

**Karl Rosenkranz**

**A rút esztétikája**

[I]

Fordította Bak Xavér Ferenc (1), Bárány Balázs (1), Dezsán Zita Dorottya (5), Gelencsér Milán (2), Hartyáni Petra (3), Pásztor Zsófia (2), Petovári Anna (1), Pintér Réka (1), Pleibeisz Réka (5), Rekettye Eszter (1), Sütő Zsófia (4), Szabó Annamária (5) és Tillmann Ármin (3).<sup>i</sup>

LAOKOON

## ***A részlet tartalma***

|   |    |
|---|----|
| Előszó.....                                 | 3  |
| A rút esztétikája.....                      | 9  |
| Bevezetés .....                             | 9  |
| A negatív általánosságban .....             | 16 |
| A tökéletlen .....                          | 16 |
| A természeti rút .....                      | 19 |
| A szellemi rút .....                        | 33 |
| A művészeti rút.....                        | 40 |
| A rút és az egyes művészetek viszonya ..... | 52 |
| A rút kedvelése .....                       | 56 |
| Felosztás .....                             | 57 |
| Első szakasz.....                           | 70 |
| A formátlanság.....                         | 70 |
| A. Az amorfia .....                         | 71 |
| B. Az aszimmetria.....                      | 79 |
| C. A diszharmónia .....                     | 98 |

## ***Előszó***

A rút esztétikája? Miért is ne? Az esztétika fogalmak nagy csoportjának gyűjtőnévévé vált, amely három osztályra bontható. Ezen osztályok közül az első a szép eszméje, a második a szép létrehozása, azaz maga a művészet, harmadik osztálya pedig a művészetek rendszere, a szépség eszméjének művészeteken keresztül és meghatározott médiumon belül történő ábrázolása. Az első osztályba sorolandó fogalmakat hajlamosak vagyunk „a szép metafizikája” cím alatt összefoglalni. A szép eszméjével való foglalkozás azonban elválaszthatatlan a rúthoz kapcsolódó vizsgálódástól. A rút fogalma a szép negatív ellentétéként tehát az esztétika részét képezi. Nincs még egy tudomány, melynek feladatkörébe utalhatnánk, így tehát helyénvaló a rút esztétikájáról beszélni. Senki sem csodálkozik, ha a biológia a betegséggel, az etika a gonosszal, a jogtudomány a jogtalansággal, a vallástudomány pedig a bűnnel foglalkozik. „A rút elmélete” kifejezés a tudományos genealógia szempontjából azonban kevésbé körvonalazható. A téma kifejtésével kell igazolnunk a címválasztást.

Azon fáradoztam, hogy a rút fogalmát mint a szép és a komikus közti átmenetet a kialakulásától addig a kiteljesedéséig bontsam ki, amely már sátáni alakban jelenik meg. Mintegy feltárom a rút kozmoszát, kezdve az első kaotikus ködfoltjaitól, alaktalanságától és aszimmetriájától egészen a legintenzívebb alakjaiig, melyek végtelen sokféleségben jelennek meg a szép – karikatúra okozta – szétzilálódása miatt. A torz képtelenség formátlansága, szabálytalansága és deformitása alkotja az átalakulás önmagában következetes sorának különböző fokozatait. Megkíséreltem rámutatni, hogy a szép miként lesz pozitív előfeltétele a rútnak, amely a fenségést közönségessé, a tetszetőst visszássá, az eszményit pedig karikatúrává torzíja. Sorra vettem

a legkülönbélebb népek valamennyi művészetét és művészeti korszakát, hogy a fogalmak fejlődése olyan megfelelő példákon keresztül tisztázódjon, amelyek akár eme nehéz téma jövőbeni kutatóinak is hasznos anyagként, tájékozódási pontként szolgálhatnak. Remélem, hogy ezzel a munkával, melynek tökéletlenségeit véleményem szerint én magam ismerem legjobban, egy ez idáig roppant módon érezhető hiányosságot orvosolok, mivel a rút fogalmát korábban csupán elszórva és mellékesen vagy nagy általánosságban tárgyalva említették, ami magában hordozza annak veszélyét, hogy értelmezése szerfelett egyoldalú meghatározások alapján történjen.

Még ha a jó szándékú, önmagát képezni kívánó olvasó mindezt elismeri is, felmerülhet benne a kérdés: szükséges-e egy ennyire irtóztató és kellemetlen tárgyval ilyen behatóan foglalkozni? Kétségtelenül, hiszen a tudomány az utóbbi időben újra és újra érintette ezt a problémát, amely ezért feltétlenül megoldást kíván. Természetesen nem óhajtok semmi olyat leszögezni, miszerint én megtaláltam volna a választ. Ahogyan más téren, úgy itt is megelégszem azzal, ha az olvasó csupán annyi elismeréssel adózik nekem, hogy legalább egy lépést tettem előre. Az ember gondolkozhat erről a tárgyról ekképp:

Fagylalnak a mélység rémei  
s ne kísértse ember az isteneket  
és sohase vágyják látni a szörnyet,  
amit ők kegyes éjbe s iszonyba fődtek.<sup>ii</sup>

Amennyiben így gondolja az ember, olvasatlanul félreteheti a rút tudományát. A tudomány maga azonban csak saját szükség-szerűségét követi. Előre kell haladnia. Charles Fourier a munkamegosztásról elmélkedve meghatározott egy típust, melyet „travaux de dévouement”-nak<sup>iii</sup> nevezett. Ennek a feladatnak az elvégzésére nem eredendő belső indíttatás, hanem egyfajta értő

belenyugvás készíteti az egyént, mivelhogy felismeri eme fáradtság szükségességét a közjó érdekében. E kötelesség teljesítésére teszek itt kísérletet.

De valóban ennyire elrettentő ez a téma? Valóban nem tartalmazna fénypontokat? Nem rejlik benne valamiféle építő jelleg a filozófusok és művészek számára? Meggyőződésem, hogy igenis rejlik, hiszen a rótság csupán a szépség és a komikum között elhelyezkedő fogalomként ragadható meg. A komikus nem jöhet létre a rótság alkotórésze nélkül, melyet felold és újraformál a szépség szabadságában. Vizsgálódásunknak ez a mindenben felsejlő, derűs végkimenetele kárpótlást nyújt majd némely fejezet tagadhatatlanul kellemetlen voltaért.

A tanulmány során egy ponton szabadkoztam, amiért oly gyakran példákban gondolkodom. Ám ez nyilvánvalóan szükségtelen is volt, amint hogy minden esztéta, még Winckelmann,<sup>iv</sup> Lessing, Kant, Jean Paul,<sup>v</sup> Hegel és Vischer,<sup>vi</sup> valamint maga Schiller is, aki pedig a példák takarékos használatát javasolja, ugyanígy jártak el. Mellesleg az anyagnak, melyet példaként történő alkalmazás céljából több év során felhalmoztam, nagyjából mindössze a felét használtam fel, megállapíthatom tehát, hogy igen takarékos voltam. A példák kiválasztásakor mindenekelőtt a sokoldalúságra törekedtem, nehogy használatukkal, amint valamennyi tudomány történetében előfordul, az általános érvényűség korlátolt felfogását erősítem.

A mód, ahogyan ezzel az anyaggal foglalkozom, kissé maradinak, talán túl aprólékosnak tűnhet. A modern szerzők figyelemreméltó idézési módot találtak ki maguknak: úgynevezett macskakörmököt használnak, de hogy hol találták az idézetet, rejtély. Már egy név feltüntetése is túlzás számukra. Már-már pedánsnak tűnnek, ha az író neve mellé a könyv címét is odaírják. Kétségtelenül kicsinyes volna mindig minden köztudott vagy lényegtelen dolgot pontos utalással alátámasztani. Azonban a kevésbé ismert, ritkán érintett, a köztudottól távol eső és

még vitatható idézetek jóval pontosabb adatok feltüntetését igénylik, hogy az olvasó, amennyiben úgy kívánja, maga is összevethesse azokat egymással, és bírálhasson az idézethez kapcsolódó gondolatok segítségével. Az elegancia sohasem lehet tudományos tárgyalás célja, csupán egyik eszköze, s a többi eszköz között is csak alárendelt szerepet játszhat. Az alaposság és a bizonyosság mindig fölötte kell, hogy álljon.

Ijedten tapasztalom most, a nyomdai munkák befejeztével, hogy a példák közül igen sok a közelmúltban megjelent művekből származik, mert emlékezetemben természetesen ezek élnek legfrissebben, és mert élénken foglalkoztatnak annak az érdeklődésnek köszönhetően, amelyet ezen művek szerzői irányában táplálok. A szerzők azonban, kik közül többen személyes barátaimnak számítanak, nem veszik-e rossz néven ezt, nem gondolnak-e majd rám keserűséggel? Amennyiben igen, az nagyon fájó volna. A tiszteletreméltó érintetteknek azonban mindenekelőtt meg kell kérdezniük maguktól, hogy meglátásom igaz-e. Ha az, semmiféle kárt sem okozok nekik. Jóindulatú feddéseim gyengéd voltából, illetve ahol kiérdeklődöm, illő dicséretből látják majd, hogy baráti érzésem irányukban mit sem változott. Tisztán emlékszem, hogy megállapításaim legtöbbjét levél formájában közöltem velük, így tehát nem csodálkozhatnak, ha nyomtatott formában is ezeket képviselem. Ezt a rövid magyarázatot el is hagynám, ha nem tudnám tapasztalatból, mennyire ingerlékenyek a modern elmék, mily kevésbé tűrik, ha ellentmondanak nekik, mennyire rettentően dicséretre vágynak jó szándékú kioktatás helyett, és milyen metszők a kritikában, ha az más ér, míg ők maguk a kritikusoktól mindenekelőtt és legfőképp odaadást és szimpátiát, egyszóval csodálatot követelnek.

Úgy gondolom, művem nem csupán iskolák falain belül, de szélesebb körben is olvasható lesz. Csupán a tárgy természete szab majd bizonyos határt ennek az olvashatóságnak.

Ocsmány anyagokat kellett érintenem, és némely dolgot a nevé-  
n neveznem. Teoretikusként tartózkodtam attól, hogy min-  
den egyes szennySATORNÁBA leereszkedjem, és megelégedtem  
azzal, hogy – nevezetesen SzóTADÉSZ<sup>viii</sup> obszcén alkotásainak  
vizsgálata során – csupán célzok valamire. Történészként ezt  
nem tehettem volna meg, filozófusként szabad választás előtt  
álltam. Azonban rendkívüli elővigyázatosságom dacára is lesz-  
nek majd néhányan, akik elítélnék, mondván, semmi szükség  
nem lett volna ilyen fokú őszinteségre. Bizton állíthatom azon-  
ban, hogy abban az esetben ez a kutatás egyáltalán nem jöhetett  
volna létre, és nem is lett volna szabad elkészülnie. Szomorú,  
hogy már nálunk is belopakodott a tudomány területére egyfajta  
prüderia, amely abban gyökerezik, hogy bizonyos tárgyak ese-  
tében, nevezetesen az állatias természetben és a művészetben,  
az illendőséget teszik meg kizárólagos mércének. Miként lehet  
manapság legkönnyebben megfelelni ennek az illemnek? Úgy,  
hogy az ember egyszerűen nem beszél bizonyos jelenségekről.  
És úgy tesz, mintha ott sem lennének. Lelkiismeretlenül kire-  
keszti őket, hogy szalonképes maradjon. Képzjük el, hogy  
valaki fővárosi hölgyek és urak körében tart előadást, melynek  
nyomatott változatában, teszem azt, mikroszkopikus részletes-  
séggel készült ábrákat, fametszeteket alkalmaz – hiszen napja-  
inkban a modern tudományosság szinte elképzelhetetlen famet-  
szetek nélkül –, melyek a fiziológia, az élettan megnyilvánulásait  
hivatottak szemléltetni, de egy árva szót sem ejt a nemzőszer-  
vekről és legkevésbé a szexuális funkciókról. Valóban roppant  
illendő. A leányneveldek és internátusok igényeire szabott né-  
met irodalomtörténetünk már egészen kasztrálttá vált, mert a  
törekeny és szűzi asszonyi lelkekhez szólva a hangsúly folyton  
a nemességre, tisztaságra, szépségre, tetszetősségre, kellemes-  
ségre, kedélyességre került – és a hívószavak sorát folytathat-  
nánk. Ez pedig teret adott az irodalomtörténet hihetetlenül

nagymérvű meghamisításának, amely már pedagógiai szempontokon túl is torzítja a felfogást, és igazolásképp végtelenül egyoldalúan kiválasztott műveket szed csokorba. Mily szerencse, hogy megjelenik most egy mű Kurz tollából,<sup>viii</sup> amely önállóságának köszönhetően arra sarkallja az irodalom iparosait, hogy végre megint más tárgyakat is érintsenek, más rendszerben és más megítélésben, mint ahogyan a már undorodásig ismételt gyakorlat diktálja. Belátó olvasóim megértik majd, hogy minden illendőség ellenére sem írhattam sápatag, intézeti stílusban, hadd hagyatkozzam tehát Lessing szavaira:

Nem ifjakhoz szól írásom éppen,  
Kik büszkék, ha az iskolába betérnek,  
S ülnek Ovidiusszal a kézben,  
Akit tanáraik fel nem érnek.<sup>ix</sup>

Königsberg, 1853. április 16.

Karl Rosenkranz



# A rút esztétikája

Te is hallgass rám, ne szeresd a napnak  
fényét tulontul, és a csillagoknak:  
jőjj, szállj a vak világba énevelem!  
Goethe<sup>x</sup>

## *Bevezetés*

Nagy emberábrázolók a gonosz borzongató szakadékaiba alászállva jelenítettek meg elborzasztó alakokat, akik e szakadékok éjszakájából léptek eléjük. Nagy költők, mint például Dante, tovább rajzolták ezeket az alakokat; festők, mint Orcagna,<sup>xi</sup> Michelangelo, Rubens, Cornelius<sup>xii</sup> érzéki jelenvalóságukban mutatták be őket, és olyan zenészek, mint Spohr<sup>xiii</sup> eljuttatták hozzánk a kárhozat förtelmes hangjait, amelyekben a gonosz rikoltva-bőgve nyilvánítja ki szelleme ziláltságát.

A pokol nem csupán vallási-etikai, hanem esztétikai minőségű is. A gonoszság és a romlottság kellős közepén állunk, ám ugyanakkor a rút közepén is. A formátlanság és az ocsmányosság rémségei, a közönségesség és förtelmesség számtalan alakban vesznek körül minket az idomtalan kezdetektől a hatalmas eltorzításokig, amelyekből vicsorítva vigyorog ránk a pokoli gonoszság. A szépnek ebbe a poklába kívánunk itt alászállni. Mindez lehetetlen anélkül, hogy egyszersmind ne mártózzunk meg a gonosz poklában, az igazi pokolban, mert a legrútabb rút nem az, ami a természetben, az ingoványokban, az elkorcsosult fákban, a varangyokban és gőtékben, szemüket meresztő haliszörnyetegekben és nagytestű vastagbőrűekben, patkányokban és majmokban taszít minket, hanem az önmagunk előli menekvés az, aminek örülete az álnok és szemérmetlen viselkedésben, a szenvedély barázdáiban, a szem sanda tekintetében és a büntetben nyilvánul meg.

Jól ismerjük ezt a poklot. Mindenki részesül gyötrelmében. A legkülönfélébb módon érinti az érzést, szemet és fület. A törekeny szervezetű, finomabb műveltségű ember gyakran elmondhatatlanul szenved ettől, hiszen a nyersség és közönségesség, a torzság és idomtalanlás ezerféle alakváltozatban nyugtalanítja a nemes érzéket. Csakhogy akad egy tény, amely hiába eléggé ismert, mégsem kellően felismert a maga teljes jelentésében, hatásában. Így van ez a rút esetében. A szépművészetek elméletét, a jó ízlés törvénykezését, az esztétika tudományát az európai kultúrnépek egy évszázad alatt széles körben tökélyre fejlesztették, ugyanakkor a rút fogalma, habár mindenütt vitáztak róla, mégis igencsak kezdetleges maradt. Tudomásul vesszük, hogy a szép tündöklő alakjának árnyoldala immár ugyanúgy az esztétikai tudomány része, mint a betegség a patológiában, a gonoszság az etikában. Ám, mint mondtuk, ez nem vezethető vissza arra, hogy a nem esztétikai a maga megjelenéseiben ne lett volna kielégítően ismert. Hogyan is lehetne ez másképp, amikor a természet, az élet és a művészet erre emlékeztet minket minden pillanatban? Ám arra még nem tettek kísérletet, hogy átfogóbban kifejtsek a rút összefüggéseit, és behatóan megismerjék felépítését.

Mindamellet a *német* filozófiát megilleti az a dicsőség, hogy elsőként bátorkodott elismerni a rútat esztétikai elleneszményként, az esztétika fontos mozzanataként, és azt is felismerte, hogy a szép a rúton keresztül jut el a komikusig.<sup>1</sup> Immár nem vitatható el a német filozófiától az a felfedezés, melynek

---

<sup>1</sup> Ha alaposan belegondolunk, akkor itt is, ahogyan sok más dologban, tulajdonképpen Lessing tette meg az első lépést, ugyanis már a *Laokoön* 23–25. fejezetében értekezett a rútról és az undorítóról. Az érdem, hogy a rút fogalmát a szép ideájának organikus mozzanataként tudatosan bevezette a tudományba, Christian H. Weißét és a *Das System der Ästhetik* (Az esztétika rendszere) című munkáját illeti; első kiadás, Lipcse, 1830, 163–207. o.

köszönhetően létjogot nyert a negatív szép. Csakhogy mindeddig a rút fogalmának tárgyalása lecövekelte a rövidre zárt, felületes általánosságoknál vagy a túlságosan is egyoldalú, spirituális értelmezéseknél. Kizárólag arra törekedett, hogy Shakespeare és Goethe, Byron és Callot-Hoffmann<sup>xiv</sup> egyes alakjait magyarázza.<sup>2</sup>

A rút esztétikája némelyek fülében úgy csenghet,

---

<sup>2</sup> Azonban Weiße a rút elleneszményét lényegében túlságosan is a spirituálissal kapcsolta össze, és ezt az egyoldalú értelmezést, amelynek során a morális mozzanatot a kísérteties, a gonosz, az ördögi hazugságaként vette főként figyelembe, utódjai is átvették. Ezek között elsősorban Arnold Ruge *Neue Vorschule der Ästhetik* (Az esztétika új előiskolája) című műve említendő; Halle, 1837, 88–107. o. Ruge – aki élénk koponya, tele néhány naiv meglátással, amelyektől igyekezett megválni – felbuzdulva a hegeli írások számára új olvasatán, szerencsésen járt el a szemléltetésben, ugyanakkor sok kívánnivalót hagyott maga után az érthetőségét tekintve. A 93. oldalon ezt írja: „Ha a véges szellem a maga végességében saját igazságával szemben, az abszolút szellemmel szemben ragad le és szerez magának érvényt, akkor ez az önmagának eleget tenni akaró szellem mint megismerés *igazságtalansággá* válik csakúgy, mint amikor az akarat, amely elszakad az abszolút szellemtől, és csupán saját végességében szándékozik lenni, a *gonosszá* lesz, és e kettő, ha megmutatkozik, a *rúttá*.” Ez a szűk körülhatárolás azt eredményezi Rugénél, hogy a rút leírások szinte kizárólag Hoffmann és Heine költészetére gondol. – Bohtz (Über das Komische und die Komödie [A komikusról és a komédiáról], Göttingen, 1844, 28–51. o.) a rút fogalmát valamivel szabadabban és általánosabban, de még mindig „kifordított szellemként”, „feje tetejére állított szépségként” értette. – Kuno Fischer a *Diotima oder die Idee des Schönen* (Diotima avagy a szép eszménye) című, Pforzheimban 1849-ben megjelent munkájában a 236–259. oldalakon ugyancsak Rugét és Weißét követte. A fenséges fonákjaként értett rút ónála abban áll, hogy az érzéki lét határozottan tagadja az eszményt; szerinte csak az *erkölcsi* szellemnek van meg a rútra való képessége, és csak az emberi világban létezik számára a rút mint esztétikai valóság. A 259. oldalon így ír: „A szeméreméért rómaiak és a merov zsidók a letűnt ősvilág végső megjelenítői, ahogyan az élveteg szerzetesek és az eltunyult kalifák a rút győztesei a hívő katolicizmus és a bátor iszlám ideáljai fölött. Így lesz a rút egy pillanatra a fenséges sorsa nemcsak a szép fogalmán belül, hanem az emberiség történelmén belül is.”

mintha fából vaskarika lenne, mivel a rút a szép ellentéte. Csak-hogy a rút elválaszthatatlan a szép fogalmától, mert a szép, amikor kibontakozik, állandóan olyan eltévelyedésként foglalja magában a rútat, amelyet a gyakran elhanyagolható túlzás vagy mérséklés okoz. Minden esztétika arra kényszerül, hogy a szép pozitív meghatározásának leírásával valahogyan a rút negatív meghatározását is érintse. Legalább azzal a figyelmeztetéssel találkozhat az ember, hogy ha eljárásában nem tesz eleget ennek a követelménynek, a szépet elvesíti, és helyette a rútat alkotja meg. A rút esztétikájának a rút eredetét, lehetőségeit, fajtáit kellene leírnia, és ezáltal válna használhatóvá a művész számára is. Természetesen mindig az lenne a nagyobb feladat, ha az alkotó hiánytalan szépséget ábrázolná, mintsem hogy erőit a rútra pazarolja. Egy istenalakon tűnődni végtelenül fenségesebb és élvezetesebb, mint egy ördögi grimaszt ábrázolni. Am a művész nem tudja mindig elkerülni a rútat. Sőt, gyakran szüksége van rá, az idea megjelenítésében használandó közvetítő pontként és felületként. A komikust alkotó művész pedig végképp nem kerülheti ki a rútat.

Mégis a művészetek közül itt csak azokat vonhatjuk be vizsgálódásainkba, amelyek szabad művészetekként öncélúak, és elméleti síkon a fül és szem érzékszerveihez szólnak. A többi művészetet, amely a tapintás, ízlés és szaglás gyakorlati érzékeit szolgálja, itt figyelmen kívül hagyjuk. Rumohr úr *Vom Geist der Kochkunst* (A konyhaművészet szelleméről) című munkájában, Anthus az étkezés művészetéről szóló érdekes előadásában, valamint von Vaerst a gasztronómiáról szóló szellemes művében,<sup>xv</sup> amelynek különösképp etnográfiai szempontból maradandó értéket tulajdoníthatunk, magasabb szintre emelte ezt az elsatnyult esztétikát. Eme munkákból meggyőződhetünk arról, hogy az általános törvények, amelyek a szépre és rútra egyaránt érvényesek, ugyanígy meghatározók a jó asztal esztétikáját tekintve is, amely sokak számára a legfontosabb. Ám ebbe itt nem

bocsátkozhatunk bele. – Magától értetődik, hogy egy miénkhez hasonló tudomány kedélyünk teljes komolyságát megköveteli, és hogy csak akkor vizsgálhatjuk meg alaposan, ha az ember nem a zsúrasztal-esztétika mulandó eleganciáját teszi meg mércéül, és nem is kívánja kényeskedően elkerülni a cinikust és ocsmányt. Máskülönb maga a dolog vesz el. A rút esztétikája kötelességé teszi az olyan fogalmakkal való foglalkozást is, amelyeknek tárgyalása vagy csupán említése máskülönb a jó illem elleni vétségnek tekinthető. Aki betegségek patológiájáról és terápiájáról szóló könyvet vesz kézbe, felkészül az undorítóra is. Így van ez itt is.

Nem nehéz belátni, hogy a rút olyan fogalom, amely – mivel relatív – csak egy másikkal összehasonlítva határozható meg. Ez pedig a szépé. A rótság csak addig terjedhet, amíg azt a szépség pozitív előfeltételként lehetővé teszi. Ha nem lenne szép, rút egyáltalán nem is létezhetne, mert az csak mint az előbbi ellenkező előjelű megnyilvánulása létezik. A szépség az isteni és eredendő eszmény, a rút pedig a szép tagadásaként egy másodlagos létező. A rút csak a szépséggel szoros egymásmellettségben létezik, abból kel életre. Nem mintha a szép, ha valóban szép, egyben rút is lehetne. Azok a meghatározó vonások, amelyekben megnyilvánul a szép szükségszerűsége, a rút esetében az ellentétükbe fordulnak át.

A két fogalom szerves kapcsolata, amely révén a rút hiányában megsemmisül a szép, azt a lehetőséget hordozza magában, hogy a rút megszűnve megőrződhet, és hogy – mivel a rút *negatív szépként* létezik – felszámolhatja a széphez képest való ellentmondását, és újra egységként létezhet vele. A szép ebben a folyamatban olyan hatalomként nyilvánul meg, mely a rút lázadását visszatereli saját uralma alá. Ez a megbékélés végtelen derűt teremt, mely mosolygásra, nevetésre sarkall minket. A rút

ebben a mozgásban megszabadul önnön hibrid, öncélú természetétől. Elismeri saját tehetetlenségét, és *komikus* lesz. Minden *komikus* dolog megragad magában egy mozzanatot, amely a tiszta, egyszerű ideálhoz negatívan viszonyul; de ez a tagadás látszattá, semmivé lesz. A pozitív ideál elismerést kap a komikumban, mert és amennyiben illékonyvá válik negatív megjelenése.

A rút szemlélését saját lényege határozza le. A szép a rút létezésének pozitív előfeltétele, és a komikum az a forma, amely által megszabadulhat kizárólagosan negatív jellegétől. Az egyszerűen szép éppenséggel negatívan viszonyul a rúthoz, mert előbbi csak annyiban szép, amennyiben nem rút, a rút pedig csak annyiban az, amennyiben nem szép. Nem mintha a szép ahhoz, hogy az legyen, ami, rászorulna a rútra. A szép minden további nélkül szép, miközben a rút az a veszély, amely a szépet belülről fenyegeti, vagyis az ellentmondás, hogy a rútat saját lényegében hordozza. A rúttal más a helyzet. A rút az, ami önmagából kifolyólag *empirikusan* magától értetődő, ám mivel a rútról van szó, mindennek mértékét a széphez való kötődése határozza meg. A szép tehát, mint a jó is, abszolútum, míg a rút, ahogyan a gonosz is, csupán *relatívum*.

