Kames „*ideal presence*” fogalmát, amelyet „az eleven és pontos leírások” hivatottak kiváltani. Kames szerint „az eleven és világos” képek révén, amelyeket az efféle leírások hoznak létre az elmében, „észrevétlenül nézővé változom”, „egyfajta álomba merülök”, amely során úgy tapasztalom az elmém vetített képeket, mintha azok valóban jelen volnának. A saját befogadói helyzetemre való reflexió így zárójelezésre kerül, ami szükséges feltétele a műalkotásokra adott valódi érzelmi reakciónak (Home 1762/2005. I. 68–70).

szenzualista, azaz esztétikai koncepciójának: „a reprezentáció és a *trompe l'oeil* illuzionizmus klasszikus társítása helyébe egy olyan elmélet lép, amelyben a festészet legalábbis »magasabbrendű fajtája« alá van vetve jelenlét és hiány, reprezentáció és absztrakció differenciajátékának” (Hinnant 1994. 88, vö. még Barrell 1988. 85 skk.). Azaz mintha Johnson és Reynolds számára is fontos lenne annak hangsúlyozása, hogy a művészeti reprezentáció tapasztalata nem egy másik világba invitál, nem a valóságtapasztalat felfüggesztése, hanem, éppen ellenkezőleg, annak viszonylatában bomlik ki.³²

Vajon mivel magyarázható mindez? A reynoldsi centrális formát megjeleníteni igyekvő művészet, a nagy stílus, a 18. század szenzualista esztétikái felől nézve szükségképpen alul fog maradni a felszínek és színek buja érzékiségével csábító (Burke) vagy a szerpentinvonalak bonyolult játékával elkápráztató (Hogarth) művészetekkel szemben, mégpedig az emberi érzékenység sajátosságai, pszichológiai és fiziológiai apparátusunk törvényszerűségei miatt. Vajon szembenézett Reynolds ezzel a problémával? És ha igen, kiolvashatunk valamiféle választ az *Előadásokból*? Lezárásként amellet érvelnék, hogy Reynolds szembenézett a problémával, valódi problémaként ismerte el, azonban művészetfogalma kizárta a szépség új, esztétikai fogalma felé történő nyitást.

IV. A SZÉPSÉGTŐL A MŰVÉSZETIG

A korabeli esztétikai diskurzus (és a nyomában esztétizálódó szépség- és művészetfogalom) Reynoldsra gyakorolt hatása jól látható abban, ahogyan a nagy stílushoz képest alsóbbrendűként bemutatott ornamentális stílusról ír. Példaként többek között a Velencei Iskolát hozza föl, Tintoretót, Paul Veronesét, akik – noha a maguk által kitűzött célok elérésével kiválóságra tettek szert abban, amit csináltak – e célok alsóbbrendűsége miatt nem érhetnek fel a legtöbbször a longinoszi fenséges terminusaiban méltatott nagy stílus magasságához. Pontosan mi ennek az oka?

Reynolds az ornamentálisnak nevezett stílus ellen felhozott vádjai roppant érdekesek, ugyanis azokkal egyúttal annak esztétikai erejét is elismeri. Az ornamentális stílus „fő célja a pusztá elegancia, és hogy inkább elkápráztatni (*dazzle*) akar, semmint hatni (*affect*)” (IV. 63). E „ragyogó stílus” (IV. 64) különösen könnyen elcsavarhatja az ifjak fejét – jut szóhoz Reynolds rosszállása és atyai aggodalma egyszerre. Az ornamentális művészet tehát az érzéseket célozza, ez az érzékiség művészete: „nyüzsgő és zsúfolt.” (Uo.) Ha az esztétikai fogalmak 18. századi triászra felől közelítünk, úgy Michelangelo fenségességével szemben Rubens vagy a Velencei Iskola ornamentális stílusa a *picturesque*, a festői esztéti-

³² Noha Arisztotelész kapcsán, de a jelenlévő–megjelenített közötti dialektika központi szerepére hívja fel a figyelmet Bacsó Béla is (Bacsó 2016. 22–23).

kája jegyében születik, amint arra Reynolds *Előadásai* során (X. 176, 187), illetve egy William Gilpinnek írott levelében is rámutat (Reynolds levele William Gilpinnek, 1791. április 19. [Reynolds 2000. 221–222]).

Reynolds kritikája szerint azonban ez az érzéki ornamentalizmus nem képes megérinteni sem a szenvedélyeket, sem pedig a képzelőerőt, ami pedig, mint láttuk, a művészet valódi feladata volna. Mégpedig éppen azért, mert közvetlen hatása a sok apró részlet, bonyolult formák, változatosság és újdonság miatt szétaprózódik. „A Fenséges egyszerre tölti el az elmét egy nagy ideával, egyetlen ütést mér ránk (*it is a single blow*): a Csinosság (*Elegant*) akár ismétlődések eredményeként is létrejöhet; számos apró körülmény felhalmozódása következtében.” (IV. 65.) A képzelőerő és a (morális) szenvedélyek játékba hozása helyett az ornamentális festészet a részletgazdag felszín és túláradó érzékiség révén hat, amivel veszélybe sodorja a nagy stílusnak tulajdonított morális és politikai rendeltetést – az ízlés és általa az erény csiszolását:³³

A művész azonban oly mértékben mégis képes közvetíteni ezen ideát [a maga tökéletességében megjeleníthetetlen eszményi szépségről van szó], hogy felkeltse a néző gondolatait és bővítse látókörét, ami a művészet közvetítésével ekképpen oly messzire terjedhet, hogy hatása észrevétlenül a köz javára válhat, akár egész nemzetek ízlésének finomodásához vezethet. Utóbbi, ha nem is vezet közvetlenül az erkölcsök tisztaságához, de legalább elejét veszi azok legnagyobb lezüllesztésének, azáltal, hogy az elmét eloldja a vágyakozástól, és a gondolatokat a kiválóság egymást követő fokozatain keresztül vezet, amíg az egyetemes egyenesség és harmónia szemlélése, amely az Ízléssel kezdődött, az emelkedettség és finomodás útján az Erényben konkludál. (IX. 171.)

Az ornamentális stílus ez utóbbi sajátossága – hogy az érzéseket elkápráztatja, míg a képzelőerőt és szenvedélyeket nem – azonban nemcsak morális és politikai veszélyeket hordoz, hanem Reynolds szerint azzal is összefügg, hogy ennek a művészetnek tulajdonképpen nincs számunkra mondanivalója. Az ornamentális stílus szerinte „a művészet díszszemléje” (IV. 63), „kérkedő művészet” (IV. 64). Célja nem általános ideák és igazságok közvetítése, ekképpen nem is a képzelőerőt célozza, mint a nagy stílus.³⁴ Az ornamentális stílus boldog elmerülés a fes-

³³ Hogarth bonyolult (*intricate*) szerpentinvonalakra épülő formatana ugyancsak ezért találkozott morális fenntartásokkal és elutasítással: ahelyett, hogy azonnali, közvetlen affektív hatást gyakorolna a befogadóra és diszkurzív morális olvashatóságot tenne lehetővé, szétszórja és végeérhetetlen, „szertelen hajszára” készíti a tekintetet (Jackson 1966; lásd még Csuka 2022. 232–233, 242–243). Reynolds művészetelméletének és stílushierarchiájának, az ornamentális stílus mimetikus eljárásai elleni kritikájának társadalmi és (intézmény)politikai dimenzióihoz lásd továbbá Barrell 1988. 82–90.

³⁴ Mint Barrell írja: „a képzelőerő maga az absztrakció képessége, és az a képesség, amely spontán módon észleli az absztrakt, az ideális erejét. A képzelőerőt nem egy kép valóság-hűsége, hanem általános karaktere »ragadja meg«; és nem úgy »győzi meg«, ahogyan a retorika

tészet médiumában, materialitásában és technikájában, a „festészet nyelvében” (uo). Azaz az ornamentális stílus célját vesztett művészet, hiszen megfélekedzik róla, hogy az „imitáció nem célja, csupán eszköze a művészetnek” (X. 177).

Reynoldsnál a művészet morális és kognitív értéke elválaszthatatlan egymástól, mint erény az ízléstől: „Mindkét esetben ugyanaz a diszpozíció, ugyanaz a vágy hajt bennünket: hogy találjunk valami szilárd, jelentésteli és tartós dolgot, amire az elme mintegy támaszkodhat, és biztonságban megpihenhet” (VII. 134). Johnsonnál hasonlóval találkozunk:

A különös invenciók rendetlenkedő elegyei gyönyörködtethetnek ugyan egy ideig újdonságukkal, amely után olyannyira vágyunk mindennapjaink jóllakottságában. A váratlan lenyűgözöttség gyönyöreire azonban hamar kimerülnek, és az elme pusztán az igazság szilárdságában lelhet nyugalomra. (Johnson 1765/1968. 61–62.)

Nem arról van szó tehát, hogy Reynolds ne ismerné el vagy ne értené az ornamentális stílus – mindig a partikularitáshoz, az érzéki minőségekhez és felszínekhez kötött – hihetetlen esztétikai erejét, amivel megigézi, leigazza vagy lépre csalja az érzékeinket, vagy hogy ne tartaná fontosnak azok szerepét a nagy művészet szolgálatában.³⁵ Reynolds fenntartásai az ornamentális stílussal azal magyarázhatók, hogy az általa előfeltételezett (és az Akadémia elnökeként képviselni is kénytelen) művészetfogalom, ami köré a miméziselmélete is épül, egyrészt kognitivistá, másrészt morális, nem pedig esztétikai.

Ami a művészet kognitív értékét illeti, Reynolds számára a festészet médiumának ünneplésében és érzékiségének élvezetében megrekedő ornamentális művészet (és általában a mimetikus illuzionizmus) elvételi a fő kérdést, nevezetesen, hogy mit is mond számunkra a festészet? A művészetnek elsősorban nem az esztétikai gyönyör, hanem az igazság forrásául kell szolgálnia, azaz általános ideák kifejezésére és közvetítésére kell törnie, kielégítve „az elme természetes éhségét vagy ízlését az *Igazság* iránt” (VII. 122). Az ornamentális érzékiség morális szempontból is hibás, mert nem segíti hozzá a nézőt az érzékiségtől való eltávolodásban álló morális fejlődéshez. Mindez segíthet megérteni, hogy Reynolds miért tartja éppen a centrális formát a szépség legmagasabb fokának, ami pedig az esztétikai szépségfogalmak partikularitása és mély érzékisége felől nézve nehezen érthető. A reynoldsi miméziselméletből kibontakozó szépség- és művészetfogalmak tehát nem esztétikai fogalmak, ahogy a reynoldsi imitáció sem esztétikai elvek mentén működik, azonban számot vetnek és valamiképpen válaszolnak a kor esztétikai diskurzusára is. Az esztétika, annak szubverzív

győz meg minket egy cselekvés szükségességéről, hanem ahogyan a filozófia győz meg egy általános kijelentés igazságáról.” (Barrell 1988. 85–86.)

³⁵ Hasonlóan Johnsonhoz, akinél az általános igazság közvetítésének kulcsa a megfelelően elrendezett partikuláris, azaz a művek figyelmet megragadó és fenntartó esztétikai ereje (vö. Sachs 1967. 84–88).

erejével egyetemben, tehát feláldozásra kerül Reynolds művészetelméletében egy kognitivistá és morális művészetkoncepció és az azt megalapozó mimézis-fogalom oltárán.

IRODALOM

- Addison, Joseph 1712/2007. A képzelőerő gyönyörei. Ford. Gárdos Bálint. *Jelenkor*. 50/11. 1184–1209.
- Bacon, Francis 1625/1987. A szépségről. In uő: *Esszék: avagy tanácsok az okos és erkölcsös életre*. Ford. Julow Viktor. Budapest, Európa. 191–192.
- Bacsó Béla 2016. A *mimézis* paradoxona. In uő: *Tapasztalat és esztétika. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Budapest, Kijarat Kiadó. 15–32.
- Barrell, John 1986. *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*. New Haven – London, Yale University Press.
- Beattie, James 1783. *Dissertations Moral and Critical*. London.
- Bevilacqua, Vincent M. 1970. ‘Ut Rhetorica Pictura’. Sir Joshua Reynolds’ Rhetorical Conception of Art. *Huntington Library Quarterly*. 34/1. 59–78. <https://doi.org/10.2307/3816863>
- Burke, Edmund 1759/2008. *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető.
- Cicero 2012. A feltalálásról. Ford. Simon L. Zoltán. In *Cicero összes retorikaelméleti művei*. Pozsony, Kalligram. 81–199.
- Costelloe, Timothy M. 2013. *The British Aesthetic Tradition. From Shaftesbury to Wittgenstein*. Cambridge, Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139023399>
- Csuka Botond 2019. Providenciális érzékenység. A brit felvilágosodás esztétikájáról. In Popovics Zoltán és Szécsényi Endre (szerk.) *Esztétika – történelem – hermeneutika. Tanulmányok Kisbali László emlékére*. Budapest, L’Harmattan. 46–64.
- Csuka Botond 2022. Egy rokokó esztétika magányossága? Hogarth és a 18. századi brit esztétika. In Bartha-Kovács Katalin és Fórizs Gergely (szerk.) *A rokokó arcai. Tanulmányok egy tünékeny fogalom történetéhez*. Budapest, Reciti Kiadó. 225–246.
- Damrosch, Leo 1976. *The Uses of Johnson’s Criticism*. Charlottesville, University Press of Virginia.
- Damrosch, Leo 2019. *The Club. Johnson, Boswell, and the Friends Who Shaped an Age*. New Haven – London, Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300244960>
- Goethe, Johann Wolfgang 1798/1981. Propyläen. Bevezető. Ford. Tándori Dezső. In uő: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Szerk. Pók Lajos. Budapest, Gondolat. 219–232.
- Goldstein, Harvey D. 1968. Ut Poesis Pictura. Reynolds on Imitation and Imagination. *Eighteenth-Century Studies*. 1/3. 213–235. <https://doi.org/10.2307/2737762>
- Gombrich, E. H. 1942. Reynolds’s Theory and Practice of Imitation. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 80/467. 40–45.
- Guyer, Paul 2012. *A History of Modern Aesthetics: Vol. 1: The Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hazlitt, William 1814/1988. On the Imitation of Nature [eredeti megjelenés: *The Champion*. 1814. december 25.]. In Sir Joshua Reynolds *Discourses on Art*. Szerk. Robert R. Wark. New Haven – London, Yale University Press, Appendix II. 326–331.
- Hilles, Frederick Whaley 1967. *The Literary Career of Sir Joshua Reynolds*. Archon Books.
- Hinnant, Charles H. 1994. „Steel for the Mind”. *Samuel Johnson and Critical Discourse*. Newark, University of Delaware Press.

- Hipple, Walter J. 1953. General and Particular in the Discourses of Sir Joshua Reynolds. A Study in Method. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 11/3. 231–247. <https://doi.org/10.2307/426762>
- Home, Henry, Lord Kames 1762/2005. *Elements of Criticism*. Szerk. Peter Jones. Indianapolis, Liberty Fund, 1–2. kötet.
- Honour, Hugh 1991. *Klasszicizmus*. Ford. Várady Szabolcs. Budapest, Corvina.
- Howe, Sarah 2005. General and Invariable Ideas of Nature. Joshua Reynolds and his Critical Descendants. *English Journal of the English Association*. 54/208. 1–13. <https://doi.org/10.1093/english/54.208.1>
- Hume, David 1741/1992. A szkeptikus. Ford. Takács Péter. In uő: *Összes esszéi*. I. Budapest, Atlantisz. 159–180.
- Hume, David 1757/1992. A jó ízlésről. Ford. Takács Péter. In uő: *Összes esszéi*. I. Budapest, Atlantisz. 222–244.
- Jackson, Wallace 1966. Hogarth's *Analysis*. The Fate of a Late Rococo Document. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 6/3. 543–550. <https://doi.org/10.2307/449559>
- Johnson, Samuel 1751/1969. The Rambler, No. 92. [Saturday, 2 February, 1751]. In *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*. Szerk. W. J. Bate – Albrecht B. Strauss. New Haven – London, Yale University Press. IV. kötet. 121–130.
- Johnson, Samuel 1765/1968. Preface to Shakespeare. In Arthur Sherbo (szerk.) *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*. New Haven – London, Yale University Press. VII. kötet. 59–113.
- Kant, Immanuel 1790/2003. *Az ítéelőérő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest, Osiris–GondCura Alapítvány.
- Leypoldt, Günter 1999. A Neoclassical Dilemma in Sir Joshua Reynolds's Reflections on Art. *The British Journal of Aesthetics*. 39/4. 330–349. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/39.4.330>
- Marcil-Lacoste, Louise 1982. *Claude Buffier and Thomas Reid. Two Common-Sense Philosophers*. Kingston–Montreal, McGill-Queen's University Press. <https://doi.org/10.1515/9780773563988>
- McMahon, A. Philip 1945. Francis Bacon's *Essay Of Beauty*. *PMLA*. 60/3. 716–759. <https://doi.org/10.2307/459174>
- Pears, Iain 1988. *The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680–1768*. New Haven, Yale University Press.
- Perinetti, Dario 2012. Between Knowledge and Sentiment. Burke and Hume on Taste. In Koen Vermeir – Michael Funk Deckard (szerk.) *The Science of Sensibility. Reading Burke's Philosophical Enquiry*. New York, Springer. 283–304. https://doi.org/10.1007/978-94-007-2102-9_14
- Pope, Alexander 1709/1993. Essay on Criticism. In *The Major Works*. Szerk. Pat Rogers. Oxford, Oxford University Press. 17–39.
- Radnóti Sándor 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következők műveinek*. Budapest, Atlantisz.
- Reynolds, Sir Joshua 1759/1798a. *The Idler*, No. 76. (Sept. 29, 1759). False Criticisms on Painting. In *The Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. 2. London. 221–227.
- Reynolds, Sir Joshua 1759/1798b. *The Idler*, No. 79. (Oct. 20, 1759). In *The Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. 2. London. 230–234.
- Reynolds, Sir Joshua 1759/1798c. *The Idler*, No. 82. (Nov. 10, 1759). In *The Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. 2. London. 235–243.
- Reynolds, Sir Joshua 1797/1988. *Discourses on Art*. Szerk. Robert R. Wark. New Haven – London, Yale University Press.
- Reynolds, Sir Joshua 2000. *The Letters of Sir Joshua Reynolds*. Szerk. John Ingamells – John Edgcumbe. Yale University Press.

- Richardson, Jonathan 1725. *An Essay on the Theory of Painting*. London.
- Ruttkay Kálmán 2002. The Aristotelian Heritage in Critical Theory and Practice. From Dryden to Johnson. In *úő: Összegyűjtött írások*. Szerk. Ittész Gábor – Kiséry András. Budapest, Universitas. 89–96.
- Ryan, Vanessa L. 2001. The Physiological Sublime. Burke’s Critique of Reason. *Journal of the History of Ideas*. 62/2. 265–279. <https://doi.org/10.1353/jhi.2001.0018>
- Sachs, Arich 1967. *Passionate Intelligence. Imagination and Reason in the Work of Samuel Johnson*. Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- Smith, Adam 1790/1984. *The Theory of Moral Sentiments*. Szerk. D. D. Raphael – A. L. Macfie. Indianapolis, Liberty Fund.
- Szécsényi Endre 2021. A modern esztétika platonizmusa. Shaftesbury esete. *Magyar Filozófiai Szemle*. 65/4. 88–114.
- Townsend, Dabney 2001. *Hume’s Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*. London – New York, Routledge.
- Trowbridge, Hoyt 1939. Platonism and Sir Joshua Reynolds. *English Studies*. 21/1–6. 1–7. <https://doi.org/10.1080/00138383908596690>
- Wark, Robert R. 1988. Introduction to Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*. Szerk. Robert R. Wark. New Haven – London, Yale University Press. V–XXXV.
- Young, Edward 1759. *Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London.

Mimézis és idealizálás a francia festészetben

Vadászcsendéletek a 18. századi művészeti írások tükrében*

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21362>

Hogy Chardin a legapróbb részletekben is leképezi a természetet, és mennyire szigorú önmagával szemben, azt jól bizonyítja, hogy láttam egy *Elejtett vadat* ábrázoló festményét, amit azért nem fejezett be, mert az apró nyulak, amelyek modellül szolgáltak számára, túl gyorsan oszlásnak indultak, és úgy érezte, más nyulakkal nem tudja megvalósítani az általa elképzelt harmóniát. Az összes nyúl, amit hoztak neki, vagy túl sötét, vagy túl világos szőrű volt.

(Diderot 1995b. 45.)

I. BEVEZETÉS

Mimézis és idealizálás fogalmi kettőssége mélyen áthatja a felvilágosodás kori művészetelméleti diszkurzust. A 18. századi francia nyelvű művészetelméleti és -kritikai írások gyakran tartalmazznak a mimézisre történő utalásokat.¹ E szövegek szerzői általában egyetértenek abban, hogy a művésznek oly módon kell ábrázolnia a megszépített természetet, hogy a műalkotás a valószerűség keretein belül maradjon. *Le Spectacle des beaux-arts* [A szépművészetek látványja] című írásában Jacques Lacombe például a „valószerű szép” (*beau vraisemblable*) ábrázolására szólítja fel a művészeket: „a természet nem mindig nyújt megfelelő mo-

* Jelen tanulmány elkészítését az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719 számú, *Esztétikai kommunikáció Európában (1700–1900)* című OTKA kutatási témapályázatának támogatása tette lehetővé.

¹ Nem szándékozunk a mimézis magyarra történő fordítása körüli viták ismertetésébe bocsátkozni, csak annyit jegyzünk meg ezzel kapcsolatban, hogy a régebbi szakirodalom utánzásnak fordította a mimézist, amely ezáltal negatív jelentéstartalmú kifejezésekkel került rokonságba (ilyen például az illuzionizmus, a természet tükrözése, másolása vagy majmolása). A mimézis ugyanakkor a reprezentáció, a megjelenítés, a mintakövetés, a valóság leképezése vagy visszaadása jelentését is magában foglalja (Radnóti 2022. 195–196). A kérdéskörhöz lásd még a *Magyar Filozófiai Szemle* 2014/2-es, a *Poézsisz/mimézis* témájának szentelt 58. számát.

delleket: szépíteni is kell rajtuk. Egy ügyes kezű művész sokszor tökéletesebb lényeket hoz létre, mint azok, amelyek a szemünk előtt vannak.” (Lacombe 1761. 15.) Ez a felfogás a szolgálai utánzás, a pusztá másolás elutasításához, sőt megvetéséhez vezetett. A művész majmok ábrázolása is ebbe az irányzatba illeszkedik, és a szolgálai utánzás kritikájának tekinthető: ha a festő úgy ábrázolja a dolgokat, ahogyan azok nap mint nap a szem elé tárulnak, akkor a „természet majmaként” fest, a festészetet pedig lealacsonyítja azáltal, hogy pusztán mechanikus tevékenységként fogja fel (Guédron 2003. 131). A teoretikusok a képzőművészetek esetében is elvárták az invenciót, mert úgy vélték, a művész csak így emelkedhet az anyag megmunkálásán és a mesterember keze munkáján alapuló mechanikai művészetek fölé (Guédron 2009. 39). Ezzel kapcsolatos elméleti jellegű észrevételeket találunk egyebek között Jean-Baptiste Du Bos abbé vagy Charles Batteux műveiben, és a 18. század közepétől kezdve az egyre nagyobb számban megjelenő művészetkritikai szövegek – elsősorban Diderot írásai, de nála kevésbé ismert Szalon-kritikusok művei is – ugyancsak gyakran tartalmaznak utalásokat erre a kérdésre.

Tanulmányunkban Alexandre-François Desportes és Jean-Baptiste Oudry, de mindenekelőtt Jean Siméon Chardin vadászcsendéletei példáján keresztül arra világítunk rá, hogyan vélekedtek az e műfajhoz tartozó képekről a korabeli kritikusok: a festőnek meg kell szépítenie az elejtett állatokat, vagy akkor jár el helyesen, ha realizisztikusan ábrázolja őket? Ez a kérdés azt is felveti, hogy az ábrázolás során milyen modellt vagy ideát követ a művész?

A mottóul választott, Diderot 1769-es *Szalonj*ában olvasható anekdota jól kifejezi mimézis és idealizálás kettősségét Chardin munkásságában: a legendásan lassan dolgozó művész azért nem volt képes befejezni művét, mert eredeti modellje oszlásnak indult, az újonnan hozott állatok pedig nem feleltek meg az elejtett nyúlról alkotott ideálképének. Diderot szerint a 18. századi francia festők közül Chardin művei állnak legközelebb a természethez, de az ő művészete sohasem pusztá imitáció, hanem a természet újraalkotása. Chardin ugyanis gondosan megkomponálja, és a jó ízlés (*bon goût*) kívánalmait szem előtt tartva bizonyos mértékig idealizálja modelljét, ám korántsem olyan erőteljesen, mint ahogyan azt elődei, Desportes és Oudry tették dekoratív vadászcsendéleteiken.

II. A VADÁSZCSENDÉLET MŰFAJA

A 18. századi francia művészetelmélet-írók mit értettek vadászcsendéleten, hogyan értelmezték ezt a műfajt? A műfaji hierarchia elve a 17. század közepétől – egészen pontosan 1648-tól, a királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia alapításától – 1793-ig, az intézmény feloszlásáig meghatározta a művészetről való gondolkodást. A francia klasszicizmus és felvilágosodás korának festészetelméletében lényeges szempont volt a műfajfogalom, a festményekeket ugyanis tematiká-

juk alapján különítették el egymástól és sorolták kategóriákba. A műfaji hierarchia elvének legszabatosabb megfogalmazása André Félibiennek az Akadémia előadásaihoz írt 1667-es előszavában olvasható. Eszerint a műfajok értékskálája egyfelől az ábrázolt témák hierarchiáján, másfelől a festő feladatának összetettségén alapul. Bár Félibien elismeri a festészet gyakorlatának fontosságát, teoretikusként többre tartja a témaválasztást is magában foglaló elméletet (Félibien 1667/1996. 50).

Az isteni teremtés és a művész által teremtett világ párhuzamára támaszkodva Félibien az emberalak ábrázolóját tekinti a legtökéletesebb festőnek. Értékskálája csúcspontján az allegorikus kompozíciók festője áll, akit a történeti és mitológiai témák ábrázolója követ. Az arcképfestő, aki csupán egyetlen alak arcát festi meg, alacsonyabb rendű, mint az a művész, aki egyszerre több alakot jelenít meg. A hierarchia következő fokán az állatképfestő, majd a tájképfestő található, végül az élettelen és mozdulatlan tárgyak ábrázolója zárja a sort (Félibien 1667/1996. 50–51). Mindebből az következik, hogy a bonyolultabb és emelkedettebb témákat feldolgozó művész – aki az invenciót is megkövetelő narratív témákat ábrázol – elemelkedik a puszta másolás, a szolgálai utánzás szintjéről, és kiváló (*illustre*) munkája révén mintegy megnemesedik. A hierarchia az élő és az élettelen természet szembeállításán alapul, Félibien ugyanakkor a „természetben megtalálható tárgyak mindenfajta utánzásmódjáról” ír (Félibien 1667/1996. 50), arról is, amely az élettelen tárgyak ábrázolásának felel meg. A művészeteoretikus azonban nem műfajokat, hanem bizonyos témákat megjelenítő festőket említ, az egyes témacsoportokon belül pedig nem különböztet meg alkategóriákat: nem szól külön a vadászcsendéletekről, a „csendéletfestő” gyűjtőfogalom használata helyett pedig gyümölcsök, virágok és kagylók festőjéről ír.²

A műfaji hierarchia elve a 18. században is érvényben volt, a teoretikusok, kritikusok, de gyakran maguk a festők is ennek fényében ítélték meg a műalkotásokat. Eszerint a csendéletfestők képtelenek bárminemű invencióra, alkotásaik csupán a néző érzékeire hatnak. Jól tükrözi ezt a vélekedést a szó modern értelmében vett első művészetkritikus, Étienne La Font de Saint-Yenne megállapítása, aki szerint „[e]gyedül a történeti festő a lélek festője, a többiek csupán a szemnek festenek” (La Font de Saint-Yenne 1747/2001. 47). A korabeli művészek ezért törekedtek arra, hogy történeti festőként kerüljenek az Akadémia tagjai közé. A 18. század első felének egyik legjelentősebb csendélet- és állatfestőjét, Jean-Baptiste Oudry-t például 1719-ben egy (a bőség attribútumait ábrázoló, de emberalakot is tartalmazó) allegorikus csendélettel történeti festőként fogadta tagjai közé az intézmény. Chardin viszont – aggályosabb lévén – nem folyamodott ehhez a fortélyhoz, ő állatok és gyümölcsök festőjeként (*dans*

² A különféle témák ábrázolására szakosodott festők felsorolása korántsem teljes: nem esik benne szó például a korszakban divatos életképek festőjéről. Mivel a festészeti műfajok hierarchiája az arisztokrácia ízlésvilágát tükrözi, ezért nem szerepel benne a feltörekvő polgárság által kedvelt életképi műfaja.

le talent des animaux et des fruits), azaz a legalantasabbnak tartott kategóriában lett 1728-ban az Akadémia tagja (Rosenberg – Temperini 1999. 22).

A hierarchia elvének ismertetése után felmerül a kérdés: a vadászcsendélet hol helyezkedett el a műfajok értékskáláján? Az elméletírók és kritikusok hogyan viszonyultak ehhez a sajátos műfajhoz? A kérdés megválaszolása azért nehéz, mert kevert műfajról van szó: ahogy a neve is mutatja, a vadászcsendélet elsősorban csendélet, vadászszákmányt és az elkészítéséhez szükséges konyhai eszközöket ábrázoló „trófea-kép”, amelyen olykor élő állatok is megjelennek. A vadászjelenetbe ágyazott csendéleten többnyire vadászkutyák is szerepelnek, a konyhai csendélettel rokon vadászcsendéleten pedig előfordul, hogy a szákmányt fürkésző, ugrásra kész macska látható. Az egyes festmények műfaji besorolása mindazonáltal attól függ, hogy a kép melyik elemén van a hangsúly: az élő állat ábrázolásán vagy a „halott természetén”.³

III. ROKOKÓ DISZHARMÓNIAK: OUDRY ÉS A FEHÉR ÁRNYALATAI

A nyugat-európai festészetben a 17. századra tehető a csendélet virágkora. A francia csendélet fejlődésében az északi (flamand és holland) iskolák művészete jelentette a fő ihletforrást. A flamand festők, elsősorban a Rubens műhelyében dolgozó Frans Snyders elejtett vadakat ábrázoló, dekoratív kompozíciói nagymértékben hozzájárultak ahhoz, hogy a 18. századi Franciaországban kedvelt műfajjá vált a vadászcsendélet. A 17. századi flamand vadászcsendélet ideáltípust jelenít meg, mivel nem egy konkrét vadászat során, hanem különböző helyeken és időszakokban elejtett, gyakran idealizált állatok láthatók rajta. Az esztétizálás abban is megnyilvánul, hogy a flamand mesterek nem csupán az elejtett állatokat, hanem a vadászat kellékeit is aprólékosan, ugyanakkor megszépítve festették meg. Képein Snyders ritkán mutat kizsigerelt vadakat, és a vadak mellé helyezett, különleges formájuk vagy színük miatt ábrázolt madarak sem fogyasztásra szánt állatok, hanem a szemet gyönyörködtető látványt nyújtanak. Az impozáns vadászcsendéletek divatja nagyjából az 1640-es évekig tartott, ezt követően, a 17. század második felétől a monumentális kompozíciók helyét kisebb képek vették át, amelyeken kevesebb az állat, és a vadász metonimikusan, vadászeszközei révén van jelen.⁴

³ A csendélet francia megnevezését, a halott természetet jelentő *nature morte* kifejezést csak a 18. század közepétől alkalmazták. A magyar „csendélet” szó a német *Stilleben* tükörfordítása, amely a 17. századi holland műtermekben használt zsargonból származik, és a természet megfigyelésén alapuló festésmódot jelenti (Blanc 2020. 88–89).

⁴ A vadászcsendélet műfajának flandriai virágzása Frans Snyders (1579–1657), Jan Fyt (1611–1666) és Jan Weenix (1642–1710) nevéhez köthető (Palmeri 2016. 53).

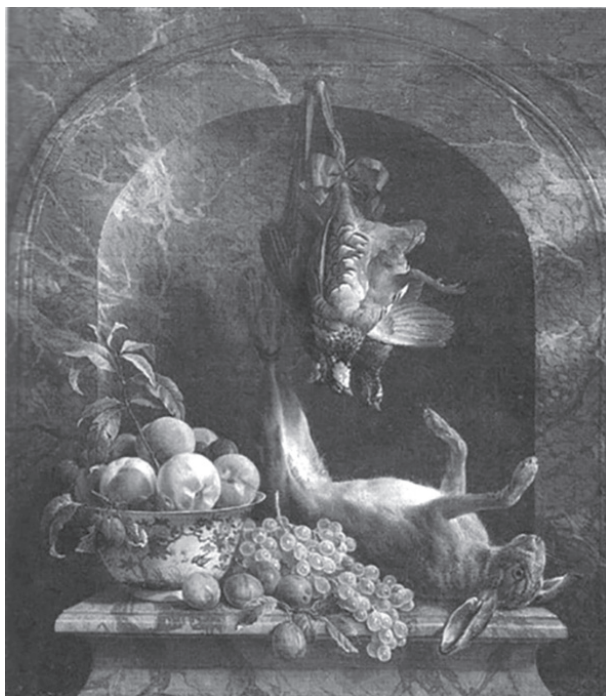
Desportes és Oudry ábrázolásmódjára erősen hatott a flamand vadászcsendéleteken megfigyelhető esztétizálás.⁵ A két festő dekoratív alkotásai megfeleltek annak az idealizáló koncepciónak, amelyet az Akadémia a különböző műfajú képektől, így a csendéletektől is elvárt. A francia csendéletfestők műveit ugyanakkor realista ábrázolásmód is jellemzi, ami elsősorban a fényhatásokban és a tárgyak anyagszerűségének mesteri visszaadásában jut kifejezésre (Sterling 1985. 81). A „francia Snyders-nek” is nevezett Desportes (Watelet – Lévesque 1788–1791. 123) tekinthető az első olyan neves francia művésznek, aki vadászjeleneteket és -csendéleteket festett. Festményein megszépítette az állatokat, ugyanakkor a természet pontos leképezésére törekedett. A versailles-i állatkertben, a Ménagerieben megfigyelte a különböző állatok viselkedését, és a természet után készített vázlatokat. XIV. Lajos is nagyra értékelte művészetét, ezért Desportes-ot illette meg az a kiváltság, hogy a királyi vadászaton ábrázolja, és az uralkodó kedvenc kutyáiról portrét készítsen. A művész 1699-ben lett az Akadémia tagja, felvételi pályaművén saját magát festette le a természetben vadászöltözetben, vadász-kutyák és a földön heverő, elejtett vadak társaságában (1. kép).



1. kép. Alexandre-François Desportes: *Önarckép vadászöltözetben*.
1699, olaj, vászon, 197×163 cm. Louvre, Paris.

⁵ Pontosítanunk kell, hogy tanulmányunkban a „nagy Desportes”-ról, azaz Alexandre-François Desportes-ről (1661–1743) és a „nagy Oudry”-ról, Jean-Baptiste Oudry-ról (1686–1755) lesz szó, mindkettőjüknek több festő utódja is volt.

Ez a képe azonban nem csendélet, hanem a vadászatok arisztokrata világát megidéző vadászjelenet. Desportes ugyanakkor számos csendéletet is alkotott, amelyek gyakran a természetbe helyezett jelenetek, de hagyományos, trófea elrendezésű vadászcsendéleteket is találunk közöttük. Ezek az alábbi, elsősorban Snyders nyomán kialakított modellt követik: a semleges háttér előtt a lábánál szögrel felakasztott, elejtett állat függőlegesen helyezkedik el a kép síkjában, feje a föld felé néz (2. kép).



2. kép. Alexandre-François Desportes: *Csendélet gyümölcsökkel és elejtett vaddal*.
1706, olaj, vászon, 104×97 cm.

Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre.

Desportes mellett Oudry volt a 18. század másik legjelentősebb állatfestője, akinek fő témáit szintén vadászjelenetek és -csendéletek alkották. A vadászatért lelkesedő XV. Lajos Oudry-t nevezte ki a királyi vadászatok festőjének és kutyái portréfestőjének.⁶ Amint már említettük, Oudry történeti festőként lett akadé-

⁶ Oudry dinamikus kompozícióin általában a kutyák a főszerep. Történeti képeire is kutyákat csempészett: *XV. Lajos a Saint-Germain-i erdőben szarvasra vadászik* (*Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain*) című festményén (1730, olaj, vászon, 390x210 cm. Musée des Augustins, Toulouse) sem a statikus emberalakokon, hanem a vadász kutyákon van a hangsúly. Amy Freund szerint Oudry-t az állatképek hagyományos formanyelvének megújítása foglalkoztatta, amikor az állatok nézőpontjából ábrázolta a világot (Freund 2016. 68–69).

mikus, de gyorsan világossá vált, hogy valódi tehetsége az állatok megfestésében nyilvánul meg. Nem mindig egyszerű megkülönböztetni egymástól Desportes és Oudry műveit, aminek az az oka, hogy 1722 és 1743 között párhuzamos volt a karrierjük, egymástól is vettek kölcsön motívumokat, és mindketten ugyanahhoz az iskolához tartoztak: a flamand kolorista hagyományt követték.⁷

A két festő dekoratív művein feltűnő az elejtett állatok szépsége. Oudry festményein azonban mindig felfedezhető valami szokatlan és különös. Ez abból adódik, hogy a művész ízig-vérig rokokó festő, aki képein a meglepő hatást keresi: festményeit drámai fényhatások jellemzik és gyakran kanyargó, tekergető vonalak alkotják, ami elsősorban az állatok kifacsart testtartásában nyilvánul meg. A rokokó „meggyötört csavarvonala” feszültséget sugall az elejtett állatok szépsége és az ember kegyetlensége között, amelynek következtében az állat természetellenes testhelyzetbe került.⁸ Oudry korai csendéletein látszik meg leginkább a meglepetés és a disszonancia tudatos keresése. Képeinek ez a tulajdonsága a korabeli kritikusok figyelmét sem kerülte el: elismerték, hogy a művész a természet kiváló megfigyelője, mégis gyakran „bizarrnak” találták alkotásait, sőt egy festménysorozatán maga Oudry is ábrázolt különös, „bizarr” szarvasagancsokat (Girard 2012. 63–71).⁹ Jellegzetes rokokó vonás az össze nem illő elemek együttes szerepeltetése a képeken, ami (a luxuskörnyezetbe helyezett, erőszakos halált halt állatok esetében) óhatatlanul kétértelműségeket eredményez. A meglepetés esztétikáját kiválóan szemlélteti a művész *Nyúl és báránycomb* című festménye, amelyen ugyanarra a szögre van felfüggesztve a halott nyúl és a véres báránycomb (3. kép).¹⁰

⁷ Mindketten számtalanszor megfestették a szabadtéri környezetbe helyezett tálalóasztal témáját, amelyen – elejtett vadak és kutyák társaságában – pompás ételek és konyhai eszközök szerepelnek, a háttérben pedig épület- és tájképrészlet látható. Ez a fajta elrendezés is flamand előképekre nyúlik vissza, de a francia festők könnyedséget és eleganciát csempésztettek ebbe az eredendően északi műfajba (Sterling 1985. 61).

⁸ A kifejezés (*la ligne tourmentée du rococo*) René Démoris-tól származik. Démoris az ember és az állat viszonyának megváltozásában (a teológiáról leváló antropológiai gondolkodás fejlődésében) látja a legfőbb okát annak, hogy a 18. századi közönség miért becsülte nagyra Oudry művészetét (Démoris 2009. 143–177).

⁹ Oudry 1720-as évek elején kiállított festményeit gyakran a „meglepő”, „festői”, „különleges”, „bizarr” jelzőkkel illették a korabeli kritikusok, ezt a hatást a különböző képelemek már-már szürreális felhalmozása okozta (Démoris 2012. 130–131).

¹⁰ A meglepetés esztétikájával kapcsolatban a francia klasszicizmus Félibien mellett másik legjelentősebb teoretikusa, Roger de Piles ezt írja: „A valódi festészet tehát az, amely (úgy szólván) megszólít, miközben meglep bennünket” (Piles 1708/1989. 8).



3. kép. Jean-Baptiste Oudry: *Nyúl és báránycomb*. 1742, olaj, vászon, 98,2×73,5 cm.
The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Oudry 1739-től pedagógiai tevékenységet is folytatott az Akadémián: főként technikai észrevételeket tartalmazó előadásai a művészeti gyakorlattal kapcsolatos problémákat tárgyalják. A színhasználatról szóló, *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns avec les autres* [Gondolatok a szín tanulmányozásának módjáról a tárgyak egymással való összehasonlítása által] című előadásában – amelyet az intézmény 1749. június 7-i ülésén olvasott fel – mestere, Nicolas de Largillière tanításának állít emléket. Érdekes idézni néhány gondolatát, amelyek a festő modelljéhez való viszonyára vonatkoznak.

Az elsősorban portréfestéssel foglalkozó Largillière a flamand iskola tanítását követte, festészetre vonatkozó elveit is onnan merítette. Oudry előadásának elején hangzik el az alábbi, mesterének tulajdonított gondolat:

De ha a természet vagy a rendelkezésünkre álló modell nem a legtökéletesebb, akkor minden hibájával együtt kell utánozni? Ezen a ponton némi zavar támad: a flamand iskola igent, a mienk nemet mond. A francia iskola szerint ízléssel kell ábrázolni mindent, amit a természet után rajzolunk: ki kell javítanunk fogyatékoságait és ízléstelenségeit. (Oudry 1749/2016. 10–11.)

A flamand iskola ettől gyökeresen eltérő elvet vall: ahhoz szoktatja hozzá a festőnövendékeket, hogy úgy adják vissza a természetet, ahogyan látják, és kompozíciójuk minden egyes részletét aprólékosan dolgozzák ki.

Mestere nyomán Oudry is a természet tanulmányozásának elsőségét hirdeti, valamint kolorista nézeteket képvisel (Perrin-Khelissa 2014. 209). A színt tartja a festészet egyik legfontosabb részének: „ez jellemzi, ez különbözteti meg a szobrászattól, ez adja báját és csillogását (*le charme et le brillant*)” (Oudry 1749/2016. 14). Azt a gondolatát, hogy a festmény háttéréhez kell igazítani a többi színt, az ezüstváza példájával szemlélteti: ha több, a fehér különböző árnyalataiban tündöklő tárgyat teszünk a váza mellé, és ezekkel hasonlítjuk össze, előtűnik a fehérnek az az árnyalata, amely majd az ezüstváza színe lesz (Oudry 1749/2016. 17–18). Ugyanehhez az elvhez kapcsolódik Largillière másik, hasonlóképpen szemléletes tanítása. Egy reggelen mestere arra kérte Oudry-t, hogy szedjen virágokat, amelyeket majd együtt fognak tanulmányozni. Amikor a tanítvány megérkezett a tarka virágokkal, Largillière azzal küldte vissza, hogy kizárólag fehér színűeket hozzon. Ezeket a mester világos háttér elé helyezte, és felhívta rá Oudry figyelmét, hogy ekkor sötétebbnek tűnnek a virágok: így tanította meg a fehér árnyalatainak elkülönítését (Oudry 1749/2016. 21–22). Oudry festménye, az 1753-as Szalonon kiállított *Fehér kacs*a jól szemlélteti azt a nehézséget, amellyel a művész akkor szembesül, ha egyetlen szín különböző árnyalatait festi meg: ilyenkor fokozatosan kell kialakítania a dolgok körvonalait és érzékeltetni mélységüket. A képen a festő a fehér tollú madár mellé egy ezüst gyertyatartóba állított gyertyát helyezett, és ugyancsak fehér színű, de más árnyalatú a damaszt-abrosz, a falra szögezett papír és a tejszínhabbal teli porcelántál (*4. kép*).



4. kép. Jean-Baptiste Oudry: *Fehér kacs*. 1753, olaj, vászon, 97x64 cm, Cholmondeley Castle, Houghton Hall (Norfolk).

Az 1753-as Szalonról szóló kritikájában Marc-Antoine Laugier (Laugier 1753. 32) és La Font de Saint-Yenne is megemlíti ezt a festményt. La Font csupán annyit ír róla, hogy minden világos színű tárgy másképpen volt rajta fehér. Illúziókeltő hatása miatt többre értékeli Oudry egy másik, féldomborművet ábrázoló képét, amely esetében a tapintás révén kellett meggyőződni róla, hogy valójában festményről van szó (La Font de Saint-Yenne 1753/2001. 289).

Oudry másik előadása, amely 1752. december 2-án hangzott el az Akadémián, a festészet gyakorlatáról és főbb elveiről szól. Egyebek között az elejtett állatok megfestésének nehézségeit is ebben az előadásában tárgyalja a művész. Hangsúlyozza, hogy a szükség alakította ki az első benyomás alapján, előzetes megfontolások nélkül történő festés (*peindre au premier coup*) technikáját, mivel az állattemek hamar oszlásnak indultak. Ezért kellett rendkívül gyorsan dolgoznia, és kifejlesztenie azt a módszert, amelynek alkalmazásával frissnek, élettelinek hat a végeredmény (Oudry 1752/2016. 59). Az Oudry állatképein megfigyelhető

csillogás és simaság, amelyért a 18. század elején még lelkesedett a közönség, a század közepe táján már nem aratott osztatlan sikert a műgyűjtők körében. Ennek elsősorban esztétikai okai voltak: a közönség elfordult a gáláns festészetre jellemző élénk, csillogó színvilágtól, és Chardin visszafogottabb, tompított koloritját kedvelte meg.¹¹ A műkritikus Antoine-Joseph Garrigues de Froment 1753-ban a két festő állatképeit összehasonlítva Chardin kidolgozását merészebbnek, Oudry-ét erőtlenebbnek, de átgondoltabbnak találja (Garrigues de Froment 1753. 37). A rendkívül termékeny Oudry-hoz képest (aki 1737 és 1750 között 150 képet állított ki a Szalonokon) Chardin lassabban dolgozik, gyakran ismétli magát és jóval kevesebb művet alkot (Bartha-Kovács 2022. 9–25).

Chardin lassúságának, körülményességének számos oka van, amelyekre a későbbiekben visszatérünk, de már most szeretnénk előrebocsátani, hogy véleményünk szerint az ideális modell keresése lehet az egyik legfőbb ok. Idéztük Oudry 1752-es előadását, amelyben a festő megemlíti, hogy a gyorsan oszlásnak induló állattetemek ábrázolása nehézségek elé állította és sajátos munkamódszer kifejlesztésére készítette. Festői gyakorlatában Chardin is szembesült ezzel a problémával, s bár ő maga nem írt róla, a korabeli kritikusok és biográfusok tulajdonítottak neki erre utaló kijelentéseket. Ezek közül a legismertebb az a Diderot 1769-es *Szalonjában* olvasható idézet, amelyet tanulmányunk mottójául választottunk. A továbbiakban Chardin festményeivel kapcsolatban az alábbi kérdésre keresünk választ: vadászcsendéletein a mimézis vagy az idealizálás elvét tartja szem előtt a művész – vagy bizonyos mértékben mindkettőt?

IV. „ÚGY ÉREZTE, MÁΣ NYULAKKAL NEM TUDJA MEGVALÓΣÍTANI AZ ÁLTALA ELKÉPZELT HARMÓNIAÁT” – CHARDIN ÉΣ MODELLJE

Értekezés a festőművészetről című – a *Correspondance littéraire* [Irodalmi Levelezés] 1766. augusztusi, novemberi és decemberi lapszámaiban megjelent – írásában Diderot az alábbi szavakkal fejti ki a történeti festők és a (valamely sajátos kategóriára szakosodott) zsánerfestők közötti különbséget:

A genrefestő mindig maga előtt látja a maga jelenetét; a történeti festő vagy soha, vagy csak egy pillanatra látta a magáét. Azután az egyik tisztán és egyszerűen utánzója, másolója a közönséges természetnek; a másik úgyszólván egy ideális és költői természet teremtője. (Diderot 1915. 177.)

¹¹ Jól mutatja ezt a tendenciát, hogy az 1730 és 1780 közötti eladási katalógusokban Oudry neve mellett egyre gyakrabban tűnik fel Chardiné. Ezekben a katalógusokban Oudry 105, Chardin 77 eladott művel szerepel (Michel 2010. 243). Míg Oudry csendéletei viszonylag jó áron keltek el, addig Chardin műveiért szerényebb összegeket fizettek, mert csendéleteit főleg szakmabeliek (festők, szobrászok, rézmetszők) vásárolták meg.

A történeti festő és a zsánerfestő más jellegű modell alapján – és más módszerrel – dolgozik. Az idézetben alkalmazott szóhasználat és a hozzá kapcsolódó értékítélet – egyfelől a „közönséges természet” és a festő mint „utánzó” vagy „másoló”, másfelől az „ideális és költői természet” és a művész mint „teremtő” – azt mutatja, hogy Diderot nézetei a korabeli művészetelméleti gondolkodás általános vonulatába illeszkednek. Diderot élő és érző, illetve élettelen és érzéketlen jellegük alapján különíti el egymástól az ábrázolt témákat, és azt javasolja, hogy a „holt természet utánzóit” nevezzék zsánerfestőknek, az „érező és élő természet utánzóit” pedig történeti festőknek (Diderot 1915. 180). Ez utóbbiak szemében a kisszerű témákkal, az utcán ellesett, hétköznapi jelenetekkel foglalkozó zsánerfestők csupán szerencsétlen, „szegény másolók”, akiknek egyedüli érdeme a tökélyre fejlesztett „mechanikai másolásban” áll. De a zsánerfestők sincsenek jobb véleménnyel a történeti festészetről: „romantikus dolognak” tekintik, amelyben „nincsen se valószerűség, se igazság, melyben minden túlozva van, melynek semmi köze a természethez”, és amelyben – mind az eltúlzott jellemek és a képzeletbeli események, mind a „nagy és fenségesnek” nevezett stílus vonatkozásában – hamisság uralkodik (Diderot 1915. 179).

Művészetkritikai írásaiban, a *Salonok*ban Diderot Chardinnel kapcsolatban többször is utal a festő modelljének kérdésére. 1765-ben például azt írja, hogy a zsánerfestészetnek „az aggastyánok vagy a koravének festészetének kellene lennie; csupán tanulást és türelmet igényel, semmi lelkesedést, kevéske tehetséget, szemernyi költészetet, sok technikai tudást és igazságot, semmi más nem kell hozzá” (Diderot 1984b. 118).¹² A kritikus azt is hozzáteszi, hogy az élettelen természet festője által ábrázolt tárgyak „semmit nem változnak a művész szeme előtt, ahogyan egyik nap látta őket, másnap is ugyanúgy talál rájuk. Az élő természet nem olyan, mint a kő, amelynek legfőbb jellemzője az állandóság” (Diderot 1984b. 122). Azonban Diderot saját magával kerül ellentmondásba, amikor a teremtőhöz hasonlítja Chardint, az élettelen természet megfestőjét. Az *Értekezés* színéről szóló fejezetében Chardin képeinek valóságghű hatásán elgondolkodva megállapítja: a művész bármikor képes rá, hogy megfesse a húst – az élő húst, az élet lüktetését.¹³ Az idézet folytatásából világossá válik, hogy a hús említésekor Diderot a művészetelmélet-írók által legtöbbször tartott témára, az emberábrázolásra gondol. De felmerül a kérdés: hogyan érvényesülnek ezek az elvek az állatok, különösen a halott állatok ábrázolása során?

Chardin képein gyakran előfordulnak állatok. Bár vadászcsendéletein néha – anekdotikus elemként – élő állat (kutya, macska vagy papagáj) is felbukkan, a művész leggyakrabban mégis elejtett állatokat jelenített meg. A 18. századi művészeti írások szerzői ezt azzal magyarázzák, hogy Chardin rendkívül lassan,

¹² Az idézetben Diderot zsánerfestészetet az élettelen természet ábrázolását érti.

¹³ „És ez a Chardin, élettelen tárgyokról való utánzásait miért tartják természetnek? Mert a húst meg tudja festeni, amikor neki tetszik” (Diderot 1915. 148).

a szeme elé helyezett modell után alkotott. Radiográfiai vizsgálatok kimutatták, hogy megkezdett műveit számtalanszor átdolgozta, mindaddig, amíg a végeredmény olyan harmóniát nem eredményezett, amellyel elégedett volt (Lajer-Burcharth 2018. 87). Chardin nem készített vázlatot, hanem közvetlenül a vászonra festett, s ez a festői gyakorlat nehezen volt összeegyeztethető a mozgásban levő állatok ábrázolásával. Kivételt képez ez alól az 1724 körül festett *Szaladó kutya* című korai műve, amely a szabad ég alatti vadászjelenetet ábrázoló kompozíció.¹⁴ Chardin a későbbiekben azért is kerülte az élő állatok megfestését, mert nem akart versengeni idősebb pályatársaival, Desportes-tal és Oudry-val, akiket a 18. század első évtizedeiben elismert állatfestőkként tartottak számon.

A felvilágosodás kori műkritikusok szemében a 18. századi festők közül Chardin képei hatottak a legtermészetesebbnek, abban az értelemben, hogy véleményük szerint az ő művészete állt legközelebb a természethez. Ismét Diderot-t idézzük, aki így ír a festő 1763-as tárlaton kiállított csendéleteiről: „Ez maga a természet. A tárgyak szinte kilépnek a festményből, és olyan igaziaknak látszanak, hogy becsapják a szemünket.” (Diderot 1984a. 219.) A 18. századi műgyűjtők nagyra értékelték a tökélyre vitt mimézis eredményét, az illuzionista festészetet. Az akadémiai felfogás azonban lebecsülte azt a képet, amelynek vonzereje kizárólag mimetikus tulajdonságaiban jutott kifejezésre, különösen akkor, ha a festmény a közönséges természethez tartozó tárgyakat ábrázolt, hiszen ilyenkor – ahogy a 18. század elejének legjelentősebb francia művészeteteoretikusa, Du Bos abbé megfogalmazta 1719-ben – „[t]öbb figyelmet szentelünk a képen ábrázolt gyümölcsöknek és állatoknak, mint a tárgyaknak maguknak. A másolat jobban megragad bennünket, mint az eredeti tárgy” (Du Bos 1719/1993. 23). A csendélet esetében a néző nyilvánvalóan nem az utánzás tárgyát, hanem az utánzó tehetségét csodálja, és azzal az Arisztotelész által is leírt jelenséggel szembesül, hogy nem maga az ábrázolt dolog, hanem annak művészi megjelenítése bűvöli el.¹⁵ Voltaképpen a 18. századi kritikusok is ugyanezt az ellentmondást fogalmazzák meg Chardin képei láttán: alantas, hétköznapi témájuk *ellenére* alkotásai mégis tetszenek. A műkritikus Charles-Joseph Mathon de La Cour is ebben a szellemben ír Chardin festészetéről: „Rálelt annak művészetére, hogy a szem még akkor is szépnek lássa az ábrázolt tárgyakat, ha azok önmagukban undort keltenek” (Mathon de La Cour 1763. 37).

Chardin 1728-ban *A Rája* című képével „állatok és gyümölcsök festőjeként”, azaz a hierarchia szerinti legalacsonyabb kategóriában nyert felvételt az Aka-

¹⁴ Jean Siméon Chardin: *Szaladó kutya (Chien courant)*. 1724 körül, olaj, vászon, 192x139 cm. The Norton Simon Museum Foundation, Pasadena. Chardin a kutyát Desportes alapján festette, Oudry hatása pedig a kép hátterének jobb oldalán látható tájképrészleten érzékelhető (Rosenberg–Temperini 1999. 29–30).

¹⁵ „[V]annak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai” (Arisztotelész 1963. 11).

démiára (5. kép).¹⁶ A festmény máig a művész legismertebb képe. Konyhai csendéletet, egészen pontosan egy kibelezett ráját ábrázol, amely – Diderot szavaival – „visszatartó tárgy”: „a hal húsa, bőre, vére; magának a dolognak a látványa sem hatna másképpen” (Diderot 1984a. 220). A kritikus megkísérli szavakba önteni, miben áll a kép vonzereje, vagy – korabeli szóhasználattal – „színmágiája” (*magie des couleurs*):

Semmit sem értünk ebből a varázslatból. A festék rétegeit vastagon rakja fel, egyiket a másikra helyezi, és hatásuk átpárolog lentről fölfelé. Máskor úgy tűnik, mintha valaki párát lehelt volna a vászonra, megint máskor pedig úgy, mintha könnyű tajtékot fújt volna reá. (Diderot 1984a. 220.)

Diderot metaforái nyomán életre kel a kép, és – mintha élő organizmus volna – szinte lélegzik a vászon: Rembrandt mészárszékéhez hasonlóan Chardin kibelezett rájájának kigőzölgése és átható szaga van.



5. kép. Jean Siméon Chardin: *A Rája*.
1728, olaj, vászon, 114×146 cm. Louvre, Paris.

¹⁶ A művész akadémiai felvételével kapcsolatban érdekes adalék, hogy kortársai feljegyzése szerint az ifjú Chardin képeivel megtévesztette Oudry mesterét, Largillière-t, aki valamelyik tehetséges flamand festő alkotásainak vélte *A Ráját* és *A Tálalót* (Démoris 1991. 11).

Ezért is nevezik Chardint a 18. századi kritikusok, például Pierre Estève „francia Rembrandtnak” (Estève 1753. 8). A két festőt elsősorban elnagyolt, „szagगतott stílusú” (*style heurté*) munkamódszerük miatt hasonlítják egymáshoz (Iván-Szűr 2024. 12). A „szagगतott stílus” nem lekerekített ecsetvonásokból és lágyan egymásba olvadó színárnyalatokból áll: az ilyen stílusban festett képen minden „durva és elnagyolt” (Neufville de Brunaubois Montador 1738. 10). A kritikusok szerint a néző hiába is akarna rájönni Chardin képeinek titkára: Baillet de Saint-Julien szavaival szemé beleszédül a festő ecsetvonásába (Baillet de Saint-Julien 1755. 5). 1767-es *Szalonjában* Diderot ezt írja Chardin munkamódszeréről: „Állítólag sajátos technikával dolgozik, és a hüvelykujjával is fest, nemcsak ecsettel. Nem tudom, ez mennyire igaz. Biztosan csak annyit mondhatok, hogy nem ismertem senkit, aki munka közben látta volna őt.” (Diderot 1995a. 173.) Ez a megjegyzés valószínűleg csak legenda, hangzatos *bonmot*, mégis közelebb visz Chardin munkamódszerének megértéséhez: arra utal, hogy a színeket a festő szobrász módjára, ujjával formázta meg a vászon felületén, így hozta létre művein az élet lüktetésének látszatát.

A kritikusok az ábrázolt tárgyak anyagszerűségét hangsúlyozzák Chardin csendéletein: olyan valóságűnek tűnnek, hogy szinte kitapinthatók a vásznon. Kommentárjában Diderot is kiemeli, hogy Chardin művészete nem pusztán illúziókeltő festészet: „Ó, Chardin, te nem a fehér, a vörös vagy a fekete színt rakod fel palettádra, hanem magát a dolgok szubsztanciáját, a levegőt és a fényt tűzöd ecseted hegyére és rögzíted a vásznon” (Diderot 1984a. 220). A kritikus azt a megsejtését próbálja meg szavakba önteni, hogy Chardin átlényegíti a művészi ábrázolást, így tud elemelkedni a szemé elé táruló valóság szolgálai lemásolásától – s ugyancsak ez a fajta alkotási mód különbözteti meg művészetét kortársai, így Oudry festészetétől is (Hobson 2007. 110).

Jacques Lacombe arra hívja fel a figyelmet, hogy Chardin művei vonzzák a néző tekintetét, de csupán meghatározott távolságból nézve hatnak rá: „közelről a képen csak valamiféle pára tűnik elő, amely mintha minden tárgyat beborítana” (Lacombe 1753. 24). Diderot így fogalmazza meg 1763-ban ugyanezt a benyomást: „Menjenek közelebb hozzá: minden összezavarodik, ellaposodik és eltűnik. Távolodjanak el tőle: minden újrateremtődik és újjászületik.” (Diderot 1984a. 220.) Az idézett kritikusok látásuk elbizonytalanodására vezetik vissza a festő képei által kiváltott hatást. Chardin festészete arra csábítja a nézőt, hogy miután távolról megszemlélte a képet, lépjen közelebb hozzá – egészen addig, amíg a szemé előtt színfoltok és vonalak kuszaságává válik a festmény –, és érintse meg a szinte kitapintható festékrétegeket.

A látáson és a tapintáson alapuló festészet eltérő jellege az Oudry és Chardin vadászcsendéletei közötti különbség megértéséhez is hozzásegít bennünket. Míg Oudry művészete elsősorban vizuális élményt nyújt a nézőnek, addig Chardin festményei esetében a taktilis hatáson van a hangsúly: különösen a festő korai képein jól látszanak az ecsetvonások (Lajer-Burcharth 2018. 112).

Művészete tökéletesen beleilleszkedik abba a – 18. század során bekövetkezett – paradigmaváltásba, amelynek során megszűnik a látás egyeduralma, és a művészetelmélet-írók által addig elhanyagolt többi érzék, köztük a tapintás is szerephez jut (Szűr 2011. 207–217). Chardin festészetének taktilis jellege jól megfigyelhető nyulakat ábrázoló művein, amelyek a festő csendéletein belül külön kategóriát alkotnak.¹⁷ Ezeken a képein Chardin a vadásztrófea műfaját definiálta újra. Nemcsak abban különbözik flamand elődeitől (valamint az őket követő Desportes-tól és Oudry-tól), hogy elveti a – tájképbe helyezett, gyümölcs- és virágcsendéleteket és élő állatokat is megjelenítő – mozgalmas képszerkezetet, hanem abban is, hogy az elejtett vadat más módon, mindenfajta formai megkötöttség nélkül ábrázolja.

Chardin vadászcsendéleteinek modellje legtöbbször nyúl, ritkábban fácán vagy vadkacsa. Életrajzírói az alábbi, meghatározó élménynek tulajdonítják, hogy Chardin az elejtett vadak ábrázolásához fordult: „[k]apott egyszer ajándékba egy nyulat, amit olyan szépnek talált, hogy mepróbálta lefesteni” – írja Pierre-Jean Mariette (Mariette 1853–1854. I. 356).¹⁸ A művész közeli barátja, Charles-Nicolas Cochin részletesen beszámol róla, hogy a történeti festő Noël-Nicolas Coypel – akinél Chardin akkoriban segédként dolgozott – egyszer azt a feladatot adta fiatal kollégájának, hogy az egyik (vadászöltözetet viselő férfit ábrázoló) képén a lehető legpontosabban fesse meg a puskát: „Abban az időben Chardin szentül meg volt győződve arról, hogy a festőnek mindent a saját fejéből kell kiötlenie, és csak akkor kell a természethez fordulnia, ha nincs benne elég tehetség” (Cochin 1780/1875–1876. 7). A puska megfestése azonban nehezebbnek bizonyult, mint amire a festő számított: ekkor tudatosult benne, hogy „az igazi természetes színt és fényhatásokat rendkívül nehéz megragadni” (uo). Cochin arról is híven számot ad, hogy a festő a továbbiakban is a természet tanítását követte:

Az egyik első dolog, amit lefestett, egy nyúl volt. A nyúl mint tárgy nem tűnik túl fontosnak, de az a mód, ahogyan ábrázolni szerette volna, komoly megfontolást igényelt. Minden szempontból a legvalóságghűbben, ugyanakkor ízléssel, a szolgálai másolás legcsekélyebb látszata nélkül akarta visszaadni, mert az a kidolgozást unalmassá és érdektelenné tette volna. Nem tudta, hogyan fesse le a szórt, még soha nem próbálta. Jól ráérezett arra, hogy nem kell megszámlolnia a szőrszálakat, és nem kell minden apró

¹⁷ Tanulmányunkban nem teszünk különbséget az üregi nyúl vagy annak háziasított változata, a házi nyúl (*lapin*) és a mezei nyúl (*livre*) között.

¹⁸ A korabeli kritikusok azért nem írtak Chardin vadászcsendéleteiről, mert a művészetkritikai irodalom virágzásának időszakában, a 18. század közepén a festő más jellegű képeket: elsősorban gyümölcsöket és tárgyakat ábrázoló csendéleteket, valamint életképeket állított ki a Szalonokon. Vadászcsendéletei nagyrészt a festő korai, akadémiai felvétele előtti korszakából származnak. Bár 1759-es *Szalon*jában Diderot megemlíti Chardin elejtett vadakat ábrázoló képeit, nem pontosítja, mely festményekre gondol (Diderot 1984a. 97).

részletet visszaadnia. Az járhatott a fejében: „Itt van előttem egy tárgy, amit ábrázolnom kell. Ahhoz, hogy az igazságnak megfelelően adjam vissza, el kell felejtennem mindent, amit láttam, de még azt is, hogy mások hogyan ábrázolták ezt a tárgyat.” (Cochin 1780/1875–1876. 8.)¹⁹

Chardin valóságghű módon akarta megfesteni az állat bundáját. A Cochin által neki tulajdonított belső monológ szerint ez azonban csak úgy sikerülhetett, hogy elutasította a műfaj konvencióit, az állatábrázolás hagyományát, és – ahogy az idézet folytatásában olvasható – sajátos munkamódszert és sajátos látásmódot alakított ki. Olyan távolságba helyezte magától a nyulat, ahonnan már nem látta az egyes szőrszálakat, így tudta képén egységes egészként visszaadni az állat bundáját, szőrének csillogását, a színek árnyalatait és a fényhatásokat. Az állatok szőrének (és tollának) mesteri ábrázolása – és a nyúl szőrszálainak megszámlálása, amit Cochin ironikus felhanggal említ – a holland és flamand mesterek festői gyakorlatát idézi fel, az anekdota pedig arra utal, hogy voltaképpen egy nyúl ábrázolása indította el Chardin karrierjét.

A festő általában meghatározhatatlan, zárt térbe helyezi élettelen állatokat ábrázoló, barnás tónusú képeit, amelyeken – kevés, korai kivételtől eltekintve – nincsenek anekdotikus elemek (6. kép).²⁰ A Louvre-beli, elejtett nyulat megjelenítő festménye a hagyományos trófea-modellt követi: az állat az egyik lábánál átlósan van felfüggesztve, feje kőpárkányon nyugszik, hasa alatt a vadászat kellékei láthatók. Chardin semleges, már-már absztrakt háttér előtt ábrázolta a nyulat. Az állat a néző elé tárja fehér hasát, amelyen jól látszik a piros vérfolt: arra utal, hogy a művész a frissen elejtett nyúl valóságghű megjelenítésére törekedett.²¹ A kifacsarodott pózban látható állat helyzete ingatag, a nézőnek az a benyomása, mintha a nyúl feje lecsúszna a kőpárkány széléről.

Szintén Chardin vadásztrófeáinak első időszakából származik az *Elejtett nyúl és vadászkellékek* című kompozíció, amelyen az állat teste körül (a bajuszszőrök kivételével) nem látszanak a kontúrvonalak (7. kép). Közelről szemlélve egymásba olvadó szín- és fényfoltok alkotják bundáját, amelyek csak akkor állnak össze nyúllá a néző szemében, ha megfelelő távolságból tekint a képre. A nyúl

¹⁹ Mariette is megemlíti a téma jelentéktelenségét, de ő általában a festő „élettelen és kevésbé érdekes” témáiról ír, amelyeket Chardin előszeretettel ábrázolt, mielőtt életképeket kezdett el festeni (Mariette 1853–1854. I. 357).

²⁰ E kivételekhez tartozik a dekoratív *Fogolyt és nyulat leső macska, levesestállal* (*Un chat guettant une perdrix et un lièvre morts près d'un pot à oille*). 1727–1728, olaj, vászon, 73,5x105 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

²¹ Pierre Rosenberg mártírijelenetként, keresztrefeszítésként értelmezi a Louvre-beli képet (Rosenberg 1979. 130). Sarah R. Cohen viszont a korabeli materialista elméletek tükrében magyarázza Chardin festészetét, és a művész képein a halott állat testének materialitását hangsúlyozza. Véleménye szerint az elejtett állatok gyakori ábrázolása a 18. századi francia festészetben arra is rámutat, hogy a felvilágosodás századában egyre inkább érző lényeknek tekintik az állatokat (Cohen 2004. 44).



6. kép. Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl puskaportartóval és vadásztáskával.* 1729, olaj, vászon, 98 × 77 cm. Louvre, Paris.



7. kép. Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl és vadászkelekek.* 1728–1729, olaj, vászon, 81 × 65 cm. Louvre, Paris.

szőrének selymes puhasága ellentétben áll a kő keménységével, amelyre az állat teste rásimul.²²

1733-tól Chardin főleg életképeket festett, és nagyjából két évtizeden keresztül nem szerepelnek repertoárjában halott nyulak. Ebből az időszakból csak néhány vadászcsendélete ismeretes, ilyen például az *Elejtett nyúl vörös részüsttel, birsalmával és gesztenyékkel* című festmény (8. kép). Egyetlen fölösleges részlet sincs a képen: a nyúl szinte a kompozíció egészét kitölti, amelyet – függőleges választóvonal gyanánt – két egyenlőtlen részre oszt. Jobbján birsalma látható, mellette a földön vércseppek, balján pedig a kompozíció monumentalitását kiemelő hatalmas rézüst.

Chardin 1750 és 1770 között tér vissza a vadászszakmány ábrázolásához, de az ekkor festett képein másképp dolgozza fel ezt a témát, mint korai (1729 és 1735 között keletkezett) művein. Kései vadászcsendéleteinek kidolgozása is megváltozik: 1750 után keletkezett alkotásain egyre nagyobb jelentőséget tulajdonít a tárgyakat körülvevő üres helyeknek, valamint szakít a „szaggatott stílussal”,

²² Ewa Lajer-Burchardt „kromatikus megközelítésmódnak” nevezi ezt a festésmódot, amely a festő látásmódját közvetíti. Kiemeli, hogy – Oudry-tól eltérően – Chardin nem mimetikusán ábrázolta a halott nyúl nyitott szemét, hanem átlátszatlan, sötét foltként festette meg (Lajer-Burchardt 2018. 112–115).



8. kép. Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl vörös rézüsttel, birsalmával és gesztenyékkel.* 1735–1739, olaj, vászon, 69 × 56 cm. Nationalmuseum, Stockholm

a jól látható ecsetvonások technikájával. Nem minden kritikus nézi jó szemmel Chardin festésmódjának megváltozását: 1753-ban például Garrigues de Froment felrója neki, hogy a legapróbb részletekig kidolgozza, „elsimítja, befejezi műveit”, gyümölcsöket és állatokat ábrázoló képein pedig a tárgyak nem különülnek el kellőképpen a hasonló színű háttértől (Garrigues de Froment 1753. 36). Két festményt mutatunk be ebből az időszakából, amelyek jól szemléltetik a festő stílusának – és modelljéhez való viszonyának – átalakulását (9. és 10. kép).

Kései művein Chardin a nyulat nem egyik lábánál felfüggesztve, hanem fekvő helyzetben festi le, és az állat nem egymagában, hanem színpompás tollazatú madarak társaságában szerepel ezeken a – meleg tónusú, a barna és a narancs-sárga árnyalataiban megkomponált – képeken. A vércseppek ellenére a néző mégsem érzi úgy, hogy valamiféle gyászos jelenetet lát. Ennek az az oka, hogy (Oudry-tól eltérően) Chardin nem a halál merevségének állapotában ábrázolja a nyulakat, hanem gyengéden a kőpárkányra helyezi őket: úgy tűnik, mintha csak aludnának. Míg a festő 1730-as években alkotott vadászcsendéletein hangsúlyosabban van jelen az állatok erőszakos halála, két évtizeddel később keletkezett képei diszkrétebb módon utalnak erre a témára. Chardin együttérzéssel, már-



9. kép. Jean Siméon Chardin: *Egy nyúl, két elejtett fenyőrigó és néhány szalmaszál egy kőasztalon.*

1750 körül, olaj, vászon, 38,5 × 45 cm.
Musée de la Chasse et de la Nature, Paris.



10. kép. Jean Siméon Chardin: *Két elejtett nyúl, egy fácán és egy keserű narancs egy kőasztalon.*

1750 után, olaj, vászon, 49,5 × 59,5 cm.
National Gallery of Art, Washington.

már gyengédséggel ábrázolja az elejtett állatokat. Pierre Rosenberg megfogalmazása szerint a művész párizsi Vadászati és Természeti Múzeumban kiállított festménye nem annyira az elejtett vadakat ábrázoló „trófea-kép”, mint inkább „együttérző tiszteletadás a halott állatoknak” (Rosenberg–Temperini 1999. 124). A másik, jelenleg Washingtonban látható festmény elrendezése is hasonló, ám színvilága kevésbé komor. Ismét Pierre Rosenberget idézzük: „A kép több, mint egy – kizárólag a vadász dicsőségét ünneplő – pompázatos vadászfestmény, rajta keresztül [Chardin] visszafogottan és szemérmesen az áldozatok előtt akart tisztelegni” (Rosenberg 1979. 301).

E megindító képek láttán hogyan értelmezhető a Diderot 1769-es *Szalon*-jában idézett anekdota, amely az önmagával végtelenül szigorú Chardin munkamódszerét írja le? Eszerint a festő azért nem fejezett be egy elejtett vadat ábrázoló képet, mert „az apró nyulak, amelyek modellül szolgáltak számára, túl gyorsan oszlásnak indultak, és úgy érezte, más nyulakkal nem tudja megvalósítani az általa elképzelt harmóniát” (Diderot 1995b 45). Chardin életművén belül a nyúl motívuma a festő saját művészete iránti önkritikus hozzáállásának szinonimája, egyszersmind a művész modelljéhez való ambivalens viszonyát is kifejezi. Mariette kritikus hangnemben írja a festő munkamódszeréről, hogy – megalapozott akadémiai képzés hiányában – Chardinnek „az első hevenyészett vázlattól a legutolsó ecsetvonásig folyamatosan látnia kell azt a tárgyat, amit le szeretne festeni” (Mariette 1853–1854. 360). Modelljétől való már-már beteges függése miatt mondogatja a festő, hogy „rendkívül sok fáradságába kerül a munka” (uo), s – Mariette szerint – művein ezt nem is tudja palástolni (Démoris 1991. 64).

Életrajzában Cochin elnézőbb Chardin iránt: a festő rendkívüli igényességgel magyarázza Chardin lassúságát, nem pedig azzal, hogy nem részesült hagyományos akadémiai képzésben, vagy nem volt elég képzelőereje. Ő a festő műveinek valóság-hű hatását hangsúlyozza:

Sok időbe telt, mire elkészült egy-egy képpel, mert nem elégedett meg a természet közvetlen utánzásával, hanem arra törekedett, hogy a színek árnyalatait és hatását a lehető legnagyobb hűséggel örökítse meg. Ezért is festette át képeit újra meg újra, mindaddig, amíg nem érte el a színeknek azt a keveredését, amit a tárgytól való eltávolodás és a körülötte lévő többi tárgy visszatükröződése hoz létre, és végül sikerült megvalósítania azt a varázslatos összhangot, amelynek megteremtésére egyedül ő volt képes. (Cochin 1780/1875–1876. 426.)

Cochin szerint a természet legnagyobb hűséggel történő visszaadása csak hosszadalmas és gyötrelmes munka árán valósítható meg, és a tökéletesség keresése sarkallta arra a festőt, hogy képeit állandóan átdolgozza. Chardin a tudatában létező, elképzelt modell után dolgozott, és kínkeservesen, ecsetvonásról ecsetvonásra haladva érte el az áhított harmóniát. Diderot is jól érzékelte azt a nehéz-

séget, amit az új kompozíciók kiötlése okozott a festőnek, ezért is írja 1769-es *Szalon*­jában: „Chardin előszeretettel másolja önmagát, ami arra enged következtetni, hogy művei megalkotásáért nagy árat kell fizetnie” (Diderot 1995b. 44).