Ugyanakkor nem szabad ebből arra következtetnünk, hogy adott esetben kérdésessé válhat, mi rút. Ez azért lehetetlen, mert a szépség szükségszerűsége önmaga által meghatározott. A rút viszont relatív, mert nem önmaga által, csak a szép által mérhető. A hétköznapi életben mindenki követheti a saját ízlését, amely szerint ő valamit szépnek gondol, amit más rútnak, illetve valamit rútnak tart, amit valaki más szépnek. Ha az empirikus-esztétikai megítélés véletlenszerűségét meg akarjuk fosztani bizonytalanságától és esetlegességétől, szükségünk van a kritikára és egyben a legfontosabb alapelvek felidézésére. A hagyományos szépségnek, a divatnak a területe tele van olyan jelenségekkel, amelyeket a szépség elmélete alapján ítélve csakis

rútnak nevezhetünk, ám amelyeket időszakosan mégis szépnek tartunk. Nem azért, mert önmagukban szépek lennének, hanem mert az adott korszellem éppen ezekben a formákban találja meg saját jellemzőinek megfelelő kifejezési módját, és hozzászokik ezekhez. A divatban mindenekelőtt arról van szó, hogy ez a szellem megfelelően tudja kifejezni saját kedélyállapotát, amelyben akár a rút is az ábrázolás alkalmas eszközéül szolgálhat. Korábbi divatok, különösen az épp letűnt, rendszerint rútnak vagy nevetségesnek ítéltetnek, mert ez a kedélyállapot-változás csak ellentétekben képes megmutatkozni. A köztársaságpárti rómaiak, akik leigázták a világot, borotválkoztak. Caesar és Augustus sem viselt szakállat, és csak Hadrianus romantikus korszaka óta, amikor a birodalmat a betörő barbárok egyre inkább leigázták, lett a dús szakáll divatos, mintha a férfiak – gyengének érezve magukat – szakállviseléssel akartak volna bizonyosságot szerezni férfiasságukról és bátorságukról. A divat esztétikailag legemlékezetesebb átalakulását az első francia forradalom hozta el. Ezt Hauff filozófiai szempontból részletezte.<sup>3</sup>

A rút kivonul a szépből, és áthalad a komikusba, hiszen e kettő határolja két oldalról. A szépség kizárja magából a rútságot, a komikus viszont kacérkodik vele, megfosztja őt a taszítótól oly módon, hogy – a széppel ellentétben – láttatja viszonylagosságát és érvénytelenségét. A rútság fogalmának vizsgálata, ennek esztétikája tehát pontosan kirajzolódik. E vizsgálatot a szépség fogalmára emlékezve kell elkezdeni, de nem azért, hogy teljes valójában bemutassuk, hiszen ez a szép metafizikájának kötelessége. Meg kell viszont adnunk a szépség alaptulajdonságait, amelyekből és amelyek tagadása által a rútság előbújik. De

---

<sup>3</sup> Hermann Hauff: Moden und Trachten. Fragmente zur Geschichte des Costüms [Divatok és ruhaviseletek. Töredékek a kosztüm történetéről]. Tübingen – Stuttgart, 1840, 17–23. o.

vizsgálódásunkat a fogalomnak azzal az átalakulásával kell zárunk, amelyet a rútság azáltal szenved el, hogy a komikum egy eszköze lesz. Természetesen a komikust itt nem teljes részletességében jelenítjük meg, hanem csak annyiban érintjük, amennyiben az átmenet bizonyítása megköveteli.

## ***A negatív általánosságban***

Hogy a rút valami negatív dolog, kellően kiderül a mondottakból. De a negatív általános fogalma nem áll a rúttal szorosabb kapcsolatban annál, mint hogy a rút is valami negatívát fejez ki. A negatív általános gondolatának a maga tiszta megnyilvánulásában egyáltalán nincs érzéki formája. Ami nem képes érzéki megnyilvánulásra, az nem is lehet esztétikai tárgy. A semmi, a más, a mértéktelen, a lényegtelen és a negatív általános fogalmai, mivel logikai absztrakciók, nem kezelhetők általános szemléletként és elképzelésként, mert mint ilyenek semmiképp sem érzékelhetők. A szép az az eszmény, amely úgy hat az érzékiség alkotóelemében, hogy szabadon létrehozza a harmonikus teljességet. A rút a szép tagadásaként osztozik ebben az érzéki elemében, és ezért nem fordulhat elő kizárólag eszmei területen, ahol a létezés csupán a létezés fogalmaként létezik, ahonnan a létezés realitása – mint teret és időt kitöltő realitás – még ki van zárva. A negatív fogalmát általánosságban pont oly kevésbé nevezhetjük rútnak, mint amennyire azt a rútat, amely a tökéletlen.

## ***A tökéletlen***

Ha azt az álláspontot képviseljük, mely szerint a szép lényegileg eszmény, akkor elmondhatjuk róla azt is, hogy a szép a tökéletesség. Egy évszázaddal ezelőtt főként Baumgarten tett egyenlőségjelet esztétikájában a szépség és a tökéletesség közé. Csak-hogy a tökéletesség olyan fogalom, amely a szépség fogalmával nincs közvetlen összefüggésben. Egy állatnál elképzelhető,



hogy nagyon célirányos felépítésű, tehát eleven lényként teljesen tökéletes a szervezete, de éppen ezért nagyon rút is lehet, mint például a teve, a kétujjú lajhár, a tintahal, a pipabéka stb. Egy hiba a szubjektív gondolkodásban, egy helytelen fogalom, egy tévedés, egy téves ítélet, egy hibás következtetés – ezek mind az intelligencia tökéletlenségei, de nem tartoznak az esztétika kategóriái közé. Az erények, amelyekre épp csak szert tettünk, vagyis még nem szokásként műveljük, etikai szempontból a tökéletlenség benyomását keltik, holott esztétikai szempontból valami végtelen elbűvölő rejlik fejlődési képességükben. Mindeközben a rút jellemén gonosz jellemet értünk.

A tökéletlen fogalma relatív. Mindig az a mérce fontos, amelyből az értékelés kiindul. A levél tökéletlen a virággal szemben, a virág a természettel szemben, ha az ember a növény normál egzisztenciájaként értett termést veszi alapul a virág értékének felméréséhez. Esztétikai szempontból a botanikai vagy inkább gazdasági értelemben vett tökéletlen virág rendszerint előkelőbb helyen áll, mint a termés. A tökéletlenség ebben a vonatkozásban oly kevésbé azonos a rútsággal, hogy akár felül is múlhatja azt, ami a maga valósága és teljessége szerint tökéletesebb. Ha a tökéletlenben működik a valódi, az igaz és szép ösztöne, akkor ez szép is lehetne, habár mégsem olyan szép, mint amilyen kiteljesedtként lehetne. Egy igazi művész első alkotásai például még sokféle hiányosságot mutathatnak, de már látni engedhetik a géniuszt, aki nagyobb teljesítményre hivatott. Schiller és Byron fiatalkori költeményei még tökéletlenek, mégis árulkodnak már szerzőjük jövőjéről, gyakran éppen a tökéletlenségük alakjában.

A kezdetlegesség értelmében vett tökéletlent tehát nem szabad a rossz fogalmával összekeverni, még ha kétségtelen is, hogy szépítő szándékkal inkább azt használjuk. A szükséges fejlődési fokként értett tökéletlen mindazonáltal a tökéletességhez vezető út része. A rossz viszont az a realitás, amely nemcsak

kívánnivalót hagy maga után, nemcsak felébreszti a vágyódást a kiteljesedés iránt, hanem fogalmilag is megragad a pozitív ellentmondásban. A tökéletlen pozitív értelemben véve híján van a további megformálásnak, amely során teljesen olyannak mutathatná magát, mint amilyen. De a rossz a negatív értelemben vett tökéletlenség, amely még valami mást, a „nemlétezhető” is magában foglalja. Egy rajz lehet tökéletlen, de szép, viszont egy rossz rajz hibás, amely az esztétikai törvényeknek ellentmond.

Vizsgálatunkhoz különösen a szép *középfokát* kell megfelelően érteni, amely megvan magában a művészetben, és úgy fejezhetjük ki, hogy valami szebb, mint egy másik valami, de ebből nem az következik, hogy a kevésbé szép rút lenne. Sokkal inkább arról van szó, hogy ez egy fokozati különbség, amely a szépség minőségét még nem befolyásolja.

Elsősorban arra kell emlékeznünk, hogy minden *faj koordinált* viszonyban áll a nemmel, még ha alá- vagy fölérendeltségi is ez a viszony. A nemhez képest minden faj egyenjogú, de ez nem zárja ki azt, hogy összehasonlítva őket az egyik faj objektíve nem állhat feljebb egy másiknál. Az építészet, a szobrászat, a festészet, a zene és a költészet mint a művészet fajtái maradéktalanul egy szinten helyezkednek el, de az is igaz, hogy ebben a sorrendben egyúttal fokozatosságot is kifejeznek, amelyben a soron következő művészet az előtte lévő felülmúlja azt a lehetőséget tekintve, hogy a szellem lényegét, a szabadságot megfelelőbben ábrázolja.

Az egyes művészeteken belül ugyanezek a meghatározások érvényesülnek, mert egy művészeti ág minőségi különbségei úgy viszonyulnak a művészethez, mint a fajok. Ha az ember ezt fontolóra veszi, úgy minden vitát feloldhat azzal kapcsolatban, hogy melyik fajt részesítse előnyben, mert az alárendelés miatt sohasem fog megfelelni a mellérendelésről. A költészet például drámaként objektíve kiteljesedett, és ennyiben az epika és a líra a költészet alá rendelték. De ebből nem az

következik, hogy az epika és a líra, mivelhogy szükséges formái a költészetnek, ugyanolyan abszolútak lennének. Relatívan véve tehát az építőművészet tökéletlenebb, mint a szobrászat, és az tökéletlenebb, mint a festészet stb. De minden egyes művészet a formájának és anyagának sajátosságain belül elérheti a tökéletességet. Más szóval ez azt jelenti, hogy az alárendelt önmagában véve semmilyen kapcsolatban nem áll a rúttal. Ha tehát az ember – helyesen – egy művészeti ágat vagy egy művészeti ág valamelyik nemét alacsonyabbként vagy tökéletlenebbként jellemez, akkor nem fejez ki semmiféle esztétikai lefokozást. Ez csak viszonylagosan tett állítás, anélkül, hogy a fokozati viszonyból szükségképp előálló rútság fogalmát is magában foglalja. Az egyes művészeti alkotásokat szemlélve az ember gyakran egyszerű mennyiségi elnevezések segítségével fejezi ki a szépség közép fokát. Például azt mondja, hogy a *Münchhausen Immermann*<sup>xvi</sup> legnagyobb műve, és ezzel kétségtelenül azt is akarja mondani, hogy ez a legszebb műve. A kevésbé szép viszont még semmi esetre sem azonos a rúttal.

## **A természeti rút**

A természetben, melynek eszményéhez lényegileg hozzátartozik a tér- és időbeli létezés, a rút számtalan formában ölthet alakot. A növekedés, melynek a természetben minden alá van rendelve, önnön szabad folyamatán keresztül minden pillanatban lehetővé teszi a túlzott mértékű megnyilvánulást és a mértéktelenséget, így rombolva szét azt a tiszta formát, amelyre a természet önmagában törekszik, ezzel pedig létrehozza a rútságot. Az egyes természeti létezők, mivel színes összevisszaságukban kíméletlenül a létet hajszolják, gyakran megakasztják önnön morfológiai folyamataikat.

A geometriai és sztereometriai formák, például a háromszög, négyszög, kör, prizma, a kocka vagy a golyóbis a maguk egyszerűségében, valamint arányaik szimmetrikusságából

adódóan tulajdonképpen szépnek nevezhetők. Persze mint absztrakt tisztaságba ágyazott általános formák csupán a szellem képzeletében tekinthetők eszmei létezőknek, a gyakorlatban ugyanis kizárólag meghatározott természeti alakban tűnnek fel kristályokon, növényeken és állatokon. A természeti folyamat jelen esetben abban áll, hogy az egyenes és sík arányainak merevsége átalakul a görbe hajlékonyságába, valamint az egyenes és a görbe csodálatos összeolvadásába.

A pusztán nyers tömeg, amíg csupán a fizikából ismert nehézségi erő uralja, esztétikailag meglehetősen semleges állapotot tükröz. Nem szükségszerűen szép, de nem is szükségszerűen rúg, kinézete véletlenszerűen alakul. Vegyük például Földünket, melynek ahhoz, hogy mint tömeg szép legyen, tökéletesen gömbölyűnek kellene lennie, ám nem az. Pólusainál ellaposodó, az Egyenlítőnél kiszélesedő, felszíne pedig roppant egyenlőtlen. A földkéreg oldalirányból történő szemrevételezése sztereometrikusan megmutatja nekünk a magaslatok és mélyedések véletlenszerű összevisszaságát, ezek kiszámíthatatlan körvonalait. Éppen ezért a Hold felszínéről sem állíthatjuk magaslatainak és mélységeinek összevisszasága láttán, hogy szép lenne. A Hold ezüstös alakja távolban csillogó égitestként figyelve szép, völgyeinek, kúpjainak és árkainak kuszasága azonban nem. A vonalakra, melyeket az égitestek különféle elliptikus mozgásuk során leírnak, nem tudunk esztétikai tárgyakként tekinteni, mert ezek csak a mi rajzainkon jelennek meg vonalak formájában. A csillagok számának végtelensége azonban nem a tömegben, sokkal inkább a fényen keresztül hat látásunkra. A ragyogó éjszakai égbolt némely csodálójában a csillagképek neve a fantázia bizonyos illúzióját is felébresztheti; a lant, a hattyú, Herkules, Perszeusz, a Bereniké Haja mint csillagkép stb.; micsoda hangzása van ezeknek a neveknek! Az új keletű asztronómia igencsak prózaivá vált az elnevezések terén, hiszen a szex-tánst, a teleszkópot, a légpumpát, a könyvnyomó műhelyt és

más fontos találmányt dicsőít csillagok csoportjaiban.

Mechanikus mozgások, lökés, dobás, esés, lengés szépek lehetnek, ami nem csupán a mozgás formájából adódik, hanem a tárgyak jellegéből és sebességük fokából is. Egy meglendülő hinta nem válik éppen rúttá, de szépnek sem nevezhető. Ha azonban elképzeljük, amint egy fiatal lány kecsesen ide-oda lendül ezen a hintán a tiszta, tavaszi szellőben, úgy ez derűs, szép látvánnyá válik. Egy éji sötétet beragyogó rakéta merész röppályája, amikor a rakéta a legmagasabb ponton szétduzzanva a csillagos éggel látszik barátkozni, nem csupán a mechanikus mozgás, hanem a fény és sebesség miatt is szép.

A természet dinamikus folyamatai önmagukban állva nem lehetnek sem szépek, sem rútak, mert esetükben a forma nem lesz kifejező. A vonzás, a mágnesesség, az elektromosság, a galvánosság és más vegyi folyamatok önmagukban egyszerűek. A belőlük származó eredmények azonban lehetnek szépek, példának okáért gondoljunk csak az elektromosság keltette szikra pattogására, sebes villanásának cikkcakk vonalára, az égzengés felséges morájára vagy a kémiai folyamatok eredményezte színváltásokra stb. Nagy teret kapnak ezek között azon fantasztikus képződmények, melyeket a gáz a maga rugalmas mozgásának köszönhetően létrehozhat. Az ebből fakadó szabadság éppúgy eredményezhet szép, mint rút formákat. Bár a gázrobbanás alapvető formája gömb alakú, és minden irányba azonos mértékben kiterjedő, ám mivel a gáz a végtelenbe tágul, gömb alakja elvész a vele szembeállított szilárd test határát átlépve és a vele keveredő gázokkal reakcióba lépve, s így kaotikusan szétfolyik. Az egyúttal mindenre és semmire sem emlékeztető szellemalakoknak micsoda végtelenül gazdag és kime-

ríthetetlen játékaival ajándékoznak meg minket ezek a gázfelhők!<sup>4</sup>

A szerves természetben egy adott alak befejezettsége alkotja önnön létezésének alapelvét. Ebből következik tehát, hogy a szépség elszakad az ábrándos véletlenszerűségtől, amely a szervetlen természetben rátapadt. Valóságos, egyedi alakként a szerves képződmény azonnal határozott esztétikai jellegre tesz szert. Ám éppen ezért lehetséges a rút sokkal konkrétabb formában történő megnyilvánulása is. A természeti szépre irányuló sajátos vizsgálgóds célja tehát, hogy a természet folyamatait ebből a szemszögből kövesse. Csakhogy mivel nem mélyedhetünk el bennük, Bernardin de Saint-Pierre,<sup>xvii</sup> Ørsted<sup>xviii</sup> és Vischer témába vágó munkáira utalunk.<sup>5</sup> Általánosságban kijelenthető, hogy a forma szimmetriája, harmóniája és euritmiaja

---

<sup>4</sup> A howardi elmélet nyomán a felhők illékony változékonyságát bizonyos alapformákra vezetik vissza. Itt azokat a felhőket vesszük tekintetbe, amelyeknek esztétikai élvezetét az utazók és a költők oly gyakran és sokszíniúen ecsetelték, és amelyek többek között Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című alkotásában szerfelett hangsúlyosan jelennek meg: „Amint vonulnak [a felhők], hús árnyukban el akarnak vinni magukkal; s ha színes és kedves az alakjuk, mint bensőnk egy-egy előgomolygó kívánsága: úgy ismeretlen, kimondhatatlan szépség előjelének látszik tisztaságuk is, az a szépséges fény, amely a földön uralkodik. De vannak borús és komoly és rettentő fellegzetek is, amelyekben támadni látszik a letűnt éjszakának minden iszonyata. Mintha sohasem akarna újból felderülni az égbolt; odalőn derűs kékje; s félelmet és rettegést ébreszt minden kebelben a feketére tornyosuló fakó rézveres.” Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Ford. Márton László. Budapest: Helikon, 1985, 138–139. o.).

<sup>5</sup> Az itt említett nevek közül Ørstedé az utóbbi években nálunk is elég ismertté vált a nagyközönség előtt, mivel a németek rögeszméje, hogy az idegenért rajongjanak, versengést indított Ørsted népszerű műveinek fordítói körében. Bernardin de Saint-Pierre ugyan név szerint nálunk is közismert, mivel *Paul és Virginie* című elbeszélése révén jó ideje a szórakoztató irodalom része, és rézmetszeteknek, sőt baletteknek köszönhetően a szerzőnek ezen alkotása és neve is széles körben elterjedt. Viszont az a könyv, amelyről itt szólunk, a háromkötetes *Études de la nature* (Tanulmányok a természetről), a

a természetben számtalan alakban mutatkozik meg: az egyszerű kristályos képződményektől kezdve a növényvilág görbe és egyenes vonalai közt dúló csatározáson át egészen az állatvilág számtalan alakjáig. Egy folyton folyvást előrefelé haladó folyamatról van szó, amely egyszerre foglalja magában a színek végtelen változását és fokozódását.

Az egyes kristályok önmagukban véve szépnek nevezhetők. Halmazállapotukban mással keverve gyakran fantasztikus kombinációt alkotva tűnnek fel, ahogyan ezt Schmidt *Mineralienbuche* (Ásványok könyve) című, kristályokkal foglalkozó művének szép példáin szemügyre is vehetjük.<sup>6</sup>

---

birtokunkban lévő 1838-as, chez Desbleds-féle párizsi kiadásban. Jóllehet a könyvben a sarkkörü övezet kapcsán tarthatatlan feltevések fordulnak elő, ám a mű a legsokoldalúbb megfigyelések tárházát és a legszebb természet-ábrázolások bőségét tartalmazza; utóbbit, úgy tűnik, csak kevesen élvezik és használják. F. Vischernek a természeti szépről szóló értekezése megtalálható esztétikájában (Ästhetik, II. kötet, Első rész, 1847), és e tárgykőről szóló legkitűnőbb munkák egyike. Ha a németek emlékezetükbe idézték volna ezt a munkát vagy csupán Kant *Az ítélőerő kritikája* című művének teleológiával foglalkozó szakaszát, akkor nem képzelték volna azt, hogy Ørstedtől valami egészen újat tudnak meg.

<sup>6</sup> F. A. Schmidt: *Mineralienbuch, oder allgemeine und besondere Beschreibung der Mineralien* [Ásványok könyve, avagy az ásványok általános és speciális jellemzése]. 44 színes ábrával. Stuttgart, 1850, 4. o. Mindedig az állatokat és a növényeket elég gyakran, míg az ásványokat ritkán ábrázolták, ezért e könyv megjelenése szerencsés fejlődésre utal. A kiadó jogosan mondja: „Az ásványok lefestése egyáltalán nem könnyű feladat, és bár rátermett művészek vállalkoztak rá, fel is adták a megkezdett munkát. A merev, élettelen testek ellenszegülnek a művészi érzékeknek, a beállításon történő apró változtatás új reflexeket és teljesen különböző színárnyalatokat eredményez, a ragogás erősségéről nem is beszélve, amelyet pedig teljességgel lehetetlen szemléltetni. Ilyen munkák esetében egy kiváló festő türelme – belső motivációk híján – többnyire kevésbé kitartó, ráadásul a gnómok eme világának némely színe minden igyekezet ellenére is teljesen ábrázolhatatlan. Könnyen elképzelhető, hogy ilyen körülmények között már a tárgyak kiválasztása is milyen nehézségeket okoz.

A földfelszín óriás képződményeit a legkülönbélebb és legmeghatározhatatlanabb formák teszik ki. A hegyek lehetnek szépek, amint lágyan hullámzó, tiszta vonalakat írnak le; fenségesek, amikor sányszerű falkolosszusként, eget ostromló, óriási kúp alakjában tornyosulnak; rútak, amikor a tekintetet magányos szurdokokba és jellegtelen kuszaságba terelik; komikusak, ha bizarr és groteszk kicsapongásaikkal tréfálják meg a fantáziát. A közvetlen valóságban, a megvilágítás következtében ezen formák még sajátosabb vonzerővel bírnak. Mennyire fokozza a varázst a holdfény, amint megtörik a kínai Vu-ma-tun, az öt lófejet formázó hegyvonulaton, vagy a Bohea fekete teát termő dombjain és a Qixing, a Hét csillag csúcsain!<sup>7</sup> A forma és a kémiai sajátosságok között fellelhető azonban egy összefüggés, amelyet Hausmann<sup>xix</sup> egy klasszikus tanulmányában bizonyít egy adott földrajzi terep vegetációhoz és állatvilághoz fűződő viszonyában. Az egykoron izzó földkéreg kihűlése, valamint a víz és a levegő játéka rajzolták meg bolygónk felszínének vonalait.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Ilyen figyelemreméltó tájak grafikái láthatók a Karlsruheban megjelent acél-metszeteken: *China, historisch, romantisch, malerisch* (Kína történelmi, romantikus, festői képei). Sem a címlap, sem az előszó nem tartalmaz évszámot, így mi sem tudjuk megadni.

<sup>8</sup> Hausmann tanulmánya, amelyre gondolunk, a *Die Zweckmäßigkeit der leblosen Natur* (Az élettelen természet célszerűsége) címet viseli, és abban a kis kötetben olvasható, amelyet Hausmann a következő szerény címmel jelentetett meg: *Kleinigkeiten in bunter Reihe* (Apróságok színes sorozata), Göttingen, 1839, I., 20–226. o. A szerző korábbi értekezése, az *Über die Schönheit der belebten und unbelebten Natur* (Az élő és élettelen természet szépségéről), szintén kiváló. Mindkettő mintaszerűen íródott, nemzeti irodalmunk igazi ékességei, jóllehet irodalmáraink, akik most tucatjával gyártva adják ki a nemzeti műveket, mit sem sejtjenek erről. Hausmann, te kiváló férfiú, ha külföldi volnál, ha először rossz fordításokon keresztül vándoroltál volna be hozzánk, akkor sokkal többet tudnának az emberek ezekről a pompás tanulmányokról! – A táj földrajzának esztétikája, melyet nálunk A. von Humboldt a *Természettudo-*



A növények szinte mindig szépek. A mérgező növényeknek a maradi hittudomány szerint rútnak kellene lenniük, ám éppenséggel kecses formák és káprázatos színek féktelen gazdagságát kínálják számunkra. Kábító hatásuk egyébként halált is okozhat, ámde ennek mi köze a növényekhez? Vajon azt foglalja magában a fogalmuk, hogy képesek ölni? Ahogy a narkózis végzetes következményekkel is járhat, úgy akár elbűvölően mámoros hangulatot is képes előidézni; így akár megmentheti az életet különböző betegségektől. A mérég nagyon relatív fogalom, a görög *pharmakon* egyszerre jelent mérget és gyógyszert.<sup>9</sup>

---

*mányi értekezések* című művében alapozott meg, azóta nagyot fejlődött. Csak-hogy itt is fájlatlható a tudatosság azon hiánya, amely minket, németeket mindig megfoszt a nagyobb összefüggések megismerésétől, s amely miatt százszor kell elvégeznünk ugyanazt a munkát. Akad azonban egy igazán kiváló értekezés az *esztétikai földrajzról*, amely nemcsak az esztétikát, hanem a földrajztudósok előtt is nagyrészt ismeretlen maradt, és amelyet az ábrázoló művészetet tekintve is a legjobb művek közé sorolhatunk. Ez egyébként egy gyűjteményben áll, és emiatt nem méltatták még kellő figyelemre. Amire gondolunk: G. L. Krieger: *Schriften zur allgemeinen Erdkunde* [Írások az általános földrajzról], Lipcse, 1840, 220–370. o. A Föld fiziognómiájának esztétikájáról szóló írások – Humboldtól a *Kozmoszban*, Schleidentől (*Die Pflanzen und ihr Leben* [A növények és életük]), Massiustól (*Naturstudien* [Természeti tanulmányok]) és másoktól – ismertebbé váltak. Közéjük tartozik még Bratranek: *Beiträge zu einer Ästhetik der Pflanzenwelt* [Tanulmányok a növényvilág esztétikájáról], 1853.