V. ÖSSZEGZÉS

Bár Chardin nem esztétizálja olyan mértékben modelljét, mint flamand elődei, vagy a francia mesterek közül Desportes és Oudry tették színpompás vadász­csendéleteiken, képei sohasem sértik a jó ízlést: a festő nem azt ábrázolja, ahogy az elejtett állat teste oszlásnak indul. Képei láttán a nézőnek az az érzése, hogy a művész által lefestett valóság – paradox módon – intenzívebb, mint az élet valósága. Ennek a benyomásnak az okait próbáltuk meg tanulmányunkban feltárni. Kiemeltük a festmények mesteri kidolgozását, Chardin sajátos ecsetkezelését, szinte kitapintható ecsetvonását, amely a legbőbeszédűbb kritikusokat is zavarba ejtette. Ez a hatás ugyanakkor a festészet affektív dimenziójának is a következménye, annak, amit a 18. században úgy fejeznek ki, hogy a festő „érzéssel” fest. Erre utal az az anekdota, amelyet Diderot az 1769-es *Szalon*ban ír le. Eszerint egy bőbeszédű és tehetségtelen festő, aki szeretne volna megtudni Chardin művészetének titkát, egyszer ezt kérdezte a mestertől: „A festő ugye színekkel fest?” A kérdésre Chardin valószínűleg tagadólag válaszolt, amire a szószátyár festő visszakérdezett: „Akkor hát mivel?” A mester talányos válasza így szólt: *Hát mivel? Érzéssel... (avec le sentiment).*” (Diderot 1995b. 45–46.)²³ Chardin vadászcsendéletei nem azért bővülnek el a nézőt, mert a festő bizonyos mértékben idealizálja modelljét, hanem a nehezen körülírható fogalom, az *érzés (sentiment)* közvetítése révén érintik meg.

A vizsgálódásokból leszűrhető másik következtetés az, hogy Chardin történeti festőként közelíti meg a csendélet műfaját. Ez a fajta ábrázolásmód egyesíti magában a mimézist és idealizálást: a művész azt festi le a legnagyobb pontossággal, amit maga előtt lát, de kompozícióján gondosan megválogatja és művészi­en elrendezi az élettelen tárgyakat. A 18. századi művészetelmélet-írók szerint a műfaji hierarchia elvének egyik alappillére az invenció képessége volt. Csendéletein Chardin is az invencióhoz folyamodik, ami hagyományosan az emelkedett, cselekményes témákat feldolgozó történeti festészet előjoga: a kis műfajok festőjeként valós modell alapján másolja a látható természetet, amelyet azonban – a történeti festőkhöz hasonlóan – egyfajta, a képzeletében létező ideális modell alapján tökéletesít. Chardin művészete számos ponton a gyakran erősen normatív szabályok átgondolására készítette a korabeli elméletírókat és

²³ Kiemelések az eredetiben. Ezek a szavak Charles-Nicolas Cochinnek, a párizsi Festészeti és Szobrászati Akadémia titkárának 1780-ban, a roueni Akadémia titkárához írt leveléből származnak.

kritikusokat. Diderot is Chardin festészete nyomán dolgozta ki esztétikai felhasználásának alapelveit; a festő művei láttán szembesült azzal a paradoxonnal, hogy a csendéletek – alantas témájuk ellenére – bámulatba ejtik.

IRODALOM

- Arisztotelész 1963. *Poétika*. Ford. Sarkady János. Budapest, Magyar Helikon.
- Baillet de Saint-Julien, Louis-Guillaume 1755. *Caractères des peintres françois actuellement vivans*. Amsterdam–Paris, Quillau et Jombert.
- Bartha-Kovács Katalin 2022. La répétition dans l'art: la peinture de Chardin à la lumière de la critique d'art du XVIII^e siècle. In Adrián Bene (szerk.) *Acta Romanica Quinqueecclesiensis VII* (Phénoménologie, esthétique, historiographie). Pécs, Publication du Département d'Études Françaises et Francophones. 9–25.
- Blanc, Jan 2020. *Stilleven : peindre les choses au XVII^e siècle*. Paris, Éditions 1.1.
- Cochin, Charles-Nicolas 1780/1875–1876. *Essai sur la vie de Chardin*. Kiad. Charles de Robillard de Beurepaire. Rouen, Boisset.
- Cohen, Sarah R. 2004. Chardin's Fur. Painting, Materialism, and the Question of Animal Soul. *Eighteenth-Century Studies*. 38. 39–61. <https://doi.org/10.1353/ecs.2004.0054>
- Démoris, René 1991. *Chardin, la chair et l'objet*. Paris, Adam Biro.
- Démoris, René 2009. Oudry et les cruautés du Rococo. *Revue des Sciences Humaines*. 296. 143–177.
- Démoris, René 2012. Oudry: la violence sans histoire. In Jacques Berchtold – René Démoris – Christophe Martin (szerk.) *Violences du rococo*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux. 117–142.
- Diderot, Denis 1915. Értekezés a festőművészetről. In Diderot *válogatott filozófiai művei II*. Ford. Alexander Bernát. Budapest, Franklin Társulat. 135–191.
- Diderot, Denis 1984a. *Salons de 1759, 1761, 1763*. Kiad. Jacques Chouillet. Paris, Hermann.
- Diderot, Denis 1984b. *Salon de 1765*. Kiad. Else Marie Bukdahl – Annette Lorenceau. Paris, Hermann.
- Diderot, Denis 1995a. *Salon de 1767*. In *Salons III. Ruines et paysages*. Kiad. Else Marie Bukdahl – Michel Delon – Annette Lorenceau. Paris, Hermann.
- Diderot, Denis 1995b. *Salon de 1769*. In *Salons IV. Héros et martyrs*. Kiad. Else Marie Bukdahl – Michel Delon – Didier Kahn – Annette Lorenceau. Paris, Hermann. 15–117.
- Du Bos, Jean-Baptiste 1719/1993. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Kiad. Dominique Désirat. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Estève, Pierre 1753. *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux faite dans le grand salon du Louvre le 25 août 1753*. H. n.
- Félibien, André 1667/1996. Préface aux *Conférences*. In *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Kiad. Alain Mérot. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts. 45–59.
- Freund, Amy 2016. Good Dog! Jean-Baptiste Oudry and the Politics of Animal Painting. In Heather Mac Donald (szerk.) *French Art of the Eighteenth Century. The Michael L. Rosenberg Lecture Series at the Dallas Museum of Art*. New Haven, Yale University Press. 67–79.
- Garrigues de Froment, Antoine-Joseph 1753. *Sentimens d'un amateur sur l'exposition des tableaux du Louvre, & la critique qui en a été faite*. H. n.
- Girard, Catherine 2012. Massacres rococo. Les bois bizarres peints par Jean-Baptiste Oudry pour Louis XV entre 1741 et 1752. *Histoire de l'Art*. 70. 63–71. <https://doi.org/10.3406/hista.2012.3399>

- Guédron, Martial 2003. *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745–1815)*. Paris, Honoré Champion.
- Guédron, Martial 2009. Physiologie du bon goût. La hiérarchie des sens dans le discours sur l'art en France au XVIII^e siècle. In Ralph Dekoninck – Agnès Guiderdoni – Nathalie Kremer (szerk.) *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Amsterdam / New York, Rodopi. 39–49. https://doi.org/10.1163/9789042027527_004
- Hobson, Marian 2007. *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*. Fr. ford. Camille Fort. Paris, Champion.
- Iván-Szűr Zsófia 2024. A hagyományos műértelmezés határai. Rembrandt és Chardin recepciója a 17. és 18. századi Franciaországban. *Artcadia*. Új folyam 3/1. 5–16. <https://doi.org/10.57021/artcadia.6074>
- La Font de Saint-Yenne, Étienne 1747/2001. *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France, avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre*. In *Œuvre critique*. Kiad. Étienne Jollet. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts. 43–94.
- La Font de Saint-Yenne, Étienne 1753/2001. *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province*. In *Œuvre critique*. Kiad. Étienne Jollet. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts. 275–333.
- Lacombe, Jacques 1753. *Le Salon*. H. n.
- Lacombe, Jacques 1761. *Le Spectacle des beaux-arts ou considérations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales*. Paris, chez Vincent.
- Lajer-Burcharth, Ewa 2018. *The Painter's Touch. Boucher, Chardin, Fragonard*. Princeton, Princeton University Press.
- Laugier, Marc-Antoine 1753. *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le Marquis de V*** (Vence)*. H. n.
- Magyar Filozófiai Szemle* 2014. 58/2 (Poiészisz/mimészisz).
- Mariette, Pierre-Jean 1853–1854. *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. Kiad. Charles-Philippe de Chennevières – Anatole de Montaiglon. Paris, Dumoulin.
- Mathon de La Cour, Charles-Joseph 1763. *Lettres à Madame*** sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le salon du Louvre en 1763*. Paris, Desprez et Duchesne.
- Michel, Patrick 2010. *Peinture et Plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Neufville de Brunaubois Montador, Jean-Florent-Joseph de 1738. *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre. Lettre à Madame la Marquise de S.P.R.* H. n.
- Oudry, Jean-Baptiste 1749/2016. *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres*. La Rochelle, Rumeur des Âges. 9–34.
- Oudry, Jean-Baptiste 1752/2016. *Discours sur la pratique de la peinture et ses procédés principaux. Ébaucher, peindre à fond et retoucher*. La Rochelle, Rumeur des Âges. 39–69.
- Palmeri, Frank 2016. A Profusion of Dead Animals. Autocritique in Seventeenth-Century Flemish Gamepieces. *Journal for Early Modern Cultural Studies*. 16. 50–70. <https://doi.org/10.1353/jem.2016.0006>
- Perrin-Khelissa, Anne 2014. Observer la connaissance de la peinture. Jean-Baptiste Oudry, son enseignement académique et le Salon. In Isabelle Pichet (szerk.) *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*. Paris, Hermann. 195–217. <https://doi.org/10.3917/herm.piche.2014.01.0195>
- Piles, Roger de 1708/1989. *Cours de peinture par principes*. Paris, Gallimard.
- Radnóti Sándor 2022. *A táj keletkezéstörténete. „Ők, akik néztek Hannibál hadát”*. Budapest, Atlantisz.
- Rosenberg, Pierre 1979. *Chardin 1699–1779*. Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- Rosenberg, Pierre – Temperini, Renaud 1999. *Chardin*. Paris, Flammarion.

- Sterling, Charles 1985. *La Nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris, Macula.
- Szűr Zsófia 2011. Diderot egyedülálló képleírási módszerei: az érzékletes *Salon*-kritikák. In Bene Krisztián – Oszetszky Éva (szerk.) *Újlatin nyelvek és kultúrák*. Pécs, MTA Pécsi Területi Bizottság Romanisztikai Munkacsoport – PTE Francia Tanszék. 207–217.
- Watelet, Claude-Henri – Lévesque, Pierre-Charles (szerk.) 1788–1791. *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*. Paris, Panckoucke.

ILLUSZTRÁCIÓK

1. kép:

Alexandre-François Desportes: *Önarckép vadászöltözetben (Portrait de l'artiste en chasseur)*. 1699, olaj, vászon, 197x163 cm. Louvre, Paris.
 Forrás: wikimedia commons. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fran%C3%A7ois_Desportes-Self_portrait.jpg

2. kép:

Alexandre-François Desportes: *Csendélet gyümölcsökkel és elejtett vaddal (Nature morte aux fruits et au gibier)*. 1706, olaj, vászon, 104x97 cm. Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre.
 Forrás: wikimedia commons. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Desportes-Gibier-Le-Havre.jpg>

3. kép:

Jean-Baptiste Oudry: *Nyúl és báránycomb (Lièvre et gigot d'agneau)*. 1742, olaj, vászon, 98,2×73,5 cm. The Cleveland Museum of Art, Cleveland.
 Forrás: wikimedia commons. https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_li%C3%A8vre_et_un_gigot_d%27agneau

4. kép:

Jean-Baptiste Oudry: *Fehér kacska (Canard blanc)*. 1753, olaj, vászon, 97x64 cm, Cholmondeley Castle, Houghton Hall (Norfolk)
 Forrás: wikimedia commons. https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Cholmondeley_Oudry_White_Duck.jpg

5. kép:

Jean Siméon Chardin: *A Rája (La Raie)*. 1728, olaj, vászon, 114×146 cm. Louvre, Paris.
 Forrás: wikimedia commons. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ray_\(Chardin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ray_(Chardin))

6. kép:

Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl puskaportartóval és vadásztáskával (Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière)*, 1729, olaj, vászon, 98x77 cm. Louvre, Paris.
 Forrás: wikimedia commons. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Chardin,_lepre_morta_con_polvere_da_sparo_e_borsa,_1730_ca._\(cropped\).JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Chardin,_lepre_morta_con_polvere_da_sparo_e_borsa,_1730_ca._(cropped).JPG)

7. kép:

Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl és vadász kellékek (Lapin mort et attirail de chasse)*. 1728–1729, olaj, vászon, 81x65 cm. Louvre, Paris.
 Forrás: wikimedia commons. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Siméon_Chardin_-_Lapin_mort_et_attirail_de_chasse.jpg

8. kép:

Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl vörös rézüsttel, birsalmával és gesztenyékkel (Lapin mort avec chaudron de cuivre rouge, coing et de châtaignes)*. 1735–1739, olaj, vászon, 69x56 cm. Nationalmuseum, Stockholm

Forrás: <https://www.wikiart.org/en/jean-baptiste-simcon-chardin/rabbit-and-copper-pot>
public domain

9. kép:

Jean Siméon Chardin: *Egy nyúl, két elejtett fenyőrigó és néhány szalmaszál egy kőasztalon (Un lapin, deux grèves mortes et quelques brins de paille sur une table de pierre)*. 1750 körül, olaj, vászon, 38,5x45 cm. Musée de la Chasse et de la Nature, Paris.

Forrás: wikimedia commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chardin_Hase_und_Drosseln_um1750.jpg

10. kép:

Jean Siméon Chardin: *Két elejtett nyúl, egy fácán és egy keserű narancs egy kőasztalon (Deux lapins, un faisan morts et une bigarade sur une table de pierre)*. 1750 után, olaj, vászon, 49,5x59,5 cm. National Gallery of Art, Washington.

Forrás: wikimedia commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_Still-Life_with_Pheasant_-_WGA04771.jpg

A költészet mint esztétikai aktus

Miért lehetséges a hölderlini versformát „egy egész világ” eszméjeként olvasni?

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21376>

I. BEVEZETÉS

Talán szerencsésebb lenne, ha az alcímben a „Lehetséges-e...” fordulatot szerepeltetném a „Miért lehetséges...” helyett, merthogy ezáltal a transzcendentális dimenzió markánsabban megjelenne – a valamiféle kauzalitást vagy célhatározói irányt magában foglaló, ily módon már *ab ovo* egyfajta bizonyosságot tartalmazó verzió ellenében. Ugyanakkor valóban érdekel és motivál a „Miért...” kérdésben megbúvó határozottság és merészség, és voltaképpen tényleg úgy vélem, és amellet szeretnék érveket felhozni, hogy igenis lehetséges a hölderlini himnusz- és elégiaformát „egy egész világ” eszméjeként olvasni.¹ Persze azt nem gondolom, hogy a bizonyosság momentuma preskriptív módon ott lenne az olvasást dinamizáló mozzanatok között: éppenséggel az olvasás lehetőségtere az, amelyben folytonosan megképződik a poétikum mint esztétikai eszme. Ám még pontosabban szükséges e helyt fogalmaznunk, ezért gondoltam az „esztétikai aktus” fogalmát alkalmazni a szöveg címében.

Alább még természetesen részletesen kontextualizálom az esztétikai aktus fogalmát, méghozzá *A német idealizmus legrégebb rendszerprogramja* alapján (Rendszerprogram 1985. 812), most pusztán azt szeretném nyomatékosítani előljáróban, hogy az olvasás során teremtődő poézist azért határoznom meg – persze a maga differenciáltságában megragadva e fenomént – esztétikai aktusként, mert jóllehet megtörténik velünk az olvasott létesemény, tehát átadjuk magunkat a poétikum

¹ Az, hogy himnuszról vagy elégiáról beszélünk, a fő vizsgálati szempontunk felől nézve tulajdonképpen mindegy. Hogy éppen a veszteség-mozzanat vagy a felfokozott érzelmi töltet dominál a versdikcióban – nos ennek fényében beszélhetünk Hölderlinnél elégikus vagy himnikus szövegről. Az elégikus és himnikus dikció és versforma váltakozásáról az életmű egésze vonatkozásában vö. Schmidt 2005a. 485–513. Az idézőjelbe tett fordulathoz vö. Rendszerprogram 1985. 811. (Kiemelés az eredetiben.) Itt köszönöm meg Kovács Katalinnak, Főrizs Gergelynek, illetve anonim bírálóimnak, hogy megjegyzéseikkel segítettek abban, hogy tisztázzam a gondolatmenetemet.

hatalmának és diktumának, ez az odaadódás, a lehetőségességből a vanba, megtörténtbe való átmenet soha nem passzív-inerciális folyamat, hanem szignifikánsan aktív-kreatív processzus. Helyesebben azzá vált a késő középkorban-kora reneszánszban elkezdődő, majd a modernitásban csúcsosodó kulturális idealizációban. Éppen ez a váltás, mely során a tőlünk független hatalmaknak való inerciális-rituális, tehetetlen átadódásról a súlypont átkerül a teremtő-kreatív ember eszméjére, aki önmagát és a világot az önálló szabad énje révén képes formálni – nos éppen ez a váltás megy végbe s követhető nyomon Hölderlin költészetében.

Három lépésben szeretném mindezt bemutatni. Először az idealizációs folyamat főbb jellemzőiről lesz szó: az idealizáció folyamán éppenséggel a mimézis mozdulatai zárójeleződnek az innovatív-performatív erők felszabadítása révén. Majd *A német idealizmus legrégebb rendszerprogramjának* esztétikai filozófiáját kontextualizálom a hölderlini poézis olvashatósága szempontjából, végül egy konkrét Hölderlin-vers, a *Kenyér és bor* érintésével próbálom értelmezni, hogy miért lehetséges a hölderlini versformát „egy egész világ” eszméjeként olvasni. Egy kvázi negyedik lépésként, mely valójában a harmadik kiegészítése lenne, a fenséges érzetét s jelenségét mutatom be mint a hölderlini vers esztétikai horizontját.

II. IDEALIZÁCIÓ

Az idealizációs folyamatot Márkus György nyomán egyfajta történeti-kulturális átrendeződés részeként fogom értelmezni, amely során az egyéni és közösségi interaktivitások szignifikánsan egymásra hatva, egymást hol legyengítve, hol felerősítve alakítják ki és formálják szakadatlanul azokat az erőket, amelyek magát a változást immár „nem a normatív rend szétesés[eként], a társadalmi identitás és folytonosság – a véletlenek vagy a szenvedélyek játéka és a leplezetlen önérdek érvényesülése miatt bekövetkező – elvesztés”-eként viszik színre s táplálják, hanem uralható és programatikus, nota bene „az ész által kijelölt közös mederbe” terelhető s terelendő folyamatok összességéeként teszik azt lehetővé (Márkus 2017. 32). Mindez a felvilágosodás modern proklamációja, ahol a „»modernus«, a »modern« egyszerűen azt jelenti, ami most van, ami jelenkori, szemben azzal, ami »antiquus«, ami elmúlt, tovatűnt” (Márkus 2017. 31, kiemelés az eredetiben). A proklamatív jelleg pedig az önálló, szabad, kreatív, episztemikusan igényes, morálisan döntésképes, ízlésítéletében kifinomult és reflektált én kinyilvánítására utal. A felvilágosodásnak ez a – ahogyan Márkus nevezi – „pozitív programja” mindazonáltal csak akkor lehet sikeres, ha egyszermind azokat az erőket is képes kanalizálni, amelyek közvetlen kapcsolatban állnak azzal, „ami a legsajátosabbban és a legmagasabb értelemben emberi: ez pedig az embernek az a képessége, hogy az események értelem nélküli, oksági egymásra következését alávesse a maga teremtette jelentések és értékek rendjének” (Márkus 2017. 32). E sajátos, az emberi szellem hatalmát érvényesítő rendező-

dés során a személyes tevékenységeinket és a társadalmi folyamatokat „*egyetemesen érvényes céloknak*” rendelhetjük alá, „amelyeket a legmagasabb rendű és legautentikusabb értelemben vett kultúra, a »magaskultúra« nyújt számunkra” (uo, kiemelés az eredetiben). Márkus szerint a felvilágosodás ezen pozitív programja mind az innovatív fejlődést, mind a társadalmi integrációt és stabilitást összeegyeztethetővé teszi egymással,

mivel ekkor a kultúra már nem pusztán konvenciókat és véleményeket fog jelenteni, hanem az ember valódi „természete”, a racionális és szabad szellem diktálta tudatos értékek előrehaladó megvalósításán fog alapulni (uo).

Márkusnak a kulturális modernitás meghatározó mozzanatait illető ezen leírása jóllehet rendkívül pontos és akkurátus, talán némiképp merevnek és rigorózusnak tekinthető, legalábbis abból a szempontból, ha megfontoljuk, hogy a modernitás kulturális konstituálódását bizonyos, jóval korábbi, jelesen antik, kora középkori vagy reneszánsz folyamatok nem pusztán előzményként befolyásolják, hanem továbbélő rejtett vagy nyílt gesztusok formájában performatívan alakítják, mint például némely rítusok vagy mítoszok, vagy éppen eleven vallási, hitéleti összefüggések vonatkozásában.² Megfontolandó e tekintetben mások mellett Borbély Szilárd álláspontja, aki ugyan konkrétan a magyar irodalomtörténet kontextusában vizsgálódva fogalmaz, de szavai nyilván a megfelelő történeti-szociolingvisztikai optikát érvényesítve általánosabb belátás alapjait is képezhetik: „azt gondolom, hogy a magyar irodalomban a »felvilágosodás« koraként ismert időszak leginkább a barokk reprezentáció jegyében születő irodalmi szövegek sokaságától áthatott” (Borbély 2006. 29). Azaz a modern magyar és európai irodalmi tudat kialakulása nagymértékben a korábbi reprezentációs gyakorlatok függvénye.³ Akárhogyan is történt, illetve azzal együtt, hogy többféleképpen értelmezhetjük a kulturális modernitást konstituáló impulzusokat, abban minden bizonnyal egyet kell értenünk Márkussal, hogy a felvilágosodás

² Itt érdemes kitérni arra, hogy Márkus elítélőleg nyilatkozik a *Rendszerprogram* koncepciójáról, „felvilágosodásellenes utópia”-nak titulálván azt, amely jóllehet „még őrzi a felvilágosodásnak legalább néhány célkitűzését”, összességében „azt hangoztatja, hogy a kulturális szférák szétválasztása és autonómiája helyett újra egyesíteni kell őket az élet totalitásában; ahelyett, hogy a vallást és a szakrálisnak tekintett tradíciót az értékteremtő szellem szabad tevékenységével helyettesítsük, azt javasolja, hogy az utóbbit is tekintsük szakrálisnak” (Márkus 2017. 42–43). Márkus ezen értelmezését megint csak egy kissé szigorúnak tekinthetjük, hiszen túlzottan észelvű megközelítése felől takarásban marad az összefüggés, hogy „az értékteremtő szellem szabad tevékenysége” éppen az ész esztétikai telítődésével vagy az esztétika észelvű átforgásával jön létre az írat szerzői szerint.

³ Maximálisan igaza van egyik anonim bírálómnak abban, hogy a felvilágosodás időszakában készült barokk stílusú szövegek létrejötte nem érinti Márkus történelmi kultúra-elméletét, ugyanakkor az mégsem következmény nélküli s inadekvát esemény, hogy a barokk és felvilágosodás szinkronitása hogyan formálja az irodalmi tudat kialakulását, valamint ennek a folyamatnak az értelmezhetőségét.

bizonyos fokú rendszerességet és fogalmi szervezettséget adott a magaskultúra kialakulóban lévő szférájának, ami részben felerősítette az éppen zajló folyamatokat, részben új irányt jelölt ki számukra és új jelentést rendelt hozzájuk. A legfontosabb kritériumokat és követelményeket [...] az olyan hívószavakkal lehet jelezni, mint *objektíváció, újítás, dematerializáció és autonómia*. (Márkus 2017. 33, kiemelés az eredetiben.)

A kultúra főbb fogalmi komponensei közül Márkus tehát négy konstitutív kritériumot emel ki, melyek szerinte a modernitás tudatának és legitimitásának vonatkozásában effektívnek tekinthetők. Az idealizálás szorosabban véve a felsorolt kritériumok közül a harmadikhoz, a dematerializációhoz kötődik, valójában azonban az egész modern kulturális rendeződési aktivitást áthatja. Tudniillik az objektíváció és az újítás a kreativitás tágabb és szűkebb értelmében egyfajta produktivitást jelent, amely során bizonyos gyakorlatok eredménye leválasztható a szubjektum személyiségéről és viselkedéséről, s ezen önállósodás révén az addig felhalmozott tapasztalatok, különböző meglátások és képességek interszjektíve továbbíthatóvá és közvetíthetővé válnak. Ez a kreativitás tágabb jelentése, szigorúbb értelemben viszont az önállósodott, azaz objektíválódott dolog (termék, mű stb.) újszerű kell hogy legyen, hogy a pusztán közvetítésen túl „bővítse is az emberi lehetőségeket” (Márkus 2017. 34). (Voltaképpen ez a probléma áll a klasszikus és a modern vitája mögött is, hiszen a modernitás hajnalán egyre inkább az látszik, „hogyan az *eredet* mint követendő mérce elveszítette tekintélyét, és az *eredetiség* követelménye lépett a helyére” [uo., kiemelés az eredetiben].) Az emberi lehetőségek ezen egyszerre tárgyiasult és újszerű bővítése csak akkor lesz valóban a kultúra hajtóerejévé, ha az emberi szellem nyilvánul meg benne s általa: „azaz, ha az eredményeként megszülető objektíváció úgy fogható fel, mint ami kizárólag *ideális* tárgy mivoltában, jelentések együtteseként tölti be funkcióját” (uo., kiemelés az eredetiben). S ezen a ponton lép be a dematerializáció kritériuma, hiszen e komplex jelentések és értelmek-értelmezések csakis oly módon válhattak a kultúra részévé, hogy az objektívációs tevékenységek eredményei, a termékek, majd egyszer csak a műalkotások kétféle valóság konfrontációjaként jelennek meg: a pusztán fizikai valóság egyfajta esszenciális valóság burkaként appercipiálódik. „A kultúra művei olyan tárgyak, amelyeket csakis megértésük révén lehet elsajátítani” (uo). Ezt a folyamatot nevezi Márkus idealizációnak.

Márkus értelmezésében a modern kulturális konstituálódás legfontosabb kritériuma az autonómia, hiszen általa tehet szert a szellem idealizációs ereje révén lehetővé váló és megelevenülő objektíváció és innováció „a társadalmi orientáció és integráció [...] *egyvetemes* funkciójára” (Márkus 2017. 37). Az autonómia révén az egyén, a kreatív személyiség autochtóniája és a társadalom kulturális evolúciója egymást felerősítve rajzolják elő egy közösség fejlődésének teloszát. Azaz nem az embertől kvázi független, külső erők „történelmileg feltételezett,

szakralizált – és emiatt megcsontosodott – rendszerei”-nek hatalma (uo), hanem poietikus és praktikus tevékenységek „kizárólag belső-immanens tényezők” általi formálódása tölti be az effektív kulturalizáció szerepét (Márkus 2017. 36). Mindez pedig szükségképpen vonja maga után a mimézis visszahúzódsát. A poietikus-performatív aktusok térnyerése a mimetikus gesztusokkal szemben természetesen már jóval a 18. század előtt elkezdődött, tehát egy viszonylag hosszú folyamatról van szó, amely során az önmagát teremtő lényként aposztrofáló ember – ahogyan Hans Blumenberg fogalmaz – „a természettel mereven szembeállítja a konstrukciót” (Blumenberg 1997. 192). E szembehelyezkedés révén egyszersmind a konstrukció egyre inkább a művészeti teremtés elvévé és eredményévé válik, nota bene a műalkotássá, „mely az ember egyfajta radikális önértelmezésének artikulációjára tör” (Blumenberg 1997. 193).

A művészi szabadság játéktérének felmérése, a lehetséges végtelenségének felfedezése a faktikus végességgel szemben, a természethez fűződő kötelék leoldozása a művészeti processzus (melynek során a művészet mindegyre a művészettel és a művészetből termékenyíti meg magát) történeti ön-eltárgyasítása révén – mindezek olyan alapfolyamatok, melyeknek mintha már semmi közük nem lenne az arisztotelészi formulához. [...] A mű nem vonatkozik utalóan és megjelenítően valamilyen más, őt megelőző létre, hanem originális, az emberi világban való létrészessége révén. (Blumenberg 1997. 192–193.)⁴

Hölderlin költészetében véleményem szerint éppen ezt a művészet révén végbemenő önértelmező artikulációt tapasztalhatjuk meg, amely artikuláció a valóban egyedülállóan megkonstruált, egyben „originális, az emberi világban való létrészessége” által megrendítően különleges műalkotásban, a himnuszban, ódában s elégiában formálódik meg.

III. ESZTÉTIKAI AKTUS

Annak a nagyarányú kulturális átrendeződésnek, amely a 18. század közepétől-végétől kezdve lejátszódik, van egy valóban kreatív és eredeti nyoma, s ez nem más, mint *A német idealizmus legrégebb rendszerprogramja* című töredék. A Hegel, Schelling és Hölderlin szignumát egyaránt magán viselő szöveg mintegy esszenciáját adja a később különböző formákban – akár kritizálva, bizonyos eszméket, ötleteket visszavonva, akár affirmatíván, némely eszmét és ötletet maximálisan

⁴ Köszönöm anonim bírálómnak, hogy felhívta a figyelmemet arra, hogy a mimetikus folyamatok alakulástörténetét illetően kissé pontatlanok a megfogalmazásaim. Ezt igyekeztem a kiegészítésekkel kevésbé rövidre zárni. A mimézis problémájához, valamint a mimézis modernitásbeli formálódásához meghatározó támpontokat találunk Joachim Ritter *Bevezetés az esztétikába* című 1962-es nyári szemeszterének előadássorozatában (Ritter 2010. 6. §).

kibontakoztatva – kiépülő, a klasszikus német idealizmus néven ismertté váló törekvéseknek. Ez az esszenciális mozzanat az én és a világ, a szubjektum és az objektum közötti lényegi viszony újragondolása.

A töredék szóhasználatával arról van szó közelebbről, hogy „az *önmagamról* mint abszolút szabad lényről alkotott képzet” milyen kapcsolatban áll az „egész *világ*” (Rendszerprogram 1985. 811)... – nos hogy itt miképpen kellene fogalmazni, azaz hogy azt kellene-e írni, hogy ...létevel, vagy azt, hogy ...létrejöttével, vagy netán azt, hogy ...teremtésével, éppen ez a mozzanat szülte az én és a világ lényegi viszonya újragondolásának szükségességét a fiatal szerzők szerint. Emögött ott húzódik a kanti és a schilleri megoldások vélt elégtelensége, amelyek nem kellőképpen plauzibilisek e viszonyt illetően, pontosabban nem képesek az én és a világ közötti rejtélyes közvetítettséget megragadni. Mondhatni túl passzív, az intelligibilitást aránytalanul alkalmazó, vagy éppen a különböző, egymással ellentétben álló erők harmonizációjára törekvő, ám ezen erők letompítását eredményező megoldások ezek. Ezért a fichtei tevékeny, cselekvő én erejét próbálja az irat átvenni és kanalizálni, pontosabban még ennél is tovább menve az irat szerzői nem úgy képzelik, hogy az én létrehozza, mintegy tételvezve, a nem-ént, vagyis magát a világot, hanem az énnel, „a szabad, öntudatos lényvel egyszersmind egy egész *világ* lép elő” (uo). Tehát e ponton sokkal kevésbé kauzális, mint inkább performatív fordulattal állunk szemben, amely a világ létét, létrejöttét, teremtését nem direkt a tevékeny én gondolati aktusaként, ekként eredményeként képzelel el, nem is indirekt momentumként, következményként: leginkább titokzatos és kreatív kiazmusként, amely viszonyképzés megőrzi a maga sajátosságát mind az én, mind a világ oldala felől. Mivel a holderlini törekvések szempontjából vizsgálódunk, e kiazmus mibenlétét illetően utalhatunk Walter Benjamin egyik észrevételére, aki az emberek és az istenek viszonylatát (azaz az én és világ lehetséges összekapcsolódásának egyik formáját) elemezve ír a következőképpen: „Az istenek és az emberek rendje [...] különös módon van egymással szembe emelve, egyik a másikat egyensúlyozván. (Mint két mérlegserpenyő: meghagyjuk őket szembeállítottságukban, de leemeljük a mérlegrúdról.)” (Benjamin 2001. 40.) A kiazmus voltaképpen jelentésteremtő erejét nehezen lehetne ennél pontosabban megfogalmazni.

Ennek a titokzatos és kreatív kiazmusnak, amely az én és a világ között szövődik, az irat szerzői szerint összességében s lényegileg esztétikai természete van. Helyesebben az esztétikai eszmeiség révén tárható fel legplauzibilisebben az én és a világ közötti kapcsolat. Nem arról van szó, hogy az ész szerepét leértékelnék a szerzők, sokkal inkább arról, hogy átértékelik, Kanthoz képest felértékelik az esztétikai eszme aktivitásának szerepét. Fellazítják az esztétikai mozzanatának szoros, *sui generis* kötődését az ítézés folyamatához (Kantnál még ez így volt lehetséges), és közelebb vonják azt az ész megismerőképességéhez. Ezáltal, mondhatni, nem az esztétikai veszít, hanem az ész nyer.

Legvégül az eszme, mely mindeneket egyesít, a szépség eszméje, a magasabbrendű platonikus értelemben véve a szót. Meggyőződésem, hogy a minden eszmét átfogó és legmagasabbrendű aktusa esztétikai aktus, és hogy igazság és jószág csakis a szépségekben kapcsolódik össze testvéri módon. (Rendszerprogram 1985. 812.)

Manfred Frank éppen e szöveghelyet illetően jegyzi meg, hogy amit Schiller a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című nagy hatású szövegében az érzék és az ész közép- vagy nulla-állapotának nevez,⁵

a kettő azonosságában való megalapozást igényelné, és ebből kiindulva kellene megmutatni, hogy a szépség a legtökéletesebb kifejeződésük. Egy olyan elv, amely eredetileg egyaránt valóság és eszmeiség, hihetőbbé tenné azt a formulát, hogy az ész az ész másikában találkozik önmagával. A valóság és az eszmény, a természet és a szellem ilyen abszolút azonosságát azonban csak Schelling feltételezte, körülbelül Schillerrel egy időben, mint a két viszony és egymásra hatásuk szükségszerű előfeltételét. Ha ennek létezése bizonyítható lenne, akkor a kanti „mintha”, amelyet Schiller csak retorikailag győzött le, végleg elvethető lenne. Ezt teszi szinte ujjongó hangon az úgynevezett *Német idealizmus legrégibb rendszerprogramja*. (Frank 1989. 119–120.)⁶

Az ész ezen esztétikai aktusa képezi az alapját – persze különböző arányú szerkesztés és építkezés elveként – Schellingnél a zseni „homályos fogalmának”, egyszersmind produktív erejének, ahogy Schelling fogalmaz, annak a „megfoghatatlan valami”-nek, ami „a tudatosság művét objektívvá teszi” (Schelling 1983. 388). Hegel esztétikai filozófiájában a szép fogalmának, ahogyan a filozófus fogalmaz: „a szép meghatározása: az eszme érzéki *látzása*” (Hegel 1980.² 114, kiemelés az eredetiben), végül a hölderlini poézis szép általi kiegyensúlyozottságának („schönausgleichende”, ahogyan a *Friedensfeier [Békeünnep]* című versben olvashatjuk),⁷ vagy ahogyan Jochen Schmidt írja, „esztétikai horizonttalan”: amely nem más, mint „a vallásilag elveszett és elméletileg elgondolhatatlan abszolútum esztétikai ábrázolására tett kísérlet” (Schmidt 2005a. 508, 510).⁸

⁵ Vö. pl. a *Tizenharmadik levélben* írt gondolatokkal, ahol az érzéköpesség és az észköpesség kiművelésével kapcsolatos dilemmákat illetően beszél Schiller arányos elrendezésről, pontosabban arról, hogy óvni kell „az érzékiséget a szabadság beavatkozásai ellen”, valamint biztosítani kell „a személyiséget az érzetek hatalma ellen”: az „előbbi az érzéköpesség kiművelésével, az utóbbi az észköpesség kiművelésével éri el” a kultúra (Schiller 2005. 194–197).

⁶ Frank jóllehet a *Rendszerprogramot* illetően először úgy ír, hogy annak szerzője anonim (Frank 1989. 96), egy későbbi szöveghelyen már óvatosan Schellingnek tulajdonítja a szerzőséget: úgy fogalmaz tudniillik, hogy „amelyiknek szerzője Schelling lehet” (Frank 1989. 120).

⁷ „nur der Liebe Gesetz, / Das schönausgleichende gilt von hier an bis zum Himmel.” (Hölderlin 2005b. 341.)

⁸ Egyik anonim bírálóm megjegyzi, hogy hiányolja annak pertraktálását, hogy az irat lehetséges szerzőinek (Hegel, Schelling, Hölderlin) későbbi gondolati pályái miatt és hogyan távolodtak el egymástól. A felvetés roppant izgalmas, azonban e kérdésnek akárcsak érintőleges felvetése is szétvetné szűkebb vizsgálódási kereteimet. A szerzők egyéni invencióinak

Kocziszky Éva Jochen Schmidtnek és Michael Franznak a költészet hesperikus funkcióját (azaz a művészi szó görögök utáni nyugati, végső soron modern sorsát) illető véleményét túlon túl spekulatívnak tartja, e téren ő inkább egy „poetológiai megoldást” javasol. A *Kenyér és bor* kilencedik versszakjának „Isten-gyermekek” vagy „istenutódok” (*die Kinder Gottes*) szereplőire és motívumára utalva írja:

„Isten gyermekei” az ókori Görögországban a félistenek voltak, akik közé Hölderlin szerint a költők is tartoztak. Amit a régi költők elmulasztottak, amit pusztán csak *akartak*, de nem valósítottak meg teljesen, azt most az új költők a „Hesperidák gyümölcséeként” a nyugati világban (*in Hesperien*) fogják beteljesíteni: a szeretetet, a szépséget és a szabadság birodalmának megalapítását. Ez tulajdonképpen egy közös gondolat, amelyen Hölderlin a *Rendszerprogram* idején Hegellel és Schellinggel osztozott. (Kocziszky 1997. 122, kiemelés az eredetiben.)

1796/97 táján ezek a fiatal filozófusok egyelőre a filozófia esztétikai aktusok, eszmék s értékek általi megújíthatóságát látják s gondolják el, de azt nagyon pontosan határozzák meg: „A szellem filozófiája esztétikai filozófia. Esztétikai érték nélkül senki sem lehet szellemes, így még a történelemtől sem tud szellemesen elmélkedni.” (Rendszerprogram 1985. 812.)

IV. ESZTÉTIKAI HORIZONT: DIONÜSZOSZ ÉS KRISZTUS PARATAXISA

A *Rendszerprogram* az esztétikai eszme produktív közegbe történő aktív átfordításával próbálja tehát megvalósítani a különböző kulturális szférák vagy rendszerek, úgymint a művészet, a vallás, a mítosz, a filozófia kreatív és autochton megújítását. Ezáltal ezen szférák az addig megszokotthoz képest másféle arcukat mutatják meg. A művészet (leginkább a költészet) mint új mitológia éled újjá, egyszersmind a mitológia rokonságba keveredik az ésszel („az ész mitológiájának kell lennie”). Az esztétikai aktus által a vallás érzékivé válik, a filozófia pedig esztétikaivá (uo). Ez a különlegesen dinamikus metamorfózis számos formában kristályosodik ki, ám a költészet mint a magasabb rendű szellem méltósága és formája – mégiscsak Hölderlin munkássága révén nyert markáns és összetéveszthetetlen körvonalat.

változásain túl feltehetőleg egyébként éppen az idealizációhoz, az eszmeiséghez való viszonyuk állhat az elkülönöződésük hátterében. Míg Hegelnél a szellem abszolútjának különböző ismeretformákban, tudásterületeken való realizációja tűnik a legfontosabbnak, addig Schellingnél mintha az eszme formaspecifikus létmódja maradna a vezérgondolat. Hölderlin pedig amíg képes rá, addig a szó érvényének és a lét szakadékszerű mélységeinek az összeillesztésén dolgozik.

Hölderlin költészete Jochhen Schmidt szerint elsősorban a fenséges esztétikai horizontjába illeszkedik. Miközben ezt teljességgel elfogadhatjuk, egy, mondhatni, elemibb szinten is munkál és tetten érhető az esztétikai aktus. A költői-nyelvi produktivitás szintjén. Ezen a szinten tudniillik éppen az a mozzanat válik poétikailag dinamizálhatóvá, amelyet fentebb a kauzalitás ellenében működő-működtetett performatív erők szabadjára engedésének nevezünk. Még egyszer, a *Rendszerprogram* a következőképpen fogalmaz:

Az első eszme természetesen az önmagamról mint abszolút szabad lényről alkotott képzet. A szabad, öntudatos lényvel egyszersmind egy egész *világ* lép elő – egy világ a semmiből – az egyetlen *semmiből való teremtés*, amely igaz és elgondolható.” (Rendszerprogram 1985. 811, kiemelés az eredetiben.)

Nos, a világ szabad én általi, igaz és elgondolható módon, ugyanakkor a semmiből történő előlépése szinte a színtiszta megfogalmazása a nyelv produktív-performatív ereje révén megvalósítható teremtésnek. Hölderlinék a fichtei én aktivitását, produktivitását nagyra értékeli, de akárhogy is nézzük, az önálló én tételezésével, mely persze, ahogyan Paul de Man fogalmaz, nyelvi aktus, „a tételezést az én egy nyelvi aktus által viszi végbe” (de Man 2000. 188), egyúttal mégiscsak becsempésződik a folyamatba egy logikai-kauzális szekvencia (ahogy megint csak de Man írja: „az én Fichténél logikai kategória” [de Man 2000. 187]), ami tehát a nyelvi performatív aktivitást felülírja. A költészet esztétikai aktusa ellenben lehetővé teszi, hogy a színtiszta produktivitás a maga kreatív és autochton módján kibontakozzon.

Ha a híres *Kenyér és bor* című Hölderlin-elégiát olvassuk, akkor éppen ennek a tiszta performatív produktivitásnak lehetünk a tanúi.⁹ Hölderlin tehát oly módon engedi előlépni a világot – hogy a *Rendszerprogram* fogalomhasználatával éljünk –, hogy a költői nyelv egyszerre személyes és általános, titkos és nyilvános alapító energiáit szabadítja fel. Ezt leginkább úgy éri el, hogy az ellentétek voltaképpen egymást feltételezve, motiválva, folytonosan átalakítva, azaz kiasztikusan megszerveződve teszik lehetővé a verstörténés kibontakozását. Ez pedig nem más, mint Dionüszosznak, a boristennek a világunkba történő belépése, mondhatni eljövetele: ámde ezt a kifejezést kulturális tudatunk a krisztusi megváltó jelenlét, a parúszia kezdete számára tartja fenn. Ugyanakkor a szöveg nagyszabású vállalása éppen ez: Dionüszosz, a boristen, illetve Krisztus, a megváltó isten együttes, egymás melletti, általi eljövételének bemutatása. Jacob Taubes egy helyütt egyenesen dionüszoszi teológiáról beszél, amely szerinte nem más,

⁹ Egyik anonim bírálóm kritikailag jegyzi meg, hogy számára egyáltalán nem egyértelmű, hogy miképpen lehetséges egyetlen költemény segítségével bemutatni, hogy a költői forma „egy egész *világ*” eszméje lehet. Véleményem szerint túl azon, hogy nem szabad lebecsülni az exemplum erejét, egyetlenegy mű is képes a világteremtés megrendítő eseményét és folyamatát az olvasás-befogadás révén megtapasztaltatni az emberrel.

mint „minden természetfeletti szimbólumot immanens fogalmak révén” értelmezni próbáló „eksztatikus naturalizmus”. „Az extázis nem a természetfeletti értelemben vett »túli-hoz« vezet, hanem az immanens »intenzitását« jelzi.” A filozófia és a költészet teológiai inspirációi a német idealizmusban egy nagyon sokrétű hatástörténeti hálózatot képeznek, vissza- és előreutalások izgalmas útvonal-tengetegét létrehozva. Kissé hosszabban idézem Taubest:

Végső soron minden filozófiai teológiát a dionüszoszi teológia gondolata vezérel, és én a bachantiánus tánc és a kereszt misztériumának konvergenciájában és egyesülésében a dialektikus módszer mitikus ősképét látom. Nietzsche utolsó kijelentései ugyanebbe az irányba mutatnak. Az *Ecce homo* végén Dionüszosz szimbolikusan szemben áll a Megfeszítettel. De azokban a levelekben és töredékekben, amelyeket Nietzsche tiszta elmével írt, mielőtt az elmezavar elborította volna, lehull a lepel arról, ami őt feltétlenül érinti: Dionüszosz és a Megfeszített egyetlen szimbólummá olvad össze. Hölderlin is Krisztus és Dionüszosz egyesülését ünnepelte utolsó himnuszaiban. Krisztus és Dionüszosz e mitikus egyesülésének elméleti tervezetét Hegel és a kései Schelling filozófiájában találjuk meg. A dialektikus módszer Böhme az örök igenre és az örök nemre vonatkozó gnosztikus teogóniájában gyökerezik. (Taubes 2007.² 244.)

Hiszen „Dionüszosz nemcsak a bor istene, hanem minden vegetatív növekedésé is: a természet istene, amely az évszakok során mindig új életet hoz létre” (Schmidt 2005b. 740). Ez a folytonos, ciklikus megújulóképessége kapcsolja őt össze Hölderlinnél az örök élet aspektusával, amely nyilván a kereszténység Krisztusban megtestesülő megváltástanában köszön vissza. Mindez poétikailag az alászállás és az egymásmellettség, vagyis a hypotaxis és a parataxis arányos, szép általi kiegyenlítetttségben formálódó ábrázolása révén valósul meg. A verszárlat szolgáltatja erre talán a legszebb példát, a kilencedik szakasz vége felé olvashatjuk:

Aber indessen kommt als Fackelschwinger des Höchsten
Sohn, der Syrier, unter die Schatten herab. (Hölderlin 2005a. 291.)

Közben fáklyahozóként a Legfőbb fia száll le
Hozzánk, árnyakhoz: eljön a Szíriai. (Hölderlin 1993. 88.)

E sorokat olvasva azt tapasztalhatjuk meg, hogy szinkrón eseményként („Aber indessen...”, „Közben...”) történik meg a Legfőbb fia, a Szíriai „eljövetele”. A német eredetiben pusztán egy ige (és állítmány) szerepel, a *herabkommen*, ami ebben a kontextusban azt jelenti, lejön. Rónay ellenben két igealakkal adja vissza ezt az egyet: „száll le” és „eljön”. Véleményem szerint ez a kényszerűnek tűnő megoldás telitalálat. Tudniillik egyszerre jeleníti meg a hypotaxis és a parataxis, azaz az alárendelés (leereszkedés) és a mellérendelés, vagy vertikali-

tás és horizontalitás Hölderlinnél olyannyira kiegyenlítettten megvalósuló mozgásrendjét. Ez a kiegyenlítettség, vagyis annak eldöntetlensége, hogy Dionüszosról vagy Krisztusról van-e szó, képezi a költemény leggazdagabb poétikai forrását: merthogy mind a három attribútum (fáklyahozó, Legfőbb fia, Szíriai), amelyekkel az istenalakot karakterizálja Hölderlin, egyként vonatkozik a két istenre (ehhez vö. Schmidt 2005b. 742–743). Tudniillik Dionüszosz és Krisztus is a Legfőbb fia a maguk létszférajában, lehetőségterében: a mitikus közegben Zeus, a keresztényben Isten a Legfőbb.

A hölderlini versnyelvben a költemény eseményét, motivikus és sorsszerű kibontakozását alkotó elemek – ahogyan Benjamin fogalmaz – egymással „intenzív áthatottságban” vannak:

a költeményben már intenzív áthatottságban jelenik meg minden egység; sosem ragadhatók meg tisztán az elemek, sokkal inkább csak a vonatkozásoknak az az illesztéke, amelyben az egyes lényeg identitása nem más, mint sorozatok végtelen láncának funkciója; és ezekben a sorozatokban bontakozik ki a „megköltött”. (Benjamin 2001. 40.)

Állíthatjuk, hogy a késői versszövegekben a görög mitikus és a keresztény liturgikus elem szintén ilyen intenzív áthatottságban forr össze megköltötté és válik jelentésteremtő forrássá.¹⁰ Benjamin felhívja a figyelmet, hogy ez persze nem mindig sikerül. Vagy túlburjánzik a „mitologikus” elem, nem válik „megköltötté” a vers formarendjében, hiszen a mitologikus „csak megköltöttségének mértéke szerint bizonyul mítosznak. A mítosz isten és sors benső egységén ismerszik meg” (Benjamin 2001. 37). Vagy elkülönülnek egymástól az elemek és elvesznek, így nem tud beteljesedni a költői törvény, amely Benjamin szerint nem más, mint „az élet az énekben, a változtathatatlan költői sorsban” (Benjamin 2001. 41).

Ugyanakkor az, hogy ez „a változtathatatlan kötői sors” min alapszik, mitől válik az élet és a forma oly különös egységgé, amely a hölderlini versnyelvet minden mástól markánsan megkülönbözteti, Benjamin számára „közelebről nem megragadható alakzat”. Az bizonyosnak tűnik, hogy ez az alakzat távolságot tart fenn „a mitológia támaszá”-val szemben, hogy rátaláljon „a saját mítosz összefüggésé”-re (Benjamin 2001. 42), de ugyanígy távol tartja magát a krisztusi-hesperikus világelvvel szemben is. Benjamin „orientális, misztikus, a határokat maghaladó princípium”-ról beszél, amely tehát sem nem mitikus, sem nem hesperikus, mondjuk, egy másik póluson van.¹¹

¹⁰ Mindazonáltal poétikailag sokszor a formarend éppen az átváltások, elkülönülések, cezúrák által születik, vö. Szabó 2023.

¹¹ Figyelemre méltók Marlies Janz és Johann Kreuzer szavai, akik Benjaminsnál ezt az „orientális” vonást szoros összefüggésbe hozzák saját kora Hölderlin-értelmezéseivel, főképp Stefan George körének nacionalista és túl-mitizáló Hölderlin-képével. Ily módon Benjamin

V. FENSÉGES – INTENZITÁS ÉS STIMULÁCIÓ

Végül érdemes megfontolnunk a hölderlini költészet olvasása során produktív mozzanatként érvényesülő fenséges horizont esztétikai relevanciáját, amelyre Jochen Schmidt hívja fel a figyelmünket. Mai napság legfőképpen Immanuel Kant fenségesre vonatkozó koncepciója uralja az esztétikai olvasás meghatározó szövegeit (vö. Tánzos 2012), mert valamelyest elgondolhatóvá teszi és megnevezi „a megjeleníthetetlen megjelenítésének” aporiáját, illetve „a valóságnak a fogalommal való összemérhetetlenségét” – ahogyan arra Jean-François Lyotard rendkívül éleslátóan és pontosan rámutat (Lyotard 2002. 17–18). Ami Hölderlin olvasása felől különösen izgalmassá teszi Kant koncepcióját, az nem más, mint annak a mozzanatnak a hangsúlya, hogy az elme fogékonynak mutatkozik az eszmék iránt:

Hogy a fenséges érzésére ráhangolódhassék, ehhez az elmének fogékonynak kell lennie az eszmék iránt. Hiszen az, hogy valami visszariasztó az érzékiség számára, ám ugyanakkor vonzó is, ez csak az eszmék előfeltétele mellett lehetséges, mivel nem másból adódik, mint a természetnek az eszmékkel való meg-nem-feleléséből és a képzelőerő arra irányuló erőfeszítéséből, hogy a természetet az eszmék sémájaként kezelje; ilyenkor ugyanis az ész erőszakot gyakorol a képzelőerő felett azért, hogy önmaga tulajdonképpeni területének (a gyakorlatinak) megfelelővé bővítse ki, és tekinteni késztesse a végtelenre, mely a képzelőerő számára szakadék. (Kant 1997. 185–186.)

Csakhogy Kantnál az elme eszmék iránti fogékonyságába a fenséges érzésének átélésekor szükségképpen beleszövődik egyfajta kudarc-élmény: ez nyilván „a természetnek az eszmékkel való meg-nem-feleléséből” táplálkozik, de voltaképpen még az ész képzelőerő feletti erőszak-gyakorlása is e kudarc mértékének csökkentése érdekében történik, végső soron egyfajta morális megtisztulás reményében. E szükségképpeni kudarc emberi mivoltunk szignum, azaz az esztétikai befogadási folyamat e kudarc-faktort mintegy az olvasás természetes velejárójaként inverzív vagy szubverzív módon foglalja magában. Mindazonáltal a hölderlini vers olvasásakor – jóllehet a kudarc-effektus szubverzív applikációja minduntalan megtörténik – e kudarc az abszolúthoz való viszony ujjongó, telített mivolta mellett eltörpül, helyesebben a vers kibontakozása kiveti magából, vagy még inkább: a telítődő-fokozódó dikció felülírja azt. A hölderlini himnikus-elégikus beszéd ezen ujjongva fokozódásának, örömteli iterációjának a fenséges pseudo-longinosi verziója poétikailag-retorikailag jobban megfelel a kantihoz

„az élet esztétizálása és az áldozati halál dicsőítése ellen fordul”. (Vö. Janz – Kreuzer 2020. 451.)

képe. Hogy az elégikus beszédmódot illetően is örömréztől vagy ujjongásról beszélünk, holott ez a dikció a valamiképpen szomorúság- vagy veszteség-érzettel párosul, annak pusztán retorikai-poétikai okai vannak. Tudniillik ahogy Longinos írja: „az alakzatok természetesen elősegítik a fenséges hatást, ez viszont csodálatosképp ugyancsak hat az alakzatokra.” (Pseudo-Longinos 1965. 63.) Azaz már magától attól keletkezik bennünk egyfajta örömmozgás, hogy út nyílik felfelé a numinózushoz.

Azt Schmidt is kiemeli, hogy a fenséges 18. századi felfutása szoros összefüggésben van Pseudo-Longinos *A fenségéről* című művének újraolvasásával. Ahogy fogalmaz: „a fenségesség, a »magasság« fogalma [...] Pseudo-Longinos *A fenségéről* (*Peri hüpszosz*, szó szerinti fordításban: *A magasságról*) című 18. században kanonizálódó művéből származik.” (Schmidt 2005a. 508.)¹² Az i. sz. első és harmadik század közötti időszakra datált szövegben Pseudo-Longinos úgy fogalmaz, hogy: „Az igazi fenségtől [...] természetesen fölemelkedik a lelkünk, és bizonyos büszke lendületet nyerve, örömmámmal meg önérettel telik el, mintha maga alkotta volna azt, amit csupán hallott.” (Pseudo-Longinos 1965. 25.) Ezen a felfelé irányuláson túl ráadásul a fenség érzete egyfajta teljesség jelleggel ruházza fel a lelket: „A fenség (...), ha valahol alkalmas pillanatban kitör, a dolgokat villám módjára egészünkben járja át, és a beszélő teljes hatóerejét nyomban feltárja.” (Pseudo-Longinos 1965. 15.) Schmidt tehát a pseudo-longinosi felfelé irányultság, örömrézt, teljesség jelleg tulajdonságaival jellemezhető fenségességet tekinti a hölderlini elégiai esztétikai horizontjának:

Ezzel elérjük az alapvető esztétikai horizontot, amelyhez a „magasrendű óda” műfaja tartozik, és amelybe Hölderlin kései himnuszai is beleilleszkednek. Longinos a fenséges („Sublime”) alatt stimuláns ért, amely a léleknek a normális emberi mértéken túli felfokozását és emelkedettségét szolgálja. A fenséges nem más, mint a hétköznapi realitás fölé, az idealitás birodalmába történő emelkedés, és ebben a tekintetben a sajátosan idealista költészethez tartozik. (Schmidt 2005a. 508.)

Schmidt mindehhez hozzáfűzi, hogy a már fiatal Hölderlin által is nagy elismeréssel tanulmányozott Pseudo-Longinos szerint „a természet nem másra szánta az embert, mint az egész kozmosz szemlélésére; a nagy és isteni iránti fékezhetetlen vágyakozással töltötte el, hogy gondolatai az őt körülvevő világ határain túlra törekedjenek” (uo).

Ez az egészében alakot öltő és az embert fulguratíván átható fenségesség-érzés a magasrendű ódában, a himnuszban s az elégiaiban találja meg önnön adekvát formalitétét. A költészet kvázi alapformájaként értett ének (*Gesang*) fogalma genuin kapcsolatban van a „magas ihletettség és a látomásos szintre emelkedő,

¹² A longinosi fenséges fogalmáról lásd Hegyi 2021. 14–21. A kontextushoz, amely révén újra felfedezik Longinos fenség fogalmát, lásd Antal 2019. 210–227, különösen 214–215.

felfokozott szellemi tapasztalat hangnemével” (Schmidt 2005a. 507). A hölderlini versszó és ének intenzív és stimulatív közeget teremt mind az ember isten(ek) felé törekvő, mind az isten(ek)nek az emberi világba betörő aktivitása számára.

IRODALOM

- Antal, Eva 2019. Transgressing the Boundaries of Reason. Burke’s Poetic (Miltonic) Reading of the Sublime. In John Baker, Marion Leclair and Allan Ingram (szerk.) *Writing and Constructing the Self in Great Britain in the Long Eighteenth Century*. Manchester, Manchester University Press. 210–227. <https://doi.org/10.7765/9781526123374.00019>
- Benjamin, Walter 2001. Friedrich Hölderlin két költeménye. In uő: „A szírének hallgatása”. *Válogatott írások*. Ford. Szabó Csaba. Budapest, Osiris Kiadó. 33–57.
- Blumenberg, Hans 1997. „A természet utánzása”. A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez. Ford. V. Horváth Károly. In Bacsó Béla (szerk.) *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó. 191–219
- Borbély Szilárd 2006. Az esztétikai lélek: Eschenburg és Sulzer hazai recepciójának tanulmányai. In uő: *Árkádiában. Történetek az irodalom történetéből*. Debrecen, Csokonai Kiadó. 27–36.
- de Man, Paul 2000. Az irónia fogalma. In uő: *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor. Budapest, Janus/Osiris. 175–203.
- Frank, Manfred 1989. *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1980.² *Esztétikai előadások. I.* Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Hegyí Pál 2021. *Az amerikai fenségesről: a puritanizmustól a metamodernig*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó. 14–21.
- Hölderlin, Friedrich 1993. Kenyér és bor. Ford. Rónay György; [az első versszakot Nemes Nagy Ágnes fordította]. In uő: *Versék – Hüperión*. Budapest, Európa. 82–89.
- Hölderlin, Friedrich 2005. *Sämtliche Gedichte*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- Hölderlin, Friedrich 2005a. Brot und Wein. In Hölderlin 2005. 285–291.
- Hölderlin, Friedrich 2005b. Friedensfeier. In Hölderlin 2005. 338–343.
- Janz, Marlies – Kreuzer, Johann 2020. Benjamin – Adorno – Szondi. In Johann Kreuzer (szerk.) *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, J. B. Metzler Verlag. 450–456. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04878-3_40
- Kant, Immanuel 1997. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus.
- Kocziszky, Eva 1997. *Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk*. Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann.
- Lyotard, Jean-François 2002. Mi a posztmodern? Ford. Angyalosi Gergely. In Bókey Antal – Vilcsék Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (szerk.) *A posztmodern irodalom kialakulása*. Budapest, Osiris. 13–19.
- Márkus György 2017. A kultúra társadalma: a kulturális modernitás konstitúciója. Ford. Láncki András. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz Kiadó. 27–51.
- Pseudo-Longinos 1965. *A fenségről*. Ford. Nagy Ferenc. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Rendszerprogram 1985. A német idealizmus legrégebb rendszerprogramja. Ford. Zoltai Dénes. *Magyar Filozófiai Szemle*. 29/5–6. 811–812.
- Ritter, Joachim 2010. *Vorlesungen zur Philosophischen Ästhetik*. Hrsg. von Ulrich von Bülow und Mark Schweda. Marbach, Wallstein Verlag.

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 1983. *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Ford. Endreffy Zoltán. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Schiller, Friedrich 2005. Levelek az ember esztétikai neveléséről. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz. 155–260.
- Schmidt, Jochen 2005a. Hölderlins Gedichte. In uő: Kommentar. In Hölderlin 2005. 485–513.
- Schmidt, Jochen 2005b. Gedichte 1800-1805. In uő: Kommentar. In Hölderlin 2005. 648–1052.
- Szabó, Csaba 2023. „erlaubt, geboten”. *Beiträge zu Hölderlins Zäsuren und Zitieren*. Schupfart, Engeler Verlage.
- Tánczos Péter 2012. A romantikus igazság válsága: szép vagy fenséges-e az, ami igaz? *Nagyerdői Almanach*. 3/5. 1–24.
- Taubes, Jacob 2007.² Über die Eigenart der theologischen Methode. Überlegungen zu den methodischen Prinzipien der Theologie Paul Tillichs. In uő: *Vom Kult zur Kultur. Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft. Gesammelte Aufsätze zur Religions- und Geistesgeschichte*. Herausgegeben von Aleide und Jan Assmann, Wolf-Daniel Hartwich und Winfried Menninghaus. München, Wilhelm Fink Verlag. 230–248.

Miért és hogyan alkossunk mintakövető költészetet?

Az imitáció módszerei és változatai

Ungvárnémeti Tóth László ógörög-magyar költészetében*

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21368>

Az irodalmi művek létrejöttének folyamatában mintakövetésnek nevezhetünk minden olyan eljárást, amelynek során egy alkotó tudatosan kiválasztja, értelmezi és beépíti szövegeibe egy másik szöveg vagy szövegcsoport jellemző formáit, témáit, nyelvi eszközeit. Az is gyakran előfordul, hogy a szerző büszkén vállalja és dokumentálja is a folyamatot. A római irodalomban például Plautus és Terentius tudatosan a görög újkomédiát követte, és Horatius is büszke volt arra, hogy a görög lírikusok, ezen belül az aiol költészet hatása alatt alkotott. A 16. századi francia irodalomban a Pléiade köre az antik irodalmat tekintette a születő francia irodalom mintájának, ahogy azt Joachim du Bellay kifejtette *La Deffence et Illustration de la Langue Françoysse* című programadó munkájában (du Bellay 1549/2006. 318–416). A 18–19. század fordulójának magyar írói, programszerzői is tudatosan az antik örökséghez és a nyugat-európai irodalmakhoz fordultak a magyar kultúra megújítását segítő mintákért.

A 1810-es évek magyar irodalmának különleges alakja volt Ungvárnémeti Tóth László (1788–1820). A mintakövetés szokatlan formáját megvalósító alkotó 1818 júliusában olyan kétnyelvű verseskötetet publikált (Ungvárnémeti Tóth 1818b; Ungvárnémeti Tóth 2008. 345–459), amelyben saját ógörög és magyar költeményeit közölte. A költő a görög költészet műfajainak követését, utánzását tűzte ki célul, így a kötet ódákat, epigrammákat, idilleket és episztolákat tartalmazó ciklusokat közölt. A paratextusokban a költő számos műve esetében megnevezte a mintaként szolgáló ó- és újkori szövegeket is, ógörög szófordulatait pedig görög auktorok párhuzamos szöveghelyeivel támasztotta alá a kétnyelvű kötethez csatolt szószedetben (Ungvárnémeti Tóth 2008. 451–459). Az egyes

* Ezúton is köszönöm Fórizs Gergely tudományos főmunkatárs e cikk első változatához megfogalmazott észrevételeit, a gondolatmenetet számos ponton gazdagító fölvetéseit.

antik műfajokról és azok értelmezéséről a kötetben közölt jegyzetek és a *Hasznos Mulatságok* hasábjain megjelent elméleti írásai adnak tájékoztatást.¹ A görög költészet és Pindarosz jelentőségéről szóló tanulmányának első oldalain pedig Ungvárnémeti Tóth a görög minta követésének okairól és céljairól is beszámol, így valamennyire motivációit is megismerhetjük (Ungvárnémeti Tóth 1818a; Ungvárnémeti Tóth 2008. 499–521).

Ungvárnémeti Tóth versei szembesíthetők mind a görög és római mintákkal, mind saját elméleti megállapításaival, ezért az alkotás során használt különféle mintakövető eljárásai is tanulmányozhatóvá és értelmezhetővé válnak. A költő alkotói módszere sok szállal kötődik a 18. század esztétikai gondolkodásához is, amelynek fontos témája volt az eredetiség, illetve az utánzás, az imitáció kérdésköre. A mintakövetés folyamatának értelmezése és az utánzás, az imitáció elméleti vonatkozásai egymást magyarázva segíthetnek hozzá e jelenségek és Ungvárnémeti Tóth mintakövető költészetének jobb megértéséhez. A 18. század esztétikai gondolkodása, Tóth elméleti megállapításai és költői gyakorlata között világos kapcsolódási pontok rajzolódnak ki, ám figyelembe kell vennünk Tóth Orsolya óvatosságra intő figyelmeztetését is: „az irodalom elmélete, valamint a kritikus gyakorlat és az irodalmi gyakorlat a későbbi korszakokban, így a XIX. század fordulóján sem írhatóak le a tükröződés metaforájával, akár ugyanazon szerző esetében sem” (Tóth 2009. 26).

I. UTÁNZÁS A 18–19. SZÁZAD FORDULÓJÁNAK ELMÉLETI GONDOLKODÁSÁBAN

Az utánzás és a mimézis fogalma éppúgy fontos szerepet játszott a 18. századi esztétikai gondolkodásban, mint Platón és Arisztotelész művészetelméletében. Philipp Kampa megfogalmazása szerint a kérdésvetetés egyik, Platónig visszavezethető ága szinkronikus jellegű, hiszen az ábrázolt természet és a műalkotás viszonyára vonatkozik (Kampa 2018. 162–163): mennyiben tekinthető a művészet az alkotót körülvevő természet utánzásának? Élisabeth Décultot megfogalmazásában ez az ellentét valójában a szépség érzékelésen túli ideája utánzásának platóni elképzelése és a természetben érzékelhető szépség imitációjának arisztotelészi tana között húzódik (Décultot 2000. 100–103). Kampa szerint az utánzás problémakörének másik ága diakronikus értelemben a korábbi műalkotások, művészi hagyományok újabb műalkotásokhoz fűződő kapcsolatát illetően tesz fel kérdéseket (Kampa 2018. 163): milyen mértékben lehet vagy kell utánozni elődeinket? Décultot Winckelmann dilemmája kap-

¹ A szonett, a romance, az elégia, az aenigma, a költeményes levél, a rondeau és a triolet, az epigramma, a „bajnok-levelek”, valamint az „epopéja és a drama” ismertetését a *Hasznos Mulatságok* közölte 1817–1819-ben (Ungvárnémeti Tóth 2008. 77–78, 545–561).

csán azt a kérdést fogalmazza meg, hogy lehetséges-e egyáltalán az imitáció, ha az utánezat szükségszerűen alacsonyabb rendű lesz az utánezott műnél (Décultot 2000. 106–112). Egy másik kutató, Björn Hamsch a szinkronikus imitációt poétikai, a diakronikus imitációt retorikai utánezásnak nevezi (Hamsch 2007. 199–200). A kérdéskör mindkét ága szorosan kapcsolódik az eredetiség problémájához is: eredeti művészé válhat-e az, aki utánez a természetet vagy más alkotókat? Ungvárnémeti Tóth László mintakövető költészete kapcsán elsősorban az utánezás diakronikus vagy retorikai megközelítéséből fakadó dilemmákat kell számba vennünk.

A görög művészet mintájának követése a 18. század második felében Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) munkássága nyomán kapott új lendületet, aki *Gondolatok a görög műalkotások utánezásáról a festészetben és a szobrászatban (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1755)* című híres első tanulmányában azt a nézetet fogalmazta meg, hogy a görög képzőművészet tanulmányozása és utánezása lehet az alapja minden igazi művészet születésének (Winckelmann 2005. 5–47). A görög művészet az egyedüli, amelyik valóban eredeti, hiszen autonóm módon jött létre, páratlan kreatív energiáját pedig a társadalom szabadságának és a kedvező klimatikus viszonyoknak köszönhetette (Décultot 2009). Winckelmann az elvi útmutatáson túl *Az ókori művészetek története (Geschichte der Kunst des Altertums, 1764)* című munkájával a követendő minták értelmezéséhez is segítséget nyújtott.

Décultot felhívja a figyelmet arra (Décultot 2000. 106–117), hogy Winckelmann későbbi munkáin érezhető az az ellentmondás, amely a görög művészet egyedisége és utánezásának lehetőségei között feszült. Megállapítása szerint Winckelmann későbbi munkáiban már nem szorgalmazta egyértelműen a görög művészet utánezását, mert belátta, hogy annak egyedisége miatt ez nem lehetséges. A görög műalkotások utánezásáról szóló első esszéje azonban sokkal nagyobb hatást fejtett ki, mint későbbi műveinek megállapításai, amelyek immáron a befogadó nézőpontját helyezték a középpontba. Az utánezás és az eredetiség ellentmondásaira hívja fel a figyelmet Radnóti Sándor is (Radnóti 2010. 241–253).

A német művészettörténész főként a képzőművészetből, azon belül is a szobrászattól indult ki. Nézetei azonban nem csupán a képzőművészethez, hanem az irodalomhoz is kapcsolódnak. Szobrászatra vonatkozó példáit gyakran az irodalomra vonatkozó példákkal, párhuzamokkal egészítette ki, mint például első esszéjének e híres mondatában:

A görög szobrok nemes egyszerűsége és csendes nagysága egyszersmind a legjobb kor görög írásainak, a Szókratész iskolájából való írásoknak is igazi jellemvonása; ezek azok a tulajdonságok, amelyek Raffaellónak kiváló nagyságot adnak, ő a régiek utánezása révén jutott el hozzájuk (Winckelmann 2005. 28).

E tanulmány elején Winckelmann azt is állítja, hogy egy „régí római mester szobra mindenkor úgy viszonylik majd görög előképéhez”, mint Vergilius műve Homéros eposzaihoz (Winckelmann 2005. 8). Hasonlóan fogalmaz *Megjegyzések a műalkotások szemléléséről* (*Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*, 1759) című írásának elején: „Ha a festő képen mindenféle semmisségekre utal, az ugyanolyan, mint amikor az író, többnyire végig nem olvasott könyvekből, szükségtelen idézeteket halmoz” (Winckelmann 2005. 51).

Élisabeth Décultot szerint Winckelmann imitációra vonatkozó megállapításai egyetemesek, így az irodalomra éppúgy vonatkoznak, mint a képzőművészetre (Décultot 2000. 96–100). Ezt levelezése megállapításain túl azért is valószínűnek tartja, mert Winckelmann első tanulmányában maga is imitált, hiszen e szöveg számos mondatáról, így híres nyitómondatáról is kimutatható, hogy valójában kéziratos kijegyzéseiből származó, egyébként egymásnak is ellentmondó korábbi szövegeket idéz meg (Décultot 2000. 91–92). Tóth Orsolya nyomán ugyanakkor azt is fontos látnunk, hogy „Winckelmann irodalmi ízléséről keveset tudunk” (Tóth 2009. 35). A német művészettörténész nem alkotott világosan elhatárolt fogalmakra épülő esztétikai rendszert, nézetei ráadásul változtak is, így Goethe egyenesen „szibillai írásműveknek” nevezte Winckelmann szövegeit (Tóth 2009. 28), amelyek inkább az utánzás általános jelentőségét és a görög művészet követéséből fakadó jó ízlés követelményének erősítését célozták, semmint a mintakövetés fogalmi kategóriáinak tisztázását.

Az utánzás általános jellemzését illetően Winckelmann is azt az évezredes, Horatiusig visszanyúló megkülönböztetést követi (Hász-Fehér 2015. 46–48), amelyik elválasztja a szolgálai másolást a kreatív utánzástól. Így ír erről *Megjegyzések a műalkotások szemléléséről* című írásában: „A saját gondolattal nem az utánzást, hanem a másolást állítom szembe. Másoláson a szolgálai követést értem, az utánzásban azonban – ha értelemmel teszük – az utánzat mintegy másik természetet kap és valami sajátossá válik.” (Winckelmann 2005. 54.) Winckelmann számára így a mintakövetés akkor válik értelmes tevékenységgé, ha a minta nyomán létrejövő új mű friss, egyedi tartalommal bír. Az „egyediség” megítélése azonban erősen szubjektív, így az utánzás és a másolás elkülönítése nem könnyű feladat. Décultot szerint Winckelmann e megállapítása már elmozdulást jelent az imitáció első esszéjében megfogalmazott igényétől, és arra a problémára kínál részleges választ, amely az egyedi, nem megismételhető körülmények között létrejött görög művészet utánzásának lehetetlenségéből fakadt (Décultot 2000. 110).

Miként arra Tóth Orsolya is utal (Tóth 2009. 32), a 18. század egyik ismert és népszerű esztétikai összefoglalása, Johann Georg Sulzer (1720–1779) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* című munkája is hasonló módon közelíti meg az utánzás fogalmát a *Nachahmung* (utánzás) címszónál (Sulzer 1774. 795–798). Sulzer címszavának középpontjában az utánzás diakronikus (retorikai) szemlélete áll, vagyis azokat a lehetőségeket vizsgálja, amelyek révén egy alkotó a korábbi hagyományhoz, szövegekhez kapcsolódhat. A szerző címszava legelején meg-

lehetősen elutasítóan viszonyul az utánzáshoz, amelyet „*ex negativo*” érveléssel, a saját elképzelés hiányaként határoz meg (Kampa 2018. 164). Ezután az utánzás három típusát különíti el: az első típusba a tudatos szándék és terv nélküli követés tartozik, mint amikor például a gyerekek katonásdit játszanak (Sulzer 1774. 795). A második típus a „szolgai másolás”, amikor tudatos a választás, ám az utánzás során hiányzik a megfontolás, a művész válogatás nélkül mindent utánoz. Ez az eljárás nem mindig eredményez harmonikus műalkotást, hiszen a létrejövő műbe olyan elemek is bekerülhetnek, amelyek nem illenek oda.

A harmadik a szabad és intelligens utánzás, amelynek során a művész egy művet, stílust vagy műfajt tudatosan adaptál valamilyen meghatározott célra (Sulzer 1774. 796). Sulzer a szócikk végén fölhívja a figyelmet arra is, hogy csak akkor tekinthető értelmesnek az utánzás, ha kiszűrjük azokat a konkrét elemeket, amelyek csak az utánzott mű saját idejében voltak érvényesek. A szabad utánzás révén így valóban kiváló művek jöhetnek létre, amelyekben egyértelműen jelen van az utánzó személyisége és saját kora is, nem csupán a minta sajátosságai. Molière példáját hozza föl erre, aki saját korához igazítja Terentius néhány darabjának cselekményét (Sulzer 1774. 797–798). Az utánzás része az egyéni tanulási folyamatnak is, hiszen Sulzer felfogása szerint a zsenik, a nagy művészek tanulmányozása, utánzása révén lelhetik meg önálló hangjukat azok az alkotók, akiknek ez maguktól nehezebben sikerül.

Johann Gottfried Herder (1744–1803) az utánzás témakörét elsősorban a német kultúra felzárkóztatásának összefüggéseiben értelmezte. A 18. század közepén Johann Christoph Gottsched (1700–1766) még a latin és francia irodalom direkt követését tartotta szükségesnek az elmaradottnak tartott német irodalom fölzárkóztatásához (Koepke 2009. 218). Herder azonban elutasította az antik vagy bármilyen más irodalom szoros utánzását, mert szerinte az akadályozta volna a német irodalom eredeti szellemű kibontakozását (Grief 2009. 145, 153). Herder úgy látta, hogy saját korának német kultúrája egészen más társadalmi körülmények között működik, mint a görög vagy római aranykor művészete, illetve a 17. századi francia irodalom, így a más közegben született formák szoros követése nem hozhat sok hasznot. Azt ugyanakkor nagyon is szükségesnek tartotta, hogy az angol vagy francia irodalomhoz képest elmaradottnak ítélt német irodalom képviselői tanuljanak a külföldi irodalmak példáiból. Mindez úgy érhető el, ha a fejlettebb irodalom példáit inspirációként használják föl, s a mintakövetés során azok használható tanulságait a helyi viszonyokhoz igazítják.² Ez a fajta utánzás segíthet elvezetni a német kultúrát a saját önálló alkotásának megfelelő eredeti művek alkotásához (Hambusch 2007. 201). Mindez pedig egy egész

² „The Germans could be inspired by Homer, by the psalms, by Shakespeare, but they had to transfer and adapt the models to their own age and their own literary and social customs. In so doing, they had to stay true to their own cultural traditions and be mindful of the current state of their society.” (Koepke 2009. 218–219.)

népre vetítve ahhoz a folyamathoz hasonlítható, ahogy Sulzer szerint az imitáció révén egy alkotó megtalálhatja saját hangját művészi kibontakozása során, amelynek eredményeként az utánzás révén is eredetinek tekinthető műveket tud létrehozni.

Herder gondolatai Magyarországon is ismertek voltak. 1816-ban például Helmeccy Mihály (1788–1852) idézi hosszabban a Berzsényi Dániel verseinek második kiadása élén a nyelvi újításról megjelent tanulmányában a német filozófus gondolatait (Helmeccy 1816. XXII–XXV; Berzsényi 1979. 206–212; Plot 1943. 19–23). Az első rövid Herder-idézetek az *Adrastea* című munkából valók (Herder 1813. 90, 92, 93).³ E szövegekben a német filozófus arra szólít fel, hogy a más nemzetek kulturális teljesítményeit szellemükben helyes követni, nem pedig szolgálai másolással. A Helmeccy forrásául szolgáló, *Wodurch verbreitet sich eine Sprache mit bleibender Wirkung?* című szövegrész egészének gondolatmenetében Herder azt mutatja be, milyen körülmények hatására tudtak egyes nyelvek maradandó hatást elérni, s elemzi azokat a folyamatokat is, amelyek keretében egyes nemzetek kulturális teljesítményei más nemzetekre hatással lehetnek (Herder 1813. 89–94).

Ezt követően Helmeccy Herder *Briefe zur Beförderung der Humanität* című, 1793 és 1797 között keletkezett szövegéből idéz (Herder 1813b. 376–378).⁴ A közölt részletekben a német filozófus a történelmi körülményekkel magyarázza, hogy a német kultúra másképp, megkésve fejlődött, mint a francia vagy az angol. A történelmi nehézségek tükrében pedig kifejezetten hasznosnak tartja azt, hogy a német írók utánozzák a fejlettebb kultúrájú nemzetek irodalmi alkotásait. Ebben a szövegrészletben úgy tűnik, hogy a később kibontakozó német irodalom szempontjából a fejlődés korai időszakában még a szorosabb mintakövetést is elfogadhatónak tartja.

A Helmeccy által idézett szövegrészben jelenik meg az a fontos gondolat is, hogy Herder a képzőművész kezét az író által használt nyelvhez hasonlítja (Hambusch 2007. 201–202). A gondolatmenet Helmeccy által nem idézett folytatásában Herder azt fejti ki, hogy a német nyelv a többi nyelvnél sokkal alkalmasabb a más nyelveken megszületett gondolatok eredetivel egyező tartalmú megfogalmazására, míg például az angol vagy különösen a francia nyelv jellegénél fogva sokkal inkább magához hasonítja az idegen nyelven megalkotott gondolatokat, így kevésbé rugalmas azok torzítás nélküli befogadására (Herder 2013b. 376–377). A német filozófus tehát a képzőművészeti utánzást a fordítást, tágabb értelemben a kulturális átvétel kérdéseivel állítja párhuzamba. A más kultúrák írott alkotásait átvenni, utánozni vagy lefordítani vagyó szerzőknek – a

³ A Helmeccy által használt kiadás pontosan azonosítható: Herder 1813a.

⁴ A szövegrészletet Helmeccy ebből a kiadásból vette át: Herder 1813b. A szövegrészlet (101. levél) modern kiadása: Herder 1988. 299–300.

képzőművészekről eltérően – szembe kell nézniük a nyelv és a kultúrák különbségeivel is.

Herder a német nyelvet a „legtökéletesebbnek” (*volkommen*) tartott görög nyelv „mostohatestvérének” (*Stiefschwester*) nevezi. A két nyelv megállapítása szerint abban hasonlít, hogy mindkettő másokkal nem keveredve „saját gyökereén virágzik”, és anélkül képes kifejezni, befogadni más kultúrák eltérő nyelvén megfogalmazott gondolatokat, hogy akár saját maga, akár a befogadott gondolat jelentősen eltorzulna.⁵ Noha a német filozófus ezt nem mondja ki – hiszen témája a német kultúra fejlesztése –, ebből a gondolatból az is következhet, hogy a görög nyelv a legalkalmasabb az ilyen kulturális találkozások létrehozására.

Az utánzás és ezzel kapcsolatban a fordítás kérdése Kazinczy Ferenc számára is központi jelentőségű probléma volt.⁶ Winckelmannhoz hasonlóan Kazinczy sem alkotott tételes irodalomesztétikát (Csetri 1990. 116–122), ám levelei alapján kirajzolódik kritikai felfogása. Ennek alapján Tóth Orsolya Kazinczy felfogásában hat különböző fokozatot különít el az utánzástól az eredetiségig terjedő skálán (Tóth 2009. 37–38). Az első két fokozat egyértelmű: a plágium és a fordítás nem eredeti alkotás. A harmadik és a negyedik az imitáció különböző változatait jelentik: az „iskolai” gyakorlat az alkotás felé vezető képzés fontos állomása, míg a „stílus” és a „mód” imitációja már önálló alkotásnak tekinthető. Az utolsó két kategória már az eredetiséghez tartozik: az ötödik még tartalmazhat klasszikus utalásokat, a hatodik kategóriába tartozó mű viszont már olyan dolgokat mond, „a’mellyeket nem előtte senki” (Tóth 2010. 38).

Winckelmann, Sulzer, Herder és Kazinczy példája jelzi, hogy a 18–19. század fordulóján hangsúlyosan jelen volt az elméleti gondolkodásban a mintakövetés problémája. A kérdések egyrészt a létrejövő műalkotás értékéhez kapcsolódtak, hiszen az utánzásra épülő műalkotás esetében is megfogalmazódott annak igénye, hogy a mintakövető saját egyéniségének, közegének megfelelő alkotást hozzon létre. Másrészt Kazinczy és bizonyos értelemben Sulzer felvetései között is megjelenik, hogy a mintakövetés esetében fokozatokról és változatokról beszélhetünk attól függően, milyen mértékben és milyen módon hatott az eredeti műalkotás. Harmadrészt pedig az utánzás összefüggött az egyéni és közösségi

⁵ „Die Deutsche Sprache, unvermischt mit andern, auf ihrer eigenen Wurzel blühend, und eine Stiefschwester der vollkommensten, der griechischen Sprache, hat eine ungläubliche Gelenkigkeit, sich dem Ausdrücke, den Wendungen, dem Geist, selbst den Sylbenmaßen fremder Nationen, sogar Griechen und Römern anzuschliessen und zu fügen” (Herder 1813b. 377).

⁶ Kazinczy és Winckelmann klasszicizmusának kapcsolata vitatott. Bán Imre közvetlen kapcsolatot lát (Bán 1976. 231). Hasonlóan értékeli Winckelmann Kazinczyra gyakorolt hatását Szauder József is, aki Kazinczy nézeteit a klasszicizmus egyik magyarországi változataként mutatja be (Szauder 1970. 95, 118–122). A témához Tóth Orsolya szolgált új adalékokat tanulmányában, amelynek első oldalain összefoglalja a téma vitatott kérdéseit (Tóth 2013). Radnóti Sándor erősen vitatja, hogy a képzőművészeti ihletettséggé winckelmanni klasszicizmus és Kazinczy elképzelései párhuzamba állíthatóak. Véleménye szerint a képzőművészeti utánzás és a fordítás eltérő jelenségek (Radnóti 2010. 473–480).

szintű tanulással, neveléssel is. Az előbbi esetében az utánzás az alkotóvá válást, az utóbbi esetében a nemzeti kultúra születését és gyarapodását segíthette.

Winckelmann és Herder nevét Ungvárnémeti Tóth László ránk maradt életművében egyszer sem találhatjuk meg. Feltételezhető azonban, hogy kezében tarthatott egy olyan francia cikkgyűjteményt (*Variétés littéraires*),⁷ amely a német művészettörténész egy írását is tartalmazta. Mint látni fogjuk, Herder gondolataival akár Helmezy tanulmányában is találkozhatott. Ungvárnémeti Tóth László biztosan forgatta Sulzer lexikonát, hiszen epigrammáról szóló műfajelméleti írása Sulzer szócikkének a fordítása (Tóth 2001. 130–131), a mintakövetésről vallott felfogása pedig nagyon hasonlít ahhoz, amit Sulzernél olvashatunk. Ungvárnémeti Tóth Kazinczyval aktív levelezést is folytatott, úgyhogy értesülhetett a széphalmi mester szempontjairól is. Ez utóbbi hatásról biztosat sajnos nem tudhatunk, mert Kazinczy Tóth Lászlóhoz írt levelei két szöveg kivételével elvesztek. A közvetlen filológiai kapcsolat Ungvárnémeti Tóth és Herder, illetve Winckelmann között fölsejlik ugyan, ám teljesen egyértelműen nehezen igazolható.

II. UNGVÁRNÉMETI TÓTH LÁSZLÓ ÉS A GÖRÖG KÖLTÉSZET MINTÁJÁNAK KÖVETÉSE

A filológiai kapcsolat bizonytalanságai ellenére Ungvárnémeti Tóth elméleti gondolkodásában világosan azonosíthatóak a 18. század, így Herder és Winckelmann utánzással, mintakövetéssel kapcsolatos alapvető nézetei. Tóth főbb állításai a kor magyar és külföldi irodalmában meglehetősen elterjedtek voltak, ezért elképzelhető, hogy más forrásból vagy valamilyen közvetítőn keresztül (is) értesült a 18. századi elméletírók, német filozófusok gondolatairól. Ez történhetett akár Kazinczy mára elveszett levelein keresztül, vagy az 1810-es évek magyar sajtójának olyan görög tárgyú cikkei révén, mint például Buczy Emil (1789–1839) 1817-ben megjelent írása (Buczy 1817), amely több ponton emlékeztet Ungvárnémeti Tóth gondolatmenetére (S. Varga 2005. 394). Ungvárnémeti Tóth görögsgésképe egyáltalán nem volt egyedül jelenség, amire jó példa Teleki József (1790–1855) cikke is (Teleki 1818), aki Ungvárnémeti Tóth sze-

⁷ Ungvárnémeti Tóth az episztolákhoz fűzött jegyzetében eredetiben, szó szerint idéz a *Comparaison des mœurs des Grecs modernes avec celles des Grecs anciens* (Az ókori és a modern görögök erkölcsének összehasonlítása) című szövegből (Ungvárnémeti Tóth 2008. 446, magyar fordítását lásd Ungvárnémeti Tóth 2008. 708). A szöveg forrása egy francia cikkgyűjtemény harmadik kötete (Arnaud-Suard 1804. 68–69). Ugyanebben a kötetben szerepel François Arnaud *Réflexions sur la Grâce dans les Ouvrages de l'Art* címmel Winckelmann nyomán a gráciákról írt tanulmánya (Arnaud-Suard 1804. 283–301). A cikkgyűjtemény negyedik kötetében Winckelmann görög művészi alkotások utánzásáról szóló írásának francia fordítását is olvashatjuk (Arnaud-Suard 1804. 45–100).

rint tőle teljesen függetlenül fogalmazott meg az övéhez nagyon hasonló gondolatokat (Ungvárnémeti Tóth 2008. 483).

A költő mintakövetésről és görögségről vallott felfogását a Pindarosz-tanulmány első oldalairól, a kétnyelvű kötet élén álló *Előszó*ból, e kötet V. ódájának 1814. évi kéziratos és 1818-ban megjelent nyomtatott változatából, a kétnyelvű kötet *A' Görögökhöz* címzett I. episztolájából, valamint a műveihez fűzött jegyzetből ismerhetjük meg. Gondolatmenetének középpontjában a külföldi minták követésének szükségessége áll, ebbe illeszkedik a görögségről vallott felfogása is. A Pindarosz-tanulmányban így ír:

Lehet tehát, sőt szükség nekünk is Magyaroknak, valamint minden tudományokban, 's mesterségekben, úgy a' költéségekben is mind magunk erejéből vetekednünk másokkal, mind az idegen példákat követnünk. Német, Olasz, Francia, Angol, Római, 's Görög, mind olyan nemzetek, mellyeknek egyik, 's másik jeles Íróik egyik vagy másik költemény nembem remekül szolgálhatnak, nem csak nekünk, hanem önnön azoknak is magok között. (Ungvárnémeti Tóth 2008. 502–503.)

E gondolat mögött akár Herder mintakövetésre ösztönöző tanácsa is meghúzódhat, amelynek értelmében a fejletlenebb kultúrájú országok az előrébb járó nemzetektől tanulhatnak. Ungvárnémeti Tóth olvashatta a vele egykorú Helmeccy Mihály 1816-ban megjelent tanulmányát, amelyben a szerző idézi Herder e gondolatát. Helmeccy és Tóth bizonyára ismerték egymást, hiszen az 1810-es évek közepén mindketten a pesti egyetem hallgatói voltak, ráadásul mindketten Kazinczy pesti követői közé tartoztak. 1818. évi kötetében Ungvárnémeti Tóth még epigrammát (XXV) is ajánl Helmeccynek (Ungvárnémeti Tóth 2008. 398–399), s az V. óda jegyzetében is megemlíti személyét (Ungvárnémeti Tóth 2008. 382).⁸ Helmeccy egyébként tanulmányában Kölcsey Ferenc és Szemere Pál 1814-ben készült anyaggyűjtésére, jegyzeteire támaszkodott (Kölcsey 2021. 421–422). Tóth velük is kapcsolatban állt, Kölcseyhez és Szemerehez közös epigrammát is írt (XXX), görög verseit 1815-ben Kölcseynek akarta megmutatni (Ungvárnémeti Tóth 2008. 581). Elképzelhető, hogy Tóth is használta ismerősei jegyzeteit.

Herder e gondolatához nagyon hasonló fölvetéseket fogalmazott meg Tóth már 1814-ben Kazinczynak elküldött *Εἰς τοὺς Πανωνίους* című ógörög nyelvű ódájában is, amely még pesti tartózkodása és Kazinczy körébe való belépése előtt keletkezett. Az óda 18. versszakában kifejezetten a német kultúra idegen minták követése révén lezajló fejlődését állítja példaként a magyarok elé (Keisz 2023. 326). E gondolatokat talán Kazinczy Ferenc Dayka-kiadásához írt előszavából merítette (Keisz 2023. 304–305). Ehhez hasonló gondolat az alapja annak is, amikor *A' Görögökhöz* című episztolájában a 19. század eleji görög megújulás

⁸ Helmeccy és Ungvárnémeti Tóth kapcsolatához lásd még a 17. jegyzetet.

képviselőit arra buzdítja, hogy ókori őseik példájához visszatérve újítsák meg kultúrájukat (Ungvárnémeti Tóth 2008. 440–443).

Tóth Pindaros-tanulmányának első oldalain különös jelentőséget tulajdonít a görög minta követésének (S. Varga 2005. 394–397; Fórizs 2009. 256–261; Tóth 2001. 95–98).⁹ Érvelése az emberiség és az egyes ember életszakaszainak herderi párhuzamából indul ki (Ungvárnémeti Tóth 2008. 499–500; Fenyő 1976. 44). A görög kultúra időszaka egyfajta gyermekkorként fogható fel, amelynek jellemzője az ösztönösen kibontakozó, eredeti költészet,¹⁰ amely csak ebben a korszakban jöhet létre, később nem. Mivel a görögségnek ez a korszaka a leg-tökéletesebb, leginkább eredeti valamennyi nép hasonló időszaka közül, más népek is ezt követték saját kultúrájuk kibontakozásakor. Éppen ezért a mintakövetés nem káros, hanem nagyon is szükséges jelenség, hiszen „férfiúi érettségükben” a rómaiaknak sem volt módjuk eredeti költészetet létrehozni, így szinte „felnőtt fejjel” a görögök mintáját követték, miként a nyugat-európai népek is ezt tették (Ungvárnémeti Tóth 2008. 350, 502–503). Mivel pedig a magyar irodalom „gyermekkorából” is hiányzik az a típusú költészet, amely a görögséget nagyra tette, a már „férfikorba” jutott, így a görögségéhez hasonló eredetiség létrehozására már nem képes magyar irodalomnak nincs igazán más útja, mint a görög minta követése (Ungvárnémeti Tóth 2008. 502).

Tóth érvelése e pontján a mintakövetés alkotói eljárása mellett is érvel. Az utánzás célszerűsége mellett megfogalmazott gondolatmenete nagyon hasonlít arra a felosztásra, amelyet Winckelmann-nál vagy Sulzernál láthattunk:

Az eredetiséget, hanem ha azt a' tudatlanságban állítjuk, nem rontja el az olvasás: mert nem azért olvasunk mindég, hogy valakinek gondolatit, 's képeit el szedjük (imitatio puerilis, – plagiatorum) hanem hogy lelki erőnket, mások lelkes gondolatikkal, mint ugyan annyi szikrákkal felébreszszük, 's hogy a' mit a' jobb ízlésűek szépnek ismernek, 's mi is olyannak találunk, arról magunknak hímet varrjunk (Ungvárnémeti Tóth 2008. 500).¹¹

⁹ Fenyő István a romantikus eredetiség eszményével hozza összefüggésbe Ungvárnémeti Tóth görögségesezményét (Fenyő 1976. 43–44).

¹⁰ Lásd az *Előszó*ban: „De sohol sem indítanak hatalmasban a' Görögöknek szent árnyékait, mint midőn Isteneiket a' költőségnek nyelvén, azon varázsló nyelven beszéltek, mellyben valamint Küprisz báj övében, ezer édesgető kellemeke enyelgenek. Úgy áll a' nemes Hellász (így mond egy Német Tudós) minden tartomány, 's minden század nemzeti közt, szép még szennyeiben, 's nagy gyengeségében is, mint Alkibiád tündöklék az egy korúak felett.” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 350.)

¹¹ Sulzer gondolata nagyon hasonló: „Der freye, edle Nachahmer erwärmet sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es selbst angeflammt, durch eigene Wärme fortbrennt, da der ängstliche Nachahmer ohne eigene Kraft sich ins Feuer zu sezen, oder darin zu unterhalten, nur so lange warm bleibet, als das fremde Feuer auf ihn würket” (Sulzer 1774. 797).

Elutasítja a szolgai másolást, amelyet Sulzerhez hasonlóan gyermeki utánzásnak nevez (*imitatio puerilis*), és az utánzás azon tudatos, önépítő változatát javasolja, amelyet a felnőtt férfi tevékenységével hoz összefüggésbe (*imitatio virilis*). Az utánzás ez utóbbi típusa ösztönző erőként végeredményben az eredeti művészet létrejöttét, a felkészülés folyamatát szolgálja. A minták megismerése pedig azért is szükséges, hogy a költő ne csupán ösztönös alkotó legyen, hanem kellően megalapozott tudásra tegyen szert.¹² Tóth ezzel állást foglal az ösztönös és a tanult költő körüli vitában is. Ezt emeli ki a Pindaros-tanulmány elején is (Ungvárnémeti Tóth 2008. 501, 503), amivel Fenyő István szerint August Wilhelm Schlegel álláspontját követi (Fenyő 1976. 44).

Ungvárnémeti Tóth tehát Pindaros-tanulmányának elején úgy véli, hogy a magyar költészet művelőinek a görög ódaköltészethez hasonló, elmélyült hagyományok híján nincs más lehetősége, mint mintául venni a közvetítők nélkül, eredeti formájában megismert görög hagyományt, amely az egyetlen nem mintakövető, az adott nemzeti „gyermekkorában” kibontakozott költészet. Ezt a mintát ugyanakkor nem „gyermekként”, hanem „felnőttként”, a célnak megfelelően, a magyar kultúra közegéhez igazodva kell követni.

S. Varga Pál szerint Ungvárnémeti Tóth gondolatmenete ezen a ponton különbözik a *Nemzeti hagyományokban* (1826) hasonló érvelésből kiinduló Kölcsényétől (S. Varga 2005. 395–396), aki a magyar költészet eredeti – vagy annak vélt – elemeire, a népköltészetre építve kívánta pótolni a hiányzó hagyományt. Ennek értelmében az ógörög-magyar verseskötetet, a görög és a magyar minták, témák, költői hagyományok összekapcsolását fölfoghatjuk úgy is, mint az ókori görög költészet mintájának, eredetiségének radikális követésére tett kísérletet, amely a költő felfogása szerint megtermékenyítő erővel hathat az efféle hagyomány híján lévő magyar költészetben.

Ezért is lényeges, hogy Ungvárnémeti Tóth a neohumanizmus szellemében többször hangsúlyozza, hogy a görögség példáját az eredeti forrásból, tisztán kell követni, elválasztva a később ráakódott rétegektől (Kecskés 1991. 198–199):

[kora költészetének egy része] a' Görögökhöz viszen, mint a' patak a' kút-főhöz, de többnyire zavarosan, úgy hogy, ha p. o. Német Költőket követünk, már azokban a' Görög Németséggel vegyült öszve, a' mit csak az tudhat meg különböztetni, a' ki a' kút-főt maga tisztájában látta. Pedig még, ha a' követésnek helyesnek kell lenni, magában a' Görögben is el kellene a' Görögséget az emberiség gyermekkorától választani, midőn csak a' gyermekkor érdemlené meg a' követést. (Ungvárnémeti Tóth 2008. 503.)

¹² „Virág, Kazinczi, Kis Faludi, Bersenyi, Kiss János, Szemere, Kölcsényi, kiknek költeményeikben a' műveltebb olvasó közönség gyönyörködik, nem csak Költők, hanem Tudósak is, kik tudományokat, 's jobb ízlésöket egyik 's másik holt vagy élő nyelvnek köszönik” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 500).

Később ezt így fogalmazza meg: „ámbar meszsze távoztunk a’ Költőségnek Geniusától, mindaz által lebecsátkozhatunk a’ Görög Költőkhöz mi is azon arany lánczon, mellyen ők a’ mi böles századunkra anynyiszor felemelkedtek” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 509). Mint látni fogjuk, a mintakövetés elleni érvek cáfolása közben a 2. érv elutasításakor is fölhívja a figyelmet arra, hogy nem szabad összekeverni a különböző mitológiákat.

Az antikvitás követése, utánzása körüli eszmevesere, vita a korban egyébként megszokott jelenség volt. Teleki József cikkéből (Teleki 1818. 49) például Ungvárnémeti Tóth is értesülhetett a 17–18. század fordulóján Franciaországban lezajlott *querelle des anciens et des modernes* állomásairól (Yilmaz 2002). Az első magyar nyelvű ógörög nyelvkönyv szerzője, Márton István is az antikvitás tanulmányozása melletti érvekkel vezette be művét (Márton 1794. IX–XXXII). A *querelle* időszaka a francia irodalomban a klasszicizmus 17. századi aranykorának lezárultához kapcsolódott (DeJean 1997. XI–XII), témái, módszerei pedig jelentősen hozzájárultak az önálló módszertanú kritika születéséhez (Norman 2015). Noha a mi irodalmunkban nem zajlott le a franciához hasonló intenzitással a *querelle*, témáinak felbukkanása nálunk is jelzi a korszakváltással együtt érkező, a mintakövetéssel összefüggő vitákat, amelyek nálunk is hozzájárultak az autonóm irodalomkritika születéséhez az 1810-es, 1820-as években. A *querelle* jelentőségét mutatja, hogy maga Winckelmann is a vita különböző oldalain megfogalmazott érvek alapos elemzéséből indult ki első esszéjének megalkotásakor (Décultot 2000. 83–84).

A mintakövetés jelentőségének kifejtése után a Pindarosz-tanulmányban Ungvárnémeti Tóth az antik minta követésével szemben fölhozható érveket veszi sorra, s meg is válaszolja azokat. Ezzel a mondattal vezeti fel új témáját: „*De ez ellen külömbféle kifogásokat tesznek...*” Ezt követően idézőjelben megfogalmazza az öt ellenérvet, amelyeket az alábbi táblázat első oszlopában idézek (Ungvárnémeti Tóth 2008. 503–504). Az ellenérvek összegyűjtése után az „*Egyenkint szeretnék mindenikről valamit szólni, de csak röviden!*” mondat vezeti be a cáfolatot (Ungvárnémeti Tóth 2008. 504–508), amelyet a második oszlopban közlök. Jelenleg nem eldönthető, hogy az idézőjelben fölvetett ellenérvek konkrétan köthetőek egy adott szerzőhöz, vagy Tóth afféle szalmabáb-érvelésként a fel-tételezett vagy gyakran elhangzó állításokat foglalta össze bennük.

<i>A mintakövetés elleni érv</i>	<i>Az ellenérv cáfolata</i>
1. „A Görög Költőiségnek lelke a’ század Géniusával ellenkezik”	Annak ellenére, hogy a tudományok és a bölcsesség századában élnek, a kor emberei nem alkalmatlanok a költőségre, csak megfelelően kell viszonyulni hozzá. Nem szabad túlzottan alászállni a tudományba. Szükségünk van ismeretekre, de nem kell rá állandóan hivatkozni, csak helyesen kell azokat alkalmazni. A görögök között is voltak „okoskodó költők” (Theognis, Phókylidés, Simonidés stb.). „A’ jó Költő mindég többet tud, mint mutat.” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 504–505.)
2. „a’ pogány Mythologia a’ Keresztény vallás lelkének ártalmára vagyon” <i>Kiegészítő érv:</i> „lehet valaki jó Költő minden Zeusz, Cyprisz, Artemisz, ’s Niobe mismásolás nélkül is	Létezhet költészet mitológia nélkül, azt viszont elutasítja, hogy az antik mitológia használata a kereszténység ellen lenne. Szükség van az istenekre a képi megfogalmazáshoz, s ez nem ellenkezik a költő vallásával. A keresztény témák, például a Szentháromság, túl komolyak volnának a költői játékhoz. Főlhívja a figyelmet arra is, hogy nem szabad összekeverni a különböző mitológiákat. (Ungvárnémeti Tóth 2008. 505–507.)
3. „magunkat Pestről vagy S. Patakról Athenába át nem tehetjük”	Közösen érvel a két állítással szemben. Aki nem érti ezeket a verseket, azoknak nem való: „Sajnálom! hogy a’ nemes gyönyörűségből, melyet munkáim által másoknak szerezhetek, őket az ő önnön olvasatlanságuk kirekeszti.”
4. „Bakonyi Jutka, vagy Ziza Húgom (a’ Czuczám adta) meg nem ért” ¹³	Hasonló gondolat áll a II. óda középpontjában is. (Ungvárnémeti Tóth 2008. 507.)
5. „hogy a Görögség mesterkézett, nem természetes verseket, ’s tanult nem született költőt csinál”	Van benne némi igazság, hiszen régen természetesebben jöttek a görög istennevek, ma pedig tanulni kell őket. A görögség azonban a költészet egyetlen igazi géniusa, ezért meg kell ismerni művészetüket. Megismétli korábbi nézetét, amely szerint ösztönös költő nincs, az csak a „ <i>beteg ember álma</i> ” vagy érzékiség lehet. A költő és a bölcs nem feltétlenül különbözik. (Ungvárnémeti Tóth 2008. 507–508.)

¹³ Bakonyi Jutka és Ziza a kor költészetének ismert hősnői (Csörsz Rumen 2016. 394–395). Bakonyi Jutka Nagy János a korban elterjedt, népszerű versének megszólítottja (Nagy 1790. 241–242), Ziza pedig Terhes Sámuel kötetében szerepel. Terhes Érzéki álnéven adta ki művét (Érzéki 1811). Ungvárnémeti Tóth 1816. évi első verseskötetének Romanze glosz-szájában is a populáris irodalom példajaként utal Zizára, ám ott Bakonyi Jutkát nem említi (Ungvárnémeti Tóth 2008. 342). Pindarosz-tanulmányában összesen kétszer említi „Bakonyi Jutkát és Ziza húgomat” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 504, 507). A szófordulat táblázatban is idézett első előfordulása nagyon hasonlít ahhoz a megfogalmazáshoz, amelyet Helmecczy Mihály használ 1816. évi Berzsenyi-kiadásában közölt tanulmányában is: „*Bakonyi Jutka ’s Ziza hugom asszony a’ czuczám adta*” (Helmecczy 1816. XLV). Helmecczy a különböző stílusregiszterek elemzése közben hozza fel példaként a populáris költészet nyelvhasználatára a két közköltészeti szöveget. A hasonló megfogalmazás akár arra is bizonyítható lehet, hogy Tóth ismerte Helmecczy tanulmányát – ami amúgy is valószínű –, s benne a Herder-szövegrészletet, noha – mint láttuk – már 1814-ben ismerte annak főbb gondolatait.

Ungvárnémeti Tóth László számára tehát a görög költészet mintájának követése a nemzeti költészet kialakításának egyetlen járható útja, s ugyanezt javasolja a költővé válás személyre szóló módjának is. Összegzésében újra külön kiemeli az igazi forrás és az eredeti nyelv jelentőségét:

Mind ezen vizsgálódással még csak oda vittem a' dolgot, hogy a' jó Költő nem születik, vagy inkább nem csak születik, hanem készül is, melly végre példákat követ, még pedig, ha lehet, eredeti (Görög) példákat, mind az előadásban, az emberiség gyermekkorának nyelvén, 's lelkében; mind a' Mythológiában, midőn tárgyait élő személyekké, sőt Istenekké teszi (innen mondatik a' Költő nyelve Isteninek) úgy hogy ne azok függjenek többé ő tőle; hanem ő maga látassék azoktól függeni. (Ungvárnémeti Tóth 2008. 509.)

A költő számára tehát a görög minta az előadás módját és a mitológia követését is jelenti, s valahogy talán a görög nyelv használatát is („mind az előadásban, az emberiség gyermekkorának nyelvén”), bár a homályos megfogalmazás miatt nehezen érthető, hogy csak a mintát kell eredeti nyelven tanulmányozni, vagy ezen a nyelven is kell alkotni. Tóth korábban említett érvei alapján azt is láthatjuk, hogy mindez a később ráakódott rétegektől megtisztított, eredeti görög hagyomány megismerését és fölhasználását jelenti.

Ungvárnémeti Tóth az *Előszó*ban így fogalmazta meg a múlthoz fűződő helyes viszonyt: „Hibáznak azért mind Homérnak, 's Sokratesz véd lelkének imádói, mihelyest az újabb világ előmenetelét tagadják; mind azok, kik a' régiséget mint hiú, 's babonával teljes századot egészen megvetik” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 348). A múltat tehát becsülni kell, ám tudomást kell venni a világ előrehaladásáról is. Herder Helmecczynél is idézett gondolatához hasonlóan ez azt jelenti, hogy az utánpótlás során az alkotónak saját közegéhez illeszkedő, a mintát leginkább szellemében követő alkotásokat kell létrehoznia. Tóth görögöket követő versírásában ez az elv talán úgy ragadható meg, hogy a görög minta követése nem a görög múltba beleilleszthető szövegeket eredményez, hanem a költő saját korának problémáit szólaltatja meg a görög költészet ihlette eszköztárával. Tóth legfontosabb versei között sok ilyen mű található, ilyenek például a pindaroszi és az alkaioiszi ódák (I–VI. óda), vagy – mint látni fogjuk – találhatunk ilyen verseket az epigrammák és az episztolák között is. Olyanok is akadnak azonban, amelyek témájukban nem kötődnek születésük korához (például az I. és a II. idill).

Ezzel a megközelítéssel Tóth pontosan kielégíti Winckelmann, Sulzer és Herder azon követelményét, amelyet a német szerzők a mintakövetés révén létrejövő alkotás „sajátos”, „egyedi”, saját korához illeszkedő jellegével szemben állítottak. Az antik irodalom követésének ezen módjai egyébként nem szokatlanok a korszak magyar költészetében, hiszen például Berzsenyi is úgy követte Horatius ódáit, hogy közben saját korába illeszkedő, eredeti költészetet hozott létre Horatius költői eszközeinek felhasználásával.

III. AZ ÓGÖRÖG NYELV ÉS A KÉTNyelvűség Választása

A görög minta követésével összefüggő nézetek azonban csak részben adnak magyarázatot az ógörög nyelvű verselésre. A reneszánsz kor „tudós költő” eszményéből következő, a 16–17. században létező ógörög verselés a klasszikus századfordulóra nagyon ritka gyakorlattá vált, hiszen a neohumanista elképzelésekből ez a gyakorlat egyáltalán nem következett (Pontani, Weise 2002. 1–18). Ungvárnémeti Tóth egyik ellenfelének, Terhes Sámuel református lelképásztornak például olyannyira egzotikusnak tűntek az ógörög versek, hogy a lelkészképzésben a göröghöz hasonlóan a Szentírás olvasásához elsajátított héber nyelven írt epigrammákkal gúnyolta Tóthot (Terhes 1819. 64–70). Az ógörög verselés és Tóth mintakövető eljárásainak megértéséhez így a görögség iránti rajongás mellett figyelembe kell vennünk azokat a problémákat is, amelyek a nyelv használatának kérdése és az eltérő nyelvek funkciója vet fel az irodalmi utánzás esetében.

Mint láthattuk, már Herder különbséget tett a képzőművészeti és az irodalmi utánzás között. Ez utóbbinál kiemelte az egyes nyelvek és kultúrák közötti különbségeket, amelyek miatt az utánzó saját kulturális-nyelvi közegében végül mindig valami mást hoz létre, mint ami az eredeti jelenség volt. Herder a „legtökéletesebbnek” nevezett görög nyelvet tartotta a leginkább alkalmasnak arra, hogy más kultúrák eredményeit közvetítse. Elképzelhető, hogy ez a gondolat is szerepet játszott abban, hogy Tóth a görög nyelvet választotta. Hozzátehetjük, hogy a képzőművészetben a nyelvek és kultúrák közötti különbség problémája kevésbé jelentkezik, hiszen például a 18–19. században mintául szolgáló emberi test vagy az alapanyagként használt márvány és bronz sokkal jobban hasonlított az ókori emberre és anyagra, mint a 18. századi irodalom társadalmi-kulturális-nyelvi közege az ókori Rómához vagy Athénhoz.

Az irodalom esetében így a nyelv számos problémát vet fel a mintakövetés során. A választott minta nyelve, az adott kultúra sajátos jellege és az abból fakadó képi világ, fogalmi rendszer a követendő minta olyan sajátossága, amely sokszor nehezen ültethető át más nyelvre. Milyen nyelvet érdemes választani a minta követéséhez? Ha a választott nyelv eltér az eredetitől, akkor mennyire lehetséges egyáltalán a minta követése? Hogyan valósítható meg a Sulzer és Herder által megfogalmazott igény a „szellemében hasonló” imitációk létrehozására? A magyar témákat megverselő ógörög költészetet vajon szolgáló utánzásnak vagy szellemében hű imitációnak nevezte volna Herder és Sulzer?

Az ógörög nyelv választásánál figyelembe kell venni azt is, hogy a 19. század elejének Magyarországja soknyelvű ország volt, hiszen a kultúrában és az állam életében – más nyelvek, így a német mellett – a latin és növekvő mértékben a magyar is meghatározó volt. A latin elterjedtsége miatt az nem volt kérdés, hogy a latin nyelven hozzáférhető ókori és újkori szövegeket eredeti nyelven illett olvasni. Már csak azért is így volt ez, mert a legtöbb szövegnek nem volt

elérhető magyar nyelvű fordítása, a latin pedig szilárdan tartotta magát a 19. század eleji magyar tudományosságban. A latin nyelv ismerete, írt és akár beszélt nyelvi változatában is, a szellemi és társadalmi elithez tartozás egyik feltétele volt. Használata a mindennapokban is jelen volt, így összességében jóval többen tudhattak latinul, mint ma.

A mai gondolkodásunkban a gyakran a latin mellé állított ógörög pozíciója azonban egészen más volt, hiszen e nyelvhez nem kötődött semmilyen társadalmi előny, mindennapi használata nem létezett. Az ógörögöt Magyarországon legfeljebb a teológiai képzéseken tanították, így az ógörögül olvasni képes személyek száma valószínűleg jóval alacsonyabb volt még a mainál is. Még akkor is igaz lehet ez, ha a görögség iránti rajongás Kazinczy körében erős volt, ráadásul az (új)görög újjászületés és nyelvújítás képviselői, vitái is jelen voltak a Habsburg Birodalomban.

Magyar és latin nyelvű mintakövető szövegekre a nyelvek elterjedtsége miatt bőven van példa a korszak magyarországi irodalmában. A sokak által értett latin nyelv az ókori minta pontosabb követését tette lehetővé, az időmértékes verselésre is alkalmas magyar nyelv pedig a 18. század végétől kezdődően kibontakozó művelődési program miatt egyre nagyobb teret nyert a mintakövető költészetben is. Az ógörög nyelvű mintakövetés viszont lényegében nem létezett a korszak magyarországi irodalmában, csupán Vályi Nagy Ferenc kötetét említhetjük (Vályi Nagy 1811).

Ungvárnémeti Tóth esetében ezért a mintakövetés egyedi változatának tekinthetjük az ógörög nyelv választását, ami a nemzeti kultúrával kapcsolatos célokhoz kevésbé kötődik. A döntéshez vezető útról, az ógörög verselés motívációjáról a költő maga igen keveset mond, noha az ógörög nyelv választásának szokatlan jellegét maga is érzi. A kétnyelvű kötet elején olvasható *Előszó*ban az erdőben magányosan daloló fülemüléhez hasonlítja önmagát, amely akkor is elégedett, ha senki nem hallja (Ungvárnémeti Tóth 2008. 350). Ehhez a gondolathoz jól kapcsolódik a Pindaros-tanulmány azon megállapítása, amely szerint a költő a hozzáértő keveseknek szól: „én semmit sem veszítek benne, hogy verseimet százból kilenczven nem érti, csak a' tíz hozzá értőnek tessenek.” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 507.) Az ógörög verselés azon elitizmus még radikálisabb formájának is tekinthető, amely Kazinczy életművében, szellemi körében igen komoly műveltségi követelményeket támasztott az ideális befogadóval szemben (Tóth 2009. 32–33).

A kétnyelvű kötet *Előszó*ában Tóth elhárítja annak feladatát, hogy meghatározza a görög versek „érdemét” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 350). A sportversenyekhez hasonlítja a görög versírást, amely próbára tevő tevékenységként a sportolót, vagyis a költőt megerősíti, míg a nézőt, vagyis az olvasót reményei szerint tetszéssel tölti el (Ungvárnémeti Tóth 350–351). A fülemüle és a sportoló képe egyaránt a görög versek különleges, önépítő, némileg öncélú jellegére utal. A görög versek mellett szóló érvként még latinul és görögül verselő szerzőket

sorakoztat fel, akik közül az utóbbiak nagyrészt a reneszánsz kor évszázadokkal korábbi költő-tudósai közé sorolhatók.¹⁴

Hogyan jutott hát el az ógörög verseléshez (Keisz 2023)? Arra utaló jel nincs, hogy néhány szerző nevén túl Tóth ismerte volna az újkori ógörög nyelvű verselés hagyományait, szövegeit. Az utánzással tanulás winckelmanni és herderi alapokon nyugvó, ám az eredeti kiindulópontnál sokkal szigorúbban alkalmazott elve a költő személyes ambíciója révén összekapcsolódott a Magyarországon az iskolai oktatás miatt nagyon is létező latin költészet hagyományával, formáival. Először a nyelvet cserélte ki, vagyis a latin költészet iskolában megismert horatiusi (aiol) és hexameteres metrumaira a korszakban és Kazinczy köreiben megszokott témákban alkotott „iskolás” attikai dialektusban megszólaló görög verseket. Minderre jó például szolgálnak a Kazinczynak 1814-ben elküldött ógörög zsengek.

Pesti egyetemi évei (1814–1818) alatt Schedius Lajos János és mások tanácsai szélesítették látókörét, gazdagították görögtudását, így a szövegek nyelve főként a szókincs és a nyelvtani szerkezetek tekintetében kezdte pontosabban követni a görög mintákat. Verseinek megírásához fölhasznált tudásának, elméleti tájékozódásának gyarapodását jól dokumentálják a már említett, 1817–1818-ban publikált műfajelméleti írásai, a Pindarosz-tanulmány és a vélhetően utolsóként elkészült III. (Keisz 2024b) és IV. óda (Keisz 2024a). A Pindarosz-tanulmányban megfogalmazott, a görögség eredeti mintájának követésére vonatkozó elveit a leginkább ezekben a verseiben valósította meg, a többi szövegében még jóval erősebb a római, a német és a korabeli magyar irodalom költői hagyományainak hatása. Személyében szinte a reneszánsz kor évszázadokkal korábbi eszményét követve kívánta egyesíteni a költő és a tudós eszményét, amelyben a tudós dolga a minták precíz megismerése, értelmezése volt, hogy aztán a költő a minták hiteles követésével igazi költészetet hozzon létre.

Miként a kétnyelvű kötet ifjú támogatójának, Rudics József (1792–1879) földbirtokosnak szóló ajánlásából kiderül (Ungvárnémeti Tóth 2008. 347), Tóth éppen a fiatal mecénás tanácsára határozta el, hogy eredeti terveivel ellentétben a verseket nem csupán ógörögül, hanem magyarul is publikálja (Keisz 2023. 320). A görög és magyar szövegek között tartalmi szempontból általában nincs nagyobb különbség, mint ami egy műfordítás esetében megszokott. Ez még a legnagyobb eltéréseket mutató III. ódára is igaz, amely esetben a szerző állításával szemben a görög szöveg a gazdagabb (Keisz 2024b).

A kötetben használt két nyelv eltérő jellege és funkciója a mintakövetés különböző változatait hozta létre. Tóth is tisztában volt a Herder által a nyelvek

¹⁴ Joseph Justus Scaliger (1540–1609), Johannes Benedictus (Jean Benoist; 1484–1573), Marc-Antoine Muret (1526–1585), Jean Boivin de Villeneuve (1663–1726), Fileczky János (1580–1622), Németi Pál (1758–1788). Az Ungvárnémeti Tóth által említett *Alswort* személyét nem sikerült azonosítani (Ungvárnémeti Tóth 2008. 351).

és kultúrák közötti közvetítés nehézségeivel kapcsolatban fölvetett problémával, és azzal, hogy egyazon műalkotás különböző nyelvű változatai még pontos fordítás esetén is mennyire eltérőek lehetnek. Így ír a III. ódához fűzött jegyzetében: „Innen, midőn a’ magyarba olyan ideák is felvették, mellyeket a’ görögbe által nem lehetett forgatni, mivel hogy a’ Görögöknek hasonló képeik nem voltak...” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 381). A görög szövegekben például csak a legkritikább esetben szerepelnek magyar személynevek.¹⁵ A magyar változatnak a görög szövegek értelmezésében így nélkülözhetetlen szerepe van, hiszen pusztán a görög szöveg olvasása éppen a szöveg lényegét, kontextusát tenné láthatatlanná. A mintakövetés szempontjából viszont a görög szövegek az eredeti nyelv miatt sokkal változatosabb eszközöket használnak. Összességében azt mondhatjuk, hogy a görög-magyar verspárok együtt alkotnak teljes egészet, és egymást magyarázva a mintakövetés egészen egyedi, a két nyelv lehetőségeit egyesítő változatát hozzák létre.

IV. A KÖVETETT MINTÁK ÉS ÉRTELMEZÉSÜK: UNGVÁRNÉMETI TÓTH FORRÁSAI

A mintát követő alkotónak szükségszerűen válogatnia kell a költői hagyományok értelmezési lehetőségei között, vagyis el kell döntenie, hogy a minta mely jellemzőit kívánja követni. Különösen így van ez, ha Herder és Sulzer szellemében nem csupán „majmolni”, kopírozni kívánja elődeit. Az alkotó meríthet közvetlenül az ókori szövegekből, kialakíthat róluk saját véleményt, ám az is megeshet, hogy valamilyen későbbi értelmezői hagyományhoz csatlakozik, esetleg maga is valamilyen mintakövető költészet mintájának követőjévé válik, mint például az angol pindarizálók a 18. században.

Ungvárnémeti Tóth mintáinak értelmezésében az eredeti görög szövegek ismerete éppúgy dokumentálható, mint az értelmezői hagyományba történő bekapcsolódás. Műveihez a legtöbb esetben a szövegekkel összhangban álló, a mintakövetés szempontjait feltáró jegyzeteket, magyarázatokat, kisebb tanulmányokat kapcsolt, amelyeknek forrása a legtöbb esetben azonosítható. Ennek alapján ismereteit megalapozottnak, átfogónak nevezhetjük, ám azt nem állíthatjuk, hogy tájékozottsága akár mennyiségében, akár minőségében, akár rendszerességében tükrözze volna az 1810-es években elérhető korszerű ókortudományi jártasságot. Figyelme azért sem terjedhetett ki mindenre, mivel a költő

¹⁵ A IV. ódában például a görög változatban nem szerepel a magyar tábornokok neve, helyette a költő maga kreálta görög összetett szavakat használ. A magyar változat nélkül aligha lennének azonosíthatók a görög szöveg szavai. A döntését így indokolja: „Ezen Ódában a’ mi négy derék Hőseink magyar neveik bé nem mehettek nagy erőltetés nélkül a’ görög mértékbe, mellyért őket csupán érdemeikről, s tulajdonaikról kellett bélyegezni.” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 382.)

orvosi tanulmányai és pénzkereső foglalkozása mellett, mintegy szabadidejében szerezte meg ezt a tájékozottságot.

A költő a leginkább elmélyülten Pindaroszt költészetét tanulmányozta, akinek eredeti görög nyelvű műveit és metrumát minden bizonnyal Chr. G. Heyne 1798. évi meghatározó kiadásából ismerhette meg (Pindaros 1798). A költőre vonatkozó értelmezői hagyományt illetően pedig a 18. század második felében megjelent esztétikai kézikönyvekből (lásd alább), és a kor népszerű ismeretterjesztő regényéből, az *Anakharszisz utazásából* tájékozódott (Barthélemy 1798). A 19. század eleji megújuló Pindaroszt-kutatás eredményeinek, így például August Böckh munkásságának nincs nyoma írásaiban.

Hasonlóan tájékozottnak tűnik az idill műfaját illetően is, amelynek ókori – egyébként szintén a mintakövető költészetbe sorolható – görög és római szövegeit (Theokritosz, Bión, Moszkhosz, Vergilius) éppúgy ismerte, mint a műfaj 18. századi képviselőit (Gessner). Bión és Moszkhosz esetében Vályi Nagy Ferenc magyar fordításából is idéz (Bion–Moschus 1811). Az idillről szóló jegyzete pedig mutatja a műfajjal kapcsolatos 18. századi viták elnagyolt ismeretét is (Ungvárnémeti Tóth 2008. 436). Ezen kívül Homérosz és az anakreonika alaposabb ismeretének láthatjuk még nyomát a kétnyelvű kötetben. A görög költészet további szövegei közül Szapphó, Kallimakhosz, Theognisz, Ps.-Phókylidész néhány szöveghelyére és az *Anthologia Graeca* néhány epigrammájára hivatkozik. Drámára és prózai műre alig utal, csupán Szophoklész, Euripidész, Menandrosz, Arisztophanész kisszámú szöveghelyét és Xenophón *Memorabiliáját* idézi.

A római irodalomra a kétnyelvű kötet jellegénél fogva alig hivatkozik. Horatiust és Vergiliust többször is idézi, a két római költő témáinak és költői eszköztárának hatása az aiol metrumban írt ódák és az idillek görög szövegén is erősen érződik, Ovidius hatása pedig elsősorban a mítoszok értelmezésén látszik. A költő sárospataki tanulmányai alapján azt gondolhatjuk, hogy ezeket a római költőket jól ismerte, noha a kötet görögséghez kötődő célkitűzései miatt kevésbé hangsúlyozta ezt.

A görög világ megismeréséhez és az imitációk hiteles megalkotásához Tóth igyekezett tájékozódni a számára elérhető szakirodalomban, amelynek darabjaira tudós költőként többször hivatkozik is. Irodalomtörténeti-esztétikai tájékozódásának Sulzer már említett lexikona mellett fontos forrása volt Karl W. Ramler (1725–1798) összefoglalása (Ramler 1756–1758), amely a természet utánzását a művészet alapjának tekintő Charles Batteux (1713–1780) munkája alapján készült. Ungvárnémeti Tóth idézi Ramler művét (Ungvárnémeti Tóth 2008. 510). A verses művek értelmezéséhez Apel és a Pindaroszt-metrumot újszerűen értelmező Hermann metrikai munkái (Apel 1814–1816; Hermann 1798) voltak segítségére (Ungvárnémeti Tóth 2008. 512, 520, 514). Imitációinak hitelességét támogatta az is, hogy munkájához a görög világ tárgyi kultúrájáról, vallásáról és társadalmáról szóló munkát (Potter 1775–1777) használt (Ungvárnémeti Tóth 2008. 325, 454), valamint mitológiáról szóló forrásra (Ramler 1808) is utalt (Ung-

várnémeti Tóth 2008. 506). Olvasmányai jelentős részben a 18. század második felének neohumanista szellemű munkái közé tartoznak, 19. század eleji jóval kevesebb akad köztük.

V. A GÖRÖG VERSEK IDŐBELI RÉTEGEI

Ungvárnémeti Tóth esetében különösen fontos figyelembe venni ógörög verseinek keletkezési idejét, hiszen görög nyelvtudása és irodalmi műveltsége sokat fejlődött az alkotás folyamata során, így a mintakövetés eszköztára is fokozatosan bővült. A levelekben és a jegyzetekben elszórt információk, valamint a szövegek nyelvi, motivikus és tartalmi vizsgálata alapján három időbeli réteget lehet elkülöníteni, amelyek jól tükrözik azt, hogyan alakult Tóth felfogása és gyakorlata a mintakövetés terén (Keisz 2023). Az egyes alkotások értelmezésekor tehát figyelembe kell vennünk azt, hogy nem feltétlenül ugyanaz a gondolkodásmód és felkészültség áll minden vers mögött.

A kötet legrégebbi rétege már 1814-ben készen állt. Idetartoznak a Kazinczy Ferencnek elküldött, később átdolgozott epigrammák, valamint az V. óda eredeti változata. Vélhetően a korábbi szövegek közé tartozik a II. és a III. episztola is. Ezek a szövegek még egy meglehetősen döcögős, iskolás attikai nyelvátzatot mutatnak, és alig utalnak a görög irodalom műfajainak ismeretére. Tartalmukban, költői eszközeikben ezek a szövegek az iskolában megismert horatiusi költészet hatását tükrözik, a későbbi V. óda első változatát akár ógörög nyelvű Horatius-imitációnak is nevezhetjük.

A versek második rétegét az 1815 második felében és az 1816 első felében végzett átdolgozó munka gyümölcsei alkotják. Ungvárnémeti Tóth ekkor komolyan remélte görög verseskötetének megjelenését, így az átdolgozás mellett új verseket is alkotott. Ekkor született az V. óda átdolgozása, a VI–XI. óda végleges kidolgozása, az I. episztola, az epigrammák nagy része és talán a három idill. E szövegeket témáik és nyelvi jellemzőik is egymáshoz, illetve az 1816. évi magyar nyelvű kötethez kapcsolják (Ungvárnémeti Tóth 1816; Ungvárnémeti Tóth 2008. 219–344). E szövegek műfaji sajátosságaikban és nyelvi megformáltságukban már jobban elszakadnak a horatiusi mintától, ám a római költészet hatása még erősen érződik. Jellemző, hogy a görög versekben – olykor túlzó, erőltetett módon – megjelenik a nyelvjárási alakok használata.

A harmadik rétegbe a vélhetően 1816 második fele és a kétnyelvű kötet 1818. nyári megjelenése között született négy Pindarosz-imitáció tartozik. A datálást erősíti, hogy Tóth így ír Kazinczynak 1819. március 13-án: „kár, hogy nem előbb kezdék hozzájuk [a pindaroszi ódákhöz]: alkalmasint az egész könyv azon a hangon szólna.” (Ungvárnémeti Tóth 2008. 591.) Ez lehet az oka annak, hogy Kazinczynak 1815 és 1816 folyamán írt leveleiben nem találjuk nyomát a Pindarosz-imitációknak. Az első négy óda, vagyis az egész kötet legösszetettebb és

megítélésem szerint legjobban sikerült szövegei így valószínűleg utoljára készültek el. Az I. és a II. óda talán 1816-ban, a görög versek többségéhez időben közel vagy valamivel utána keletkezhetett, mivel e versek témáikban erősen kapcsolódnak az 1816. évi magyar kötethez. Az epinikion nyelvi és műfaji sajátosságainak ismeretét sokkal pontosabban mutató IV. óda talán 1816 nyara után született (Keisz 2024a). A biztosan 1817 szeptembere után keletkezett III. óda lehet a kötet legkésőbbi szövege. Ezek a szövegek állnak a legmesszebb a római irodalom hagyományától, s ezekben sikerült Tóthnak a leginkább hitelesen megközelítenie a görög mintákat. A jegyzetek és magyarázatok jelentős része 1818 első felében keletkezhetett, párhuzamosan a Pindarosz-tanulmánnyal. Ebből is következik, hogy a Pindarosz-imitációk mutatják a leginkább a Pindarosz-tanulmányban foglalt célok megvalósulását.

VI. A MINTAKÖVETÉS TÍPUSAI: UTÁNZAT, IMITÁCIÓ, INSPIRÁCIÓ

Az antik mintához fűződő viszony alapján a mintakövetésnek három típusát írhatjuk le Tóth költészetében. Ezek a típusok természetesen nem különülnek el szigorúan egymástól, inkább egy skála három tartományaként képzelhetjük el őket. E kategóriák abban hasonlítanak Sulzer, Herder vagy Winckelmann megkülönböztetésére, hogy figyelembe veszik a hasonlóság mértékét és az eredeti gondolat jelenlétét, ugyanakkor e kategóriák a német szerzőktől eltérően nem tartalmaznak támogató vagy elmarasztaló ítéletet.

Utánzatnak akkor nevezhetünk egy alkotást, amikor a létrejövő szöveg nagymértékben megegyezik az eredeti antik mintával, és nem azonosítható benne kortárs hagyomány, így – ha kellő tudással és tehetséggel alkották meg a szöveget – a mű akár eredeti ókori versként is olvasható. Ebbe a csoportba általában a kortalan témákat megverselő anakreontika és az általánosító nyelven megszólaló epigrammák tartoznak. Ungvárnémeti Tóth kétnyelvű kötetében kevesebb ilyen szöveg van: a név és kortárs utalás nélküli görög stílusú epigrammák, az anakreóni dalok (X–XI. óda), valamint a semmilyen kortárs utalást nem tartalmazó, formájában is az ókori mintát követő I. és II. idill tartozhat ebbe a csoportba. Ungvárnémeti Tóth három epigrammájáról a kiváló grécista Vályi Nagy Ferenc is elhitte, hogy eredeti ókori művek (Keisz 2023. 298–299, 308–309), ami egyértelműen bizonyítja, hogy még ógörögül is lehetséges volt ilyen utánzatokat készíteni. Ez a szövegcsoport Sulzer „szolgai utánzásához” kapcsolható, ám annak elítélő ítélete nélkül. Jellegetes példája e megközelítésnek a XI. epigramma, amely a szerző által a jegyzetben is jelzett módon egy 16. századi latin epigramma nyelvi és tartalmi szerkezetét utánozza (Ungvárnémeti Tóth 2008. 390–391, 419).

Imitációnak azt a mintakövető eljárást nevezhetjük, amelynek eredményeként olyan szöveg jön létre, amelyik jól azonosíthatóan valamelyik antik műfaj vagy szerző sajátosságaiból merít, ám az antik mintához tudatosan és vállaltan

kortárs téma és/vagy költői hagyomány kapcsolódik. Az ilyen szövegek szerzői az ókori költészet kifejezőképességét saját koruk problémáinak megverselésére kívánták fölhasználni. Ilyen művek például Faludi Ferenc idilljei, Berzsenyi 19. század elején született horatiusi ódái vagy akár Radnóti Miklós 20. századi eclogái. E kategória áll talán legközelebb ahhoz, amelyet Sulzer és Herder ideálisnak vélt, noha elképélhető, hogy még ezt is túlzottan szoros mintakövetésnek tartották volna.

Ungvárnémeti Tóth kétnyelvű kötetében a szövegek jelentős része ebbe a csoportba tartozik, ráadásul e művek gyakran több költői hagyományt is összekapcsolnak, így sajátos új kombinációkat hoznak létre. Idesorolhatjuk leg sikerültebb Pindarosz-imitációit (III. és IV. óda), amelyek a magyar rendi költészet műfajaihoz, témáihoz is kapcsolódnak. Az V–IX. óda Horatius nyomán a magyar kultúra és az anakreóni költészet témáit dolgozza fel, a III. idill pedig a hellenisztikus és a vergiliusi bukolikára építve Erdély és Magyarország összehasonlítását teszi témájává. Tóth a különböző költői hagyományok vegyítésére bőven láthatott példát közvetlen elődeinek szövegeiben, újdonságot viszont abban hozott, hogy további műfajokat (pindaroszi óda) vont be a felhasznált költői hagyományok körébe.

Inspirációnak azokat a műveket nevezhetjük, amelyek mind formájukban, mind témájukban jelentősen eltávolodnak eredeti mintájuktól, ám a forrás valamilyen elem alapján még azonosítható. Ilyen szöveg például Goethe Kazinczy fordításában is olvasható *Prometheus* című ódája, amely lazán Pindarosz költészetéhez kapcsolható. Mintakövetésének szorossága miatt Ungvárnémeti Tóth kétnyelvű kötetében kevéssé találkozhatunk ezzel a típussal, talán a Pindaroszt csak távolabbról követő I. és II. óda, valamint a semmilyen ismert görög hagyományt nem követő, horatiusi hagyományra építő episztolák tartoznak ide.

VII. A MINTAKÖVETÉS VÁLTOZATAI: KÖLTŐI HAGYOMÁNYOK ÉS MINTÁK KAPCSOLÓDÁSA

A kötetben az időbeli rétegzettség és az alkotói szándék alapján a mintakövetés többféle kombinációjával is találkozhatunk. A mintakövetés változatait az utánzott műfaj(ok) és a megidézett tartalom alapján a következő csoportokba sorolhatjuk, noha az egyes típusok között lehet átfedés.

- a) *Görög műfaj, kortárs tartalommal*: a szövegek egy része valamely görög műfaj pontos megidézésével saját korának egy-egy fontos kérdését járja körül. Ilyen a III. óda (*Hermína*) és a IV. óda (*Magyar hősök*), amely az *epinikion* műfaji sajátosságait mutatja, tartalma viszont a rendi költészetből merít, annak műfajaihoz (epicedium, insurrekciós költészet) hasonlít. A III. idill a párbeszédre épülő görög (és részben a római) bukolikus köl-

- tészetet idézi meg, miközben Erdély és Magyarföld kulturális viszonyait hasonlítja össze.
- b) *Görög műfaj, ókori tartalommal*: a szövegek egy része úgy idézi meg a görög irodalom valamely műfaját, hogy kizárólag ókori szövegbe illő tartalmi elemeket hordoz. Ilyenek a nem személyt megszólító, görög típusú epigrammák (pl. IX., XXIII., XXXVI., XL., XLI., XLV.). A személyt megszólító epigrammák egy részénél a görög változat címe eltér a magyar szövegétől, a személynév helyett a szöveg valamely motívumára utal, így ezek a görög szövegek önmagukban szintén ebbe a csoportba sorolhatók. Idetartozik még az álmokról szóló II. idill is.
- c) *Görög műfaj, kizárólag ókori tartalommal, azonosítható erős antikizáló kortárs hatásokkal*: ez a csoport nagyon hasonlít az előző kategóriához. A különbség annyi, hogy a szövegben azonosítani tudunk valamilyen olyan kortárs hagyományt, amely antik elemeket használ, értelmez. E szövegek tűnhetnek akár az ókori görög irodalom egy-egy darabjának is. Idesorolhatjuk a Wieland nyomán született I. idillt és a Matthisson versének fordításaként létrejött IX. ódát, de ehhez hasonló a szapphói metrumban született anakreontika (VII–VIII. óda) és az anakreóni sorokban írt anakreontika is (IX–XI. óda). Ez utóbbi szövegekben a magyar közköltészet és a bukolika hatásai is érzékelhetők.
- d) *Római műfaj, kortárs tartalommal*: a szövegek egy része tartalmában és fölépítésében inkább a római irodalom valamely műfaját idézik meg. Ilyen az V. és a VI. óda, amelyek Horatius stílusában a kor művelődési-kulturális kérdéseit feszegetik. A II. óda metrumában és szerkezetében Pindaroszt idézi, képi világát és tartalmát illetően viszont inkább Horatiust. A római típusú, főként személyt címző epigrammák túlnyomó része is idetartozik, és a III. idillben is erős a római irodalom, közelebbről Vergilius bukolikájának hatása.
- e) *Kortárs műfaj, kortárs tartalommal megidéző szövegek (esetleg laza kötődés ókori műfajhoz)*: ezeknél a szövegeknél a metrum, a görög nyelv, esetleg a mitológiai utalások kapcsolódnak a görög irodalomhoz, a szövegek fő tartalmi és műfaji elemei kevésbé. Ilyen az I. episztola, amely a görögség hanyatlástörténetét zömmel a római hagyományra építő kortárs episztolairodalom eszközeivel mondja el. Az I. óda a magyar művelődéshez kapcsolódóan a német gráciaköltészet és Kazinczy ars poeticájának elemeire épít úgy, hogy a metrumon kívül túl a szöveg csak távolabbról emlékeztet Pindaroszra.

VIII. A MINTAKÖVETÉS KÖLTŐI ESZKÖZEI

- a) *Görög nyelvi eszközök:* Tóth változatos eszközökkel idézi meg a görög költészet nyelvi sajátosságait, ezek jelentős része magyarul nem is adható vissza. Él a görög nyelv dialektusainak a görög költészetben erős jelentésképző erejével. Az idillek és a pindaroszi ódák esetében különösen feltűnő ezen elemek jelenléte, az epigrammák esetében kevésbé. Az ódák és az idillek esetében az általa használt szókincs is igazodik a választott műfajhoz: használja a görög líra jellegzetes kifejezéseit, nyelvi alakjait, a magyar hadvezérek dicsőítésénél pedig a homéroszi eposzok szókincsét, nyelvi formáit is alkalmazza. Döntéseinek tudatosságáról a kötet végi szószedet árulkodik. Ezen kívül analógiára építve néha maga is alkot nyelvjárási alakokat és összetett szavakat. Ez utóbbiakat a görög nyelv ismert elemeiből rakja össze, mint például a magyar hadvezérek görög neveit a IV. ódában.
- b) *Műfaji jellemzők:* az eredeti görög és latin szövegek, valamint a számára elérhető szakirodalom alapján az egyes műfajok jellemzőit is utánozza. Ez a leghitelesebben a Pindarosz-imitációk közül a III. és a IV. óda, valamint az idillek esetében sikerült. A Pindarosz-ódák esetében Tóth figyelemmel volt a szöveg szerkezetére, a gondolatmenet Pindaroszt idéző, inkább asszociatív felépítésére, a mítoszok használatára, a szöveg képi világára és a vershelyzet sajátos adaptálására (Keisz 2024a. 19–25; Keisz 2025). Az idillek esetében főként a párbeszédes formát, a nyelvi sajátosságokat és a szövegek témáját, hangulatát követte. Az V. és VI. ódában Horatius ódáinak képi és fogalmi nyelvet egyaránt használó világával találkozhatunk; a római típusú epigrammák esetében pedig a műfaj két részre bomló felépítését követi.
- c) *Témák:* a szövegek egy része közvetlenül merít az ókori szövegek témáiból, más részük inkább inspirációként használja azokat. Az idillek esetében láthatjuk a pásztorköltészet (II. és III) és a mitológia témáit (I), az anakreontika (VII–XI. óda) esetében a szerelem utáni vágyakozást. A III. és a IV. pindaroszi óda esetében a Herminát és a magyar tábornokokat dicsőítő jelleg egyértelműen az epinikion műfajának dicsőítő jellegéből következik. Az V. és VI. ódában megjelenik a Horatiustól ismert aranykor és mintakövetés témája.
- d) *Metrum:* valamennyi szöveg időmértékes verselésű, a görög szövegek az egyes műfajoknak megfelelő metrumban íródtak: találunk hexametert, disztichont, szapphói és alkaiozi strófát, anakreóni sort. A görög Pindarosz-ódák és a III. óda magyar szövege esetében konkrét Pindarosz-ódák metrikai sémájára írta a verseket. A többi magyar Pindarosz-utánezet esetében viszont a pindarizálás hagyományában létező módszerrel maga alkotott metrumot a szövegekhez. A horatiusi metrumok esetében szigo-

rúan tartotta magát a metrum és a téma összhangjához, vagyis az alkaio-szi metrumhoz kapcsolta a komolyabb, közéleti tartalmat, míg a szapphói és anakreóni strófákban a szerelem könnyedebb élethelyzeteit verselte meg. Összességében elmondható, hogy a metrum utánzása mind a görög, mind a magyar szövegeiben olyannyira fontos célkitűzés volt a számára, hogy több helyen elvi szempontból is beszámolt róla.

IX. ÖSSZEGZÉS: MINTAKÖVETÉS ÉS KÉTNYELVŰSÉG

Aligha tudnánk olyan irodalmi alkotást mondani, amelynek háttérében ne találhatnánk valamilyen előképet vagy mintát. Ezekről a hatásokról gyakran maguk az írók vagy költők is beszámolnak, más esetekben a kritikusok vagy az irodalomtörténészek igyekeznek földeríteni az alkotót befolyásoló műveket, hagyományokat. Ungvárnémeti Tóth László és kortársai esetében reneszánsz és klasszicista elődeikhez hasonlóan a mintakövetés abban különbözik, hogy ezek az alkotók tudatosan, sőt büszkén vállalták azt, hogy más mintákra építve hoznak létre új műalkotásokat.

Az eljárást gyakran részletesen dokumentálták is, így a mintakövetés elméleti háttérétől a minták kiválasztásán és értelmezésén keresztül egészen az imitációkban más szövegekből átvett stíluseszközökig, szófordulatokig jól nyomon követhető a teljes folyamat. A paratextusokkal dúsan ellátott kiadványok a befogadás különböző szintjeit kínálják föl az olvasónak: a versek értelmezhetők a paratextusok nélkül is, ám a mintakövetés forrásaira, a szövegek metrumára, témájára és keletkezésére vonatkozó megállapítások tanulmányozása lényegesen gazdagabb képet eredményez.

Nem tudhatjuk, hogy Ungvárnémeti Tóth milyen mértékben ismerte Sulzer, Herder vagy Winckelmann munkáit, az azonban világosan látszik, hogy Tóth elméleti műveiben jelen van ezen szerzők műveinek hatása. Imitációinak gyakorlati megvalósulása megítélésem szerint közel esik ahhoz, amit ezek a szerzők az utánzás helyes módjának tartottak, noha elképzelhető, hogy ennél lazább mintakövetés is kielégítette volna a német elméletírók igényeit. Tóth kétnyelvű kötetének döntő hányada nem üres „majmolás”, még csak nem is szolgai utánzás, hanem a mintákra épülő, azokat tudatosan követő eredeti költészet, amelyben összekapcsolja a múlt formáit a jelen kérdéseivel annak érdekében, hogy a nemzeti kultúra fejlődését elősegítse.

Külön érdekessége a kötetnek, hogy a versek elnyúló keletkezéstörténetéből fakadó gyarapodó tudás és az alkotó döntései miatt Tóth nem valamilyen egységes módszerrel alkotta meg imitációit, hanem – mint láthattuk – a kreatív mintakövetés változatos formáit, megoldásait vonultatta fel. A kötetben mind a görög költészet 19. század elején megismerhető műfaji sokszínűsége, mind saját korának különböző poétikai hagyományai – így a rendi költészet, a gráciakölté-

szet, a bárdköltészet, a közköltészet, a magyarországi iskolás klasszicizmus – megjelennek, és igen változatos módokon lépnek egymással kapcsolatba.

A kötet kétnyelvű jellege pedig sajátos választ ad a kultúrák és nyelvek közötti átlépés Herder által fölvetett problémájára. Az ógörög és a magyar nyelv együttes használata úgy nyit ajtót a két kultúra között, hogy azon mindkét irányban van átlépés. A magyar nyelvű szövegekben megjelennek a görög irodalom műfajának elemei, az ógörög versekben pedig a magyar kultúra problémái, témái. A kétnyelvű imitáció így valóban közvetíteni tud a két kultúra között, noha az ógörög nyelv miatt a két kultúra közötti határátlépésben csak kevesen tudták követni Tóth Lászlót.

IRODALOM

- Apel, August 1814–1816. *Metrik*. 1-2. kötet. Leipzig, Weygand'sche Buchhandlung.
- Arnaud, François – Suard, Jean-Baptiste (szerk.) 1804. *Variétés littéraires, recueil de Pièces, tant originales que traduites, concernant la Philosophie, la Littérature et les Arts*. Harmadik és negyedik kötet. Paris, De l'imprimerie de Xhrouet.
- Bán Imre 1976. Kazinczy Ferenc klasszicizmusa. In uő: *Eszmék és stílusok. Irodalmi tanulmányok*. Budapest, Akadémiai Kiadó. 229–241.
- Barthélemy, Jean-Jacques, 1798 (L'An VII). *Voyage de jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu de quatrième siècle avant l'ère vulgaire*. 1-7 kötet. Paris, L'Imprimerie de Daude Jeune.
- Bellay, Joachim du, 1549/2006. La Deffence et Illustration de la Langue Françoise. In uő: *The Regrets, with The Antiquities of Rome, Three Latin Elegies, and The Defense and Enrichment of the French Language. A Bilingual Edition*. Szerk és ford. Richard Helgerson. Philadelphia, University of Pennsylvania Press. 318–416.
- Berzsenyi Dániel 1979. *Költői művei*. Szerk. Merényi Oszkár. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Bion – Moschus 1811. *Idylliumai*. Ford. Vályi Nagy Ferenc. Sárospatak, Nádaskay András.
- Buczy Emil 1817. A görög genie kifejlődése okainak sajtódtása. *Erdélyi Múzeum*. 7. 137–157.
- Csetri Lajos 1990. *Egység vagy különbözőség. Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Csörsz Rumen István 2016. *A kesergő Nimfától a fonóházi dalokig. Közköltészeti hatások a magyar irodalomban (1700–1800)*. Budapest, Universitas Kiadó.
- Décultot, Elisabeth 2009. Winckelmanns Konstruktion der Griechischen Nation. In Gilbert von Heß – Elena Agazzi – Elisabeth Décultot (szerk.) *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*. Berlin/New York, De Gruyter. 39–59. <https://doi.org/10.1515/9783110213577.1.39>
- Décultot, Élisabeth 2000. *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DeJean, Joan 1997. *Ancients against moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Érzéki [Terhes Sámuel] 1811. *Ziza, vagy az én tüzem*. Hely és kiadó nélkül.
- Fenyő István 1976. *Az irodalom reszpublikájáért. Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1817–1830*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Fórizs Gergely 2009. „Álpeseken Álpesek emelkednek”. *A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben*. Budapest, Universitas Kiadó.
- Grief, Stefan 2009. Herder's Aesthetics and Poetics. In Hans Adler – Wulf Koepke (szerk.) *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Rochester, Camden House. 141–164. <https://doi.org/10.1017/9781571137289.007>

- Hamsch, Björn 2007. „...ganz andre Beredsamkeit”. *Transformationen antiker und moderner Rhetorik bei Johann Gottfried Herder*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783110923544>
- Hász-Fehér Katalin 2015. Rossz költők társasága. Az epigonizmus és dilettantizmus természetrajza a 19. századi magyar irodalomkritikai gondolkodásában. I. rész. In *Tanulmányok* (Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének kiadványa). 49/2. 45–68.
- Helmecczy Mihály 1816. Értekezés az úgy nevezett Ujításokról a’ Nyelvben In Berzsenyi Dániel’ *Versei*. Szerk. Helmecczy Mihály. Pest, Trattner János Tamás. III–XLIX.
- Herder, Johann Gottfried von 1813a. *Adrastea. Sämmtliche Werke, Zur Philosophie und Geschichte*. Kilencedik kötet. Wien, Franz Haasischen.
- Herder, Johann Gottfried von 1813b. *Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst, Sämmtliche Werke, zur schönen Literatur und Kunst*. Hetedik kötet. Wien, Franz Haasischen.
- Herder, Johann Gottfried von, 1988. *Über Literatur und Gesellschaft. Ausgewählte Schriften*. Szerk. Claus Träger. Leipzig, Verlag Philipp Reclam.
- Hermann, Gottfried 1798. Commentatio de Metris Pindari. In Pindaros *Carmina*. Kiad., jegyz., ford. Christian Gottlob Heyne. Göttingen, J. C. Dietrich. Vol 3. Pars 1. 177–356.
- Kampa, Philipp 2018. Produktive Mimesis. Johann Georg Sulzer über Nachahmung in den schönen Künsten. In Elisabeth Décultot – Philipp Kampa – Jana Kittelmann (szerk.) *Johann Georg Sulzer – Aufklärung im Umbruch*. Berlin/Boston, De Gruyter. 160–177. <https://doi.org/10.1515/9783110596557-009>
- Kecskés András 1991. *A magyar verselméleti gondolkodás története. A kezdetektől 1898-ig*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Keisz Ágoston 2023. Az ógörög zsenyéktől a Pindaros-imitációkig. Ungvárnémeti Tóth László görög verseinek keletkezéstörténete. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 127/3. 296–331. <https://doi.org/10.56232/itk.2023.3.03>
- Keisz Ágoston 2024a. A rendiség mítosza. Ungvárnémeti Tóth László Ἡρώες τῶν Οὐγγάρων / Magyar hősök című Pindaros-imitációja. *Ókor*. 22/3–4. 15–28.
- Keisz Ágoston 2024b. Hermina emléke. Pindaros-imitáció és alkalmi költészet Ungvárnémeti Tóth László Hermina-ódájában. *Irodalomismeret*. 2024/3. 30–53.
- Keisz Ágoston 2025. A tükörben Pindaros. Az újkori Pindaros-utánzás dilemmái és Ungvárnémeti Tóth László Pindaros-képe. In Dobos Barna – Juhász Daniella – Kárpáti Bernadett – Kerti Anna (szerk.) *Mathéma. Ókortudományi és recepciótörténeti tanulmányok III*. Budapest, ELTE BTK Ókortudományi Intézet. *Megjelenés előtt*.
- Koepke, Wulf 2009. Herder’s Views on the Germans and Their Future Literature. In Hans Adler – Wulf Koepke (szerk.) *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Rochester, Camden House. 215–232. <https://doi.org/10.1017/9781571137289.010>
- Kölesey Ferenc 2021. *Nyelvtudományi munkák*. Szerk. Onder Csaba. Budapest, Universitas Kiadó.
- Márton István 1794. *A görög nyelv első kezdete*. Győr, Streibig József.
- Nagy János 1790. *Nyájás Műzsa*. Győr, Streibig József.
- Norman, Larry F. 2015. La Querelle des Anciens et des Modernes, ou la métamorphose de critique. *Littératures Classiques*, 86/1. 95–114. <https://doi.org/10.3917/litcla1.086.0095>
- Pindaros 1798. *Carmina*. Kiad., jegyz., ford. Christian Gottlob Heyne. 1–3 kötet, Göttingen, J. C. Dietrich.
- Plot Hildegard 1943. *Helmecczy Mihály*. Budapest, szerzői kiadás.
- Pontani, Filippomaria – Weise, Stefan (szerk.) 2022. *The Hellenizing Muse. A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present*. Berlin–Boston, De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110652758>
- Radnóti Sándor 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest, Atlantisz.