<sup>9</sup> A növényi formák esztétikáját tulajdonképpen Jussieu alapozta meg a családtípus kutatása útján; aztán A. v. Humboldt foglalta könyvbe: *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* [Gondolatok a növények fiziognómiájáról]. Tübingen, 1806, 8. – Van egy rézmetszetekkel illusztrált kézikönyv a mérgező növényekről, amelyben legkiválóbb példáit láthatjuk e növények részben elbűvölő formáinak és színeinek: Fr. Berge – V. A. Riecke: *Giftpflanzenbuch* [Mérgező növények könyve]. Stuttgart, 2. kiadás, 1850, 4. Hogy a mérgező növények a rossz szagukról ismerzenek fel, csak részben igaz, miközben az ibolya, a cseresznye, a babér, melyek mérge nagyon erős,

De mivel a növények élőlények, úgy rútak is lehetnek. Az élet mint a megformálás szabadsága szükségképp kínálja fel számukra ezt a lehetőséget. A növények – ami a csoportos megjelenésüket illeti – elburjánozhatnak, és így önnemző formátlanságban elcsúfíthatják magukat. Erőszakos támadás érheti őket kívülről, önkényesen átalakítva és elrondítva őket. Azonban belsejükben kialakuló betegség is okozhat sorvadást és elfajzást. A megbetegedéssel elsatnyulhatnak, elszíneződhetnek, így válhatnak rúttá. Minden ilyen esetben a rútság természetes indoka teljesen nyilvánvaló. Nem az élettől és a növényektől idegen, sátáni elvről van szó, hanem sokkal inkább arról, hogy maga a növény – mivel élőlény – beteg lehet, és daganatos betegség, kiszáradás, törpenövés és elgazosodás következményeként elveszítheti szabályos formáját, valamint a kifakulás és az elszíntelenedés megfoszthatja normális színhatásától. Idegen a növények számára az az erő, amely a viharból, a vízből, a tűzből, állatokból és emberekből származik. Ezek az erők képesek elcsúfítani a növényeket, ám meg is szépíthetik őket – attól függ, pontosan miként is hatnak. A vihar lehúzhatja a tölgyfa lombját, szilánkokra törheti az ágakat, és a büszkén álló fát teljes egészében megnyomoríthatja. Ugyanakkor a lombos ágakban ritmikus lökésekkel is vájkálhat, így a fa mozgása lesz az, ami a maga szépségében megmutatja az erőteljes energiát. A növények metamorfózisában a normális változások rútságtól mentesek, mivel nem feltétlenül kórosak. A rügy és a virágzat, illetve a virágzat és a termés közti átmenetet csendes, leírhatatlan hatás kíséri. Amikor ősszel a klorofil elillan a levelekből, és azok ezernyi sár-

---

kitűnő illattal rendelkeznek. – A növények és állatok között azt a különbséget állapíthatjuk meg az ősvilág vizsgálata során, hogy itt a növények szépek, sőt fenségesek. Vö. Unger *Urnwelt* (Ősvilág) című művét és Kuwassegk ennek alapján írt munkáját, amelyről jómagam a Prutz-féle 1852-es *Deutsches Museum* (Német múzeum) 62–69. oldalain adtam áttekintést.

gás, barnás és vöröses színben pompáznak, végtelen festői effektusokat hoznak létre. És nincs is szebb az aranyló vetésnél, amikor a táplált fű érlelődik és sárgállik, vagyis hervad!

A rútság kialakulásának lehetőségei nagyobbak az állatvilágban, mint a növényeknél, mert itt a formák gazdagsága végtelenül növekszik, és az élet energikusabb és magabiztosabb is. Hogy a rútat az állati formákban helyesen érthessük, meg kell fontolnunk, hogy a természet mindenekelőtt arra törekszik, hogy az életet és a nemet védje, és emiatt a szépséggel és az egyediséggel szemben közömbösen viselkedik. Erre vezethető vissza, hogy a természet tényleg rút állatokat hoz létre, olyanokat, amelyek nem megcsonkítás, öregség vagy betegség útján lettek rútak, hanem mert számukra a rút forma lényegalkotó. Az esztétikai ítéletünkbe olykor belopakodnak tévedések, részben egy bizonyos típushoz való hozzászokás miatt, amelyet aztán szépségnek tartunk, ám ha ettől eltérés mutatkozik, rútnak tekintünk; részben az állatok absztrakt értelemben való elkülönítése miatt, mint amikor egy rézkarcon vagy egy gyűjteményben látjuk az állatot. Teljesen máshogy jelenik meg egy élő állat a természetes környezetében, a béka a vízben, a gyík a fűben vagy a szikla hasadékában, a majom a fán mászva, a jegesmedve a jégtáblán stb.

A kristályok a maguk merev szabályossága miatt empirikusan tökéletlenül fejlődhetnek, amennyiben megzavarjuk megszokott formációjukat, a fogalmuk azonban sztereometrikus megjelenésükön alapszik. A növényeket meg lehet csonkítani, elhervadhatnak, eltorzulhatnak, fogalmuk szerint mégis szépek. Még ha némely formájukban rútnak tűnhetnek is, csökkent a formátlanságukat egy-egy komikus vonás; ezt látjuk a kaktuszok nemzetségénél, a répa- és tökféléknél, mely utóbbia-

kat épp a festészetben már egyre gyakrabban fantasztikusan komikus figurákként ábrázolnak.<sup>10</sup> Az állatoknál ezzel szemben tagadhatatlan, hogy eredendően rút formák mutatkoznak, és a borzalmas látványt semmilyen komikus vonás sem vidítja fel. A valódi oka az efféle megjelenésnek az, hogy a természet szükségképp a különböző elemek, zónák és talajformák részévé teszi az állati szervezetet, és különböző földtörténeti időszakokon átívelve tartja fenn őket. E szükségszerűségnek alávetetten a természet kénytelen variálni ugyanazt a típust, például megteremteteti a kutyák végtelen variációit. Bizonyos medúzák, tintahalak, hernyók, pókok, ráják, gyíkok, békák, varangyok, rágcsálók, ormányosak, majmok pozitív értelemben mondhatók rútak.<sup>11</sup> Az efféle állatok közül sok fontos számunkra, vagy legalábbis érdekes, mint például a zsibbasztó rája. Mások a rútságuk mellett a nagyságukkal és erejükkel imponálnak nekünk, mint a víziló, az orrszarvú, a teve, az elefánt vagy a zsiráf. Olykor az állat megjelenése nem várt fordulatot vesz, és komikussá válik, mint néhány gémfajta, szarvascsőrű madárféle, pingvin, egyes egér- és majomfajták. Sok állat szép. Mily szépek a méshéjú állatok, pillangók, bogarak, kígyók, galambok, papagájok, lovak! Látjuk, hogy a rút formák az állatvilágban bekövetkező átmeneteknél jelentkeznek, mert ilyenkor szükségképp a formában is megmu-

---

<sup>10</sup> Grandville a *Fleurs animées*-ben (Élő virágok) hangsúlyozta az állatok számára természetett répa és cukornád esetében megmutatkozó komikumot, amelyet aztán Varin a tökfélékre és répafélékre alkalmazott, de véleményünk szerint kevésbé sikeresen.

<sup>11</sup> Az állatok esztétikai megfigyelése a növényekéhez képest még sokkal viszsamaradottabb. Vischer fentebb említett értekezésén kívül aligha tudnék akár egy fontos munkát is megnevezni, amely eleget tett volna általánosabb szempontok tárgyalásának. A természetkutatók által írt munkák közül legjobbnak talán Scheitlin *Versuch einer vollständigen Thierseelenkunde* (Kísérlet egy hiánytalan állatlélektanra, 1840) című, kétkötetes munkája tűnik, ha nem akarunk visszanyúlni egészen Arisztotelész *Állattanáig*.

tatkozik egy bizonyos ellentmondás, az eltérő fajták közti ingadozás. Számos kétéltű például azért rút, mert szárazföldi és vízi állat is egyszerre. Még hal, de már mégsem hal, és kétéltűsége nyilvánvalóvá válik belső és külső felépítésében és viselkedésében. Az ősidők szörnyalakjai főként azért születtek meg, mert a gigantikus organizmusok kénytelenek voltak alkalmazkodni a talaj és a hőmérséklet szélsőséges változásaihoz. Halszerű és szárnyas gyíkok, szárnyyszerű uszonyokkal rendelkező óriáshüllők, mind csak így voltak képesek túlélni ezeken a mocsaras lápokon, a perzselően forró, párás atmoszférában. Az éghajlati körülmények akkori kétértelműsége eredményezte az állatvilág kétértelműségének kialakulását. Még ma is találunk az érintetlen földben, a szűz növényzetben hímnős élőlényeket, mint amilyen például az ausztráliai kacsacsőrű emlős.

Az állat tehát – már típusát tekintve is – lehet rút. Csak-hogy akkor is rúttá válhat, ha az állat – bár típusa primitív szépséggel rendelkezik – a növényekhez hasonlóan rendellenesség áldozata lesz, ha kívülről valami megcsonkítja, vagy belülről megtámadja valamilyen betegség. Mindkét esetben messze meghaladja a rútsága a növényekét, mert az állat organizmusa sokkal összetettebb, sokkal zártabb rendszer, míg a növények a meghatározatlanba nyúlhatnak ki, és eközben alakjuk kontúrja a véletlenszerűségnek van alávetve. Az állat tagozódása önmagában meghatározott. Ha egy testrésze megsérül vagy megsemmisül, úgy az állat azonnal rúttá válik. Az állat esetében semmi sem hiányozhat a szervezetéből, kivéve a szőr, a szarvak vegetatív többletét, amelyet az állat képes újránövesztetni. Egy rózsabokorról letéphetünk egy szál rózsát anélkül, hogy a növény maga kárt szenvedne, vagy alakja elcsúfulna. Egy madár szárnyát, egy macska farkát nem lehet csak úgy eltávolítani anélkül, hogy az ne deformálódjon el, és ne károsodjék életének élvezete. És fordítva: alakjának *a priori* lezárt tagolása miatt az állat rúttá válik a

főleg által, amely nem tartozik a fogalmába. Számuk és elhelyezkedésük tekintetében az állati szervezet részei pontosan meghatározottak, mert ezek harmonikus kölcsönhatásban állnak egymással. Ha egy testrésszel több van, vagy egy testrész másik helyre kerül, mint ahogy a fogalom alapján elvárható lenne, az ellentmond az alapformának, és rúttá teszi. Ha például egy birka nyolc lábbal születik, akkor a szükséges szám megsokszorozódása ijesztő hatást kelt, és elcsúfítja az állatot.

Az állatalakok pontos, önmagából, belülről kifejlődő arányossága azt eredményezi, hogy minden testrésznek normális, a szervek úgynevezett egyensúlyában rejlő mérete van, és hogy ha ez mértéken felül megnövekedik vagy csökken, az aránytalanságot hoz létre, amely szükségszerűen rút lesz. Ugyanakkor az ilyen túlzott növekedés vagy csökkenés általában betegség következménye, melynek eredete örökölhető, a legsajátosabb élet mélyéből kifejlődő hajlam lehet. A torzulás már a petesejtben, a spermában, az anyaméhben, a magzati periódus alatt kezdetét veheti. A betegség az organizmust először részlegesen, majd teljesen tönkreteszi, és ezzel a pusztítással általában elszíneződés és elcsúfulás jár együtt. Minél szebb az állat a maga fogalma szerint, annál rútabb lesz az elcsökevényesedett, lesóványodott, feldagadt, sápatag, a teljes testfelületén kelésekkel borított alakjának látványa. A ló vitathatatlanul a legszebb állat, éppen ezért az az állat is, amelyik betegen, megöregedve, csipás szemekkel, lógó hassal, kiálló csontokkal, kilátzó bordákkal, foltokban kihullajtott szőrrel rendkívül kellemetlen látványt nyújt.

Az eddigiekből következik, hogy kielégítően magyarázható az állatalak rútsága – akár eredendően, akár véletlensze-

rűen és betegség által alakult ki. Ezért Daub *Judas Ischarioth* (Iskarióti Júdás)<sup>12</sup> című művével ellentétben nem a természetben

---

<sup>12</sup> Carl Daub: Judas Ischarioth oder das Böse im Verhältnis zum Guten [Iskarióti Júdás, avagy a gonosz a jóhoz fűződő viszonyában], második füzet, I. rész, Heidelberg, 1818, 350 o. skk. Az egyik fő szöveg hely a 352. oldalon olvasható: „Az erőszakos halál, például egy egész, egykoron a tenger habjaiba vesztett állatvilág halála nem kevésbé *erőszakos*, valamint nem kevésbé *természetellenes*, csak mert az állatvilág talán próbaképpen keletkezett, és a halál, miután a vízözön meglelte csatornáit és medencéjét, szándékosan és előre megfontoltan helyet biztosított egy másik világnak, talán éppen a földet benépesítő emberi nemnek, de nektek lehetőséget adott arra, hogy ezen *ősállatoké* (?) csontváza kielégítse kíváncsiságotokat, és állkapcsaikat szellemetek csiszolására használjátok. Talán megérdemelték, hogy vízbe fúttak vagy megfulladtak vagy valamilyen módon elpusztultak ahelyett, hogy végigélték volna az életüket; erőszakos kiirtásuk ennek ellenére nem más, mint *gyilkolás*, amely a természetben rejlő természetellenességnek, nem pedig a természetnek magának köszönhetően, és főként nem az istenségnek köszönhetően történt. Ez az álnok erőszak, amely ott (ld. Luk. 8,33) egy csorda kocát a vízbe taszít, hogy megfulladjon, itt a vizeket küldte rá a mamutjaitokra és a barlangi medvéitekre, valamint óriás emlőseitekre és más ilyesféle bestiákra, és nem a természeti elem, hanem éppen ez az erőszak, amely minden elemi erőben – úgyszólván rejtekezve – ott leleselkedik, az, ami például földrengések által előidézett helyi árvizek és egyéb viszontagságokon keresztül tanítja meg, hogy az állatok élete, az ember alkotásai, sőt az embernek, a föld királyának az élete, aki szabadsággal és értelemmel van felruházva, mindig és állandó jelleggel veszélyeztetett, hiszen – hogy a költővel szóljunk – »viharban minek is kérdeznék a süvöltő hullámok a király nevét?«. A természet ijesztő tud lenni, de az, ami benne ijedelmet kelt, nem maga a természet, amely valójában az örök szeretet gyümölcse, és nem is a természetfölötti, amely maga az örök szeretet; és ha nincs meg bennetek az isteni hatalomba vetett hit, amely szélnek és tengernek parancsol, ami által nagy csend lesz (Mt. 8,26), akkor e hitet pótolni fogja az úgynevezett *fizikai* rossz fizikai szükségszerűségéről alkotott véleményetek? Vagy talán olyan biztosan tudjátok, hogy e rémségek nem érinthetnek titeket?» Ennek a tézisnek a cáfolatára tettem kísérletet az *Über die Verklärung der Natur* (A természet megszüpítése, in: Studien I, 1839, 155 o. skk.) című tanulmányomban, és a rútat, amennyire itt a témába vág, a 185–192. o. között érintettem.

rejlő természetellenességet feltételezzük a rútság kiváltó okaként. A természet azon szükségszerűsége, hogy ellentéteket kapcsoljon össze egy organizmusban, hogy emlősöket bálnaként és fókákként vessen a vízbe, hogy repülőhártyásokat dobjon a levegőbe, hogy a vérehullató fecskefüvet, a száuruszokat és mindenféle kétéltűt képessé tegyen mind a vízben, mind a földön való tartózkodásra, ugyanúgy világos, mint a véletlen szükségszerűsége, amely egy állatot külsőleg erőszakkal nyomorékká tehet, vagy belsőleg betegség által eltorzíthat. Felesleges is ehhez hozzátennünk, hogy a ragadozók vérszomja és egyes állatok mérge, beleszámítva a bűdösséget, melyet némelyek önvédelemből árasztanak, a szépséggel vagy a rútsággal oly kevéssé áll összefüggésben, mint egyes növények mérge formájukkal. Ha igaz lenne az a szupernaturalisztikus feltevés, mely szerint a rút a természetet megrontó gonoszból ered, akkor a mérgekígyóknak és a ragadozóknak is alapvetően rútoknak kellene lenniük, ami nagyon kevés esetben van így. Mi több, a mérgefoggal rendelkező kígyók és a vadmacskák kitérnek a maguk szépségével, sőt pompájával. A természetellenesnek viszont a természetben semmi értelme sincs, mivel a tudatosság és az akarat szabadsága nélkül képtelen önkényesen törvényt szegni. Az állatok számára nem létezik az önbecsülés és a kegyelet törvénye, azaz bűncselekmény sem. Az önfertőzés, a vérfertőzés és a gyerekgyilkosság mind olyan fogalmak, melyek a szellem világához tartoznak, és helytelen szentimentalizmusról van szó, ha az állatok gaztettein megbotránkozunk, amelyek tulajdonképpen nem is léteznek a természetben.

Általában nem is gondolunk ezekre a részletekre, ha a természet szépségéről és rútságáról beszélünk, mert többnyire a táj szépsége lebeg a szemünk előtt, amely minden természeti formát egy sajátos egységbe gyűjt össze. A táj nevezhető monotonnak, ha a természeti formák – mint a hegy, a vihar, az



erdő, a sivatag stb. – elemi erőkként uralják, vagy ellentmondásosnak tekinthetjük, ha két forma egymással szemben áll, vagy harmonikusnak mondhatjuk, ha egy ellentét egy magasabb egységben megszűnik létezni. Ezen alapformák mindegyike a napok és évszakok váltakozásának megfelelően a fázisok végtelen sokféleségén mehet keresztül. Főként a fényviszonyoktól függ, hogy egy táj miféle esztétikai benyomást tesz ránk. Egy sivatag lehet fenséges, elborzasztóan fenséges, ha a trópusi napsütés úgy világítja meg, mint a mélyen fekvő Szaharát, de lehet melankolikusan fenséges is, ha a mérsékelt zóna holdja, mint a magasan fekvő Góbi sivatagot, ezüstfényeivel megcsillogtatja. De minden tájjellegű alapforma tud szép és rút is lenni. A monotonitás, melyet rútsággal vádolnak, csak az abszolút formátlanság közömbösségével szolgál rá erre, akár a szürke égbolt alatt elterülő, ólomszínű, sima tükrű tenger teljes szélcsendben.

## ***A szellemi rút***

Ha áttérünk a természetről a szellemre, előre kell bocsátanunk, hogy a szellem abszolút célja az igazság és a jóság, amelyeknek ugyanúgy aláveti a szépséget, mint a szerves természet a maga abszolút célját az életnek. Krisztust, a szabadság ideálját, nem képzeljük éppen rútnak, ám görög értelemben vett szépnek sem. Amit a lélek szépségének nevezünk, az a jóság és az akarat tisztaságának fogalma; ez pedig olyan testben is tud élni, amely jelentéktelen, sőt csúf. Szentségének komolysága miatt maga az akarat túlmutat az esztétikumon. A dicséretes tartalmakat hordozó gondolkodásmód nem kérdez rá arra a formára, amelyben megjelenik. A szeretetteljes érzés bensőségessége feledteti a cselekvő ember merev modorát, öltözetének szegényességét, esetleges beszédhibáit stb. Azonban természetes, hogy az akarat igazsága és jósága a személyes tartás méltóságát eredményezi, amely a külsődlegesen is érzékelhető megjelenésig terjed, és ennyiben érvényes a szellemre az a lichtenbergi mondat, mely

szerint minden erény megszépít, és minden bűn elcsúfít.<sup>xx</sup>

Ezt az igaz tételt még általánosabban tudjuk kifejezni, ha azt állítjuk, hogy a szabadság minden érzése és tudatossága megszépít, és a szabadság bármiféle hiánya elcsúfít. A szabadságot itt a végtelen önmeghatározás értelmében vesszük, és tartalmának igazságától elvonatkoztatjuk. Az emberi szervezet arra rendeltetett, hogy ne önmagában hordozzon jelentést, hanem a szellem eszközeként önmagán keresztül mutassa meg a szellemet. E fogalom igazságát felismerhetjük a fajok és a rendek példáján. A növekvő szabadsággal nő a jelenség szépsége is. Az arisztokrata nemzetségek szebbek lesznek, mert szabadabbnak érzik magukat, mert természeti kötöttségeiktől függetlenebbek, mert több szabadidejük van, amelyet játékkal, szerelemmel, fegyvergyakorlattal, költészettel tölthetnek ki. A csendes-óceáni szigetlakók szépek voltak mindaddig, amíg a szeretet, a tánc és a harc kedvéért és a fürdőzés élvezetért éltek. A dahomey-i és benini négerek szépek, mert az érzéki jóléttel összekötik a harcosok bátorságát és a merkantilis vállalkozó szellemet. Ezért már a szépség iránt is felébredt az érdeklődésük. A királynak több ezer amazonból, valóban szép és bátor lányból álló testőrsége van – róluk A. Boué<sup>xxi</sup> készített rajzokat. Aki a királytól ajándékot kap, háláját tánc formájában fejezi ki, tehát egy esztétikai aktussal, az egész nép előtt, nyilvánosan.

A morális tekintetben bizonyos mértékig rossz, sőt gonosz emberekben is megmutatkozhat a szépség, amennyiben erénytelenségeik és vétkeik mellett erényesek, sőt jóindulatúak is lehetnek. Nevezetesen gyakran formálisan szabadok, okosak, elővigyázatosak, megfontoltak, önmegtartóztatók, kitartók lehetnek, ezáltal a bűnözőket egyfajta lelkiismeretesség, lovagias lendület és nemesség jellemzi. Ezen a területen különös furcsaságok fordulnak elő. Ninon de l'Enclos<sup>xxii</sup> például bizonyosan szép volt, és legalább ennyire gáláns is; szépsége és gálánssága

az alacsonyabb rendű és mellékes tapintat hiányából fakadt; érzéssel és finomsággal volt szép, és ezért az is maradt. Hajlama szerint, szabadon osztotta kegyeit, de semmit sem bocsátott áruba.

Mivel az értelemhez képest a test csak szimbolikus értéket képviselhet, így érthető annak a lehetősége, hogy egy ember testileg rút, ferde növésű, arcvonásai rendezetlenek, himlős, ám mindezek ellenére nemcsak feledtetheti ezeket a vonásokat, de az efféle szerencsétlen formákat olyan kifejezéssel élénkítheti fel, amelynek varázsa ellenállhatatlanul magával ragad minket. Példa erre a rút Mirabeau,<sup>xxiii</sup> aki a legszebb nőket is le tudta bilincselni szenvedélyességével, ha végre engedték szóhoz jutni; vagy Shakespeare III. Richárdja, aki efféle szellemi fensőbbsséggel állva IV. Henrik ravatalánál meghódítja az őt kezdetben káromló Annát; vagy Alkibiadész, aki Platón *Lakomájában* azt állítja Szókratészről, hogy hallgatva rút, de beszélve szép.<sup>xxiv</sup>

A szellemi rútként értett gonoszság lényegében rejlik, hogy ha megszokássá válik, elcsúfítja az ember fiziognómiáját, mert a gonoszság pontosan az a rabság, amely a valódi szabadság szabad tagadásából ered. A habitus és a fiziognómia a természeti népeknél azért lehet szép, mert e népek szabadságnak örvendenek, még ha e szabadság elsősorban természeti jellegű is. A rabság – amely abból áll, hogy az ember mégis csak akarja a gonoszságot, már amennyiben gonoszként ismeri el – a legélesebb ellentmondásban áll az akarat eszméjével; olyan ellentmondásban, amelyről szükségképp külső jegyek is árulkodnak. Egyes perverziók és eltévelyedések bizonyos fiziognómiai kifejeződésre tesznek szert. Az irigység, utálat, hazugság, fukarság és kéjtelenség sajátos formát hoz létre. Így a tolvajnokön észrevehető a bizonytalan, oldalra tévelyedő tekintet, amelynek a mozgását a franciák a latin „fur” (tolvaj) szóból származtatva „fureter”-nek (szaglászónak) neveznek, és amely tekintetben rejlik valami iszonytató, mert ide-oda tapogatózik a maga illékonyan

éles, lopva nyílt módján. Ha az ember nagy börtönökbe látogat, és olyan termekbe lép, ahol gyakran hatvan, sőt száz tolvajnál van együtt, eme emberfajta tekintetként ismerhető fel ez a specifikus, megbúvó, ravasz pillantás. Még nagyobb kell legyen a rútság, ha a gonoszság szándékos. Akármilyen ellentmondásosan hangzik is, de azáltal, hogy a gonoszság ebben az esetben szisztematikus teljességként szilárdul meg, inkább az akaratnak és az akarat jelenségének bizonyos harmóniája jön létre, amely harmónia esztétikailag tompítja a formákat. Bizonyos eltévelyedések gyakran sokkal kellemetlenebbül, élesebben fejeződnek ki, mint a tiszta gonoszság, amely a maga negativitásában újra egy egészet alkot. Egyoldalúsága miatta durva eltévelyedés szembeűnő; az abszolút gonosz mélysége, vagy sokkal inkább sekélysege, mivel intenzív, egyenletesebben hatja át a habitust és az arckifejezést, és anélkül tud létezni, hogy bűnüldözés tárgyává lenne. Gazdag, mindenféle kultúrával körülvett, mindenféle önfejlésnek hódoló, a legkifinomultabb önzésben dúskáló, a nők elcsábításában kokettáló, a fásultság kínja miatt szolgálkák kínzóivá váló „szalonemberek” gyakran a gonoszság feneketlen magában valóságába hanyatlanak. – A természettel öszszehasonlítva fölismerjük azt a fokozatosságot, hogy a természet némely állatban közvetlen és pozitív módon idézi elő a rútat, míg az ember a neki adományozott természeti szépet eltorzíthatja, elcsúfíthatja a gonoszság által. Olyan tettről van szó, amelyet a magát megsemmisítő szabadság eredményez, és amelyre az állat képtelen.

A gonoszság és az általa közvetített, az ember kinézetében megmutatkozó rútság oka tehát az ember szabadságában rejlik, és semmi esetre sem valami rajta kívül álló, transzcendens lényeg. A gonosz az ember saját tette, és következményei is hozzá tartoznak. Ám mivel az embernek lényegileg van egy természeti oldala is, a rútt mindazon meghatározásai, amelyeket a szerves – és különösen az állati – természetben kimutattunk,

alkalmazhatók az ember esetében is. Persze ez utóbbi típusának – eszméjénél fogva – az emberi megjelenés szépségében kellene megmutatkoznia, ám az empirikus valóságban, melynek elengedhetetlen tényezője a véletlenszerűség és az önkényesség, előfordulnak rút alakok is, és nem csupán elszigetelt egyének formájában, hanem az öröklődési láncok kiterjedtsége miatt szélesebb körben is. Ezek az alakok mégsem alkotnak egy nemet annak ellenére, hogy az állatok között akadnak születésüktől fogva rútak, mert az állat fogalmában eleve benne rejlik a rútság, a torz és ellentmondásos mivolt. Ha mindezt az ember eszméjére vonatkoztatjuk, akkor a rút vonások olyan véletlenszerűségek maradnak, amelyek empirikusan csak viszonylag szükségesek. Egyszeriek vagy különösek lehetnek. Egyszeriek, ha az emberi szervezetet egyéni betegségek, például görvélykór, gerincferdülés vagy törés deformálják; különösek, ha a deformáció abból fakad, hogy a szervezet kénytelen alkalmazkodni egy meghatározott helyhez. Egy adott talajtípushoz és klímához történő alkalmazkodás esetén az embernek ugyanolyan folyamatokon kell átesnie, mint a növénynek és az állatnak. A földrajzi körülmények sokfélesége kifejezést nyer a habitus és a fiziognómia különbségeiben is, főként mivel az életmódban is különbséget eredményeznek. A hegy és a síkság lakója, az erdei vadász és a halász, a pásztor és a földműves, a sarkkörökön élők és a trópusok lakói szükségszerűen más és más antropológiai jegyeket hordoznak. Még a kreténizmust is ide sorolhatjuk, mivel úgy tűnik, hogy megjelenése bizonyos helyszínekhez, különösen egyes, erős meszes bomlással áthatott hegyvidéki vizekhez köthető. A kretén még rútabb, mint a néger, mert alakjának deformáltságához hozzáadódik intelligenciájának bárgyúsága és szellemének gyengesége. Merev tekintete, alacsony homloka, lebiggyedő alsó ajka, az étel minősége iránti közömbös mohósága és szexuális brutalitása a fekete bőrű embernél alacsonyabb ren-

dűvé teszi, és a majomhoz közelíti, amelynek megvan az az esztétikai előnye a kreténhez képest, hogy nem ember.

Az ember fogalma tehát nem tartalmazza a rútat. Az ész és a szabadság fogalmaként azt követeli meg, hogy fogalmának értelme külső jelenségként is láthatóvá váljon az emberi alak arányosságában, a lábak és a kezek különbözőségében, valamint az egyenes testtartásban. Ha az ember a busmanokhoz vagy a kreténekhez hasonlóan természeténél fogva rút, akkor e torz formában megmutatkozik a szabadság hiánya, amely a helyi viszonyokból fakad, és többé-kevésbé örökletes. A rútságot mindenestre betegség okozza, ha utóbbi a csontváz, a csontok és az izmok deformálódásához vezet, mint például a szifilisz csontkinövések vagy a nekrozis esetében. Mindig ilyesmiről van szó, amikor a bőr elszíneződik, mint a sárgaság esetén; amikor vörös kiütések borítják a bőrt, mint a skarlát, a pestis, a szifilisz bizonyos formái, a lepra, a sömör, a hajmolyosodás esetében stb. A legocsmányabb deformításokat kétségkívül a szifilisz eredményezi, mert nemcsak undorító kiütéseket okoz, hanem sorvadást és csontromlást is. A vörös kiütések és a göbös dudorok hasonlítanak a rühösséghez, amely a bőr alá ássa a csatornáit; bizonyos értelemben olyan parazita elemekről van szó, melyek létezése ellentmond az egységként értett szervezet lényegének, és amelyekre az egység felbomlik. Az ilyen ellentmondásosság látványa roppant rút. – Mindenképp betegség okozza a rútságot, ha abnormálisan megváltoztatja a formát; idetartozik az ödéma és a felfújódás stb. De nem erről van szó, ha a betegség kóros súlyvesztés, idegesség vagy lázállapot formájában olyan transzcendens bevonattal látja el a szervezetet, amelynek köszönhetően a test éteribbnek tűnik. Sőt, a beteg kóros soványsága, égő tekintete, sápadt vagy láztól kipirult arca közvetlenebbül szemléltetheti a szellem lényegét. Ilyenkor a szellem és a szervezet mintegy különválnak egymástól. A szellem még mindig átjárja a szervezetet, de valójában csak azért, hogy

tiszta jellé tegye. Az egész test a maga áttetsző törékenységében már semmit sem jelent önmagában, és mindössze az őt elhagyó, természetől független szellem kifejeződése. Ki nem látott már egy leányt vagy egy fiatalembert a halálos ágyán, aki a tüdővész áldozataként igazán felemelő látványt nyújtott? Ilyesmi nem fordulhat elő az állatoknál. – Ugyanezen okokból az is következik, hogy a halál nem szükségszerűen idézi elő az arcvonások eltorzulását, hanem gyönyörű, boldog arckifejezést is eredményezhet.

Ha a betegség bizonyos körülmények között még meg is szépítheti az embert, úgy elmúlása még inkább oka lehet a szépségnek. Az egészség fokozatos visszatérése tisztává teszi a tekintetet, és szelíd pír rajzol az arcra. A vénák és az izmok újbóli felduzzadása és annak az erőnek a játéka, amely élvezetet keresve újra jelentkezik, rendkívüli, fokozott szépséget áraszt, és a testet azzal a kimondhatatlan varázslattal veszi körbe, amelyben a megfiatalodás varázsa mellett még ott van a vele ellentétes mulandóság, az élet mellett ott van a halál. A lábadozó isteni látvány!

De itt nem hagyhatjuk még el a szellemet, mert a szokványos betegségektől eltérő módon is okozhat rútságot. Mert önmagában is megbetegedhet, és kifejezheti azt az ellentmondást, melyben önmagával kerül szembe. Vagy pontosabban, a lélek zavara maga is olyan, mint a gonosz, a szellemben rejlő tulajdonképpeni rút. De a benső eme rútsága külsőleg is kifejeződik. A bolondság, az örület, a téboly, az elmeháborodottság elcsúfítja az embert. Idetartozik a részegség is, mint a lélek heves, mesterségesen létrehozott elidegenítése önmagától. Az a megfontoltság, amellyel az önmagánál időző szellem összefoglalja valamennyi kapcsolatát, és ugyanakkor önmagát, az egyest egyetemes, ésszerű lénynek tudja, a szellemnek a megfelelő jelenlétet és ekképp a szervezet megfelelő irányítását biztosítja. A lélek zavara esetében azonban a megbolondult ember elveszti

önérzete egyetemességét, vagy őrült emberként a végességnek adja át, vagy tébolyultként megsemmisítve érzi magát az ellentmondás hatalma által, és csak egy másik ellentmondás fikciójának segítségével vagy dühöngéssel szabadítja meg magát ettől az ellentmondástól. Ezekben az esetekben a beteg tévesen értékeli a valóságot és a képzeletet. A bolond egyre inkább állati apátiába hull; az őrült embernek sajátos, az őt körülvevő tárgytól és emberektől a határozatlanba átsikló tekintete lesz, gonoszán grimaszol, kellemetlenül mozgékony vagy épp merev lesz, és még az elmeháborodottak esetében is, akik az elme súlyosabb ziláltságától szenvednek, a gyakorta ünnepeles gesztusaik mutatják, hogy sérült önérzetük miként árulja el pátoszuk ürességét és inkoherenciáját.

## ***A művészeti rút***

A rút birodalma, amint látjuk, tulajdonképpen akkora, mint az érzéki jelensége; mert a gonosz, illetve a szellem önmagától való sajnálatos elidegenedése csakis a külső ábrázolás közvetítésével válhat esztétikai tárggyá. Mivel a rút megtalálható a szépben, így a rút a szép minden egyes formájának tagadásaként létrejöhet mind a természet szükségszerűségénél, mind a szellem szabadságánál fogva. A természet a véletlen útján keveri össze a szépet és a rútot, ahogy Arisztotelész mondaná, *καταβεβηκώς*.<sup>xxv</sup> A szellem empirikus valósága ugyanígy cselekszik. Hogy önmagában véve élvezze a szépet, a szellemnek meg kell alkotnia azt, és egy önmagában megálló, sajátos világot kell létrehoznia. Így születik a művészet. Amely látszólag az emberek igényeihez is kapcsolódik, valódi alapja mégis egyedül a szellem sóvárgása marad a vegytiszta szépre.

Ha tehát a szép megteremtése a művészet feladata, nem bizonyul-e a legnagyobb ellentmondásnak az, hogy – amint látható – a rútot is létrehozza?



Amennyiben erre azt szeretnénk válaszolni, hogy a művészet mindamellet a rútat is létrehozza, ámde szépként, úgy nyilvánvalóan az elsőként felismert ellenmondáshoz egy másodikat, úgy tűnik, még nagyobbat fűznénk, mert hogyan is lehetne, hogy a rútság szép legyen?

Ezen kérdések révén újabb nehézségekkel szembesülünk. Kényszerítő erejűnkkel jobbára azt az egyszerű tételt szegezzük szembe, hogy a szépségnek szüksége van a rútra, de legalábbis felhasználja annak érdekében, hogy minél nyomatékosabban jelenjen meg szépként; ugyanúgy, ahogy gyakran a vétket az erény feltételének tesszük meg. A rút sötét háttérén annál vakítóbban mutatkozik meg a szép tiszta képe.

Valóban megnyugtathat minket ez a tétel? Igazsága, hogy tudniillik a rútnak a széppel szemben annál is inkább szépek kell találatnia, csak viszonylagos igazság. Ha abszolút volna, úgy minden szépség megkívánná, hogy a rút kísérje. Csak egy Therszitész mellett válhat egy Akhilleusz szépsége teljesen azzá, amivé válnia kell. Csakhogy az ilyen állítás téves. A szép mint az eszme érzékileg megjelenő kifejeződése önmagában abszolút, és nincs szüksége önmagán kívüli támaszra, az ellentétén átvezető megerősítésre. Nem lesz szebb a rútság által. A rútnak a szép mellett jelenléte a szépet mint olyat nem, hanem csak az élvezet hatását növelheti, amikor is a szép kiválóságát sokkal erősebben érezzük; mint ahogyan például sok festő Danaé mellé, mialatt ő édes sóvárgással fogadja szép ölébe az aranyesőt, egy ráncos, csúfondáros öregasszonyt festett a háttérbe vagy az oldalára.

Azonban a jellegzetesen szép és fenséges láttán sokkal inkább a szép kizárólagos és feltétlen jelenvalósága után vágyó-dunk. Olyannyira kielégítő önmagában állva is, hogy nemcsak a rút meglétéről mondhat le, hanem hogy a rút megléte egyáltalán zavaróan hasson. Az abszolút szép csillapítóan hat, és egy pillanat alatt mindent elfeledtet velünk. Mi értelme lenne, hogy saját

áldott telítettségétől valami másra terelődjön a figyelmünk? Mi-  
nek fűszerezni a szép élvezetét az ellentéte tükröződésével?  
Van-e a templom legbelső szentélyében az istenszobor mellett  
hely egy álnok démon számára? Akarhat-e az istent imádó más-  
sal feltöltekezni, mint isteni tulajdonságokkal?

Tehát e tétel korlátlan érvényességét, mely szerint a rút  
a művészetben a szép miatt van jelen, el kell vetnünk. Az építé-  
szetben, a szobrászatban, zenében és lírában különösen bajos  
lenne igazolni ezt a tételt. A kontrasztot, amelyre a művészet  
gyakran rászorul, nem szükséges a rút ellentétén keresztül be-  
mutatni; a szép elég sokrétű ahhoz, hogy önmagával szemben,  
saját formáival ellentéteket hozzon létre. Goethe *Iphigéniaja* pél-  
dával csupa szép szereplőt visz színre, vagy Raffaello *Sixtusi Ma-  
donnájában* csak méltóság, jóság, báj, tekintély, szeretetreméltó-  
ság található, és egyáltalán semmiféle rútság, miközben ezek a  
művek mégsem szenvednek hiányt a kontrasztokban, amelyek,  
mint szépek, olyan végtelen elragadtatást eredményeznek,  
amely az abszolútban mint a csorbítatlan isteniben lakozik. A  
rút teleologikus felfogása tehát nem érvényesül átfogóan. A ter-  
mészettel kapcsolatban meggyőződhattünk arról, hogy – teleo-  
lógiai szempontból – tulajdonképpen az élettől függ, és csupán  
másodsorban a szépségtől. A szellemnél is azt láttuk, hogy  
benne az igazság és jóság megelőz minden esztétikai követel-  
ményt. Kitűnő, ha az igaz és a jó is szépek mutatkozik, habár  
ez nem szükségszerű. Nyomatékosan rámutattunk arra, hogy  
ezt nem úgy kell értenünk, mintha az igazságnak és a jóságnak  
rútnak kellene bizonyulnia, amennyiben nem képes megmutat-  
kozni az ideális szépségben. A feltétel nélküli rútnak sem a ter-  
mészetben, sem a szellemben nincs önmagán kívüli célja. A ter-  
mészet a fémekben, növényekben és állatokban található mér-  
gektől nem ijesztő alakjukkal és színükkel int óva minket, és a  
legszeretreméltóbb szellemnek is lehet olyan végzetes sorsa,  
hogy örökre bele kell nyugodnia, hogy púpos vagy sánta legyen,

mint Ezópusz vagy Byron.

Hogyan hozhat létre rútat a művészet, melynek célja csupán a szép lehet? Ennek oka szemmel láthatóan mélyebben rejtőzik, mint a külsődleges reflexiós viszony. Magában az eszme lényegében van. Ugyan a művészet – és ez a jó és az igaz szabadságával szemben az ő korlátja – rászorul az érzéki elemre, viszont ebben az elemben akarja és kell is kifejeznie a totalitása szerinti eszmének a megjelenését. Az eszme lényegéhez hozzátartozik, hogy megjelenésének létét nyitva hagyja, és ezzel megalapozza a negatív lehetőségét. Minden forma, amely a véletlenből és az önkényből fakadhat, ténylegesen megvalósítja önnön lehetőségét, az eszme pedig főként annak a hatalomnak köszönhetően bizonyítja isteni mivoltát, mellyel fenntartja törvényének egységességét az önmagát keresztező jelenségek nyüzsgésében, a véletlen és véletlen, ösztön és ösztön, önkényesség és önkényesség, szenvedély és szenvedély közti törésben. Ha tehát a művészet nem pusztán egyoldalúan akarja az eszmét szemléltetni, akkor nem nélkülözheti a rútat. A tiszta eszmények mindamelllett a szép legfontosabb, pozitív mozzanatát állítják élénk. Ha viszont a természetnek és a szellemnek egész drámai mélysége szerint kell kifejezésre jutnia, úgy a természeti rútnak, a gonosznak és az ördöginek sem szabad hiányoznia. A görögöknek, bármennyire eszményien éltek is, voltak százkarúik, küklópszaik, szatírjaik, graiáik, empuszaik, háрпиáik, kiméraiak, volt egy sánta istenük is, tragédiáikban kifejezésre jutottak nemcsak a bűn legocsmányabb fajtái (Oidipusz és Oreszteia), hanem az örületé (Ajax), az undorító betegségé (Philoktétész gennyes lába) is, mint ahogy mindenféle erkölcstelenséget és gyalázatot vittek színre a komédiáikban is. De a keresztény vallással mint olyannal, amely a gonosz legmélyebb gyökereit felismerhetővé teszi, és megtanítja, miként küzdhető le alapjaiban, a rút teljesen a művészet világának része lett.

A művészet tehát ebből az okból kifolyólag, azaz mert

az eszme megjelenését totalitása szerint ábrázolja, nem kerülheti el a rút megjelenítését. Az eszme felületes értelmezése lenne, ha a művészet az egyszerű szépre kívánna korlátozódni. Ebből az egységesülésből mégsem következik, hogy a rút egyenértékű lenne a széppel. A rút másodlagos létrejötte miatt is különbözik e kettő. A szép ugyanis, mivel önmagában nyugszik, a művésztől függetlenül és minden további háttér nélkül megszülethet, miközben a rút esztétikailag nem képes hasonló önállóságra. A tapasztalat szempontjából természetesen magától értetődő, hogy a rút is feltűnhet elkülönülten, ellenben a rút absztrakt meghatározása esztétikailag nem megengedett, mert mindig a létfeltételét jelentő szépbe kénytelen esztétikailag visszavetíteni magát. Most tehát a fenti, szépre vonatkozó tétel ismét felidézhetjük, és kijelenthetjük, hogy a rút, mivel nem önmagában nyugszik, a szépben birtokolja a számára szükséges felszínt. Danaé mellett megtűrjük a rút öregasszonyt, viszont a festő nem festené meg csupán ezt az alakot, mert akkor vagy zsánerkép lenne, ahol a helyzet képezné az esztétikai elemet, vagy portré volna, amely elsősorban a történelmi helyesség kategóriája alá esik. A rút széptől való függése természetesen új-fent nem úgy értendő, hogy a rút a maga eszközévé teheti a szépet. Ez abszurd lenne. Tehát a rút a szép mellett, a szép támogatásával, véletlenszerűen tud megjelenni; a rút megjelenítheti azt a veszélyt, amely folyton fenyegeti a szépet rugalmasságának szabadsága miatt, de a rút nem válhat a művészet közvetlen és kizárólagos tárgyává. Csak a vallások tüntethetik fel a rútat abszolút tárgyként, mint ahogyan az etnikai vallások sok ocsmány istenbálványa vagy éppen a keresztény szekták bálványai példázzák.

A világnézet totalitásában a betegséghez és a gonoszhoz hasonlóan a rút is csupán egy tűnékeny mozzanatot jelent, és mivel szerves része vagyunk ennek a nagy összefüggésnek, nem csupán elviseljük, hanem érdekessé is válhat számunkra. Ám ha

kiszakítjuk a rútat ebből az összefüggésből, esztétikailag élvezhetetlen lesz. Ha például Eyck Gdańskban látható, a végítélet napját ábrázoló festményén,<sup>xxvi</sup> a középső kép oldalán szemügyre vesszük azt a szárnyat, amely bemutatja nekünk a pokol borzalmát, az elátkozottak kétségbeesését és a megbüntetésükkel foglalkozó ördög gúnyosságát, akkor látni fogjuk, hogy a festő nyilvánvalóan ahhoz a szemközti szárnyhoz való kapcsolatában festette meg a visszás, torz pofák ezen sötét csoportját, amely a megkegyelmezettek belépését ábrázolja az ég világó csarnokába, és mindkettőt ismét csak a nagy középső képhez, magához az ítélethez való viszonyában festette meg, ahhoz az ítélethez fűződő viszonyában, amely az oldalsó képek túlzását magyarázza, és a köztük lévő átmenetet szimmetrikus csoportokban és csodálatos színek fel- és lefokozásával képzi meg. De csak a Poklot vagy csak az ördögöt nem festette volna meg. A felvilágosítás céljai érdekében természetesen a rútat elkülönítjük, de egy művész, aki a rútat mégoly valóságként adja is vissza, sosem hinné, hogy ezzel egy műalkotást hoz létre. Egy Krisztus-fejet ábrázoló képet gondolkodás nélkül kiállítják bárhol, de nem így egy Mefisztó-maszkot. Az efféle különválasztás a rút egyfajta önállóságát ismerné el, amely szemben áll fogalmával, miközben a szép a festészetben a csendéletig bezárólag elkülöníthető. Ezért van az, hogy a költészet minden olyan műve, amely merőben rút tárgyat vett alapul, a szellem minden erőfeszítése ellenére a legcsekélyebb tetszést sem nyerhette el. Efféle műveket olvasva senki sem érezhet igazi örömet. A franciáknak vannak tankölteményeik a pornográfiáról, sőt, a szifiliszről is; a hollandoknak pedig a felfúvódásról és így tovább, habár az ilyen költemények tulajdonosai szégyellik magukat, ha

ezeket megtaláljuk náluk. Pallagonia hercege, akiről Goethe beszél,<sup>13</sup> magát a rútat szisztematikus teljességében akarta ábrázolni a szobrászat, a művészet segítségével, amely a rút megformálása ellen a leghatározottabban berzenkedik, ám minden erőfeszítése ellenére sem alkotott mást, mint egy zagyva, nevetséges-szomorú kuriózumot. Kizárólag a széppel egyesítve engedi meg a művészet a rút létét; viszont ebben az összekötésben

---

<sup>13</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Utazás Itáliában. Ford. Rónay György. In: uő: Önéletrajzi írások. Budapest: Gondolat, 1961, 258–260. o. Pallagonia hercegének bolondságaiból kívánjuk kiemelni esztelenségének elemeit, ahogyan Goethe leírta őket. 259. sk. o.: „*Emberké:* koldusok, koldusasszonyok, spanyolok, spanyol nők, arabok, törökök, púposok, mindenféle nyomorékok, törpék, muzsikusok, pulcinellák, antik öltözékű katonák, istenek, istennők, alakok régi francia viseletben, katonák töltnyitáskával és kamásniban, mitológia torz toldásokkal: Akhilleusz és Kheirón pulcinellával. *Állatok:* csak állatrészletek, ló emberkézzel, lófej embertesten, eltorzított majmok, rengeteg sárkány és kígyó, a legkülönfélébb figurákon a legkülönfélébb mancsok, fejcserek, kétfejűségek. *Vázák:* a legkülönfélébb szörnyek és cikornyák, melyek alul vázává hasasodnak és alátétben végződnek.” [A magyar fordításban nem szerepel a következő, Rosenkranz által idézett két szakasz:] „– Ha úgy gondoljuk el ezeket a figurákat, mintha sokkos állapotban készítették volna őket, és egészen ész és értelem nélkül születtek volna, választás és szándék nélkül összeszedve, ha végtelen sorban gondoljuk el ezt az alapzatot, ezeket a piedesztálokat és formátlan elemeket, akkor megérthetjük azt a kellemetlen érzést, amely szükségszerűen jelentkezik mindazokban, akik az őrlület ezen vesszőfutásának áldozatai lettek. [...] Egy ilyen ízléstelen gondolkodásmód esztelensége mégis leginkább abban mutatkozik meg, hogy a kis házak párkányai teljesen ferdén húzódnak egyik vagy másik irányba, így aztán a víz-mérték vagy az ingamérték, amely tulajdonképpen emberré tesz minket, és minden euritmia alapja, semmivé lesz, ami megkínózik bennünket. És így lelik el ezeket a tetőelemeket a hidrák és kis mellszobrok, zenélő majomkórusok és hasonló örülségek. Sárkányok istenekkel váltakoznak, egy Atlasz áll ott, aki a földgolyó helyett boroshordót tart a vállán.” [A magyar fordításban már szerepel a következő részlet:] „Ha valaki arra számít, hogy e sok képtelenség elől bemenekül a kastélyba, melyet még a herceg apja építtetett, és kívülről viszonylag józannak látszik: a kaputól nem messze egy római császár babérszorosús fejét láthatja, delfinen lovagló törpetestre illesztve.”

nagy hatást képes elérni. A művészet nemcsak a világmegértés teljessége miatt szorul a rútra, hanem azért is, hogy egy cselekményt tragikumba vagy komikumba fordíthasson.

Ha tehát a művészet a rútat ábrázolja, látszólag szembe kerülhet a rút megszépítésének fogalmával, hiszen ebben az esetben a rút már nem lenne rút, teljesen eltekintve attól a kérdéstől, hogy a rút megszépítése mint egy esztétikai hazugság szofista elmosása nem hozna-e létre újra rútságot azzal a belső ellentmondással, hogy a rútat, tehát a szép negatívját, mégis szépen alkotja meg ismét, és hogy következésképpen – hazug módon – valami pozitívumot tulajdonít neki, ami a természete ellen való, és hogy végül a rút karikatúráját, az ellentmondás ellentmondását teremti meg. Ahogy mondtuk, ez a látszat, és mégis igaz, hogy a művészetnek a rútat is eszményíteni kell, azaz a szép általános törvényei szerint kell kezelnie, amelyeket a rút a létezése folytán megsért; nem arról van szó, hogy a művészetnek az lenne a feladata, hogy a rútat elrejtse, elleplezze, meghamisítsa, tőle idegen mázzal vonja be, ám arról igenis, hogy a művészetnek – az igazságot nem csorbítva – az esztétikai jelentésének megfelelően kell alakítani a rútat. Ez elengedhetetlen, mert a művészet ekképpen jár el minden valósággal szemben. A természet, amelyet a művészet megmutat számunkra, a valódi természet, ám mégsem a közönséges értelemben vett, tapasztalati természet. Ez az a természet, amely akkor valósulna meg, ha végessége effajta tökéletességet engedne meg számára. És ekképp az a történelem is, mely a művészetet adta nekünk, a valódi történelem, és nem a közönséges értelemben vett, tapasztalati történelem. Ez a saját lényege, igazsága, eszméje szerinti történelem. A közönséges valóság sohasem szenved hiányt a legundorítóbb és legvisszataszítóbb rútságokban; a művészetnek nem szabad minden további nélkül magáévá tennie ezeket. Neki a rútat tarthatatlan állapotának minden könyörtelenségé-

vel együtt kell számunkra bemutatnia, de ezt egyfajta eszménység segítségével kell tennie, mellyel a szépet is kezeli. Ilyenkor a szép tartalmából mindazt kiküszöböli, ami csupán véletlenszerű létezéséhez tartozik. Kiemeli egy jelenség lényegét, és elmosza a lényegtelen vonásokat. Ezt kell tennie a rúttal is. A művészetnek ki kell domborítania rajta egyes meghatározottságokat és formákat, melyek a rúttal rúttá teszik, de közben el kell minden olyasmit távolítania, ami csak véletlenül furakodik be a rút jelenlétebe, és gyengíti vagy összezavarja jellemző vonásait. A rútnak a meghatározhatatlantól, véletlenszerűtől és jellegtelentől való efféle megtisztítása az eszményivé tétel aktusa, amely nem a rúttól elkülönülő szépség hozzáadásából, hanem bizonyos összetevők világos kiemeléséből áll, amelyek a rúttal a szép ellentétéként bélyegzik meg, és amelyekben úgymond a rútnak mint esztétikai ellentmondásnak az eredetisége rejlik. Ebben az eszményivé tételben a görögök időnként elértek egy pontot, ahol a rútságot megszüntetve megőrizték, és a pozitív szépbe alakították át, mint az Erinnüszöknél és a Medúzánál.<sup>14</sup> Ám az emberek általában úgy képzelték el, hogy a görögök az ideális szépséget mindenekfelett a derűs nyugalomban keresték, és a meghatottság és hevesség ábrázolását rútként kerülték. Ez viszont egy túl szűk, egyes szobroktól kölcsönzött elképzelése lenne művészetüknek. A költészet kapcsán mindez már egy kevés utánagondolással is igazolható; a szobrok esetében pedig Anselm Feuerbach bizonyította a vatikáni Apollóról írt kitűnő művében, hogy a görögök nem riadtak vissza az elborzasztótól

---

<sup>14</sup> Levezonnak a *Gorgonenideakról* (Medúzaeszmény) szóló értekezése szerint ezen eszmény fejlődésében három mozzanat különíthető el. A medúza kezdetben egy állatpofa volt; azután maszk lett, bégető nyelvel; végezetül pedig egy emberi arc, amelynek szépsége azonban fokozatosan jellemtelessé vált, és medúza mivolta csak a haja és csápjai alapján sejtethető. Utoljára a φοβερα χροη (félelmet keltő, szigorú kecsesség) tűnt el, amelyet a rondanini Medúzánál csodálhatunk meg.



és a drámai életszerűségtől;<sup>15</sup> a festészettel összefüggésben pedig nemcsak a herculeaneumi és pompeji falfestészet alaposabb tanulmányozása bizonyíthatja ugyanezt, hanem Polignotosznak a delphoi és athéni leszkhékben található festményeinek leírása is, amiként Goethe, a derű, a nyugalom és a mérsékelt életvitel oly nagy tisztelője, nyomatékosan megjegyezni látszik értekezésében.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>Anselm Feuerbach: Der Vaticanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen [A vatikáni Apolló. Egy sor régészeti-esztétikai szemlélődés]. Nürnberg, 1833. Feuerbach, aki épp nemrégiben távozott az élők sorából, döntő fontosságú bizonyítékkal támasztja alá nézeteit, nevezetesen, hogy a legtöbb mű megsemmisült az engedelmes bronzanyag használata miatt, melynek teljes szabadságot kellett volna adnia a mestereknek. 75. o.: „Ha fennmaradtak volna azon atléták és birkózók bronzszobrai, akik az Olimpia Altisát benépesítették, vagy csak azon thüádok és a táncosok eredeti márványszobrai, melyeknek halvány árnyékai még mindig megigézik szemünket domborműveken és középszerű falfestményeken, akkor a csodálat teljesen új forrásai nyílnának meg előttünk; ámulnánk a művészek mesteri tudásán, akik – biztonságuk teljes érzésével – megkockáztathatták a legvégsőt, és tényleg meg is kockáztatták. Hálásak lennének nekik, amiért nem korlátozták magukat elővigyázatosan – kerülve minden szabad mozdulatot – a legtisztább plasztika négy oszlopa által kijelölt területre; boldogan követnénk a művészt, amikor szédítő pályáján a művészet legvégső csúcáig merészkedik, és csak akkor teszi le a vésőt, amikor a torz kép élettelen természetellenessége megriasztja, vagy ha őt, isteneinek ábrázolóját, a báj – a művészet nemesisze – megállásra kényszeríti. Semmi sem esett úgy a görög művészek hatáskörén kívül, mint az egyiptomi nyugalom halála.”