- Ramler, Karl Wilhelm 1756–1758. *Einleitung in die Schönen Wissenschaften, Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von K. W. Ramler.* 1–4 kötet. Leipzig, Weidmannischen Buchhandlung.
- Ramler, Karl Wilhelm 1808. *Kurzgefasste Mithologie, oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern, und Helden des Alterhums.* 1–2 kötet. Wien und Prag, Franz Haas.
- S. Varga Pál 2005. *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban.* Budapest, Balassi Kiadó.
- Sulzer, Johann Georg 1774. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt.* Második kötet. Leipzig, M. G. Weidmanns Erben und Reich.
- Szaunder József 1970. A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a felvilágosodás magyar irodalmában. In uő: *Az estve és az álom.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó. 92–122.
- Teleki József 1818. A régi és új költés különbségeiről. *Tudományos Gyűjtemény.* 2/2. 48–73.
- [Terhes Sámuel] 1819. *Ujra amalgamászott íveg-táblátska.* Hely és kiadó nélkül.
- Tóth Orsolya 2009. Kis János és a kortárs kritika. In uő: *A mulandó és a múlhatatlan. Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjának diszkurzív határai.* Budapest, Ráció Kiadó. 21–40.
- Tóth Orsolya 2013. Kazinczy Winckelmannot olvas. *Holmi.* 25/8. 978–995.
- Tóth Sándor Attila 2001. *Az istenülés dicsősége: Ungvárnémeti Tóth László költői portréja.* Szeged, Gradus ad Parnassum Könyvkiadó.
- Ungvár-Németi Tóth László 1816. *Versei.* Pest, Trattner János Tamás.
- Ungvárnémeti Tóth László 1818a. A Költő remekpéldáiról, különösen Pindárról, 's Pindarnak Versmértékiről. *Tudományos Gyűjtemény.* 2/6. 54–89.
- Ungvárnémeti Tóth László 1818b. *Görög versei. Magyar tolmácsolattal.* Pest, Trattner János Tamás.
- Ungvárnémeti Tóth László 2008. *Művei.* Szerk. Bolonyai Gábor, Merényi Annamária és Tóth Sándor Attila. Budapest, Universitas Kiadó.
- Vályi Nagy Ferenc 1811. ΜΗΗΜΟΣΥΝΗ Τοῦ Σοφοτάτου Ἀνδρὸς ΙΩΑΝΝΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΒΙΤΣ Διδασκάλου τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης ἐν Μισκόλτζ. Ἔγραψε ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ ΝΑΓΙ Διδάσκαλος ἐν τῷ κατὰ Πάτακον Γυμνασίῳ. Ἐν Σ. Πατακ, αἰωα' – A cím magyar fordítása: A legbölcsebb férfiú, Apostolovits János, a görög nyelv miskolci tanárának EMLÉKEZETE. Írta Nagy Ferenc, a pataki gimnázium tanára. S. Patakon.
- Winckelmann, Johann Joachim 2005. *Művészeti írások.* Ford. Rajnai László. Szerkesztette és a kíséző tanulmányt írta Tímár Árpád. Budapest, Helikon Kiadó.
- Yilmaz, Levent 2009. La Querelle des Anciens et des Modernes et sa postérité. *Intellectual News.* 10/1 9–18. <https://doi.org/10.1080/15615324.2002.10428824>

Arany János és az anthropoétika hagyománya *Vojtina Ars poétikája**

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21365>

I. A MŰFAJ KÉRDÉSKÖRE

Arany János ezt a költeményét először folyóirata, a *Szépirodalmi Figyelő* 1861. november 6-i számában tette közzé *Eszmény és való (Mutatvány Vojtina Ars poeticájából)* címmel. Végleges, két szakasszal és egy magyarázó jegyzettel megtöltött (több eredeti jegyzetet ugyanakkor elhagyó) változata 1867-ben jelent meg *Őszes Költeményei* 6. kötetében. Itt lett a cím *Vojtina Ars poétikája*. A cím mindkét változatban intertextuális utalást tartalmaz Horatius *Ars poetica* címen ismert, a költészet módszertanával foglalkozó művére. Ez a nyilvánvaló kapcsolódás ugyanakkor önmagában nem teszi egyértelművé, hogy pontosan milyen műfaji hagyományba is illeszkedik Arany költeménye, lévén a horatiusi szöveg maga is nehezen besorolható ebből a szempontból. A mű a Horatius-kiadásokban általában az episztolák második könyvében szerepel, de lehet tankölteményként és satíráként is olvasni. Továbbá alkalmazzák rá a „sermo” (*beszélgetés*) kategóriát is, mely más aspektusú, a beszédhelyzet alapján történő besorolást jelent, satírákra és episztolákra egyaránt vonatkozhat, s így vegyes műfajt képez, melyben az említett formák keverednek egymással (Frischer 1991. 87–100; Ferenci 2015b. 327; Hardie 2015). A *Vojtina ars poétikáját* maga Arany egy levelében „humoristico-didacticus” műnek, illetve „quasi ars poeticának” nevezte, tehát nem klasszikus, szabályos tanító költeményként tekintett rá (Arany János – Tompa Mihálynak, Pest, 1861. aug. 25, Arany 2004. 574). Az Arany-vers szabvány tankölteménnyé minősítésének ezen kívül világosan ellentmond, hogy a cím Vojtinát, vagyis a már Arany egy korábbi munkájában is szerepeltetett fikatív anekdotahős Vojtina (Mátyás) alkalmi költőt teszi meg beszélőnek (vö. Vaderna 2017). Mint Tarjányi Eszter kiemelte, ezáltal a szöveg „a versbeli beszélő személyét lebegteti”, és így „a fűzfapoéta és mesterköltő szerepe nem válik élesen ketté” (Tarjányi 2013. 164, lásd még Vaderna 2017. 256–261). A vers „humoristico-didacticus” műként való meghatározásából kiindulva mindenesetre kézenfekvő,

* A tanulmány a K 134719. számú OTKA/NKFIH projekt keretében készült.

hogy episztolának minősítsük a munkát, legalábbis ha Arany *Széptani jegyzetek* című középiskolai oktatási segédanyagát vesszük alapul, hiszen itt a „költői levél” pontosan a didaxis és egy humoros forma, a szatíra határán elhelyezkedő műfajként definiálódik:

Szorosb értelemben vett költői levélnek oly költemény mondatik, mely a levél bizalmas hangján írva, majd *didaktikai*, majd *szatírai* elemeket tartalmaz. Előadását élénkség, keresetlen csíny jellemzi. Példányul Kazinczy levelei szolgálhatnak, de kivált Horác az epistolák nagy mestere. (Arany 1998a. 305.)

Az alábbiakban először ahhoz fogok további érveket gyűjteni, hogy a *Vojtina Ars poétikája* a maga módján az episztola műfaji hagyományát mozgósítja, mégpedig annak egy sajátos, a 18. század második felében és a 19. század első évtizedeiben Magyarországon is ható változatát, melyet *antropológiai episztolának* fogok nevezni. Tovább lépve pedig arra keresem a választ, hogy e műfajforma megidézése révén Arany miként aktualizálta az ún. anthropoléтика 18. századi eredetű diskurzusát.

1. Műfaj történeti háttér

Az költői episztola antikvitástól jelen lévő műfaja a poétikákban a 18. század előtt alulreflektált volt: ókori elmélete nem maradt fenn, Boileau költészettana hallgat róla, s akik említették, általában a funkció felől nézve, alkalmi költeményként értelmezték (Motsch 1974. 69). A műfaj „poétikai rehabilitációja” a 18. század során ment végbe, s ennek számunkra releváns fő irányát a *Spectator* 1714. november 10-i, episztolaírásnak szentelt darabja indította el (Labádi 2008. 34–35). Ez az anonim (Ambrose Philips-nek és Thomas Tickell-nek tulajdonítható) cikk hajtja végre az episztola értelmezésének antropológiai fordulatát, amennyiben nem formai jegyek vagy a gyakorlati felhasználás, hanem az episztolaköltői habitus irányából ragadja meg a műfajt. Innentől beszélhetünk *antropológiai episztoláról*:

The Qualifications requisite for writing Epistles, after the Model given us by Horace, are of a quite different Nature. He that would excel in this kind must have a good Fund of strong Masculine Sense: To this there must be joined a thorough Knowledge of Mankind, together with an Insight into the Business, and the prevailing Humours of the Age. Our Author must have his Mind well seasoned with the finest Precepts of Morality, and be filled with nice Reflections upon the bright and the dark sides of human Life: He must be a Master of refined Raillery, and understand the Delicacies, as well as the Absurdities of Conversation. He must have a lively Turn of Wit, with an easie and concise manner of Expression; Every thing he says, must be in a free and

disengaged manner. He must be guilty of nothing that betrays the Air of a Recluse, but appear a Man of the World throughout. His Illustrations, his Comparisons, and the greatest part of his Images must be drawn from common Life. Strokes of Satyr and Criticism, as well as Panegyrick, judiciously thrown in (and as it were by the by) give a wonderful Life and Ornament to Compositions of this kind. (Philips, Tickell 1987. 113.)

A *Spectator*-írás abból a szempontból is meghatározta a műfaj további értelmezését, hogy a „horatiusi modellt” vette alapul, kizárva ezzel az episztola hagyományának egyéb lehetséges szegmenseit, például az ovidiusi heroidákat. Megjegyzendő, hogy a *Széptani jegyzetekben* Arany is ezt a beszűkítő értelmezési vonalat követi, amikor „költői levél” címszó alatt az episztola didaktikus-szatirikus horatiusi változatát tárgyalja, a heroidát pedig máshol, az elégiával párban ismerteti (Arany 1998a. 303, 305). Az episztola antropológiai fókuszú és a német- és magyarországi műfaji tudatra egyaránt nagy hatást tevő definícióját ezután – a szakirodalmi vélekedés szerint nem függetlenül az említett *Spectator*-közleménytől (Motsch 1974. 75) – Christoph Martin Wieland alkotta meg a saját, *Moralische Briefe* című episztologyűjteményéhez utólag írt előszóban:

Wenn Gedichte dieser Art leisten sollen was man von ihnen zu fordern berechtigt ist, so muss ein reifer und durch Erfahrung gebildeter Verstand, ein gereinigter Geschmack, Kenntniss der Welt, tiefe Einsicht in die moralischen Dinge, Feinheit des Witzes, und die Gabe des sanften Sokratischen Spottes, der durch Nachsicht und Gefälligkeit gemildert wird, kurz, so müssen die Eigenschaften, die den Philosophen und den Weltmann ausmachen, mit den Talenten der Dichtkunst in ihrem Verfasser vereinigt seyn; d.i. man muß ein *Horaz* seyn, um poetische Briefe zu schreiben, wie Horaz. (Wieland 1797a. 278.)

Ahhoz, hogy az ilyesfajta költemények teljesítsék azt, amit joggal kívánunk tőlük, úgy az episztolák szerzőjének rendelkeznie kell érett és tapasztalat által kiművelt értelemmel, megtisztított ízléssel, világismerettel, morális ügyekben való mély jártassággal, finom szellemességgel, a szelíd szókratészi gúny megértés és szívélyesség által enyhített adományával – röviden: egyesítenie kell magában a filozófus és a világfi tulajdonságait a költői tehetséggel. Vagyis *Horatiusnak* kell lennie ahhoz, hogy olyan költői leveleket tudjon írni, mint Horatius.

Amint arra Labádi Gergely műfaj történeti elemzésében felhívta rá a figyelmet, az episztola efféle meghatározása mögött (mely 1800 körül már bevettnek volt mondható mind német, mind magyar nyelvterületen) a műfaj azon eredetmítosza áll, mely Horatius I. 1-es, Maecenashoz szóló episztolájából bontható ki (Labádi 2008. 83–84). Itt az idősödő költő szólal meg és jelenti be, hogy ifjúkori

lírai (óda-) költészete helyett immár a hexameteres, vagyis a korabeli felfogás szerint nem „vers”-es (Ferenczi 2015a. 300) formájú episztola- (avagy sermo-) költészetnek szenteli magát:

Felhagyok én már verssel s minden játszadozással
 Azt keresem, mi igaz s mi a jó, s elmélyedek ebben,
 gyűjtöm s elraktározom azt, mit elővehetek majd
 Ám ne keresd, ki vezet, s mely Lár oltalmaz eközben:
 egy mester tana sem köt s egyre sem esküszöm én fel.
 Merre a szél hajt, vendéggént megyek átutazóban.
 Most sürgők s a közélet hullámába vetődöm
 mint a valódi erény csatlósa s zordszívű őre,
 Majd az Aristippus követőkhöz visszalopódzom
 S én leszek úr csak a dolgokon és nem rajtam a dolgok.
 (Horatius: *Episztolák*. I. 1. 10–19, ford. Horváth István Károly.)

Wieland és nyomában sokan e sorokba ideáltipikus képzéstörténetet láttak bele, mely az érzelmek és szenvedélyek által meghatározott ifjúságból abba a kiegyensúlyozott férfikorba tart, melynek világismeretéhez az episztola (vagy társműfaja, a satíra) társalgó formája illik. Az episztola e felfogásban a lírai és didaktikus előadásmód közti középutat képviseli. Ennek megfelelően az episztolaköltő – mint Wieland definíciójából is láttuk – egyszerre költő és filozófus, aki képes az elvont igazságok érzéki formájú megjelenítésére. A 18. század végi Horatius-kommentárok a filozófia szókratészi hagyományához kapcsolják az episztolaformát (vö. Fórizs 2009. 72–84). A műfaj így annak a törekvésnek válik eszközévé, melyet Cicero tulajdonított Szókratésznek, vagyis hogy „le kell hozni a filozófiát az égből”, a „városokban találni neki helyet”, „bevinni a házakba” és elvont, metafizikus problémák helyett az élet és az erkölcs, a jó és a rossz vizsgálatára kell kényszeríteni (M. T. Cicero: *Tusculumi eszmecsere*. V. 4, ford. Veckerdi József). Horatius *Ars poeticája* a wielandi episztolahagyomány keretében egyértelműen episztolának számít, amint azt Wieland vonatkozó Horatius-kommentárja bizonyítja, mely Kazinczy Ferenc 19. századi fordításában így hangzik:

[E]z az *Ars Poetica*, ha *Compendium Poeticæ* gyanánt vétetik, kénytelen lesz szenvedni, hogy azt együvé-nem függő, dőledékeny, mellékdolgokkal és üres csevegéssel tele tömött mázolásnak neveztessek: ellenben ha annak tekintjük, a’ minek tekinteni illik, tudnillik[!] Poetai Epistolának [...], olly becsű Munkává fog válni, melly Horátzhoz teljes jussal méltó, ‘s az ő Sermőji közt első helyet kívánhat. (Wieland 1833a. 478–749.)

Wieland Horatius-értelmezésének számottevő magyar recepciója volt (Balogh 2017. 191, 195–196). Itt csak két példát hozok rá. A pesti egyetem esztétika-professzora, Friedrich August Clemens Werthes, Wieland egykori tanítványa, 1784 és 1791 között második félévi előadásában többnyire Horatius műveit interpretálta, s ehhez mesterének kommentárokkal ellátott episztola fordításait is felhasználta (Balogh, Fórizs 2022. 189). Az episztolák első könyvének 1811-es Kis János-féle fordítása Wieland jegyzeteit is tartalmazta (Horatius 1811), s az első teljes magyar szöveget adó, a Magyar Tudós Társaság égisze alatt 1833-ban megjelent kiadást, melyet fentebb idéztem, szintén Wieland kommentárjai kísérik, csak itt már Kazinczy Ferenc átültetésében.

2. A *Vojtina Ars poétikája* mint az *antropológiai episztola változata*

Tézisem szerint a *Vojtina Ars poétikája* az *antropológiai episztola* hagyományában áll, azt követi és parodizálja egyszerre. A vers episztolaként való azonosítását először is az nehezíti, hogy nincs benne megnevezve a költői levél címzettje, márpedig ez alap esetben elvárható a műfajtól. Ugyanakkor az életmű belső kontextusa annyiból alátámasztja ezt a besorolást, hogy Arany korábbi *Vojtina*-verse, az 1850-es *Vojtina levelei öccséhez* már a címben jelzett módon költői levél és ugyanakkor (leginkább a verselés témájával foglalkozó) *ars poetica*-jellegű mű. Ebben az összefüggésben tehát a *Vojtina Ars poétikáját* olvasva is odaérthetjük *Vojtina* költőtanonc öccsét mint E/2 személyű megszólítottat. Másrészt maga a horatiusi hagyomány teszi egy *ars poetica* esetében másodlagossá a megszólított személyét. A Horatius-művet a 16. század óta Pisókhhoz (atyához és fiaihoz) írt episztolaként (*Epistula ad Pisones*) is jegyzik (Ferenczi 2015a. 299), ám megírása után száz évvel Quintilianus *Szónoklattana* (8, 3, 60) már *Ars poeticaként* hivatkozta, s ez a gyakorlat napjainkig megmaradt: az általános mondanivaló háttérbe szorította a levél konkrét címzettjeit.

A *Vojtina Ars poétikájának* alapstruktúrája levezethető a horatiusi képzéstörténet fázisaiból. A vers két nagy részre oszlik: az első hét szakaszban egy lírai költő szólal meg, elbeszélve fejlődéstörténetét, melynek során először válogatás nélkül fogyasztotta az olvasmányokat, majd szerelmi és hazafias költeményeket írt. A hetedik versszakban bejelenti, hogy „éneklőből... énektanárrá” alakult, és ezután kezdődik a szorosabb értelemben vett *ars poetica* rész, ahol a beszélő tanácsokat oszt egy odaértett (leendő) poétának, főleg a költői eszményítés és valóságábrázolás témakörében. Mint legutóbb Tarjányi Eszter alapos elemzése is bemutatta, a versbeszélő identitása kettős: ha a címből kiindulva a pesti irodalmi körökben ismert fűzfapoéta anekdotahős *Vojtina Mátyásnak* tulajdonítjuk az elmondottakat, inkább (Arany vonatkozó kifejezésével) „humorisztikus”, ha viszont közvetlenül a szerzőként feltüntetett Arany Jánosnak, akkor „didaktikus” olvasathoz jutunk – ugyanazon szöveg alapján. A jelenséget, mely Arany

más ars poetica-szerű műveire is jellemző, Tarjányi Eszter a „kettős kódolás” fogalmával írta le (Tarjányi 2013. 146).

Annyi mindenestre megállapítható, hogy az a szemléletváltás, melyet a versbeszélő a hetedik versszakban bejelent, egybevág a horatiusi-antropológiai episztolaeszmény „felhagyok én már verssel”-motívumával:

Én már ezentul illetén gyalog
 Versen... csak így pálcán lovagolok;
 Zúg, sistereg, szédül szegény fejem:
 Nincs odafent, szárnyas lovon, helyem.
 S azóta, hogy nem mondtam éneket,
 „Mély hallgatásban torkom elrekedt”;
 S mint hangjavesztett opera-dalár,
 Lettem éneklőből... énektanár.
 (Arany 2019a. 74–85, itt 77.)¹

A „szárnyas lovon” (pegazuson) ülő és a gyalogos (*pedestris*) ember/költő/múzsza metaforapárja az antik hagyományban az emelkedett (óda) és a prózai jellegű stílus különbségét fejezi ki. Horatiusnál például a „hexameteres művek beszélője [...] gyakran hangoztatja, hogy ez a forma csak beszéd, *sermo*, és nem múzsa dal” (Ferenczi 2015a. 300, 7. l.). Mint S. Varga Pál részletes vizsgálata rámutatott, a *Vojtina Ars poétikája* esetében ez a hagyomány érvényesül, s itt a „gyalog vers” mint regisztermeghatározás nem az Arany által egyébként művelt köz-költészetre utal, hanem az alkalmatosságra írott versek és a fentebb poézis *közti* stíluszintre (S. Varga 2018. 413–414). Az *antropológiai episztola* 18–19. századi teoretikusai is ebben az értelemben helyezik el a műfajt a „gyalogos” múzsza megszólalásmódjai között. Labádi Gergely összefoglalásában:

a költői levél a *pedestris Musa* műfaja; s míg a magas poézis szenvedélyes nyelvet kíván, azaz tömörséget, a képzelőerő „heves mozgását”, lelkesültséget, ünnepélyeséget, addig az episztola a mindennapi életből, egyedi esetekből, történetekből kell, [hogy] merítse hasonlatait (Labádi 2008. 47).

Mindez igaz a *Vojtina Ars poétikájára* is, mely végig egyedi példák és az eszmény viszonyát vizsgálja, a gondolatot mindig plasztikusan fejezve ki, miközben – szókratészi módra – rendre erkölcsi, társadalmi dimenziót is ad poétikai kérdésfelvetéseinek. A vers való életből vett képszerű példákat fejleszt az elvont mondanivalót érzékeltető metaforákká – amint azt a *Spectator* levelezője is megkövetelte. Ilyen kép többek között a malacvisítást a valódi malacnál hihetőbben

¹ A *Vojtina Ars poétikáját* a továbbiakban e kötetből, vagyis a legutóbbi kritikai kiadásból idézem.

előadó paraszt, a bölénytinót elnyelni képtelen óriáskígyó, a felemelkedő lég-hajó vagy éppen Buda város panorámája. A fő – egyszerre költészettani és morális – szempont mindeközben a le- vagy inkább körülhatárolásé avagy közp-szerre szállításé. A „sunt certi denique fines” horatiusi elve tűnik itt fel, melyet Dávidházi Péter Arany kritikusi alaphormájaként azonosított (Dávidházi 1994. 73–111). Lényeges, hogy a határkijelölés horatiusi ethosza nem csupán a túlzás-
ra vonatkozik (a „fák nem nőnek az égig” értelemben), hanem kétoldalú jellegű és a mindenféle végletességtől mentességet fejez ki, amint a szállóigévé vált sor eredeti szövegkörnyezete is mutatja (Bede Anna értelmező fordításában):

Bamba herélt, s a tenyészbika közt van némi középszer.

Van mértékük a dolgoknak, s a határok is állnak,
melyeken innen s túl nem jó oly messzire lenni.

(Horatius: *Szatírák*. I. 1 105–107.)

Tehát, mint azt a horatiusi II. 10. óda is mutatja, a külső világ végletes állapo-
tai közötti *arany középszer* megtalálása itt a tét, mégpedig a *meszotész* (μεσότης: két véglet közti közép, középhatár) arisztotelészi tanítása alapján (Ritoók 2009). A „közép” ezen értelme pedig határozott morális dimenzióval is rendelkezik: a „gyakorlati okossággal rendelkező”, erényes ember az, aki a közepet választja, és kerüli a túlzó szélsőségeket (Arisztotelész 2023. 1106b–1107a).

Carsten Zelle kutatásai mutattak rá, hogy a *meszotész* tana az újkorban sem fe-
lejtődött el, hanem, éppen ellenkezőleg, a felvilágosodás korában „a szenvedé-
lyek szabályozásának központi rendezőelvévé” emelkedett, az „egész ember”
szélsőségeket kiegyensúlyozó antropológiájának keretében (Zelle 2022. 85–86).
Erre az egyik eklatáns példa éppen az *antropológiai episztola* normarendszere le-
het. Hogy a „közép” fellelésének és tiszteletben tartásának ethosza mennyire
releváns itt, azt jól szemlélteti, hogy Wieland *Morális leveleiben*, melynek fent
idézett előszava az episztola antropológiai értelmű meghatározásával szolgál, a
harmadik szövegegység előtt mottóként hozza a *Szatírák* első könyvéből Ho-
ratiusz fentebb citált három sorát a középszer követéséről (Wieland 1797b. 316).
Ebben az episztolájában Wieland egyszerre érvel a szenvedélyek (sztoikus) kiol-
tása és túlzásba vitelük ellen: „Nicht der Begierden Tod, den ihnen Zeno dräut,
/ Nur ihre Mässigung macht die Zufriedenheit” (Wieland 1797b. 319). (Nem a
vágyak halála, mellyel Zénón fenyegeti őket, / Hanem csakis a mérséklésük
tesz elégedetté.) Mint ebből az idézetből is kitűnik, e „morális levél” gondo-
latmenetének tétje az antropológiai közép eltalálása, az ember egyszerre testi
és lelki meghatározottságú középlényként való szemlélése. Egyébként már a
gyűjtemény legelején, az első morális levélben megjelenik a középút, közép-
mérték eszménye mint a megelégedés és lelki nyugalom záloga, mégpedig a
Szküllá és Kharübdisz között elhajózó Odüsszeusz történetére utalva (Wieland
1797b. 289).

A *Vojtina Ars poétikája* első részében a beszélő ugyanezen közepszeres látásmód jegyében a korabeli lírai költészet végletességeit veszi célba, s kiemelt példája az 1850-es években népszerű Tóth Kálmán poézise. Az ifjú költő 1854-es kötetére – rejtetten, de a korabeli olvasó számára jól dekódolhatóan – kétszer is utalás történik, bár az Arany-filológia ebből eddig csak az első párhuzamot regisztrálta (Tolnai 1920. 71; Arany 2019a. 555).

Vojtina Ars poétikája

Tele vagyok, *dallal* vagyok tele,
Nem, mint virággal a rét kebele,
Nem mint sugárral, csillaggal az ég:
De tartalmával a „poshadt fazék”

Tóth Kálmán: *Teli vagyok dallal...*

Teli vagyok dallal, mint csillaggal az ég,
Teli vagyok dallal, mint sugárral a nap...
Háborog a lelkem, e fekete tenger,
Hogy ne nyugodjanak gyöngyei ott alatt.
(Tóth 1854. 109.)

Vojtina Ars poétikája

De bár a hont szeretjük egyaránt:
Van a modorban néha, ami bánt;
Mert jóllehet az érzés egyre megy:
A költő, s a... cipész-inas, nem egy.

Tóth Kálmán: *Mintha valami...*

Benn ülök szobámban... no mert ugyan bolond
Ki, ha nem kergetik, illy időben kijár –
Illyenkor a varga otthon csizmát foltoz,
A poéta pedig jó, rosz verset csinál.
(Tóth 1854. 138.)

Tóth Kálmán két játékba hozott verse a lírai költészet két egymással ellentétes és egyaránt végletes felfogását tükrözi. Az egyik a versírást önkéntelen és a természeti erőkhöz hasonlóan zabolázhatatlan folyamatként ábrázolja, a másik pedig valamiféle mechanikus tevékenységként. A beszélő itt egyszer mértéketlenül felül-, majd határtalanul alulstilizálja magát. Arany versbeszélője határhágásként értékeli mindkét megközelítést, és egyrészt azzal felel, hogy a Tóth Kálmánnál kozmikussá tágitott lírai ént erősen szatirikus metaforák révén legáltalánosabb testi szükségleteire vezeti vissza, miáltal annak verse a megemésztetlen vegyes étellel teli „poshadt fazék”-szerű gyomor és a (szenny)„csatorna” tartalmával lesz eggyé² (vö. Vaderna 2017. 107). Másrészt a Vojtina-vers beszélője azt vallja, hogy az érzelem kifejezése csak szerves forma révén eredményez költészetet, nem lehet a témákat egy kaptafára vonni. Továbbá a tóth kálmáni felfogás pozitív ellenpéldájaként mind a szerelmi, mind a hazafias költészetre saját versírói tevékenységének érzelemtől ihletett, ám azt visszafogott módon kifejező módját hozza fel: „Nem kiabáltam a természetet, / Csak érzém, mit szívembe ültetett”; „Volt a hazának egy-két énekem. / Bágyadt, igaz, s »örömtől idegen« / De honfi keble érzé a panaszt, / A csendben, éjben jól kivette azt.”

² Amit Arany a *Vojtina Ars poétikája* elején kissé körülményesen fogalmaz meg, azt Szakál Lajos 1868-as kötetébe beírt alkalmi epigrammájában közvetlenebbül mondja ki: „Jó poéta Szakál: / De mikor nyög, k[akál]” (Szörényi 2017. 35).

A *Vojtina Ars poétikájának* második részében a költői valóságábrázolás és eszményítés közti középszer kialakítása a téma. Az itt olvasható allegória szerint a költőnek úgy kell megtalálnia a középszer a túlzó idealizálás és az egyoldalú, nyers valóságábrázolás között, ahogyan a léggömböt irányítja kormányosa:

És ím! előtted ég és föld kitárul,
Nézhetsz föl és le a közös határrul:
De, hogy ne szálljon vakmerőn veled,
A léghajót csínján mérsékeled.

Tehát a megfelelő mozgás a horizonthoz igazodó, azzal párhuzamos és nem a vertikális, kontrollálatlan emelkedés vagy süllyedés. A versírónak földtől és égtől egyenlő távolságot kell tartani.

Az alkalmazott szemléltető metaforák között külön figyelmet igényel Buda ábrázolása mint a lehatároló szemléletmód megnyilatkozása. A versbeszélő „Dunánk szélén, a pesti parton” áll és onnan szemléli Buda panorámáját. Az ábrázolt látkép erősen perspektívafüggetlen mivoltára legutóbb Valastyán Tamás tanulmánya hívta fel a figyelmet. Szerinte itt „a vertikálistól távolodó, a hierarchikus elrendeződésben otthont nem lelő lírai én” szemlélete jelenik meg, azé a versbeszélőé, akinek a vers első részében olvasható fejlődéstörténete szerint „Zúg, sistereg, szédül” a feje és ezért „Nincs odafent, szárnyas lovon” helye: „A lírai én, a vers beszélője maga válik a különböző szerkezeti helyek, irányok egybegyűjtőjévé, benne, a tekintetében fókuszálódik a sokféleség.” (Valastyán 2018.) Ezt a fentiek alapján azzal lehet kiegészíteni, hogy a Városmajor, a Gellérthegy, a Tabán, a Mátyás-templom látványa (mint valóság) és mindennek tükröződése a Duna vizében (mint annak költői leképezése) egyaránt a gyalogos (tehát horizontálisan mozgó) episztolaműfaj, illetve a magát ilyen értelemben definiáló episztolaszerző vertikálisan behatárolt egyéni szemszögéből látszódik. Ugyanúgy az egyénre szabott (és nem az aritmetikai) közép megelégedéséről van itt szó, mint az arisztotelészi *meszotész*-tanban: „Az erény tehát elhatározásra vonatkozó beállítódás, amely abban a hozzánk viszonyított középben áll, melyet a meggondolás határoz meg [...] A közép pedig két rossz – a túlzás és hiány – közötti közép jelent.” (Arisztotelész 2023. 1106b-1107a.) Ezt az értelmezést alátámasztja, hogy a magyar esztétikatörténeti hagyományban van előzménye a budai látkép korlátozott, középszeres nagyság példajaként való felmutatásának. Ez Szerdahely György Alajos 1778-as *Aestheticájának* *A nagy és a fenséges* című fejezetében történik. Szerdahely itteni fogalommeghatározásaiban a középszer elvéből indul ki, így a naggyal és fenségessel ellentétes vétkeknél – hangsúlyosan hivatkozva a „sunt certi denique fines” horatiusi előírására – a kettő hiányosságát, illetve túlzásba vitelét emeli ki (Szerdahely 2012. 135). Felfogása antropológiai megalapozottságú, lévén a fenségest nem az ember számára felfoghatatlanba helyezi, hanem kijelenti, hogy annak alapja a lélekben kell hogy legyen, s ilyen értelem-

ben idézi Pszeudo-Longinoszt: „A fenség a lélek visszhangja” (Szerdahely 2012. 137). Szerdahely a fenségest nem a szépséggel szemben határozza meg, hanem rendszerében a fenség (*sublime*) és nagyság (*magnitudo*) a szépség létéhez szükséges tényezők között szerepel: ebben Alexander Gottlieb Baumgarten felfogását követi és nem például Edmund Burke-ét, akinek gondolatmenete a szépség és fenséges elválasztása körül forog. Nagy és fenséges rokonkategóriák Szerdahelynél, amennyiben mindkettő a szépség emberi megtapasztalásának térbeli dimenzióját fejezi ki mint a változatosságban megvalósuló egység esetei. Csakhogy míg a fenséges a vertikális kiterjedésre, a magasságra vonatkozik (definíciója szerint ezáltal mintegy a „magasba emelkedünk”), addig a nagyság a tágasságra, a horizontális kiterjedésre. Szerinte „A Nagy és a Fenséges, ha igaz, ritkán nő akkorára, hogy mértéktelen és Túlzott legyen” (uo). A „természet” fölé emelő fenséges azonban a visszazuhanás veszélyét rejti magában az ember számára (Szerdahely 2012. 128), aminthogy a nagyságot sem szabad eltúlozni. A budai panoráma eme korlátozott mértékű nagyság/tágasság eminens példája Szerdahelynél:

Ami nagy, vagy természete szerint, vagy mesterségesen felosztva sok résszel bír, melyek úgy vannak elrendezve, hogy egy és ugyanazon észlelési pillanatban képesek legyünk az egészet egyszerre felfogni. Nézz körül itt a királyi Budán, fordítsd szemed és lelked minden egyes részletére. Látod tágasságát, kimunkáltságát, a ragyogást, fenséget: ott egy felmagasodó hegy, ott sok hegygerinc fut szerte, amott szélesen nyúlik a víz felé; egyik oldalát lezárja, gazdagítja a Duna, a másikat dombok, szőlővel futtatott hegyek védik és díszítik. – Mily jó és szép mindez a tekintetnek! S mi több? Tekintsd együtt a város minden részét, és megkapod a legnagyobb, legtágasabb várost az egész királyságban. De ha tárgyunk szélében és hosszában annyira kiterjed, hogy legfeljebb csak részenként, egymás után lehet elgondolni és felfogni, inkább megzavarja az elmét, semmint kielégíti, nem felgyújtja, hanem lerontja és kioltja a lelkesedést. (Szerdahely 2012. 123.)

Vagyis a budai látkép mint „nagyság” azáltal válik széppé a szemlélő számára, hogy megfelelő módon körülhatárolt és ily módon befogadható képet jelenít meg. Bár a tájban keretezésként hegy és hegygerinc is feltűnik, a képen belül a szélesség élménye dominál, az pedig a Duna és a hegyek által körülzárt egészet alkot.

A *Vojtina Ars poétikájának* Budája a pesti oldalon álló versbeszélő számára a Gellérthegy és a Várhegy közrefogta horizonton helyezkedik el, ugyanakkor a kép rendelkezik vertikális dimenzióval is:

Büszkén a Gellért hordja bársonyát,
S fején, mint gondot, az új koronát;
Lenn a Tábanban egy toronytető
Gombjának fénye majdnem égető;

Míg fönt a Mátyás ódon temploma
 Szürkén sötétlik, mult idők roma;
 És hosszú rendje apró sűrű háznak
 Fehérlik sorba', mint gyepen a vásznak

A legmagasabb megnevezett pont itt a Gellérthegy tetején látható „új korona”, vagyis a citadella épülete. Ez a csúcspont idegen, zavaró elemként van jelen a képen, hiszen a megszemélyesített hegy „mint gondot” hordja a fején. A másik magaslati pont, a Várhegyen álló Mátyás-templom „szürkén sötétlik”, ami ellentétben van a mindkét hegytetőhöz képest „lenn” elhelyezkedő tabáni toronytető gombjának „majdnem égető” fényével és a kis (véltetően tabáni) házak szintén odalent látszó fehérítésével. Azaz a kép erősen megvilágított középpontjában a „hosszu rendben”, horizontálisan elnyúló házsor áll, s ehhez képest a magaslati pontok anomáliát jelentenek, valamiképpen az eltúlzott nagyságot képviselik. Fontos körülmény, hogy a fent és lent térbeli dimenziójához időbeli aspektus is társul. A fenti korona/citadella „új”, a Mátyás-templom „ódon” és „mult idők roma”, míg a tabáni fényes toronygomb leírásához egy csillagos lábjegyzet társul, mely a látványt lakonikus módon egy konkrét időponthoz rögzíti: „Ez 1849-ben volt így”. A fent vázolt értelmezési keretben mindez az episztoláris beszélő tér- és időbeli elhelyezését szolgálja. Ami fönt van, és ami egyben a jelen, illetve a történelmi régmúlt része, az valamilyen értelemben idegen a számára: vagy „gondot” jelent, vagy „sötétlik”, tehát pontosan nem látható/befogadható, míg a lenti, tabáni és az 1849-es évhez kötött látvány világos és kiemelkedik.

A vershez fűzött lábjegyzet funkciója Aranynál nemritkán valamilyen referenciális olvasat megadása, erre kézenfekvő példa a *Bolond Istók* első énekének 33. versszaka, ahol a szénaboglyába csapó villám képét egy megtörtént eset felidézése kíséri, melynek valós voltára nemcsak a „Tavaly nyáron esett, nem költemény” közbevetés hívja fel a figyelmet, hanem az ide illesztett csillagos lábjegyzet is: „1849, augusztus végén” (Arany 2019b. 332). A *Vojtina Ars poétikája* Buda-ábrázolását kísérő lábjegyzet a kritikai kiadás szerint „azzal függ össze, hogy Arany 1849 nyarán Buda visszafoglalása (jún. 1.) után a kormánnyal együtt visszaköltözött Budára, s egy hónapig élt itt, az Úri utcában, közel a Tabánhoz” (Arany 2019a. 565). Ehhez azt lehet hozzáfűzni, hogy Arany e hetekben volt utoljára együtt Petőfivel, és például Jókaival is személyesen találkozott (Voinovich 2019. 148–153).

A *Vojtina Ars poétikájának* lábjegyzete azért is érdekes, mert a benne foglalt időbeli elhelyezés ugyanúgy vonatkoztatható az életrajzi szerzőre, mint a költemény fiktív szerzőjére. 1849 júniusában ugyanis nemcsak a valós Arany János, hanem a kitalált Vojtina Mátyás is Pest-Budán tartózkodott. Az ezt dokumentáló verset és kommentárt a Jókai Mór által szerkesztett *Esti Lapok* közölte 1849. június 16-án a következő cím alatt: *Anthologia a muszka litteraturából. Woytina [sic!] Mátyás kozák diák versei. Buda varat bevételéről.* A hibás magyarsággal írt zagya

mű³ mint Jókainak tulajdonított szöveg bekerült a kritikai kiadásba (Jókai 1980. 378–379), és joggal, mert Jókai szerzőségét nemcsak az valószínűsíti, hogy az ő lapjában jött ki az álneves közlemény, hanem az is, hogy ő 1848 májusában már szerepeltette Vojtinát egy cikkében, akkor még mint „tót diákot”, akit „Mikolás cár” udvari költőjének fog kinevezni (Vaderna 2017. 101). Szempontunkból az a lényeges, hogy az 1849-es vers címében „kozák”, aláírásában „lengyel” diákként megadott Woytina Mátyás alias Máté a lapalji jegyzet szerint nem csupán megénekelte Buda várának 1849. május 21-i bevételét, hanem maga is Pest-Budán tartózkodott az ezt követő hetekben:

Milyen örvendetes tünemény ez: hogy még maguk a muszka költők is figyelemre méltatják honunk historiáját. E versnek írója egyike a legnevezetesebb muszka litteratoroknak, jelenleg itt városunkban mulat, s naponként megfordul a forradalmi csarnokban [azaz a Pilvax kávéházban – F. G.] s ott köztiszteletben részesül. (*Esti Lapok* [Pest], 1849. Jún. 16. 47.)

Mi következik mindebből, ha antropológiai episztolaként tekintünk a versre? Mint láttuk, a műfaj jellegzetessége, hogy egy középszerűs, szenvedélyek és elvont ideák, test és lélek közti harmóniát képviselő embereszményt épít fel, melyet végső soron maga az episztolairó-versbeszélő jelenít meg. Ide illik Dávidházi Péter összefoglalása Arany kritikusi karakteréről:

[A] határok megtalálása vagy (ami azzal eredményében azonos:) meghúzása Arany [...] szerint nemcsak az alkotás és kritika benső dolgaiban elengedhetetlen, hanem akarat és szenvedély, egyéni sors és társadalmi szerkezet ugyancsak ez által rendezhetők el, ahogy tér és idő, a teremtett világ egésze is csak így válhat otthonunkká. (Dávidházi 1994. 75.)

Ebben a konkrét esetben az a kérdés, hogy *Vojtina Ars poétikájának* sajátos kettős beszélője miként, milyen határkijelölések révén helyezi el magát térben és időben. Az említett életrajzi kontextus, illetve a Vojtina-klapanciával való intertextuális összefüggés kirajzolja, hogy a pesti parton álló versbeszélő „otthona” a világban a Gellért- és Várhegy magaslatai között / alatt elterülő Tabán, illetve annak a „gyalogos” szemléletnek megfelelően hosszában elnyúló házsora, időben pedig az 1849-es év (s azon belül logikusan a június hónap). A beszélő tér- és időbeli körülhatárolása szorosan összefügg egymással: a hegyeken álló épületek közül az 1850-es években épített citadellaerőd a jelenkort, az önkényuralom idejét jelképezi, a Mátyás-templom romja pedig a történelmi régmúltat. Ezekhez képest áll középen (és egyben lent) a Tabán 1849-es évhez kötött, kö-

³ Szövegét lásd a tanulmány függelékében. E mű kapcsán – melyet a Vojtina-filológia eddig nem tartott számon – tűnik fel először a „Mátyás” mint Vojtina/Woytina keresztneve.

zelmúltbeli látványa. E budai panorámának ugyanakkor a vers első felével összevetve létrejön egy kritikátörténeti olvasata is. Ahogyan a citadella felépítése vertikális irányban megsérti a világ rendjét, amikor „új korona”-ként „gond”-ot okoz, úgy hágja át a közepszer határait az 1850-es évek Tóth Kálmán verseivel jelképezett lírája. 1849 júniusa pedig egyszerre szimbolizálja politikailag a szabadságharc győzelmes időszakát, költészetileg pedig a Petőfi-féle népiességet, mely – amint Arany az *Irányok* című tanulmányában kifejti – az 1850-es években folytathatatlanak bizonyult (Arany 1998b). Egyébként a *Vojtina Ars poétikájá*-hoz hasonlóan szintén a *Szépirodalmi figyelő* számára írt értekezés kritikája az 1850-es évek hazai költészeti gyakorlatáról – a „kirekesztő lyraiság” és a „tömeges, de ösztönre bízott gyakorlat” elítélő említése (uo. 101, 103) – egybevág a Vojtina-vers normáival.

A vers tehát a pesti partra lokalizált episztolaíró énbeszélőnek a szemszögéből mutatja be az arisztotelészi/horatiusi módra hozzá mért „közép” mentén szerveződő tájképet. A művészeti ábrázolás mikéntjét pedig eme látvány Dunában tükröződő képével érzékelteti, a képből kiindulva elvi konklúzióhoz vezetve el az olvasót:

Alant a zölden tiszta nagy folyam,
Mint egy smaragd tó bércek közt, olyan,
Meg nem legyinti szellő s fecske szárnya,
Csak mélyén lüktet forradalmas árja;
Felszíne tükör, és abban, mikép
Tündéri álom, az előbbi kép
Tisztára mosdva, felfordítva ring,
Mint lenge kárpit, a merő fal ing...
Ábrándos lelkem a hullámba mélyed, –
Vágyban elúszva búvárlom a mélyet:
Itt, itt a nimfák! itt a cháriszok!...
Az utcán por, bűz, német szó, piszok.
Nem a való hát: annak égi mássa
Lesz, amitől függ az ének varázsa:
E hűtlen hívség, mely szebbít, nagyít –
Sulykot, bizony, nem egyszer elhajít:
Ez alkonysúgár, mely az árnyakat,
E köd, mely nóteti a tárgyakat;
E fénytörődés átlátszó habon,
E zöld, esős lég egy május-napon;
Ez önmagánál szebb, dicsőbb természet:
Egyszóval... a költészet.

Az itt megjelenő idealizálást szokás a platonizmus kontextusában értelmezni (vö. Angyalosi 2009. 86–87), s lényegében Dávidházi Péter is így járt el, elfogadva, hogy Arany szerint a mérvadó lényeg túl van a közvetlenül érzékelhető dolgok körén, ám a következő megszorítással:

A földi valóság égi mása: mivel itt nem égi *előképről* van szó, a sorrend fordítottja a platóni elképzelésnek, hiszen nála az égi ideák az elsődleges valóság, ezek tökéletlen másaival vagyunk körülveve a földön, s a földi tárgyakat még tökéletlenebbül másoló művészet még távolabb kerül az eredetitől. Az isteni őslényegeket majd csak Plotinosz művészetelmélete véli ábrázolhatónak, mégpedig a művész transzcendens eredetű ihlete jóvoltából. (Dávidházi 1994. 337.)

Ez a gondolatmenet részben pontosítandó: ugyanis aligha arról van itt szó, hogy Arany szerint másodlagosak, másolat-szerűek lehetnének az égi ideák a földi valósághoz képest. Az „égi más” itt inkább a való dolog olyan variánsára utal, mely égi, azaz eszményi jegyekkel is rendelkezik. Plótinosz bevonása a gondolatmenetbe azonban annál is inkább helyén van, mivel A *Vojtina Ars poétikája* idézett részlete a folyóba mint a nimfákkal és cháriszokkal (azaz gráciákkal) jelképezett költészeti eszmények világába merülő lélekről pontosan az ellentétébe fordít egy, az újplatonizmus megalapítójánál olvasható metaforát:

Amikor ugyanis a testekben lévő szépségeket látjuk, nem szabad hozzájuk odatapadnunk, hanem inkább felismerve, hogy ezek csak képmások, nyomok és árnyékok, ahhoz menekülnünk, aminek a képmásai. Ha ugyanis valaki a testi szépséghez fut és azt akarja megragadni mint igazit, könnyen úgy járhat, mint az, aki a hullámrिंगatta, szép tükörképet akarta megfogni – ahogy ez a mesében van – s eltűnt a folyóba süllyedve. (Plótinosz 1925. [*Enneaszok*, I. 6. 8.])

A neoplatonista metafora megfordítása az Arany-versben ugyanakkor nem az ellenkező végletbe esést jelenti, hanem azt fejezi ki, hogy amiként a plótinosi felfogásban végzetes következményekkel jár az eszményekről való megfélekedés, ugyanolyan fatális a valóság figyelmen kívül hagyása is. A folyóba eső ember metaforájának kétféle interpretációja együttesen eredményezi azt a középszerűségi álláspontot, melyet a beszélő elfoglal: a költészeti ábrázolás során az eszmény–való-tengely mindkét végletét (ezekre utal például a cháriszok / pizsok rímpár) egyaránt kerülni kell. A való középszerű „égi mássát” kell megalkotnia a költészetnek. Nem a platonizmusra jellemző hierarchikus szemlélet teljes lebontásáról és a valóság és művészi ábrázolás egymás mellé rendeléséről van itt szó, amint Valastyán Tamás a vers kapcsán feltételezte (Valastyán 2018), hanem arról, hogy a hierarchia középszintje lesz a releváns, az az antropológiai közép(határ), amelyen a „gyalog” versbeszélő található, és amely az ő perspektívájának felel meg. A beszélő szemszögének személyes voltát támasztja alá, hogy

a pozitív példa a szebbítő természetábrázolásra a saját költészet köréből kerül ki, bár az önnön poézisra való utalás itt – szemben a vers első részével – rejtetten történik. A „*zöld*, esős lég egy május-napon” sor mindazonáltal világosan alludál a *Bolond Istók* első énekének 2. versszakára:

Szeretem én langy május-reggelen
 A permet-essőt, mely gyéren aláhull,
 Csillámfonalkint, a dörgéstelen,
 Napszúrte felhők tiszta fátyolárul,
 Midőn a tájnak élénk zöldje lenn,
 A szőke fényü légből visszahárul
 És sárgazölddé lesznek a sugárok,
 Melyekben a kelő nap átszivárog.
 (Arany 2019b, 321)

A világot tükröző, sima felületű, ám belül nyugtalan vízfelszín mint a műalkotás, illetve az azt létrehozó alkotó metaforája (vö. Fórizs 2018. 130–133) nagyon hasonló formában található fel Jean Paul esztétikájában. Itt a zseni legelső tulajdonságának, a szenvedélyeket mérséklő megfontoltságnak (*Besonnenheit*) a jelképe: „Der rechte Genius beruhigt sich von innen; nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelte die Welt.” (A valódi zseni belülről nyugtatja meg magát. Nem a magasba csapó hullámmászás, hanem a sima mélység tükrözi a világot.) (Jean Paul 1813. I. 70.) A csak a mélyben lüktető „forradalmas ár” szerepeltetése a Vojtina-versben ugyanakkor politikai utalásnak is vehető (Szili 1996. 170). A kérdés, hogy a vízfelszín simaságát belső vagy külső erő biztosítja-e, tehát hogy önmeggyőzés vagy külső ráhatás mérsékeli-e a szenvedélyeket, annak az *antropológiai esztétikának* az alapproblémája, melyhez Jean Paul idézett műve is odatartozik (vö. Stöckmann 2009; Balogh, Fórizs 2018). Alexander Gottlieb Baumgarten az esztétika filozófiai diszciplínáját megalapozó művében határozottan az előbbi opció mellett tette le voksát, kijelentve, hogy „az alsóbb képességek felett uralomra [imperium] van szükség, nem pedig zsarnokságra [tyrannis]” (Baumgarten 1750/1999. 15). A mélyben hánykódó, ám felül sík vízben tükröződő kép metaforájának kétféle, az (ön)uralom vagy a zsarnokság jelképeként való értelmezése egyrészt (politikailag) a budai panoráma 1849-es és szabadságharc utáni idődimenzióhoz kötődik, másrészt pedig (esztétikai-poétikai vonatkozásban) a Baumgarten–Meier-féle esztétikaprojekt és az általa meghaladni kívánt keresztény-sztoikus hagyomány kettősségét szemlélteti (vö. Zelle 2013a. 110–111). Vagyis ha a versbeszélőt 1849 júniusába helyezzük, akkor a látkép és tükörképe a forradalmi helyzet és háború után szervesen és belülről megteremtett rendet (Buda visszafoglalása után a legitim magyar kormányzat visszaköltözik a fővárosba) ábrázolja – ha viszont ugyanezt a panorámát egy későbbi beszélő szemléli, akkor a rezzenéstelen víztükörben a

külső erő (elnyomás) eredményeként létrejött nyugalmat látja. Egy másik szinten pedig a szenvedélyek formálásának, vagyis a felvilágosult képzsnek az elve áll szemben a szenvedélyek megfékezését, sőt a szenvedélymentességet (*apathia*) előíró sztoikus tannal. E gondolatmenetet követve a versbeszélő episzto-laíró „otthonaként” azonosított, 1849-es évszámhoz kötött világ egyben az ún. anthropoétika világa is.

II. ANTHROPOÉTIKA

A *Vojtina Ars poétikája* tétje az eddigiek értelmében az *antropológiai episzto-la* fent vázolt 18. századi műfaji hagyományában állva a versbeszélő által megtestesített egyszerre politikai/morális és poétikai középszerűségi antropológiai ideál mint társadalmi konvenció⁴ irodalmi megjelenítése és egyben érvényre juttatása. Ezáltal a műfaj egyértelműen besorolódik annak a 18. században kialakult tudománynak az eszköztárába, melyet Carsten Zelle szóleleményével anthropoétika (*Anthropoetik*) névvel illethetünk, és „amely követi és rendszerezi ama kulturális sémákat és antropológiai tudást, valamint annak reprezentációs formáit, amelyeken keresztül az ember folyamatosan újratermeli önmagát, azaz anthropoetikusan aktív válik” (Zelle 2022. 90). Mint a meghatározásból kitűnik, a „poétika” szó itt elsődlegesen nem csupán költészettan jelentésben áll, hanem a görög *poiésisz* kifejezés eredeti és tágabb jelentése szerint elkészítést, létrehozást jelent, vagyis az ember mindenoldalú önformálására utal, melyen belül azonban a költészettan is nagy szerepe van. Zelle ábrázolásában az esztétika egyik része annak a 18. századi „antropológiai fordulat”-hoz kapcsolódó nagyobb projektnek, melyhez egykorúan a pszichoterápia (Johann Christian Bolten), a szenvedélyelmélet (Georg Friedrich Meier) és a diéta (dietetika) mint a testi-lelki életrend tana (Johann Gottlob Krüger) is hozzátartozott (Zelle 2010. 68, 83; vö. Zelle 2001). A szakirodalomban ezen inter- vagy inkább pre-diszciplináris vállalkozásnak az embertudomány (*Wissenschaft vom Menschen, Science of Man*: lásd Schings 1994; Bödeker, Büttgen, Espagne 2008) a másik, elterjedtebb, bár kevésbé pontos megnevezése, mely definíciója szerint az embert mint pszichoszomatikus egységet, egyszerre testi és lelki meghatározottságú „egészet”, e két véglet közti középplényt vizsgálja.

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy a *Vojtina Ars poétikájában* feltűnő anthropoetikai jellegű (tehát az ember ön-képző, önátalakító mivoltát kimondó) alapképletet, melyet lapidárisan a „Lettem éneklőből... énektanár” sor fejez ki, filológiailag is az anthropoétikához kössém. Abból indulok ki, hogy Arany

⁴ Itt John Frow megközelítését alkalmazom, melynek értelmében a műfaj nem a szövegekben vagy az olvasókban, hanem mindig a kettő közti viszonyban jön létre, társadalmi megállapodáson alapszik: „It is a shared convention with a social force” (Frow 2005. 102).

Széptani jegyzeteinek 3. §-ában ugyanabban a szellemben különíti el a szép jelenségéhez való ösztönös és tudatos hozzáállást, mint a Vojtina-vers, és ugyanúgy emeli az ízlés tudatossá tételét a széptan céljává, ahogyan az amott az episztola-író jellemfejlődésének célja volt:

Azon tehetségünk, mely által a tárgyak szépségét, mintegy ösztönszerűleg megérezzük, *ízlésnek* mondatik. Az ízlés kisebb nagyobb mértékben minden embernek veleszületett tulajdona; de tanulmány és szép tárgyak összehasonlítása által fejlik ki. Ha ízlésünket annyira kifejtettük, hogy nem csak megérezzük a szépet, de az okát is adhatjuk, miért szép s a szép tárgyak közt éles megkülönböztetést tehetünk, akkor ízlésünk már *ítészetté* (kritika) magasult. (Arany 1998a. 284.)

Balogh Piroska 2018-as tanulmánya (Balogh 2018) a *Széptani jegyzetek* értelmezési lehetőségeiről filológiai vizsgálódások sorával bizonyítja, hogy Arany esztétikai nézetei az eddig ismertnél mélyebben ágyazódnak be abba a diskurzusba, melyet első körben a Habsburg Birodalom „egyetemi esztétikája” (Hlobil 2012), tágabban pedig – teszem hozzá – az „antropológiai esztétika” és antropológia európai hagyománya jelentenek. A fenti részlet Balogh Piroska szerint a *Széptani jegyzetek* „egyik legeredetibb és legjelentősebb gondolata”, mégpedig azért, mert szerinte kilóg az egyetemi esztétika hagyományából: „Sem a korábbi magyar, sem az osztrák–német szerzők műveiben nem jellemző olyan kitétel, amely az esztétikaelméletet ilyen direkt módon összekapcsolná a kritikai gyakorlattal.” Márpedig ez „nem véletlen”, mert „az esztétika a Habsburg Birodalom oktatási rendszerében a XVIII. században azzal a célzatossággal jelent meg”, hogy „művelt, sokoldalú, ugyanakkor engedelmes állampolgárokat formáló tudományként” az ízlést, és ne a kritikai érzéket fejlessze. A *Széptani jegyzetek* azonban szerinte „az esztétika révén egyrészt hermeneutikai eszközt akar adni a diákok kezébe (a műfajelmélettel), másrészt az általános esztétikai alapelvek révén alkalmassá kívánja őket tenni az ítézési tevékenységre, azaz kritikai diskurzus generálására” (Balogh 2018. 27).

Ennek az értelmezésnek a kapcsán azonban felmerül a kérdés: vajon milyen értelemben kívánta Arany középiskolás diákjait alkalmassá tenni az ítézési tevékenységre? Aligha arról van szó ugyanis, hogy az ízlésképzés céljának a szakkritikussá válást tette volna meg. Ezzel ellentétben az feltételezhető, hogy a *kritika* fogalmának itt egy tágabb, a professzionális műkritika területénél nagyobb kört átfogó, a mindenki számára szükséges ízlésképzéssel kompatibilis jelentésével van dolgunk. Ez a szójelentés elsősorban valóban nem osztrák–német szerzőktől, hanem a brit esztétikai hagyományból származik, mely viszont hatott a Habsburg Birodalom esztétikaoktatására, s ezáltal köthető magához Aranyhoz is. E kapcsolódás feltételezhető mikéntjének megértéséhez azonban itt egy kis kitérőt kell tennem Arany kollégiumi tanulmányainak tárgykörében.

Mint ismert, Arany János 1833 és 1836 között járt a Debreceni Református Kollégiumba, két szemeszter kihagyással, mely időt Kisújszálláson töltötte ideiglenes tanítóként. Debreceni tanárai Sárvári Pál (matematika, fizika), Péczely József (történelem és antik görög/latin irodalom), Kerekes Ferenc (kémia), Zákány József (pedagógia, német nyelv), valamint Karika János és Farkas Sándor segédtanítók (mennyeségtan, görög nyelv, illetve fűvésztudomány) voltak (Pap 1912). Ebből arra következtethetnénk, hogy Arany Debrecenben nem tanult esztétikát, sem önálló tantárgyként, sem a filozófia részeként, hiszen filozófia című tárgya sem volt. Ám lehet, hogy ez mégsem egészen helyes konklúzió.

Felsorolt debreceni professzorai közül későbbi visszaemlékezésében Arany egyedül Sárvári Pált (1765–1846) említi név szerint. Gyulai Pálnak 1855. június 7-én írt, sokat idézett önéletrajzi levelében az 1835-ben már 70. életévét taposó matematika- és fizikaprofesszor mint mentora és a színészi pályára buzdítója jelenik meg, tehát olyasvalaki, aki a művészetek iránt érdeklődött és ilyen irányú tehetséget fedezett fel a hozzá járuló fiatalemberben, akinek felhívta a figyelmét Shakespeare darabjaira:

Fáncsi László etc. jeles szintársaságot tartván akkor Debreczenben, én, hamár szobrász nem leheték Ferency mellett, könnyebbnek találtam Thalia zászlója alá esküdni. Elhatározásom mindenkit meglepett. Magok a tanárok e szokatlan jelenséget, hogy legjobb tanulójuk egyike, csupán a művészet iránti vonzalomból, minden anyagi kényszer nélkül, komédiássá akar lenni, a hivatás kétségtelen jelül tekinték. Erdélyi, pártfogóm, mit se szólott ellene, sőt az agg Sárvári magához hivatott, szavaltatott (s akkor szép csengő hangom volt) és énekeltetett, s elégtűlen ajánlá; „csak Sekszpírt! Sekszpírt domine!” Így lettem én színész. (Arany 1982. 558.)

Mindez azért különösen érdekes, mert a göttingeni egyetemen fokozatot szerzett Sárvári,⁵ bár hosszú ideig a matematika és fizika oktatója volt, pályája elején adott elő filozófiát és benne esztétikát is,⁶ s mi több, *Moralis philosophia* (Sárvári 1802), illetve *Filozofusi ethika* (Sárvári 1804) címmel két kötetben meg is jelentette ezen előadásainak szerkesztett anyagát, annak ellenére, hogy magát a tárgyat 1798 után már nem tanította. Toldy Ferenc 1847-es akadémiai emlékbeszédében e két

⁵ Az egyetlen rá vonatkozó biográfia: Törös 1929. Bár Arany János a kötet címében szerepel, ez az áttekintés nem nyújt több információt Arany és Sárvári kapcsolatáról, mint ami a kollégiumi iratokból, a Gyulainak írt önéletrajzi levélből és a *Bolond Istók* utalásaiból már korábban is publikus volt. Egy fontos életrajzi forrás, Sárvárinak a fia által 1869-ben kiadásra előkészített levelezése, kritikai kiadásban nemrég jelent meg: Sárvári 2023. Megjegyzendő, hogy Sárvári Pál fiával, Sárváry Jakabbal (1800–1873) Arany személyes kapcsolatban állt az 1850-es években (vö. Arany János – Eresey Sándornak, Nagykőrös, 1856. ápr. 26. [Arany 1982. 691]).

⁶ Latin, majd 1797-től magyar nyelven tartott előadásainak Zsoldos Jakab által készített leiratát lásd: *Introductio in Philosophiam | A Philosophiáról és annak nagyobb részéről való Tudomány* [Sárvári Pál előadásai, 1796-1798]. Dunántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára (Pápa), O.238.

könyv alapján Sárvárit mint a bölcsészet „első magyar tanítóját” méltatta, hozzátéve, hogy a mű „e hálátlan nemzedék által el van felejtve” (Toldy 1847. 174). E napjainkig is csak ritkán emlegetett könyvek (vö. Kádár 2001) közül szemponctomból az 1804-es kötet azért érdekes, mert Sárvári itt talált rá módot, hogy alapvetően erkölcsfilozófiai fejtegetési között szót ejtsen az esztétikáról, mégpedig az „Az élet különböző nemeiből származó kötelességek”, ezen belül pedig „A’ szép Mesterségeket illető kötelességeink” címszó alatt (Sárvári 1804. 259–262). A kötetek ugyan nem szolgáltak tankönyvül Debrecenben, de a filozófiát 1805-től évtizedeken át oktató Ersei Dániel (1781–1836) munkájában határozottan ajánlotta a tanulmányozásukat (Ertsei 1817. 175). Ez azért is fontos, mert maga Ersei elvi okokból nem vette be a tananyagba az esztétikát – lévén az csupán „applicata philosophia” (Ertsei 1813. 5) –, tehát úgy is fogalmazhatunk, hogy a 19. század első évtizedeiben a debreceni kollégiumhoz kapcsolható kiadványokban ezt a diszciplínát Sárvári rövid áttekintése képviselte. Joggal feltehetjük, hogy Arany ismerte Sárvári művét, melyet akár maga a professzor is a kezébe adhatott, hiszen még 1840-es akadémiai önéletrajzában is azt írta, hogy az 1000 példányban nyomtatott második kötetből „még sokatska” van a birtokában (Sárvári é. n.).

Megállapítható, hogy Arany rövid fejtegetései a *Széptani jegyzetek*ben az esztétika és az ízlés mibenlétéről párhuzamot mutatnak Sárváriéval, amennyiben mindketten antropológiai állandónak tételezik a szép érzésének képességét, és ezen ösztönös képesség tudatossá fejlesztésében látják az esztétika feladatát:

A széptan, latinul Aesthetica (e görög szóból *αισθηματα*) (= érezni, mintegy Érzés-tan) tehát oly rendszeres tudomány, mely a szépnek törvényeit fejtegeti. [...] Csak a mult század közepén foglaltatott először tudományos rendszerbe Baumgarten Sándor által, s azóta számos művelői vannak, legtöbben a németek közt.

[...]

Azon tehetségünk, mely által a tárgyak szépségét, mintegy ösztönszerűleg megérezzük, *ízlésnek* mondatik. Az ízlés kisebb nagyobb mértékben minden embernek veleszületett tulajdona; de tanulmány és szép tárgyak összehasonlítása által fejlik ki. Ha ízlésünket annyira kifejtettük, hogy nem csak megérezzük a szépet, de az okát is adhatjuk, miért szép s a szép tárgyak közt éles megkülönböztetést tehetünk, akkor ízlésünk már *ítészetté* (kritika) magasult. (Arany 1998a. 283–284.)

Mi legyen a’ szép? minden ember természetel érzi: de előadni, annyival inkább okait is megmondani kevés tudja. A’ szépség okainak esmérete, a’ Szépség’ Theoriájának neveztetik. [...] Közönségessen mindenféle szépség’ Theoriáját, a’ mult Század közepinn (1750) Frankfurti Prof. BLAUMGARTEN [sic!] (Alex. Gottl.) kezdte kidolgozni, ilyen titulus alatt: Aesthetica [...]. De ez nem tévénn egészen ki a’ szépség érzésének Theoriáját: mások ő utána nem mindnyájan éltek azzal; hanem inkább a’ szép mesterségek’ Theoriájának, vagy megrostálásának (Criticismus) nevezték azt, és többnyire a’ szépség mellé, a’ felséges vagy nagyságos dolgoknak (sublime) is magyarázatját mellé tettek. (Sárvári 1804. 260, lj.)

Az a pont, ahol az egyezés a két szövegrészlet között túlmegy azon, amit egy igen elterjedt hagyomány közös ismerete indokol, és specifikusabbá válik, a „kritika”, illetve „Criticismus” fogalmának bekapcsolása. Aranynál a „kritika/ítéset” fogalmának jelentése nem teljesen kifejtett, ami persze nem zárja ki, hogy a jegyzethez kapcsolódó szóbeli előadásban részletesebb magyarázatot adott róla. Sárvári viszont a továbbiakban egyértelművé teszi, hogy a „Criticismus” említésekor az esztétika Henry Home (Lord Kames) képviselte irányzatára utal. Hosszan idézi ugyanis egy lábjegyzetben az 1772-es német kiadásból Home *Elements of Criticism* (első kiadása: Home 1762) című művének előszavát, mely a kritikát („science of criticism”/ „Wissenschaft der Kritik”) mint a tág értelemben vett ízlésfejlesztés eszközt és ezáltal a polgárok társadalomba való beilleszkedését elősegítő tudományt (vö. Csuka 2019) mutatja be:

Die Wissenschaft der vernunftmässigen Kritik, zielt nicht weniger auf die Besserung des Herzens, als auf die Besserung des Verstandes. Ich bemerke zuerst, dass sie sehr geschickt ist, die eigennützigten Neigungen zu mässigen. Ein richtiger Geschmack in den schönen Künsten, macht das Temperament sanfter, und harmonischer, und wird dadurch ein mächtiger Gegenmittel, wider die Gährung der Leidenschaften. Ein feiner Geschmack verschafft einem Menschen so viel Vergnügen für die Seele, dass er um Beschäftigung zu finden in keine Versuchungen geräth, in der Jugend sich der Jagd, dem Spiele, oder dem Trunke, in männlichen Jahren dem Ehrgeize, oder im Alter, dem Geize zu ergeben. – Ein richtiger Geschmack vom demjenigen, was in Schriften, oder in Gemälden, in der Architektur, oder in Gartenbau schön, richtig, und zierlich ist, ist eine vortreffliche Vorbereitung um unterscheiden zu lernen, was in Charaktern und Handlungen schön, angemessen, zierlich oder grossmüthig ist. (Sárvári 1804. 261–262, lj. Az idézet forrása: Home 1772. I. 11–14.)

Az észre alapozó kritika tudománya egyaránt célozza a szív és az elme fejlesztését. Először is megjegyzem, hogy nagyon ügyesen mérsékeli az önző hajlamokat. A megfelelő ízlés a szépművészetek területén lágyítja és kiegyensúlyozza az ember alaptermészetét, és így erőteljes ellenszerré válik a szenvedélyek forrongása ellen. A jó ízlés olyan sok örömet nyújt az ember lelkének, hogy nem kísérti meg fiatalkorában a vadászat, a játék vagy a részegeskedés, férfikorban a nagyravágás, öregkorban pedig a fősვნéség, csak azért, hogy elfoglaltságot találjon magának. – A helyes ízlés mindarra nézve, ami szép, illő és kecses az irodalom, festészet, építészet vagy kertművészet terén, kiváló előkészület arra, hogy megtanuljunk megkülönböztetni, mi a szép, illő, kecses vagy nagylelkű a jellemeinkben és a cselekedeteinkben.

Tehát Sárvári kompendiuma olyan anthropológiái kontextust jelent a *Széptani jegyzetek* számára, melyben az esztétikának/kritikának a tétje az ember mint eredetileg ösztönvezérelt és érzékei által meghatározott lény elme- és szívbéli képességeinek összehangolt fejlesztése révén testi-lelki természetének kiegyensúlyozása.

lyozása, s ezáltal társiassá formálása. Megjegyzendő, hogy Sárvári azon tételének alátámasztására, miszerint „minden állatok között egyedül csak az ember látszik érzeni a' szépséget, és hogy annak érzése is, ha reá figyelmezzünk, a' virtusra vezethet bennünket”, a fenti Home-részleten kívül Cicero *De Officiis*-ének egy szöveghelyét szintén beidézi (M. T. Cicero: *De Officiis*. I. 14, idézi Sárvári 1804. 261, lj.), azonban ugyanez a citátum ugyanezen kontextusban fellelhető Home művében is (Home 1772. I. 443). Vagyis ez az antik tekintélyhivatkozás is elég egyértelműen a 18. századi anthropológia szűrőjén keresztül érvényesül Sárvári kompendiumában.

E hagyomány felől olvasva tehát az Aranynál említett „kritika” nem szaktudomány, hanem az anthropológia mindenkire vonatkozó tudományának része, egyfajta eszköz arra, hogy az ember újraterejtse önmagát a közösség hasznos tagjaként, lévén az esztétikai értékítélet kifejtése hat a morális értékítélet, a „megrostálás” képességére is. Noha mindez így explicite nincs kifejtve a *Széptani jegyzetek*ben, azonban kétségtelen, hogy a középiskolás célközönséghez szóló műhöz jobban illik a „kritikává” magasztott ízlés ilyesfajta értelmezése, mint az a feltételezés, hogy ezzel az oktatási segédanyaggal a széptan körére korlátozódó műértő kritikusok képzése lett volna a cél. A Habsburg egyetemi/középiskolai esztétikaoktatás céljával az általános ízlésfejlesztésként értett „kritika” pedig éppen egybeesik. Művészetkritika és morál összekapcsolása megjelenik Szerdahely György Alajos esztétikájában is, valószínűleg nem függetlenül az általa is jól ismert Home-műtől:

Ezen művészetekben [vagyis a szépművészetekben – F. G.] [...] a legnagyobb mértékben megvan egyfajta kellemes és csalogató kapcsolata a kritikának az erkölccsal, a jó ízlésnek az erénnyel; s mind ebből mintegy napként ragyog elő azon igazság: a szépművészetek művelése a lelkeket a helyes irányba tereli és széppé teszi. (Szerdahely 2012. 45.)

E szemléletet képviseli továbbá például a Szerdahelyt követő pesti esztétika-professzor, Friedrich August Clemens Werthes idevágó tervezete is, mely elutasítja, hogy az esztétika oktatásával „metafizikai okoskodókat” vagy „szónokokokat és költőket” kellene nevelni, és kifejti: „az esztétika révén egyáltalában úgy kell fejleszteni a fiatal emberek ízlését, hogy utóbb, jövőendő életükben, legyen szó bármilyen tudományról vagy művészetéről is, mind ítéleteikben, mind munkáikban rábízhassák magukat a vezetésére.” (Balogh–Fórizs 2022. 204–205.)

Az Arany eszmélkedésében vélhetően szerepet játszó Sárvári esztétikáról alkotott felfogásának eszmei hátterére világít rá az a rövid szakirodalmi lista, melyet e témakörben (a már említett Baumgarten-művön túlmenően) közöl:

Lásd MEIER'S Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften 3. Th 3-te Aufl. 1754. 8. KANT'S Beobachtungen über das Gefühl des Schönen, und Erhabenen. Riga. 1771. 8. in Klein Schr. B. II. p. 289. et seqq. HOME Elements of Criticism nach der 4-ten engl. Ausg. übers. Leipz. 1772. B. II. in 8. SULZER (Joh. Georg.) Allgemeine Theorie der Schönen Künsten nach alphabetisch. Ordn. Leipz. 1771. – 74. 2. Th. Ezekenn kívül lásd ESCHENBURG, EBERHARD, MEINER'S, és egyebek' be-tses munkáit; különösnön Túdós Hazánkfia: GEORGH SZERDAHELYI [sic!] Aes-thetica. Budae. 1778. Tom. 2. in 8. maj. (Sárvári 1804. 260, lj.)

Ez a lista önmagában is arra utal, hogy Sárvári az esztétikát széles, embertudo-mányi-anthropoétikai értelemben vette. Home-on kívül tartalmazza például a Baumgarten-tanítvány Georg Friedrich Meier művét, mely az esztétikát főként a szenvedélyelmélet irányában bővíti ki. Szerepel itt továbbá Christoph Mei-ners, Sárvári egykori göttingeni professzora, aki vonatkozó munkáiban alapvető esztétikai problémákat antropológiai keretben, s különösen az etnológia fényé-ben tárgyal (Schwingenschlögl 2023. 329). Johann Georg Sulzer szépművészeti lexikona is az esztétika antropológiai fordulatának jegyében keletkezett (Riedel 1994; Kasper 2018). Johann Joachim Eschenburgnak a korban Magyarországon (Sulzer művéhez hasonlóan) jól ismert *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* című munkája részese annak a Baumgarten/Meier kezde-ményezte fordulatnak, mely a művészetelméletben felváltotta a természet után-zásának paradigmáját az érzéki megismerés és ábrázolás elvével (Zelle 2013b. 48). A populárfilozófus Johann August Eberhard az „érzelmek antropológiai esztétikáját” szegezte szembe Kant transzcendentális esztétikájával (Stöckmann 2012. 254). E kontextusban sokatmondó, hogy Sárvári a listára Kantnak nem a transzcendentális esztétika rendszerét kidolgozó *A tiszta ész kritikáját* (1781, 1787²) vette fel, hanem egy korai, először 1764-ben megjelent írását, a *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről* címűt. Ennek oka biztosan nem az, hogy nem ismerte Kantnak az esztétika történetében klasszikussá vált művét. Hiszen ar-ról a Sárváriról van szó, aki Göttingenben hallgatta Friedrich Bouterwek Kant-előadásait (vö. Sárvári 2023. 29), kompendiuma első kötetében nagyfejezetet szentelt a kanti erkölestannak (Sárvári 1802. 124–165) és *A tiszta ész kritikáját* ugyanitt nemcsak sokszor idézte, hanem kritikailag ismertette (Sárvári 1802. 132–133). A kihagyásnak inkább elvi oka lehet, mégpedig az, hogy Kantnál az esztétika az érzékiség *a priori* elveit magában foglaló tudományként köszön visz-sza. Márpedig az a megközelítés, hogy a megismerés/érzékiség tapasztalat előt-ti struktúráját kell vizsgálni, mely maga eleve kihat a megismerés mikéntjére, ellentétes az anthropoétika érdeklődési irányával, mely – mint az *antropológiai episztola* példája is mutatta – mindig az egyedi esetek megtapasztalásából indul ki. Az anthropoétika számára ugyanis nem a transzcendens struktúra a lényeges, hanem a megismerhető egyes ember, akinek „elméjét” és „szívét” egyaránt for-málni igyekszik. E célkitűzéshez pedig jobban illeszthető a Kant-életműből az

1764-es *Megfigyelések*, mely címéhez híven a szép és fenséges empirikus megragadására vállalkozik (vö. Pries 1994. 1379). A lista utolsó helyén, ám „különösen becses” megjelöléssel áll Szerdahely György Alajos latin nyelvű műve, mely az esztétikát az ember megismerésének lehetséges forrásaként, a *humanitas* tudományaként pozicionálta (Balogh 2012. 281). Ez az említés azért is fontos, mert dokumentálja Szerdahely hatását a magyar gimnáziumi oktatásra, s egyben közvetetten alátámasztja azt a feltételezést, hogy a Szerdahely-esztétika hagyománya hathatott Arany eszmélkedésére – ezt Balogh Piroska korábban a *Széptani jegyzetek* kapcsán vetette fel (Balogh 2018. 22–23), jelen tanulmányban pedig a *Vojtina Ars poétikája* vonatkozásában fogalmazódott meg.