<sup>16</sup>A Riepenhausen testvérek rajzainak ihletésére Goethe igyekezett elrendezni Polügnótosznak az athéni Poikilében és a delphoi leszkhében található képeit. A képek egyfajta epikus panorámát mutattak be. A fennmaradt és mégoly tökéletlen leírásokból mindig felismerhetők a festmények anyagai, ezekből pedig az, hogy a képek semmiféle elborzasztót nem zártak ki magukból. Itt nem alkalmazhatók a Winckelmann és Lessing tollából merített, szokványos elképzelések a tapintatról, amellyel a képzőművészet elkerülte a rútságot. Hallgatni akarok azokról a feldarabolt testekről, amelyek a lovak vályújában a szecska alá szórva látszódnak, és effélékről; de egy kevésbé ijesztő részletet kívánok idézni Pausanias beszámolójából, amely a delphoi

A rútnak tehát a művészet által kell megtisztulnia az összes, számára heterogén feleslegtől és zavaró véletlentől, és ismét alá kell rendelnie önmagát a szépség általános szabályainak. A rút elszigetelt ábrázolása éppen azért mondana ellen a művészet fogalmának, mert általa öncélúnak tetszene. A művészetnek a rótság másodlagos mivoltát kell megmutatnia, emlékeztetnie arra, hogy alapjában véve nem magától, csak a széppel, a szépből kiindulva, annak tagadásaként létezik. Ha ebben a beállításban mutatjuk meg, mindent figyelembe kell vennünk, ami csak hozzá, egy harmonikus totalitás egy részletéhez kapcsolódhat. A rútnak nem ráerőszakoltnak, hanem szükségszerűnek kell bizonyulnia, megfelelő csoportosításban kell megjelennie, az egészségesség érdekében alá kell rendelnie magát azoknak a törvényeknek, amelyeket a maga alakjában megsért, a szimmetria, a harmónia törvényeinek. Nem nyúlhat távolabbra, mint azt a vele kapcsolatos összefüggések megengedik, és meg kell tartania saját kifejezőmódját úgy, hogy jelentéseiben se értelmződjön át.

Vegyük például a képzőművészetet: annak ábrázolása, amint egy ember éppen a szükségét végzi, vagy hány, kétségtelenül undorító. Azonban ez nem riasztott vissza festőket attól, hogy megmutassák ezeket a jeleneteket a nagy lakmározások ábrázolásánál. Ilyen a világ folyása: ha valami nagyon ízlik az embereknek, abból túl sokat esznek. A bemutatás teljessége érdekében a művész nem akart lemondani erről a részletről, de

---

leszkhében található, Odüsszeusz alvilági látogatását bemutató képet taglalja: „Charon csónakja alatt az apjára támadó fiút saját apja fojtja meg. Először egy templomi fosztogatót büntetnek meg. Úgy tűnik, az asszony, akihez kerül, éppoly jól ismer minden gyógyszert, mint mérget, amellyel embert lehet ölni. Nevezettek fölött látható Eurúnomosz, aki az alvilág istenei közé sorolható. Azt mondják, elfogyasztja a halottak húsát, és csak a csontokat hagyja meg. Itt feketés kék színben ábrázolják. Megmutatja a fogát, és egy vadállat bundáján ül stb.”

ábrázolásmódjában esztétikailag finomított rajta. Ilyen ismert alkotás Paolo Veronese *Kánai menyegző* című festménye, amelynek előtérében egy kisfiú a maga gyermeki ártatlanságában pisil. Egy gyermeket ebben a szituációban az előtérbe állítva elviselhetőnek tartunk, ahogy mosolyogva kis ruháját felemeli, és bájos lábacskáját és ágyékát mutatja. Az okádó felnőttet a háttérben, aki a túl sok étel és ital élvezete után bortól nehéz fejét a falnak támasztja, már kevésbé.

A disszonancia, zeneileg kifejezve, a zene megsemmisítése, antizene. Ám a muzsikus nem alkalmazhatja ezt az eszközt önkényesen, csak ott, ahol ez megfelelően előkészített, ahol szükséges, ahol a hamis hang feloldása a magasabb harmónia győzelmét alapozza meg.

A költő, aki egy Kalibánt állít elénk, alakját a világtenger egy szigetére helyezi, melyet egy varázsló tart hatalmában, ekképp a jelenség ilyen összefüggésben elveszíti különös jellegét. A barbár Kalibán az eredeti lakója ennek a vad szigetnek, akit azután a művelt betolakodó uralni kezd. Ez a természeti népek sorsa is, melyek egy kultúrnéppel kerülnek kapcsolatba. Kalibán Prosperóval szemben ősi jogon tulajdonosa a szigetnek, és ezt ő is jól tudja. Tehát nem csupán egy szörnyeteg, hanem egy világtörténelmi eszme kifejeződése is. Sőt több ennél. Éteri kiegészítésül Shakespeare hozzárendeli Arielt, miáltal számunkra a megszelídített szörnyeteg gorombasága és állatiassága élesebben mutatkozik meg, másrészt az ő otromba anyagisága fölé tudunk emelkedni a lég tündérének kifinomultságával alkotott ellentétnek köszönhetően.

Különleges kérdés fogalmazódhat meg az építészet területén, a romokkal kapcsolatban. Egy épület pusztulása általában valami rútságot feltételez, ám ha így van is, részben függ az épülettől, részben a pusztulás módjától. A szép épület ugyanis romként is megmutatja alaprajzának nagyszerűségét, arányainak merészségét, kivitelezésének gazdagságát és aprólékosságát, és

ezekből az utalásokból képzeletünk határtalansága megkísérli rekonstruálni az egészet. A rút épület nyerhet a pusztulása által, részei fantasztikusan összekeveredhetnek, eltekintve attól az esztétikai elégtételtől, amelyet a rút szétrombolása számunkra okoz. Csakhogy mindez azon is múlhat, milyen a rom kialakult formája, a törmelék egymásra halmozódása, milyen részek maradtak meg. Egy kis kőkupac, néhány kopasz fal még nem teremt festői látványt. Egy pajta vagy istálló romjai a holdfényben sem fognak bennünket különösebben érdekelni, míg egy kastélyé, kolostoré vagy lovagváré már sokkal inkább tűnnek számunkra romantikusnak. Végül hogy egy rom szépnek tűnhet, azt nemcsak építésének eredeti körülményei, a pusztulás módja, hanem az is nagymértékben meghatározza, hogy az építmény összenőtt-e az őt körülvevő környezettel, felvette-e egy természetes tárgy jellemvonásait. Ha a tető, az ablakok és az ajtók nyitottak, ha a lezártág minden szempontból megszűnt, ha moha festi zöldre a köveket, amelyek között növények gyökerезnek, madarak fészkelnek, és a kitört ablakból róka kandikál ki, az építmény a természet alkotásává válik, hasonlatossá annak bazaltformáihoz.

## ***A rút és az egyes művészetek viszonya***

A rúttá válás általános lehetőségéhez pontosan ugyanígy viszonyulnak a művészetek. Bármelyik létrehozhatja a rútat, akár olyanira, hogy elviselhetetlennek találjuk. Ugyanakkor ennek az általános lehetőségnek a minőségbeli fokozatai az adott művészet sajátosságain múlnak. Természeténél fogva minden művészet tartalma, hatóköre és modalitása eltér. Tekinthetjük a különböző művészeteket a szellem esztétikai önfelszabadítása felé vezető útnak, amelyen keresztül végül a költészetben teljesen elér önmagához. A szép megvalósulásának változatos anyagai közti átmenetek jelentik az említett felszabadulás konkrét foko-

zatait. Anyagban, térben, szemléletben, azaz a képzőművészetben a szellem még önmagán kívül helyezkedik el. A hanggal, idővel, érzettel, azaz a zenében a szellem belép önmagába. A szóval, öntudattal, képzzel és gondolattal a költői művészetben a szellem eljut tökéletes bensőségességhez és teljes formai eszményiségéhez. Ebben a folyamatban az ábrázolás növekvő szabadságával, fokozódó könnyedségével és fesztelenségével a rútság lehetősége is egyre nő.

Az építészetben mindenesetre építhetünk ocsmány módon, amit nemcsak a számtalan, korlátolt igényekből született épület bizonyít, hanem több középület is, olyanok, amelyeket építészeti csodának szántak. De az építőművészetben nehéz teljesen irtóztatót alkotni. Amikor Goethe azt mondta, hogy a hibáknak nem lenne szabad megépülniük, mert méretük és marandóságuk miatt túl fájdalmasan sebzik meg az esztétikai érzéket,<sup>xxvii</sup> arra utalt, hogy az építészeti alkotások túl komolyak és értékesek ahhoz, hogy könnyelműen kezelhessük őket. Az épületek tömör alapanyaguk miatt mindig megfontoltságra sarkallnak. Muszáj legalábbis biztonságot nyújtaniuk, és céljuknak valamelyest megfelelniük. A használhatóság e két szempontja már eleve létrehoz bizonyos euritmiát az alkotásban. Egy épület annál szebb, minél megnyugtatóbban nyilvánítja ki arányainak megbízhatóságát, és minél szimbolikusabban fejezi ki kitűzött célját már formájában is. Néhány ház persze, különösen a 18. század első felében épültek, úgy néz ki, mintha először valaki négy falat épített volna, majd tessék-lássék tett volna rá egy tetőt, és végül, ahogy ez a schöppenstedti városháza esetében is történt, kis és nagy ablakokat vájt volna belülről kifelé, arányérzék nélkül és hasraütésszerűen. Am egy nagyobb épület mindig valamelyest árulkodni fog a megfontoltságról, és a különböző századokból származó, egymáshoz nem illő építészeti stílusok összeférelése nem is annyira rút, mint inkább fantasztikusan impozáns hatást fog kelteni.

A szobrászat is korlátozza a rútságot, legfőképpen anyagának durvasága és értékessége miatt. Magától értetődik – ahogy a legszörnyűbb tények igazolják –, hogy a legsiralmasabb szobrok is kifaraghatók vagy kiönthetők, de legalább az anyag költséges mivolta és a munka fáradalma megzabolázza e termékeny nyegleséget. Egy carrarai márványtömb vagy akár a régi ágyúbronz nem szerezhető be olcsón egy szoborhoz. Csak nagyon lassan adja meg magát a tömb a kalapácsütések ezreinek; csakis egy nagyon körülményes, akár éveket tartó eljárás végén önthető formába az érc, amelyet aztán még hónapokig csiszolnak. Ezért nincs még egy olyan művészet, ahol fontosabb lenne a hagyomány, mint a szobrászatban. Ritkán kockáztatja a megjelenését az új, mivel túl nagy a hiba lehetősége. Egy kőbe vésett vagy bronzba öntött hiba sokkal szembetűnőbb a maga plasztikus valóságában, mint ha csak rajzolták vagy festették volna. Ez kiegészül még azzal, hogy – hála a formáinak szívósságából szükségképp eredő eszményiségnek – nincs még egy olyan művészet, amely kevésbé hajlana a kórságban, fájdalomban és gonoszságban rejlő negatívumok ábrázolására.

A festészet azonban a vizuális művészetek közül a legkönnyebben esik áldozatul a rútságnak, mivel színlelnie kell az egyedi elevenséget és a perspektíva látszatát is. A szobrászat elkövethet egyedi, kisebb vagy nagyobb hibákat, a szobor készítése közben hibák jelentkezhetnek a formában, a testhelyzetben vagy a ruházat esésében, miközben mégis nyújthat valami teljességgel tiszteletreméltót. De a festészetet az alapanyagok olcsósága és az elkészítés könnyedsége miatt egyszerűbben csábíthatja el a kontárság. Ennek a lehetősége már végtelenül szélesebb körű, mint a szobrászatban; táj, állat, ember – semmi sincs elzárva előle, ami láthatóvá válhat. Mégis több oldalról meghatározott: az alakzatok kontúrjai, a színek, a perspektíva – mi csoda sokaságot kell figyelembe vennünk, ha valamit egységként szeretnénk láttatni! Emiatt a hibás rajz, a valótlan szín és a

hamis perspektíva gyorsan belopódzhat a képbe. Egy rövidülés – milyen hamar elrontható! Egy árnyalat – milyen hamar elhibázható! Egy árnyék vagy kiemelés – milyen hamar elvethető! Így tehát bizonyosan sokkal több rossz festmény van, mint szobor, még akkor is, ha nem zárjuk ki az indiai vagy egyiptomi festményeket, amelyek vallási elvekből fakadóan rútak.

A zenével az alkotás könnyedsége megnő, és emiatt, valamint e művészet jellegzetesen szubjektív bensőségessége miatt a rút esélye is. Bár ez a művészet absztrakt formájában, mértékében és ritmusában az aritmetikán alapul, mégis a dallamban, amelytől először válik a zene az eszme igaz és lelkiekben gazdag kifejezésévé, kiszolgáltatott a legnagyobb bizonytalanságnak és esetlegességnek, és annak a megítélése, hogy benne mi szép, és mi nem, gyakran végtelenül nehéz. Így – a hang éteri, illékony, misztikus és jelképes természete miatt, illetve a kritika bizonytalansága miatt – a rút még nagyobb teret nyer itt, mint a festészetben.

Végezetül a legszabadabb művészetben, a költészetben a rútság lehetősége eléri tetőpontját a szellem szabadsága, az ábrázolás médiumaként értett, oly könnyen kimondható és leírható szavak miatt. A költészet a legnehezebb művészet abban a tekintetben, hogy valóban megfeleljen az eszmének, mert az összes többi közül ez tudja közvetlenül a legkevésbé utánozni a tapasztalat számára adottat, amelyet sokkal inkább a szellem mélységeiből kell kidolgoznia, összesűrítenie. Viszont ha már egyszer ott van, ha elnyerte irodalmi létmódját, ha kidolgozott önmaga számára egy költői eljárást, akkor nincs művészet, amellyel könnyebb lenne visszaélni, mint a költészettel, mert – egy nagy költő közismert ítélete szerint – a nyelv ír és gondolkodik helyettünk.<sup>xxviii</sup> Epikában, lírában, drámában és a nevelő költészetben ugyanaz az anyag felületen átalakításon megy keresztül, tartalommal és formában egyaránt, de az anyag alakja csak látszatra változik. A rút felismeréséhez itt már olyan ízlésre

van szükség, amely műveltebb, sokoldalú tapasztalatban gazdagabb, és amelyet elmélyült tudás tesz megfontolttá. Ehhez hozzá kell tenni, hogy a költészethez közelíthetünk részrehajló érdeklődéssel, vagyis úgy, hogy nem a költői érték, hanem forradalmi vagy konzervatív, racionális vagy ájtatos pátosz dönt a vers sorsáról, ahogy korunk azt már oly sokszor bizonyította. A párteszmeék nálunk gyakran beárnyékolják az isteni eszmét, ha épp nem tüntetik el teljesen. A költészetben könnyen és szinte észrevétlenül eshetünk bűnbe, és a rútságot bizonyára itt állítják elő a legnagyobb tömegben.

## ***A rút kedvelése***

A rút képessége arra, hogy kedvünket leljük benne, ugyanannyira ellentmondásosnak tűnik, mint a betegség és a gonoszság erre való alkalmassága. A lehetőség mégis fennáll, és a kedvelés hol egészséges, hol beteges módon jelentkezhet.

Egészséges módon, ha a rútság viszonylagos szükség-szerűségnek bizonyul egy műalkotás totalitásában, és a szép ellentétes hatására megszüntetve megőrződik. A kedvelés ilyenkor nem a rútságra mint olyanra, hanem a szépségre vezethető vissza, amely önnön erejénél fogva legyűri az ilyenkor szintén megjelenő selejtet. Fentebb szoltunk már erről.

Beteges módon, ha egy korszak fizikailag és morálisan romlott, ha nincs ereje arra, hogy megragadja az igaz, de egyszerű szépséget, és ha csak a frivol romlottságban rejlő pikantiériát kívánja élvezni a művészetben. Az efféle korok szeretik a kevert, tartalmilag ellentmondásos érzeteket. Az eltompult idegek ingerlésére ilyenkor egybegyűrják a leghallatlanabb, egymástól távol eső és egymással ellentétes dolgokat. A meghasonlott szellemek élvezetet lelnek a rútban, mert a rút mintegy e negatív állapotok eszményévé válik. Ilyen korokban jellemzők az állatversenyek, a gladiátorjátékok, a buja tivornyák, a karikatúrák, az érzéki elpuhultságra hangoló melódiák, a kolosszális



hangszerelés és az irodalomban az ürüléket és vért megéneklő költészet (Marmier kifejezésével a *de bouet de sang*).<sup>xxix</sup>

## **Felosztás**

Ha elhagyjuk eme előzetes kérdéseket, és figyelmünket a rút fogalmának részletes felosztására fordítjuk, elmondhatjuk, hogy fentebb már általánosságban kijelöltük azt a helyet, amelyet a rút elfoglal a szépség metafizikájában. Azt mondtuk, hogy a rút fogalma a szép és a komikus között található negatív átmenetként. Ez a pozíció különbözik attól, amelyben a rút nem a szépség fogalmának különleges mozzanataként, hanem csak mint alárendelt meghatározása szerepel annak, amit részben az elborzasztó és a förtelmes formájában megjelenő fenségesen és részben a bohókás alantasan komikus formájában megjelenő nevetségesen szokás érteni. Ugyanis sok mai esztéta a komikust a fenséges ellentétének veszi, és az abszolút szépet a komikus és a fenséges egységének akarja tekinteni. A komikus azonban nemcsak a fenségessel, hanem tulajdonképpen az egyszerű széppel is ellentétben áll, vagy inkább azt mondhatnánk, hogy nem ellentétben áll velük, hanem egyfajta eszköz ahhoz, hogy a rútat felemelhesse a széphez. A rút ellentétben áll a széppel; ellentmond neki, amíg a komikus akár szép is lehet, de nem az egyszerű, pozitív szép értelmében, hanem mint esztétikus harmónia és az ellentmondásból az egységbe való visszatérés. A komikusban egy rút dolog a szép olyan tagadásaként tételeződik, amelyet mégis tagad. Ellentmondás nélkül, amely látszólag feloldódik, nem lehet a komikumról gondolkodni, mert ön-maga számára csak egy látszat. Már Arisztotelész és utána Cicero is így fogta fel ezt az összefüggést.<sup>16b</sup><sup>[17]</sup> A fenséges fogalma

---

<sup>17</sup> [Az új német kiadás megtartotta az eredetiben Rosenkranz által is helytelenként jelölt lábjegyzet-számozást (16a és 16b), a jelen fordításban a szokványos sorrendben jelölt számokkal tüntetjük fel ezeket a jegyzeteket. – A

sem különíthető el a széptől, hanem a szép sajátos formájának tekintendő. Mivelhogy a rút nem valami abszolút, sokkal inkább csak valami relatív dolog, a fogalom meghatározásának érdekében muszáj a szép eszméjére visszatérnünk, amely a rút fogalmának feltétele.

Kizárólag a rúttal foglalkozva a tulajdonképpeni szép szükségszerűen akként határozandó meg, mint ami a természeti és szellemi szabadság érzéki jelensége a harmonikus teljességben.

A szép első követelménye ezért a határok szükségessége; önmagában való egységként kell tételeznie saját magát, és különbségeit önnön szerves részeiként kell kezelnie. A forma absztrakt meghatározásának ezen fogalma bizonyos tekintetben a szép logikáját jelenti, mert a fogalom még teljesen elvonatkoztatott a saját tartalmától, és formálisan azonos szükségszerűséggel bír valamennyi szépség tekintetében – attól függetlenül, hogy a szép milyen anyagban ölt testet, és szellemileg miként teljeseedik ki.

A forma általános egységének tagadása maga a formátlanság. A forma pusztá hiánya nem szép, de nem is rút. A tér a

---

*ford.] Ennek a jegyzetnek 17-es számúnak kellene lennie, de tévedésből a 16-os ismételt szerepel. A szövegben említett művek jöllehet elég gyakran megjelentek nyomtatásban, de itt nem engedhetjük meg magunknak, hogy ne ismételjük meg őket fontos szaktekintélyekként. Arisztotelész: Poétika 5 (=1449a 32-37): „A komédia, mint mondtuk, a hitványabbak utánzása, nem a rosszaságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevetséges is. A nevetséges ugyanis valami hiba, vagyis fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság, amilyen – rögtöni példával élve – a komikus álarc: rút és torz valami, de nem okoz fájdalmat.” És Cicero: A szónokról, 2.236: „A nevetés táptalaja vagy birodalma – és ez már a második kérdés – bizonyos lelki deformációkon és testi formátlanságokon alapszik. Nevetni ugyanis kizárólag vagy legalábbis a legkiadósabban azokon a dolgokon lehet, melyek valamiféle csúfságra mutatnak vagy utalnak, ám korántsem csúf módon.” (Cicero összes retorikaelméleti művei. Pozsony: Kalligram, 2012, 336. o.)*

kiterjedésének határtalanságában nem nevezhető rútnak, ahogyan az éjfékete sem, amelyben semmilyen forma sem különül el, és éppily kevésbé tekinthető rútnak egy egyenletesen csengő hang. Csak ott lesz a formátlanság rút, ahol a tartalomnak kellene egy forma, de még nélkülözi, vagy ahol a forma olyképp alakul át, hogy nem felel meg a tartalom fogalmának. Amennyiben a formátlanság kifejezésével a határ bizonytalanságát is jelöljük, úgy a formátlanság lehet a tartalom szükséges formája is, mint ahogy például a tér végtelensége is megköveteli ezt, hiszen egy forma, vagyis az elhatárolás megléte az abszolút tér fogalmával áll szemben, ami azt jelenti, hogy a végtelen térnek szüksége van a formátlanságra a formájához. Ám ha a tartalomnak kell, hogy legyen formája, és még sincs, akkor összehasonlítjuk a tartalmat a neki tulajdonított és önmaga által feltételezett formával, és ezt a hiányt rútnak tekintjük. Metafizikai értelemben véve kétségtelenül helyes az az állítás, mely szerint valamilyen forma nélkül egy tartalom nem létezhet, viszont relatívan szemlélve beszélhetünk tartalmatlanságról csakúgy, mint formátlanságról. Képzeljünk el például egy tájképfestőt, aki egy vidéket ábrázol, de idő szűkében, emlékeztetőül hozzátold a felületet körvonalakhoz még néhány színes ecsetvonást, s így a tájunk nagyon tökéletlen formájú lesz. A festményen a valódi színezés helyett csak formátlan színpontokat láthatunk, amelyek csak a jövőbeli kivitelezésre utalnak, márpedig így a színhalmaz formátlan és egyúttal rút is. Mármost el tudjuk képzelni a képet befejeztként, ámde elhibázottként és félresikerültként, mert a kidolgozás bár meglenne, de nem akként, amire szükség volna. Helyette a dolog fogalmától többé vagy kevésbé idegen forma jön létre, vagyis egy olyan, amely nem felel meg a tartalomnak. Következésképp ez egy pozitív ellentéte lenne a tartalomnak és a formának, és ekképp a forma formátlansága újra rútnak hatna.

A szép tehát megköveteli a forma és a tartalom olyan

viszonyokban megvalósuló egységét, amelyek absztrakt értelemben véve mértékviszonyokat jelentenek. De a szépnek alapvetően van egy érzéki oldala is, mert formaként a természetben található meg. Hogy szép legyen, a szellemi tartalomnak is szüksége van az érzéki megnyilvánuláson keresztül történő közvetítésre. Ebből a szempontból a természet a konkrét individualizáció igazságát tartalmazza, amelybe a szép létének bele kell kerülnie. A szép valóságában a szép egyúttal eszmeileg meghatározott, de ez a meghatározottság valamilyen módon összekapcsolódik a természettel, hiszen az eszme csak a természet által válhat végessé, és csak így ölthet testet sajátossággal bíró jelenséggént. Természet nélkül nem létezik semmilyen megformálás sem, és ebből a szempontból a művészetnek szüksége van a természet tanulmányozására azért, hogy elsajátíthassa a formáit; ebben a tekintetben a művészetnek utánozni kell a természetet, mégpedig lelkiismeretes hűséggel, hiszen tőle függ. – Ez a tétel épp úgy igaz, mint az, mely szerint a művészetnek nem kell a természetet utánoznia, amennyiben utánzás az esetleges, empirikus tárgyak pusztá – bár mégoly pontos – másolását értjük. Ahogyan az absztrakt mértékviszonyok formalizmusa még nem elegendő a szép megteremtéséhez, úgy az absztrakt realizmus sem. A nyers jelenségek másolata még nem művészet, hiszen a művészetnek az eszméből kell kiindulnia, míg a természet – mivel létezésében kiszolgáltatott a külsődlegességnek és a véletlenszerűségnek – gyakran nem tud felérni saját fogalmához. A művészet dolga marad, hogy testet adjon annak a szépségnek, a természeti forma azon eszményének, amelyre a természet törekszik, ám amely a művészet térbeli és időbeli létezése miatt gyakran ellehetetlenül. Viszont annak érdekében, hogy ezeknek a természeti formáknak az eszményi igazságát lehetővé tegyünk, mindenekelőtt az empirikus természetet kell gondosan tanulmányozni, ahogy ezt minden komoly művész teszi, és amit csak a hamis idealisták vetnek meg. A természeti formák igazsága

biztosítja a szép helyességét.

Ennek megfelelően a helyesség összességében abból áll, hogy a szükséges természeti formák ábrázolásában semmilyen hibát sem vétünk. A szép nem nélkülözheti ezt a helyességet. Ha tehát egy forma vét a természet törvényszerűsége ellen, akkor ebből az ellentmondásból feltétlenül rút jön létre. A természet maga nem szép, ha valamilyen tévedés miatt letér törvényes útjáról. A művészet viszont még kevésbé lesz szép, mert nem hagyatkozhat a természetet felmentő érvre, mely szerint nem kerülheti el az olyan összefüggések meglétét, melyek nyomán rémisztő alakok, csótányok, vízfejek stb. jönnek létre. Képzeljük el például azt, hogy egy éppen kölykét szoptató elefánt szobra azért születik meg, hogy ellentétét képezze Mürón szoptató tehenet ábrázoló művének. Ilyenkor a csoport elrendezésében alkalmazni kell az absztrakt mértékviszonyokat, a természetes helyesség mozzanata viszont azon alapul majd, hogy a kölyök ugyanúgy szopjon, mint ahogy azt elefántként a természetben teheti. A nőstény elefánt ugyanis a mellső lábai között viseli tőgyeit – ami az emberi mellhez teszi hasonlatossá –, és a kölyök nem ormányán keresztül szop, amellyel egyébként az elefánt a vizet felszívja és a torkába spricceli, hanem az alsó állkapcsának ajkával. Ha ezt nem figyeljük meg, akkor a helytelenséggel együtt létrejönne a rút is, mert az elefántok testének arányai a szoptatás ezen típusának felelnek meg. Magától értetődik, hogy a természet úgynevezett külsődleges megszépülése, amely ideális igazságát módosítja, a helytelenség fogalma alá tartozik, mint ahogy esztétikai szempontból kiigazításra szorul az a szolgálai helyesség is, amely a kínos pontosságon nem lép túl, hogy az eszményi igazságig eljusson.