Abból a kevésből, amit Arany idézett önéletrajzi levele közöl Sárvárival kapcsolatban, van egy konkrét mozzanat, amely akár Henry Home esztétikai munkájának szempontjából is számot tarthat a figyelmünkre. Arra utalok, hogy az idős tanár „csak Sekszpírt! Sekszpírt domine!” kiáltással orientálta az ifjú színészjelöltet eljövendő pályáján. E felszólítás helyi értékét nem könnyű megadni az igen szűkszavú levélrészlet alapján. A magyarországi Shakespeare-kultusz éppen az 1830-as évekre jutott el odáig, hogy az angol drámaíró teljesítményét immár mint kritikán fölüli állót, mint hasonlíthatatlant ünnepelje, tehát az adott időpontban nem mondható meglepőnek egy ilyen kijelentés (Dávidházi 1989. 116–118). De mélyebb összefüggések is felsejlenek mögötte, ha ide vesszük, hogy Shakespeare a Sárvári által tüzetesen olvasott Home-nál is különleges helyzetbe emelkedik, mégpedig határozottan az antropológiai szemlélet keretében. Home célja nem egy részletes művészetelmélet kidolgozása, hanem az „emberi természet érző részének vizsgálata” és az ebből nyert tapasztalatok alkalmazása a művészetekre (Home 1772. I. 8). Shakespeare azért fontos a számára, mert szerinte „minden régi és minden modern író felülmúl az emberi természet ismeretében, és a leghomályosabb és legfinomabb érzelmek kibontakoztatásában” (Home 1772. II. 672, lj.). Ebből következik – amint azt Lore Knapp megállapította –, hogy Home „úgy olvasa Shakespeare drámáiban a jellegzetes gondolkodási és cselekvési típusokat, mintha a való életből vett jeleneteket szemlélne” (Knapp 2022. 163). Vagyis Shakespeare Home számára olyan kivételes antropológiai tudástár, melyből válogatva a „kritika” anyagot nyerhet az emberi természet jelenségeinek ábrázolásához, mely által pedig elősegítheti olvasói kritikai önismeretét. E szemléletből könnyen levezethető Sárvári Aranyhoz intézett felszólítása, miszerint ezt a szerzőt kell előnyben részesítenie színpadi működése során. Persze, mint tudjuk, Arany mégsem színészként futott be karriert, de további érdekes kérdés, hogy e pályája elején elhangzott, ám később is emlékezetében élő, és önéletrajzi vonatkozásként – mint látni fogjuk – még a *Bolond Istók* második énekébe (1880) is beszótt felszólításnak szerepe volt-e esetleg későbbi Shakespeare-fordításainak létrejöttében. Első (elvesztett) fordítása az *A Midsummer Night's Dream*-ből készült, mégpedig talán már az 1830-as évek végén, s a

darabból Arany ekkortájt műkedvelő előadást is rendezett Nagyszalontán (vö. Arany 2024. 257–260).

A Sárvári/Home nyújtotta perspektívában a *Vojtina Ars poétikája* beszélőjének képzési története, az éneklőből „énektanárrá” válás, a közösségi feladat vállalásának, a közösségbe való megérkezésnek a története. Ebből a szempontból nyújt érdekes párhuzamot a *Bolond Istók* Második énekének 63. versszaka, mely a szakirodalmi konszenzus szerint önéletrajzi olvasatban ugyanúgy Sárvári és Arany debreceni találkozásáról szól, mint a Gyulainak írt levél idézett részlete:

Egy ősz tanára, egy agg Simeon,
Kinek nem fért a híre Debreczenben,
Sőt már nevének keskeny volt e hon
(Kibőgte a deák ezt is különben)
Föllelkesült a lelkes ifion,
Szavalni fogta, énekelni... minden...
Említe *Shakespeare* „hallatlan” nevet:
Megáldá, s írt ajánló levelet.
(Arany 2019b. 384.)

Sárvári „agg Simeon”-ként ábrázolódik, vagyis azzal az öreg jeruzsálemi pappal kerül párhuzamba, aki az Újszövetség szerint a csecsemő Jézust megáldotta és megjövendölte sorsát (Lukács 2:25–35). Ezáltal persze Arany János / Bolond Istók kerül – igen ironikusan – a világmegváltásra hivatott, ám arra még készületlen figura szerepébe. Sárvári/Simeon Bolond Istókra vonatkozó jövődölésének tartalmára vélhetően a *Shakespeare* szó utal. Míg az önéletrajzi levélnek ugyanezen jelenetről adott ábrázolásában Shakespeare mint a színészpálmánta által előadandó darabok szerzője tűnik fel, itteni megjelenése általánosabb vonatkozású és a „hallatlan” (rendkívüli? / Bolond Istók által addig nem ismert?) drámaíró említése valamiképpen az ifjú képzési célját, eszményét is jelöli.

III. SZÓKRATIZMUS A VOJTINA ARS POÉTIKÁJÁBAN

Mint a fenti fejtegetésekből kitűnik, az episztolának az a horatiusi hagyományra visszanyúló 18. századi értelmezése, mely Arany verse esetében is relevánsnak mondható, az anthropeitika kiemelt műfajává teszi ezt a formát. Ugyanis e kontextusban az episztola a saját érzéki korszakán, szenvedélyein értelme segítségével úrrá levő ember önkifejezésének eszköze, az „egész ember” önnön testiségét nem elfojtó, hanem kultiváló eszményének kifejeződése és megvalósítója.

Figyelembe kell ugyanakkor azt is vennünk, hogy a műformát megalapozó, s az ember önformáló tevékenységét jelképező Horatius-mítosz mögött a Szókratész-mítosz áll. Wieland (fent idézett definíciójában) a szókratészi iróniát az

episztola elengedhetetlen összetevőjének tartotta, illetve Horatius-kiadásában az 1.1-es episztola magyarázatában a levelek bölcsességét, urbanitását Szókratész és Shaftesbury előadásmódjához hasonlította (Wieland 1833b. 55). Johann Friedrich Haberfeldt Magyarországon is olvasott Horatius-kommentárja jellemző módon a „szókratészi filozófusok tanulmányozásának” tudta be, hogy Horatius érett korában az episztola műfaja felé fordult, illetve szerinte a római költői ezen művei a platóni dialógusok mintájára épülnek fel, s ez teszi őket különösen vonzóvá (Haberfeldt 1802. XIV, XXXIX). Ebből a szemszögből nézve pedig előtérbe kerül az episztolaműfaj önismereti jellege, hiszen a szókratészi előadás lényege mindig szükségszerűen az önismeret, lévén Szókratész – amint a *Theaitétosz*-ból tudjuk – maga „meddő a bölcsességben” és pusztán a beszélgetőtársak gondolatainak bábájaként működik, vagyis nem tanít semmit, hanem másoknak segít abban, hogy felszínre hozzák, amit „önmagukban találnak”, amivel „viselek” (Platón 1984. 150 c–151b). A szókratizmus eme hagyományának aspektusából nézetem szerint adekvát magyarázat adható a *Vojtina Ars poétikája* beszélőjének sajátos helyzetére.

A szókratészi dialogikus alapszituáció közvetetten, de jelen van a műben, melyben különböző szólamok különíthetők el, annak ellenére, hogy ezek nincsenek expliciten különböző beszélőkhöz kötve. A vers első két szakaszában egy szenvedélyeit mérsékelni képtelen rossz költő beszél, így zárva mondandóját:

Melyből világok lettek, a chaosz –
 Bennem hasonló zűr támadt ahoz,
 Hemzseggve tarkán „mint a beteg álma”:
 Lássuk, ha e zürből valami válna.

Az idézőjelek közti rész idézet Horatius *Ars poéticájának* elejéről, ahol a rossz költő verse, melynek részei nem alkotnak harmonikus egészet, lázálomhoz válik hasonlatossá: „Higgyétek, Pisók, ily tákolmány az a könyv is, / melyben, mint lázálomban, kavarognak az olcsó / cafrangok, s hol a láb meg a fej nem tartozik össze.” (Horatius: *Ars poetica*. 6-8, ford. Bede Anna.) Az Arany-vers ezt az állapotot „chaosz”-nak nevezi, viszont jelzi ezen stádium perspektíváját is, ti. hogy „világok” támadhatnak belőle. Ez megfelel a szókratészi alapvetésnek, mely szerint a már eleve meglévő, csak még rendezetlen tudást lehet és kell formálni, „felszínre hozni”. Az ízlésfejlesztésnek a *Széptani levelekben* leírt menete, miszerint az eleve minden emberben ösztönszerűen meglévő ízlést kell „kifejteni”, szintén e sémát követi. Másrészt joggal asszociálhatunk itt a belső forma tanára, illetve a „neszme”-konceptióra, mellyel kapcsolatban Arany 1860. április 14-én keltezett, Szemere Pálnak írt levelében osztotta meg gondolatait (vö. Fórizs 2010). Itt az eszme kifejlésének elkülöníti egy logika előtti, illetve egy logika vezérelte módját. Előbbi a lírai műalkotás létrejöttére vonatkozik és leírásánál egészen Szókratész/Platónra hajaz, amikor a költőben már meglévő, de még ho-

mályos eszme (azaz neszme) kibomlását a terhességhez hasonlítja: „e neszmétől viselősen, a költő addig hordja azt, míg előáll az eszme, teljes szépségében.” Itt nem a „logica” vezet eszméhez, hanem egy bizonyos pillanatnyi „helyzet, érzelem, kedély állapot” (Arany 2004. 390). De a levél szerint eszmékhez vezetnek Szemerének, a híres kritikusknak életrajzában előadott fejtegetései is. Ezeket Arany olyan szellemi „görgőtüzekhez” hasonlítja, melyek a hallgatók addig csupán „összefutó chaosz”-szerű „eszméit” felvilágosították (Arany 2004. 389).

A *Vojtina Ars poetikájának* tanítása az olvasmányélményektől „poshadt fazék”-hoz hasonlóan megtelt költőről, akinek káoszából azután jól szervezett világok válhatnak, úgy illeszkedik a szókratészi hagyományhoz, hogy egyben az esztétikai pregnancia 18. századi anthropológiai doktrínáját is megidézi. A két tradíció egymásba fonódására Herder egy szöveghelye idézhető:

Ohne diesen Sinn [Gefühl – F. G.] was sind die übrigen? Nichts. Also auch Nichts alle Ideen: sie sind was sie uns sind, verworrenes, plauderhaftes Chaos. O komme ein Sokrates, der unsre Weltweisheit auf uns zurückrichte, auf unser Gefühl! Welch Chaos werden wir finden. (Herder 1892. 102–103.)

Mi a többi érzék az érzés nélkül? Semmi. Tehát az összes eszme is semmi: annyit jelentenek, amennyit számunkra jelentenek: zavaros, sokatmondó káoszt. Ó, jöjj el Szókratész, aki visszavezeted világi bölcsességünket saját magunkra, az érzéseinkre! Minő káoszt fogunk fellelni.

Amint a Herder-idézetet elemző Hans Adler rámutatott, itt a „zavaros”, a „sokatmondó”, valamint a „káosz” kifejezések egyértelműen Baumgarten terminológiáját („confusa”, „praegnans”, „obscuritas”) fogalmazzák újra⁷ (Adler 1990. 108). A túláradó képzeteket jelölő latin „preagnans” szó eredeti jelentése: „terhes”. A *perceptiones praegnantes* (pregnans képzetek) Baumgartennél a megismeréstől terhes sötétséget/káoszt jellemzik, melyekből azután egy redukációs folyamat során létrejönnek a világos képzetek (Baumgarten 1739. 119, § 517). Ezt a redukációt Adler joggal állította párhuzamba a filozófia égből földre való lehozatalának szókratészi aktusával (Adler 1990. 109, 119. l.).

A *Vojtina*-vers első részének további szakaszai mint a „chaosz” és „züir” megformálásának folyamatleírásai érthetőek, amit a kiinduló állapotot leíró lázálom-metafora kapcsán egyrészt eszmélkedésként/felébredésként, másrészt gyógyulásként foghatunk fel. Itt tehát egy jó lírai költő szólal meg. A helyes, középszerűes, a szenvedélyeket megfelelő irányba terelő költészet gyógyító mivoltáról ebben a részben a hazafias költészet vonatkozásában olvashatunk:

⁷A 'praegnans' terminus Georg Friedrich Meier kortárs német fordításában a. m. 'vielsagend', tehát 'sokatmondó'. Innen ered a hasonló jelentésű 'plauderhaft' Herdernél.

Volt a hazának egy-két énekem.
 Bágyadt, igaz, s „örömtől idegen”:
 De honfi keble érzé a panaszt,
 A csendben, éjben jól kivette azt;
 S a fájdalomban, mely elfojtva sírt,
 Ön-fájdalmát lelé, s hozzá az írt.
 Sebet tör a dal, de balzsamteli
 Ujjával ismét megengeszteli.

Ami itt megnyilatkozik, s amit Dávidházi Péter a „kiengesztelődés poétikájának” nevezett (Dávidházi 1994. 221–275), az az anthropológia körében is könnyen értelmezhető jelenség, hiszen ez esetben is a testi-lelki gyógyterápia és a poétika határmezsgyéjén járunk. Az arisztotelészi *katharszisz*-elmélet felelevenítése történik itt, ugyanolyan értelemben, mint például Goethe *Az ötvenéves férfi* (*Der Mann von fünfzig Jahren*) című novellájában, ahol egy lelki megnyugtató céljából írt vers kapcsán olvasható a következő megjegyzés: „A nemes poézis itt megint bizonyítható gyógyító erejét. Zenével bensőségesen egygyólvadva, a lélek minden szenvedését meggyógyítja, ugyanis épp ilyesmit hív elő hevesen, és a feloldó fájdalommal eloszlatja.” (Goethe 1983. 220, vö. Zelle 2022. 103–104.)

A költészet szenvedélyeket mérsékelő hatásáról ír Goethe önéletrajza egy pontján is, mégpedig – akárcsak Arany a Vojtina-versben – léghajó-metaforát is alkalmazva:

Az igazi költészet abban nyilvánul meg, hogy mint afféle világi evangélium, belső derűjével s külső tetszetősségével megszabadít nyomasztó földi terheinktől. Léggömbként emel magasabb régiókba, a rajtunk csüngő ballaszttal együtt, s onnét madártávlatban mutatja meg nekünk a föld tekervényes tévútjait. A legvidámabb és legkomolyabb műnek is egy a célja: hogy szellemes és szerencsés ábrázolással mérsékelje örömlünket, fájdalmunkat egyaránt. (Goethe 1982. 520–521.)

A harmadik szólam az Arany-versben pedig azután érvényesül, hogy az „éneklő” „énektanárrá” alakult át. Itt az az episztolaköltő beszél, aki már nem csupán (jó) költő, hanem filozófus is, és elvi alapon képes szép formát adni eszméinek. Az eszmélkedés versben megjelenő három fokozata tehát – visszautalva az idézett, Szemerének szóló levélre is – így fest: 1.) az eszmei „chaosz” állapota, melyben a rossz költő megragad, 2.) a jó költő művében eszmévé rendeződik a káosz, de ezt a változást még nem a „logica” irányítja, 3.) a kritikus/episztoláíró tudatosan alakítja, uralja, irányítja érzéseinek, szenvedélyeinek világát, vagyis (baumgarteni kifejezéssel) „alsóbb képességeit”. Nemcsak megérzi a szépet, hanem ésszerű magyarázattal is szolgál rá.

Ha tehát a *Vojtina Ars poétikáját* a szókratizmus szemszögéből értelmezzük, akkor a versnek egyetlen énbeszélője van, aki viszont mégsem egy, mert folya-

matosan változik, miközben mind magasabb fokozatokat elérő képzési folyamaton megy át. Azzal, hogy a költeményben nincs jelzetten elkülönítve a tanácsadó és a tanácsot megfogadó figurája, a kettő egybecsúszik, tanár és diák – orvos és beteg – egy önismereti folyamat keretében egyesül. Az önmegismerő lélek szókratészi paradoxona ismétlődik itt: ez ugyanis egyszerre aktív és passzív, egyszerre formáló és formált anyag. Magán dolgozik, abból a célból, hogy létrehozza önmagát (Ballard 1965. 39). Mindeközben a mű egészét ironikus, parodisztikus keretbe foglalja, hogy a cím szerint „Vojtina” ars poétikájával van dolgunk, vagyis egy olyan rossz költőével, akinek művei – mint az itt képbe került *Buda varat bevételeiről* – mind szerkezetileg, mind nyelvileg a „chaosz” és a „neszme” szintjén vannak csupán. Vojtina, aki eszmék híján nem tudhat *ars poeticát* írni, írta ezt az *ars poeticát*. Az emberképző szókratizmus irányából nézve viszont arról is szó lehet, hogy a költemény elején megszólaló, ösztönszinten verselő, magából verseket ürítő Vojtina mégiscsak azonos (mert a műben leírt átváltozás révén azonosná vált) azzal a mesterköltővel, aki a mű második részében a költészet mikéntjére okít. A kérdés, hogy ez a fejlődés végbement-e, lehetséges-e, amint azt az anthropológia előírja, vagy éppen ellenkezőleg: nem érvényes a komoly tanítás sem, mert egy fűzfapoéta adja elő, nyitva marad. Ha Aranynak a versről adott meghatározásából („humoristico-didacticus mű”) a „humoristico”-oldalt emeljük ki, akkor – figyelembe véve a *Széptani jegyzetek* humor-definícióját – a költemény nem szólhat fejlődésről, lévén „a humoros író mély fájdalmat érez a világ romlásán, de nem lévén reménye javítani, kétségbeesetten kacag önmaga és a világ felett” (Arany 1998a. 291). E felfogás szerint humor és jobbító szándékú didaxis összeférhetetlenek egymással, csakhogy e vers mégis olvasható mindkét aspektusból.

Ez a játék tehát úgy folytatja az anthropológia és az antropológiai episztola hagyományát, hogy a „meddő”, önmagától semmit sem tudó mester e tradícióba belekódolt (ön)ironikus szókratészi szerepét osztja a beszélőre. E mester tanácsa pedig igazából tükör: ki-ki annyit ért csak belőle, amennyit megérteni képes. Hogy Vojtina kutyaütő dilettáns vagy filozófus-költőmester (is), annak eldöntése az olvasóra bízatik, aki ezáltal az episztolában kezdeményezett önismereti párbeszéd valódi résztvevőjévé válik.

FÜGGELÉK

[[Jókai Mór]

Anthologia a muszka litteraturából

Woytina Mátyás kozák diák versei. Buda varat bevéteéléről⁸

Siralmas dolgot ez volna mandani –
 köny nélkül arol nem lehet beszélni –
 Ha pogany volna, köszöklablól szíve –
 oly retenetes dolgot látna valoban repedne –
 Haljatok mit mondja honvéd védelmjek –
 Csataba nincs gondja hasra lefekidjek –
 Mert olasz azt láta, hogy magyar Szabadság –
 nem lesz abból tréfa, vagy csupa mulatság –
 Kézet neki nyutja, meg tartja lajtorjat
 Éljen neki mondja éljen a' Szabadság –
 Mikor keztkik egyszer nagy larmát csinálni –
 horvatot zavartak, nem tudta beszélni –
 Csak lukat kereste, hol lehet bebujni –
 mert magyar utana kard akarja szurni.
 Kijabal pardon, engedj meg barátom –
 Soha többé téged egy szoval nem bantom.
 Mert nekink parancsolt Henzinek hátóság,
 vilagossan látom kinek van igazság. –
 Henzinek jutalmat nem tudtak diktalni.
 Öt minutum adot magaval beszélni –
 három szuras utánn mindjart földre eset,
 ez volt a' jutalma mit régen kereset – –
 Meg volt neki mondva takarodj, orszagból –
 Ne kínoz a nemzet, nem lesz semi abból – –
 Ha téjed hatalmat egy város esmérne.
 ne gondolj oly gyáva népet hogy téged nem győzne.
 Nem halotal példát Lambergnek halalról –
 Hogyan takarodot szépen az országból –
 Meglehet neked is, hasonlokép esék –
 egy forma jutalmat elfogadni tesék –
 Köszön meg Csaszarnak ha sors téged talál –
 és a Windischgrecznek ki tégedet valal – –
 Woytyna Maté,
 lengyel deak.

⁸ *Esti Lapok* (Pest), 1849. Jún. 16., 47.

IRODALOM

- [Philips, Ambrose; Tickell, Thomas] 1987. No. 618. November 10. 1714. In *The Spectator*. Vol. 5. Ed. Donald F. Bond. Oxford, Oxford University Press. 112–114.
- Adler, Hans 1990. *Die Prägnanz des Dunklen: Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*. Hamburg, Felix Meiner Verlag.
- Angyalosi Gergely 2009. Neovojtina esztétikája (Ignotus művészetelméleti vázlatai). *Alföld*. 60/1. 85–90.
- Arany János 1982. *Levelezése II (1852–1856)*. Sajtó alá rendezte Sáfrán Györgyi. Arany János összes művei XVI. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Arany János 1998a. Széptani jegyzetek [1859]. In uő: *Tanulmányok és kritikák*. Sajtó alá rendezte S. Varga Pál. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó. 283–309.
- Arany János 1998b. Irányok [1861/1862]. In uő: *Tanulmányok és kritikák*. Sajtó alá rendezte S. Varga Pál. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó. 100–111.
- Arany János 2004. Arany János *levelezése (1857–1861)*. Sajtó alá rendezte Korompay H. János. Arany János összes művei XVII. Budapest, Universitas Kiadó.
- Arany János 2019a. *Kisebbségi költemények 3 (1860–1882)*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket készítette S. Varga Pál. Arany János munkái. Budapest, Universitas Kiadó, MTA BTK Irodalomtudományi Intézet.
- Arany János 2019b. *Elbeszélő költemények*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket készítette Török Zsuzsa. Arany János munkái. Budapest, Universitas Kiadó, MTA BTK Irodalomtudományi Intézet.
- Arany János 2024. *A szent-iván éji álom*. Shakespeare-fordítások 1. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket készítette Paraizs Júlia. Arany János munkái. Budapest, Universitas Kiadó, HUNREN Bölcsészettudományi Kutatóközpont.
- Arisztotelész 2023. *Nikomakhoszi etika*. Ford. Simon Attila. Budapest, Atlantisz.
- Ballard, Edward G. 1965. *Socratic Ignorance: An Essay on Platonic Self-Knowledge*. The Hague, Nijhoff. <https://doi.org/10.1007/978-94-011-9432-7>
- Balogh Piroska – Fórizs Gergely 2018. Vorwort: Aspekte zur anthropologischen Ästhetik. In Balogh, Piroska – Fórizs, Gergely (hrsg.) *Anthropologische Ästhetik in Mitteleuropa 1750–1850. Anthropological Aesthetics in Central Europe 1750–1850*. Hannover, Wehrhahn Verlag. 9–17.
- Balogh Piroska – Fórizs Gergely 2022. Friedrich August Clemens Werthes esztétikaprofesszori kinevezése és működése a pesti egyetemen (1784–1791). *Irodalomtörténeti Közlemények*. 126/2. 176–220. <https://doi.org/10.56232/itk.2022.2.02>
- Balogh Piroska 2012. De gustibus non est disputandum? Közelítések Szerdahely György Alajos Aestheticájához. In Szerdahely 2012. 279–319.
- Balogh Piroska 2017. Horatius-szövegek a 18–19. századi magyar esztétikai irodalomban. In Balogh Piroska – Lengyel Réka (szerk.) *Római költők a 18–19. századi magyarországi irodalomban: Vergilius, Horatius, Ovidius*. Budapest, MTA BTK Irodalomtudományi Intézet. 184–200.
- Balogh Piroska 2018. „Hát még egy harmadik nincs: aestheticæ?": A Széptani jegyzetek esztétikatörténeti olvasatai. In Szilágyi Márton (szerk.) „Ősszel”: Arany János és a hagyomány. Budapest, Universitas. 13–32.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb 1739. *Metaphysica*. Halle, C. H. Hemmerde.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb 1999. *Esztétika [1750]*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest, Atlantisz.
- Bödeker, Hans Erich – Büttgen, Philippe – Espagne, Michel (szerk.) 2008. *Die Wissenschaft vom Menschen in Göttingen um 1800: Wissenschaftliche Praktiken, institutionelle Geographie, europäische Netzwerke*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

- Csuka Botond 2019. »a direct avenue to the heart of man«: Kames kritikafogalma és »az emberről szóló tudomány«. In Blandl Borbála – Boros Bianka – Czétány György – Kővári Sarolta (szerk.) *A kritika fogalma a XVII–XVIII. században*. Budapest, Áron Kiadó. 95–114.
- Dávidházi Péter 1989. „Isten másodszerűltje”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat.
- Dávidházi Péter 1994. *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége*. Második, javított kiadás. Budapest, Argumentum Kiadó.
- Ertsei Dániel 1813. Előljáró Beszéd. In uő: *Philosophia: Első darab: Lélek munkái tudománya, (psychologia empirica)*. Debrecen, Csáthy György. 3–9.
- Ertsei Dániel 1817. *Philosophia: Második darab: Ontologia, metaphysica, és erköltsi-philosophia*. Debrecen, Csáthy György.
- Ferenczi Attila 2015a. Az újraolvasott klasszikus: Horatius Ars poetica-ja. *Helikon*. 61/3. 297–308.
- Ferenczi Attila 2015b. A költő és a szabályok. *Helikon*. 61/3. 327–339.
- Fórizs Gergely 2009. „Álpeseken Álpesek emelkednek”: *A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben*. Budapest, Universitas Kiadó.
- Fórizs Gergely 2010. Szemere Pál és Arany János költészetszemléletének lehetséges összefüggései. In Hites Sándor – Török Zsuzsa (szerk.) *Építész a köfjejtőben: Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára*. Budapest, Reciti. 135–149.
- Fórizs Gergely 2018. Költészet a tükör(ben): Vörösmarty Berzsenyi-émlékverse. In Fórizs Gergely – Vaderna Gábor (szerk.) *Az ismeretlen klasszikus: Berzsenyi-tanulmányok*. Budapest, Reciti. 121–140.
- Frischer, Bernard 1991. *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta (GA), Scholars Press.
- Frow, John 2005. *Genre*. London – New York, Routledge.
- Goethe, Johann Wolfgang 1982. *Életemből: Költészet és valóság*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Goethe, Johann Wolfgang 1983. *Wilhelm Meister vándorévei avagy A lemondók*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Haberfeldt, Johann Friedrich 1802. *Vorlesungen über die klassischen Dichter der Römer, fortgesetzt von Johann Friedrich Haberfeldt. Dritter Band, welcher die Vorlesungen über das zweyte Buch der Satyren, und das erste Buch der Episteln enthält*. Leipzig, Johann Gottlob Feind.
- Hardie, Philip 2015. Az Ars poetica és a didaxis poétikája. Ford. Bányai Tibor. *Helikon*. 61/3. 340–351.
- Herder, Johann Gottfried 1892. Vom Gefühl des Schönen und Psychologie überhaupt [1769]. In uő: *Sämtliche Werke VIII*. Hg. Bernhard Suphan. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 99–103.
- Hlobil, Tomáš 2012. *Geschmacksbildung im Nationalinteresse: Die Anfänge der Prager Universitäts-ästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum, 1763–1805*. Hannover, Wehrhahn.
- Home, Henry 1762. *Elements of Criticism*. In three Volumes. Edinburgh, A. Kincaid & J. Bell.
- Home, Henry 1772. *Grundsätze der Kritik*. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Nikolaus Meinhard. Nach der vierten Englischen verbesserten Ausgabe. 2 Bände. Leipzig, Dyckische Buchhandlung.
- Horatius Flaccus, Quintus 1811. *Horátzius' levelei Wielandnak magyarázó jegyzeteivel: Első könyv*. Ford. Kis János. Sopron, Sziesz maradéki.
- Horatius Flaccus, Quintus 1989. *Összes művei*. Ford. Bede Anna. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Jean Paul 1813. *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Stuttgart, Tübingen, J. G. Cotta.

- Jókai Mór 1980. *Cikkek és beszédek III.* Jókai Mór Összes Művei. Kritikai kiadás. Sajtó alá rendezte Szekeres László. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Kádár Zoltán 2001. Sárvári Pál és a klasszicizmus művészetelmélete. *Ars Hungarica.* 29/2. 235–254.
- Kasper, Norman 2018. Sulzers Farben: Rhetorik und Ästhetik. In Elisabeth Décultot – Philipp Kampa – Jana Kittelmann (Hg.) *Johann Georg Sulzer: Aufklärung im Umbruch.* Berlin – Boston, De Gruyter. 143–159. <https://doi.org/10.1515/9783110596557-008>
- Knapp, Lore 2022. *Empirismus und Ästhetik: Zur deutschsprachigen Rezeption von Hume, Hutcheson, Home und Burke im 18. Jahrhundert.* Berlin – Boston, De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110762549>
- Labádi Gergely 2008. *A magyar episztola a felvilágosodás korában: Műfaj-és médiatörténeti értelmezés.* Budapest, L'Harmattan – Magyar Irodalomtörténeti Társaság.
- Motsch, Markus 1974. *Die poetische Epistel: Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur und Literaturkritik des achtzehnten Jahrhunderts.* Bern–Frankfurt/M., Peter Lang.
- Pap Károly 1912. Adalékok Arany debreceni diákságához. *Irodalomtörténet.* 1/4. 173–180; 238–245.
- Platón 1984. Theaitétosz. Ford. Kárpáty Csilla. In uő: *Összes művei II.* Budapest, Európa Könyvkiadó. 895–1070.
- Plótinosz 1925. *A szépről és a jóról.* Ford. Techert Margit. Budapest, Pfeifer.
- Pries, Christine 1994. Das Erhabene. In Gert Ueding (szerk.) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Tübingen, Max Niemeyer Verlag, Band 2. 1357–1389.
- Riedel, Wolfgang 1994. Erkennen und Empfinden: Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer. In Schings 1994. 410–439. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05560-6_21
- Ritoók Zsigmond 2009. Horatius és az arany középszer. In uő: *Vágy, költészet, megismerés: Válogott tanulmányok.* Budapest, Osiris. 359–366.
- S. Varga Pál 2018. „Gyalog bizon’...”: Arany János és a „pedestris Múzsza”. In Panka Dániel – Pikli Natália – Ruttkay Veronika (szerk.) *Kösziklára építve. Built upon his Rock: Írások Dávidházi Péter tiszteletére.* Budapest, ELTE BTK Angol–Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék. 410–418.
- Sárvári Pál 1802. *Moralis philosophia, melyben az erköltsi tsekedeteknek a’ józan okosság szerént való főregulája vagy principiuma kikeresődik, és annak az Isten’ lételével, a’ lélek halhatatlanságával, és a’ vallással való szoros egybe-köttetése előadódik.* Pest, Trattner Mátyás.
- Sárvári Pál 1804. *Filozofusi ethika, az az: erköltsi tiszteinkről, vagy kötelességeinkről, és gyakorlások módjáról, a’ józan okosság szerént való tudomány, mely az erköltsökről való filozofia (moralis philosophia) II-dik része.* Nagyvárad, Máramarossi Gottláb Antal.
- Sárvári Pál 2023. *Leveleskönyve.* Sajtó alá rendezték Brigovác László, Lakner Lajos. Csokonai Könyvtár. Források (Régi kortársaink) 21. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Sárvári Pál é. n. Sárvári Pál önnön életrajza 1765től 1840ig. In MTA Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, A 1033 I.
- Schings, Hans Jürgen (szerk.) 1994. *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert.* Stuttgart – Weimar, J. B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05560-6>
- Schwingenschlögl, Michael 2023. »Unter diesem hohen Urbilde von Schönheit«: Christoph Meiners’ Ästhetik zwischen anthropologischer und metaphysischer Begründungstheorie – ein Rekonstruktionsversuch. In Stefan Klingner – Gideon Stiening (Hg.) *Christoph Meiners (1747–1810): Anthropologie und Geschichtsphilosophie in der Spätaufklärung.* Berlin, Boston, Walter de Gruyter. 323–362. <https://doi.org/10.1515/9783110794885-015>
- Stöckmann, Ernst 2009. *Anthropologische Ästhetik: Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung.* Tübingen, Max Niemeyer Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783484970861>

- Stöckmann, Ernst 2012. Psychologische versus transzendente Ästhetik: Eberhards Kant-Polemik in der Ästhetik. In Hans-Joachim Kertscher – Ernst Stöckmann (Hg.) *Ein Antipode Kants? Johann August Eberhard im Spannungsfeld von spätaufklärerischer Philosophie und Theologie*. Berlin–Boston, De Gruyter. 251–278. <https://doi.org/10.1515/9783110290745.251>
- Szerdahely György Alajos 2012. *Aesthetica (1778)*. Ford. és a jegyzeteket írta Balogh Piroska. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Szili József 1996. *Arany hogy istenül: Az Arany-líra posztmodernsége*. Irodalomtörténeti füzetek 139. Budapest, Argumentum Kiadó.
- Szörényi László 2017. Arany János, ha jegyzetel. *Forrás*. 49/3. 28–38.
- Tarjányi Eszter 2013. *Arany János és a parodisztikus hagyomány*. Budapest, Universitas Kiadó – Editio Princeps Kiadó.
- Toldy Ferenc 1847. Gyászbeszéd Sárvári Pál felett. In uő: *Irodalmi beszédei*. Kiad. Bajza József. Pozsony, Wigand Károly Frigyes. 169–175.
- Tolnai Vilmos 1920. Arany Vojtina leveleinek keletkezése. *Budapesti Szemle*. 183/523–525. 55–74.
- Tóth Kálmán 1854. *Költeményei*. Kiadta Nagy Ignác. Pest, Beimel J. és Kozma Vazul.
- Törös László 1929. *Sárvári Pál: Arany János professzora: Egy század a magyar kávéinista iskolázásból*. Nagykőrös, Dajka Lajos.
- Vaderna Gábor 2017. Dallal vagyok tele. Arany János Vojtina-verseinek utóélete. *Irodalomismeret*. 28/4. 99–122.
- Valastyán Tamás 2018. „A látóköri széle...”: Térpoétikai dilemmák Arany János Vojtina Ars poétikája című versét olvasva. *Vörös postakocsi online* <https://avorospostakocsi.hu/2018/03/13/a-latokor-szele-terpoetikai-dilemmak-arany-janos-vojtina-ars-poetikaja-cimu-verset-olvasva/>
- Voinovich Géza 2019. *Arany János életrajza*. Sajtó alá rendezte Török Lajos. Budapest, Universitas Könyvkiadó, MTA Könyvtár és Információs Központ.
- Wieland, Christoph Martin 1797a. Moralische Briefe in Versen [1752]: Vorbericht der dritten Ausgabe [1770]. In uő: *Sämmtliche Werke: Supplemente: Erster Band*. Leipzig, Georg Joachim Göschen. 277–282.
- Wieland, Christoph Martin 1797b. Moralische Briefe in Versen [1752]. In uő: *Sämmtliche Werke: Supplemente: Erster Band*. Leipzig, Georg Joachim Göschen. 283–428.
- Wieland, Christoph Martin 1833a. Harmadik levél. Lucius Calpurnius Písóhoz és fiaihoz. Bevezetés. In: *Horatius' levelei*. Ford. Kis János, Az eredeti textussal Döring szerint, 's Wieland' magyarázó jegyzeteivel Kazinczy Ferencz, m. t. társasági r. tag által. Pest, Magyar Tudós Társaság. 470–491.
- Wieland, Christoph Martin 1833b. Első könyv. Első levél. Cájus Cilnius Mæcenáshoz. Magyarázatok. In *Horatius' levelei*. Ford. Kis János, Az eredeti textussal Döring szerint, 's Wieland' magyarázó jegyzeteivel Kazinczy Ferencz, m. t. társasági r. tag által. Pest, Magyar Tudós Társaság. 34–56.
- Zelle, Carsten 2001. Sinnlichkeit und Therapie: Zur Gleichursprünglichkeit von Ästhetik und Anthropologie um 1750. In Carsten Zelle (Hg.) »Vernünftige Ärzte«: *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*. Tübingen, Niemeyer. 5–24. <https://doi.org/10.1515/9783110960013.5>
- Zelle, Carsten 2010. Klopstocks Reitkur: Zur Konkurrenz christlicher Lebensordnung und weltlicher Diät um 1750. In Michael Hofmann – Carsten Zelle (Hg.) *Aufklärung und Religion – Neue Perspektiven*. Hannover, Wehrhahn. 65–84.
- Zelle, Carsten 2013a. Ästhetische Anthropeiosis. Leibniz' Erkenntnisstufen und der Ursprung der Ästhetik. In Alexander Kočnina – Wenchao Li (Hg.) *Leibniz und die Aufklärungskultur*. Hannover, Wehrhahn. 93–116.

- Zelle, Carsten 2013b. Eschenburgs Ästhetik – zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. In Cord-Friedrich Berghahn – Till Kinzel (Hg.) *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik: Netzwerke und Kulturen des Wissens*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter. 31–52.
- Zelle, Carsten 2022. ‘Ganzheitswissen’ in der Diätetik um 1750, 1800 und 1850. *Body Politics*. 10/14. 85–113. <https://doi.org/10.12685/bp.v10i14.1542>

Esztétikai levelek az *Életképek*ben

Beély Fidél az utánzásról

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21366>

I.

Beély Fidél¹ 1844 elejétől 1846 januárjáig közölte esztétikai leveleit a Frankenburg Adolf által szerkesztett *Életképek* lapszámaiban (Beély: *Aestheticai levelek I–X*). A tíz levélből álló sorozat – amely rendszertelenül, valószínűleg a részek elkészültének ingadozó ütemében jelent meg – az esztétika alapfogalmaival kívánta megismertetni a női olvasóközönséget. A széptani oktatást célzó szövegsorozat, összhangban a lap 1843. évi első számában Fáy András által kifejtett törekvésekkel, „a fiatal gyöngye sziveket és kedélyeket, nemzetiség és erkölcs tiszta érzelmei által” (Fáy 1843. 1) igyekezett kiképezni.

Az *Életképek* esztétikai kezdeményezése nem előzmények nélküli a magyar folyóiratkulturában. Amint Balogh Piroska rávilágított, Szerdahely György és Schedius Lajos esztétikai jelentős hatást gyakoroltak a 18. század végén megjelenő magyar nyelvű folyóiratokra, sőt Schedius 1794-ben *A' Vallás' Szeretetre-méltó volta* címmel egy esszét közölt a női olvasóknak szánt *Uránia*ban, amelyben a vallásos érzelmvilágot a „gyönyörűség” kategóriájához kapcsolta, 1822-ben pedig az ugyancsak nőknek szánt, első magyar nyelvű szépirodalmi almanachban, az *Aurora*ban jelentette meg *A' szépség' tudománya* című írását – egyszersmind azt érzékeltetve, hogy az esztétikát nem csupán a magyarországi tudós közönség, „hanem akár még a művelt hölgyolvasók felé is közvetíthették” (Balogh 2015).² Úgy Szerdahelynek, mint Schediusnak kiemelt szerepe volt a hölgyeket célzó tudás- és ízlésközvetítő folyamatok előrehaladásában: az előbbi a *Poesis narrativa* című 1784-es kötetét Berényi Erzsébetnek ajánlotta, vagyis egyrészt

¹ Beély Fidél, szül. Bridl József (1807–1863) bencés tanár, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja, aki számos neveléstani munkájáról vált ismertté, amelyeket mindmáig számon tart a pedagógiatörténeti szakirodalom. Életrajzáról és a korabeli sajtóval való kapcsolatáról (Kereszty 2002. 175–185), pedagógiai munkásságáról (Fehér 1994. 88–93, Fehér 1997. 235–245, Rajnai 2003. 33–76, Vadászné Sándi 1987. 283–301), kertészeti tevékenységéről (Vántus–Papp 2010. 39–48) számos szakmunka készült.

² Schedius és az *Uránia* kapcsolatát Szilágyi Márton részletesen tárgyalta monográfiája egyik fejezetében (Szilágyi 1999).

az ideális olvasó szerepébe állította a hölgyet, másfelől ezen gesztusával a női olvasóközönséget is megcélózta, míg az utóbbi a már említett publikációkon túl, társszerzőként jegyzett iskolareformjában a nőnevelés alternatíváit szélesítette (lásd bővebben Balogh 2019).

A Beély által az ismeretek átadásához választott forma, a levél, több hagyomány folytatásaként is értelmezhető. Egyfelől a művészetelméleti diskurzusok egyik bevett formája, s így nem meglepő, hogy a *Nemzeti Újság* kritikusa a sorozat indulásakor a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című művet szem előtt tartva Schiller-utánpótlásnak tekintette a szöveget: „Aesthetica rovatában [az *Életképeknek*] »Aesthetikai levelek« kezdetnek meg Beély Fidéltől, s elbeszéli azokat, miket Schiller sokkal szebben s terjedelmesebben, és tanulságosabban régen megírt vala.” (L...y 1844. 80.) Ezt a hagyományt maga Beély is hangsúlyozottan követte, hiszen az első levélben Schillertől idézett. Emellett a levélforma mint előkép a kifejezetten nőknek írt esztétikai művek terén is jelen van. Friedrich Schlegel *A filozófiáról: Dorotheának* című esszéjében – amely Schedius *Uránia*-beli írására is hatást gyakorolt (Balogh 2019. 24) – a női olvasó jelenlétét azzal indokolta, hogy „a nőknek a filozófia nélkülözhetetlen”, ugyanis nem létezik számukra más erény, mint a vallás, amelyhez csak a filozófia révén férhetnek hozzá (Schlegel 1998. 141–158); de további példaként kiemelhető még Tobias Gottfried Schröer leányoknak készült esztétikakönyve, amely szintén levelekre tagolódott (részletes elemzését lásd Fórizs 2019).

Másfelől a levélforma alkalmazása a magyar folyóiratok esztétikai tárgyú szövegei esetén is előzményekkel bír. Toldy Ferenc a *Tudományos Gyűjtemény* 1826-os és 1827-es évfolyamában közölte *Aesthetikai levelek Vörösmarty Mihály epikus munkáiról* című sorozatát (lásd bővebben Dávidházi 2004. 126–129). Nőművelő – részben esztétikai tárgyú – levelek már 1838-tól kezdve szerepeltek az *Athenaeumban* Petrichevich Horváth Lázár tollából *Levelek Emíliához* címmel, amelyek „az újfajta levélműfaj egyik úttörőjeként” értelmezhetőek (Kaszap-Asztalos 2018. 129). Erdélyi János tizenkét részes, *Levelek Ottiliához* című sorozata 1844-ben jelent meg a *Regélő Pesti Divatlap* hasábjain, rámutatva Petrichevich leveleinek folytonosságot teremtő funkciójára (uo). E hagyomány továbbörök-lődéseként a forma az *Életképek* arculati sajátosságainak is szerves részévé vált, hiszen az 1844-es második évfolyam megkezdése a levélforma burjánzó jelenlétét hozta magával (T. Erdélyi 1979. 656): az illető évben harminc, egy bizonyos Leonához írt, *Pozsonyi levelek* cím alatt közölt szövegcsoport jelent meg a lapban, *Irodalmi levelek* cím alatt tíz, nagyrészt kritikai észrevételeket tartalmazó cikk gyűlt össze, a *Hangászati levelek* a zene tárgykörével, elsősorban hangversenyekkel foglalkoztak, a *Nyílt levelek* közügyekkel, de még Jósika Miklós *Isten ujja* című regénye is levelek sorozatából állt. A harmadik évfolyamban már *Miskolczi levelek* is megjelentek, később kezdetét vette a *Levelek Saroltához* című sorozat, illetve a Sarolta által írt levelek sorozata, amelyben a levelezők még a lap aktuális számához mellékelt divatképek jelentőségét is megtárgyalták.

A levelek ezen rendszerébe, amelyek tematikai csoportok mentén különültek el, tehát jól illeszkedtek a neveléstudományi munkák szerzőjeként közismert Beély Fidél írásai, aki *Aestheticai leveleivel* a lap tudományos vonulatát képviselte.³ Beély 1832 és 1849 között Bakonybélben többek között esztétikát, valamint nevelés- és oktatástant tanított, így testhezálló volt számára a feladat. Az oktatással párhuzamosan folyamatosan képezte magát és szélesítette látókörét: kéziratos olvasmányjegyzéke alapján 1845 novemberétől 1847-ig, vagyis két év és két hónap alatt ötvenhat magyar és német nyelvű könyvet olvasott el, köztük teológiai, pedagógiai, pszichológiai, nyelvészeti, történelmi és esztétikai munkákat (Fehér 2002. 82). Esztétikai sorozatának lapbeli jelenlétét tudományosságánál fogva néhányan kifogásolták, ezért a szerkesztő lábjegyzetet mellékelte a kilencedik, utánzás kérdéskörét tárgyaló levélhez. E jegyzetben határozottan megvédte a szerzőt és a sorozat közlését azzal indokolta, hogy az esztétika „az egyik nélkülözhetetlen ága a női tanulmányoknak – tudományosságnak” (Beély: *Aestheticai levelek IX.* 325), vagyis a diszciplínát a lap Bildung-teóriákban gyökerező nőképzési koncepciójának szerves részévé nyilvánította.

A lapban gyakran alkalmazott levélforma megteremtette a szerző és az olvasóközönség közti közvetlenség és bensőségesség illúzióját, sőt a nevesített Sarolta, Róza vagy Leona akár afféle fiktív barátnővé is válhatott, aki az *Életképek* által létrehozott imaginárius térben rendszeresen beszámolt az olvasónak a legújabb fejleményekről. Beély levelei ezzel szemben egy kollektív címzetthez íródtak, akit eleinte „gyöngéd lelkek”-nek, „kedveltjeim”-nek, „szeretteim”-nek, majd rendszeresen „édeseim”-nek nevezett. A levélíró és a címzettek közti kapcsolat magyarázatára csupán az első levélben tért ki tömören, felelevenítve a séta közbeni eszmecsere toposzát, a fiktív helyzet szerint ugyanis az esztétikai leckék megkezdését az indokolta, hogy „kedveltjei” egy séta alkalmával kérték tőle az oktatást:

Felszólítottatok és kértetek minapában, hogy néha-néha veletek aestheticai tárgyakról, mellyek iránt olly gyakran mutatátok élénk részvétet, 's vonzalmat, midőn sétálás közt a' gyönyörű természet bájképeiről beszélgeténk, rövid levelekben értekeznénk. (Beély: *Aestheticai levelek I.* 65.)

A sorozat nem hozott újdonságot a művészetelméleti diskurzusba, problémafelvetéseit megkésettnek, gondolatiságát egyszerűsítettnek értékelte a recepció, noha maga Beély a friss esztétikai szakirodalom terén is tájékozott volt, amint erről fennmaradt olvasmányjegyzéke tanúskodik: nagyjából a levelek közlése idején olvasta Purgstaller József *A szépműtan vázlatla* című 1844-es művét, illetve Theodor Mundt 1845-ös *Aesthetik* című kötetét (Fehér 2002. 84), így elképzelhe-

³ Közölt továbbá más írásokat is a lapban (Beély 1844, Beély 1845a, Beély 1845b, Beély 1845c).

tő, hogy azok tanulságait szintén hasznosította a sorozat utolsó részeinek megírásakor. Ugyanakkor bár Beélynek bevallott célja pusztán az esztétika népszerűsítése és a lényegi összefüggések közvetítése volt,⁴ a sorozat az *Életképekben* jelentkező egyik művészetfelfogás legteljesebb kifejtésének tekinthető. Különösen a kilencedik levél hatása számottevő, amely a *Természet utánzása* címet viseli, hiszen egyrészt összhangban van az évfolyamokat nyitó programszövegekkel, másrészt az irodalmi műveket magában foglaló példaanyagával egyértelmű irányokat rajzol ki a követésre javasolt művészi ábrázolásmódot illetően. Mivel a levélben felhozott példák több esetben is magyar szövegek, felvázolhatóvá válik a Beély által leírt ízléskonceptió néhány jellemzője, hiszen ha az elméleti részek esetében korábbi esztétikai műveket foglalt is össze, a példaanyagot minden bizonnyal ő maga válogatta és állította össze.

II.

A szóban forgó, kilencedik levél tulajdonképpen Charles Batteux utánzásokonceptióját meríti ki (Batteux 1746, angolul Batteux 2015), hiszen a művészetet mint a szép természet (*belle nature*) utánzását értelmezi. A levél szerint az a művészeti alkotás a legmegbecsülendőbb, amelyben a természet egyszerű utánzása tükröződik vissza, és amelyben az utánzás eredménye a leginkább megközelíti az utánzott példányt. Ugyanakkor csak abban az esetben gerjeszt a műalkotás tiszta esztétikai élvezetet a befogadóban, ha az utánzás „ízlésünk igényének megfelelőleg sikerült” (Beély: *Aestheticai levelek IX.* 327), vagyis Beély – Batteux nyomán – elveti a rút elemek ábrázolását. De ez az elvetés nem kizárólagos, ugyanis a levél meglehetősen sokat foglalkozik a szépnek nem mondható elemek utánzásának eseteivel. Beély érvelése szerint a művész utánozhat kellemetlen (jégeső, vihar, hófergeteg) és borzasztó (földrengés, hajótörés, ember) jelenségeket, „midőn azokat a legvalószínűbb ’s élénkebb rajzokkal állítja szemünk elé” (Beély: *Aestheticai levelek IX.* 328), vagyis ha természetűen ábrázol. Ha jól sikerült az utánzás, akkor a befogadó nem a borzalmakra figyel, hanem maga az utánzás tetszik neki: „Nekünk mindegy, akár elbájoló virágot vagy skorpiót [...] ábrázolt” (uo). A borzalmas utánzásának ezen lehetősége azonban korlátozott: nem szabad olyasmit utánozni, ami sérti az illetet és jó ízlést. Beély említi Faludi Ferenc *Nincsen neve* című versét, amelyet egyértelműen elítél, ez az egyetlen példa ugyanis a szövegben, ahol az elhallgatás sokatmondó gesztusával él: „leírásával azonban már csak azért

⁴ „Beély hölgyekhez szól, eklektikus, népszerű modorban fogalmazott általánosságokat ad, »a szép hatalmáról és hatályáról«, »a szép meghatározásáról« stb. Az esztétikai meghatározásokat, a törvények kimondását kerüli, empirista módon esztetizál. Igénye csak annyi, ami akkor nem volt kevés, hogy a közönséget megbarátkoztassa a művészi látással, a tudatosabb, nemcsak a szórakoztatást kínáló, a cselekményre figyelő olvasással.” (T. Erdélyi, 1979. 620.)

is fölhangyok, netán jó izlésteket 's az illem szabályait megsértsem.” (Beély: *Aestheticai levelek IX.* 327.) A Beély által idézhetetlennek minősített költemény első szakaszai a következők:

Egy agg lant⁵ van Gyöngyös táján,
Rút szömölcsék ül pofáján,
Töpörödött ráncas bőre,
Ősszel tarkás minden szőre:
Utálatos ocsmán kép.

Három foga tart istrázsát,
S alig rágja a híg kását,
Gyomort kever büdös szája,
Tüdejével rothadt mája,
Semmi tagja már nem ép.

Rozsdás torka höbög, hörög,
De a nyelve frissen pörög,
Nyughatatlan derekával,
Csipás szeme forgásával,
Keze úgy jár mint a csép.

Előbb kezdte Venus fatyját
Megismérni, mint sem atyját;
Hím után sirt bölcsőjében,
Gyulladozott szerelmében,
S még előtte vólt a pép.
(Mezei 1983. 33.)

A vers tehát egy előnytelen külsejű, feslett erkölcsű nő leírását adja, amely Beély szerint kimeríti a borzasztó fogalmát, hiszen az általa korábban kifejtett meghatározás szerint borzasztó az az ember, „ki elfintorgatott testidomám 's rút arcvonaláin kívül még erkölcstelen is” (Beély: *Aestheticai levelek IX.* 327). Ily módon válik a borzalmas jelenségek utánczása korlátozottá, s ez vezet el Beélyt levelének következtetéséhez: „a' természet roppant országában számtalan borzasztó, rút, 's undorító tárgy létezik; ezeket a' művészetnek inkább szorgosan eltakarnia vagy legalább eszélyesen elfátyoloznia, mintsem nyilvánítania kell.” (Beély: *Aestheticai levelek IX.* 359.) Ennek függvényében az illem szabályainak áthágását a művészet lényegének a megsértéseként értelmezi, s különösen elítéli a komikus költőket és festőket, akik a rútat és a borzasztót választják műveik

⁵ Vén banya (vö. Czuczor–Fogarasi 1862. 46).

tárgyául. Követendő példaként az antik görög ízlést emeli ki, amely a nyájas és a kellemes képek festését szorgalmazta, megjegyezve, hogy „Aristoteles még olly állatok festését is elteltá, mellyek az emberi vér után szomjuznak” (Beély: *Aestheticai levelek IX.* 360).⁶

A *Nincsen neve* című költemény, amelyben Faludi a közköltési vénlány- és vénasszonycsúfolók mintájára hibakatalógust állított össze (Csörsz 2016. 105), közismert szöveg volt, keletkezését követően ugyanis rögtön terjedni kezdett (Szelestei N. 1999. 298), fennmaradtak kéziratos másolatai (Hargittay 1983. 23), illetve ponyván is megjelent (Csörsz 2016. 113). A szöveg a vénasszonycsúfolók hagyományának követése ellenére azonban nem rekedt meg a nyilvánosság előbb említett színterein, és nem minden mércén minősült elvetendőnek. Toldy Ferenc, akivel egyébként Beély neveléstudományi művei kapcsán több levelet váltott (Fehér 1994. 238–239), például nem tartotta elítélendőnek a verset. Toldy már a *Handbuch*-ban számos viszonylagos minősítés közt „szinte kakukkfiókaként” dicsérte fenntartások nélkül Faludi líráját (Dávidházi 2004. 198), 1854. június 26-án tartott egyetemi előadásán pedig kiemelte a szöveget mint a költői gúny népies hangú megformálását:

De legszebbek a szerelmes kötődés (Kisztó; Felelet), a féltés és kiengesztelődés (Klorinda), a szabadság jelképes előadásai (Tarka madár), mikben kedély és naivság váltakoznak; csupa erő és tűz a Nádasdi dala; jókedvű gúny a Phyllis, a „Nincsen neve”, mely utóbbi, valamint az Utravaló, igazi népies hangon szól. (Toldy 1854.)

A költemény szerepel továbbá a Toldy által szerkesztett, *A magyar nyelv és irodalom kézikönyvében* is, tehát a művet Faludi költészetének reprezentatív és értékelendő darabjának láttatta a válogatásban (Toldy 1855. 317).

Természetesen a Beély-féle ízlésítélet markánsan jelen volt a század folyamán más szerzők esetén is, Ralovich Lajos például néhány évtizeddel később, a *Figyelő* 1882-es évfolyamában marasztalta el a költeményt:

A találó és elmés gúnyt, melyet hasonlatai is fűszereznek, megrontja az ízléstelen szó-lásmód mint „Gyomort kever büdös szája”, „Cspás szeme forgásával” stb. Az aljasba csap az efféle kifejezés s a kívánt ízlés gyarapítása helyett ront. Ily tévedéseket sem a kor, melyben kelt, sem a költő érénye, ki nem mentenek. (Ralovich 1882. 22.)

⁶ Lessingnél a görög ízlés bemutatásánál hasonlóképpen: „Aristoteles, példái után ítélve, úgy látszik, mintha a rút alakokat sem számította volna azon visszatetsző tárgyakhoz, melyek utánzatokban tetszhetnek. E példák a ragadozó állatok és hullák. Ragadozó állatok félelmet gerjesztenek akkor is, ha nem rútak, e félelem és nem rútságuk az, mi az utánzatban kellemes érzéssé válik. Hasonlóképp a hullánál: a részvét erősebb érzete, a borzasztó megemlékezés saját megsemmisülésünkről teszi a hullát a természetben visszatetszővé.” (Vö. Lessing 1877. 235–236.) Felidézti továbbá a thébaiak tövényét, amely tiltotta a torz utánzását, illetve kárhoztatta a „rút részek túlajtása által” történő alkotást, vagyis „a torzképet” („die Karikatur”) (Lessing 1877. 235–236, német szöveghely Lessing 1766. 13).

Hasonlóképpen, egyes iskolai értesítőkből a vers szintén a rossz ízlés példájául szolgált: „ezen költeményben oly epithetonokkal él helyenként, hogy lelkünk az izlés gyönyöre helyett az undorítóban részesül.” (Kőfalvi 1886. 10.) Elképzelhető azonban, hogy Beély esetén az értékítélet meghozatalában egyházi szempontok is közrejátszhattak, ugyanis könnyen megtörténhet, hogy benedek rendi szerzetesként nem nézte jó szemmel a jezsuita Faludi Ferenc erkölcsstelenségeket kendőzetlenül bemutató költeményét.

Beély a természet sikeres utánzásának példájaként két magyar szerzőt emelt ki. Dicsérőn nyilatkozott Berzsenyi Dániel *Múlándóság* című verséről, amely „búskomor ömlengés”-ével képes lehangolni az olvasó szívét (Beély: *Aestheticai levelek IX.* 327), valamint Kisfaludy Sándor csataleírásairól, melyeknek sikerültségét az átélt élményeknek tulajdonította, mivel úgy vélte, hogy érzékletes harcjelenetet „csak az tudhatott illy jelesen rajzolni, ki belőle részt vön ’s a’ leirtaknak hű tanuja volt” (Beély: *Aestheticai levelek IX.* 328). Mindez azt vonja tehát maga után, hogy a mű esztétikai színvonala függ az alkotó és az utánzott tárgy viszonyától, illetve a sikeres utánzás elsősorban az élményalapú irodalom olvasása révén tapasztalható meg. Az utánzás sikerének és sikerületlenségének mércéje az olvasóban keltett érzület:

A’ jól sikerült utánzás által tehát nemcsak az érdektelen és kicsiszertű, hanem a’ legszomorubb, kellemetlenebb, sőt borzasztó események és jelenések is, midőn azokat a’ legvalószínűbb ’s élénkebb rajzokkal állítja szemünk elé a’ művész, nem annyira félelmet és borzadást, hanem inkább a’ legkellemesebb érzelmeket ébresztik bennünk (uo).

Noha ekkor már néhol meghaladottnak számított, Beély nevéhez kötődik a legteljesebben kifejtett művészeti koncepció az *Életképek*ben, így jogosnak tekinthető az a kérdésselvetés, hogy vajon a leírtak mennyire szervesültek a lap programjában, vagy milyen szemléleti hatást gyakoroltak a szépirodalmi anyag összeállítására.

III.

Ha megnézzük a levél közvetlen mediális környezetét, máris ellentmondásokkal szembesülünk, ugyanis a szöveget éppen a fiatal Jókai Mór novellája, a *Nepean sziget* követi a lapban. A *Nepean sziget* kapcsán nem igazán szokták említeni az első megjelenést biztosító lap további szövegeit, pedig ez volt az a mediális-szellemi közeg, amelyben a pályakezdő Jókai egyik első – az indulás szempontjából talán legjelentősebb – novellája megjelent, s ennek még akkor is van jelentősége, ha maga Jókai nem követte élénk figyelemmel – vagy legalábbis nem kívánta adaptálni – a lap művészetelméleti fejtegetéseit.

A novella nyitójelenetében négy férfi egy csónakból partra tesz egy hölgyet egy egzotikus szigeten, s mielőtt továbbindulnának, egy, az elemzés szempontjából jelentős, meglehetősen dinamikus jelenetsor bontakozik ki:

Az egyik hajós leugrott a' naszádba, hanem a' másik irtózatossal jajordítással vágva magát hanyatt 's képtelenül eltorzított arczzal harapott karjába; minden izmai vonaglottak. [...] [A]rcza elkékült, melle megszakadásig felfúvódott, szemei kimeredtek s tikkadó arcza rémségesen mosolygott [...]. A' délszigeteken lakik egy féreg, a benszülöttek maringoingnak, az utazók pokolbeli fúriának nevezik. Hosszú, sárga, szőrös, melly az emberek és állatok tagjaiba fúrva magát, azokat a' megdühödésig kínozza. (Jókai 1845. 362.)

A novella szerint az egyik hajós tehát haldokolni kezd az őt megtámadó féreg miatt, szenvedése közben pedig a kormányos karjába kapaszkodik, akinek terhére lesz a megbetegedett ember. A kormányos így „lefejté lábairól a' haldokló kezeit, azután fölemelte őt gallérjánál fogva 's egyet lódítva rajta, a tengerbe kivetette. Két tengeri angyal (czápa) rohant utána s percz mulva néhány véres vízihólyag buborékolt fel a' víz színére. (Uo.)

Ez tehát jóformán az első jelenet, amely Beély utánzáselméleti fejtegetéseit követi a lapban, s voltaképpen tökéletesen bemutatja mindazon elemeket, amelyeket Beély szerint a művésznek „szorgosan eltakarnia” kellene, hiszen egy képbe sűríti mindazt, ami az esztéta szavaival „rút, borzasztó és undorító”, vagyis a haláltusa torzító hatását, a hosszú, gyilkos féreg leírását, az erkölcstelenséget egy szenvedő ember érzéketlen vízbe vetésével, illetve az Arisztotelész által tiltott, emberi vért szomjazó állatok megjelenítését, a testet szétmarcangoló cápák révén. A narrátor pedig még tovább fokozza a szörnyűségek leírását, hiszen ezek után megtudjuk, hogy a szigeten magára hagyott hölgy az emberi borzalmak gyűjtőpontjába kerül: „ez helye mindazon gonosztevőknek, kik vétkeket követtek el, miket titkolni kell az álladalomnak, nehogy a' nép megismerje, hogy olly bűn is létezik.” (Jókai 1845. 363.) A szigeten többek között ugyanis olyan bűnözők tartózkodnak, mint a méregkeverő, apagyilkos, szívevő (aki hat szüzet ölt meg, hogy szíveiket kitepje), illetve a nepeani hóhér. A leírt, titkokkal teli egzotikus világ mint választott tárgy szintén ellentmond a Beély által pozitívként értékelt élményalapú irodalomnak, mert bár a helyszín egy valóban létező sziget Óceániában, Jókai mindössze (ismeretlen) olvasmányélményei alapján készített leírást róla, a cselekmény távolba helyezése pedig lehetővé tette a számára, hogy egy olyan világot teremtsen, ahol a mindennapi élet szabályai fölülíródnak, és amelyben megjelenhet a csoda (Szajbély 2010. 61–64).

Szerkesztői irónia lenne a két szöveg közti látványos diszkrépancia? A novella pozitív befejezése, a jó győzelme ugyanis nem oldja fel azt a feszültséget, amelyet a rút ábrázolásának ezen nyíltsága teremt a folyóirat korábbi írásával. Mindenesetre az elrendezés nem unikális megoldás a lapban, hiszen például már

a két folytatásban közölt levél első egységét is Kuthy Lajos *Válás* című torzója követte, amely bár nem ennyire szélsőséges megoldásokkal, de ugyancsak ellentmondásba került Beély nézeteivel, a szereplők ugyanis a viharos őszi éjben, villámfények és fészükéből kivert madarak vijjogása közt másznak meg egy vad hegyet, zilált fürtökkel és vérző lábakkal.

A Beély-levelekhez fűződő látványos szerkesztői gesztusok azt mutatják, hogy a levélsorozat fontos és jelentős szöveggként volt számontartva a lapban, hiszen több alkalommal is határozott védelemben részesült a kritikus megközelítésekkel szemben. A már említett, kilencedik levélhez fűzött lábjegyzet egyértelművé teszi, hogy a sorozatnak az *Életképek* nőképzési programjában fontos szerepet szántak, Beély írásait pedig „mulatva-oktató talpraesett cikkeknek” nevezték (Beély: *Aestheticai levelek IX.* 325). 1845 márciusában a *Hírlapi méh* című rovatban rövidke cikk jelent meg, amely Beély leveleinek hasznát taglalta:

s várva várjuk nézeteit a' nagy- és fenségesről, mellyről különösen legújabbban, úgy látszik, egészen ellenkező 's igen túlságos fogalmak uralkodnak írónk, kivált vers-, de legkiváltabb beszély- 's drámaíróink közt, kik magoknak a' grotesk- és bizarr festésekben tetszenek, 's e' két fogalmat az előbb nevezettekkel rendszerint feleserélik vagy épen ugyanazonítják. Igen helyén 's korszerű leszen tehát, e' különböző fogalmakat jól megmagyarázni 's kimutatni, hogy a' nagyszerű és fenséges egészen másban, mint némelly nyelv- és észficzamító phrasiskok vagy idegrázkódtató rémségek egymásra halmozásában áll. (Névtelen 1845a. 417–418.)

A lap szembeötlő következtelenségeit azonban már a kortárs kritika is érzékelte. Erdélyi János a *Magyar Szépirodalmi Szemlé*ben hívta fel a figyelmet az összeállítás esetlegességére, és számon is kérte a szerkesztőn az ellentmondásokat: „mikor az Irodalmi Ór [vagyis az *Életképek* melléklete] legújabb aestheticai nézetek nyomán járt, a fő lapban Beély Fidel még mindig Batteux szép természetutánzását magyarázgatta.” (Névtelen 1847a 129.) Az *Életképek* válaszcikke azonban nem törődött a következtelenség problémájának a megoldásával – ehelyett a *Magyar Szépirodalmi Szemle* következtelenségeit vette pellengérré:

Ugyan a szemlében mondatik, hogy midőn irodalmi örünk legújabb aestheticai nézetek nyomán járt, a főlapban Beély Fidel Batteux szép természetutánzását magyarázgatta. – Ez is szép a szemléből, melly mint tudva van, Eötvös falujegyzőjében határozottan rosszalta az irányregényt, az Órangyal beszélyeiben pedig azt rosszalta, hogy nincs benne irány. Több ily gyönyörűséges ellenmondásokat lehetne még fölhozni; de ezek a szemle olvasói előtt nem volnának – ujdonságok! (Névtelen 1847b. 318–319.)

A helyzet többféleképpen is értelmezhető. A szövegek ily módon történő egymás mellé helyezése tekinthető következtelenségnek, de az eljárást akár Frankenburg szemléleti nyitottságának is betudhatjuk, miszerint teret engedett

több, egymástól elkülönülő művészetfelfogás egymás mellett élésének. Elképzelhető azonban az is, hogy nem érzékelt törésvonalat a szövegek közt, hiszen a lap számára az esztétikai levelek nem azért voltak szükségesek, hogy az irodalmi rovatban közölt szövegekkel a szerzők programszerűen megvalósíthassák a felvázolt művészetelméleti koncepciót, hanem céljuk sokkal funkcionálisabb volt, hiszen az *Életképek* nőneveléssel kapcsolatos irányait igyekeztek minél jobban kiterjeszteni, minél több lehetőséget lefedni általuk. Amint Fazekas Júlia felhívta rá a figyelmet, az *Életképek* úgy aposztrofálta magát elsődlegesen nőknek szóló lapként, hogy „tartalmát nem a nők elképzelt kedvelt tematikájához (például szerelmi elbeszélések, divat)” alakította, hanem értékes irodalmi műveket és értekezéseket közvetített feljűk, megnyitva a lehetőséget a szélesebb körű művelődés előtt (Fazekas 2020. 76). Természetesen a lap összeállítása erőteljesen függött „a mindenkori férfi olvasó tekintetétől”, hiszen arra is találni példát, hogy Frankenburg szerkesztői megjegyzéseiben a női olvasóknak egyes, számukra kevésbé releváns cikkek átugrását javasolta (uo), így felvetődhet a kérdés, hogy a szépirodalmi anyag és a levelek ugyanazon olvasónak voltak-e szánva. Tekintettel arra, hogy a levelek a női olvasó ízlésének fejlesztését célozták, minden bizonnyal olyan irodalmi szövegek kerültek a lapba, amelyek a nők számára is közvetíthetőnek tűntek. Beély írásai a lapban a legterjedelmesebben kifejtett, és a szerkesztő által a kritikával szemben több ízben megvédett művészeti koncepcióként vannak jelen, tehát elkerülhetetlen a szépirodalmi anyaggal való összekapcsolásuk vagy éppen ütköztetésük.

A művészet tárgyának a kiválasztásában ily módon eltérő felfogások jelentek meg a lapban. Egyfelől hangsúlyos a Beély által képviselt irány, hiszen amint Korompay H. János rámutatott az *Életképek* irodalomkritikáját vizsgálva, a batteux-i esztétika hatása érezhető Fáy András programszövegében, Császár Ferenc második évfolyamot felvezető írásában, egészen pontosan az olyan metaforák használatában, mint például „A költői borostyán [...] nem növekszik sem bojtortján-, sem gyalogfenyű-bokrokon” vagy „a dudva árt magának a rózsának is”, illetve Garay *Az obsitos*ában, ahol a szerző lábjegyzetben magyarázkodik és bocsánatot kér a túl köznapi szóhasználatért (Korompay 1995. 293–320, 298–300). A fiatal Jókai (természetesen nem egyedüli képviselőjeként egy másik művészetfelfogásnak) ezzel szemben majdnem minden prózai szövegével megvalósított mindent, amitől Beély Fidélt óva intett egy művészt. Az utánzás tárgyának és hogyanjának problémái rendszeresen jelen voltak műveinek méltatásaiban, vagyis a különböző ízléskoncepciók ütközési pontjai látványossá válnak a szövegei esetén. 1846-ban első regénye, a *Hétköznapok* kapcsán Tóth Lőrinc közölt többoldalas kritikát az *Életképek* hasábjain, s számonkérte rajta a batteux-i ábrázolás elveit, hiszen megítélésében a fiatal szerző egyik hibája a „hajlam a túlzásra s torzításra”, írástechnikája oly könnyen vált a magasztosról a kellemetlenségekre, „mintha orgonahangokon vagy furulyanyöggösen ábrándozót kakaskukorékolás zavarna”, tanácsolja továbbá a

„a borzasztónak s keserűnek” gondos elkerülését (Tóth 1846. 45–50). A regényből közölt két mutatóvány megítélésének tekintetében ugyancsak a „régí” felfogás mentén foglalt állást a lap: az impozáns leírásokat tartalmazó *Mocsárok virányát* egy névtelen cikkíró páratlanul jobbnak tartotta, mint a már címében is ironikus *Csodák* fejezetet, amelyben egy fukar nagybácsitól hasbeszélés révén csal ki pénzt az unokaöccse (Névtelen 1845b. 678). Jókai regényével nehezen boldogult a szép természet utánzásában gyönyörködő irodalmár, hiszen művének kezdőmondata megkérdőjelezte a teljes szöveg komolyan vehetőségét és az általános ironia közegében helyezte el a regénybeli eseményeket (Szilágyi 2021. 237–239): „Nem tudom, szerdán volt-e vagy szombaton –, elég az hozzá, hogy nagypéntek napja volt.” (Jókai 1962. 5.) A lapok eleve „humoristicus regényként” reklámozták a készülő művet, tehát a valóság kiforgatása, a folytonos elbizonytalanítás koncepcionális elv volt az írásnál, ez pedig szintén nem fér bele a Beély által felvázolt rendszerbe, hiszen az általa kárhozott „comicus költészet” megközelítésében valószínűleg nem esik messze a „humoristicus regény” poétikájától. Sőt, a regény nem csupán a humor jegyei révén ragadható meg, hanem jelentős szerepet játszik benne a groteszk is. Szilágyi Márton szerint e mű kapcsán szintén alkalmazhatónak bizonyul Fried István azon észrevétele, amelyet Jókai második regényéről, a *Szomorú napokról* vetett fel, miszerint Jókai eredményesen alkalmazta Victor Hugo groteszkjét, melyet többek között az össze nem illő elemek szembesítése, az egymást kizáró ellentétek halmozása vagy a paradoxonok túlhajszolása jellemez (Szilágyi 2021. 238–239; Fried 2015. 10). Egy évvel később, 1847-ben, ugyancsak az *Életképek*ben jelent meg a szintén Hugo-hatást tükröző *A büntárs* című Jókai-novella, amely a gonosz torzszülött, Csudafő történetét meséli el, aki legalább olyannyira elborzaszthatta az olvasót, mint a Faludi-vers „agg lantja”. A novella Arany Jánost is megbotránkoztatta, amint Szilágyi Istvánnak, Nagyszalontán 1847. január 31-én címzett levelében írta: „Olvasta ön Jókay Mór *Büntársát* az *Életképek*ben? – Nekem úgy tetszik, mint ha a költő, rémes éjfelen, lepedős kisértet alakban üldözné az olvasót, rettegve maga, rettegtetve mást. Én nem hiszem, hogy a költészet célja a hajmeresztés legyen.” (Arany 1975. 48.)

1847-ben Jókai vette át Frankenburgtól az *Életképek* szerkesztését, a váltás pedig szemléleti változásokat is maga után vont. Szintén erre az időszakra tehető Beély együttműködésének megszakadása a lappal. 1847 októberéből egy rövidke megjegyzés olvasható kéziratban maradt önéletrajzában: „az *Életképek*hez többé nem dolgozom, miután a szerkesztőséget Jókay Mór vette át, akit én nem ismerek.” (Fehér 2002. 85, 24. l.) Noha korábban volt arra példa, hogy egy lapszámban (tulajdonképpen egymás mellett) közöltek szöveget, Beély nem próbálta meg felvenni a kapcsolatot az új szerkesztővel – lehetséges, hogy a személyes ismeretség hiányán túlmenően ehhez túl nagynak ítélte a köztük levő ízlés- és szemléletbeli különbséget.

Az *Életképek* 1840-es évekbeli számai egyrészt egy ízlésváltozás folyamatáról árulkodnak, másrészt a nőképzési elvek miatt felülíródik bennük az egységes szemléleti koncepció – ez a feszültség adja a folyóirat összeállításának heterogenitását. Bár korábban már felbukkantak olyan levélsorozatok Petrichevich és Erdélyi révén, amelyek esztétikai tekintetben korszerűbbek voltak, a változás évtizedes távlatában nem szokatlan a régebbi koncepciók érvényesülése. Beély Fidél a maga leveleivel megismertette a női olvasókkal az esztétikai alapfogalmakat, illetve a batteux-i utánzáselvet, míg vele szemben a pályakezdő Jókai a gyakorlatban merőben más, a francia romantika hatása alatt immár eltérő művészetfelfogást alkalmazott, amely tárgyai közül nem zárja ki a rút ábrázolását sem. Ugyanakkor Beély az *Életképek* képzési törekvéseivel összhangban megvalósította a maga feladatát: az esztétikai alapfogalmakat közérthetően ismertette meg a női olvasóközönséggel, arra ösztönözve őket, hogy tudatosabb, figyelmesebb olvasókká váljanak, s így a levélsorozat a nőknek írt esztétika magyarországi történetének egyik állomásaként fogható fel.

IRODALOM

- Arany János 1975. *Összes Művei*. S. a. r. Sáfrán Györgyi, Bisztray Gyula és Sándor István. Budapest, Akadémiai.
- Balogh Piroska 2015. *Teória és medialitás. A latinitás a magyarországi tudásáramlásban 1800 körül*, Irodalomtörténeti füzetek 175. Budapest, Argumentum.
- Balogh Piroska 2019. Aesthetica muliebris – avagy beszélhetünk-e „női esztétikáról” 18–19. századi magyar viszonylatban? In Török Zsuzsa (szerk.) *Nőszervezők a 19. században: lehetőségek és korlátok*. Reciti konferenciakötetek 4. Budapest, Reciti. 15–30.
- Batteux, Charles 1746. *Les Beaux arts réduits à un même principe*. Paris, Chez Durand.
- Batteux, Charles 2015. *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*. Trans. James O. Young. Oxford, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/osco/instance.00184601>
- Beély Fidél: *Aesthetikai levelek I–X*. 1845–1846. *Életképek*. 2. 1844. 1. füz. 65–68; 5. füz. 205–208; 5. sz. (júl. 31.) 129–132; 10. sz. (szept. 4.) 297–301; 21. sz. (nov. 20.) 659–662; 26. sz. (dec. 28.) 821–823; *Életképek*. 3. 1845. 12. sz. (márc. 22.) 361–365; 16. sz. (ápr. 19.) 489–492; 11. sz. (szept. 13.) 325–328; *Életképek*. 4. 1846. 3. sz. (jan. 17.) 69–74.
- Beély Fidél 1844. A’ helyettes. *Életképek*. 2. 12. füz. 529–531.
- Beély Fidél 1845a. Az Ur és kertészei. *Életképek*. 3. 26. sz. (jún. 28.) 817–820.
- Beély Fidél 1845b. Anthropologiai képecské. *Életképek*. 3. 25. sz. (dec. 20.) 805.
- Beély Fidél 1845c. A’ szibíriai nevelő. *Életképek*. 3. 26. sz. (dec. 27.) 809–812.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (szerk.) 1862. *A magyar nyelv szótára* 1. Pest, Emich Gusztáv.
- Dávidházi Péter 2004. *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Irodalomtudomány és kritika. Budapest, Akadémiai – Universitas.
- Csörsz Rumen István 2016. *A kesergő nimfától a fonóházi dalokig. Közköltészeti hatások a magyar irodalomban (1700–1800)*. Irodalomtudomány és kritika. Budapest, Universitas.
- Fáy András 1843. Előszó. *Magyar Életképek*. 1. 1. füz. 1.

- Fazekas Júlia 2020. Olvasó honleányok, bajszos írónők. Nők a reformkori divatlapokban. In Török Zsuzsa (szerk.) *Nők, időszaki kiadványok és nyomtatott nyílvánosság. 1820–1920*. Reciti konferenciakötetek 9. Budapest, Reciti. 63–87.
- Fórizs Gergely 2019. A széptan és a szépnem. Christian Oeser nőknek szóló esztétikája (1838–1899). In Török Zsuzsa (szerk.) *Nőszervezők a 19. században. Lehetőségek és korlátok*. Reciti konferenciakötetek 4. Budapest, Reciti. 47–76.
- Fehér Katalin 1994. Beély Fidél és az első magyar pedagógiai bibliográfia. *Magyar Könyvszemle*. 110. 1. 88–93.
- Fehér Katalin 1997. Beély Fidél és a bakonybéli bencés tanárképzés. *Magyar Pedagógia*. 97. 3–4. 235–245.
- Fehér Katalin 2002. Egy reformkori bencés szerzetes olvasmányai. *Magyar Könyvszemle*. 118. 1. 80–86.
- Fried István 2015. Egy korai Jókai-regényről – kissé másképpen. In uő: *Jókai Mórról másképpen*. Kisebbségkutatás könyvek. Budapest, Lucidus Kiadó. 9–30.
- Hargittay Emil 1983. (szerk.) *Hatvanhat csúfos gjád. XVI–XVIII. századi magyar csúfolók és gúnyversek*. Magyar Hírmondó. Budapest, Magvető Kiadó.
- Jókai Mór 1845. Nepean-sziget. *Életrajzok*. 3. 12. (sept. 20.) 362.
- Kaszap-Asztalos Emese 2018. *A művészet entusiastája: Petrichovich Horváth Lázár – Egy pályakép kultúratudományos perspektívái*. Doktori értekezés. Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem.
- Kereszty Orsolya 1995. Beély Fidél és a sajtó. *Magyar Könyvszemle*. 118. 1. 175–185.
- Korompay H. János 1995. Az *Életrajzok* irodalomkritikája. *Irodalomtörténeti Közlemények* 99/3–4. 293–320, 298–300.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1877. *Laokoon, vagy a festészet és költészet hatáiról*. Ford. Braun Zsigmond. Budapest, Franklin-Társulat. 235–236.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1766. *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. 2 Bd. Berlin, Christian Friedrich Voß. 1: 13.
- Jókai Mór 1962. *Hétköznapiok*. S. a. r. Szekeres László. Jókai Mór Összes Művei. Regények 1. Budapest, Akadémiai.
- Kőfalvi Vidor 1866. (szerk.) *Értesítő a szombathelyi kir. katolikus főgymnasiumról*. Szombathely, Bertalanffy József.
- L...y G...gy 1844. Életrajzok. *Nemzeti Újság*. 39. 10. sz. (Böjtelő hava 3-kán) 80.
- Mezei Márta 1983. (szerk.) *Magyar Költők – 18. század*. Magyar Remekírók. Budapest, Szépirodalmi.
- Névtelen 1845a. Hírlapi méh. *Életrajzok*. 3. 13. sz. (márc. 29.) 417–418.
- Névtelen 1845b. Hírlapi méh. *Életrajzok*. 3. 21. sz. (máj. 24.) 678.
- Névtelen 1847a. [Erdélyi János]. A három divatlapról. *Magyar Szépirodalmi Szemle*. 1. 8. sz. (febr. 21.) 129.
- Névtelen 1847b. Kétszáz ujdonság! *Életrajzok*. 5. 10. sz. (márc. 6.) 318–319.
- Rajnai Judit 2003. A bencés tanárképzés kezdetei, avagy a bakonybéli rendi tanárképző története. *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok*. 15. 1–2. sz. 33–76.
- Ralovich Lajos 1882. A hanyatlás korának lyrai triászja. *Figyelő*. 12. köt. 22.
- Schlegel, Friedrich 1998. A filozófiáról. Dorotheának. Ford. Hegyessy Mária. *Gond*. 141–158.
- Szajbély Mihály 2010. *Jókai Mór*. Magyarok emlékezete. Pozsony, Kalligram. 61–64.
- Szelestei N. László 1999. Faludi Ferenc autográf verseskönyve Nagyszombatban. *Magyar Könyvszemle*. 115. 3. sz. 287–303.
- Szilágyi Márton 1999. Schedius Lajos szerepe az Uránia körül. In uő: *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*. Csokonai Könyvtár. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó. 27–56.
- Szilágyi Márton 2021. Túl minden határon. Hétköznapiok. In uő: *A magyar romantika ikeresilagai. Jókai Mór és Petőfi Sándor*. Osiris Irodalomtörténet. Budapest, Osiris Kiadó. 233–249.

- T. Erdélyi Iлона 1979. A negyvenes évek folyóirat- és hírlapirodalma a forradalomig. In Kókay György (szerk.) *A magyar sajtó története. 1705–1848.* Budapest, Akadémiai. 573–803.
- T. L. [Tóth Lőrinc] 1846. Hétköznapiok. *Életképek.* 4. 26. sz. (dec. 26.) 45–50.
- Toldy Ferenc 1854. Tudomány és irodalom – A m. költészet folytatott története. Toldy Ferenc egyetemi előadásaiából. *Pesti Napló.* 5. 1305. sz. (júl. 18.) [3].
- Toldy Ferenc 1855. (szerk.) *A magyar költészet kézikönyve a Mohácsi Vésztől a legújabb időkig.* Pest, Heckenast.
- Vadászné Sándi Éva 1987. Cenzúra és népoktatáskritika a reformkorban. *Magyar Pedagógia.* 87. 3. sz. 283–301.
- Vántus Viola – Papp Nóra 2010. A bakonybéli monostor kertészettörténete és gyógynövénykertje napjainkban. *Botanikai Közlemények.* 97. 1–2. sz. 39–48.

„Majma a művészetnek”

Az utánzás problémája Greguss Ágost esztétikájában*

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21361>

Greguss Ágostnak, a pesti egyetem 1870–1882 között oktató esztétikaprofesszorának mimézisről és idealizálásról való nézetei kapcsán a nem túl terjedelmes szakirodalom egyértelmű álláspontot alakított ki,¹ éppen ezért talán meglepőnek hathat, miféle problémát lehet ezzel kapcsolatban felvetni. Pedig ez a probléma, amint majd kitűnik, nemcsak valós, hanem túl is mutat a Greguss Ágost esztétikai írásainak horizontján.

A fent említett szakirodalmi konszenzust röviden úgy lehetne összefoglalni, hogy eszerint Greguss esztétikai nézetei mindvégig imitációellenesek, mivel a mimézist, pontosabban az utánzást összekapcsolja a materializmussal, és ezzel együtt elveti azt. Emellett határozottan idealista, pontosabban pályájának későbbi szakaszában „félszeg idealista”, azaz az idealizmus és realizmus (de nem a materializmus!) együttes, kiegyensúlyozott érvényesülését tartja esztétikai értéknek. A legutóbbi, és egyben legteljesebb szakirodalmi összegzés ezzel kapcsolatban Hites Sándornak a realizmus 19. századi fogalomtörténetét vizsgáló kiváló tanulmányában olvasható (Hites 2016. 263–299). A fő téziseit tekintve meggyőző, fontos következtetéseket megfogalmazó fejtegetés csupán érvei egyikeként érinti Greguss idealizmussal kapcsolatos nézeteit. Vizsgálja Gregussnak *A rútról* című, 1858-as esszéjét (Greguss 1858), mely Karl Rosenkranz 1853-as *Ästhetik des Hässlichen*-jén (Rosenkranz 1853) alapul; továbbá *A materializmus hatásairól* szóló 1859-es akadémiai székfoglalóját (Greguss 1859); és kitér a Greguss egyetemi előadásai alapján poszthumusz, 1888-ban megjelent *Rendszeres széptan* egyik fejezetére (Greguss 1888). Az érvelés középpontjában álló

* A tanulmány az NKFIH 134719. számú, *Esztétikai kommunikáció Európában (1700–1900)* című projektjének támogatásával készült.

¹ Bár a 19. század második felében a pesti egyetem talán legismertebb esztétika professzora, az esztétika tanszék újjászervezője volt, mindössze egy-egy tanulmány méretű szöveg foglalkozik Greguss Ágost életrajzával (Riedl 1912. 24–33) és esztétikaelméletével (Nagy 1987. 8–211) műveinek újrakiadása pedig egy kommentár nélküli antológiakötetre (Greguss 2021) korlátozódik. A Greguss-életmű láthatóan sem filológiai, sem biográfiai, sem filozófiatörténeti szempontból nincs feldolgozva alaposan, ezért igen nehéz átfogóbb érvelésekhez használni nézeteit, amint azt majd a következő tanulmány példája (Hites 2016. 263–299) is mutatja.

tanulmány, Greguss *A materialismus hatásairól* szóló székfoglaló előadásának gondolatmenete világos és a műfaj követelményeinek megfelelően némileg leegyszerűsített. A 18. századig, Holbach és Condillac filozófiájáig visszavezetett materialista szemléletnek tulajdonítja egyrészt a kortárs tudományos pozitívizmust, másrészt a sikerelvű erkölcsi nihilizmust, és ezekből vezeti le a művészetekben megnyilatkozó realizmust, azaz anyagelvűséget, amelyet lényegében az idealizmus tagadásaként definiál. Ezen a ponton kapcsolja be gondolatmenetébe Greguss az utánzás és a majmolás jelenségét:

Az ember addig tagadja a lelket, a szellemet, hogy az utoljára ki is költözik műveiből; kiköltözik pedig legérezhetőbben azokból, melyekben a szellemi tartalom, az eszme megléte saját lételők alapföltétele: a művészet termékeiből. Szükséges-e önmagát figyelmeztetnem, hogy a művészet hanyatlását éppen a művekben kifejezendő eszmének fokenkénti csökkenése, fogyása jelöli? Aminek természetes következtése aztán a törekvés, hogy a belső hiány külső cifrákkal, a művészet mesterséggel legyen pótolva. E törekvésnek köszönhetjük azt az elvet, hogy a szép voltaképp az a mi nehéz; ez elvnek életbe léptetése pedig a napjainkban annyira elharapózott és oly jókeletű virtuózság, e majma a művészetnek! De fogyhatna-e, csökkenhetne-e az eszme a művekben, hahogy az nem fogyott, nem csökkent volna meg a művészen? az eszme hiánya a műben nem-e annak egyenes következtése, hogy a művész hite az eszmében s ebből folyó lelkesedése, ihlete veszni indult? Hogyan is legyen szellem a műben, holott azt a művész maga sem tulajdonit magának? holott nem él benne az eszmenyilatkozás, vagyis, a mi ugyanazt jelenti, az alkotás vágya? [...] Elég utánozni, minél tökéletesebben utánozni. Merő utánzás lesz a művészet célja, merő ügyesség az eszköze. A művész nagyobb dolognak tartja, ha például egy deszkadarabot csalóka természetűséggel tud lefesteni, mint ha képe által egy bizonyos gondolatot világosít föl, egy bizonyos hangulat húrját pendíti meg; nem keresi a magasztosat, kitűnőt, hanem a közönségesben gyönyörködik, s az úgynevezett genre a fő fok a melyen túl már nem kíván, nem is bír emelkedni. Ha nézője mindezzel be nem érné s a lélek ösztönénél fogva még egyebet, eszmét szeretne találni, akkor holmi szemfényvesztő cziczomával, teszem a színezés bizarságaival igyekszik őt elvakítani. (Greguss 1859. 15–16.)

Hites Sándor olvasatában:

Greguss [...] a művészeti realizmust etikailag (a nihilizmus kifejeződéséeként) és esztetikailag (az ábrázolás eszménytelenségeként) egyaránt elítéli. A realizmus művésziatlensége nála is egyszerre van jelen a reprezentáció módjában és tárgyában: az utánzás – mint Greguss mondja: „e majma a művészetnek” – egyrészt techné („mesterség”) csupán, amely a „belső hiányt” „külső cifrákkal” pótolja, s amikor a közönségesben, a hétköznapiban kíván gyönyörködtetni, elidegenít a nemestől és a felsőbbrendűtől. (Hites 2016. 284–285.)

Greguss 1888-as, poszthumusz kötetében ez a koncepció a tanulmány értelmezése szerint csak annyiban módosul, hogy Greguss elismeri, a túlzott idealizálás éppúgy hiba, mint a túlzott realizmus, amelyet ekkor már a rútat szolgáló másoló naturalizmussal azonosít:

Rendszeres széptanában annyiban már kiegyenlítésre törekedett, hogy a két szélsőséget – az idealizmus mint „merő általánosítás” és a realizmus mint „merő részletesítés” – egyaránt „a rúta birodalmába” tartozónak tekintette. S bár a korábnál méltányosabb helyet juttat az „utánzásnak” – nélküle a művészet a „valósággal ellenkezésbe” jutván „irrealis” lesz, s ha olyasmit alkot, „a mi nem látszik valónak”, hatása sem lehet –, de esztétikai rendszerében (ahogy általában a századvég akadémizmusában) továbbra is az antirealizmus marad a súlypont. Részint azért, mert sem a fényképezést – mint a „merő hűség” esetét –, sem pedig a „hírlapirodalmi regényt” – vagyis a napi érdekű írásműveket, amikor az író mint afféle „reporter működik” – nem tartotta művészetnek. (Hites 2016. 285–286.)

Így tehát Greguss esztétikai nézetei szépen felcímkézhetőkké válnak az imitációellenesség és az antirealizmus címszavaival.

Két problematikus pont azonban már pusztán az imént idézett Greguss-szövegrészlet alapján is feltűnhet. Egyrészt Greguss a művészi reprezentáció problémáját nem általában az utánzásban jelöli meg, mintegy tiltólistára helyezve azt, hanem az utánzás „merő”, azaz kizárólagos vagy referenciátlan mivoltában. Másrészt Greguss a „majma a művészetnek” kifejezést sem az utánzásra, hanem ugyanúgy az utánzás „merő”, azaz kizárólagos vagy referenciátlan formáira alkalmazza, amelyet virtuózkodásnak nevez, és voltaképp egyfajta szimulakrum-jelenségként látta. 1888-as kötetének 18. fejezetéből (Greguss 1888. 253–263) pedig az is egyértelműen kitűnik, hogy e témával kapcsolatban itt egy új terminus, a „hűség” kerül bevezetésre (ez a fényképezés kapcsán használt „merő hűség” minősítésben is megjelent az imént), ami nem az utánzás szinonimája, bár bizonyos helyzetekben fedhetik egymást. Az első teendő tehát e problematikus pontok vizsgálatához pontosítani a majmolás, az utánzás és a hűség terminusok jelentését és viszonyát egymáshoz, valamint az arisztotelészi mímézis-fogalomhoz.

A „majmol”, „majma” kifejezések viszonylag gyakran szerepelnek Greguss írásaiban, már 1849-es kézikönyvében, *A szépművészet alapvonalaiban* (Greguss 1849) is feltűnnek. Erre a monográfiára nem szokás hivatkozni a realizmus-értelmezés kapcsán, holott az 1888-as kötettel műfajában is összemérhetőbb, az akadémiai székfoglalóhoz képest kevésbé populáris, szakszerűbb, terminológiailag pontosabb szövegről van szó. A kötet figyelmen kívül hagyása mögött ott van az a kézenfekvőnek tűnő feltételezés, hogy az 1840-es évek után az 1850-es évekre Greguss nézeteiben Erdélyi Jánoshoz hasonlóan fordulat ment végre: ahogyan Erdélyi az *Egyéni és eszményi* című, Henszlmann Imrével kö-

zős esszéesorozatában² még az idealizálás ellen érvelt, de az 1850-es években a kelmeiség fogalmának bevezetésével a költészet vonatkozásában már a realista elvű utánzást ítélte el.³ Ennek analógiájára könnyen feltételezhető, hogy Greguss is az 1850-es években fordul explicite a realizmus ellen. Ugyanakkor épp a „majmolás” fogalomtörténete világít rá arra, hogy nem biztos, hogy ez a folyamat leírható egy antiidealista–antirealista pálfordulás sémájával. A „majmolás” terminusa ugyanis az 1840-es években már nem volt előzmény nélküli: az első magyar bölcséleti szótárban, Verseghy Ferenc 1826-es *Lexikon terminorum technicorum* című kötetében (Verseghy 1826) már szerepelt a kifejezés, mégpedig „majmoz”, „majmozás” formában az *imitatio* fordításaképp. Verseghy ezzel zárta az *imitatio* szócikket: „En a’ Németet követném inkább a’ majmozni igével; gonoszul majmozta az ördög az Isten csudáit: nachäffen, nachmachen” (Verseghy 1826. 224). Külön szócikket szentelt a lexikon az *imitatio methodinak*, amelyet a „Manieren” német kifejezéssel feleltetett meg, magyarul pedig a „módmajmozás” terminussal adott vissza (uo.). Azaz már itt látszik, hogy a „majmozás/majmolás” és az utánzás között nem szinonim, hanem metonimikus kapcsolat van, a „majmozás” az utánzás lényegfosztott, torz replikációja: „Ez [ti. a majmoló] csupán csak valamelly mesternek tulajdon módgyát követgeti, a’ nélkül hogy mestertehetségével birjon” – írta Verseghy (uo.). Ez az itt még elmosódó különbség utánzás és „majmolás” között Greguss 1849-es kötetében pedig már igen élesen körvonalazódik:

Az érzéki képzerő csak a természet akarátát fejezi ki, az értelmi képzerő az alkotó egyed akarátát: ott megkötött, itt szabad a művész, a korlátoltság és korlátlanság vegyületét művére is átruházván. Valamint az érzéki képzerő rabos utánzásá fajulhat, úgy az értelmi képzerő hiu képzelgések (phantasmata), bizarságok, barokkságok tömkelegében tévedhet el: a mű szellemisége mindkét úton veszve van. Az első hibának a tárgyilagossá, a másodiknak az önleges művészet van inkább kitéve; s egyes korok, népek s egyedek ezen két módot, melyek mindegyike a cicoma okelvé alá tartozik, egész egyoldalúságukban tüntetik szemünk elé. (Greguss 1849. 64.)

Az értelmi és érzéki képzerő egymást nem korlátozó függetlenedése, szélsőséges dominanciája voltaképp nem más, mint amit később idealizmus és realizmus kizárólagosságaként ír majd le Greguss. Mindkét fajta túlműködés, azaz a túlzottan referenciális és a teljesen referenciátlan utánképzés torzuláshoz, cicomához vezet: ezt a már említett manírral azonosítja a kézikönyv szövege, és, amint

² Az esszéesorozat egyes részleteinek közléseit pontosan feltárta és a szerzőség kérdését tisztázta Korompay János (Korompay 1993. 383–403).

³ Korompay János nagyon határozott és éles fordulatot regisztrál e tekintetben Erdélyi életművében (Korompay 1998. 191–197). Ugyanakkor Erdélyi negyvenes évekbeli elméleti álláspontjának esztétikai alapjait (és megalapozatlanságait) feltárva Főrizs Gergely már nem ítélte ennyire élesnek és pálfordulásszerűnek ezt a változást (Főrizs 2014. 491–506).

Verseghy szótárában már láttuk, a *Manieren* magyar megfelelője nem más, mint „módmajmolás”. Greguss a fent idézett bekezdéshez fűzött lábjegyzetében egy Henszlmann Imrétől származó idézet révén példák mentén bemutatva használja is a „majmolás” kifejezést az imént leírt értelemben:

Legyen szabad itt még Henszelmann Imre szavait is felidézni: „Soha a természet utánzását a művészetnek főcéljaul ki nem tűzhetni, mivel a művészetnek ujat szülni vagyis teremtenie kell. Ha a dolog máskép álna, úgy következet utján a megholt enber ábrázatáról levett arc vagy egyes testrészek gipszmintáját, vagy festett és felruházott viaszképeket, vagy végre a daguerreféle képeket is legdicsőbb, legtökéletesebb műveknek kellene tekintenünk; holott valóban illy készítmények előtt többnyire borzadunk vagy tölük ki nem elégitve elfordulunk. Ki nem ijedett már vissza életében egy festett és felruházott viaszalaktól, ha az véletlenül szemébe tünt? A természetet szolgailag utánzani nem csak hasztalan majmolás, de lehetlenség is; mert a természet más eszközöket használ teremtő működésében, mint melyek a művésznek szolgálnak; a természet az enber és a négylábu álatok alakját csontok, izmok s eféle kiegészítő részektől készíti, midön a művész sem hussal sem csonttal nem festhet, nem faraghat, hanem egyetlen eszközére, a színre s a vésüre szorul.” (Uo.)

Greguss itt alkalmazott terminológiája szerint mind az értelmi, mind az érzéki képzőerő utánoz, vagyis utánképez: az előbbi a művész korlátlan akaratát, az utóbbi a determinált természetet. Ha a kettő egymással egyensúlyban működik, „remek” születik, amelynek fő sajátása a „jellemzetes természetűség”. Amennyiben ez az egyensúly megbomlik, cicoma, manier, verseghyesen szólva „módmajmolás”, erdélyi jánososan szólva „kelmeiség” keletkezik. Ebből két dolog is következik. Egyrészt úgy tűnik, hogy sem Greguss, sem Erdélyi esetében nem lehet pálfordulásról beszélni: a fentebb ismertetett séma ugyanis szélsőségeit tekintve egyszerre antirealista, és egyszerre antiidealista, voltaképp realizmus és idealizmus hegeli szintézisére alapoz, így az 1850-es évekbeli, túlzottan realista jelenségek elleni állásfoglalásuk nem összeférhetetlen vele. Másrészt pedig Greguss látnivalóan már 1849-ben határozottan elítélte a „majmolás”-t (cicomát, Maniert, kelmeiséget) esztétikai szempontból, anélkül, hogy az utánzást általában antiesztétikusnak tartaná. Az utánzás szerinte ugyanis az esztétikai folyamatokból nemcsak nem iktatható ki, hanem azok szükséges, bár önmagában nem elégséges része:

A felfogó vagy visszaadó tehetség a szemlélethez ál közelebb, mert szenvedőleg viselvé magát, a tárgyat uralkodtatja maga felett, ennél fogva nem csak nem önálló, de idomitásaiban, az előállításban is, utánozva működik; ezen felfogva teremtő vagy visszaadó tehetséget úgy szólván csak a teremtő képzőerő lehetőségének mondhatjuk (Greguss 1849. 68).

Greguss akadémiai székfoglalójának a tanulmány elején idézett részlete (Greguss 1859. 15–16), még ha némileg eltérő hangsúllyal is, ugyanezt állítja, sőt, még az itt, 1859-ben felbukkanó, deszkadarabot ábrázoló festmény példája is szerepel már az 1849-es kötetben: „Az 1845. frankfurti műkiállításban volt egy festvény, mely egy deszkát, s egy rola lefityegő papírszeletet igen természet-hűen ábrázolt; ezen a megjelent bírálatokban általánosan magasztaltatott s igen kiemeltetett: illy műértők teremnek a mai korban!” (Greguss 1849. 64.)

A Greguss által használt utánczás-fogalom tehát nemcsak nem azonos a „majmolás”-sal, hanem kifejezetten közel áll, szinte szinonim az arisztotelészi értelemben vett mimézis-fogalommal, amennyiben Arisztotelésznél az utánczás nem kap negatív értékhangsúlyt,⁴ mert a dolgok és létezők általános (Erdélyi János Greguss által is kedvelt kifejezését használva, „jellemzetes”) vonásait képes megragadni, és szerinte a művész a maga módján, a képzelőereje segítségével utánozza, nem pedig másolja („majmolja”) a valóságot.

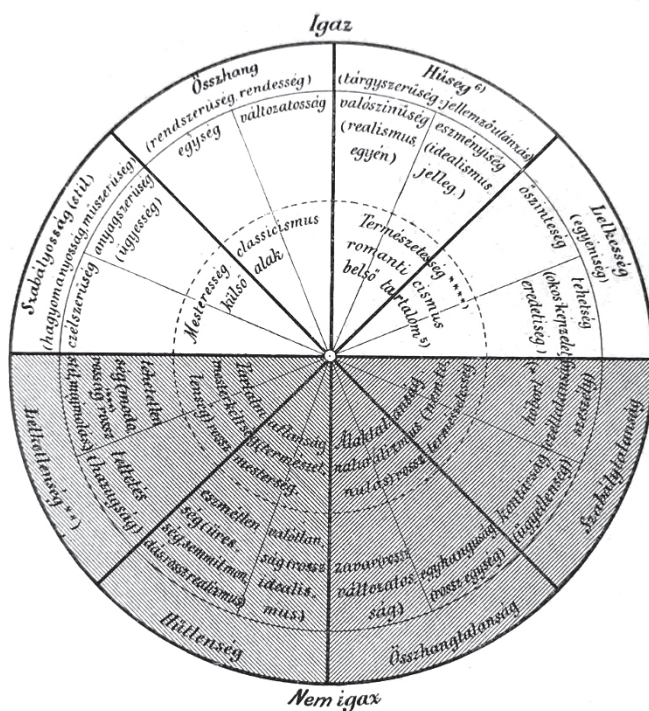
Az 1888-as poszthumusz Greguss-kötet, *A rendszeres széptan* szövege számos tekintetben ugyancsak igazodik az utánczás és „majmolás” most felvázolt értelmezéséhez. Látható, hogy még a példák (fényképezés, daguerrotípiá) egy része is készen állt már az 1849-es kötetben, és az sem mondható el, hogy realizmus és idealizmus kiegyenlített elegye mint esztétikai érték, itt formulázódott volna meg először. Van azonban egy feltűnő változás a poszthumusz kötetben, mégpedig egy olyan terminus bevezetése és központi, címadó jelentőségűvé emelése, amely már korábban is fel-feltűnt Greguss írásaiban, pl. a gyakori „jellemzetes természet-hűség” kifejezésben. Holott a „hűség” mint esztétikai terminus szokatlanul hat:

A hűség az igazságot a jelenségnek a maga tárgyával való megegyezésében tünteti fel. A hűségnek teljes érvénye van a tárgyas művészetekben. Az összhang mennyiséges, formai szépség, a hűség minőséges, tartalmi. Valami tárgyat tüntet fel, még pedig úgy, hogy ráismerjünk. Tárgyát a valóságból veszi, de nem magát a tárgyat, csak képét tünteti fel, azaz utánozza a tárgyat. A hűség lényege tehát az utánczás. Nevezhetjük az utánczás szépségének. Itt érvényes az a nézet, melyet némelyek szintén általánosítani szeretnek, hogy: a művészet nem egyéb, mint a természet (jobbán: valóság) utánczata. De Aristoteles tétele csak a tárgyas művészetekre illik; a zenének, építészetnek nincs mit utánoznia. Ráfogták ugyan, hogy a mórok építészetökben ruhájokat utánozzák. Feltéve, hogy ez igaz volna is, még sem lehetne a kis részletből az összes építészetre következtetni. Mit utánoz egy templom? Semmit. A hűség követelménye, hogy minden tárgy annak lássék, a minek látszani akar, hogy ráismerhessünk a tárgyra. A művész alkotásán meg kell lenni a valóság színének. Mintha valóság volna. Ez azonban még nem a teljes hűség, csak a külső hűség. (Greguss 1888. 253.)

⁴ Az arisztotelészi mimézis-értelmezés sok tekintetben vitatott, de a szakirodalomban több-kevésbé konszenzus van abban, hogy nem állítható szembe negatív pólsként a kreativitással (vö. Schmitt 2004. 65–96 és Halliwell 2002. 150–262).

Ebből a részletből egyrészt egyértelmű, hogy maga Greguss is erősen köti az általa használt utánzás- és „hűség”-fogalmat az arisztotelészi mimézishez. Másfelől úgy tűnik, hogy a művészi reprezentáció itt bevezetett fő fogalmához, a „hűség”-hez az utánzás éppúgy metonimikusan kapcsolódik, mint a „majmolás” az utánzáshoz. A fent idézett definíció azonban túlságosan is metaforikus, és maga a 18. fejezet, mely *A hűség* címet viseli (Greguss 1888. 253–263), nem fejti ki sehol tételesen, hogy mi a célja a korábban a mimézis-fogalom körülbelüli megfelelőjeként működtetett utánzás terminus mellett a „hűség”-fogalom bevezetésének és előreemelésének.

Ugyanakkor a kötet 5. *A szép logikai alapjáról* szóló fejezete (Greguss 1888. 69–102) adhat egy lehetséges választ az olvasó számára. Ebben a fejezetben található a Greguss-féle kördiagramok egyik jeles példánya, mely *Az igazság szépségének köre* címet viseli (Greguss 1888. 97).



Az igazság szépségének köre.

Apróbetűs magyarázatként a következőt olvashatjuk alatta:

A hűség és lelkesség, szintugy mint az összhang és szabályosság, csak a műben, voltaképp tehát a kidolgozásban érvényesülnek, s e szerint formai szépségek, egyszersmind azonban belsejét, tartalmát teszik a műnek, szemben az összhang és szabályosság tiszta alakiságával.

Ha a mű (a művész gondolata)

megegyez tárgya valóságával: hű;

ha megegyez szerzője valóságával: lelkes (eredeti);

ha megegyez a hagyomány valóságával (ha a multban gyökerezik): szabályos;

ha megegyez saját maga valóságával: összhangos.

A valóság tehát négyféle a művészre nézve: melyet másol: tárgya; melyet kifejez: saját lelke, önjé; melyet követ: az illető művészet példányai, a kánonok; melyet megalkot: a mű, a maga belső rendjében. (Greguss 1888. 97.)

Jól látszik, hogy Greguss poszthumusz kötete nem tekinthető kidolgozott rendszernek, ami persze annak is tulajdonítható, hogy nem általa összeállított, rendszerező kötettről van szó, hanem az egyetemi előadásain elhangzottak utólag, Greguss egyik tanítványa és Beöthy Zsolt szerkesztésében alakultak kötettdé. Ugyanakkor határozottan felsejlik itt egy kísérlet a mimézis-jelenség komplexebb megközelítésére, még ha nem is teljesen világos az, hogy a „hűség” terminusa ezzel teljes mértékben megfeleltethető-e. Az itt idézett részlet és a kördiagram szerint a „hűség” csak e mimézis egyik dimenzióját nevezi meg, a 18. fejezet szerint viszont mintha a négydimenziós mimézis megfelelőjeként működne. De akár lefordítható a „hűség” terminussal, akár nem, olyan mimézis-fogalom látszik körvonalazódni itt, amely magában foglalja a másolást, pontosabban reprodukciót; az önkifejezést, pontosabban az expressziót; a hagyománykövetést; illetve az autenticitást. Ez lehetővé teszi, hogy a mimézis-jelenség ezen összetett és dinamikus megközelítése mintegy centrumfogalomként működjék Greguss egyébként igen eklektikusnak tűnő, 1847 és 1888 között sokféle elágazó, elaprózódó esztétikaelméletében. Az eklektikusság itt nem elsősorban arra vonatkozik, hogy sokféle, összeválogatott diskurzus együtteséből alakult ki, sokkal inkább érvényes Greguss esztétikaelméletére az eklektikusságnak az a fajtája, amelyet az ókori eklekticizmus kapcsán vázol fel a szakirodalom: az eklektikus teória komplex központi fogalmak köré épülő flexibilis hálózat, amely folyvást átrendezhető, fogalomrendszere átválogatható annak megfelelően, milyen filozófiai kérdés, probléma megoldására keres választ egy adott fejtegetés (Albrecht 1994). A „hűség” ilyen értelemben vett dinamikus központi fogalmának segítségével tehát integrálhatókká válnak egymással Gregussnak a valóságrepresentációval kapcsolatos felvetései, amelyeket elsősorban Friedrich Theodor Vischer hatásához köt a szakirodalom (Nagy 1987. 9–16); pszichológiai és alkotáslélektani nézetei, melyre a Herbert Spencer-féle evolucionalizmus mellett a korabeli orvostudomány is nagy hatással volt; művészettörténeti vizsgálódásai, amelyeken Henszlmann Imre nézetei mellett a darwinista irány ugyancsak nyomott hagyott (Balogh 2020); illetve az a struktúraalkotó törekvése, melyet leginkább talán a sokak által ismert ballada-kismonográfiája (Greguss 1865) reprezentál, és mely művek és műfajok belső autenticitásának feltételrendszerét igyekszik feltárni.

Ez az összetett mimézis-fogalom túlmutat tehát idealizmus és realizmus megszokott, kétpólusú koordináta-rendszerén, sőt, megkérdőjelezni látszik e koordináta-rendszer alkalmazhatóságát, így az antirealista és imitációellenes címkék használatának relevanciáját is az adott kontextusban. Az ugyanis minden következetlenség ellenére világos, hogy Greguss előadásai a mimézist nemcsak az esztétikai valóság-reprezentáció, hanem egyrészt az alkotói lélektan, másrészt hagyomány és kulturális emlékezet, harmadrészt egy sajátos, struktúráként felfogott, esztétikai önelvűség horizontján is értelmezhetővé és értelmezendővé tették. Ez pedig nemcsak a 19. századi magyar esztétikai irodalomban kiemelkedő (és talán unikális) javaslat, de egyszersmind kulcsként szolgálhat Greguss műkritikájának, valamint a korszak kritikátörténetének alaposabb megértéséhez is.

IRODALOM

- Albrecht, Michael 1994. *Eklektik. Eine Begriffsgeschichte mit Hinweisen auf die Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte*. Stuttgart – Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog.
- Balogh, Piroska 2020. Toward an Evolutionary Aesthetics. August Greguss and the Hungarian Reception of Darwin. In Balogh, Piroska – Fórizs, Gergely (szerk.) *Angewandte anthropologische Ästhetik. Konzepte und Praktiken 1700–1900. Applied Anthropological Aesthetics. Concepts and Practices 1700–1900*. Hannover, Wehrhahn. 193–207.
- Fórizs Gergely 2014. Erdélyi János irodalmi kánonjának eszmei alapjai az 1840-es években. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 118/4. 491–506.
- Greguss Ágost 1849. *A szépészet alapvonalai*. Pest, Kisfaludy Társaság.
- Greguss Ágost 1858. A rútról: aesthetikai tanulmány. 1. *Budapesti Szemle*. 2/9–10. 348–389. 2. *Budapesti Szemle*. 2/12–13. 304–330.
- Greguss Ágost 1859. *A materialismus hatásairól*. Pest, Emich Gusztáv.
- Greguss Ágost 1865. *A balladáról*. Pest, Emich Gusztáv.
- Greguss Ágost 1888. *Rendszeres széptan. Hátrahagyott jegyzeteiből összeállította és sajtó alá rendezte Liszka Béla*. Budapest, Eggenberger.
- Greguss Ágost 2021. *Greguss Ágost válogatott irodalomtörténeti és irodalomkritikai írásai*. Kiadta Török Lajos. Budapest, Napkút.
- Halliwell, Stephen 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton–Oxford, Princeton.
- Hites Sándor 2016. A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről. *Irodalomtörténet*. 97/3. 263–299.
- Korompay János 1993. Az 'Egyéni és eszményi' szerzősége és forrásai. *Magyar Könyvszemle*. 109/4. 383–403.
- Korompay János 1998. A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása. Budapest, Akadémiai–Universitas.
- Nagy Endre 1987. *A magyar esztétika történetéből. 1849–1919*. Budapest, Kossuth.
- Riedl Frigyes 1912. *Három jellemzés. Toldy Ferenc – Greguss Ágost – Katona Lajos*. Budapest, Franklin.
- Rosenkranz, Karl 1853. *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg, Bornträger.

- Schmitt, Arbogast 2004. Was macht Dichtung zur Dichtung? Zur Interpretation des neunten Kapitels der Aristotelischen Poetik (1451a36–b11). In Jörg Schönert–Ulrike Zeuch (szerk.) *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin – New York, De Gruyter. 65–96. <https://doi.org/10.1515/9783110201826.65>
- Verseghy Ferenc 1826. *Lexicon Terminorum Technicorum az az Tudományos Mesterszókönnyv. Próba képen készítették Némelly Magyar nyelvészektől*. Buda, Typographia Universitatis.

Lukács és Zola

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21373>

„Csupán irodalmi vita ez? Azt hiszem, nem” – teszi fel a kérdést és válaszolja is meg azonnal Lukács 1938-ban az expresszionizmus-vita elkötelezett résztvevőjeként (Lukács 1994. 185). Valóban, Lukács számára az irodalom kapcsán soha semmi nem „csupán irodalmi vita” volt, ahogy általában a művészet kapcsán sem. Itt éppen az expresszionizmusról van szó, bár – ahogy tanulmányának címében állítja – voltaképpen a realizmusról, de ugyanúgy megtehetette volna ezt a kijelentést az impresszionizmusra, a naturalizmusra, az avantgárdizmusra, a dokumentarizmusra és még sok egyéb irányzatra vagy stílusra vonatkozóan is. A tét számára mindig világnézeti volt, ahogy világnézetként tekintett minden általa elutasított vagy kritizált művészeti irányzatra is, amelyekhez a lehető legátfogóbb ideológiakritikával közeledett, mert meggyőződése volt, hogyha nem így teszünk, akkor hagyjuk magunkat megtéveszteni az általuk közvetített látszat által, és nem ismerjük fel, hogy a legéletidegenebb és legtársadalomidegenebb formalizmus is saját korának terméke, tehát ugyanolyan részletesen kibontható ontológiája, episztemológiája, antropológiája és etikája van, mint a legrealistább művészetnek. A formálisnak, vagyis az absztraktnak – ezt Hegeltől nagyon jól megtanulta – nem a valóságos az ellentéte, hanem a konkrét. Az absztrakt lehet valóságos, ott lehet a világban, fennmaradhat és hatást fejthet ki, s éppen azért lehet ez így és éppen azért tudja ezt megtenni, mert még a legáltalánosabb absztrakció sem lehet azonos – definíció szerint nem lehet azonos – a totalitással, hanem annak csupán egy mozzanata, amelynek mindig megvannak a maga külső viszonyai, ha más nem, akkor az itt és most-hoz, az ez-hez (*das Diese*) való negatív viszonya. Az absztrakció el-vonatkoztatás, ami Lukács számára a legjobb esetben is dezantropomorfizációt jelent, ha nem egyenesen elidegenedést és eldologiasodást.

Tehát minden művészet realista lenne, csak létezne a realizmusnak egy rosszabb és egy jobb változata, egy absztraktabb és egy konkrétabb? Lukácsnak ezen a szinten tulajdonképpen azt kellene válaszolnia a kérdésre, hogy igen, de még ezen a szinten sem azt válaszolja. Az absztrakt művészetből ugyanis hiányzik valami, ami számára – legalábbis a művészet területén – a valóság fogalmá-

nak nélkülözhetetlen összetevője, sőt lehetőségfeltétele: a világ. A világ Lukács számára nem a puszta valóság, mert a puszta valóság esetlegességével és rendezetlenségével szemben a világ összefüggő, szerves egész, melynek szükség-szerűsége, értsd motiváltsága és érthetősége, illetve szerkezete az embernek köszönhető. A világ szükségszerűen emberi világ, antropocentrikus, melynek egysége a valóság kizárásával, vagy legalább elsajátításával és a világba való integrálásával teremthető meg. Hiába érez Lukács néha nosztalgiát a természet iránt, például *A regény elmélete* utolsó lapjain, az soha nem lehet más, mint környezet, erőforrás, a munka közege és végső soron valami fenyegetés – a társadalom második természetté válásának veszélye, az eldologiasodás veszélye. A valóságnak létezik egy nagyon egyszerű és nagyon tömör meghatározása Lukácsnál, amely egyszerűsége és tömörsége ellenére, vagy talán éppen azért, mégis sokatmondó és olyan következményekkel jár, amelyeket csak elfojtani lehet. A gondolat kapcsán Lukács Leninre hivatkozik: „Leninnek az átalakító gyakorlatról szóló elmélete éppen annak a ténynek elismerésén alapszik, hogy a valóság mindig gazdagabb és sokrétűbb a róla kialakítható legjobb és legteljesebb elméletnél” – írja (Lukács 1948a. 23). A valóság tehát az, ami *mindig több*, több minden elméletnél és – tegyük hozzá mi – több minden gyakorlatnál is, amely azt a világba akarja integrálni.

Lukácsnak ugyancsak Hegel mutatja meg a kivezető utat ebből a helyzetből. Hegel számára a természet mint létmód csupán egy lépcsőfok a szellem kibontakozásának folyamatában, amely a konkrétság nagyobb fokában lép túl az előző fázison, viszont a külsődlegességgel és a heterogenitással kell ezért fizetnie. Lukács ezt a metafizikai konstrukciót és nagy elbeszélést már nem használja, és történelemfilozófiájának középpontjában sem a természet filozófiájából a szellem filozófiájába való átmenet áll, mint inkább annak a ténynek a megállapítása, hogy a természet visszatért a szellem (a társadalom, a történelem, a tudomány, a filozófia, a művészet) területére és szétrombolja annak organikus egységét.

A szellem tehát letért történelmi küldetésének útjáról, s ez az esemény nem a fejlődési folyamat része, hanem valódi útvesztés, „rothadási folyamat”, ahogy fogalmaz, amelyből épülni nem, csak kigyógyulni lehet. Ami tehát van, az nem az igazi valóság, az ember valódi világa, s aki művészként csupán az adottat tükrözi vissza, az maga is csak része és terméke lesz ennek a hamis látszatnak. Az igazi világ, az igazi valóság, állítja megint csak Hegel szellemében, *a lényeg*, ami itt már nem is csupán a felszín esetlegessége mögött rejtőző mélyebb összefüggések szükségszerűségét jelenti, hanem azt, aminek és amilyenek a világnak szükségszerűen *lennie kell*, ha a benne rejlő lehetőségeket maradéktalanul, tehát *totálisan* kibontakoztatja.

Totalitás, szükségszerűség, szerves egység, lényegszerűség – ezek tehát a realitás és a realizmus lukácsi fogalmának alkotóelemei, egy ízig-vérig idealista realizmus mozzanatai, amely valójában soha nem létezik, mert definíció szerint nem létezhet, mivel a lényege az és csak az, hogy céleszmeként funkcionáljon a

történelmi folyamatban és a művészet történetében. A konkrét tehát – paradox módon – egy céleszme csupán, s talán szükségszerűen annak is kell lennie.

Az ímént úgy fogalmaztam, hogy Lukácsnak a jelen történelmi korszakáról és a jelen művészetéről alkotott képében vajmi kevés jele fedezhető fel annak, hogy bármilyen módon is a dialektikus kibontakozás szerves részévé válhatna. Valójában azonban, és dacára éles elutasításának és kritikájának, történelmi koncepciója megalkotásában legalább egy okból mégis szüksége van saját korára és arra a „rothadási folyamatra”, amelyet a társadalomban a monopolkapitalizmustól, a regényírásban Flaubert-től és Zolától, a képzőművészetben pedig az impresszionizmustól számít. A probléma megértéséhez még egy kis kitérőre van szükségünk a (hegeli) logika területére.

Lukács ugyanis a maga esztétikáját nem a hegeli esztétika, sokkal inkább a hegeli logika alapján építi fel. Így válhat központi fogalmává a hegeli esztétika szépség fogalma helyett a hegeli logika különösség fogalma. A különös (*das Besondere*) közvetítő, tehát szintetizáló fogalom az általános és az egyedi között, amely a konkrét felé képes utat törni a művészetben. Fentebb az absztrakció terminusát használtam, ami (nem elítélhető módon) annak az elhamarkodott következtetésnek a levonására készíthette a hegeli-marxista logikában kevésbé jártas olvasót, hogy itt valami általánosságról van szó, ahogy az absztrakt művészet kifejezést is talán a képzőművészetben használatos nonfiguratív, nem-ábrázoló művészet fogalmával azonosította. Hegelre és Lukácsra vonatkozóan azonban mindkét következtetés téves. Az absztrakt nem zárja ki a valóságost, állapítottuk meg eddig, most azonban még egy fontos megállapítást kell tennünk: az absztrakt nem zárja ki az egyedit. Nemcsak absztrakt általánosság létezik ugyanis, hanem absztrakt egyediség is. Hegel leghíresebb példája az absztrakt egyediségre, rögtön *A szellem fenomenológiája* első oldalán, az *ez* (*das Diese*). Az *ez* egyedi, amennyiben egy egyedi dolgot vagy tényállást jelöl, ugyanakkor teljesen meghatározatlan, mivel *ez* bármi lehet. Ugyanígy absztrakt egyediség egy pusztán a tulajdonnévvel azonosított személy, akiről ezen kívül semmit mást nem tudunk. Például egy szavazó, aki tisztán a mennyiségére, az egyetlen darab szavazatára van redukálva – erre építjük egész modern demokráciánkat. Konkrét akkor lesz valami, ha minél több szempontból és módon meghatározást nyer. Lukács Marxot idézi a konkrét fogalmának meghatározásakor *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalaiból*:

A konkrét azért konkrét, mert sok meghatározás összefogása, tehát a sokféleség egy-
sége. A gondolkodásban tehát mint az összefogás folyamata jelenik meg, mint eredmény, nem mint kiindulási pont, jóllehet az a valóságos kiindulási pont, és ily módon a szemléletnek és a képzetnek is kiindulási pontja (Lukács 1948a. 41).

Lukács egyetért Marxszal a fogalom meghatározását és a belőle levont következtetés első felét illetően, vagyis hogy a konkrét mindig eredmény és nem

kiindulási pont, a következtetés második része azonban – legnagyobb sajnálatára – már társadalomkritikai, illetve kultúrkritikai, azaz tudomány- és művészetkritikai kiegészítésre szorul. Hiszen a modern társadalomnak éppen az az egyik leglényegesebb jellemzője, hogy benne az ember nem konkrét, hanem absztrakt egyediségként tapasztalja meg önmagát és minden körülötte lévő dolgot és élőlényt, ahogy a modern tudományra is éppen az jellemző, hogy a konkrét tapasztalatot érzetekké, ingerekké absztrahálja, a modern művészet pedig hús-vér emberek helyett Josef K.-kat vonultat fel előttünk. A modern városi élet tömegek, áruk, látványok és zajok özöne egy konkrét értelemegész, tehát konkrét világ helyett. A valóság betört a világunkba, az emberi világba, fogalmaznánk mi, Lukács azonban természetesen nem így fogalmaz.

Ahogy azt a kérdést sem teszi fel, hogy vajon a konkrét, akár a konkrét totalitásig terjedően, feltétlenül valóságos-e. Hogy „az igaz az egész” (Hegel 1979. 18) híres hegeli tételével nem éppen most, tehát a harmincas években élnek-e vissza azok a totalitárius társadalmak, amelyek mindenre kiterjedő, átfogó világképet és világmagyarázatot, azaz ideológiát nyújtanak az emberek számára, csak éppen ez a totalitás, ha bizonyos elemei esetleg igaznak mondhatók is, a maga egészében hamis. Lukács persze azt válaszolná erre, hogy a baj itt a nem megfelelő és nem megfelelő mértékű közvetítéssel van, mert ha a közvetítés megfelelő szintű, akkor a műalkotás, hiába van „saját világa”, nem szakad el a való világtól, nem válik utópiává, hanem a mi emberi világunk *lényegére* mutat rá. Ezt nevezi a műalkotásban rejlő vagy legalábbis a műalkotástól megkövetelt tendenciózusságnak, amellyel az túllép a pusztá adottságon afelé a bizonyos lenni-kellő felé. A jó műalkotást tehát Lukács szerint nem a produktivitása teszi jóvá, a jó műalkotás nem fikció, soha nem a fantázia műve és soha nem a fantázia számára készül. Viszont két okból sem csupán a valóság egy darabja, hanem a valóság visszatükrözése: mert áttöri annak felszínét és a mélyére hatol, és mert szükségszerűen sűrítenie kell, hiszen nem lehet azonos kiterjedésű a világunkkal. A műalkotás intenzív totalitás. „A legkisebb dal ugyanolyan intenzív totalitás, mint a leghatalmasabb eposz” (Lukács 1948a. 32) – jelenti ki ellentmondást nem tűrő hangon, bár aztán mégis többre látszik értékelni Tolsztoj nagyregényeinek tágas, azaz extenzív világát, mint ezeket a bizonyos dalocskákat. Lukács igazi eszménye tehát mégis csak a műalkotás mint intenzív és extenzív totalitás.

E hevenyészett elméleti összefoglaló után immár feltehetjük a kérdést, hogy mi fordította olyan élesen szembe Lukácsot a naturalizmussal és kifejezetten Zola regényírásával. Mert szemben állt vele egész életében, s még ha időnként megpróbált is gesztusokat tenni irányában, például amikor születésének századik évfordulóján tért vissza rá immár sokadszor (Lukács 1946a. 132–146), értékelése érdemben soha nem változott, sőt az évek során inkább újabb és újabb érvekkel bővült. Egy ilyen kitartó szembenállás mögött talán nem ok nélkül sejtünk valami többet is a pusztá ízlésbeli vagy akár világnézeti különbségnél. Talán nem joggalanul feltételezzük, hogy Lukácsnak szüksége volt Zolára vala-

miért, ha másért nem, hogy negatív példaként hivatkozhatson rá. Ám negatív példa sem lehet akárkiből, hanem leginkább abból lehet és abból lesz, akivel kapcsolatban jó okunk van rá, hogy legfontosabb eszméinket és eszményeinket féltsük tőle, akár mert magáévá teszi, akár mert leleplezi és lerombolja őket. S Lukácsnak erre nagyon is jó oka volt.

Zola nem kis dalocskákat írt s nem is mesebeli történeteket fantázia szülte figurákról, hanem a II. Császárság társadalmi valóságának legátfogóbb, legrészletesebb és legmélyebbre hatoló irodalmi ábrázolását tárta olvasói elé egy húsztömbből álló regényciklus formájában. A Lukács által oly nagyra tartott Balzac méltó utódja volt tehát. Ám nem pusztá követője, hanem továbbgondolója és modernizálója, aki elmélyítette és kiszélesítette a balzaci társadalomfiziológiát a kor leghaladóbb társadalomfizikájával, szenzualizmusával és orvosi diagnosztikájával, hogy feltárja és kíméletlen kritikával illesse a kapitalizmus gazdasági, politikai és erkölcsi rendjének embertelenségét, s tegye mindezt úgy, hogy közben botránnyain és sikerein keresztül utat talál az olvasók legszélesebb tömegéhez, mert populáris művészetet művelt, amely mégis tanított, sőt emancipált és lázított is. Lukács számára azonban – Balzackal ellentétben – ő sokkal inkább a kapitalizmus kiszolgálója, eszköze és terméke, mintsem kritikusa és felforgatója. Mi a különbség Lukács szerint Balzac és Zola között? Balzacról ezt írja:

A regényalak életi és tudati összkomplexumának *egy* eleme az alakot a regény egész adott cselekmény-komplexumával összefüggésbe hozza, de kizárólag saját életlendenciáiból kifolyóan. Mert ez az összefüggés organikusan nő ki az alak érdekeiből, szenvedélyeiből, ezért eleven és szükségszerű. S az alak saját, szélesebb belső szükségzerűsége adja meg neki az élettelségét, bővérűségét, teszi azt, hogy nem masinaszerű, s nem pusztán a cselekmény alkatrésze. (Lukács 1946b. 79 – kiemelés az eredetiben.)

Zolánál ez a „szerves összefüggés” veszik el Lukács szerint mind az emberi személyiség, mind a társadalom, mind a személyiség és a társadalom viszonyának tekintetében. S innentől sorjáznak a vádak, melyek egy része nyilvánvaló képtelenség (mint például az, hogy Zola csak a gépies és statisztikai átlagot ábrázolja), más részükben tagadhatatlan igazságtartalom rejlik. Például abban, hogy a környezet megszűnik pusztá emberi környezet lenni, hanem önállósodik, néha akár főszereplőjévé válik a regénynek (vásárcsarnok, nagyáruház, tisztos úriház, tőzsde stb.); hogy a leírások is valóban önállósodnak, önmagukban és önmagukért is jelentőssé válnak; hogy nemcsak a motivált cselekedetek, hanem a motiválatlanok, sőt a külső történések, a véletlenek is szervezni kezdik a cselekményt; hogy az elbeszélő a mindentudó résztvevő nézőpontja helyett a felfedező-kutató megfigyelő nézőpontját veszi fel stb.

Manapság már fölösleges Lukácsot maradisággal vádolni és rámutatni arra, hogy amiket leír, azok éppen a modern társadalom, a modern ember és a mo-

den regény leglényegesebb jellemzői. Inkább dicsérni illene azért, hogy ha elutasítóan viszonyult is ezekhez a jellemzőkhöz, mégis pontosan detektálni tudta őket. Még így is kérdés azonban, hogy mindig és mindenben igaza van-e. Igaza van-e mindenekelőtt abban, ami talán a legfőbb vádja, hogy Zolánál minden csak tény, *caput mortuum*, ahogy fogalmaz (Lukács 1948b. 240), minden csak önállósult részlet, betét, minden csak felszín és külsődlegesség, ami mögé Zola nem tud és nem is akar bepillantani, hogy feltárja a mélyebb okokat és összefüggéseket?

A rövidség kedvéért Lukácsnak csupán egyetlen példájára szeretnék szorítkozni, melyben Balzac és Zola színház-leírását hasonlíttja össze, azon belül is csak arra, amelyik Zolára vonatkozik. Lukács összehasonlításának természetesen annak bemutatása a célja, hogy Balzacnál a színház „belső emberi drámák” helyszíne, ahol a történet a fordulópontjához ér, benne a szereplők cselekvő módon vesznek részt, s mi, olvasók is résztvevők vagyunk, amennyiben belsőleg átéljük a cselekményt, míg Zolánál kívülálló megfigyelők maradunk, egy képet szemlélünk, amelyben nem cselekvések, hanem események zajlanak, s maguk a szereplők is csupán az események passzív elszenvedői és nézői. A *Nana* című regényről van szó. Nézzük meg a színház leírását, azon belül is legfontosabbat, a nézőtér leírását.

A teremben, székiük előtt, Fauchery és la Faloise újból szétnéztek. Hanem most már felragyogott a terem. A nagy kristálycsilláron sísteregve lobbant fel a hatalmas gázlámgok sárga és rózsaszín tűzáradata, mely a mennyezettől a földszintig mint valami vakító zuhatag omlott széjjel. A székek gránátvörös bársonya barnáspiros színben villódzott; ragyogott a sok aranycifraság, de mind e tündöklést szelídebbé tette a halványzöld díszítés a mennyezet rikító festményei alatt. Hirtelen fénybe borult a fellobbanó rivalda, s beragyogta a függönyt, melynek tündériesen pazar, nehéz bíbor drapériája sehogy sem illett a szegényes kerethez, hol az aranyozás alatt, a repedéseken át, itt is, ott is kilátszott a gipsz. Meleg volt. A zenészek hangszereiket hangolták a kottatartók előtt, s a fuvolák gyors trillája, a kürt elfojtott sóhaja, a hegedűk zengő szava elvegyült a zsvaj növekvő áradatában. Valamennyi néző beszélt, lökdösődött, megrohanta a helyeket s nagy nehezen letelepedett; akkor tolongás volt a folyosókon, hogy az ajtókon alig fért be az emberek végtelen áradata. Volt aztán köszönetes jobbra-balra, ruhasuhogás, szoknyák és hajdíszek felvonulása, mit egy-egy frakk vagy szalonkabát feketéje tarkított. Lassanként megteltek a széksorok. Itt egy fehér öltözet villant elő, ott egy finom vonású fej hajtja le a kontyát, melyben ékszer tündökölt. Az egyik páholyban egy csupasz váll ragyog, olyan fehér, mint a selyem. Más nők nagy nyugalommal, tikkadtan legyezgették magukat, s a tolongó tömeget figyelték; lent a zenekari helyeken, mélyen kivágott mellényben, gomblyukukban gardéniával, fiatal emberek álldogáltak, s kesztyűs kézzel ide-oda forgatták látsövüket. A két unokatestvér ismerős arccokat keresett. (Zola 1982. 14–15.)

A leírás megfigyelő és résztvevő egyszerre. Konkrét személyeken, a helyszínen lévő személyeken keresztül látjuk a nézőteret, akik a látványban teljesen elmerülnek, s az kezdetben teljesen passzív benyomásként éri őket. Azután tekintetük céltalanul bolyongani kezd a részleteken, s a leírás végére figyelemmé, tudatos kereséssé válik, melynek célja a jelennek a múlthoz való kapcsolása, vagyis „ismerős arcok” azonosítása. Az érzékelés–észlelés–megfigyelés szubjektív folyamatának tökéletes megfelelőjét láthatjuk az objektivitás oldalán is. Mindent elborító és magába olvasztó vakító fényvel indul a leírás. Azután sokáig a primér érzetek dominálják, nem tárgyakat, embereket, jelentéseket azonosítunk, hanem absztrakt színérzetek, zajok, formátlan zenei hangok (hangolás), beszédfoszlányok érnek minket. Ugyanez mondható el a mozgásokról is: lökdösődés, tolongás, az emberek végtelen áradata. Majd tárgyak (szoknyák, hajdíszek, szalonkabát) kezdenek kirajzolódni, bár inkább csak felvillanni, a káosz-ból, amelybe lassanként emberi testrészek vegyülnek (váll, fej), s csak ezután jutunk el az emberig, illetve az ember és a tárgy megkülönböztetéséig, illetve a tér tagolásáig (előtér–háttér, alak–környezet). Egy folyamat leírását látjuk tehát, a szubjektum és az objektum születését, a látvány térbeli, időbeli és értelmi tagolódását, azt, ahogy a káoszból fokozatosan rend lesz, és ahogy kialakul a néző és a nézett, a nézőtér és a színpad térbeli és funkcionális struktúrája. Nem dialektikus közvetítés ez ugyan, ebben igaza van Lukácsnak, viszont keletkezés és konkretizálódás, a puszta tömegből különálló személyek, a puszta térből társadalmi intézmény keletkezik a szemünk és a szereplők szeme láttára. Mindenestre semmiképp sem tények véletlenszerű egymásmellettségének leírása.

S nem is puszta felszín. „Hirtelen fénybe borult a fellobbanó rivalda, s beragyogta a függönyt, melynek tündériesen pazar, nehéz bíbor drapériája sehogy sem illett a szegényes kerethez, hol az aranyozás alatt, a repedéseken át, itt is, ott is kilátszott a gipsz.” Igenis rögtön benézünk a felszín mögé, ahogy Bordenave, a színház igazgatója is rögtön bepillantást enged a kulisszák mögé: „a bordélyházam” (Zola 1982. 9). Majd elindulunk hátra a színpad mögé, fel a lépcsőkön, az egyre melegebb, szűkösebb és szegényesebb öltözők világába, ahogy eljutunk a *Tisztes úriház* hátsóudvarának cselédvilágába vagy a lóverseny pálya hátsó traktusaiba is, hogy megtudjuk, hogyan és miből, kiknek az élete árán és a munkájából keletkezik ez a bizonyos „puszta kép”, amelyről Lukács beszél, s amely valóban kép, valótlanított látványtér, melynek azonban anyagi és társadalmi háttérvilága van, ahová bizony Tolsztoj sokkal kevésbé vezet be minket, mint Zola. Ennek a tiszta látványtérnek pedig megvan a maga előregyártott középpontja a maga ontológiai és társadalomontológiai modalitásában, amit csak egy sajátos tárgy, a csodálat tárgya, a fétistárgy tölthet be. Ez a fétistárgy lesz Nana.

Nana véletlenül válik azzá, ami lesz, ebben igaza van Lukácsnak, ha csak a közvetlen eseményeket nézzük. Elkezdődik az előadás, és Nana már-már közneveltség tárgyává válik, amikor egy „csavargó suhanc”, egy „lurkó” száján kiszalad az a bizonyos mondat, amely Nana pártjára állítja a közönséget és ünnevelt

szárt csinál belőle: „Nagyon bájos!” (*Très chic!*). A „felszínen” tehát semmi nem a szereplő cselekedeteiből és „belső szükségyszerűségéből” ered, ahogy Lukács elvárná. De valóban így van-e ez a „mélyben” is? Nana nem a semmiből jött, erről Lukács mintha megfeledkezne, pedig egy egész regény, a *Patkányfogó* szól tragikus gyermekkoráról. Ki tehát ő valójában? Egy fiatal lány, akinek sorsát egy trauma pecsételte meg: kisgyermekként az édesanyjával elmentek megnézni az apját, aki a magasban, egy háztetőn dolgozott; mikor odaértek, és Nana megpillantotta az apját, felkiáltott hozzá, az apja lenézett, megszárdult és lezuhant; nem halt ugyan meg, de hosszú időre munkaképtelenné vált, és azután már nem volt képes visszamenni dolgozni; így kezdődött a család lezülése, amelynek egy idő után az édesanyja is részese lett, Nanának pedig innentől kezdve elhanyagolás, figyelemhiány, szeretethiány, majd csavargás és prostitúció lett az osztályrésze. A trauma pedig feldolgozatlan maradt. Még egyszer: ki tehát ő valójában? A pszichológia nyelvén, ha nem tévedek, ma úgy mondanánk: egy nárcisztikus személyiségzavarban szenvedő szerencsétlen ember, aki annyira áhítja a figyelmet és a szeretetet, hogy hajlandó érte pusztá látvánnyá vagy szexuális tárgyá tenni önmagát, miközben ő is tárggyá teszi és kihasználja a férfiakat, s „igazi” szerelmi viszonyt csak ezzel a bizonyos lurkóval képes létesíteni. Nagyon is motivált itt minden és „belső szükségyszerűségéből” ered, ahogy Lukács kívánta, csak ezek a motivációk nem a felszínen vannak, a szándékok, tervek vagy akár a megélt érzések szintjén, hanem annál sokkal mélyebben, ahova a dialektikus közvetítés – legalábbis annak lukácsi változata – már nem képes lehatolni.

IRODALOM

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1979. *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Budapest, Akadémiai.
- Lukács György 1946. *Balzac, Stendhal, Zola*. Budapest, Hungária.
- Lukács György 1946a. A százéves Zola. In Lukács 1946. 129–144.
- Lukács György 1946b. Balzac: Elveszett illúziók. In Lukács 1946. 69–96.
- Lukács György 1948. *A realizmus problémái*. Budapest, Athenaeum.
- Lukács György 1948a. A művészet és az objektív igazság. Ford. Gáspár Endre. In Lukács 1948. 19–63.
- Lukács György 1948b. Leírás vagy elbeszélés. In Lukács 1948. 236–284.
- Lukács György 1994. A realizmusról van szó. In Illés László (szerk.) *Vita az expresszionizmusról*. Budapest, Lukács Archívum. 171–189.
- Zola, Émile 1982. *Nana*. Ford. Vajthó László. Budapest, Európa.
- Zola, Émile 1986. *A patkányfogó*. Ford. Antal László. Budapest, Európa.

Reprezentáció és utópia Marin és Richir az idealizációról

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21372>

Tanulmányomban Louis Marin és Marc Richir utópia- és idealizáció-fogalmát szeretném bemutatni, elsősorban két szövegükre, Marin *Utopiques: Jeux d'espaces* és Richir *L'institution de l'idéalité* című könyvére fogok támaszkodni (Marin 1973. 21, 29, 115, 128; Richir 2002). Nem feltétlenül evidens, hogy Marin és Richir mintegy *együtt* látható. Az együttlátásuk mellett elsősorban az szól, hogy mindkettőjük számára kiemelkedő jelentőséggel bír a fenomenológia hagyománya, sőt hogy mindkettőjük számára a fenomén kapcsán megkerülhetetlen a *fenséges* problémája,¹ azaz a megjelenítés, a megjeleníthetőség kérdése, ezen keresztül pedig a *reprezentáció* problémája. Mind Marin, mind pedig Richir olvasatában az *utópia* kitüntetetten a megjelenítés, a reprezentáció kérdésével kapcsolódik össze: a nem itt és nem most lévő megjeleníthetőségével. Ugyanakkor mindkettőjük számára a reprezentáció – és az utópia – kérdése az *idealizáció* problémájához is elvezet. Ahhoz, hogy a megjelenítés során azt, amit megjelenítünk, szükség-szerűen át is alakítjuk. Mintegy megszépítjük. De legalábbis megváltoztatjuk. Az u-tópiát eu-tópiává változtatjuk.

A „reprezentáció” (*représentation*) Marin olvasatában eleve egy „utópia” (*utopie*) (Marin 1973. 291; Marin 2001. 207; Marin 1997. 225). Utópia, mivel nincs, nem lehetséges a tökéletes megjelenítés. Azaz a reprezentáció „*jelenlét*” (*présence*) és „*távollét*” (*absence*) közötti, hangsúlyozza Marin (Marin 1973. 22, 124). A megjelenítés maga a „*távollévő jelenlét*” (*présence absente*), avagy „*a távollét jelenléte*” (*présence d'absence*) (Marin 1973. 33, 127). Egészen pontosan: „»[A]z ábrázolt jelenléte és távolléte«” (*»présence et absence du figuré«*) – idézi Pascalt (Marin 1973. 45; Marin 1993. 13–15). Vagyis Marin interpretációjában a megjelenítés, az ábrázolás, a kép, a mimézis – bárhogyan is nevezzük a reprezentációt – legalább annyira a megjelenített visszahúzódása, eltakarása, elfátyolozása, mint amennyire a reprezentált élénk állítása, előtűnése, megmutatkozása. A tisztán megjelenítő

¹ Az, hogy a fenomén, a fenomenalizáció és a fenséges kérdése összefügg, legalább annyira evidens Marin és Richir számára, mint amennyire nem evidens Husserl vagy épp a fenomenológia klasszikus szerzői számára (ez alól talán egyedül Lévinas képez kivételt).

megjelenítés, vagyis az a reprezentáció, amelyből hiányzik a távollét, az a reprezentáció, ami tisztán *csak* jelenlét, maga lenne a dolog. Azaz a tiszta reprezentáció pusztán önellentmondás. A tiszta reprezentáció önmagát számolná fel, önmagát semmisítené meg. Egészen egyszerűen, a tökéletes megjelenítés nem lenne megkülönböztethető a megjelenítettől, magától a dologtól. A tökéletes megjelenítés nem megjelenítés lenne.² Azaz a reprezentáció csak mint nem-reprezentáció – legalább részben mint nem-reprezentáció – lehetséges.³ Ezért utópikus. Tehát Marin értelmezésében a reprezentáció utópiája maga a reprezentáció, a tiszta reprezentáció kritikája. Éppen ezért a kép – írja – mindig „egy távollét képe” (*image d'une absence*) is (Marin 1973. 91). Ebből pedig már az is látszik, hogy Marin számára a megjelenítés során valami történik a megjelenítetttel is. A reprezentáció során a reprezentált módosul. Több, de legalábbis más lesz, mint a pusztán dolog. A reprezentációnak ez a mássága – többlete, alteritása – pedig maga az *idealizáció* lehetősége. Az a megjelenítés viszont, ami tisztán a dolgot, pusztán a jelenlétet szeretné ábrázolni, ami minél inkább szeretné megközelíteni a dolgot, a dolog egyedi, egyszeri létét, idealizáció sem lehet. Az általánosról, de még csak egy általánosabbról sem tud majd beszélni. Arany Jánost idézve úgy visít, „mint másszor soha” (Arany 1969. 343). Vagyis a reprezentáció *távolléte* – alteritása – annak is a záloga, hogy a reprezentáció úgy tudjon visítani, „miként *legröbbször* a malac” (uo)!⁴

Ha elfogadjuk, hogy a reprezentáció „jelenlét” és „távollét” közötti, ebből az is következik, hogy a megjelenítés valamiféle „*harmadik*” (*troisième*) (Marin 1973. 21). Sem nem tiszta jelenlét, sem nem pusztán távollét. Ezt a kettő közötti harmadikat pedig Marin „*semlegesség*”-nek / „*neutralitás*”-nak (*neutralité*), sőt egy fenomenológiai értelemben vett „*semlegességmodifikáció*”-nak (*modification de neutralité*) fogja nevezni (Marin 1973. 26, 42, 44). Azaz a reprezentáció, a reprezentáció utópikus – jelenlét és távollét közötti – jellege miatt a megjelenítés egy fenomenológiai redukció, egy „*epokhé*” (*époque*) is (Marin 1973. 45). Husserl következtű meghatározásával a léttételezés felfüggesztése. A jelenlét felfüggesztése. A jelenlét felfüggesztése a távollét által – tehetnénk hozzá Marint parafrázálva. Marin ugyanezzel a semlegességgel, az epokhéval jellemzi az utópia, az ου τόπος „*hely nélküli*” (*sans place*) avagy „*nem-hely*”-szerű (*non-lieu*) jellegét is (Marin 1973. 21, 29, 115, 128).⁵ Azaz az utópia nem a hely, nem az itt „tagadás”-a (*négation*) – írja –, mindössze a *hic et nunc* felfüggesztése (Marin 1973. 20). Ezért is lehet

² Marin olvasatában az a kép, amit összekeverünk a valósággal, nem a tökéletes megjelenítés – ahogy a Zeuxisz-történet sugallja –, hanem maga a reprezentáció csődje. Amikor a reprezentáció megszűnik reprezentáció lenni. Ami, még ha lehetséges is lenne, biztosan értelmetlen lenne.

³ Husserl és Fink is éppen ezért „jelentelenítés”-ről (*Entgegenwärtigung*) is beszél a megjelenítés kapcsán (Husserl 1998. 233; Fink 1997. 61–63).

⁴ Az utópia és az alteritás kapcsolatáról Marin is ír, az utópia számára is nem csupán „a Másik Világ” (*l'Autre Monde*), de „a világ másikja” (*l'autre du monde*) is (Marin 1973. 300).

⁵ Richir inkább „hely nélküli”-t (*sans lieu*) mond (Richir 2004. 433). (A „non-lieu”, „sans lieu” és a „sans place” között nincs lényeges terminológiai különbség. Inkább az különböz-

megjelenítés, reprezentáció, egy másik világ megjelenítése, reprezentációja. De ugyanakkor az utópia nem is egy „állítás / igenlés” (*affirmation*) Marin számára (uo). Nem egy másik világ igazolása, megalkotása, létrehozása. Mert különben nem is megjelenítés, nem is reprezentáció lenne. Fontos megértenünk, hogy Marin olvasatában az utópiában és a reprezentációban épp ez a *troisième*, a neutralitás a közös. Az állítás és a tagadás közöttség. Az, hogy sem a lét, sem a nem-lét mellett nem kötelezi el magát. Épp a jelenlét és a távollét *közötti* differenciatorikus, *sem* ide, *sem* oda nem tartozó – mégis ide *is* és oda *is* tartozó – átjárójában ragad. Abban a „*passage*”-ban, mely ebben az értelemben tényleg „hely nélküli” (Marin 1973. 31, 300; Marin 1981. 123). Egy „nem-hely”. Egészen pontosan – Richir kifejezésével – egy „*hely nélküli hely*” (*lieu sans lieu*) (Richir 2004. 433).⁶ Ez a hely nélküliség a garancia arra, hogy az utópia ne legyen pusztá fantazma (nem-lét), azaz komolyan vegyük, de ugyanakkor mégse keverjük össze a valósággal (azaz tiszta lét se legyen). Ahogyan ez a hely nélküliség a garancia arra is, hogy a reprezentációink ne legyenek pusztá képzelgések (nem-létek), hanem tényleg megjelenítsenek valamit, de ugyanakkor a megjelenítést mégse keverjük össze magával a dologgal (azaz pusztá lét se legyen). Csakhogy vegyük észre, a harmadik, a neutralitás, az epokhé nem pusztán a lét, de az *egyediség epokhéja* is! A Marin által felvetett fenomenológiai redukció egy „*eidetikus redukció*” lehetőségét is felveti – gondolja tovább Richir a Marin által mondottakat (Richir 2002. 7, 10, 12, 14).⁷ Épp azáltal nyitja meg az idealizáció lehetőségét, hogy a távollét a jelenlét *konkrétságát*, sőt *egyediségét* is kikezdi. Azáltal, hogy az utópikus reprezentációink immáron nem úgy visítanak, mint *egy* konkrét, valós malac, *egy* adott helyzetben, hanem úgy, de legalábbis ahhoz hasonlóan, mint a legtöbb malac, legtöbbször. Épp azért, mert reprezentációk. Reprezentációk, s nem a prezenca maga. Legfeljebb egy „*prezenca-abszencia*”-ként (*présence-absence*) (Blanchot 1969. 145; Richir 1992. 370). Ahol az utópia immáron nem pusztán egy *u-*, de egy „*eu-tópia*” is (Marin 1973. 123–124). Nem pusztán egy nem-hely, de egy jó-hely is. A „boldogság helye” (*place du bonheur*), egy „*ideális*” (*idéal*) világ – írja Marin (Marin 1973. 123, 21).

Az idealizációt könnyedén elképzelhetjük úgy, mint valamilyen *utólagos* absztrakciót. Vannak az egyedi malacvisítások, majd azokat meghallgatva – nyilván nem az összeset, de azért nagyon sokat – általánosítunk, kiválasztjuk a közös elemeket, a legjellegzetesebbeket, a leglényegesebbeket. Bár Arany nem árulja el, hogyan sajátította el a költő a malacvisítást, de nyilván valahogy megtanulta. Nietzsche *A nem morálisan följagott igazságról és hazugságról* című szövegében vi-

reti meg egymástól ezeket a fogalmakat, hogy melyik szerző, milyen kontextusban használja őket.)

⁶ A „fenséges” (*sublime*), a „hely nélküli hely” (*lieu sans lieu*) és az „utópikus” (*utopique*) összekapcsolására Richir többször is visszatér (Richir 2010a. 63–64).

⁷ Az „eidetikus redukció” – azaz az „epokhé” – és az „idealitás” összekapcsolását lásd Richir 2002. 14.

szont azt veti fel, hogy az észlelés, a megismerés *nem utólagosan* idealizál, hanem *a perceptió már eleve valamilyen általánosítás*. Hiszen – mint írja –, „fogalmak”-on alapul (Nietzsche 1992. 6–7). A *fogalmaink* pedig már maguk is valamilyen általánosak: „Az individuálisnak és a valóságosnak az elhanyagolása révén jutunk a fogalmainkhoz, mint ahogy a formákhoz is, miközben a természet se formákat, se fogalmakat nem ismer...” (Nietzsche 1992. 7). Éppen ezért gondolja Nietzsche, hogy nem a valóságot ismerjük meg, hogy a megismerés, az észlelés *már eleve*, mindig torzít, avagy téved. Kant számára az észlelés ugyanígy fogalmi „*sematizáció*” is (Kant 1995. 172–178).⁸ Olyan percepciós sémák, minták segítenek a szubjektum számára az egyedi észlelési benyomásokat elrendezni, melyek szintén nem utólagosan, hanem *már eleve* általánosítanak és idealizálnak. A transzcendentális sematizmus nem utólagos. Nem absztrakció. Hanem az észlelés preszuppozíciója. Minden tárgytapasztalat előfeltevése. Avagy Kant és Nietzsche számára már akkor is idealizálunk, amikor valamire rámondjuk, hogy malac, amikor valamit malacvisításként azonosítunk. Amikor valamilyen általános fogalom, képzet, séma alá szubsumáljuk az individuálist.⁹ Marin és Richir számára ugyanígy *az idealizáció nem utólagos*, hanem a tapasztalat preszuppozíciója. Nemcsak a képek, a szavak, maga *a perceptió is reprezentáció*. Maga *a perceptió is utópikus*. Valamilyen *távollét* – a külső, idegen dolog – *jelenléte*. A *távollét* által felfüggesztett, redukált, zárójelbe tett (konkrét, individuális) jelenlét: „*dezindividualáció*” (*désindividualation*) (Richir 2002. 14).¹⁰ Epokhé. Azaz *idealizáció*.