De az is magától értetődik, hogy amikor a művészet tudatosan eltér a természet által megadott formáktól egy különösen esztétikus hatás elérésének vagy fantasztikus képződmények ábrázolásának céljából, akkor nem számíthat helytelennek.

A helyesség egy sajátos körét maga a hagyományos mérték alkotja, amely a szellem egy bizonyos alakjának történelmi kifejeződéseként szilárdul meg. Eredetét tekintve egy efféle forma többé-kevésbé valamilyen természeti mértékkel, de legalábbis valamilyen tényleges szükséglettel függ össze. Az idő folyamán viszont messze eltávolodhat a természettől, amennyiben az ember, hogy szabadságát látványosan átültesse a valóságba, gyakran erőszakkal befolyásolja a természetet. A vadember a testét barbár módon csonkítja és elváltoztatva, csontokkal és gyűrűkkel az orrában, fülcimpájában vagy az ajkában, tetoválásokkal és más effélékkel nyilvánítja ki azt a törekvését, hogy megkülönböztesse magát a természettől. Az állattal ellentétben nem elégszik meg az adott természettel; emberként meg akarja mutatni a saját szabadságát. A nép bizonyos időtartam alatt meglehetősen sajátos habitust és jól szabályozott magatartásformát alakít ki. Helybéli és nemzeti jellegének megfelelően sajátos ruhákat, lakóhelyeket és eszközöket hoz létre. Mármost ha a művészetnek egy történelmi tárggyal kell foglalkoznia, akkor a helyes ábrázolás végett a tárgyat pozitív történelmi formája szerint kell ábrázolnia. Itt sem érvényesülhet aggályos aprólékosság, hanem csakis annak a figyelembevétel, ami az adott alakot a sajátosság fokozódása által egy esztétikailag egyénibb tárggyá teszi. Az indiánok szélesre húzott alsó ajkai, a kínaiak nagy hasa és törpe lába, a stájerországi Alpokban élő nők férfias arca és rövid dereka stb. bizton rútnak látszanak. Esztétikailag tehát tanácsos lehet véteni e formák ellen. Ám ha arról van szó, hogy egy női kínai szépségként ábrázoljunk, nem marad más választásunk, mint hogy a kínaiak módjára tegyük ezt meg, tehát sem a nagy hasat, sem a törpe lábakat nem spórolhatjuk ki. A művészet finomíthatja ezeket az alakokat, de nem szabad semmibe vennie őket. Ilyesmivel egy történelmi alkotás egyéni karakteréhez tartozhat. A művészet naiv korszakai bár keveset törődnek ezen történelmi

pontossággal, és mindenekelőtt az általánosan emberihez ragaszkodnak, de a reflexivitásra immár képes művészet nem mondhat le a történelmi helyesség figyelembevételéről. Ismeretes, hogy a francia színház XIV. és XV. Lajos korában a görög és római hősokeket és hősnőket parókában és abroncsos szoknyában, gallérral játszottá. A színészek ezáltal közelebb kerültek a közönséghez, hiszen a nézők könnyebben érthették az efféle jelmezekben előadott cselekményt. De fokozatosan aggodalom övezte ezt a gyakorlatot. A múltbélit és az idegent vissza akarták helyezni a jogaiba. Egy XIV. Lajos korabeli, egyedi és meglehetősen tanulságos rézmetszetekkel illusztrált folyóirat, a *Costumes et annales des grands théâtres de Paris* (A párizsi nagy színházak jelmezei és évkönyve),<sup>xxx</sup> azt a célt tűzte ki maga elé, hogy a kelta, görög, római, zsidó, perzsa és középkori jelmezeket történelmi hűséggel ábrázolja, és a színházi gyakorlattal összhangba hozza.

A formátlanóság tehát az első, míg a helytelenség a második fő formája a rútának. Hátra van még azonban az az alak, mely valójában mindkettőjük alapjaként szolgál, azaz a belső torzulás. Ez külsőleg a harmónia teljes hiányában, valamint a természetellenesség képében jelentkezik, hiszen a torzulás önmagában is zavaros, homályos. A szép esetében tudniillik a szabadság a valódi belső tartalom, az átfogó értelemben vett szabadság. Ezen nem csupán az akarat etikai szabadsága, hanem az intelligencia spontaneitása, illetve a természet szabad alakulása is értendő. A forma egysége és individualitása egyaránt az önmeghatározás útján lesz tökéletesen szép. Jelen esetben a szabadság fogalmát általánosságban véve szükséges értelmezni, máskülönben az esztétika területe indokolatlanul beszűkül. A szép metafizikája nem csupán a művészetre, de a természetre és az életre is vonatkozik. A modern időkben megszokottá vált a szép kapcsán az érzéki forma szellemi tartalmáról való elmélkedés. Ennek annyiban lehet értelme, hogy a természet maga is a szellem szülötte, hogy a teremtő szellem alkotásaként visszaveri

e szellem fényét, és hogy a szellem szabadsága önmaga számára is láthatóvá válik a természet láttán. Ennyiben lehet értelme a fenti tételnek. Ha azonban, mint oly gyakran, ez pusztán a művészetre korlátozódik, úgy alaptalanul és méltánytalanul csorbul a szép, s ebből kifolyólag a rút fogalma is. Nem gondolhatunk a szabadság fogalmára a szükségszerűség fogalma nélkül, hiszen az önmeghatározás tartalma, mely e fogalom formája is egyben, az önmagát meghatározó, egyedi alany lényegében rejlik. Szeretném elkerülni, hogy a szabadság eredetét és célját feszegető, összetett és részreahljó vizsgálódást folytassunk jelen mű keretein belül; ezeket a kérdéseket meghagyjuk más tudományoknak. Ha megelégedünk az esztétikai szemponttal, azt látjuk, hogy a szabadság mint önmagát meghatározó szükségszerűség jelenti a szép eszményi tartalmát. Lényegének köszönhetően a szabadság a kettős változás lehetőségével rendelkezik, amennyiben a jelenség középértékén túllépve a végtelenségbe nyúlhat, vagy ezt alulmúlva a végességbe jut. Önmagában véve a szépség egység, amelyet saját tartalmának végtelensége, valamint formájának végessége együtt alkot, és efféle egységként szép. Ha azonban megszüntetve megőrzi önkorlátozásának véges voltát, úgy fenségessé válik; ezzel ellentétben amint a végességbe hajlás nyer teret, és korlátozza magát, akkor közérthetőségével tetszetőssé válik. Az abszolút szép saját végtelenségében nyugszik, miközben nem tör a határtalanságba, s nem is vész el kicsinységben.

A fenségesség valódi ellentéte nem a rút, ahogyan azt Ruge és K. Fischer gondolta, de nem is a komikum, amint Vischer feltételezte; sokkal inkább a tetszetősség. A szép eszményében két jelentős tényezőt kell megkülönböztetnünk: egyrészt az ellentét, másrészt pedig a pozitív ellentét fogalmát. Előbbi a tulajdonképpeni szép – s vele együtt a fenséges – és a negatív szépként értett rút között áll fenn, míg utóbbi a fenségesen szépet választja el a tetszetős szépség takaros és kecses



formáitól. Mivel a komikum megteremtése céljából, közvetítés útján létrejöhet a rút, a komikum értelmezhető a fenséges viszonylatában ellentétként, ám itt megfontolandó annak eshetősége, hogy – a humor világához meglehetősen közel állva – a komikum ismét fenségességbe fordul. Az esztétika általános érvényű szabályaként is felfogható, ami I. Napóleon francia császár bukásakor is elhangzott – „egyetlen lépés választja el csupán a fennkölséget a nevetségességtől” –, illetve amit III. Napóleon felemelkedése kapcsán mondtak – „a nevetségességtől a fennkölségig úgyszintén egyetlen lépés az út csupán!”. Arisztophanész gyakran oly fenséges, hogy minden tragédiaíró megirigyelhetné.

Következésképpen azonban a rúton belül a szabadság hiánya jelenti azt az alapvetet, amelyből az egyéni esztétikai, vagy még inkább nem esztétikai jelleg származtatható; a szabadság hiányáról abban az általános értelemben beszélünk itt, mely nem csupán a művészetet, de a természetet és egyáltalán az egész életet magában foglalja. A szabadság hiánya – mint az önmeghatározás hiánya vagy ellentéte az alany lényegének szükségszerűségével szemben – megteremti az önmagában vett rútat, amely jelenségként a későbbiekben helytelen és formátlan lesz. Példának okáért figyeljük meg az élő testet a betegség állapotában: bár a betegség lehetősége szükségképp fennáll, ám a betegség megjelenése semmiképpen sem szükségszerű. A betegség következtében a test sérül mozgásában és fejlődésének szabadságában; megköti tehát a betegség, melynek következményei – miután a betegség átjárta a test belsejét – végül megmutatkoznak az elcsúfított, rút kinézetben is. Ha az akaratot nézzük, akkor szükségességének szemérmetlen tagadása révén, pozitív módon veszti el szabadságát; gonosszá válik. Ez a gonosság az etikailag rút, mely egyben az esztétikai értelemben vett rút táptalaja is, hiszen már a szabadság elméleti hiánya, a butaság

és a korlátoltság sem kerülheti el, hogy erőtlen és esetlen fiziognómiában tükröződjön vissza. A valódi szabadság: a szép szülőanyja; a szabadság hiánya: a rút megteremtője. A rút azonban – amint a szép is – önmaga negatív hasonmásaként a szabadság hiányát két irányban is kibontakoztathatja. Egyrészt úgy, hogy a szabadság hiánya ott szab gátat a dolgoknak, ahol – a szabadság fogalmából következően – nem lehetnének gátak, másrészt úgy, hogy a szabadság hiánya ott szünteti meg a gátakat, ahol – a szabadság fogalmából kifolyólag – gátaknak kellene lenniük. Egyszer közönségességet, másszor pedig visszásságot teremt. A szabadság hiánya végül, amikor valamiféle megcáfolhatatlan ítélet képében a szabadság szükségszerűségéhez hasonlítja önnön lényegét – melyet persze a lényegiség tagadásába fordít –, akkor a szabadság és a szépség eltorzult alakjává, egyfajta karikatúrává válik. Eredetét illetően a karikatúra rút, mivel tartalmát és formáját tekintve a szabadság és a szép nyomatékos ellentéte. A karikatúrában azonban ősképeinek meghatározott reflexeként a rút hatalma ismét megtörik; viszonylagos módon visszatérhet a szabadsághoz és a széphez, mivelhogy nem csupán a vele ellentétben álló eszményre emlékeztet, hanem mindezt megteheti valamelyes önelégültséggel, amely az abszolút érvénytelenség pozitív tetszetősségének látszata miatt önmagában komikus lesz.

A fenségesség ellentéte tehát a közönségesség, a tetszetőse az elborzasztó, a szépé a karikatúra. Ez utóbbi kifejezés valójában nagyon sokrétű, hiszen majdnem a rúttal megegyezőként használjuk, mivel nemfogalomként magába sűríti a rút valamennyi tartalmi vetületét; ezenkívül az eszményt kifordító karikatúrát is joggal helyezzük szembe az eszménnyel. Éppen ez a széppel kialakított kapcsolata teszi lehetővé a karikatúra számára a széppé való átalakulást, valamint ennek a jelenségnek a legkülönbözőbb hangvételben való megnyilvánulását, hiszen léteznek felszínes és mély, derűs és borús, közönséges és fenséges,

iszonytató és igen kedves, illetve nevetséges és elborzasztó karikatúra is. Ám jellegétől függetlenül a karikatúra minduntalan visszaental pozitív háttérére, és ellentétét közvetlenül megjeleníti. Ugyanakkor minden rútról szükséges elmondani, hogy éppen azt a szépet tételezi, amelyet tagadni igyekszik. A magáért való formátlanság a formához kötődik, a helytelenség azonnal az átlagos mértékre emlékeztet; a közönségesség azért közönséges, mert a fenséges, az elborzasztó és a tetszetős ellentéte. A karikatúra azonban nem csupán általános esztétikai meghatározásokat tagad, hanem önmagában, egyéni módon, egy fenséges, kecses vagy szép ősképp torzképeként tükrözi vissza ezen ősképp minőségeit és formáit. Ezért, ahogyan korábban is említésre került, e formák és minőségek akár viszonylag szépként is feltűnhetnek, azonban összevisszaságuk miatt még erősebb hatást is kelthetnek. Vegyük például Cervantes művét, a *Don Quijotét*. La Mancha nemes lovagja egy ábrándozó, aki mesterségesen beteges erőfeszítéssel adja ki magát középkori loagnak, miután egész környezete már maga mögött hagyta ezt a kort, és szembezállt az efféle kalandos cselekedetekkel. Nincsenek többé óriások, kastélyok, varázslók; a rendőrség már átvállalta a lovagi kötelességek egy részét; az állam az özvegyek, árvák és ártatlanok törvényes védelmezője lett; az egyéni erő és bátorság a fegyveres hatalommal szemben értékét veszítette. Ugyanakkor Don Quijote úgy jár el, mintha mindezek még nem léteznének, emiatt szükségszerűen keveredik ezernyi konfliktusba, és válik karikatúrává, mert e konfliktusok annál világosabbá teszik magatartásának szükségszerű sutaságát, minél gyakrabban hivatkozik a viselkedését igazolni és nyomatékosítani kívánó lovag hasonló helyzetekben olyan dicsőséges példaképeire, mint amilyen gaulai Amadis vagy Lisuarte és a többiek. Azok a valóságos feltételek, amelyek között a lovagiasság efféle díszpéldányai tevékenykedhettek, egyszerűen megszűntek létezni, és létezésük fikciója meghamisítja spanyol nemesünk világképét egészen a

megettébolyodásáig. Ugyanakkor ez az ábrándozó, balga férfiú a valódi lovag minden tulajdonságát birtokolja. Bátor, nagylelkű, együttérző, segítőkész, az elnyomottak barátja, szerelmes, hűséges, hisz a csodákban, kalandor. Egyéni erkölcsösségét csodálnunk kell, és költői beszédének hallgatásában, amelyben túlcsoportul a filantróp fenségesség, kedvünket leljük. A középkorban méltó bajtárs lehetett volna Artúr király asztaltársaságában, veszélyes riválisa a „tévelygőknek”. Épp pozitív elemei miatt válik oly jelentős karikatúrává, mert ezek az önmagukban nagy-szerű tulajdonságok nála olyan kifordított, szélsőséges formában jelennek meg, amely önmagát semmisíti meg, amikor például zavaros lelkesülésében bátorságát egy hatalmas óriásként emelkedő malomra pazarolja, vagy amikor megszabadítja az ártatlanul elnyomott gályarabokat, vagy egy oroszlánt – lévén az állatok királya – szabadon enged ketrecéből, vagy amikor egy borbélytányért a halhatatlan Mambrin sisakjaként tisztel, és így tovább. Ehhez a ponthoz érve, pátosza fenségességének önmegsemmisítésénél, nevetünk rajta; a komikum előtör a karikatúrából, amely egyébiránt melankolikussá is tehet minket. Don Quijote, aki nyomorúságos, sovány és tévelygő, sohasem közönséges vagy visszataszító, ám formátlanná válik; paripája, Rosinante egy rossz harci ló; ősképe, az eszményi lovagiasság – éppen módszereinek gyakorlati érvénytelensége miatt – torzképpé válik, miközben Cervantes jól ismerte annak művészetét, hogy e fantasztikus lovagban és eszes kísérőjében ábrázolja az emberi természet örök tendenciáit; értett annak művészetéhez, hogy ezzel a torzítással, amelynek áldozatául esnek a legnemesebb érzelmek és a legfeddhetetlenebb erkölcsök, bírálja a polgári társadalom hiányosságait – és nem csupán a spanyolokét, kik között a szeretetre méltó Don él. Be kell vallanunk a költő előtt, hogy az állam, a rendőrség és a felvilágosodás dacára egy erőteljes, nemes lelkű egyéniség önkéntes beavatkozása gyógyír

lehet a romlott körülményekre. Ily nagygyá, sokoldalúvá, jelentőségteljessé válhat egy karikatúra – a zseni által!

## Első szakasz

### *A formátlanság*

Mint fentebb láttuk, a szépség absztrakt meghatározása az egység. Az eszme érzéki megjelenéseként szüksége van határookra, mivel a megkülönböztetés ereje kizárólag ezekben a határookban rejlik. A megkülönböztetés azonban lehetetlen egy elkülönülő egység nélkül. Minden szépségnek egységként kell megmutatkoznia, de nem csupán egy kívülről elkülöníthető egységként, sokkal inkább önmagát belülről is megkülönböztető egységként. Egy bizonyos különbség meghasonlást eredményezhet; ám a meghasonlás – lévén az egység önmagával vívott harca – vissza kell, hogy térjen a maga kifejlésében az egységig, még ha az empirikus lefolyás tulajdonképpen nem is mindig jut ilyen messzire. Az egység – a különbségeinek létrehozásával és azok feloldásával – harmonikusként teremti meg önmagát.

Ezek a szép metafizikájából származó tantételek. Emlékeznünk kell rájuk, mert azt mutatják, hogy a rótság mint a szép ellentéte (1) az alak egységének, lezártságának, meghatározottságának hiányát jelenti; (2) hogy az általa tételezett különbséget hamis szabálytalanságként vagy hamis azonosságként és nem azonosságként hozza létre; és (3) hogy az alak önmagával alkotott új egysége helyett sokkal inkább a meghasonlásból a hamis kontrasztok kuszaságába vezető átmenetet teremti meg. A formátlanság ezen különböző formái jelölhetők az „alaktalanság”, az „alak hiánya” és az „egység elvétése” kifejezésekkel is. A tudományos módszertan szempontjából azonban célravezetőbb lehet, ha görög eredetű kifejezéseket használunk, amelyeket mi, németek az újlatin népekkel közösen birtoklunk, és amelyek jóval szabatosabbak alkalmazási körüknek köszönhetően. A forma általában vett ellentétét nevezhetjük *amorfiának*, az elté-

rések értelmes elrendezésének ellentétét *aszimmetriának*, az eleven egység ellentétét pedig *diszharmóniának*.

## A. Az amorfia

Az egység általában szép, mivel olyan egészet ad nekünk, amely saját magára utal; emiatt az egység a megformálás első feltétele.

Az egység ellentéte – mint az egység absztrakt hiánya – tehát mindenekelőtt a külső elkülönítés és a belső megkülönböztetés hiánya.

A külső *elkülönítés hiánya* egy lényeg esztétikai alaktalansága. Előfordul, hogy az efféle végtelenség a lényeg szükségszerűségében rejlik, mint ahogy a teret, az időt, a gondolkodást, az akaratot önmagukban határok nélkül kell elgondolnunk. Ám a határtalanság akkor válik valóban érzékelhetővé, ha – a fogalom szerint – a külső megkülönböztetés szükséges lenne, ám még sincs jelen. A határtalanság sem szépnek, sem pedig rútnak nem nevezhető. Vele összehasonlítva azonban a határoltság szebb, mert az egy saját magára vonatkozó egységet jelenít meg. Ismeretes, hogy Platón is előnyben részesítette a *πέρας*-t az *ἀπειρον*-nal szemben.<sup>18</sup> Emiatt önmagában nem tipikusan rút, mert a

---

<sup>18</sup> Ennek a megkülönböztetésnek alapjául mindig Platón *Philebosz* című szövege szolgál. Egy másik helyen megmutatja, hogy a szépség több, mint valamiféle *hasznos vágy*; több annál, *ami szerelmet ébreszt*; több a *célszerűség*nél, viszont ebben a dialógusban pozitív meghatározásokra jut. Ebben az esetben a *mérték* szolgál alapfogalomként. Zeusz természetében szükségképpen királyi léleknek és királyi értelemnek kell lakoznia a meglévő okok érvényénél fogva. A szellemből és végül Zeusz királyi lelkéből fakad minden rend, és minden rendező elv is innen ered. Tehát nem jöhetünk zavarba, ha meg kell határoznunk a mérték, a szám, a meghatározás (*πέρας*), a fogalom vagy a dolgok eszméjének szülőhazáját, hiszen Platón számára itt a mérték, a *μέτρον* az első; a második pedig, amely eme örök alapokon nyugszik, az „az arányos, a szép, a tökéletes, a magában elégséges s ami még ebbe a családba tartozik” (Platón: *Philebosz*, 66b 1–3). Másutt a rútat/torzat (*δυσαιδές*) ép-

benne rejlő semmivel felajánlja az elhatárolás lehetőségét. Ám mivel ez az elhatárolás nem valódi, úgy szépen sem nevezhető.

Na mármost az alakiség eme abszolút hiányától különbözik az az alaktalanság, amelyet relatívnak nevezünk, amennyiben már van egy alak, vagyis van egység és elhatárolás, azonban ez önmagában még mindig megkülönböztetés nélküli. Egy ilyen alak tehát önmagában, *megkülönböztetések híján* még alaktalan. A megkülönböztetés efféle hiánya unalmas lesz, és minden művészetet arra sarkall, hogy felfegyverkezzen ellene. Az építészet például az ornamentikához nyúl, hogy cikkcakk vonalakat, kanyarokat, rozettákat, karikákat, fogcsúcsokat, tojásléceket, kifelé és befelé forduló horgokat és így tovább használva ott is különbségeket hozzon létre, ahol egyébként a sima felület monotóniája uralkodna. Önmagában véve az üres, különbségeket nélkülöző identitás még nem pozitív módon rút, de azzá válik. Egy bizonyos érzés tisztasága, egy bizonyos formája, színe, tónusa közvetlenül akár szép is lehet. De ha újra és újra, szakadatlanul, váltakozás és ellentét nélkül jelentkezik ez az érzés, akkor lehangoló szegényességet, egyhangúságot, monotonitást eredményez. Az üres meghatározatlanság, a megformálást megelőző semmi itt már eltűnt; a megformálás lehetőségének különbségeket elnyelő szakadékát felváltja a forma, a szín, a tónus,

---

pen ezért nevezi mindannak, ami mindenütt (πανταχοῦ) a helyes mérték hiányára (ἀμετρία) vonatkozik. Vö. A. Ruge: Die platonische Ästhetik [A platóni esztétika]. Halle, 1832, 22–60. o. és Eduard Müller: Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten [A művészetelmélet története az ókorban]. 1. k. Breslau, 1834, 58–72. o. Az utóbbi a harmónia és a diszharmónia fogalma miatt különösképp felhívja a figyelmet arra, hogy a Philéosz 25 d–e és 26 a szakasza nyomán a határoló nemét (γενεὰ τοῦ πέρατος), az egyenlőt és a kétszerest (τῶϊσον és διπλάσιον), az ellentétek egyesülését, tehát a határtalan és a határolt egyesülését (ἡ τοῦ πέρατος καὶ ἀπειρον ὀρθῆ κοινωνία) meg kell különböztetnünk a mérték egyszerű fogalmától.



a képzelet valósága és meghatározottsága. Csakhogy mivel a dolog megáll ennél a meghatározottságnál, a pusztá identitás rögzítése újabb rútságot eredményez. Kezdetben kedvtelve fogadjuk be az ekképp keltett benyomást, hiszen az egységben és a tisztaságban, különösen ha energiával is összekapcsolódik, valami kellemes rejlik. De ha a dolog megtorpan ennél az absztrakt egységnél, a különbségek hiánya miatt rút és elviselhetetlen lesz. Amit Goethe mond az életről általában – hogy semmit sem nehezebb elviselni, mint a jó napok sorozatát –,<sup>xxx</sup> az esztétikumra is igaz. Egy formának, alaknak, tónusnak vagy képzetnek az önmagában megkülönböztethetetlen purizmusa, amely csak a külső megformáltság hiányosságához képest különül el és ismétlődik, rút, sőt elviselhetetlen is lesz. A zöld egy szép szín, de önmagában a zöld – anélkül, hogy fölötte kék ég ragyogna, hogy körülötte víz csillogna, hogy fehér birkanyáj állna rajta, hogy vörös téglatető bukkanna elő a lombok mögül –, unalmassá válik. Az unott párizsi polgárokat elbűvölte 1830-ban, hogy puskatűz és ágyúk dörgése zavarta meg az örökös kocsi-zörgés monotonitását a sugárutakon. De amikor a második nap is folytatódta a harcok, és még a harmadikon sem akart véget érni a lövöldözés, akkor az emberek unalmukból épp hogy kiszakadva felkiáltottak: *Oh, que c'est ennuyant!*<sup>xxxii</sup>

Az egység, amely kizárólag egység, tehát rút lesz, mert az igazi egység fogalmában benne rejlik az, hogy különbözik önmagától. Na mármost az önmagában vett alak az egységgel szembehelyezheti *felbomlásának* különbségét. Elmozdulhat az egyik oldalra, sőt, alakként újra megszüntetheti önmagát, majd eltűnhet. Az ilyen felbomlás szép lehet, mert összefügg az elmúlás értelmében vett átalakulással, vagyis különbséggel, még akkor is, ha ez a megkülönböztetés a semmibe vész. E jelenség vonzereje éppen abban a tényben rejlik, hogy az alakkal együtt van jelen az alaktalanság kifejlése, a tiszta átmenet valami má-

sikba. Képzeljünk el egy hegyláncot, amelynek erdőkkal koronázott csúcsai álmosan bóbiskolnak a távolság illatával körülengve. Képzeljük el a felhőszakadás habját, amelynek kavargó, fröccsenő tajtékát a hurrikán tomboló ujjongással zúdítja fel a levegőbe, így az épp megjelenő vízoszlop, amint átkerül a mulandóságba, szép lesz. Vagy képzeljük el egy hangot, amely megmaradva hangnak fokozatosan elhalványul; a hang elhalása szép. A változatlan azonosság sivárságához képest minden mozgás, beleértve az elmúlást is, szép. De ami ilyenkor szép, rút lesz, ha olyan pillanatban bomlik fel, amelyben ez nem történhetne meg, amelyben elvárásunk szerint az alaknak határozottnak és zártnak kellene lennie, amelyben tehát az alak – ahelyett, hogy megszűnésével nyerne – zavaros, elmosódott és halvány lesz. Ilyenkor az jön létre, amit a művészetben *ködösnek* és *hullámzósnak*, az elvárt meghatározottság hiányának, a megkülönböztetés hiányának nevezünk. Az epikus és drámai költészetben ugyanez *céltalanságként* jelenik meg; a zenében eufemisztikus kifejezéssel *vadnak* nevezzük; a vadember is széppé válhat, mint a harci zenében, ám rosszallóan használva a szót formátlanságot jelöl. A lehatárolás kétes és bizonytalan jellege ellentmond az alak fogalmának, és ez az ellentmondás rút. Gyakran ötletlenség és erőtlenség bújjik meg ilyen laza formák és pusztán utalás-szerű körvonalak mögött. Ne tévesszük össze ezeket a puffatag, amorf alakokat a *vázlattal*. Az igazi rajz az első tervezet a megvalósításhoz. Még nem kielégítő, pontosan azért, mert hiányzik a megvalósítása, de e vázlatok – akárcsak a nagy festők és szobrászok rajzai – már tökéletesen érzékeltetik a lehetséges szépséget az előkészítő vonalakban. *A gyűjtő és az övéi* című párbeszédben Goethe körültekintően mérlegelte és vizsgálta az efféle különbségeket.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> *A gyűjtő és az övéi* című tanulmányában Goethe alapvetően az – akkoriban úgynevezett – idealisták és karakterisztikusak közötti ellentét okait kereste, és az állandóan hullámzó vita eredményeként a következő sémát állította fel

A ködösség tehát nem arra a szép illatra utal, amelybe egy alak burkolózhat, a hullámozó nem arra a szelíd hullámvonalra, amellyé egy forma elmosódhat, vagy arra az elhalkuló csengésre, amellyé egy hang összeolvadhat. Eppen ellenkezőleg, az elhatárolás homályosságáról van szó, holott világossá tett határookra lenne szükség; a különbség kétértelműségéről, holott a különbségnek meg kellene mutatkoznia; a kifejezés érthetlenségéről, holott a kifejezésnek jelöltnak kellene lennie. A szobrászatban és a festészetben főként a *szimbolikus* és *allegorikus* figurák csábítanak ilyen eljárásra. És a művészek gyakran még a legnagyobb akarat ellenére sem tudnak semmiféle jellegzetes meghatározottságot elérni, ha olyan absztrakt dolgokat ábrázolnak, mint a *la patrie, la France, le choléra morbus, Paris* és hasonlók. Nagyon elégedettek lehetünk abban az esetben, ha legalább egy szép női alakot ajándékoznak nekünk. A régi düsseldorfi festőiskola egy ideig a formátlanság miatt szenvedett, mert az érzélgős albumstílus uralma elhomályosította a költői és a festői közti különbséget, majd a költőkhöz kapcsolódva túlságosan támaszkodott arra, hogy a költői magyarázó szó az ingatag, problémás figurák segítségére siethet. – A költészetben a nagy géniusok megjelenése után gyakran köszönt be az olyan imitátorok kora, akiknél a formátlanság elburjánzik. Az epika vonatkozásában az efféle korok hajlamosak Schlegel elméletét követni, mely szerint a cselekmény – mint egy nagyobb összefüggés pusztá töredéke – belső egység nélkül a végtelenbe folytatódhat.

---

(Johann Wolfgang von Goethe: A gyűjtő és az övéi. Ford. Görög Livia. In: uő: Irodalmi és művészeti írások. Szerk. Pók Lajos. Budapest: Európa, 1985, 377–441. o., itt: 438. o. skk.):

1. *Komohység* egyedül; egyéni hajlam: Modor. a) Utánzó. b) Karakterisztikusok. c) Kisművesek. [Vagy a) Másoló, b) Rigoristák, c) Miniaturisták.]
2. *Játék* egyedül; egyéni hajlam: Modor. a) Fantomisták. b) Hullámosak. c) Skiccelők. [Vagy a) Költészkedők, b) Kígyózók, c) Tervezők.]
3. *Komohység és játék* együtt; Egyetemes tudás; Stílus. a) Művészi igazság. b) Szépség. c) Tökély.

A lírában általában az a jellemző, hogy az alanyt kísérő állítmányok túlsúlyba kerülnek. Az a tény, hogy egy állítmány mindig összezúzza a másikat, az ilyen túltelítettség a szándékolt gazdag kép helyett semmitmondó teljességet eredményez, amely összekeveri a lényegtelent a lényegessel. A dráma területén az úgynevezett *drámai költemény* előtt tisztelegnek, amely *a priori* elvonatkoztat az előadhatóságtól, így elvileg lemond a tulajdonképpeni cselekményről, a szereplők jellemfejlődéséről, a valószínűségről, és gyakran csak lírai monológok laza sorozatát tartalmazza. Mivel sajnos minálunk, németeknél – nem érezvén magunkat nemzetnek, és nemzeti színház hiányában – a drámai alkotások kétharmada efféle *tiszta*, dramaturgiai szempontból képtelen drámákból áll, felesleges név szerinti példákat felhoznunk. Gyakran Goethe szemére vetik, hogy ő indította el ezt a kártékony gyakorlatot, amikor megírta a *Faustot*, ám ez a felfogás téves, hiszen a *Faust* első része remekül kiállta a színpad próbáját, és a második is ki fogja állni, ha valaki megkomponálja hozzá a megfelelő zenét, mivel a második rész is hasonlóan színházi alapokra épül, és operaszerűen kidolgozott.

Most, hogy áttekintettük a rút alaktalanság kialakulását, meg kell vizsgálnunk a komikumba való átfordulását is. A komikus hatást ugyanis egyrészt az váltja ki, hogy elvárható, meghatározott különbség helyett mindig ugyanaz a dolog tér vissza, másrészt pedig az, hogy hirtelen egy alak a mozgásának kezdetéhez képest merőben ellentétes befejezést nyer. A kialakítás határozatlansága, amelynek lényege, hogy nem is létezik az üres végtelenségben, nem nevezhető sem pozitívan szépnek, sem pozitívan rútnak, hiszen *non entis nulla sunt praedicata*.<sup>xxxiii</sup> Ezt a határozatlanságot – semleges terepként – komikusnak sem nevezhetjük.

Ámde komikus hatást kelthet az alak különbségeket nélkülöző meghatározottsága, amely ugyanannak az aktusnak a

szakadatlan visszatérését jelenti. Nem jut el egy újabb állítmányig, hanem minduntalan ugyanaz az állítmány lesz a kísérője. A végtelenségig folytatólagos, pusztán identitás unalmas lenne. Még ha kezdetben nevetünk is rajta, hamar viszolyogni kezdünk a láttán, és rútnak találjuk. Ezt tapasztaljuk a rossz vígjátékok esetében, amelyekben a szerény képességű szerző valamilyen ízléstelen szófordulatot ad a szereplő szájába, és mivel számtalanszor, *à tort et à travers*<sup>xxxiv</sup> elhangzik, először szárazon nevetünk rajta, majd elcsépeltnek érezzük, és végül a szellemességre törekvő szellemtelenség szálnalmas benyomását kelti bennünk. A valódi művész tudja, hogyan hasznosítsa az ismétlés komikus hatását (és itt természetesen nem a más törvényszerűségeken alapuló refrénre gondolok). Arisztophanész például *A békák*-ban, bizonyítandó az euripidészi proológusok szálnalmasságát, Aiszkhülosszal minden egyes verssor elején olyan szavakat mondhat, mint „juhbőr”, „butykos”, „zsák”, és ezzel nevetéssé teszi ezt a verselést. Itt, minden egyes kezdet után, más folytatásra számítunk, csak hogy a könnyörtelen Aiszkhülossz minduntalan odabiggyeszti azt a megsemmisítő butykoszt. Droysen szabad fordítása így hangzott: „elhasalt a jó öreg lírával”, ami végtére is a mondat értelmét jelöli, de tulajdonképpen absztrakt módon fejezi ki az Arisztophanész szándéka szerinti eredményt. Voß fordításában, III. kötet, 185. o. skk.:<sup>xxxv</sup>

Euripides:

„Aegyptos, a mint legtöbben regélik,  
Ötven fiával, evezős hajón,  
Argosba érvén –”

Aeschylus:

Elveszté a butykoszt.  
[...]

Euripides:

[...] „Nincs boldog ember mindenben, sehol:  
Mert a nemesnek élni nincs miből,  
A nemtelen meg –”

Aeschylos:

Elveszté a butykost.  
[...]

Euripides:

„Hogy Sidon várost Agenor fia,  
Elhagyta, Kadmos –”

Aeschylos:

Elveszté a butykost.  
stb...stb...

Az alakváltoztatásra való állandó készülődést és a tulajdonképpen már meglévő alakhoz való állandó visszatérést hívjuk *vis comicának*, amelyből a paródia nagy hasznot húzhat, mint ahogyan azt különböző akrobaták és bohócok tréfáiban láthatjuk. Az alaktalanság az alakváltozás kezdetének pozitív ellentétéként lehet átmenet is. Ez egy alakot ígér nekünk, de az elvárt helyett az ellenkezője jelenik meg, a kezdeti alakot feloldva egy vele ellenkező kimenetben. Az alak ezt természetesen szintén felveheti, de az első alakjához viszonyítva annak a megsemmisítése lesz. Például egy bajazzo szörnyen nekidurálja magát, hogy átgorjon egy akadályt. Már láthatjuk is – a fantáziánkkal megelőzve – a merész ugrást, mire a bajazzo szorosan a cél előtt megkapaszkodik, és nyugodtan lehajolva átbújik az akadály alatt, vagy zavartalanul sétálgatva sarkon fordul. Nevetünk, mert megviccelt minket. Nevetünk, mert a mozgás nagy hevének és a flegmatikus nyugalomnak a tökéletes ellentéte meglep

minket. Vagy a bajazzónak meg kellene tanulnia lovagolni. Hülyének tettei magát. Fáradtságosan megmutatják neki, mit kell csinálnia, és rábeszélik, hogy ülje meg a lovat. Végül felszáll a lóra, de fordítva, úgy, hogy a ló farkát fogja meg a kantár helyett stb... Ebben a tekintetben a bűvészmutatványok is értően szórakoztatnak minket, amelyek képesek akár a semmiből is elővarázsolni valamit. Ésszerű magyarázat szerint a semmiből nem lehet semmi, ennek ellenére mégis látjuk, ahogy a mágus egy üres kalapból csokrot csokorra halmozva vesz elő. Csodálkozunk, de nevetünk, mert eszünk, amelynek ennyire nyilvánvalóan ellentmondanak, csendesen mégis megjegyzi, hogy igaza van. Éppen az az ellentmondás gyönyörködtet minket, hogy tudatosan megtévesztenek bennünket. Amikor egy ittas ember beszéde dadogásba, artikulálatlan hangokba, a zavarodottság reflexébe fordul át, amelyben elsüllyed az értelem, egy bizonyos fokig komikus lehet. Ifjabb Gern, a berlini színész amikor ezeket a formakereső, brummogó, gurgulázó, nyávogó hangokat összekeverte egyes szótöredékekkel, csodálatos és hibátlan hatást tudott elérni.

## **B. Az aszimmetria**

Az amorfia közvetlenül az alak totális meghatározatlansága. Ez felemelkedik az alak egységébe, amely azonban belső különbségből adódóan megtörik úgy, hogy a megkülönböztethetlenség révén önmagában alakatlan lesz. Vagy a különbség az alakból adódóan fejlődik ki, de úgy, hogy feloldódva ugyanaz a különbség lesz.

Egy alak egysége egyszerű különbségekben, egy bizonyos szabály szerint folytatólagosan ismétlődhet. Ez az úgynevezett szabályosság. A szabályosság és az egység között félúton megtalálható még a létezők közvetlen mássága, a *különbözőség*, melynek színes sokfélesége esztétikailag igen örömdetes tud

lenni. Ezért egész ösztönösen törekszik minden művészet a változatosságra, hogy a formális egység egyformaságát megbontsa. Ez az absztrakt identitással ellentétben álló és ezért kellemesen ható, magában vett sokféleség akkor csap át a rútba, ha a legkülönbözőbb létezők kaotikus zűrzavarává lesz. Ha a létezők zagyvaságából nem formálódik valamilyen csoport, akkor hamar teher lesz számunkra. A művészet ezért már régóta azon fáradozik, hogy *azonos viszonyok* absztrakcióinak segítségével újból úrrá legyen a kaotikuson, melynek a különbözőség nagyon könnyen áldozatául esik. Az imént azon elméledtünk, hogy a népi ízlés a képzőművészetekben miként fáradozott idejekorán egy nagy felület ürességének elevenné tételén. Kezdetben formákhoz folyamodik segítségül, amelyek csak kevéssel többek, mint körök és pontok, mint színes vonalak és kis színfoltok, de mielőbb elkezdí azokat némileg összerendezni. A négyszög, a cikkcakk vonal, az inda, a fogazat, a kanyargó szalag, a rózsaaalakok lesznek az ornamentika alapvető formái, amelyek még a tapétáinkat és szőnyegeinket is átszövik.

A különbözőben rejlő rútság olyan ésszerű kötelékek hiányából adódik, amelyek e rútság részleteinek burjánzó sokaságát mégis egy viszonylagos alakban fogják össze. Csupán a komikus tekintetében lehet újfent kielégítő a szabálytalan kuszaság. A közönséges valóság hemzseg az olyan zavarosságtól, amelynek esztétikailag bántóan kellene hatnia, ám – szerencsés módon – meg is neveltethet bennünket. Ha Jean Paul vagy Dickens-Boz<sup>xxxvi</sup> szemén keresztül pillantjuk meg, azonnal komikus vonzerőre tesz szert. Nem mehetünk végig az utcán anélkül, hogy ne találjunk végeláthatatlanul sok anyagot az ehhez hasonló humoros megfigyelésekhez. Bútorszállító kocsit látunk, amelyen kanapék, asztalok, konyhai eszközök, ágyak, festmények kerülnek egymás mellé, ami szokványos elrendezésüket tekintve elképzelhetetlen lenne. Vagy ott, annak a háznak a föld-



szintjén suszter munkálkodik, a félemeleten szivarbolt a kötelező kocsmával, afölött egy párizsi divatszabó és fönt, a tetőtérben egy keleti virágfestő. Milyen szellemes ez a véletlenszerűen összedobált, zavaros sokféleség! Vagy egy könyvkereskedésbe belépve a pulton klasszikusokat, szakácskönyveket, mesekönyveket, egymással perlekedő vitairatokat látunk a legmókásabb társításban, ahogyan csak egy Washington Irving<sup>xxxvii</sup> vagy egy Gutzkow<sup>xxxviii</sup> szatirikus ízlése kívánhatná. Hát még a zsbívásár! Micsoda mestere a humornak, ahogy ártatlanul összekeveri a megsárgult családi képeket és a molyrágta bundákat, a régi könyveket és az éjjeliedényeket, szablyákat és konyhaseprűket, utazóládákat és kürtöket! Piacok, vendéglők, harcmezők, postakocsik hemzsegnek az incselkedő zúrzavar efféle rögtönzéseitől. A sokféle létező különmeműsége az érintkezés során megváltoztatja a dolgok szokványos értékét, mert olyan kapcsolatokot teremt, amelyeket – szemléletünk számára – ráerőltet e dolgokra. Noha a véletlen szerfelett fantáziátlan lehet, és nélkülözheti a szellemességet, mégis képes roppant költői és tréfás lenni. Dolgok, melyek egyébként egymástól távol esnek, és amelyeket a közösség együttesen megszenteltségtelenítettnek tekinthet, meglepő közelségbe kerülnek a véletlennek köszönhetően. A modern elmék alaposan és gyakran nagyon szerencsésen dolgozták ki ezt az egyvelegszerű tréfásságot; a mai ember tudatának empirikus telítettsége lehetővé tette, hogy számos kapcsolódást hozzon létre, amelyek véletlenszerű együttesként, az egymásba történő tükrözés révén gyönyörködtetnek. A brit szigetlakók, a tengerektől barázdált London, Erzsébet kora, Shakespeare elképzelt világa mind roppant mód felpezsdítették a fantázia eme játékát. Ezt Hogarth<sup>xxxix</sup> honosította meg a festészetben, bár – jellemzési technikájának kiválósága dacára, különösen ami a fiziognómiát illeti – nem menthető fel a szándékosság vádja alól, amely túlzott, tolakodó gondosságot árul el, melynek célja, hogy ne maradjanak észrevétlenek az érintkezésekkel kapcsolatos

számításai. A későbbi kor költői irodalmába ezt a manírt különösen a humoros regényírók vezették be, akik nemcsak hogy gyakran kényelemből alkalmazták ezt, hanem modorosságukkal egészen az idétlenségig fokozták. A képzetek pusztá zűrzavara rút. Erőltetett humoristáink némelyike többnyire nem jobb, mint az elmeogyintézet betege, aki kórosan csapong gondolataiban.

A szabad sokféleség szép, amennyiben magában foglalja a csoportosítások bizonyos elmésségét. Ha a különbözőnek a rendre való hajlamát absztrakt, önmagát a sokféleségben ismétlődő egységnek tekintjük, akkor megkapjuk a *szabályosság* fogalmát, azaz a különbözőnek a megújítását egy szigorú szabály nyomán, amely a laza különbségeket egységbe fűzi. Így van ez az ütem azonos időközével, egy fasor fainak azonos távolságával, egy épület hasonló részeinek azonos kiterjedésével, a dalokban a refrén visszatérésével stb. Az ilyen *szabályosság* önmagában szép, azonban először csak az absztrakt értelem szükségleteit elégíti ki, és elkezd *riúttá válni*, mihelyst az esztétikai alakzat erre korlátozódik, és ezen kívül semmi olyasmit sem nyújt, ami egy eszmét fejezne ki. A szabályosságot kiüresíti önnön *sztereotíp azonossága*, amely mindig ugyanazon a módon mutatja be nekünk a különbséget, és az *egyhangúságból* még akkor is a szabadság felé vágyódunk, ha az szélsőséges formában kaotikus. Tieck a *Phantasus*hoz írt bevezetőjében akként érvelve vette védelmébe a holland park stílusát, hogy sövényfalaival és megnyírt fáival, valamint puszpánggal körbekerített virágágyásaival a park a célnak roppant megfelelő közeget biztosít a sétálók beszélgetéséhez.<sup>xi</sup> Ahol a társas lét a cél maga, oda, vagyis egy pompás udvartartásba nagyon is illenek a széles, finom homokkal felszórt sétányok, zöld falak, a díszlépcsőben felvonuló fák és a barlangszerű ligetek. Ezt a stílust Le Nôtre<sup>xii</sup> fejlesztette tökélyre a nagy Lajos király uralkodása idején, majd ezt utánozták Schönbrunnban, Kasselben, Schwetzingenben stb. A természetnek itt

nem az a rendeltetése, hogy a maga szabad eredetiségében jelenjen meg, hanem hogy visszahúzódjon a királyi fenség láttán, és alázatos szolgálatkészséggel létrehozzon egy szellős szalont, amelybe selyemöltözötű és aransujtásos egyenruhások lépnek be. Am kis dimenziókban és udvari ünnepekre alkalmas tér híján a kocka alakú sövények és fák, amelyeket gömb vagy piramis alakúra nyírtak, hamar a kényszeresség és a kimértség érzetét keltik bennünk, és sivárságukból az angol kertek vagy még inkább a szabad erdők szabálytalanságába vágyódunk.

Itt már merőben dialektikus meghatározásokkal van dolgunk. A meghatározások pusztá kimondása és tételezése nem elégséges, mert így csak összefolynak. Mozzanatként a szabályosság lehet indokolt és szép, de abszolút szabályként, amelybe beleolvad az esztétikai tárgy, rúttá válhat. Azonban ebből még nem következik, hogy a szabályosság ellentétének, a szabálytalanságnak szépek kell lennie. A körülményektől függően természetesen lehetséges; ám a nem megfelelő helyen vagy kuszasággá fajulva, rúttá válik. Az építészet területén megvalósult, elbűvölő szabálytalanságot szépen példázza a Cher megyében található *Meilbant* kastély, amely minden szimmetriát nélkülöző reneszánsz stílusban épült.<sup>20</sup> Festők és költők olyannyira szerencsésen ábrázolták azt a hanyag szabálytalanságot,

---

<sup>20</sup> Ez a különös kastély Jules Gailhabaud *Denkmäler des Baukunst* (Az építészet emlékművei) című művében öt oldalon keresztül látható. Franz Kugler és Jakob Burckhardt közreműködésével adta ki Ludwig Lohde a sorozat harmadik kötetének hatodik részeként, a *Denkmäler des Mittelalters* (A középkor emlékművei) cím alatt. Ez egy igazán instruktív és elegáns módon kivitelezett gyűjtemény, de sajnos uralja a szűk francia nézőpont. Ugyanis túlságosan előnyben részesíti a kelta, római, román középkori és olasz építészeti stílusokat. Ezzel szemben a művészet rendkívül fontos fejlődési fokain, mint például a német rendek építészetén teljes mértékben átsiklik. A Meilbant kastély valóban érdekes, de messze nem mérhető össze a marienburgi kastéllyal, amelyet hiába keresünk ebben a gyűjteményben.

amelyet *par excellence* pongyolaságnak szoktunk nevezni – amikor is a szabályon elbűvölőbben jelenik meg, mint úrnője –, hogy szükségtelen is példákra hivatkozunk. Az előző évszázadban a héber költészetnek, az antik kórusnak, a skaldok és Osszián dalainak állítólagos utánzása nyomán Németországban olyan szabad ritmusú énekek terjedtek el, amelyek szabálytalan vadságukkal függetlenítték magukat a metrum zártságától. Egyes művekben kiválóan érvényesült ez, mint például Klopstock<sup>xlii</sup> néhány *bardiet*-jében vagy Goethe egy-egy kompozíciójában. De milyen rettenetes módon mutatkozott meg ez a szabálytalanság némely esetben, amikor a szerzők nemcsak üres szóáradatban, hanem a hangok teljességgel ritmus nélküli, zenetlen, toldozott-foldozott tömkelegében tobzódtak!

A szabályosság és szabálytalanság pontosan a kölcsönös szembenállás miatt tűnhet komikusnak. Az előbbi a pedantéria, míg az utóbbi a gúnyosság folytán válhat komikussá. A pedantéria szívesen bevonná az életet a saját maga által alkotott szabályokba, és még a viharoknak is megtiltaná, hogy ne a legalkalmasabb időben tegye tiszteletét nálunk. Mert ha kényszeres cselekvése hasztalan, és ennek tetejébe öncélú is, akkor nevetségessé válik, és a szabálytalanság, amely – akár egy furfangos kobold – zavarja a szabályosság gondosan megvont köreit, akképp lesz komikus, hogy ama ostobaságot figurázza ki igaz módon, amely az életet – fogalmával ellentétesen – gépként kívánja kezelni.

Ha egyesíteni igyekeznénk az egységet a különbséggel, az úgy lenne lehetséges, hogy az alak ismétlődik, ám az ismétlődés során *inverziónként megfordul*. Az alak ismétlődése a szabályosság *egyenlősége*, míg a rend megfordítása a szabálytalanság *egyenlőtlensége*.

Ezt a formát, amely az egyenlőtlenségben mégis az egyenlőséggel azonos, tulajdonképpen *szimmetriának* nevezzük.

Ilyen szabályos szimmetriában jelenítették meg az ókoriak a di-oszkuroszokat,<sup>xliii</sup> amint mindketten egy ágaskodó lovat tartanak, az egyik a jobb, a másik pedig a bal kezével, az egyik a bal, a másik a jobb lábával előre lépve, a lovak pedig vagy befelé, egymás felé fordítják fejüket, vagy kifelé, egymástól elfordulva ágaskodnak. A két oldal ugyanazt ábrázolja, mégis eltérnek egymástól; nem pusztán valami másról van szó, hanem arról, hogy az egyik fordítottja a másiknak, és ekképp az ugyanarra való *vonatkozás*. A szimmetria tehát nem pusztán egységet jelent, s nem is pusztán különbözőséget vagy egyszerű eltérést, nem is egyszerű szabályosságot vagy szabálytalanságot, hanem olyan egységet, amely egyenlőségében tartalmazza az egyenlőtlenséget. Mindazonáltal a szimmetria korántsem a forma tökéletessége; a szépség magasabb rendű megformálódása a szimmetriát is csupán olyan mozzanatként rendeli maga alá, amelyet – bizonyos feltételek közt – meghalad. Ha elvárásaink ellenére *hiányzik*, bántóan hat ránk egy efféle hiány, kiváltképp akkor, ha egyszer már jelen volt, csakhogy megsemmisült, vagy ha a dologban benne rejlene, de nem vált a kivitelezés tárgyává. A szimmetria elvont értelemben olyan egyenletességet jelent, amely magában foglalja a fent és a lent, a jobb és a bal, a nagy és a kicsi, a magas és a mély, a világos a sötét ellentétét, vagy – pontosabban – ugyanannak a dolognak az ismétlődésével magában rejtje a helyzet fordítottját is. Ezt nevezzük inverzióknak, és ilyen viszonyban állnak az emberi szervezet testrészei, a szemek, a fülek, a kezek és a lábak is. Ugyanannak a dolognak a megkettőződése vonatkozhat *a két fél számára azonosnak számító pontra* – erre példa az ablakok helyének kijelölése az ajtó viszonyában, vagy a disztichonokban a pentameter emelkedő vagy ereszkedő fele a hexameter viszonyában stb. Mindezek olyan szimmetrikus elrendezések, amelyeket az építészetben, szobrászatban, festészetben, zenében, táncban e művészeti ágak sajátos tartalma szerint határozunk meg. Amennyiben a szimmetria tagadás tárgya lesz,

úgy *aránytalanságot* hoz létre, amely rút.