De hogyan áll elő az utópia az észlelésben? Hogyan történik meg a jelenlét kikezdése a *távollét* által, vagyis hogyan *dezindividualizál*, *idealizál* a *perceptió*? Marin és Richir közös válasza mindezekre a kérdésekre a *temporalizáció*. Mind Marin, mind Richir számára az utópia, az utópikus „*jelenlét-távollét*” (*pré-*

⁸ Richir is előszeretettel alkalmazza a „séma”, „sematizáció”, „sematizmus” kifejezéseket, sőt „az idealitás sémájá”-ról (*schème de l'idéalité*) is beszél (Richir 2002. 20). Nem mellesleg Richirhez hasonlóan Kant maga is az időhöz kapcsolja a sematizációt (Kant 1995. 173, 175, 177). A „séma”-t Nietzsche is emlegeti (Nietzsche 1992. 14). Marin pedig a „séma”-t egyenesen az „utópia”-val hozza kapcsolatba (Marin 1991. 110–115; Marin 1973. 9, 25).

⁹ Kanthoz és Nietzschéhez hasonlóan Husserl maga is, legalább részben idealizációnak gondolja a tapasztalatot: „Tapasztalatunk világát [...] eleve bizonyos »idealizáció« (*Idealisierung*) segítségével értelmezzük” – írja (Husserl 1984b. 85; Husserl 1999. 41). Ugyanez a gondolat Husserl más szövegeiben is visszatér, az életmű szinte egészen végigvonul (lásd pl. Husserl 1972. 87).

¹⁰ Richir számára a szép az individualitásnak, míg a fenséges a dezindividualációnak felel meg: „fenomenológiai szempontból szép és fenséges, individualáció és dezindividualáció elválaszthatatlanok egymástól” – írja, majd valamivel később hozzáteszi: az individuálist a fenséges „kérelhetetlenül visszasodorja egy végtelen erejű dezindividualációs mozgás a káosz ősforgatagába” (Richir 1995. 78, 79). Nietzsche nagyon hasonlólt állít *A tragédia születésében*: Apollón a „principium individualionis”, míg Dionüszosz „széthatítja” az individualitás princípiumát, éppen ezért káoszként és „ős-egy”-ként jellemzi (Nietzsche 1986. 28, 30). Nietzsche számára – kimondatlanul is – Apollónhoz tartozik a szép, míg Dionüszoszhoz a fenséges. Dionüszosz mintegy a principium desindividualationis. (A fenséges és a dezindividualáció – az idealizáció – kapcsolatára még visszatérünk.)

sence-absence), avagy „a távollét jelenléte” még csak nem is az idealizáció miatt fontos elsősorban, sokkal inkább az idő, az időbeliség miatt. Vagyis ahhoz, hogy megértsük az idealizációt – mind Marin, mind Richir számára –, elsősorban a temporalitást kell megértenünk. Valójában *az idő az, ami idealizál*. Marin utópia-könyvének talán a legfontosabb gondolata az, amikor kijelenti, hogy az utópia jelentősége épp abban áll, hogy képes „összekomponálni a jelenléteket és a távolléteket” (*composer la présence et l'absence*) (Marin 1973. 131). Jelenlét és távollét összekomponálására pedig épp az időnek, az időbeliségnek van szüksége. Azaz az utópia valójában *temporalizáció*. Sőt mivel a jelenléteket és a távolléteket nemcsak az idő, de a tér is összekomponálja egymással, így az utópia *spacializáció* is. És persze a nyelv is egy ilyen jelenlét-távollét kompozíció. Azaz az „utópia” – írja Marin – „a tér játéka, amiben összeáll az idő, kiteljesedik és bevégeződik, de a betűk játéka is, a jelölők játéka a szöveg rendszerében” (Marin 1973. 25). Vagyis az utópia Marin számára egy *tempo-spacializáció*, sőt egy *tempo-spacio-reprezentáció*.¹¹ Ez a többszörös, sokszoros jelenlét-távollét, *présence-absence* kompozíció az, ami szélként kezdi ki, járja át a jelen közszerű szilárdságát, individualitását, konkrétságát.¹² Gyalulja simára, *dezindividualizálja, idealizálja* a tapasztalatainkat.¹³ *Már eleve* idealizálja.

S miként képes összekomponálni a jelenléteket és a távolléteket a temporalizáció és a spacializáció? Marin válasza egyértelműen a „háttér” (*arrière-plan*) fogalma, vagyis az, amit a fenomenológia – és Richir is – *horizontális*nak nevez (Marin 1973. 128; Marin 1992b. 49, 53). Az idő a fenomenológia számára horizontális. A horizont, a ház hátoldala nem semmi, nem az a semmi, amit a jelen *hic et nunc*-jában pusztán csak nem tapasztalunk. A hátoldal az a távollét, amire szüksége van a jelenlétnek, szüksége van a jelen tapasztalatának ahhoz, hogy jelenlét lehessen. Ha például a ház jelenbeli tapasztalatához nem tartozna hozzá a távollét, azaz a ház nem látott hátoldala, a ház már ház sem lenne, legfeljebb színházi díszlet, Patyomkin-fal lehetne. Vagyis a fenomenológia hagyománya tud egy olyan *távollétről*, ami a jelenlét mellett, a jelenléttel „együtt feltételezett” (*Mitgemeinte*) (Husserl 2000. 57, 61),¹⁴ ami nemcsak hogy nem utólagos, azaz „*redukálhatatlan*” a jelen tapasztalatához, de „*konstitutív*” is a jelenbeli tapasztalataink számára.¹⁵

¹¹ Az idő „térbeliesülés”-ét máshol is említi Marin (Marin 1992a. 27, 30, 33).

¹² A kő erőzője a szél által, ami a műalkotás, sőt a műalkotás idealizációjának is a feltétele, Didi-Huberman példája (Didi-Huberman 2005).

¹³ Olyan ez – írja Richir –, mintha tárgy dezindividualizációja a folytonos időben ténylegesen élt volna” (Richir 2002. 14). „Idealitás” és „temporalizáció” összekapcsolását lásd még Richir 2011. 77. „Idealitás” és „távollét” kapcsolatát pedig Richir 2011. 68–69.

¹⁴ Husserl számára itt épp a „horizont” az „együtt feltételezett”.

¹⁵ A „redukálhatatlan” (*irréductible*), „konstitutív távollét” (*absence constitutive*) elsősorban Fédida kifejezése (Fédida 1978. 304, 321–322., 330, 372–373). De a „konstitutív távollét”-et Barbaras is használja Merleau-Pontyt elemelve (Barbaras 1999. 50, 158), sőt Merleau-Ponty maga is ír „konstitutív üresség”-ről (*vide constitutif*) (Merleau-Ponty 2007. 69; Merleau-Ponty 1964. 79). De például a „konstitutív távollét”-et Belting is emlegeti a képek kapcsán (Belting 2003. 224), ahogyan Didi-Huberman is (Didi-Huberman 2005. 11). Miközben Richir –

Marin értelmezésében *ez a redukálhatatlan, konstitutív távollét az utópia*. Az a nem itt és nem most lévő hátoldal, háttér, ami épp ebben a nem itt és nem most lévő jellegében szükséges magához a jelen tapasztalatához, a jelenléthez is. Ugyanúgy, ahogyan a *múlt* és a *jövő* háttére is szükséges a *most* tapasztalatához, miként az *ott* háttére is szükséges az itt lévő tapasztalatához, vagy ahogyan a távollévő *jelentés* feltételezése is szükségszerűen hozzájárul a reprezentációinkhoz.¹⁶ A fenomenológia számára a „retenció” és a „protenció” az a múlt és az a jövő, ami együtt jár a jelennel – nem későbbi, mint a jelen –, ami ebben az értelemben a jelen háttérét, redukálhatatlan, konstitutív távollétét, kettős horizontját alkotja. Tehát leszögezhetjük, a *temporalitás* maga is horizontális, *horizontális-utópikus: jelenlét és távollét* előre, eleve adott – nem utólag adódó – *kompozíciója*. Csakhogy vegyük észre, a horizontalitás nem pusztán a jelen itt és mostját kezdi ki, de *a horizontális távollét* – az „arrière-plan” – *a jelenlévő egediséget is kikezdi*. S bár ez Marin utópia-értelmezéséből legfeljebb csak sejthető, de a Richir által mondottakból már teljesen egyértelmű: maga a horizontális *távollét* az, ami Richir kifejezésével a „*dezindividuáció*”-t, azaz az idealizációt lehetővé teszi.

De hogyan idealizál az idő? Hogyan gyalulja az idő simára a konkrét, individuális tapasztalatainkat? Az idealizáció kapcsán Richir egyik legfontosabb forrása Husserl mellett nagy valószínűséggel Patočka. A fenomenológia hagyományának megfelelően, Marinhez és Richirhez hasonlóan Patočka szintén a „*horizont*” „*távollévő jelenléte*” felől magyarázza az időt (Patočka 1997b. 60). Éppen ezért Patočka számára az időtapasztalat ugyanúgy „*sematizál*” és „*idealizál*” (Patočka 1997b. 61), mint ahogyan Marin és Richir számára is. Patočka értelmezésében ugyanígy a jelen konkrétságával szemben fellépő meghatározatlan távollét szele az, ami dezindividualizál: simára gyalulja a *hic et nunc* egediségét.¹⁷ „A jelen” – írja – „bizonytalan távollétté párolog el, a meghittén ismerős [...] körvonalai fokozatosan elmosódnak és annak formáját öltik fel, ami számunkra már csak a legáltalánosabb fogalmakkal hozzáférhető...” (Patočka 1977b. 59–60). S bár Patočka értelmezésében az így létrejött idealizáció maga a „világ” lesz, amiről Marin nem beszél, s Richir sem sokat, de a logika ettől még ugyanaz marad.¹⁸ A jelent a múlthoz és jövőhöz kötő kettős intencionalitás, a retenció és a pro-

Merleau-Ponty nyomán – inkább az „institúció” kifejezést részesíti előnyben a „konstitúció”-hoz képest, elsősorban annak kevésbé stabil, sokkal inkább az időhöz kötődő jellegénél fogva.

¹⁶ A jelen Husserl interpretációjában „viszonylagos” (*relatív*), ami csak a múlthoz és a jövőhöz képest lehet jelen. Olyan „üstökös” (*Komet*), amihez a „csóvája” (*Kometenschweif*) már eleve, s nem utólagosan járul hozzá (Husserl 2002a. 48).

¹⁷ Patočka nem használja a dezindividuációt mint kifejezést, de egy „nem-individuált”-ról, „az individualitás túllépéséről” igenis beszél (Patočka 1997a. 165, 168).

¹⁸ A „világ” (*Welt*) problémája jól ismert a fenomenológia számára, nem Patočka találmánya, a késői Husserl, a *Tapasztalat és ítélet* egyik legfontosabb kérdése. (Az *Erfahrung und Urteil* Prágában jelent volna meg, ha nem szól közbe a második világháború, a kiadást Patočka szervezte Husserl számára, de mindössze a nyugati kiadóknak küldött tiszteletpéldányok maradtak fenn az utókor számára.) Magyarul: Husserl 1984b. Heidegger számára, a *Lét és időben* a világ szintén kitüntetett szerepet játszik.

tenció horizontja a jelentapasztalataink egyediségét és konkrétságát *a távollét bizonytalan párjává* porlasztja szét. De megint csak hangsúlyoznunk kell, *a temporalizáció mint dezindividuáció nem utólagos idealizáció*. Nem a „visszaemlékezés” (*Wiedererinnerung*) jelenhez képest utólagos homályossága idealizál, hanem a horizontális „*primér emlékezet*” (*primäre Erinnerung*) *már előre, eleve adottan (vorgegeben)* idealizál!¹⁹ Már előre, eleve adottan elhomályosítja az egyedi tapasztalatot. A jelenhez nem utóbb járul hozzá a múlt és a jövő, ugyanúgy, ahogyan a házhoz sem utólag járul hozzá a hátoldala, ahogyan Kant és Nietzsche számára is már eleve általános fogalmakat és sémákat percipiálunk, nem pedig individuális tárgyakat. Marin, Patočka és Richir legfeljebb abban lép túl a Kant és Nietzsche által mondott nem utólagos idealizáción, hogy számukra már *maga a temporalitás az, ami sematizál-idealizál*. A temporalitás mozgása, szele az, ami *nem utóbb*, hanem *már eleve* simára gyalulja a követ, az észlelés során *már eleve* csak az idealizáció eróziója által legyalult kősziklákkal találkozhatunk. Avagy az erózió munkáját sohasem látjuk, sohasem tapasztaljuk a jelenben. Az idealitás eróziója mindig csak „*utólagosan*” (*après coup*) érzékelhető – írja Richir és Marin is (Marin 1994. 286; Richir 1992. 15, 220, 222). Sohasem látjuk a nem erodált, a konkrét, individuális követ. A sziklát szél nélkül.

De ha már maga az *észlelés* sem lehet meg idealizáció nélkül, úgy az idealizáció a *valóság* tapasztalatát sem hagyhatja érintetlenül. Szeretném hangsúlyozni, hogy Marin, Richir vagy Patočka számára, ahogyan Kant és Nietzsche számára is, nem úgy kell elképzelni az idealizációt, mint ami utólagos a valósághoz képest – ahogyan az észlelés reprezentációja sem utólagos a valósághoz képest. *Nincs, nem létezik egy tiszta idealizálatlan-reprezentálatlan realitás*. Valóság. Ahhoz, hogy létezzék akárcsak egyetlen ház is, *a háznak szüksége van a dezindividuáció, az idealizáció horizontjára*. Ahhoz, hogy létezenek a tárgyaink, ugyanígy szükségünk van a dezindividuáció, az idealizáció horizontjára: *az utópiára*. Az utópikus *távollét* megjelenítésére. Máshogyan fogalmazva az utópia – vagy még inkább az eu-tópia –, az idealitás nem a világunkon kívül helyezkedik el, mint a nem látott semmi. Az *utópia* idealitása ugyanúgy *egyszerre* van *belül* és *kívül* a világunkon, ahogyan a horizontális *távollét*, a háttér is egyszerre része a tárgyaknak (a háznak) és egyszerre van túl is a tárgyakon, mint az, ami *hic et nunc* nem percipiálható. S mivel itt és most nem érzékelhető, a tárgyakon túli, mégis a tárgyakba is beleértett, azokon inneni is ez a horizont, azaz az utópia, ez egyben egy *temporalizáció* is. Múlt- és jövőszerű is. Ahogyan egy *spacializáció* is. Ott-szerű is. Vagyis az, ahogyan egyszerre van belül és kívül a világunkon a dezindividuáció, az idealizáció horizontja – az utópia – maga a *temporalizáció* és a *spacializáció* mozgása. Avagy az, ahogyan egyszerre van belül és kívül is a világunkon a dezindi-

¹⁹ Az „elsődleges / primér emlékezet” (*primäre Erinnerung*) Husserl időelemzéseinek sarkalatos pontja (Husserl 2002a. 48–49., 52, 54, 58–61). Az „előre / eleve / előzetes adottság” (*Vorgegebenheit*) problémáját lásd Husserl 1984b. 70–75.

viduáció, az idealizáció horizontja – azaz az utópia – maga a *representáció* mozgása. A távollét jelenlétének tér- és időbeli megjelenése, megjelenítése. Egészen pontosan fogalmazva a dezindividuáció, az idealizáció horizontja, *az utópia maga a megjeleníthetetlen távollét mégis jelenléte*: „a reprezentálhatatlan prezentálása” (*présentation d'un irréprésentable*) (Marin 1994. 291).²⁰

A reprezentálhatatlan prezentálása pedig Marin számára a „fenséges” (*sublime*) maga (Marin 1994. 291, 300; Marin 2009., 59). A fenséges a megjelenítés, sőt a megjeleníthetőség paradoxona. A távollét jelenlétének paradoxona. Az, ami egyszerre van *kívül és belül* is a világunkon. Az, ami egyszerre látható és nem-látható. Éppen ezért már a reprezentáció fogalma is elégtelennek bizonyul itt.²¹ Ha ugyanis a távollét, a horizont magának a tárgykonstitúciónak is a része, a világnak is része, a távollét megjelenítése már egy szó szerinti re-prezentáció sem lehet. Hiszen ez esetben egy primér, re- nélküli prezencia, egy tiszta valóság, egy puszta realitás sem létezhet. A valóság már *elève* megjelenítés is. Innentől pedig a prezencia és a re-prezentáció sem játszható ki egymással szemben. Éppen ezért a dezindividuáció, az idealizáció horizontja, *az utópia* – Marin kifejezésével – maga a „re-prezencia” (*re-présence*) (Marin 1973. 89).²² Olyan megjelenítés, ami már nem is re-, vagy ha re- is, akkor sem megjelenítés, hanem maga a prezencia, re-prezencia.²³ Olyan valóság, realitás, prezencia, mely már előre, eleve magában tudja a reprezentációt. Az idealitást mint horizontot. *A re-representálhatatlan távollét dezindividuációjának – idealizációjának – a horizontját, azaz az utópiát is magában tudja.* A megjeleníthetetlen mégis megjelenítését is magában tudja. A fenségest.²⁴ A kösziklát. Mely minden mérhetetlensége, végtelensége dacára, mégis, még mindig az idealizáció eróziója által simára gyalult köszikla marad.

A „re-prezencia” fogalmából két dolog is fog következni. Egyrészt az, hogy mind Marin, mind pedig Richir olvasatában *a világunk mindig is* – legalább részben – *egy ideális*, vagy inkább *idealizált világ*. Ugyanakkor, másrészt, ez a mindig is, legalább részben idealizált világ mégsem „a lehetséges világok legjobbika”. Azért nem, mert az idealizáció mind Marin, mind Richir számára mindössze az u-topikus *távollét*, a dez-individuáció által idealizált világ. Azért, mert az „*ideál* /

²⁰ Avagy „a reprezentálhatatlant prezentálja” (*se présente de l'irréprésentable*) (Marin 1994. 300). Vö. Marin 1985. 19.

²¹ Husserl megoldása erre a nem reprezentáció-szerű megjelenítésre a „prezentifikáció” (*Vergegenwärtigung*) (vö. Popovics 2022).

²² Husserl is használja a „Repräsenz” kategóriáját (Husserl 2002b. 243). Ehhez a problémához tartozik még a *Bernauti kéziratok* „ősmegjelenítés / ősprezentáció” (*Urprésentation*) fogalma is (Husserl 2001. 3, 61–63).

²³ Nemhiába nevezi Marin ezt a nem újra-megjelenítésként, nem re-prezentációként értett megjelenítést „ikonikus jelenlé”-nek (*présence iconique*) (Marin 1973. 76). A sem nem tiszta re-prezentációként, sem nem puszta prezenciaként értett jelenlé-távollét, a re-prezencia egy ikonikus jelenlé.

²⁴ Richir nem pusztán az idealizáció kapcsán emlegeti a dezindividuációt, hanem a fenséges kapcsán is, ezáltal pedig megteremtí az idealizáció és a fenséges összekapcsolhatóságát is (Richir 1995. 78–79).

eszmény” (*Ideal*) örökre csak a *végtelen* fenségével *közélelhető* csupán (Hegel 2004. 129–132).²⁵ Egy nem pusztán *dez-individuális*, de egy *in-konkrét* idea is. Mindössze egy „*vázlat*” (*esquisse*) (Richir 2000).²⁶ Egy „*séma*”. Olyan vázlat és séma, mely pusztán *csak* a be nem töltöttsége által – a távollét által – képes idealizálni.²⁷ Azaz nem egy konkrét hegeli „*ideál*”-hoz jutunk ebben az idealizációban, mindössze, talán, csak egy „*regulatív*”, „*hipotetikus*” kanti-husserli „*eszmé*”-hez (*Idee*).²⁸ Egy „*egész nélküli egység*”-hez (*ensemble sans unité*) (Blanchot 1969. 31). Nem úgy kell elképzelnünk innentől az idealizációt, hogy a legszebb, bár együtt sohasem látható részekből – a legszebb orrból, szájból, fülből stb. – összeállítható a tökéletes egész, az ideális arc, maga az eszmény,²⁹ sokkal inkább egy olyan idealitás idéződik meg itt, ami *üres, betöltetlen*. Távol- és nem jelenlévő. Mint ahogy Homérosz írja le Nauszikaát: nem tudjuk meg, hogy a phaiák királylányának milyen színű a haja, a szeme, milyen a szája stb., mert csak az Odüsszeuszra tett hatásáról számol be az eposz, azaz az ideálist kitöltetlenül hagyja.³⁰ A *távollétre* bízta. Mintha csak az Arany által említett malacvisítást színlelő költő hirtelen *csendben* maradna, azért, hogy mindenki más és más visítást hallhasson bele a szavak megszakításába. A re-prezentálhatatlan *távollét* dezindividuuációjának *utópikus* horizontjába. Az *idealitás* megjeleníthetetlen megjelenésébe: a *fenséges*be. Valahogy úgy, mintha újra és újra más és más tengerrel és széllel egészítenénk ki, töltenénk be a simára gyalult kőszikla történetét. A távolléten alapuló idealizáció szükségszerű *pluralizációja és multiplikációja ez*.³¹ Ahol az utópia már nem is az idő vagy a tér játéka, hanem az idők és a „terek játéka” (*jeux d’espaces*) – ahogyan Marin fogalmaz. Szigorúan többes számban.

²⁵ A „végtelen közelítés” (*unendliche Annäherung*) Friedrich Schlegel fogalma, és szintén összefügg mind a fenségessel, mind az idealitással (Schlegel 1980. 155).

²⁶ A francia szövegek Husserl „Abschattung” terminusát hol „leárnýkolódás”-ként (*adombration*), hol „vázlat”-ként (*esquisse*) fordítják, mivel a német szó a rajz, a vázlat árnyékolására is utal. Husserl számára a horizontális múlt és jövő a jelen „Abschattung”-ja. Olyan árnyék, mely mindig együtt jár az árnyékot vetővel.

²⁷ Marin számára ilyen az „ikhnográfia”, az a Vitruvius által leírt építészeti terv, mely épp a vázlatossága révén lehet a később megvalósítandó – szükségszerűen tökéletlen épület – tökéletes ideája (Marin 2009. 123). A „betöltöttség” (*Erfüllung*) és a „nem betöltött / betöltetlen” (*unerfüllt*) Husserl kategóriái a konkrét, jelenszerű tapasztalatokkal együtt, illetve nem együtt járó jelenségekre. Így például a horizont – legalább részben – „betöltetlen” (*unerfüllbar*) tapasztalat a számára.

²⁸ A kanti regulatív, hipotetikus eszme elemzését, illetve ennek kapcsolatát a Friedrich Schlegel által emlegetett végtelen közelítéssel lásd Frank 1998; Frank 1991. Husserl számára az „eszme” kiemelkedően fontos (Husserl 1922; Husserl 1984a).

²⁹ A legszebb egyedi részekből összeállított ideális egész, azaz az elekcio-elméletek antik előzményeit, illetve ezek továbbélését lásd Radnóti 2010. 77, 181, 286.

³⁰ Nauszikaá *epitheton ornansa* Devecseri Gábor fordításában a „hókarú” (*λευκόλενος*), mindössze annyi információnk van a leány szépségéről, hogy az „égtől kapta a báját” (*θεῶν ἄπο κάλλος*), illetve hogy „kimagaslik” a szolgálói közül (Homérosz 1957. VI 186, VIII 457, VI 107). Ezen túl tényleg semmilyen konkrétícióval nem rendelkezünk a szépségét illetően.

³¹ Marin az utópiát „többszörös/sokszoros” (*multiple*) jelenségként, „többes számú/plurális játék”-ként (*jeu pluriel*) írja le (Marin 1973. 23, 21).

Ha eleve idealizáció, de legalábbis idealizáció is az észlelés, ha már a fogalmi megismerés, a percepció sémák is idealizálnak, akkor az idealizáció a lehető legelcsépeltebb megszokásaink közé is tartozik. Semmilyen magasztos és fel-emelő sincs benne. Sőt felmerül a kérdés, hogy hogyan lehetséges egyáltalán észrevenni, tapasztalni az idealizációt? El lehet-e egyáltalán különíteni az idealizációt és a nem-idealizációt? Nietzsche válasza egyértelmű: csak igen nehezen lehet elkülöníteni az idealizációt és a nem-idealizációt. Hiszen *nincs, nem létezik egy nem idealizált világ*. Nincs, nem létezik egy tiszta, az idealizáció által nem átalakított világ. Egy nem utópikus világ. Olyan ez – mondja Pascal nyomán –, mintha „*ugyanazt az álom*” álmodnánk napról napra (Nietzsche 1992. 12–13), ami ennyiben ugyanolyan konzisztens és meggyőző stb. lenne, mint a valóság, avagy azt sem tudhatnánk igazából, nem az álom-e a valóság és *vice versa*. Ezáltal pedig felébredni sem tudnánk soha, vagy pontosabban a felébredést és az álomba zuhanást sem tudnánk elkülöníteni soha. Azt sem tudhatnánk, mikor, melyik tapasztalatfolyam az álom, melyik a valóság. Azaz úgy tűnik, a zavaros álmainkat csak egy tiszta nem-álomszerű állapothoz *képest* tudhatnánk álomnak. Az idealizációt csak egy nem-idealizáló tiszta tapasztalathoz *képest* tudhatnánk egyáltalán idealizációnak. Ha viszont *állandó* az idealizáció – ahogyan Kant, Nietzsche és Marin, Richir is gondolja –, akkor már idealizációról sem beszélhetnénk, hiszen nem lenne egy olyan nem-idealizált állapot sem, amihez *képest* az idealizáció tapasztalható lenne. Ez esetben az idealitás kérdését még csak fel sem tehetnénk.

Ugyanakkor Nietzsche mégsem ezt gondolja, ahogyan Marin és Richir sem. Mivel az idealizáció nem is azonos, nem is ugyanaz, hanem *pluralizálódik és multiplikálódik*, mégis felébredhetünk, de legalábbis felriadhatunk, ha nem is egy tiszta – idealizálatlan – valóságra, hanem egy másik idealizációra. Egy máshogyan, másképp idealizáló *másik* idealitásra. Egy *másik álomra*. A temporalizáció, a spacializáció, a reprezentáció az idealizáció szóródásai. Multiplikációja és pluralizációja. Ahogyan a különböző idő- és térbeliesülések, a különböző megjelenítések is az idealizáció szóródásai. Nietzsche számára az idealizáció pluralizációja és multiplikációja, az, ami beláthatóvá teszi az idealizációt, maga a *művészet* (Nietzsche 1992. 12). A művészet bár maga is idealizál, álomszerű, de *mégsem* „ugyanaz az álom”. Nietzsche olvasatában az idealizáció belátása nem a térhez vagy az időhöz, nem az utópiákhoz köthető, mint Marinnél vagy Richirnél, hanem a művészethez. Bár abban mindannyian egyetértenek, hogy így sohasem juthatunk el a nem-idealizált és az idealizált világ tiszta különbségéhez, az idealizáció *mégis* beláthatóvá válik. Ha nem is egy tiszta valósághoz képest, legfeljebb egy *másik, máshogyan* idealizáló idealizációhoz *képest*. Az az alternatív idealizáció pedig, mely során bár a tiszta, idealizálatlan valóság nem látható, de az idealizáció *mégis* belátható – Marin számára – elsősorban nem a művészet, hanem az *utópia*. Az utópikus temporalizáció és spacializáció. Az utópikus reprezentáció. Az a tapasztalat, hogy bár a megjelenített valóságot a maga tisztaságában sohasem ismerhetjük meg, de mindezek dacára a megjelenítést *mégis* láthatjuk, a

valóságot megmásító idealizációt mégis beláthatjuk: „*a reprezentálhatatlan prezentálása.*” Azaz az idealizáció belátása maga a *fenséges*. A távollét dezindividuációjának végtelensége bár sohasem enged hozzáférni a köszikla eredeti alakjához, azt mégis látni engedi, hogyan *változik meg* a szikla az erózió hatására. Hogyan válik simává. Hogyan gyalulják le a fogalmaink és sémáink a tapasztalat egyenetlenségeit – miközben a valóságot mégsem látjuk. Az eredeti sziklát sohasem láthatjuk. Legfeljebb az erózió korábbi jeleit. Husserl és Richir fogalmaival az eredeti, egyetlen „*valóság*” (*Realität*) sohasem látjuk, legfeljebb a sok, számos „*valóságos*”-t (*reell*).³² A sokféleképpen erodált, *sokféle* simaságot.³³

Richir egy „*polimorf temporalizáció*”-ról (*temporalisation polymorphe*) beszél (Richir 2002. 19). A biztos, kitüntetett valóság, azaz a „*jelen nélküli*” (*sans présent*) temporalizációról. Amit a „*jelen nélküli jelenlétben*” (*présence sans présent*) történő temporalizációnak fog nevezni. Egészen pontosan ez egy „*polimorf temporalizáció a jelen nélküli jelenlétben*” (*temporalisation polymorphe en présence sans présent*) – írja.³⁴ Azért jelen nélküli, mert ezt az időbeliséget már nem a most pontok, a jelenpillanatok irreverzibilis szukcessziója, hanem a távollét horizontja, a *redukálhatatlan, konstitutív távollét horizontja* adja.³⁵ Az az abszencia, mely már nem is csak temporalizál, de épp a *meghatározatlansága* révén legalább ennyire spacializál is: „*temporalizáció / spacializáció a jelenlétben*” (*temporalisation / spacialisation en présence*) – írja (Richir 2010b. 93). Nemcsak a jelen, a most kitüntettségét függeszti fel, de az itt, a hely kitüntettségét is felfüggeszti. Nemcsak „*jelen nélküli*” (*sans présent*), de „*hely nélküli*” (*sans lieu*) is ez a temporalizáció / spacializáció.³⁶ Azaz egy „*utópia*” is – hangsúlyozza Richir (Richir 2010b. 62, 66).³⁷

³² Richir 2002. 9, 10; Richir 2011. 60–61. Deleuze a „*virtuális*”-t használja ennek a nem valóságnak, mégsem irrerealitásnak a leírására. A virtuális számára a „*reális aktuális nélkül*” (*réel sans actuel*) (Deleuze 1975., 89, 107; Deleuze 2009. 97, 118). A virtuális Deleuze más szövegeiben is feltűnik (Deleuze 1968. 269). De a „*virtuális*”-t Richir is említi (Richir 2011. 106).

³³ A sokféle simaság – dezindividuáció – sokféle individualitását. A sohasem teljesen tökéletes – részben még mindig individuális – idealitást.

³⁴ A „*jelen nélküli jelenlétben való temporalizáció*” (*temporalisation en présence sans présent*) Richir egyik leggyakrabban használt terminusa, ami számos helyen visszatér a könyvében a temporalizáció polimorf jellegének hangsúlyozása nélkül is (Richir 2002. 10, 13 stb.).

³⁵ Marin számára ugyanígy már maga a jelen is utópikus, rögzíthetetlen, hely-nélküli (Marin 1979. 247–250).

³⁶ Nem pusztán egy „*jelen nélküli jelenlétben temporalizálódik*” (*temporalise en présence sans présent*), de egy „*hely nélküli khórában »spacializálódik«*” (*»spatialise« en chóra sans place*) is – írja Richir (Richir 2011. 104).

³⁷ A „*polimorf temporalizáció*” kapcsán Richir a tér és az idő mellett majd a „*transzcendentális interszjektivitás*”-t is említi (Richir 2002. 19). A másik, az idegen szintén nem lehet meg idealizáció nélkül, hiszen a másik konkrét jelenét a saját jelenemben sohasem tapasztalhatom – hangsúlyozza Husserl és Richir is számos helyen. Arról nem is beszélve, hogy a másik mássága maga is valamilyen temporális tapasztalat a fenomenológia számára: „*apprezentáció.*” (Husserl 2000. 125–137.) Az „*»ideális«*” (*idéal*) és a „*»más«*” (*autre*), a másik kapcsolata Marinnal is felmerül (Marin 1973. 21).

Sőt a jelen nélküliség dezindividuuációja miatt egy *idealizáció* is.³⁸ Vagyis Richir olvasatában a meghatározatlan távollét horizontja úgy *tempo-spacializál*, hogy közben *utopizál* és *idealizál* is! Mindeközben pedig *a reprezentálhatatlan távollétezt prezentálja*. Mint tempo-spaciális utópikus idealitást. Magát *a reprezentálhatatlan távollét fenségét prezentálja mint tempo-spaciális utópikus idealitást*. A térben és időben erodált, *mégis*, sőt éppen ezért idealizált kőszikla utópikus simaságát. Azt a horizontális abszenciát, melynek elérhetetlensége, végtelensége, *fensége*, hol tér-, hol időbeli távolságként, hol temporalitásként, hol spacialitásként tűnik fel és tűnik el. Azért, hogy a valóság „már mindig is” (*toujours déjà*), „még mindig is” (*toujours encore*) kikezdése által egy *ideális* világot adhasson.³⁹ Olyan idealitást, melyből már nem is csak *egy* van, hanem számos. Olyan idealitást, melynek multiplicitásából és pluralitásából már az *idealizáció* is belátható. *Mégis* belátható. *Az utópia maga ez a mégis belátott – polimorf – idealizáció*. Az u/eu-tópia.

IRODALOM

- Arany János 1969. Vojtina ars poétikája. In *Arany János összes költeményei I.* Budapest, Szépirodalmi. 342.
- Barbaras, Renaud 1999. *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception.* Paris, Vrin.
- Belting, Hans 2003. *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok.* Ford. Kelemen Pál. Budapest, Kijárat.
- Blanchot, Maurice 1969. *L'entretien infini.* Paris, Gallimard.
- Deleuze, Gilles 1968. *Différence et répétition.* Paris, PUF.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure.* Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix 2009. *Kafka. A kisebbségi irodalomért.* Ford. Karácsony Judit. Budapest, Qadmon.
- Didi-Huberman, Georges 2005. *Gestes d'air et pierre. Corps, parole, souffle, image.* Paris, Minuit.
- Frank, Manfred 1998. A koraromantika filozófiai alapjai. Ford. Mesterházy Balázs. *Gond.* 7/17. 40–117.
- Frank, Manfred 1991. A nyelv uralhatóságának határai. Ford. Kulcsár Szabó Ernő. *Literatura.* 17/4. 347–379.
- Fédida, Pierre 1978. *L'Absence.* Paris, Gallimard.
- Fink, Eugen 1997. Megjelenítés és kép. Ford. Rózsahegy Edit. In Bacsó Béla (szerk.) *Kép, fenomén, valóság.* Budapest, Kijárat. 47–96.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 2004. *Előadások a művészet filozófiájáról.* Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Atlantisz.
- Homérosz 1957. *Odiüsszeia.* Ford. Devcséri Gábor. Budapest, Európa.
- Husserl, Edmund 1972. A fenomenológia ideája. Ford. Baránszky Jób László. In uő: *Válogatott tanulmányai.* Budapest, Gondolat. 27–110.

³⁸ „Utópia” és idealizáció / „sematizáció” összekapcsolását lásd Richir 2011. 122. Ennek kapcsolatát a „fenséges”-sel Richir 2011. 122–123.

³⁹ Richir 2002. 10, 13.

- Husserl, Edmund 1984a. A tiszta fenomenológia és a fenomenológiai filozófia eszméi (részletek). Ford. Hernádi Miklós. In Hernádi Miklós (szerk.) *A fenomenológia a társadalomtudományban*. Budapest, Gondolat. 45–56.
- Husserl, Edmund 1984b. Tapasztalat és ítélet. Ford. Hernádi Miklós és mások. In Hernádi Miklós (szerk.) *Fenomenológia a társadalomtudományban*. 70–90.
- Husserl, Edmund 1922. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Tübingen, Niemeyer.
- Husserl, Edmund 1998. *Az európai tudományok válsága I*. Ford. Berényi Gábor és mások. Budapest, Atlantisz.
- Husserl, Edmund 1999. *Erfahrung und Urteil*. Red. und hrsg. von Ludwig Landgrebe. Hamburg, Meiner. <https://doi.org/10.28937/978-3-7873-2546-7>
- Husserl, Edmund 2000. *Kartezianus elmélkedések*. Ford. Mezei Balázs. Budapest, Atlantisz.
- Husserl, Edmund 2001. *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewußtsein (1917/18)*. Dordrecht, Kluwer Academic.
- Husserl, Edmund 2002a. *Előadások az időről*. Ford. Sajó Sándor, Ullmann Tamás. Budapest, Atlantisz.
- Husserl, Edmund 2002b. *Logische Untersuchungen*. Ergänzungsband. Erster Teil. Dordrecht, Kluwer Academic. <https://doi.org/10.1007/978-94-010-0599-9>
- Kant, Immanuel 1995. A tiszta értelmi fogalmak sematizmusáról. Ford. Kis János. In uő: *A tiszta ész kritikája*. H. n., Ictus. 172–178.
- Marin, Louis 1973. *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris, Minuit.
- Marin, Louis 1979. Le maintenant utopique. In Furter, Pierre – Raulet, Gérard (szerk.) *Stratégies de l'utopie. Colloque du Centre Thomas More 1978*. Paris, Galilée. 246–252.
- Marin, Louis 1981. Passages. *Traverses*. 7/21–22. 123–129.
- Marin, Louis 1985. Paysages extrêmes, à l'occident. *Extrême-Orient Extrême-Occident*. 4/7. 1–21. <https://doi.org/10.3406/oroc.1985.939>
- Marin, Louis 1991. Frontières, limites, limes. Les récits de voyage dans l'Utopie de Thomas More. In Centre Georges Pompidou (szerk.) *Frontières et limites*. Paris, Centre Georges Pompidou. 105–130.
- Marin, Louis 1992a. Le blanc ou l'espace du présent. In *Jean-François Lacalmontie* (Catalogue de l'exposition). Nantes, Musée des Beaux-Arts. 27–38.
- Marin, Louis 1992b. L'utopie ou l'infini au neutre. Voyages au frontières. *Le genre humain*. 12/24–25. 45–57. <https://doi.org/10.3917/lgh.024.0045>
- Marin, Louis 1993. Le présent de la présence. In Bernard, Denis – Gunthert, André (szerk.) *L'instant rêvé. Albert Londe*. Nîmes, Jacqueline Chambon – Trois. 11–19.
- Marin, Louis 1994. *De la représentation*. Paris, EHESS – Seuil – Gallimard.
- Marin, Louis 1997. A reprezentáció. Ford. Házas Nikolettta. In Bacsó Béla (szerk.) *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat. 220–228.
- Marin, Louis 2001. A reprezentáció kerete és néhány alakzata. Ford. Z. Varga Zoltán. In Házas Nikolettta (szerk.) *Változó művészetfogalom*. Budapest, Kijárat. 197–216.
- Marin, Louis 2009. *A fenséges Poussin*. Ford. Darida Veronika és Marsó Paula. Budapest, Kijárat.
- Merleau-Ponty, Maurice 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice 2007. *A látható és a láthatatlan*. Ford. Szabó Zsigmond. Budapest, L'Harmattan.
- Nietzsche, Friedrich 1986. *A tragédia születése*. Ford. Kertész Imre. Budapest, Európa.
- Nietzsche, Friedrich 1992. A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum*. 1/3. 3–15.
- Popovics Zoltán 2022. A prezentifikáció – Az esztétikai (tudat) aspektusai. *Elpis*. 15/1–2. 41–55. <https://doi.org/10.54310/Elpis.2022.1.4>

- Patočka, Jan 1997a. A szerző utószava *A természetes világ mint filozófiai probléma* cseh kiadásához. Ford. Rózsahegyi Edit. *Gond.* 6/13–14. 116–179.
- Patočka, Jan 1997b. A természetes világ és a fenomenológia. Ford. Rózsahegyi Edit. *Gond.* 6/13–14. 49–80.
- Radnóti Sándor 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények.* Budapest, Atlantisz.
- Richir, Marc 1992. *Méditations phénoménologiques. Phénoménologie et phénoménologie du langage.* Grenoble, Millon.
- Richir, Marc 1995. A fenomenológiai mozzanat *Az ítélőerő kritikájában.* Ford. Szabó Zsigmond. *Enigma.* 2/1. 70–85.
- Richir, Marc 2000. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations.* Grenoble, Millon.
- Richir, Marc 2002. *L'institution de l'idéalité. Des schématismes phénoménologiques.* Beauvais, Association pour la Promotion de la Phénoménologie.
- Richir, Marc 2004. *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique.* Grenoble, Millon.
- Richir, Marc 2010a. Le nulle part me hante. *Philosophie Magazine.* 5/42. 61–65. <https://doi.org/10.3917/phimag.042.0016>
- Richir, Marc 2010b. *Variation sur le sublime et le soi.* Grenoble, Millon.
- Richir, Marc 2011. *Sur le sublime et le soi. Variations II.* Amiens. Association pour la Promotion de la Phénoménologie.
- Schlegel, Friedrich 1980. A görög költészet tanulmányozásáról. Ford. Tandori Dezső. In Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich *Válogatott esztétikai írások.* Budapest, Gondolat. 121–189.

Előszó Immanuel Kant *Az emberszeretetből fakadó hazugság állítólagos jogáról* című műve fordításához*

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21371>

Sartre *A fal* című novellájának főhőse, Pablo Ibbieta a spanyol polgárháborúban a köztársaságiak oldalán harcolt, majd a Franco tábornok vezette rezsim fogságába esve azt az ultimátumot kapja fogva tartóitól, hogy ha elárulja ugyancsak üldözött barátja tartózkodási helyét, megmenekülhet a kivégzéstől. Ibbieta pontosan tudja, hogy barátja az unokatestvéreinél rejtőzött el, a várostól négy kilométernyire, de nem fed fel a katonák előtt a rejtekhelyét. Meg akarja tréfálni a falangistákat, „látni akarta, hogy pattannak fel, hogy húzzák meg a derékszíjukat, és adják ki a parancsokat nagy fontoskodva”, ezért azt mondja nekik, hogy a temetőben bújt el, valamelyik sírboltban vagy a sírásók konyhójában (Sartre 1939/1982. 121–122). A történet drámai fordulata (spoiler!), hogy Ibbieta barátja tényleg a temetőben bújt el, a sírásók konyhójában, ahol a katonák megtalálták és tűzharcban megölték.

Sartre novellája feltűnően rímel Kant tanulmányának legtöbbit tárgyalt kérdésére: el kell-e árulnunk a gyilkosnak, aki a barátunkat akarja megölni, hogy barátunk a házban van?¹ Tényleg nem szabad hazudnunk ilyen esetben sem? Kant esszéjét a magyar irodalom is gyakran említi (lásd többek között Szerletics 2024. 128), sőt részletesen elemezte a vélhetően Kant válaszcikkére született Fichte-választ (Hankovszky 2014. 294–303) is. Az egyébként rövid Kant-tanulmányt azonban még nem fordították le magyarra.

* A fordító ezúton is köszönetet mond Szegedi Nórának az előszó szakmai lektorálásáért.

¹ Bár Sartre vélhetően nem osztotta Kant igazmondásról alkotott véleményét, és nem is csatlakozott Kant deontológiai etikai rendszeréhez, érdekelte őt a cselekedeteinkért való felelősség kérdése, amely felelősség kiterjed cselekedeteink előre nem látható következményeire is. És ahogy Kant azt állítja, hogy felelős vagy a barátod haláláért, ha hazudsz a gyilkosnak (hogy nincs otthon a barátod), és ő valóban elment valahová a tudtod nélkül, ahol a gyilkos elmenőben találkozott vele, és elkövethette tettét, úgy Kant példájának felhasználásával Sartre is arra utal, hogy Ibbieta felelős barátjának megöléséért (lásd Sweeney 1985. 12). Sweeney szerint Sartre nem Kanttal, hanem inkább Husserlrel szembeni, a transzcendentális egóval kapcsolatos kritikáját kívánta kifejezésre juttatni: a világ káosza felülírhatja az intencionalitást – ennek részletes kifejtése szétfeszítené a fordítói előszó kereteit. Sartre Husserl-kritikájára vonatkozóan lásd Olay–Ullmann 2011. 183.

Ennek oka talán az lehet, hogy első pillantásra minden intuíciónkkal szemben áll következtetése: akkor sem hazudhatunk a gyilkosnak, ha ezzel barátunk halálának okozásában valamiképpen közreműködünk. Van valami rendkívül furcsa Kant álláspontjában, még Kant saját deontológiai elméletének szempontjából is. Ez lenne a tökéletes példája annak, hogy „a tiszta ész esztelenséggé, hibátlan és tartalmatlan eljárás móddá változott” (Horkheimer–Adorno 1969/2020. 118)? Már a Kant művének alapjául szolgáló Constant-írást németre lefordító és azt publikáló kötet szerkesztője, Karl Friedrich Cramer is „sajátságos nézetnek” nevezte Kant következtetését, holott éppen ő volt az, aki sürgette Kantot, hogy válaszoljon, mivel ő az a nem túl titokzatos „német filozófus”, akit Constant említett, és akitől azt remélte, hogy állást foglal a forradalom utáni politikáról (Rousselière 2018. 215).

Benjamin Constant *A politikai reakciókról* szóló írásában ugyanis egy névtelen „német filozófusnak” tulajdonította azt a nézetet, hogy mindig az igazat kell mondanunk, még akkor is, ha ez a barátunk életének feláldozását jelenti. Ezt a szigorú álláspontot szembeállította azzal, amit olvasói intuitív álláspontjának tart, nevezetesen, hogy hazudnunk kell, hogy megmentjük barátunkat. Constant szerint az abszolút hazugság-tilalom ellehetetlenítené a társadalom működését, mert képtelenné tenne minket arra, hogy ítéletet alkossunk azokról a konkrét körülményekről, amelyekhez viszonyítva elveinket alkalmazzuk. Ehelyett felelősségünk, hogy a konkrét helyzetet annak teljes összetettségében kezeljük. A hazugság tehát a felelősségteljes magatartás (uo). Legalábbis a forradalom utáni, a szabadság élményétől zavarba esett Franciaországban, ahol ideáltipikusan valósult meg az azóta közismert tézis: a forradalmakat mindig reakciós időszakok követik, amelyekben a felkelések elleni fellépések (reakciók) fokozzák a társadalmi nyugtalanságot.

Azok, akik 1789-ben a forradalmi elvekért harcoltak, elgondolkodtak azon, hogy hűséggel tartoznak-e egy olyan új kormányynak, amely kompromisszumokat kötött, hogy hatalomra kerülhessen. Írásában Constant a Direktórium ügyét támogatta, az újonnan megalakult kormányt, amely liberális alkotmányos elveket akart bevezetni, mind a jakobinusok, mind a reakciós tendenciák ellen. Útmutatást kívánt nyújtani a francia polgároknak, akiket zavart, hogy a terror után nehéz hűséges maradni a forradalmi elvekhez (Benton 1982. 137). Constant szerint a forradalmakat az eszmék és az intézmények közötti eltérés okozza: amikor a tényleges politikai intézmények nem felelnek meg a kor szellemének, felmerül az igény az eszmék és az intézmények közötti harmónia helyreállítására: ez maga a forradalom. Amint az intézmények és az eszmék összhangba kerülnek egymással, a forradalmaknak véget kell vetni.

Az eszméknek és az intézményi változásoknak azonban van egyfajta tehetlenségük, és a forradalmi átalakulások lendületében továbbra is szélsőséges irányba haladnak, ezért az eszmék és az intézmények diszharmóniába kerülnek. Ez pedig ellenmozgást vált ki, amely az intézmények, az eszmék vagy azok el-

len irányulhat, akik megpróbálták előbbieket megvalósítani: ez a reakció. E két időszak (forradalom és reakció) alatt az elveket felhasználták és alkalmazták jogtalan követelések és bűncselekmények igazolására (is), az elvek így hajlamosak elveszíteni legitimitásukat éppen azok szemében, akiknek nevében a helytelenül igazolt cselekményeket végrehajtották. Az igazságos elvek megvalósítása csak akkor lehetséges, ha gondosan figyelembe vesszük az azokat gátló valós akadályokat. Ez a realizmus egy formája, mert elutasítja azt az elképzelést, hogy a rossz szándékú szereplőket (Kantnál: a gyilkost) ugyanúgy kell kezelnünk, mint a többi szereplőt. Constant módszere nem azt jelenti, hogy meg kell hajolnunk a hatalom előtt. Inkább azt, hogy amikor szembesülünk azzal a ténnyel, hogy az igazságos (általában helyes) elvek alkalmazását valós akadályok veszélyeztetik, meg kell vizsgálnunk, vannak-e megalapozott érvek más elvek alkalmazására, amelyek végső soron elősegítik az igazságosságot.

Constant arra invitál minket, hogy fontoljuk meg, vajon az általános erkölcsi elveket alkalmazni kell-e a forradalom utáni politika szokatlan és erkölesileg zavaros körülményei között, amikor ártó szándékú emberekkel állunk szemben. A Közbiztonsági Bizottság (Le Comité de Salut Public) tagjai (a gyilkosok) a terror éveiben nem tesznek fel ártatlan kérdéseket. Az egyéneknek tehát joguk van ellenállni, ha észszerűen úgy ítélik meg, hogy a jog feltételei sérültek: az elvi realizmus megköveteli, hogy az egyének vegyék figyelembe, hogy léteznek politikai gonoszságok, amelyek néha a kormánytól is származhatnak. Ha terrorista kormány van hatalmon, akkor az egyénnek saját erkölcsi ítélőképességét kell használnia annak értékeléséhez, hogy a gyilkosok által megkövetelt, rendes körülmények között elfogadható elvek tiszteletben tartása továbbra is érvényes-e. Constant szemszögéből a válasz egyértelműen „nem”.

Ha figyelemmel vagyunk Constant cikkének bevallottan politikai kontextusára (lásd a címét: *A politikai reakciókról*), érthetőbbé válik Kant furcsa álláspontja. A számomra irányadó olvasat szerint valójában nem etikai dilemmáról² szól Kant munkája. Ezt mutatja Kant saját lábjegyzete is,³ amelyben eltávolítja magát az etikai problémakörtől: ebben az írásában nem kívánja odáig kiélezni az általa kimondott elvet, hogy azt mondja, a hazugság önmagunkkal szembeni kötelességszegés, mivel az az etika területére tartozik, ő viszont itt jogi kötelezettségről akar írni.⁴ A kérdés, hogy „hazudhatok-e az ajtóban álló gyilkosnak?” tehát talán nem is arról szól, hogy hazudhatok-e az ajtóban álló gyilkosnak.

Az észzé ugyanis hamar általánosabb politikai-jogi kérdések felé fordul: Kant egyetértőleg idézi Constant-t, miszerint senkit sem lehet olyan törvények alá vetni, amelyek megalkotásában nem működött közre. Különösen akkor válik

² A Kant-írás etikai értelmezési tartományait (amelyeket jelen előszóban nem ismertetek) érthetően foglalja össze Klemme 2001. 85–105.

³ Hasonlóan politikai álláspontot olvas ki (többek között) a lábjegyzetből Benton 1982. 136.

⁴ Más vonatkozásban a jogi és etikai törvényadás különbségéről és a jogi kötelességeket előíró észnek az erénykötelességeket előíró észszel szembeni elsőbbségéről lásd Forczek 2021. 24.

a politikai mozzanat hangsúlyossá, amikor eljutunk a napjainkban is érvényes tételmondattig, amely már messze eltávolodott az ajtóban álló gyilkos fenyegető, konkrét képétől: a jog soha nem alkalmazkodhat a politikához, ellenben a politikának mindenkor a joghoz kell igazodnia. Kant kérdése válaszcikkének ebben az olvasatában, hogy mi a természete és hatóköre az egyéni felelősségnek a forradalom utáni kormányok, például a Direktórium, azaz a legitim, de nem teljesen igazságos kormányok kapcsán. Kantot elméleti síkon izgatja a jog és a politika viszonya. Az igazmondás mint a jogrendet magalapozó társadalmi megállapodás feltétele korlátozható-e egyáltalán – bármennyire érezzük is azt, hogy egyes esetekben szükség lenne erre.

A „gyilkos az ajtóban” tehát csupán egy olyan eset, amikor Kant szerint követnünk kell az általános elvet, miszerint a politikát kell a joghoz igazítani és nem fordítva. Ennek eredményeként nincs szükség a felelősségről szóló bonyolult útmutatóra forradalom utáni időkben. A felelősségem nem jelenti azt, hogy ítélkezek a jogrend alapját jelentő elvek felett, vagy hogy az emberiség iránti állítólagos szeretetből saját kezembe vegyem a törvényt. Az igazságos politikai rend megvalósítása nem lehetséges anélkül, hogy az egyén a jogot nemcsak célként, hanem a cél elérésének eszközeként is elfogadná. Constant konkrét kérdésére, hogy hogyan zárhatjuk le a forradalmat anélkül, hogy elvetnünk kell magukat az elveket, még bizonytalan időkben is. Ezzel pedig talán Sartre is egyetértene.

IRODALOM

- Benton, Robert, J. 1982. Political Expediency and Lying: Kant vs Benjamin Constant. *Journal of the History of Ideas*. 43/1. 135–144. <https://doi.org/10.2307/2709165>
- Forczek Ákos 2021. Erkölcsmetafizika és jogfejlődés. A felvilágosult boldogságtanok ellehetetlenüléséről. In Jancsó András, Szabó Annamária, Nemes Márk és Ruszkai Szilvia Éva (szerk.) *Útközéspontok VII. A Doktoranduszok Országos Szövetsége Filozófiatudományi Osztálya konferenciájának kötete*. Szeged, JATE Press. 19–30.
- Hankovszky Tamás 2014. Gyilkos a kapuban. Fichte a hazugságról. In Laczkó Sándor (szerk.) *Lábjegyzetek Platónhoz 12. A hazugság*. Szeged, Pro Philosophia Szegediensi – Magyar Filozófiai Társaság – Státus Kiadó. 294–303.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W. 1969/2020. *A felvilágosodás dialektikája*. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Mesterházi Miklós, Vörös T. Károly korábbi fordításai alapján a szöveget egységesítette, átdolgozta, jegyzetekkel ellátta Mesterházi Miklós. Budapest, Atlantisz.
- Klemme, Heiner F. 2001. Perspektiven der Interpretation: Kant und das Verbot der Lüge. In Dieter Schönecker – Thomas Zwenger (szerk.) *Understanding Kant – Kant Verstehen*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 85–105.
- Olay Csaba – Ullmann Tamás 2011. *Kontinentális filozófia a XX. században*. Budapest, L’Harmattan.

- Rousselière, Geneviève 2018. On political responsibility in post-revolutionary times: Kant and Constant's debate on lying. *European Journal of Political Theory*. 17/2. 214–232. <https://doi.org/10.1177/1474885115588100>
- Sartre, Jean-Paul 1939/1982. A fal. Ford. Justus Pál. In uő. *Egy vezér gyermekkorá/A fal/A szavak*. Budapest, Európa Könyvkiadó. 99–124.
- Sweeney, Kevin W. 1985. Lying to the Murderer: Sartre's Use of Kant in „The Wall”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 18/2. 1–16.
- Szerletics Antal 2024. A normatív etika három irányzatáról. In Birher Nándor – Ujházi Lóránd (szerk.) *Etika mint normarend*. Budapest, L'Harmattan Kiadó – PPKE Szent II. János Pál Pápa kutatóközpont, Teremtésvédelmi Kutatóintézet. 121–138.

Az emberszeretetből fakadó hazugság állítólagos jogáról^α

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21367>

A *Franciaország 1797-ben* [*Frankreich im Jahr 1797*] című műben, a hatodik rész I. számában, Benjamin Constant a politikai reakciókról szóló írásában, a 123. oldalon a következő szerepel:

Az az erkölcsi alapelv, hogy kötelességünk az igazat mondani, ha feltétlenül és önmagában vennénk, minden társadalmi együttélést ellehetetlenítene. Ennek bizonyítékát abban látjuk, hogy egy német filozófus ebből az elvből igen közvetlen következtetést vont le, odáig menve, hogy állítja: a gyilkossal szembeni hazugság, amikor az megkérdézi tőlünk, nem a házukban talált-e menedéket az általa üldözött barátunk, bűncselekmény lenne.*

A francia filozófus a 124. oldalon a következőképpen cáfolja ezt az elvet:

Kötelesség az igazat mondani. A kötelesség fogalma elválaszthatatlan a jog fogalmától. Egy lény kötelessége az, ami egy másik lény jogának felel meg. Ott, ahol nincsenek jogok, nincsenek kötelességek sem. Az igazat mondani tehát kötelesség; de csak azzal szemben, akinek joga van az igazsághoz. Olyan igazsághoz azonban, amely másoknak kárt okoz, senkinek nincs joga.

^α Megjelent: Biester (szerk.): *Berlinische Blätter*. Erster Jahrgang: 1797. Erstes Vierteljahr: Julius, August, September. Carl August Nicolai, Sohn, Berlin. [letölthető (2025. 09. 25.): https://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2239816_029/309/]. A fordítás az akadémiai kiadás alapján (I. Kant: *Gesammelte Schriften*. Az 1–22. kötetig a Preussische Akademie der Wissenschaften, a 23. a Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, a 24. kötettől az Akademie der Wissenschaften zu Göttingen kiadásában) készült, lásd 8. kötet, 425–430. oldal. A fordító köszönetet mond Szegedi Nórának a fordítás áldozatos szakmai lektorálásért és Mihalik Dávidnak a nyelvi stilizálásban nyújtott segítségéért.

* „I. D. Michaelis Göttingenben még Kantnál is korábban előadta ezt a különös nézetet. Hogy Kant az a filozófus, akiről ez a hely szól, azt a mű szerzője maga mondta nekem. K. Fr. Cramer”⁺

⁺ Ezennel bevallom, hogy ezt valóban én mondtam valahol, de most már nem emlékszem, hol. I. Kant.

A *πρωτον ψευδος* itt a következő mondatban található: „Az igazat mondani kötelesség, de csak azzal szemben, akinek joga van az igazsághoz.”

Először is meg kell jegyezni, hogy a „jog az igazsághoz” kifejezés értelmetlen szókapcsolat. Inkább azt kell mondani, hogy az embernek joga van a saját igazmondásához (*veracitas*), azaz a személyében rejlő szubjektív igazsághoz. Mert objektív értelemben az igazsághoz való jog annyit jelentene, mintha az, hogy egy adott állítás igaz-e vagy hamis – miként az enyém és tiéd ügyeiben – az ő akaratán múlna; ez pedig különös logikát eredményezne.

Mármost az első kérdés: az embernek olyan esetekben, amikor nem térhet ki az igennel vagy nemmel adott felelet elől, van-e felhatalmazása (joga) arra, hogy ne mondjon igazat. A második kérdés: vajon nem volna-e még köteles is egy bizonyos kijelentésben, amelyre igazságtalan kényszer szorítja, nem igazat mondani, hogy megelőzzön egy őt vagy mást fenyegető gaztettet.

Az igazmondás a megkerülhetetlen kijelentések során az ember formális kötelessége mindenkivel szemben,* akármekkora kár származzék is ebből számára vagy másra; és noha azzal szemben, aki tisztességtelenül kényszerít a kijelentésre, nem követek el vétséget, ha azt meghamisítom, mégis a kötelesség leglényesebb részében általában véve vétséget követek el egy ilyen torzítással, amely ezért (bár nem jogi értelemben) hazugságnak nevezhető: hiszen amennyire ez tőlem függ, elérem, hogy a kijelentések (nyilatkozatok) egyáltalán ne keltsenek bizalmat, következésképp a szerződéseken alapuló jogok megszűnnek és erejüket veszítik; ez olyan jogtalanság, amely az emberiséget általában éri.

A hazugság fogalma tehát, ha pusztán más emberrel szembeni szándékosan hamis nyilatkozatként határozzuk meg, nem igényli azt a kiegészítést, hogy másnak kárt kell okoznia, ahogyan azt a jogászok a meghatározásukban megkövetelik (*mendacium est falsiloquium in praeiudicium alterius*). Hiszen mindig kárt okoz másnak, ha nem is más embernek, de az emberiségnek általában, mivel a jog forrását teszi használhatatlanná.

Ez a jóindulatú hazugság azonban véletlen eset (*casus*) folytán büntetendővé is válhat a polgári törvények szerint; ami azonban pusztán véletlen folytán menekül meg a büntethetőségtől, az a külső törvények szerint is jogtalanságként ítéltető meg. Ha ugyanis valakit hazugsággal akadályoztál meg abban, hogy gyilkossági szándékát végrehajtsa, akkor jog szerint felelős vagy minden olyan következményért, amely ebből származhat. Ha azonban szigorúan ragaszkodtál az igazsághoz, akkor a közösségi igazságszolgáltatás nem róhat fel semmit neked, akármi legyen is annak előre nem látható következménye. Lehetséges ugyanis, hogy miután őszintén igennel válaszoltál a gyilkosnak arra a kérdésére,

* Nem kívánom e helyütt az elvet odáig kiélezni, hogy azt mondjam: „A hazugság önmagunkkal szembeni kötelességszegés.” Mert ez az etika területéhez tartozik, itt viszont jogi kötelezettségről van szó. Az erénytan ebben a kihágásban csupán azt a semmirekellőséget látja, amelynek erkölcsi vádját a hazug maga húzza magára.

hogy az általa üldözött személy otthon van-e, ő azonban észrevétlenül elment, így nem került a gyilkos kezei közé, s a tett így nem történik meg; ha azonban hazudtál, és azt mondtad, hogy nincs otthon, és ő valóban elment valahová (jól-lehet tudnod nélkül), ahol a gyilkos elmenőben találkozott veled, és elkövette a tettet, akkor joggal vádolhatnak téged a halálának okozásával. Mert ha legjobb tudásod szerint az igazat mondtad volna, akkor az áldozatát kereső gyilkost talán a házba özönlő szomszédok elfogták, és a tettet megakadályozták volna. Aki tehát hazudik, bármilyen jóindulat vezérelje is, annak következményeiért még a polgári bíróság előtt is felelnie és bűnhődni kell, bármennyire előre nem láthatóak is legyenek azok: mert az igazmondás olyan kötelesség, amelyet minden szerződéses kötelesség alapjának kell tekinteni, és amelynek törvénye, ha akár csak a legkisebb kivételt is engedünk alá, ingataggá és haszontalanná válik.

Ez tehát szent, feltétlenül kötelező, semmilyen célszerűségi megfontolással nem korlátozható észparancs: minden nyilatkozatban igazmondónak (őszintének) lenni.

Ennélfogva jól átgondolt és egyben helyes Constant úr megjegyzése az ilyen szigorú, állítólag kivitelezhetetlen eszmékhez vezető, ezért elvetendő elvek elutasításával kapcsolatban.

„Valahányszor (mondja a 123. oldal alján), amikor egy igaznak bizonyult alapelv alkalmazhatatlannak tűnik, annak az az oka, hogy nem ismerjük azt a közbülső alapelvet, amely az alkalmazás eszközét tartalmazza.” Az egyenlőség tanát hozza fel a társadalmi lánc első láncszemeként (121. oldal):

Hogy (122. oldal) tudniillik senkit sem lehet más törvények alá vetni, mint amelyek megalkotásában maga is közreműködött. Egy nagyon szűkre összehúzódtott társadalomban ez az alapelv közvetlenül alkalmazható, és nem igényel közbülső alapelvet ahhoz, hogy közkeletűvé váljon. Egy igen népes társadalomban azonban hozzá kell fűzni egy további alapelvet, amelyet itt ismertetünk. Ez a közbülső alapelv az, hogy az egyének a törvények megalkotásához vagy személyesen, vagy képviselőik révén járulhatnak hozzá. Aki az első alapelvet egy népes társadalomra akarná alkalmazni a közbülső alapelv nélkül, az annak elkerülhetetlen pusztulását idézné elő. Ez a körülmény azonban, amely legfeljebb a törvényhozó tudatlanságáról vagy ügyetlenségéről tanúskodna, semmit sem bizonyítana az elvel szemben.

– A gondolatmenetet a következőképpen zárja le a 125. oldalon: „Egy igaznak elismert alapelvet tehát soha nem szabad elhagyni, még ha nyilvánvalóan veszélyt is rejt magában.” (És mégis, a derék férfi maga is elhagyta a feltétlen igazmondás elvét a társadalomra nézve veszélyesnek tartott következményei miatt, mivel nem talált olyan közbülső alapelvet, amely ezt a veszélyt elháríthatta volna, és ide valóban nem is illeszthető be ilyen.)

Ha a személyek megnevezését úgy tartjuk meg, ahogy itt szerepelnek, akkor „a francia filozófus” összekeverte a cselekedetet, amellyel valaki árt a másik-

nak (*nocet*) azáltal, hogy kimondja az elhallgathatatlan igazságot, azzal a cselekedettel, amellyel jogtalanságot követ el vele szemben (*laedit*). Csupán véletlen (*casus*) volt az, hogy a kijelentés igaz volta a ház lakójának kárt okozott, nem pedig (jogi értelemben vett) szabad cselekedet. Ugyanis abból a jogból, hogy valaki egy másiktól azt követelhesse, hazudják az ő javára, minden jogszerűséggel homlokegyenest ellentétes igény következne. Az igazmondás azonban nemcsak joga, hanem a legszigorúbb kötelessége is minden embernek azon kijelentések esetében, amelyeket nem kerülhet el, függetlenül attól, hogy az árt-e neki magának vagy másoknak. Ekképpen tehát ő maga valójában nem okoz kárt annak, aki ezáltal szenved, hanem ezt a véletlen okozza. Mert ebben a tekintetben egyáltalán nem választhat szabadon, mivel az igazmondás (ha már beszélnie kell) feltétlen kötelesség. – A „német filozófus” tehát nem fogadhatja el alapelveként azt a kijelentést (124. o.), hogy „Az igazság kimondása kötelesség, de csak azzal szemben, aki joggal tarthat igényt az igazságra”. Először is a formula homályossága miatt, mivel az igazság nem olyan tulajdon, amelyre az egyiknek jogot lehet adni, a másiktól pedig azt megtagadni; másodszor és főként azért, mert az igazmondás kötelezettsége (amelyről itt kizárólag szó van) nem tesz különbséget azok között, akikkel szemben ez a kötelesség fennáll, és azok között, akikkel szemben el lehet tekinteni tőle; ez ugyanis feltétlen kötelesség, amely minden helyzetben kötelező érvényű.

Mármost ahhoz, hogy a jog metafizikájától (amely minden tapasztalati feltételtől elvonatkoztat) eljussunk egy politikai alapelvhez (amely ezeket a fogalmakat tapasztalati esetekre alkalmazza), és ezen keresztül az általános jogelvvel összhangban álló megoldást találjunk a politikának az egyik feladatára, a filozófus a következőket fogja megadni: 1) egy axiómát, vagyis egy apodiktikus bizonyosságú tételt, amely közvetlenül a külső jog definíciójából (minden egyes ember szabadságának az általános törvény szerinti összehangolása mindenki szabadságával) következik, 2) egy posztulátumot, mégpedig a külső, közjogi törvénynek mint az egyenlőség elve szerint egyesített összakaratnak a posztulátumát (amely elv nélkül mindenki szabadsága nem lenne megvalósítható), 3) egy problémát, mégpedig azt, miként lehet elérni, hogy még egy rendkívül népes társadalomban is megmaradjon a szabadság és egyenlőség elvei szerinti egyetértés (nevezetesen egy képviseleti rendszer segítségével). Ez lesz azután a politika alapelve, amelynek megszervezése és intézményi kialakítása most már olyan rendeleteket fog tartalmazni, amelyek az emberek tapasztalati ismereteiből merítve csupán a jog igazgatási mechanizmusára irányulnak, és arra, miként kell azt célszerűen berendezni. – A jog soha nem alkalmazkodhat a politikához, ellenben a politikának mindenkor a joghoz kell igazodnia.

„Egy igaznak elismert (hozzáteszem: a priori elismert, tehát apodiktikus) alapelvet soha nem szabad elhagyni, még akkor sem, ha ez látszólag veszélyesnek tűnik” – mondja a szerző. Ám itt nem a (véletlen) kár okozásának veszélyére kell gondolnunk, hanem egyáltalán a jogtalanság elkövetésére: ami akkor

történne, ha a teljességgel föltétlen és a kijelentésekben a legfőbb jogi feltételt képező igazmondási kötelességet feltételelessé tennénk és más szempontoknak rendelnénk alá. Mert még ha egy bizonyos hazugsággal ténylegesen nem is követnék el jogtalanságot senkivel szemben, mégis megsérteném a jog alapelveit minden elkerülhetetlen kijelentés tekintetében (formailag, jóllehet nem tartalmi értelemben, jogtalanságot követnék el). Ez pedig sokkal súlyosabb, mint valakivel szemben konkrét igazságtalanságot elkövetni, mert az utóbbi cselekmény éppenséggel nem mindig tételez fel az alanyban ilyen alapelvet.

Az, aki a más által neki feltett kérdésre, hogy a mostani kijelentésében igazat mond-e vagy sem, nem azonnali felháborodással reagál a vele szemben kifejezett gyanúra, hogy talán hazug, hanem engedélyt kér, hogy először a lehetséges kivételeket átgondolja, máris hazug (*in potentia*). Ezzel ugyanis azt mutatja, hogy nem ismeri el az igazmondást önmagában vett kötelességként, hanem fenntart magának kivételeket egy olyan szabály alól, amely lényegénél fogva semmiféle kivételt nem tűr, mivel ezzel önmagának mondana ellent.

Minden jogi-gyakorlati alapelvnek szigorú igazságot kell tartalmaznia, és az itt úgynevezett közbülső alapelvek csupán az alkalmazásuk pontosabb meghatározását szolgálhatják az előforduló esetekre (a politika szabályai szerint), de soha nem tartalmazhatnak kivételeket az alapelvek alól, mert azok megsemmisítenék az általánosságot, amely miatt egyáltalán az alapelv nevet viselik.

Königsberg.

I. Kant

Fordította Nemessányi Zoltán

„Akkor is zsidó vagyok”

Vajda Mihály: *Ember a transzcendentális otthontalanságban.*

Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2024. 218 oldal*

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21377>

Bizonyára csak gyászra való képtelenségünk ösztönöz szeretett halottunk műveinek, munkásságának elemzésére, mely képtelenségünk összefügg azzal, amiről itt szó lesz. A modern individuum transzcendentális otthontalanságával, a – hitünk szerint – valaha volt közösség felbomlásával. (157.)

– írja Vajda Mihály abban az esszéjében, amelyet Fehér Ferenc *Az antinómiák költője* című könyvére, egyúttal a barátára, a szellemi társra való emlékezés kapcsán fogalmazott meg. S amiről az esszében szó van, nem más, mint Fehér azon belátásának kihangosítása, mely szerint a modern individuumot meghasonlottság, széttépettség jellemzi, egy „belső, maga által is jól érzékelt, sokszor elviselhetetlen feszültség”, s hogy ez az individuum olyan társadalmi projektumokra vágyik, „amelyek transzcendentális otthontalanságának, válságának megszüntetését célozzák” (159). Csakhogy ez a társadalmi projektum nem létezik, vagy legalábbis eddig soha nem volt elérhető, megvalósítható. Mi több, az individualitás mint érték éppen abban áll,

hogy minden tekintély ellen fellázad, így válva önmagát választani képes egyéniséggé, és ebben „a választásában teljesen magára van hagyva, a legellentétebb követelmények között hányódik” (163). Miközben értéket teremt, értéket rombol – az antinómiák meghaladhatatlanok. Mindebből az is következik, hogy „az a bizonyos megálmodott közösségi társadalom, tehát egy olyan társadalom, amelyben a közösségek a társadalmi életfelület teljes felületét fedik [...] szükségképpen visszavenné az individualitást, mint értéket” (264). Fehér – Dosztojevszkijjal együtt – mégis kitart a közösség eszméje mellett, mégis hisz „a szabadon választott közösség univerzálissá válásában” mint „megoldásban”, „mint a polgári társadalom elviselhetetlen ellentmondásainak egyetlen lehetséges feloldásában, [...] jóllehet nem lát maga körül sehol valóságos közösséget” (uo). Nem véletlenül idézem Vajda fejtegetéseit ilyen hosszan Fehér könyvéről – mégpedig azért nem, mert egy bizonyos értelemben ezt érzem a vajdai életút tétjének is. Modern individuumként számára is elsődleges életfeladat volt önmaga megragadása,

* A könyvből vett idézetek oldalszámait a fő szövegben, zárójelben adom meg. Teljesen korrekt ez a hivatkozásmód, nyilván nincs értelme az összegző kötetekre hivatkozni (melyek a Kalligramnál jelentek meg), de azokat a könyveket esetleg meg lehet említeni, amelyekben először napvilágot látott az adott szöveg. Ebben az esetben ez: Vajda 1995.

saját létezése szubsztanciájának feltárása; ugyanakkor ő mintha feladta volna a Fehér által megfogalmazott reményt, ennyiben nem is annyira modernnek, mint inkább posztmodernnek kell tekintenünk. Számára a transzcendentális otthontalanság olyan alap, melyből nincs kitörési lehetőség, emiatt nem marad más, mint a széttépettség, a belső meghasonlottság megélése. A *Múlt és Jövő* című folyóiratban megjelent írásokat egybegyűjtő kötet részben többek között arra vállalkozik, hogy rávilágítson, miben is állt Vajda Mihály transzcendentális otthontalansága, mik voltak az eredői, s miért nem érezte úgy az esszéik szerzője, hogy lenne értelme bármiféle közösségben reménykedni.

A kötet tizennégy esszét tartalmaz, valamint két alkalmi írást (egy születésnap-i köszöntőt és egy nekrológot) Kőbányai Jánostól, a szerkesztőtől. Az esszéik közül több is foglalkozik a gyásszal, hiánnyal, a közösség érzésével, a barátság eszméjével. A Fehérre való emlékezés mellett olvashatunk egy írást Márkus Györgyről, a Budapesti Iskola másik fontos alakjáról. De megidézzi magát Lukácsot is a *Késleltetett reflexiók*ban, amelyekben nem kevesebbre vállalkozik a tanítvány, mint hogy megpróbálja megérteni, miért tartott ki mestere oly' sokáig a kommunizmus hazugságai mellett.

Nekem az a gyanúm – bizonyítékaim sajnos nincsenek –, hogy arra jutott: nem magukban a hazugságok és a gyilkosságok elfogadhatatlanok, hanem az, hogy azok mit se változtattak a világ állapotán; hogy benne ragadtunk – minden hazugság hiába, milliók legyilkolása hiába – a „tökéletes bűnösség korszakában”; hogy nem valósult meg az emberiség testvéri közössége; hogy nem sikerült leküzdeni a túlfeszített individualizmus világát; hogy a párt nem mentett meg minket a nyugati civilizációtól. Pontosan azt gondolta, amit mi, a tanítványai. (168.)

– véli Vajda. S már megint a körül a kérdés körül toporog, amit a fentiekben hosszabban taglaltunk: megmenthető-e a magányos ember a közösség által, s vajon a közösségnek mi az ára.

Az emlékező írások sorába bekerül az a levél-dialógus is, amit Heller Ágnes 90. születésnapjára írt a lányával, egyben szellemi alkotótársával, Vajda Júliával együtt (*Kedves Ági!*). Itt a közösség eszméje egészen más alapokra van állítva: a zsidó identitásra. Arra a nehezen megragadható, egyúttal nyugtalanító ismérvre, amit a közös zsidó múlt és kultúra és identitás jelent, s ami egyfajta összetartozás-élményt hoz létre. Azt, hogy a másik zsidót magukhoz közelebb állónak vélik, önmagában nem tekintik rasszizmusnak, a beilleszkedés nehézségére, illetve a többségi társadalom elutasítására azonban már nehezen találnak választ. A levélbeli Juli így fogalmaz:

Nem tudom, hogy rasszizmusnak kell-e tekinteni, ha az ember a saját csoportjának a tagjaival otthonosabban érzi magát. Szerintem rasszizmus, ha valakiben előítéletek vannak a másik csoport tagjaival szemben, ha rossz tulajdonságokat tulajdonít nekik pusztán azért, mert ahhoz a csoporthoz tartoznak. [...] azt gondolom, a másik zsidóban az ismerőssége a vonzó. Az, hogy sok mindenben hasonlóan működik. Hogy például számára is természetes, hogy mindent meg szabad, esetleg meg kell kérdőjelezni. (198–199.)

Mire a levélbeli Misu felveti: „Szerintem valahol eltévedtünk. [...] Magyarázhatok, amennyit akarok, a kérdésre a beilleszkedés képtelenségét vagy legalábbis nehézségeit illetően nem született válaszom.” (201.)

Vajda a zsidó-kérdés ezen utóbbi vetületét járja körül a Hannah Arendt Rachel Varnhagen-könyvéről (Arendt 1995)

szóló írásában is (*Vagy pária, vagy parvenü. Hannah Arendt a zsidók asszimilációjáról*); a probléma fókuszába itt az asszimilációs kísérletek kudarcra van helyezve. Ennek kapcsán Vajda felidézi, hogy Arendt a holokauszt előtt fogalmazta meg azt a tézist, mely szerint „*az asszimiláció hazugság*”, mert hát aki asszimilálódik, annak fel kell adnia régi hiteit az újakért, s annak az antiszemitizmushoz is asszimilálnia kell. Majd felteszi a kérdést: vajon Arendt feladta-e Izrael Állam létrejötte után – ahol is minden zsidó számára lehetővé válik, „*hogy ha nem akar, ne kelljen többé elenséges környezetben élnie*” (103) – azt a meggyőződését, hogy lehetetlen a „*valóságos és őszinte asszimiláció*”. Rögtön meg is válaszolja: nem adta fel a nézeteit. Sőt, Palesztina kapcsán azt is belátja, amelyet az egyetlen következetes asszimilációnak tekint, hogy ugyanakkor éppen az ott élő cionisták azok, akik már nem hisznek a kiválasztottságban – márpedig a zsidó identitást a kiválasztottság-tudat erőteljesen meghatározza. „*Nehezen leírható ellenszenv alakult ki a kiválasztott nép gondolatával szemben. Azt mondhatnánk, a zsidóknak elégük van ebből. Ez nem ideológia, mint a cionizmusban, hanem a nép hangulata*” – írja Arendt egy Jaspersnek címzett levelében. Arendt máshol (szintén Jaspersnek írt levelében) azt fogalmazza meg, hogy a zsidóságot nem a vallás tartja egyben: „*fennáll a tény, hogy számos zsidó, hozzám hasonlóan, a vallás szempontjából teljesen független a zsidóságtól, mégis zsidó*” (104). Vajdát ez a „*mégis zsidó*” mint minden asszimilációról való gondolkodás kulcskérdése kezdi el izgatni. Természetesen nem tekinti ezt egyszerű vérségi ügynek. De tagadhatatlannak véli, hogy minden embercsoport történetéhez hozzátartozik az eredet és a genesis problémája. Történelmi perspektívában lehet mondani, hogy az eredetet a zsidóság esetében a bibliai vallás, az Isten-eszme és a szövetség

nyújtja, amely ennyiben része az öntudatos zsidó identitásnak. Idézem Vajdát: „*Ha nem akarsz jellemtelen parventüvé válni, akkor az a választásod, hogy vagy tradicionális zsidó maradsz, vagy pedig minden tekintetben megszűnsz zsidónak lenni. Mit jelent akkor ez az »és én mégis zsidó vagyok«?*” Vajda szerint Arendt az „*akkor is zsidó vagyok*” kijelentés megértésére két választ kínál. Az egyik: „*Akárhogyan élsz is, akár hol élsz is, semmit nem tehetsz az ellen, hogy – ha zsidó maradsz – el legyél kötelezve, akár csupán öntudatlanul is, őseid bibliai hite, az isteneszme, a szövetség eszméje iránt*” (107). A másik ennek némileg ellentmond: „*A valóságos történelem az a történelem, amellyel Arendt azonosnak érzi magát, az nem más, mint a közép- és kelet-európai, mindenekelőtt persze a német zsidók története. Akkor is az vagyok, mert ez az én történetem.*” (110.) Ezt a történelmet Arendt éppenséggel dicsőséges múltnak látja, de ehhez immár az is hozzátartozik, amit Izrael-hazugságnak nevez:

Nincsen már európai zsidóság, s talán nem is lesz többé. Izraelnek az a hazugsága, hogy ezt a múltat, melynek saját létrejöttét köszönheti, megtagadja és helyette nagyobb szabású eredetet költ magának – bibliai őtestamentumit. S éppen *ezzel kiálmodja magát a valóságos történelemből.*¹ (110, kiemelés Vajdától.)

Ebben a könyvben vezérszálát jelent a zsidó identitás problémája, valamint az asszimiláció kudarcának a megértése, ehhez kapcsolódóan a soá traumájával való szembenézés. De ebben a válogatáskötetben sokféle tematikájú és műfajú szöveg kapott helyet: a már említett írások mel-

¹ Itt Vajda Arendttől idéz, a Kurt Blumenfelddel folytatott levelezéséből, vö. Arendt-Blumenfeld 1995. 67.

lett egy, az antiszemitizmusok történetét feldolgozó könyveket bemutató elemzés (*A Szimbiózis és gyűlölet. Megérthetjük-e a katasztrófát*); egy Bibó-tanulmány (*Államalakulás és önrendelkezés. Európa Bibó István szemszögéből*); egy Kertész-esszé („*Nem betegség ez, inkább egészség*”); s többek között kiállításkritikák is olvashatók. Például a Gulyás Gábor kurátorságával, a Múcsarnokban megrendezett *Mi a magyar?* című tárlatról (*Gondolatok egy kiállítás kapcsán*) írott reflexió; vagy a Budapesti Zsidó Múzeum 2017-ben megnyílt, új, állandó kiállításáról szóló miniértekezés (*Kiállítható-e az eltűnt tradíció?*). A *Múlt és Jövőben* megjelent publikációk majd harminc évet fognak át az életműből – ez már éppen elégséges ahhoz, hogy a filozófusról mint *egészleges, önmagát individuummként vállalni tudó személyiségről* gondolkodjunk. Ráadásul ez a harminc év éppen annyi, amennyi nekem, s velem együtt a többi debreceni tanítványnak adatott mellette. Ismerem ezeket a témákat, kérdéseket, fordulatokat, tulajdonképpen ez a gondolkodásmód tett engem is filozófussá. Legfontosabb témái között ott van az, amelyhez látszólag csak az életpálya végén jutott el, valójában mindig is gondolkodása hátterét adta, s amelyről úgy vélem, hogy a tanítványait is a legerőteljesebben motiválta. Ezt nevezi a nyitó írásban Vajda *a személyes emlékezet filozófiájának*² – s milyen jó, hogy ez a kötet elejére került, mert minden egyes utána jövő szöveghez egyfajta szűrőként szolgál.

A személyes emlékezet filozófiáját nem biztos, hogy önálló teóriának, netán valamiféle rendszernek lehetne tekinteni – ehhez nem is lett kellőképpen kidolgozva, a halál ezt a munkát félbeszakította. Számomra ez inkább annak a lényegi, a gondolkodó ember egész világlátását meghatározó filozófiai attitűdjének tetszik, amely a szüntelen önmagára való reflexióból fakad.

Vajda esetében ez az önmagára való reflexió egyfelől a szüntelen kételyt és szüntelen újra nekirugaszkodást jelenti, másfelől a radikális szembenézés és a radikális kimondás vágyát. Aligha véletlen, hogy élete végére Vajda rátalált arra a metaforikus játéokra, amelyben Szókratésszal folytat beszélgetést az élet apró-cseprő dolgairól – így vált az antik kételkedő Misu, azaz a posztmodern Szókratész legjobb barátjává. A kötet utolsó írása is egy Szókratész-esszé (ez az egyetlen írás lett a *Magyar Narancsból* kölcsönözve, ahol is hétről hétre lehetett olvasni a szellemes sorozatot). Mindjárt kitérek ennek a zárszavára, de előtte még a személyes emlékezet filozófiájáról. Mit is jelent ez?

Vajda Fichtétől indít. „Hogy milyen filozófiát választ az ember, attól függ tehát, hogy milyen ember: mert a filozófiai rendszer nem valami élettelen gönc, melyet az ember csak úgy félredob, vagy újra előszed; élettelen tölti meg azt az ember lelke” (8). Fichte hajlamainkkal és érdekeinkkel magyarázza, milyen filozófiát művelünk, és azt is belátja, hogy „nem az »igazságot« keressük, hanem a magunk igazságát” (9). Majd Vajda Kertész Imrére hivatkozik, aki ehhez hozzáteszi: lehet, hogy az „én igazságom” nem igazság, hanem tévedés, de akkor is az enyém. Vajda mégsem innen indul el, amikor rákérdez arra, hogy az „én igazságom”, azaz a személyes filozófia miből fakad, hanem Nietzsche-től, aki szerint minden nagy filozófia szerzőjének önvalomása, „egyfajta akaratlan és észrevétlen *mémoires*” (uo). S mint ilyen, nemcsak azt árulja el a szerzőjéről, hogy ki ő, hanem hogy mi az, amit megélt. „Az ember jellemét és gondolkodását meghatározó életélményei formálják olyanná, amilyen” (10). Ez a felismerés indítja Vajdát arra, hogy szembenézzon saját életélményeivel, illetve azzal, amit sorseseleménynek tekint. Számára ez a soá volt – a „sorscsapás, veszedelem”.

² Ez az írás címe is.

A kötet nyitó írásában Vajda felidézi személyes emlékeit gyerekkorából, amelyek mély nyomot hagytak benne. Éppenséggel a saját emlékeinek sorát megnyitó, „legelső” élményekkel szembesül, amelyekben azonban arra is ráismer, hogy azokat nemcsak az ő emlékezete őrzi, hanem mindazoké, akik a holokausztot túléltek vagy túl se éltek, s persze az utódaiké. A soá ebben az értelemben kétségtelesenül közösséget teremt, csakhogy negatív, még inkább irracionális közösséget, olyan pillanatot, ami a történelemből kihullik, nem illeszthető bele. Nem is a közösségi élményt hangsúlyozza ezzel kapcsolatban Vajda, hanem inkább úgy tekint rá, mint ami lehetőséget teremt a létezés szakadékaiba való beletekintés képességének a visszaszerzésére, amelyet a létfelejtés okán (legalábbis Heidegger nyomán ezt mondhatjuk) elveszítettünk. Vajda legfőbb hivatkozása ezzel kapcsolatban Kertész Imre, de Theodor W. Adornót, Primo Lévit, Giorgio Agambent és Arendtet is citálja. Ezek a szerzők mind Auschwitz-mítoszról beszélnek, habár más és más következtetést vonnak le belőle. Vajda számára Auschwitz mint szimbólum jelenik meg (hiszen ő abban a lágerben személyesen nem járt, a budapesti gettóban élte át a zsidóüldözést), de számára azt a próbát, azt a határtapasztalatot jelenti, amely nélkül nem érhetné meg önmagát. Nem érhetné, gyerekként miért kellett megtapasztalnia, hogy nem tekintik embernek, hogy megfosztják méltóságától. Vajda azáltal, hogy gyerekkorában a túlélésre volt kényszerítve, hogy az ember-mivolt határait kellett megtapasztalni, olyan sorsélményben részesült, amely egy életre meghatározta személyiségét, identitását, gondolatvilágát. A holokauszt személyes emlékezete filozófiájának meghatározójává vált, s ezért a holokausztot, Kertészre hivatkozva, értéknek tekinti: „érték a holokauszt, mert felmérhetetlen szenvedé-

dések révén felmérhetetlen tudáshoz vezetett; és ezáltal felmérhetetlen erkölcsi tartalék rejlik benne.” (16.) Vajda nem erre az erkölcsi tartalékra épít, hanem a szenvedésekből fakadó megértés filozófiai erejére. Ezért nem szabad elfeledni „az igazság tompa moráját”. De Vajda azt a kérdést is felteszi, hogy a korszak személyes emlékezeten alapuló filozófiájának a megértői csak azok lehetnek-e, akik a megsemmisítő táborokat túléltek.

Vajon egy korszaknak – nem a személyiség fokozatos megsemmisülésének! – csak az lehet hiteles tanúja, aki megjárta a pokol legmélyebb bugyrát? *Biztos-e, hogy a pokol tornácáról*, de hiszen ott éltünk, s máig is ott élünk, s ezt tudnunk is kell, ha szembenézünk azzal, hogy minden lehetséges, *nem tekinthetünk bele a szakadékba?* (23, kiemelés Vajdától.)

Vajda ebben az esszében a filozófiát világvizonyulás-formának nevezi, ennek a legfőbb jellemzője az, „hogy mindig újból és újból reflektál a személyes emlékekre – valamilyen értelemben egy elvontabb szinten. Ezért nem mozog semmilyen irányban a filozófiai gondolkodás” (25). Számára a személyes emlékek gyújtópontját a holokauszt jelenti; ennek megértéséből egy másik felismerés is fakadt: „Amikor azonban megértettem, hogy a filozófia nem más, mint szerzőjének *mémoire*-ja, s ennek eredményeként nem átallok ma már személyesen fogalmazni is, elfogadtam a filozófus titulust” (26). Ropant fontos mozzanat ez a Vajda-filozófia értékeinek meghatározásakor: ő olyan gondolkodó, aki a stílusban is a személyességet keresi, aki a nyelv határait feszegeti, nem egyszerűen a diszkurzív beszédmód lerombolására törve, hanem akár az értelmes diskurzus lehetőségét, a kimondhatóság, a beszélő alany önállóságának alapjait is megkérdőjelezve. Alighanem ez filozófiájának

igazi invenciója, amelyről itt hosszabban nem értekezhetek, de máshol írtam róla (Széplaky 2025. 42–51).

Ide már csak egyetlen mondatot szeretnék az említett Szókratész-esszéből beidézni, mely a stílusokkal való kísérletezés egyik példája ebben a kötetben (*Szókratész, a ki[nem]végzett*). Miután Szókratész megkérdezi tőle, hogy miért nem tudja megmondani, miért van egyáltalában antiszemitizmus, talán nem is érdekli őt, a fikcióbeli Vajda így válaszol:

Ne viccelj. Talán ez az egyetlen probléma, amely igazán mozgatja gondolkodásomat. Nem is olyan régen értettem meg, hogy amióta társadalmi kérdéseken töröm a fejem, csakis az mozgatta a gondolkodásomat, hogy vajon mivel érdemeltem ki – bocsáss meg, hogy egy objektív társadalmi problémát most szubjektívbe fordítok –, mivel érdemeltem ki már kilenc-tíz éves koromban, hogy megkülönböztessenek az emberek többségétől, a többenél alacsonyabb rendűnek tekintsenek, olyan messzemenően, hogy az élethez való jogomat is megkérdőjelezzik. Miért vagyok én más? (208.)

Majd így zárja a 2023. november 22-én megjelent beszélgetést: „Drága Szókratészem, kérlek, beszéljessünk máskor is ezekről a dolgokról” (209). Vajda Mihály 5 nap múlva meghalt. Úgyhogy most már nekünk kell beszélgetni ezekről a dolgokról – vele éppúgy, ahogy a „ki(nem)végzett Szókratésszal”. Ehhez nagyon jó lehetőséget kínál a fentiekben bemutatott, kínzó kérdések sokaságával teleaggatott könyv is.

IRODALOM

- Arendt, Hannah 1995. *Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*. München–Zürich, Piper.
- Arendt, Hannah – Blumenfeld, Kurt 1995. „*in keinem Besitz verwurzelt*” *Die Korrespondenz*. Szerk. Ingeborg Nordmann – Iris Pilling. Hamburg, Rotbuch Verlag.
- Széplaky Gerda 2025. (Nem)jelenvalólét. Vajda Mihály filozófiai invenciójáról. *Múlt és Jövő*. 1. 42–51.
- Vajda Mihály 1995. *Mit lehet remélni? Esszék Fehér Ferencről*. Debrecen, Határ.

Méltóság, erények, lehetőségek az élet végén

Barcsi Tamás, Kőműves Sándor, Nemes László: *Életvégi döntések*.
Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2024. 150 oldal.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21375>

A múlt évben indult bioetikai könyvsorozat első kötetét tisztelhetjük a Barcsi Tamás, Kőműves Sándor, Nemes László szerzőtrío *Életvégi döntések* című kötetében. A könyv az utóbbi években megjelent számos könyv és tanulmány soraiba illeszkedik, s rendkívül aktuális alkotás, hiszen a halál, a haldoklás és az eutanázia problémaköre egyre inkább a szakmai és közéleti diskurzusok tárgyává vált. A három szerző más-más szempontból tárgyalja az életvégi döntések lehetséges aspektusait, melyek közt a filozófiai és etikai, valamint az utolsó részben jogi dilemmák is megjelennek. A három rész mégis kiegészíti egymást, egyre elmélyültebben bontja ki ezt a komplex témát, igazolva a szerzők hosszú múltra visszatekintő kutatásainak eredményességét. A könyv előszava egyértelművé teszi a téma aktualitásának növekvő fontosságát, ami egyrészt a medicalizáció – az élet egyre nagyobb része kerül orvosi, intézményes felügyelet alá –, másrészt az önrendelkezés vagy autonómia megnövekedett lehetőségeinek következménye. Egyszerűbben fogalmazva, az orvostudomány és a biotechnológia fejlődése életünk minden szakaszában egyre több tudatos döntést tesz lehetővé.

Barcsi Tamást idézve:

„Tudatosan” akarunk dönteni a hivatásunkról, a szerelmi- és magánéletünkéről, a gyerekvállalásról, a lakhelyünkéről, a táplálkozásunkról, az egészségügyi kezeléseinkről, a kinézetünkéről, az identitásunkról, a pénzügyi befektetéseinkről, végső soron életünk egészéről, a halálunkat is beleértve (10).

Ez a megváltozott helyzet biztonságosabbá teszi az emberi életet, de a felelősség kérdését is egyre élesebben veti fel. A kiszámíthatóság és a halál alapvető bizonytalansága, közvetlen tapasztalhatatlansága, a döntések és a lehetőségek közötti feszültség dilemmái végig érezhetők a könyvben, s a szerzők lényegre törő téziseiben fogalmazódik meg. A könyv első három fejezetében Barcsi Tamás először a halál kulturális aspektusait mutatja be, elsősorban Norbert Elias tudásszociológus gondolatain keresztül. Ennek lényege, hogy a modern nyugati világ a 18. századtól a középkori társas és rituális eseményhez képest igyekszik a halált „eltüntetni”, medicalizált és technicizált eseménynek tekinteni, a kórházak falai közé zárni, tabusítani. De a halállal végül mindenkinek szembe kell néznie, vagyis az „eltüntetés” nem szünteti meg a halálfélelmet, ami sok pszichés tünet mögött ott áll – mondja Barcsi.

A következő részben Barcsi a halálról szóló filozófiai álláspontok közül ismerteti a fontosabbakat, hiszen a halál témája mindig is része volt a filozófiai gondolkodásnak. A szókratészi-platóni, az epikureus és sztoikus gondolkodás bátran szembenéz a halálfélelemmel, sőt, némelyek felfogása szerint a filozofálás segítségével akár közömbösítheti is azt. Lényegében ezt mondja a reneszánsz gondolkodó Montaigne is, akinek híres mondata: „bölcsekedni anynyi, mint megtanulni meghalni” – összefoglalja a két nagy művelődéstörténeti korszak felfogását. Később a modern élet- és egzisztenciálfilozófiák a „saját halál” fogalmát megalkotva a halálhoz való viszonyt az élet meghatározó részének tekintik, a halál *komoly gondolatától* (Kierkegaard), a *halálba való előrefutásig* (Heidegger) jutnak el, s így a halált a „saját élet”, az autentikus élet megformálása feltételeként szemlélik. Kivételek persze itt is vannak (Schopenhauer, Jean-Paul Sartre). Barcsi elismeri, hogy a „saját meghalás” fogalmának vannak dilemmái, hiszen egy magatehetetlen, végstádiumban lévő egyén kiszolgáltatott a környezetének, illetőleg a baleseti halál eleve elveszi az életvégi döntés lehetőségét. Mégis azt mondja, hogy a halálhoz való egzisztenciális viszony kialakítása az egyén önmeghatározásának fontos része, s így a „saját meghalás” kérdése újra az előtérbe kerül, különösen az eutanázia esetében.

Az eutanázia – jó halál – fogalmának bemutatásakor Barcsi pontosan jelzi az életvégi döntésekkel kapcsolatos szemléleti különbségeket, amelyek a döntési folyamatban konkrétan is megvalósul(hat)nak. Megkülönböztet aktív eutanáziát, ahol valamilyen cselekedet történik a beteg életének megrövidítése céljából, valamint passzív eutanáziát, ahol az eutanázia végrehajtója elmulaszt megtenni valamit a beteg életének fenntartása érdekében. Különbséget tesz önkéntes és nem önkéntes eutanázia

között, mely utóbbi esetben az akaratnyilvánításra képtelen beteg helyett mások döntenek. Illetve ebben a fejezetben megjelenik az indirekt eutanázia fogalma is, amikor a beteg halála előre látott, de nem szándékolt cselekvés hatására valósul meg. Végül a következő definíciót adja meg: „*eutanázián* kizárólag *a súlyos és gyógyíthatatlan betegségben szenvedő ember – kérésére végrehajtott – halálba segítését* értjük” (34). Minden más esetben nem önkéntes halálba segítésről, az életfenntartó és életmentő kezelések visszautasításáról, az akaratnyilvánításra képtelen betegek életfenntartó és életmentő kezelésének megszüntetéséről, továbbá orvos által aszisztált öngyilkosságról van szó. S ebből a bonyolult etikai és jogi dilemmákat egyaránt felvető terminológiai sokrétűségből is látszik, hogy milyen nagyságrendű problémáról van szó.

Barcsi Tamás ekkor Kantnak az ember mint eszes lény öncélként való létezését tételező felfogásához fordul, s erre támaszkodva az emberi méltóság tiszteletének elvében találja meg a fentebb említett eljárások megítélése közötti iránymutatást. Az emberi méltóság tiszteletének elve, amelyet Barcsi egy korábbi könyvében az ún. értékkorlátos diskurzusetika keretében részletesen is kifejtett, az embert önértékkel rendelkező létezőként fogja fel, akinek alapvető érdekeit el kell ismerni. Ez azt jelenti, hogy „*életének »szentségét«, lehető legkiterjedtebb szabadságát, egyedí személyiségét más személyekkel egyenlő módon tiszteljük*” (38). Erre építve az egyén dönti el, hogy segítséget kér az öngyilkossághoz, visszautasítja az életfenntartó és életmentő kezeléseket, vagy eutanáziát szeretne – vallja. De mivel ekkor a cselekedet végrehajtásában mások is részt vesznek, az államnak kell szabályozni e magatartásmódokat, különösen az akaratnyilvánításra képtelen betegek esetében. Ehhez morális és jogi diskurzusok lefolytatása szükséges.

Barcsi a fentiek következményeképpen az életfenntartó és életmentő kezelések visszautasítását egyértelműen elfogadhatónak tartja. Az államnak a semlegesség elve alapján nem szabad megtagadnia ezt a lehetőséget. Az önkéntes eutanáziát csak akkor lehet államilag megengedni, ha a visszaélések megelőzésére már kiépült a megfelelő egészségügyi-intézményi rendszer, mely egyszerre több alternatívát tud felkínálni. Az orvos által asszisztált öngyilkosság jobban elfogadható, mint az eutanázia, mivel autonóm döntéssel alapszik. De itt is jogszabályi tisztázás szükséges. Az akaratnyilvánításra képtelen betegek életfenntartó és életmentő kezelésének megvonása akkor elfogadható, ha a beteg feltételezett akarata megjelenik, s így az emberi méltóság tiszteletének elvéből fakadó autonómiája nem sérül túlzott mértékben. S végül, az autonómia alapvetéséből következően a nem önkéntes halálba segítés akkor sem fogadható el, ha a szenvedés csökkentésére irányul.

A könyv második része – Nemes László munkája – döntéseméleti megfontolásokkal kezd, s az életvégi döntésekkel kapcsolatban rögtön egy alapvető megállapítást tesz:

(1) elsősorban *mások* életének a végéről van szó, (2) elsősorban nem konkrét esetekről, hanem az elfogadható *lehetőségek* mérlegeléséről. Sarkosan fogalmazva, az életvégi döntések az esetek többségében valójában nem életvégi döntések, hanem nem életvégi döntések az életvégi döntésekről. (51.)

Vagyis más az eutanázia engedélyezéséről dönteni, mint végstádiumban lévő betegként az eutanázia mellett dönteni. A fenti idézet jelzi Nemes perspektívaváltását: a résztvevő, elszenvető alany szempontjának előtérbe helyezését. De ez nem zárja ki azt, hogy a halál többrétű jelentésar-

talmával ne kellene foglalkozni: a haldoklás folyamatával, a betegek halálba segítése körüli vitákkal, vagy a halál mint nemléti filozófiai és vallási értelmezéseivel. Ezek a jelentésstartományok egymással összefüggenek, s a közöttük lévő hangsúlyeltolódás kulturális változást jelez: a halál tabusítása zajlik ma, a rejtélyektől való irtózás jegyében, ami elterelheti a figyelmet a halál végső rejtélyéről – állapítja meg.

A döntéshozatali mechanizmusokról szóló részben Nemes a döntéseket befolyásoló korlátokról ír, s ezzel az ún. szituacionista felfogáshoz kötődik. Ebben az értelemben a döntéshozatalt az aktuális környezeti tényezők erőteljesebben befolyásolják, mint a belső meggyőződések, az önismeret, az erkölcsi erények és a jellem. Ilyenek az élettani hatások, a kulturális különbségek, kognitív torzítások, affekciók, érzések és érzelmek, valamint az elme ún. kettős feldolgozást működtető (gyors, intuitív és lassú, reflektív) mechanizmusa. Mindez az alany szempontjainak még tágabb figyelembevételére kell hogy ösztönözzön, ezért tartja hatalmas vívmánynak Nemes az ún. tájékozott beleegyezés elvének mind szélesebb körű alkalmazását. Ekkor ugyanis az orvos tájékoztatja a páciensét a javasolt eljárásokról. Vagyis a szabad, autonóm döntés lehetősége megteremtődhet.

Csakhogy ezzel kapcsolatban rögtön felmerül egy súlyos probléma: az életvégi döntések esetében milyen információkra van szükség? Például az eutanázia esetében – amely nem egyszerűen egy orvosi eljárás, hanem egzisztenciális döntés – mi-féle tájékoztatásról van szó? „Sarkosan: van-e a halálnak olyan tudománya és ezt képviselő szakértője, mint ahogy az orvoslás a gyógyítás tudománya, aminek az orvos a szakértő képviselője?” (61.) Az első válasza az, hogy ilyen biztosan nincs, hiszen a halál vagy az élet utáni lét nem vizsgálható az orvoslás eszközeivel. Az ebben a kér-

désben megjelenő válaszok inkább a személyes szférához tartoznak, a lelkiismerethez, az érzésekhez, a világnézethez. Majd Nemes továbblép s azt veti fel, hogy mégis létezik egyfajta „szakértelem” ezen a területen, s itt a halál filozófiájának korábbi és mai képviselőit sorolja fel, akiknek a gondolkodását a tájékozott beleegyezés feltételeként szükséges lenne bevonni az életvégi döntések megtervezésébe – írja.

Innen tér át az eutanázia kérdésére, mely során először részletesen bemutatja ezzel összefüggésben a világnézeti és politikai meggyőződés, a szabadság és igazságosság dimenzióit, s emellett érvel, hogy a jó halálnak és a jó életnek egyaránt van erkölcsi vetülete. S ebben az összefüggésben említi, hogy a jó halál fogalmával kapcsolatban a gyors halál dilemmája is felmerül, hiszen a múlt (?) világban bevett eljárás volt a lassú kínhalál szándékos alkalmazása, ami az első részben említett antik filozófusok szép gondolatait (a halál közömbösítése vagy gyengítése) sokszor azért érvényteleníthette. Majd ezután merül fel, hogy a haldoklás és az eutanázia dilemmája a jó élet szempontjából talán még mélyebben értelmezhető. Az antik és középkori felfogásra utalva Nemes az élet lezárásának milyenségét az élet megítélésnek részeként értelmezi, s felteszi a kérdést, hogy az erkölcsi szempontok milyen súllyal szerepelhetnek az életvégi döntésekben. Hiszen „a jogi keretek biztosítása nem hogy nem old meg minden etikai dilemmát, de azok éppen akkor kerülnek elő teljes összetettségükben, amikor a választási lehetőség biztosítva van” (78). A hagyományos felfogás az életvégi helyzetekben megjelenő erényekről – bátorság, remény, kitartás, türelem, alázat, méltóság és bölcsesség – beszélt és Szókratész, Seneca, Jézus és a mártírok példáit állította az emberek elé.

S ennek fényében fogalmazza meg Nemes a fejezet centrális kérdéseit.

Lehet-e beszélni olyan bioetikáról, amely nem az egészségügyi szakembereknek, hanem direkt módon a pácienseknek, adott esetben a haldokló betegeknek szól? Feltámasztható-e az antik filozófiai hagyomány, amely a haldokláshoz erkölcsi útmutatást nyújtott, kialakítható-e egy korszerű *ars moriendi* gyakorlat, nem vallási elvekre támaszkodva? (80.)

Nemes válasza határozott igen, szerinte az autonóm és szabad döntésekhez szükséges tájékoztatáshoz a halálról kialakított filozófiai nézeteket is figyelembe kell venni. S ebben a dimenzióban ismét a beteg, haldokló emberhez fordul, s az erényes páciens alakjában, a betegség jellemző hatásában és egy modern *ars moriendi* kialakításának lehetőségében találja meg a lehetséges kapcsolódási pontokat. Ebben a kontextusban a hét „sarkalatos” erényről beszél, a türelemről, a kitartásról, a bátorságról, a reményről, a méltóságról, az értelemről és a bölcsességről, melyek elsajátítására szükség van, s melyekre mint életvégi döntések során gyakorolható erényekre „előre is fel lehet és kell készülni” (93).

A könyv harmadik része Kőműves Sándor nevéhez fűződik, aki elsősorban az egészségügyi ellátás lehetőségeire fókuszál, az egyre előrehaladottabb és ezért egyre több változást hozó medikalizáció tükrében. A kulcskérdése az, hogy az életvégi döntésekben a saját értékek és érdekek, az egyéni autonómia és a személyes szabadság megvalósításának milyen lehetőségei jelennek meg. Először a szenvedés enyhítésének szándékát tárgyalja, mely mára a fizikai, lelki, szociális dimenziók mellett spirituális/egzisztenciális tartalommal bővült, jelezve a beteg saját életének értelmére irányuló reflexiójának kiterjedtebb lehetőségét. Az elviselhetetlen szenvedés ebben a kontextusban megjelenő fogalma további jelentést ad a szenvedés

korábbi fogalmának. Majd a modern hospice ellátás keresztény gyökerű, a haldokló betegre fókuszáló szellemiségét mutatja be, melynek alapítója, Cicely Saunders ugyanakkor a magas szintű orvosi szaktudást is az ellátás elengedhetetlen részének tartotta. Ebben a fejezetben a spirituális fájdalom fogalmának bemutatása találja meg az utat az erkölcsfilozófiához – állítja Kőműves. A palliatív ellátás ezt a szemléletet folytatja tovább, de már a terminális fázisban lévő betegek családtagjait is beemeli a gondozás folyamatába.

Az eutanázia fogalmának tisztázása során Kőműves a szándék és az előrelátás morálfilozófiai szempontú megítélésére helyezi a hangsúlyt, s ennek függvényében a mulasztás és a mellőzés megkülönböztetése mellett érvel, melyek közül az első morális megítélés alóli semlegesítését szükségesnek tartja. Ezeknek a fogalmi distinkcióknak a bemutatása is jelzi, hogy az eutanázia esetében az orvoslás és az etika milyen szorosan kapcsolódik a jogi megítéléshez. A holland példa elemzése is ezt demonstrálja. Ezzel a könyv az életvégi döntések terén egy újabb értelmezéstartományt villant fel.

Ez a kérdéskör még plasztikusabban jelenik meg az életmentő-életfenntartó kezelések visszaautasításának kezelésében. A hazai joggyakorlat bemutatásakor Kőműves a cselekvőképesség fogalmát helyezi a középpontba mint ami ezekben az esetekben a legáltalánosabb keretfeltétel. A cselekvőképesség mint „az ember ügyeinek viteléhez szükséges belátási képesség” a recenzens szerint az életvégi döntések problematikájának egészében alapvető jelentőségű, hiszen itt az orvos és a jogalkotó a morális megfontolásoknál sokszor erősebb formában avatkozhat be a döntési folyamatba. A gyakorlati életből vett kérdés ebben a kontextusban így jelenik meg: az életmentő-életfenntartó kezelések visszaautasítása egyenlő-e a passzív eutanáziával.

A terminális szedálás esetében pedig bizonyos gyógyszerek segítségével csökkentik a beteg tudati szintjét. Mivel itt is a definíciók sokféleségével találkozunk, máris megjelenik a feszültség abban, hogy egyesek miért tekintik ezt az eljárást a palliatív gondozás részének, míg mások az élet megrövidítését célzó eutanáziának – írja Kőműves. Ekkor jelenik meg az arányosság követelménye (a kívánatos és nemkívánatos következmények aránya), a refraktorikus tünetek kérdése (fizikai tünetek, melyek szenvedéssel járhatnak együtt), valamint a kibővített terminális szedálás esete (amikor nem közvetlenül haldokló beteget szedálnak). Etikai kérdéseket vet fel a szándék dimenziója is, vagyis hogy kinek a kérésére történik a szedálás. Tehát az orvosilag adott lehetőségek a palliatív ellátástól az eutanáziáig tartó beavatkozást jelenthetnek! Az orvos által asszisztált öngyilkosság és a táplálék- és folyadékbevitel önkéntes beszüntetésének dilemmái szintén ebben az értelmezési keretben mozognak: az autonóm, tudatos döntésektől a közreműködésen át az aktív vagy passzív, direkt vagy indirekt eutanáziáig terjed a sor. Végezetül Kőműves Sándor a következőt írja:

Minél felvilágosultabbak a betegek is a lehetséges életvégi opcióikat illetően, annál fontosabb, hogy világos és naprakész információval rendelkezünk erről a lehetőségről, egy megfelelő irányelv elkészítése minden érintett szereplő közös érdeke (134).

A könyv egészét tekintve a recenzensben az életvégi döntések lehetőségeivel kapcsolatban azért némi aggodalom is megfogalmazódik. A kérdés a következő: meddig tarthatjuk kezünkben a döntés lehetőségét? Igazából ki fog dönteni? Mert a legfőbb érintett, a végstádiumban lévő egyén döntési képessége, lehetőségei a legtöbb

esetben végül igencsak beszűkülnek. Még ha előzetesen betegségterápiákkal, éretnetikai diskurzusokkal és alapos információkkal fel is készül valamennyire a végállapotra, az akkor átélt helyzet alapvetően más lesz, mint egészséges állapotában. A haldoklás folyamata – véleményünk szerint – alapvetően befolyásolja, hogy milyen mértékben lesz valaki képes az életvégi döntésekben való aktív részvételre. Véleményünk szerint a cselekvőképesség ezért alapvető jelentőséggel bír. Ennek következtében az éretnanok példái is kétségeket kelthetnek. Mert bizonyos, hogy az áldozat és a mártírium követendő példát nyújtott, bizonyos, hogy az életvégi döntések tág fogalmába mindez beletartozik, de az említett példák esetében nem végstádiumban lévő betegekről volt szó. Hanem tudatuk és cselekvőképességük birtokában lévő személyekről.

A következő probléma abból fakad, hogy a beteg állapotának megítélése döntő mértékben az orvos/orvosi konzílium hatókörébe fog tartozni, ahogy a medikalizáció előtt is tartozott, bármennyire is szegényes volt akkor a tudáskészlet. Végül is az orvos fogja eldönteni, hogy mit lehet, s mit kell tenni. A tájékozott beleegyezés ellenére a páciensnek nem valószínű, hogy annyi tudása van, mely alapján a saját állapotát szakmailag elfogadható módon, maradéktalanul meg tudja érteni. Mert általában nem orvos. Vagy orvosként sem biztos, hogy betegségének szakorvosa. S ráadásul az orvostudomány fejlődésének következtében ez a tudáskészlet egyre csak nő, s így a beteg és az orvos tudása közötti szakadék is. Az ún. „csúszós lejtő” oly sokszor említett kritikája továbbra is érvényes marad.

S van még egy, a döntési folyamatban lévő korlátozó körülmény: a forrás- és intézményi keret, ami rendelkezésre áll. Az egészségügy, úgy tűnik, mindig a szűkösség állapotában lesz, s a források elosztásának rangsorolására kényszerül. Még a

leggazdagabb országokban is. Ez a helyzet persze javulhat, de mindig be fogja szűkíteni azt a „cselekvésteret”, amiben gondolkodhatunk.

Persze, a döntési folyamatot el lehet kezdeni az élő végrendelettel, s el lehet jutni a hospice/palliatív ellátásig, majd életfenntartó és életmentő kezelések megvonásáig, a szedálásig, az orvos által asszisztált öngyilkossáig vagy az aktív eutanáziáig, de végeredményben mindig az orvos fogja eldönteni, hol tart a beteg, s az orvosi-jogi szabályozás, hogy mit lehet tennie. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a szerzők intenciója nem lenne maximálisan elfogadható. Teljes mértékben egyet lehet érteni azzal, hogy a tájékozottság minél szélesebb alapokon nyugodjon, hogy a beteg minél több lehetőséggel találkozzon, hogy az ellátás különböző formái minél hamarabb megjelenjenek és elérhetőek legyenek, egyszóval az autonómia minél nagyobb szinten jelenjen meg. A jogi és morális diskurzusok lefolytatására is szükség van, ahogy a méltóságterápia vagy a betegség-narratívák eszköztárának alkalmazására is. A szerzők koherensen és meggyőzően érvelnek emellett.

S a közeljövő tekintetében ez a konklúzió még inkább igaz lehet. Ugyanis könnyen belátható, hogy ha a közelgő klímakáosz vagy az ökológiai és társadalmi krízisek nem roppantják meg a mai civilizációt, akkor az orvostudomány, a biotechnológia további fejlődése a genetika, a robotika és a nanotechnológia új lehetőségeivel karöltve csak növelni fogja azt a „cselekvésteret”, ami rendelkezésre áll. Ha az optimista forgatókönyv valósul meg, akkor az orvoslás jövője nyitott marad a változásokra. S akkor még több életvégi döntéssel fogunk találkozni.

IRODALOM

- Barcsi Tamás 2013. *Az emberi méltóság filozófiája*. Budapest, Typotex.
- Fukuyama, Francis 2003. *Poszthumán jövővándóknak*. Ford. Tomori Gábor. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Dr. Meskó Bertalan 2016. *Az orvoslás jövője*. Budapest, HVG Könyvek.
- Rae, Scott B. 2015. *Erkölcsei döntések*, Ford. Farkas Ildikó, Budapest, Harmat.
- Susanne, Charles (szerk.) 1999. *Bioetika*. Pécs–Budapest, Dialog Campus Kiadó.

E számunk szerzői

BALOGH PIROSKA, DSc, az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének egyetemi tanára. Kutatásaiban a 18–19. századi magyar irodalmat vizsgálja, különös tekintettel a korszak esztétikatudományára, humán tudáshálózataira és neolatin szövegvilágára. Kapcsolódó forráskiadványai: *Doctrina pulcri: Schedius Lajos János széptani írásai*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó. 2005; *Szerdahely György Alajos esztétikai írásai I. Aesthetica (1778)*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó. 2012; *Szerdahely György Alajos esztétikai írásai II. Szakessztétikai művek*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó. 2025.

E-mail: balogh.piroska@btk.elte.hu

BARTHA-KOVÁCS KATALIN, PhD, az SZTE BTK Francia Tanszékének habilitált egyetemi docense. Kutatási területe a 17–18. századi francia művészetelmélet; motívumkutatás (a csend fogalma, szenvedélyelméletek, állatábrázolások). Kötetei: *Diderot et Watteau. Vers une poétique de l'image au XVIII^e siècle*. Paris, L'Harmattan. 2019; *Hét arabeszk – Watteau-olvasatok*. Budapest, Martin Opitz. 2021.

E-mail: kovacs@lit.u-szeged.hu

CSUKA BOTOND, PhD, az SZTE BTK Filozófia Tanszékének egyetemi adjunktusa. Kutatási területei: a hosszú 18. század brit eszmetörténete, esztétika, környezetfilozófia.

E-mail: csuka.botond@szte.hu

FÓRIZS GERGELY, PhD, az ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézetének tudományos főmunkatársa. Főbb kutatási területei: 18–19. századi magyar irodalom és európai esztétikatörténet. Kötetei: „*Álpeseken Álpesek emelkednek*”: A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben. Klasszikusok. Budapest, Universitas Kiadó. 2009; Balogh Piroska – Bartha-Kovács Katalin – Csuka Botond – Fórizs Gergely (szerk.) *Ästhetische Kommunikation in Europa 1700–1850 | Aesthetic Communication in Europe 1700–1850. (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, 74)*. Berlin–Boston, De Gruyter. 2025; Bartha-Kovács Katalin – Fórizs Gergely (szerk.) *A rokokó arcai. Tanulmányok egy tünékeny fogalom történetéhez. (Reciti konferenciakötetek, 17)*. Budapest, Reciti Kiadó. 2022.

E-mail: forizs.gergely@abtk.hu

FÜLÖP DOROTTYA az ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Irodalomtudományi Kutatóintézetének tudományos segédmunkatársa. Főbb kutatási területei: Jókai Mór életműve, 18–19. századi magyar líra. Kötete: *Jókai Mór versei Nagy Bellához*. S. a. r. Fülöp Dorottya. Budapest, Reciti, 2025, (*ReTextum*, 15).

E-mail: Fulop.Dorottya@abtk.hu

KEISZ ÁGOSTON, PhD, az ELTE Trefort Ágoston Gyakorló Gimnáziumának gyakorlóiskolai vezetőtanára. Fő kutatási területe Ungvárnémeti Tóth László ógörög-magyar költészete, és a görög kultúra 18–19. századi magyarországi recepciója.

E-mail: keisz.agoston@gmail.com

KOMÁROMY ZSOLT, PhD, az ELTE BTK Angol-Amerikai Intézetének habilitált egyetemi docense, 2020 óta az Anglisztika Tanszék vezetője. Kutatási területe a hosszú 18. század és a romantika angol irodalma és kritikátörténete. Kötetei: *Figures of Memory. From the Muses to Eighteenth-Century British Aesthetics*, Lewisburg, Bucknell University Press. 2011; társszerkesztője és társszerzője a 2016-ban megjelent *Worlds of Hungarian Writing. National Literature as Intercultural Exchange* c. tanulmánykötetnek (Farleigh Dickinson University Press / Bloomsbury); társszerkesztője és társszerzője a 2021-ben megjelent *Az angol irodalom története 1640–1830* című kétkötetes műnek (Budapest, Kijárat Kiadó).

Email: komaromy.zsolt@btk.elte.hu

NEMESSÁNYI ZOLTÁN, az ELTE BTK filozófia szakos hallgatója, a BCE egyetemi docense, ügyvéd, választottbíró.

E-mail: zoltan.nemessanyi@uni-corvinus.hu

POPOVICS ZOLTÁN, PhD, a PTE BTK Esztétika és Kulturális Tanulmányok Tanszékének habilitált egyetemi docense. Kutatási területei: kortárs kontinentális filozófia és esztétika; a 20. század második felének francia filozófiája; fenomenológia. Kötetei: „*Noli me legere*”! – *Tanulmányok Maurice Blanchot-ról*. Budapest, Pongrác Kiadó. 2013; *A prezentifikáció fenomenológiája*. Budapest, L'Harmattan – Magyar Dascinanalitikai Egyesület. 2014; *Sans lieu – A távollét esztétikája*. Budapest, Typotex. 2021.

E-mail: popovics.zoltan@pte.hu

SEREGI TAMÁS, PhD, filozófus, esztéta.

E-mail: seregitamas@gmail.com

SZÉPLAKY GERDA, PhD, filozófus, esztéta, kritikus, az EKKE Művészetelméleti és Média-tudományi Intézetének egyetemi oktatója. Filozófiai, esztétikai, művészeti folyóiratok, valamint tanulmánykötetek szerkesztője, kutatócsoportok tagja. Kurátorként kiállításokat rendezett Rómában, Velencében, Kolozsváron, Budapesten. Kutatásai szerteágazóak, a főbb irányok: testelméletek, feminizmus, növényfilozófia. Esztétaként elsősorban kortárs képzőművészetről ír értekezéseket. Legutóbbi könyvei: *Sötét és néma. Filozófiai esszék – irodalomról, filmről, képzőművészetről*. Budapest, L'Harmattan. 2019; *Sem Isten, sem állat. Fejezetek az áldozati kultúra dekonstrukciójából*. Budapest, Prae. 2023.

E-mail: gerda.szeplaky@gmail.com

TREMBECZKI ISTVÁN, PhD, filozófus, a DE Filozófia Intézetének egyetemi adjunktusa. Főbb kutatási területei a környezeti- és bioetika, a történetfilozófia és a „Nagy Történelem” kérdései. Tanulmánykötete *A történelem végének filozófiája – makrotörténelmi és környezetetiekai perspektívák* címmel jelent meg a L’Harmattan Kiadónál, 2019-ben. E-mail: trembeczki42@gmail.com

VALASTYÁN TAMÁS, PhD, a DE BTK Filozófia Intézetének habilitált egyetemi docense, intézetigazgató, a Magyar Filozófiai Társaság elnöke, a *Magyar Filozófiai Szemle* és a *nagyalma.hu* szerkesztője. Főbb kutatási területei: a német idealizmus gondolkodása, a modernitás esztétikai elméletei. Legutóbbi (Deczki Saroltával közösen) szerkesztett kötete: *Posztúra. Írások Angyalosi Gergely hetvenedik születésnapjára*. Budapest, L’Harmattan. 2025. E-mail: valastyan@gmail.com

Absztraktok

BALOGH PIROSKA

„Majma a művészetnek”

Az utánzás problémája Greguss Ágost esztétikájában

A tanulmány újragondolja azt az uralkodó értelmezést, amely szerint Greguss Ágost – a pesti egyetem esztétikaprofesszora 1870 és 1882 között – következetesen szembefordult volna a művészi utánzás elvével. Főbb műveinek – *A szépbésművészet alapvonalai* (1849) című munkától a posztumusz megjelent *Rendszeres széptanig* (1888) – elemzése alapján a vizsgálat mellett érvel, hogy Greguss nem az utánzást általában utasította el, hanem csupán annak fogalmilag kiüresedett formáit. Polemikus kifejezése, a „majma a művészetnek” nem a mimézis egészét célozza, hanem a mechanikus másolást és a manierista virtuozitást.

Greguss világos különbséget tesz az elsilányult reprodukció és az értelmes ábrázolás között, s nagyra értékeli azt, amit „a természethez való jellemző hűségnek” nevez – ez az álláspont összhangban áll az arisztotelészi mimézisfelfogással. Az elemzés kitér továbbá a „hűség” kategóriájára is, amely Gregussnál többdimenziós viszonyt jelöl: egyszerre vonatkozik a valósághoz való hűségre, az igazságszerűségre, a hitelességre, az alkotó belső világához fűződő kapcsolatra, a hagyományhoz való viszonyra, valamint a formai koherenciára.

Ez a fogalmi keret egy jóval rugalmasabb és integratívabb esztétikát tár fel, mint amit az idealizmus és realizmus hagyományos szembeállítás sugall. Rávilágít arra, hogy az olyan sokszor használt címkék, mint az „antirealista” vagy „utánzásellenes”, nem ragadják meg kellő pontossággal Greguss árnyalt reprezentációfelfogását.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21361>

BARTHA-KOVÁCS KATALIN

Mimézis és idealizálás a francia festészetben

Vadászcsendéletek a 18. századi művészetkritikai írások tükrében

Mimézis és idealizálás fogalmi kettőssége áthatja a 18. századi francia művészetelméleti diszkurzust. A mimézist a 18. századi francia művészetelméleti és -kritikai szövegek imitációként, utánzásként említik. Ezzel kapcsolatos észrevételeket találunk egyebek között Du Bos abbé vagy Charles Batteux műveiben, és a század közepétől kezdve a művészetkritikai szövegek (elsősorban Diderot írásai) is gyakran utalnak a mimézis és idealizálás kérdéssére. A tanulmány Jean-Baptiste Oudry és Alexandre-François Desportes,

de mindenekelőtt Jean Siméon Chardin vadászcsendéletei példáján keresztül arra világít rá, hogyan vélekedtek az e műfajhoz tartozó képekről a korabeli kritikusok: a festőnek meg kell szépítenie az elejtett állatokat, vagy akkor jár el helyesen, ha realisztikusan ábrázolja őket? Diderot 1769-es *Szalonjában* idézi azt az anekdotát, mely szerint Chardin azért nem volt rá képes, hogy befejezzon egy elejtett vadakat ábrázoló festményét, mert eredeti modelljei, az apró nyulak gyorsan oszlásnak indultak, s azok az állatok, amelyeket újonnan hoztak neki, nem feleltek meg az elejtett nyúlról alkotott ideálképének. Diderot szemében a 18. századi festők közül Chardin művei állnak legközelebb a természethez, de amit Chardin lefest, az sohasem pusztán imitáció: a művész bizonyos mértékig idealizálja modelljét, de korántsem olyan erőteljesen, mint ahogyan azt elődei, Oudry és Desportes tették dekoratív vadászcsendéleteiken.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21362>

CSUKA BOTOND

Az eszményi szépség nyomában

Sir Joshua Reynolds művészetelméletéről

A tanulmány Sir Joshua Reynolds *Discourses on Art* (1769–1790) című művét vizsgálja, amely alapját Reynoldsnak a Királyi Művészeti Akadémián 1769 és 1790 között évente tartott előadásai képezik. Az *Előadásokat* régóta ünneplik, bírálják vagy gúnyolják mint a 18. századi brit klasszicizmus megtestesítőjét. A kritikák középpontjában Reynolds imitációelmélete és az „eszményi szépség” fogalma áll. A tanulmány célja az „eszményi szépség” reynoldsi fogalmának rekonstrukciója a fogalom fogantatásának filozófiai, eszmetörténeti és intézményi kontextusában. Éppen e fogalom az oka, hogy Reynolds művészetelméletét sokan „idealistának” bélyegezték, noha az utánpótlás, az invenció, a képzelőerő, a zseni és a szépség fogalmainak reynoldsi explikációja egyértelműen az elme locke-iánus elméletére épít. Reynolds „eszményi szépsége” sem más, mint egy általános idea, amely az összehasonlítás, az általánosítás és az absztrakció imaginatív processzusainak eredményeként jön létre az elmében. Az eszményi szépség a dolgok egy adott osztályának „centrális formája”, mely fogalom szorosabb vagy tágabb rokonságába tartozik Pope „szabályszerűvé tett természete”, Johnsonnál az „általános természet igaz reprezentációja”, a jezsuita Claude Buffier elképzelése a szépségről mint a leggyakoribb formáról és Kant „esztétikai normáleszméje”. Reynolds eszményi szépsége azonban még e poszt-locke-iánus konceptualizálásában is anakronisztikusnak tűnik, ha összevetjük a korszak új szenzualista (Burke) vagy formalista (Hogarth) esztétikáival. Az 1750-es években, amikor Reynolds először megfogalmazta imitációelméletének alaptételeit, a szépség-fogalom változáson ment keresztül: a szép egyedivé, dinamikussá, érzékivé, affektívvé és erotikussá vált – vagyis esztétizálódott. A tanulmány azt állítja, hogy Reynolds nem pusztán felfigyelt e változásra, hanem el is ismerte az új esztétikai vonzó és szubverzív erejét, amelyet azonban nem a „nagy stílusban”, hanem az általa „ornamentálisnak” vagy „elegánsnak” nevezett, a művészeti stílushierarchia alacsonyabb fokára helyezett stílusban látott megtestesülni. Reynolds kognitivist és morális művészetfogalma ugyanis nem tette lehetővé, hogy ezeket az új *esztétikai* értékeket a *művészeti* érték általános standardjaként fogadja el. Ahhoz, hogy a festészet valóban szabad művészetté válhasson, érvel Reynolds az *Előadásokban*, cél-

jául az igazságot és a morális tökéletesítést kell megtennie. Ezért a művészeti érték Reynolds szerint nem a festészet médiumába, materialitásába, felületeibe és technikáiba való esztétikai immerzió révén hozható létre, hanem az „eszményi szépség” vagy a „centrális forma” reprezentációján keresztül.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21364>

FÓRIZS GERGELY

Arany János és az anthropológiák hagyománya

Vojtina Ars poétikája

A tanulmány a 18. századi eredetű 'anthropológiák' diskurzusának kontextusában vizsgálja Arany János 1861-ben publikált *Vojtina Ars poétikája* című versét. Az 'anthropológiák' Carsten Zelle műszavaként a 18. századi esztétikában, pszichoterápiában, szenvedélyelméletben és diétetikában megmutatkozó „antropológiai fordulat”-hoz kapcsolódik és a pszichoszomatikus egységnek tekintett ember mindenoldalú önformálási potenciáljára, önmaga újjáteremtésének képességére vonatkozik. Az érvelés szerint Arany költeménye – itt bevezetett terminussal – az „antropológiai episztola” anthropológiás műfajához tartozik. E szintén 18. századi eredetű műforma jellegzetessége, hogy középseres, szenvedélyek és elvont ideák, test és lélek közti harmóniát képviselő embereszményt épít fel, melyet végső soron maga az episztolaíró-versbeszélő jelenít meg. Az értelmezés az anthropológiák kontextusát rajzolja a vers köré: ide tartoznak Arany debreceni professzorának, a Göttingenben doktorált Sárvári Pálnak főleg Henry Home-ra visszavezethető esztétikai nézetei, illetve a *Széptani jegyzetek* szintén ide sorolható fejtegetései. A tanulmány külön figyelmet szentel a költeményben megnyilvánuló középseres-eszménynek, mely egyszerre politikai és poétikai vonatkozású, és a mű tájleírásának szemléletét is meghatározza.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21365>

FÜLÖP DOROTTYA

Esztétikai levelek az Életképekben

Beély Fidél az utánzásról

1844 elejétől 1846 januárjáig Beély Fidél *Esztétikai levelek* címmel tízrészes sorozatot közölt a Frankenburg Adolf által szerkesztett *Életképekben*, amely munka az esztétika alapfogalmait igyekezett megismertetni a női olvasóközönséggel. Tanulmányom első része a kezdeményezés előzményeit tárgyalja: bemutatja, miként illeszkedik a választott levélforma az esztétikai diskurzus hagyományába, illetve a folyóiratban megjelent szövegek rendszerébe. A második rész Beély esztétikai munkájának elemzésére összpontosít, különös tekintettel a kilencedik levélben kifejtett *A természet utánzása* című fejezetre, amely elsősorban Charles Batteux utánzásfogalmára épít, és a művészetet a szép természet („la belle nature”) utánzásaként értelmezi; továbbá a Beély által idézett jó és rossz utánzás példáinak is figyelmet szentel. A harmadik rész a levelek és mediális környezetük viszonyát vizsgálja, kiemelve, hogyan kerülnek a megfogalmazott esztétikai elvek sajátos feszültségbe a folyóirat irodalmi mellékletével. E feszültség feltárásában különös

szerepet kap a pályakezdő – és később az *Életképeket* szerkesztő – Jókai Mór korai műveinek elemzése.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21366>

IMMANUEL KANT

Az emberszeretetből fakadó hazugság állítólagos jogáról

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21367>

KEISZ ÁGOSTON

Miért és hogyan alkossunk mintakövető költészetet?

Az imitáció módszerei és változatai Ungvárnémeti Tóth László ógörög-magyar költészetében

Ungvárnémeti Tóth László 1818-ban *Görög versei. Magyar tomácsolattal* címmel publikálta kétnyelvű verseskötetét, amely ógörög és magyar nyelvű költeményeit tartalmazta. A verseskötetben műfajok szerint elrendezve ódákat, epigrammákat, idilleket és episztolákat közölt, a művekhez pedig jegyzeteket és ógörög szövevényeket magyarázó szöveget csatolt. Tóth a sajtóban közölt írásaiban mutatta be az általa is használt műfajok jellegzetességeit, külön esszében foglalkozva Pindaros költészetével.

Jelen tanulmány először Winckelmann, Herder és Sulzer utánzásról vallott nézeteit mutatja be, amelyek nagy hatással voltak a 18–19. század fordulójának magyar elméleti gondolkodására is. Ezt követően a cikk részletesen elemzi, hogy miért tartja fontosnak Ungvárnémeti Tóth külföldi minták, ezen belül a görög irodalom követését. Tóth Herderhez és Winckelmannhoz hasonlóan azt fogalmazza meg, hogy az antik görög minta egyedüli eredeti költészetként segíti a magyar irodalom kibontakozását. A dolgozat magyarázatot ad az ógörög nyelv korban szokatlan választására is. Megállapítása szerint e nyelv használata egyaránt következett a latin nyelv magyarországi státuszából, a szerző személyes ambícióiból és a görögség iránti rajongásból.

Ezt követi annak elemzése, hogy az elméleti megállapításokból az imitáció milyen eljárásai következtek Tóth ógörög-magyar költészetében. A tanulmány bemutatja a mintakövetés teljes folyamatát: elemzi Tóth forrásait, verseinek időbeli rétegeit, a mintakövetés típusait és jellegzetes költői eszközeit. A folyamat elemzésekor a cikk nagy hangsúlyt helyez a görög, a római és a kortárs költői hagyományok összekapcsolódására is.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21368>

KOMÁROMY ZSOLT

Mimézis, forma és formátlanságAlexander Pope *Dunciad* című művében

A dolgozat először felidézi annak a neoklasszicista poétikai elvnek az arisztotelianus gyökereit, mely szerint a mimézis célja valamiféle idealitás felmutatása, s azt, ahogyan ezt az elvet a szatíra műfajára annak ellenére is alkalmazták, hogy az nem az ideálisat, hanem a rútat, a nevetségest, az alantast utánozza – majd azt a kérdést teszi fel, hogy ezek a poétikai doktrínák érvényesek-e Alexander Pope szatirikus mesterművének, a *Dunciad*nak az esetében. Érvélem szerint azt a neoklasszicista nézetet, mely szerint az utánzás tárgya a természet rendje, a fenomenális valóság mögött rejlő rendezettség, felismerhetjük a modern kritikának a mimetikus formáról szóló elgondolásaiban, melyek meghatározóak a *Dunciad* értelmezési hagyományában is. Eszerint bár a mű a formátlanságot imitálja, saját költői rendje révén mégis formát ad a káosznak. A *Dunciad* elemzése során azt igyekszem megmutatni, hogy ez az értelmezés nem tartható, mert a mű számos vonása arról árulkodik, hogy Pope tudatosan a mű részévé teszi a formátlanságot, a káosz mintegy megfertőzi a költői forma rendjét. Ennek következtében a *Dunciad* azt mutatja meg, ahogyan Pope kilép azon poétikai keretek közül, melyekre a mimetikus forma elve épül. A dolgozat utolsó részében a *Dunciad* néhány (egymással összefüggő) Ovidius-allúzióját és néhány visszatérő metaforáját vizsgálom részletesebben, hogy alátámasszam azon állítást, hogy Pope műve szerint a formátlanság nem meghaladható, hanem a világ és a forma inherens részének tekintendő.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21369>

NEMESSÁNYI ZOLTÁN

Előszó Immanuel Kant Az emberszeretetből fakadó hazugság állítólagos jogáról című műve fordításához

Immanuel Kant 1797-es rövid esszéje a „gyilkos az ajtóban” gondolatkísérlettel vált ismertté: vajon hazudhatunk-e, hogy megmentünk egy emberéletet? A tanulmány következtetése első pillantásra szembemegy erkölcsi intuícióinkkal, és a deontológiai etika radikális érvényesítésének is tűnhet. Kant érvelése azonban elsősorban jogi-politikai tételek mentén épül fel. Az írás központi gondolata – „a jog soha nem alkalmazkodhat a politikához, ellenben a politikának mindenkor a joghoz kell igazodnia” – ma is különösen aktuális. Bár a magyar filozófiai irodalom gyakran hivatkozik a szövegre, teljes fordítása most jelenik meg először, gyarapítva a magyar Kant-szövegek egyébként gazdag sorát.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21371>

POPOVICS ZOLTÁN

Reprezentáció és utópia

Marin és Richir az idealizációról

Marin és Richir utópia- és idealizáció-fogalmát szeretném összevetni elsősorban két könyvükre támaszkodva (Louis Marin *Utopiques: Jeux d'espaces*; Marc Richir: *L'institution de l'idéalité*). Nem feltétlenül evidens, hogy Marin és Richir együtt látható. Az együttlátásuk mellett elsősorban az szól, hogy mindkettőjük számára kiemelkedő jelentőséggel bír a fenomenológia hagyománya, sőt, hogy mindkettőjük számára megkerülhetetlen a fenséges problémája, azaz a megjelenítés kérdése, ezen keresztül pedig a reprezentáció problémája. Mind Marin, mind pedig Richir olvasatában az utópia kitüntetetten a megjelenítés, a reprezentáció kérdésével kapcsolódik össze: a nem itt és nem most lévő megjeleníthetőségével. Ugyanakkor mindkettőjük számára a reprezentáció – és az utópia – kérdése az idealizáció problémájához is elvezet. Ahhoz, hogy a megjelenítés során azt, amit megjelenítünk, szükségszerűen át is alakítjuk. Mintegy megszépítjük. De legalábbis megváltoztatjuk. Az u-tópiát eu-tópiává változtatjuk.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21372>

SEREGI TAMÁS

Lukács és Zola

Tanulmányom Lukács György realizmusfelfogását és Zola naturalizmusával szembeni kritikáját elemzi, bemutatva, hogy Lukács számára a valóság csak mint emberi értelemmel szervezett, történetek formáját öltő szerves totalitás értelmezhető. Lukács szerint a modern, absztrakt művészet és a naturalizmus – különösen Zoláé – megbontja ezt a totalitást, egységet, mert a felszíni tényeket és részleteket önállósítja, s nem képes a lényeg, a szükségszerű összefüggések megragadására. A tanulmány vitatja Lukács Zola-kritikáját, és a *Nana* példáján amellet érvel, hogy Zola ábrázolása nem pusztán felszín vagy véletlenszerű részletezés, hanem a konkrét világ és a személyiség mélyebb, pszichológiai és társadalmi motivációinak feltárása.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21373>

SZÉPLAKY GERDA

„Akkor is zsidó vagyok”

Vajda Mihály: *Ember a transzcendentális otthontalanságban*. Budapest, Múlt és Jövő Kiadó. 2024. 218 oldal.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21377>

TREMBECZKI ISTVÁN

Méltóság, erények, lehetőségek az élet végén

Barcsi Tamás – Kőműves Sándor – Nemes László: *Életvégi döntések*. Budapest, L'Harmattan Kiadó. 2024. 150 oldal.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21375>

VALASTYÁN TAMÁS

A költészet mint esztétikai aktus

Miért lehetséges a hölderlini versformát „egy egész világ” eszméjeként olvasni?

Tanulmányomban Friedrich Hölderlin költészetét a korabeli filozófiai-esztétikai áramlatok kontextusában vizsgálom. Elsősorban *A német idealizmus legrégebb rendszerprogramja* című töredékben ránk maradt irat gondolatainak fényében értelmezem a *Kenyér és bor* című vers főbb motívikáját. Állításom szerint a költői szöveg létrejöttét „egy egész világ” eszméje motiválja, amely révén a művészet a leginkább alkalmas mód arra, hogy az ember önnön kreatív és produktív világteremtési képességét realizálja. Vizsgálódásom általános elméleti keretét Márkus György kultúrafilozófiájának idealizáció-fogalma képezi. DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21376>

Summaries

PIROSKA BALOGH

“Ape of Art”

The Problem of Imitation in Ágost Greguss’s Aesthetics

The paper reconsiders the prevailing view that Ágost Greguss (1825–1882), professor of aesthetics at the University of Pest from 1870 to 1882, consistently opposed artistic imitation. Through an examination of his major works – from *A szépművészet alapvonalai* (*Outlines of Aesthetics*, 1849) to the posthumous *Rendszeres széptan* (*Systematic Aesthetics*, 1888) – the study argues that Greguss did not reject imitation in general, but only its conceptually empty forms. His polemical phrase “majma a művészetnek” (“the ape of art”) targets mechanical mimicry and mannerist virtuosity rather than mimesis as such. Greguss distinguishes degraded replication from meaningful representation, valuing what he calls “characteristic fidelity to nature”, a position consistent with an Aristotelian view of mimesis. The analysis also considers his category of “fidelity”, introduced in *A hűség* (*On Fidelity*), where fidelity denotes a multidimensional relation – faithfulness, veracity, authenticity – to reality, the artist’s inner life, tradition, and formal coherence. This framework reveals a more flexible and integrative aesthetics than the conventional idealism – realism opposition suggests. Consequently, labels such as “anti-realist” or “anti-imitative” inadequately capture Greguss’s nuanced conception of representation. DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21361>

KATALIN BARTHA-KOVÁCS

Mimesis and Idealisation in French Painting

Hunting Still Life Scenes in the Light of 18th-century Art Criticism

The dichotomy of mimesis and idealisation characterises the 18th-century discourse on art in France. Theoretical and critical writings on art from this period often refer to mimesis or imitation. Remarks on this subject can be found among others in the works of the abbé Du Bos or Charles Batteux, and from the middle of the century onwards, art critics’ writings (especially Diderot’s *Salons*) also frequently allude to the question of mimesis and idealisation. Using the example of the hunting still life scenes by Jean-Baptiste Oudry and Alexandre-François Desportes, but above all by Jean Siméon Chardin, the study sheds light on the opinion of 18th-century art critics of his genre: should the painter embellish the dead animals or should he depict them rather realistically? In his *Salon* of 1769, Diderot quotes the anecdote according to which that Chardin was unable to complete a painting of hunted game because his original models, tiny rabbits, were

rapidly decomposing and the animals he had brought new ones did not correspond to the idealised image he had formed of a hunted rabbit. In Diderot's eyes, of all the 18th-century painters, Chardin's works are the closest to nature, but what Chardin paints is never a mere imitation: the artist idealises his model to a certain degree, but not as strongly as his predecessors Oudry and Desportes did in their decorative hunting still life scenes. DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21362>

BOTOND CSUKA

In Search of Ideal Beauty

On Sir Joshua Reynolds' Theory of Art

The paper revisits Sir Joshua Reynolds' *Discourses on Art* (1769–1790), delivered annually at the Royal Academy of Arts between 1769 and 1790. The *Discourses* have long been celebrated, opposed or ridiculed as the epitome of eighteenth-century British neo-classicism. At the heart of the critical debates surrounding them is Reynolds' theory of imitation and the concept of "ideal beauty" that encapsulates it. The paper aims to reconstruct the concept of "ideal beauty" within the philosophical, intellectual, and institutional context of its conception. Many labelled Reynolds' theory of art "idealist" because of this concept, even though his notions of imitation, invention, imagination, genius and beauty are clearly expounded against the backdrop of a Lockean picture of the mind. Accordingly, Reynolds' "ideal beauty" is a general idea raised in the mind by the imaginative processes of comparison, generalisation and abstraction. In short, it is a "central form" of a given class or species, with affinities found in Pope's "nature methodized", Johnson's "just representations of general nature", the Jesuit Claude Buffier's notion of beauty as the most common form, and Kant's "aesthetic normal ideas". However, even in its post-Lockean formulation, Reynolds' ideal beauty appears anachronistic when compared to the new sensualist (Burke) or formalist (Hogarth) aesthetics of the period. During the 1750s, when Reynolds' theory of imitation was originally conceived, there was a shift in the understanding of beauty: the beautiful became unique, dynamic, sensual, affective and erotic – in short, aestheticized. The paper argues that not only did Reynolds notice this shift, but he also acknowledged the alluring and subversive force of the new aesthetic – embodied in what he labels the "ornamental" or "elegant" style. Nevertheless, Reynolds' cognitivist and moral concept of art prevented him from accepting these new *aesthetic* values as the general standards of *artistic* value. For painting to truly become a liberal art, as Reynolds argued in his *Discourses*, its objectives should be truth and moral perfection. Accordingly, artistic value was not to be created through the aesthetic immersion in the medium of painting, its materials, surfaces and techniques, but rather through the representation of "ideal beauty" or "central form".

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21364>

GERGELY FÓRIZS

János Arany and the Tradition of Anthropoetics*Vojtina Ars poétikája*

This study examines János Arany's poem *Vojtina Ars poétikája* (*Ars Poetica of Vojtina*, 1861), in the context of the discourse on „anthropoetics” originating in the 18th century. The term „anthropoetics”, coined by Carsten Zelle, is related to the „anthropological turn” evident in 18th-century aesthetics, psychotherapy, passion theory, and dietetics, and refers to the potential of man for self-formation and the ability to recreate him/herself as a psychosomatic unity. According to the thesis of this paper, Arany's poem belongs to the anthropoietic genre of the ‘anthropological epistle’, a term introduced here. A characteristic feature of this literary form, which also originated in the 18th century, is that it constructs a mediocre ideal of humanity representing harmony between passions and abstract ideas, body and soul, which is ultimately embodied by the epistolary poet himself.

The interpretation places the poem in the context of the doctrines of one of Arany's professors in the Debrecen Reformed College, Pál Sárvári (1765–1846), who received his doctorate in Göttingen and whose views on aesthetics can be traced back mainly to Henry Home. Another important backdrop is Arany's lecture notes entitled *Széptani jegyzetek* (*Notes on Aesthetics*), which he wrote during his time as a high school teacher. The study pays special attention to the ideal of mediocrity (*mesotes*) manifested in the poem, which has both political and poetic implications and determines the perspective of the works topography, as well.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21365>

DOROTTYA FÜLÖP

Aesthetic Letters in *Életképek*

Fidél Beély on the Nature of Imitation

From early 1844 until January 1846, Fidél Beély (1807–1863) published a ten-part series titled *Aesthetic Letters in Életképek*, edited by Adolf Frankenburg, in which he sought to familiarize a female readership with the basic concepts of aesthetics. The first part of this study reviews the antecedents of the initiative: it shows how the chosen epistolary form fits into the tradition of aesthetic discourse as well as into the system of the texts published in the periodical. The second part turns to an analysis of Beély's aesthetic work, with particular attention to the section entitled *Imitation of Nature* developed in the ninth letter, which is primarily based on Charles Batteux's concept of imitation and interprets art as the imitation of beautiful nature (“la belle nature”), addressing in detail the examples Beély cites of good and bad imitation. The third part examines the relationship between Beély's letters and their medial environment, highlighting how the aesthetic principles articulated in the letters come into a specific tension with the periodical's literary materials. This tension is illuminated primarily through an analysis of the early works of the emerging writer (and later editor of *Életképek*), Mór Jókai.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21366>

IMMANUEL KANT

On a Supposed Right to Lie from Philanthropy

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21367>

ÁGOSTON KEISZ

Why and how to follow poetic and cultural patterns?

Methods and Forms of Imitation in the Ancient Greek-Hungarian Poetry of László Ungvárnémeti Tóth

In July 1818, Ungvárnémeti Tóth László (1788–1820) published a bilingual volume of poetry in Ancient Greek and Hungarian, containing imitations of various ancient genres, such as odes, epigrams, idylls and epistles, which were arranged by genre. He provided notes on each genre and included a glossary to explain his use of Greek vocabulary. In his writings published in the contemporary Hungarian press, Tóth elaborated on the meaning of each genre. He paid particular attention to the poetry of Pindaros, on which he published a special study.

First, this study presents the views on imitation of Winckelmann, Herder and Sulzer, who had a significant influence on Hungarian theoretical thought at the turn of the 18th and 19th centuries. The article then analyses in detail why Ungvárnémeti Tóth considered it important to follow foreign models, including Greek literature. Like Herder and Winckelmann, Tóth believed that the creative and original nature of ancient Greek poetry would aid the development of Hungarian literature. The article also explains why Tóth chose to write in Ancient Greek, which was an unusual decision for the time. It suggests that the use of this language was influenced by the status of Latin in Hungary, his personal ambitions and his passion for Greek culture.

The rest of the article analyses Tóth's entire process of creating imitative poetry, examining how it is based on his theoretical findings. It follows the steps of this process by analysing Tóth's sources, the genesis of his poems, the different forms of imitation and the poetic devices he used. The article also places great emphasis on the connections between Greek, Roman and contemporary poetic traditions.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21368>

ZSOLT KOMÁROMY

Mimesis, Form, and Formlessness in Alexander Pope's *Dunciad*

The paper first discusses the Aristotelian roots of the neoclassicist idea that mimesis serves the upholding of some ideal, and how this was seen applicable to satire, despite its imitation of ignoble themes – and then asks if such principles can be used to describe Pope's satirical masterpiece, *The Dunciad*. I argue that the neoclassicist view of the imitation of the underlying order of nature was inherited by modern criticism in the idea of mimetic form, and this has shaped the tradition of the interpretation of *The Dunciad*: although it may imitate a formless, chaotic world, it has usually been argued to give form to it by means of its own poetic order. I argue that this is an insufficient account because various features of the work suggest that its poetic order is consciously contaminated by

the chaos it depicts, and as a result, *The Dunciad* does not operate within the confines of the idea of mimetic form, or, indeed, the notions of neoclassicist poetics on which mimetic form is built. In the concluding sections I discuss various related allusions to Ovid and some recurring metaphors for the description of the dunces and argue that Pope's poem does not suggest that formlessness can be overcome but sees it as inherent to the world and to form.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21369>

ZOLTÁN NEMESSÁNYI

Translator's Preface (Immanuel Kant: *On a Supposed Right to Lie from Philanthropy*)

Immanuel Kant's brief 1797 essay became widely known through its famous thought experiment: should we lie to save a life, if a murderer is at the door. At first glance, the essay's conclusion runs counter to our moral intuitions and may appear to be a radical enforcement of deontological ethics. However, Kant's argument is primarily built around legal and political principles. Its core proposition – “Right must never be adapted to politics, but politics must always be adapted to right” – remains especially relevant today. Although the text has often been referenced in Hungarian philosophical literature, this is its first complete translation into Hungarian, further enriching the otherwise already extensive body of Kant's writings available in Hungarian.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21371>

ZOLTÁN POPOVICS

Representation and Utopia

Marin and Richir on Idealization

I would like to compare Marin and Richir's concepts of utopia and idealization, drawing primarily on two of their books (Louis Marin's *Utopiques: Jeux d'espaces* and Marc Richir's *L'institution de l'idéalité*). It is not necessarily obvious that Marin and Richir can be compared. The main argument for their compatibility is that the tradition of phenomenology has paramount importance to both of them, and indeed the problem of the *sublime*, i.e., the question of *representation*, is unavoidable for both of them. In both Marin's and Richir's readings, *utopia* is distinguished by its connection to the question of representation: the representability of that which is not here and now. At the same time, for both of them, the question of representation – and utopia – also leads to the problem of *idealization*. In the process of representation, we necessarily transform what we represent. We embellish it, so to speak. However, at the very least, we change it. We turn *u-topia* into *eu-topia*.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21372>

TAMÁS SEREGI

Lukács and Zola

My paper analyzes György Lukács's conception of realism and his critique of Émile Zola's naturalism, showing that for Lukács reality can be understood only as an organic totality organized by human meaning and taking the form of narratives. According to Lukács, modern abstract art and naturalism – especially Zola's – disrupt this unity of totality by isolating surface facts and details and by failing to grasp essence and necessary relations. The essay challenges Lukács's critique of Zola and, using *Nana* as an example, argues that Zola's representation is not mere surface description or random detail, but an exploration of the deeper psychological and social motivations of the concrete world and of personality.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21373>

SZÉPLAKY GERDA

“I am still a Jew”

Mihály Vajda: *Man in the transcendental homelessness*. Budapest, Múlt és Jövő Kiadó. 2024. 218 pages.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21377>

TREMBECZKI ISTVÁN

Dignity, Virtues, Possibilities at the End of Life

Tamás Barcsi – Sándor Kőműves – László Nemes: *End of Life Decisions*. Budapest, L'Harmattan Publishers. 2024. 150 pages.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21375>

TAMÁS VALASTYÁN

Poetry as an Aesthetic Act

Why is it Possible to Read Hölderlin's Verse form as an Idea of “a whole world”?

In my paper, I examine Friedrich Hölderlin's poetry in the context of contemporary philosophical-aesthetic trends. I interpret the main motifs of the poem *Bread and Wine* primarily in the light of the ideas found in the text fragment entitled *The Oldest Systematic Programme of German Idealism*. I argue that the poetic text is motivated by the idea of “a whole world”, through which art is the most appropriate way for man to realise his own creative and productive capacity for world-making. The general theoretical framework for my study is the concept of idealisation in György Márkus's philosophy of culture.

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21376>