Ha teljesen hiányzik a szimmetria, ha egyáltalán nincs is jelen, úgy az effajta *hiányosság* elviselhetőbb, mint egy dolog pozitív módon okozott sérülése. Ha hiányzik az egyik oldala annak a viszonynak, amelynek lényegéből fakadóan szimmetrikusnak kellene lennie, úgy a szimmetria létezése *hiányos* lesz. Azonban a fantáziánk pótlólagosan működik, és képzeletünkben hozzáadja a rendelkezésre álló oldal alapján a még hiányzót, így ez a *félszimmetria* – mint a fogalma szerint jelenlévő, ám a valóságban kidolgozatlan jelenség – mégis elviselhető marad. Ezt érezzük sok gótikus templomban, amelyeknél gyakran csak a tornyok egyikét építették meg, azaz a másik teljes mértékben hiányzik, vagy megépítésében csak egy alsó emeletig jutottak el. A homlokzat látványa a torony oldaláról a hiányzó tornyot nyíltan esztétikai hiányossággá teszi, mivel az építmény szerkezetének megfelelően annak ott kellene lennie. Ugyanakkor mivel a fenéségre igényt tartó építményként értett torony fogalmában benne rejlik, hogy a torony bizonyos egyediségben magasodjon előttünk, nemcsak hogy viszonylag könnyen viseljük el ezt a hiányosságot, hanem képzeletünk segítségével ki is egészítjük, amikor az túlon túl feltűnő. – Ha teljes mértékben jelen van a szimmetria, de önmagában *ellentmondásokat* tartalmaz, kisebb mozgásteret lesz a fantáziánknak, mert valami pozitívum hátráltat minket. Ilyenkor semmi mást nem tudunk majd az adott helyére tenni, nem egészíthetjük ki a már meglévőt sem eszméileg, sem eszményien; inkább az empirikusan létezőnek kell alárendelni magunkat, és ezt akként elfogadni, ahogyan van. Az azonosság jelen lehet önmagában fonák, de nem inverz módon. Ilyenkor nem a szimmetrikus és szimfonikus kiegészítés tárul fel, hanem ama azonosság jelenik meg minőségileg eltérő módon, amelynek a dolog megfelelőjének kell lennie. Képzeltük például, hogy egy gótikus templomnak az eredeti tervek alapján két toronnyal kellett volna rendelkeznie, de csak az első készült

el, és később egy második tornyot – ám eltérő stílusban – építettek hozzá. Ekkor jelen kellene lennie a szimmetriának, hiszen a tervnek megfelelően két torony áll, ugyanakkor e szimmetria az egész fogalmát tekintve nem megfelelően, sőt, az egységnek minőségileg ellentmondva van jelen. A színházakban rendre igen tréfás dolgok esnek meg a jelmezek hiányosságáiból, a szimmetria hiányának ezen formájából adódóan. – Vagy az is előfordulhat, hogy a szimmetria minőségileg megfelel a forma egységének, miközben *mennyiségileg* sérti az arányosságot, így lehet ez a formátlanság végül rút. A képzőművészetekben ekképpen rengeteg hibát vétenek. Fogalmából adódóan két párhuzamos torony egyike sem lehet magasabb a másikinál; egy épület két szárnya közül egyik sem lehet hosszabb, mint a másik; egy bejárat két oldalán húzódó ablaksor egyike sem rendelkezhet több ablakkal, mint a másik; egy szobor egyik karja sem lehet hosszabb, mint a másik és így tovább. A nyomorékok kiváltképpen megjelenítik a szimmetria ezen hiányát, amikor karjuk vagy lábuk töpörödött vagy görbe.

Az aszimmetria nem egyszerűen az alak hiánya, hanem kifejezett alaktalanság. Byron egy fantasztikus drámában, a *Transformatio* című művében egy szellemileg erős, púpos ember kínjait mutatja be. Még a saját édesanyja is megtagadja, s ezért a halálba menekülne, amikor is egy titokzatos idegen közbelép, aki a púpos számára ajándékként kínál mindenféle más testformát, és így szól:

„A vad bivalyt ha felhasadt patádért,  
A gyors tevét ily kimagasló púpért  
Ha gúnyolnám, ez állatok a bókot  
Tán megköszönnék. S mégis mind a kettő  
Erősebb, gyorsabb, többet bír el nálad  
S fajod egész erős és szép neménél.  
*Természeté a formád: tévedésből*

Ruházta rád, emberre bőkezűen  
A természet, mit másnak szánt, csupán.<sup>”xliv</sup>

Arnold viszont – így hívják az alaktalan testű szereplőt –, aki  
tisztában van a szép teljes súlyával, így szól:

„Nem kérek bátorságot én;  
Idétlenségem felruházott azzal.  
A rút embert egy ösztön arra készíti,  
Hogy szívét, lelkét másénál nagyobbra  
Fejlessze, s másnál így legyen külömb.<sup>”xlv</sup>

Mivel a rótság a maga negativitásában valami pozitívum, *magá-  
nyosnak* érzi magát, ami a legnagyobb fájdalmat okozza neki. Ar-  
nold így szól:

„Ha nem kecsegtet azzal egy erő,  
Hogy átváltoztat: elkövettem volna,  
Mit szellem megtehet, hogy utat törjön,  
Idétlenségem gyilkosan lesujtó  
Súlyán keresztül, mely úgy nyomja vállam’  
És szívem’ is, mint zordon bércztető,  
Mely szerencsésebb lénynek undorító  
Vakondtúrásnak tetszhetik. Azokra,  
Kik egyesítik szépségükbe’ mindazt,  
Mit szép nemükről sejtünk s álmodunk,  
Nem szerelmem, de kétségbeesésem  
Jajával pillantottam volna én;  
S meg nem kísértek meghódítani,  
– Bár csordultig volt szívem már a vágytól –  
Olyant, ki engem viszont nem szerethet,  
Ez átkos púp miatt, mely így gyötör.<sup>”xlvi</sup>



Ennyire nyomasztóan nyilatkozhat meg a torzság okozta fájdalom, és mégis a komikum eszközévé válhat. Bár a szimmetria hiánya önmagában még nem rejt semmi komikusot, a kuszaságban viszont már megmoccan, hiszen benne az alak kiszorít, majd kiolt egy másikat. A félszimmetriában szintén komikus színezetet hordoz az első lépés a befejezetlen megvalósítás felé – egészen eltekintve a tartalom különösségétől. Ugyanakkor a szimmetria pozitív hiánya – amely bár kongruens, mégsem az, és amelynek részei bár egyformák, mégsem azok –, tehát e szimmetriát nélkülöző szimmetria már önmagában is igazán komikus, amennyiben a nevetséges azt az ellentmondást fejezi ki, amely az empirikus valóságként értett lehetetlen és azon valóságos között áll fenn, amelynek fogalmából adódóan léteznie kellene. Tehát fogalma szerint lehetetlennek kellene lennie, hogy az egyik kar hosszabb legyen, mint a másik; ha viszont ténylegesen hosszabb egy kar, mint a másik, akkor az a valóság válik valóssá, amely fogalmának ellentmond, és emiatt nem létezhetne. Ez az ellentmondás komikus lesz – pont ahogyan a bicegésben valami komikus rejlik. A komikum az emberek mesteriségére is kiterjedhet, például amikor az író, a szabó, a suszter, az asztalos stb. komikusan mozogva, görbe és látszólag kurta karral jelenik meg.

Egy igazán kedvelt komikum a drámában úgy áll elő, hogy a fő cselekmény tragikus történéssel egy mellékeselekmény komikus történése kerül szembe. A komoly szféra minden pozitív folyamata megismétlődik a komikus szféra semmisségében, és e párhuzamosság fokozza a pozitív folyamatok patoszának hatását. Az *angol* színházban és még inkább a *spanyolban* ez az uralkodó modor. Shakespeare kizárta a rendi tragédiából, Calderón viszont szinte mindenütt él ezzel a modorral, mert tulajdonképpen morális-konvencionális számtani példákat akar megoldani. Még a teológiai drámában is, mint amilyen *A csodatevő mágnus*,<sup>xlvii</sup> Calderón a komikum felszínén tükrözteti a

tragikus kifejeletet.

Ugyanezek a meghatározásai az aszimmetriának – amelyeket rútnak nevezünk, ha pozitív jellegre tartanak igényt – komikussá válnak, még ha ez az elvárás csak látszólagos is. A komikumot ennek ellenére itt már nem követhetjük tovább, hiszen a rút foglalkoztat minket, és a nevetségesben történő feloldódására csak utalhatunk. Mégis meg kell mutatnunk, ahogyan a szimmetria ellentmondásos ellenlábásának *hamis kontrasztja* révén az aszimmetria diszharmóniába fordul át. A szimmetriában, ahogy az aszimmetriában is, az inverz tagok kapcsolata általában nyugodt. Amikor a szembehelyezkedés feszültségbe megy át, úgy kontraszttá válik. A kontraszt köztudottan az egyik legkitűnőbb esztétikai eszköz. Minőségileg csak egymásnak ellentmondó meghatározásokban állhat, de mennyiségileg számos fokozata van, erős és gyenge, élénk és tompa is lehet. A pontosabb körülményeken múlik, hogy adott esetben milyen kontraszt szükséges. Egy és ugyanazon lényegnek az egyik vagy a másik oldaláról nézve különböző ellentétpárjai lehetnek, de sajátosságuknál fogva mindegyiknek megvan a maga abszolút ellentmondása is, amely magában foglalja a teljes tagadást; az élettel abszolút ellentmondásban áll a halál, a halállal az élet, az igazsággal a hazugság, a hazugsággal az igazság, a széppel a rút, a rúttal a szép stb. Az élet szemben áll a betegséggel, az igazság a tévedéssel és a szép a komikussal, de csak relatív ellenmondás-ként, és ezért eme meghatározások még más abszolút ellentmondást is hordoznak magukban. Mindazonáltal a betegség az élet akadályoztatása és korlátozása ellentmond neki, ugyanis az életnek – fogalmából adódóan – egészségesnek kellene lennie; ekképp az életben a betegség abszolút ellentmondása az egészség. Így tehát a tévedéssel az objektív bizonyosság, a komikussal a tragédia áll abszolút ellentmondásban. Az efféle különbségek teszik lehetővé, hogy olyan meghatározások is kontrasztba ke-

rüljenek egymással, amelyek nem önmaguk által – akár abszolút, akár relatív mivoltukban – állnak ellentmondásban egymással, hanem hogy köztük az ellentét csak *művi* legyen, és hol abszolútként, hol pedig relatívként tűnjön fel. Formálisan véve az abszolút az abszolúttal, az abszolút a relatívval és a relatív a relatívval is ellentétbe kerülhet. Ténylegesen az ilyen viszonyok sokféle alakot ölthetnek.

Itt nincs hely arra, hogy közelebbről is megvizsgáljuk az általános fogalmakat, amelyek általában a metafizikához, a logikához és különösen az esztétikai metafizikához tartoznak. Csúpnán a szükséges mértékben kell felidézniük őket, hogy a rútként értett hamis kontrasztot megkülönböztethessük a szépként értett helyes kontraszttól. A hamis kontraszt elsőként úgy jön létre, hogy az ellentét helyett, amelynek ott kellene lennie, a pusztán különböző lép fel; hiszen ez csak meghatározatlan differencia, amely még nem rendelkezik a feszültségkeltés képességével. A különböző dolgok tarka sokfélesége esztétikailag teljesen jogosult lehet, de ha ott lép színre, ahol a kontrasztnak kellene hatnia, elégtelen marad. A mégoly sokaságban jelentkező különbözőségek nem helyettesíthetik azt az érdeklődést, amelyet egy meghatározott ellentét kelthet. Ha egy regényben rengeteg szereplő lép színre, és ha események sokasága fejlik ki előttünk, miközben a szereplők és sorsuk kontrasztja nem hatja át e számtalan helyzetet, úgy a sokféleség elfáraszt minket, és végül undorodni kezdünk tőle. Vagy ha egy festményen sokféle szín pompázik, de a színellentétek határozottsága hiányzik belőle, úgy e kuszaság hamarosan kifárasztja a szemünket. A különféleség csábításának dacára a belőle fakadó ellentét is kiemelhető.

A pozitív és negatív szembeállítás alkotja a kontrasztot, ami azt jelenti, hogy az *azonosság*nak muszáj *önmagával nem azonossá válnia*, és így eljuthat a konfliktusig és az ütköztetésig. A különbségnek tehát valamilyen módon muszáj azonosnak is

lennie, és muszáj az egységén keresztül önmagával *ellentétbe* kerülnie. Minél inkább *kölcsönhatásként* tüntetik fel, annál szebb lesz. Ha kizárólag a meghatározott ellentét jelenik meg, és a megfelelő negatívum helyett az egyik oldalra csak valami más helyeződik, ami bár képes kapcsolatot teremteni, de ez a kapcsolat nem lesz immanens, akkor pusztá *különbözőségről* van szó. Az *Ördög Róbert* című operában például az Ördög csak azért különbözik a fiától, mert Ördöggként gyűlölnie kellene őt, de ez az „idegen” szereti a fiút, az Ördög természetével ellentétben és az apai természetből fakadóan, vagyis a diabolikus eszméje megszűnik a fia iránti szeretet által. Ő nem állhat a Jóval ellentétben, annak ellenére, hogy mindig így kellene lennie; egy szentimentális Ördög nevetséges. Ez egy *elbírázott* kontraszt. A szükséges ellentét helyébe a pusztá különbség lép. Ez a kontraszt nemcsak tompa, hanem egy melléfogás eredménye is.

A kontraszt viszont még ennél is rútabbként oly módon is létrejöhet, hogy a feszültséget felülmúlja a szembeállítás. A kontrasztos oldalak ezen formáját *hatásvadászatnak* nevezzük. Ilyenkor a művészet nem az egyszerű igazságban bízik, hanem kielezi a szélsőségeket annak érdekében, hogy felizgassa az értelmet és az érzelmet. Mindenáron hatást akar kikényszeríteni, és ezért nem adhat szabadságot a gyönyörködő embernek. Le kell győznie őt, és vereségét – a „művészet győzelme” kifejezés itt most helytelen lenne – a kontraszt fő eszközével éri el. Az aggodalom, hogy egy tútelített és fásult nemzedék esetleg átsiklik ezen a kontraszton, arra sarkallja e művészetet, hogy – mai szóhasználattal élve – *lebilincselővé* tegye a kontrasztot. *Kirívó* és *barsány* lesz. A természetes határokat hazug módon átlépi azért, hogy a túlzott felizgatással (*surexcitation*) az idegeink mindenképp megfeszüljenek. A művészet efféle megformálása, melyet különösképp a modern zene művel, rút. Voltaire ezt az ízléstelenséget alkalmazta, amikor Shakespeare [*Julius*] *Caesar*

című művét átdolgozta a francia színpadra. Nem érte be annyival, hogy Brutust mint republikánust kontrasztba állítsa Caesarral, aki konzulként és diktátorként egyeduradalomra tör, hanem Brutust Caesar fiává is tette, ezt mindkettőjüknek a tudtára adta, és a politikai ellenfél halálát így apagyilkossággá fokozta, és művét megkoronázva kihagyta a philippi csatát, amelyben Caesar árnyéka világtörténeti jogot szerzett Brutus ellenében.

Az igazi ellentét, mint mondtuk, magában hordozza a szembenállást, amely az azonosság nem azonossága. Így lehet a zöld és a piros a maga színességében azonos, a fehér és a fekete színtelenségükben, a jó és a rossz a szabadságban, a szilárd és a cseppfolyós az anyagában stb. A helytelen ellentét ezzel szemben átlépi a minőségbeli általánosság határait, és *látészólagos* szembenállást teremt, mint amikor például a naggyal nem a kicsit, vagy az önmagában nagyot, hanem a csekélyebbet vagy a gyengébbet állítja szembe. A csekély ugyanis a jelentőssel, az előkelővel, a méltóságteljessel, a gyenge pedig az erőssel és hatalmassal áll szemben. Mivel ezek a formák összefüggésben vannak egymással, és mert akár egymás szinonimái is lehetnek, előfordul, hogy még a jobb művészek is melléfognak. A modern líra a nyelv tekintetében, melynek irányultságát Anastasius Grün briliáns előadásmódjának árnyalt csiszoltsága határozta meg, sok ilyen hibrid ellentétet termelt ki. Eredetét viszont magánál Anastasius Grünnél, sőt legjobb verseiben is felfedezhetjük. Még az oly szép és kedvelt versébe is, mint amilyen *Az utolsó költő*, belopakodnak efféle hamisítások:

„Míg egy fáradtra hinti  
Húsét a mély vadon [...]”<sup>xlviii</sup>

A fáradtsággal a nyugalom, a hűvösséggel az égés áll szemben. A fáradtság és a hűtés viszont nem illenek össze. A susogás, mellyel az erdőt jellemzi a vers, a fátlan terület hallgatásával áll

kontrasztban, vagy a saját hallgatásával. Láthatjuk, hogy Anastasius Grün sok mindent szeretett volna itt egy kalap alá venni. Az erdő elvileg a nyílt síkság hőségében megfáradt embernek nyújt hűs levegőt, amikor a fák ágaival legyezgeti; csakhogy a vers ezt az elképzelést tökéletlenül fejezi ki.

Ezzel szemben az éles kontraszt olyan eszközök segítségével fokozza a feszültséget, amelyek a már meglévő, helyes szembeállítást olyan irányba torzítják el, amely másfajta érdeklődés előtt nyitja meg az utat, s ekképp eltereli figyelmünket a szubsztanciális kapcsolódásokról ahelyett, hogy szándékának megfelelően kiemelné őket. Ennek hatását úgy is leírhatjuk, hogy *mole ruit sua*.<sup>xlix</sup> Amikor Brutus azért esküszik fel a halálra Caesar előtt, hogy a köztársaságot a római állam szükségszerű formájaként védje meg, akkor egészében jelenik meg előttünk a korszak mély politikai válsága. Brutus kénytelen feláldozni a Caesar iránt táplált vonzalmát, személyes rokonszenvét annak érdekében, hogy hű maradhasson szülőföldjéhez. A köztársaság első Brutusa is kénytelen volt feláldozni fiait, mert azok össze-szúrték a levet a Tarquiniusokkal. Ám amikor Voltaire Caesar fiává teszi Brutust, Brutusból erényes szörnyeteg lesz; az efféle kegyeletsértés már önmagában is oly iszonytató, hogy ereinkben megfagyhat a vér. Két elem foglalkoztat itt minket: a római államhoz fűződő erényesség és a kegyelet. Shakespeare-nél nem hiányzik Brutusból az a kegyelet, amely miatt nehezen dönt Caesar megölése mellett, ám ez nem szükségszerűen fojtja el benne az összeesküvő jellemet, s ekképp a fő hangsúly a politikumra helyeződik.

Az éles kontraszt esztétikailag bizonyos feltételek mellett széppé is válhat, de rúttá is, ha nem az önmagával azonos egység hordozza. A homogén bázis ilyesfajta transzcendenssé tétele a kontrasztot *pikánszá* teheti; a pikantéria Scribe és Sue virtuozitása, amellyel minden igaz művészetet tönkretesznek. A párizsi nagyoperát kizárólag az az igyekezet uralja, hogy *heterogén*

*ellentétek* szintézise révén nyújtson újat. A benne rejlő lehetetlen önnön valótlanágával foglalja le az értelmet és lepi meg a fantáziát – nem a mesék naivitásával, melynek gyerekes tapasztalatlansága még a lét korlátjaival játszadozik, hanem a fásult őrültség rafináltságával. Említettük már korábban Bertramot Scribe és Delavigne *Ördög Róbert* című művéből, és rávilágítottunk, hogy nem ábrázol valódi kontrasztot a fiával, ahogyan Alice karakterével sem áll ellentétben, aki „egy normandiai ifjú leány”, nem pedig hozzá hasonlatos démon; de a pikantéria épp abban áll, hogy az ördögnek van egy fia, akit gyengéden szeret, és akit ő, mivel szereti, tönkretesz, és akit ő, mivel szereti, igyekszik a pokol szövetségesevé tenni. Ezt a szeretetet éneklí meg az ördög a 3. felvonás 9. jelenetében, a nálunk bevett, Theodor Hell jegyezte fordításban:

„Bertram:           Ó Róbert, gyámfiám!  
                          Te érted drága élted,  
                          Már daczoltam az éggel!  
                          Érted még a poklot is gúnyolom!  
Kar:                Rémítő ábrándok, a pokol nevet!  
                          Sötétlő lakunkban dobzódva éljünk!  
                          Mesterünket mi dicsérjük,  
                          Ki a tánczra vezet minket!  
Bertram:           Minden hírem s boldogságom  
                          Csak tenéked áldozám fel!  
                          Te voltál egyedül az én vigasztalom.”<sup>21</sup>

Ennek a teljesen „ördögtelen” ördögnek kellene érdekesként feltűnnie apai érzélgőssége folytán. Egy szerető ördög, aki a fiában lel vigaszra és békére, persze sohasem létezett!<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Az *opera* területéről sorolhattuk volna még a lírai kompozíció legirtóztatóbb esetlenkedéseinek vagy sokkal inkább a líra dekompozíciójának szerfe-

Érthető, hogy a kritikát gyakran zavarba hozzák az efféle alkotások, mert az ellentmondás hamissága elrejtőzhet. Németországban a Hebbel *Mária Magdolna* című művéről szóló vita emlékezetes példája volt annak, hogy a roppant hamis ellentétek mennyiben tekinthetők a szépség teljességének. Bizonyos, hogy ez a dramatizált történet meglehetősen szomorú. Akár minden nap megtörténhet, újságaink is dúskálnak efféle hullaszagú történetekben. Ez a történet azonban nem annyira tragikus, mint amennyire előszavában Hebbel annak tartja, és amilyenek az ő fanatikus hívei annak tekintik; a cselekmény szomorúságát Hebbel tragikus kontraszttá *tette*, és egy ilyen magas pozíció elérésének igényével hamisította meg; ebből adódik a hebbeli drámák káprázatos sajátossága. Egy goromba ember, az öreg asztalos, Antal nem hajlandó koccintani egy törvényszolgálóval, gorombaságokat mond neki, emiatt a törvényszolga Antal fiát lopással rágalmazza meg. A fiút börtönbe vetik; az apa elhiszi, hogy fia bűnt követett el, az anya elkeseredésében meghal. Leánya, Klára beleszeret egy fiatal férfiba, de úgy tűnik, az ifjú az egyetemi tanulmányai miatt megfeledkezik a lányról. Klárának egy közönséges, önző emberrel, Leonharddal lesz viszonya. Annak érdekében, hogy a férfihez való hűségre kényszerítse magát, tudatosan feláldozza szüzességét, és teherbe esik tőle. A férfi viszont, mivel egy másik házasságban véli megtalálni szerencséjét, elhagyja a leányt. Időközben kiderül, hogy Antal fia nem bűnös – kivándorol Amerikába, ahol matrózként dolgozik. Klára korábbi szeretője visszatér, aki még mindig szereti őt, és feleségül

---

lett termékeny példányait, mert „az élet értelmetlenségét melankóliával élvezni” tételre [Hans Adolf von Thümmelnek tulajdonított, szállóigévé vált aforizma] sehol sem találunk jobb példát, mint az akkori *opera seria*inkban és a *mezóban*. Ám mivel Richard Wagner az operáról és drámáról szóló háromkötetes művében a modern operaszövegek antipoetikus rútságát és különösen silányságát, mi több fordításuk értelmetlenségét kielégítően méltatta, így mi erre az egy példára szorítkozunk.



is venné, de a lány sajnos már egy másik férfitől terhes.

„Ezen egy férfi sem teheti tul magát”<sup>li</sup> – kiáltja.

Hiába könyörög a lány Leonhardnak, hogy vegye felelőségül, az gúnyosan elutasítja őt, mivel nem a szenvedély teljes bódulatában adta oda magát neki, és mert a szíve mélyén egy másik embert szeret. Klára korábbi kedvese, egy doktorra avatott orvos emiatt párbajra hívja az író, akivel agyonlövök egymást. Az öreg Antal, aki igen bőkezű a catoí példabeszédekkel, nem bízik a leány szigorú erkölcsösségében. Azzal fenyegeti meg, hogy ha a lány szégyenletes dolgot művel, elvágja saját torkát. A lány önnön nyomorult sorsának tudatában és az apja iránti szeretetéből kútba veti magát. Antal nem vágja el a torkát a borotvapengével, ahogy az egy vallásos polgári dráma Catoalakjától elvárható lenne, és még csak nem is őrvl meg – ehhez túlságosan is józan –, hanem ezzel a szarkasztikus, tartalmatlan kijelentéssel zárja le a darabot:

„Nem értem én már a világot.”<sup>lii</sup>

Ez a dráma a hamis kontraszt igazi patkánykirálya.<sup>liii</sup> Fiú és anya, fiú és apa, leány és apa, szerető és kedves, mind hamis kapcsolatban állnak egymással. Nincs egyetlen olyan viszony – legyen az a ház urának zsarnoksága, lopás, az ártatlanság esete, hűtlenség, tiszteletlenség, párbaj vagy az elkerülhetetlen magzatgyilkossággal összekötött öngyilkosság –, amely ne vezetne rútfordulathoz. Az egész középpontjában Klárának kellene állnia. De hogyan is fogadhatnánk el őt tragikusnak, ha egyszer olyan személynek veti magát a karjaiba, mint amilyen a szívtelen Leonhard! Ha ez a férfi nemeslelkű lenne, akkor tragikus kontraszt jöhetne létre közte és a doktor között. Így viszont hiányzik a Klarához fűződő viszonyukból az egység. Vagy Klára lehetne Leonhard ellentéte. Ám hogyan is lehetne az, amikor szívének igaz szerelmét árulta el neki, sőt egy frivol pillanatban szűzi tisztaságát is feláldozta. Bármilyen álokoskodással szeretné is megsejépiteni e viszonyt, az mégis közönséges marad. Így is épp

eléggé boldogtalan, az egyszer biztos! De ha egy lányt öt felvonáson keresztül titokban sírni vagy patetikusan jajveszékeln hallunk, aki elmeséli nekünk, hogy nem szerelemből, és nem is érzéki szenvedélyből, hanem valójában ördögi számításból adta oda magát annak az embernek, akit szívből gyűlöl, akkor sajnálaton kívül mást nem érezhetünk. Hebbel ezt a szerencsétlen történetet, amely közvetlen környezetünkben nap mint nap lejátszódhat, zsánerképszerű hűséggel ábrázolta a maga élő, sajátosan képszerű nyelven, és ezzel mindössze azt érte el, hogy a szereplők szorult helyzetéből a legőszintebben vágódjunk a tragédia fenséges, borzadállyal és részvétellel megtisztított borzongása után.

Hogy a hamis kontraszt rútsága könnyen átfordulhat komikumba, tulajdonképpen már a korábban elmondottakból is kiolvasható. A különműséget épp csak valamelyest kell fokozni, s a keresett hatásra épp csak valamelyest kell rálicitálni, és máris készen van a nevetséges; bizonyos például, hogy az *Ördög Róbert* című műben Bertram ördög szenvedése szerencsére sokakat – még Meyerbeer zenéje ellenére is – szívből jövő nevetésre sarkallt.

A hamis kontraszt már a szimmetrikus kapcsolatok belső törését, az ellentmondással telt diszharmóniába vezető átmenetet jelenti.

### **C. A diszharmónia**

A szép formális meghatározásai között nem a szimmetria szerepel utolsóként, mert ismétlődésének azonosságában van még egy értelmi elem, amely önmagában noha jótékony, mint ilyen azonban külsődleges és – mint a puszta szabályszerűség különbözőségei – unalmas is. Az *egyiptomi* művészet az esztétikai monotonitás nagyszerű képét tárja elénk, amely a szabályosság és szimmetria tekintetében nem alakít ki szabadabb formákat.

Mert például a hieroglifikus alakoknak szükségük van egy indexre, amely megmutatja, hogy vajon jobbról balra vagy fordítva olvasandók, így ebben az olvasatban vagy a másikban mindennek egyeznie kell a feliraton. Ezért van szükség olyan széles falfelületekre, amelyeken az összes, gyakran ezernyi alak profilból, csak az egyik vagy másik oldalról ábrázolva tűnik fel; különösen kimerítő a látvány, amellyel csak a kapubejáratnál ülő, *en face* ábrázolt kolosszusok állnak ellentétben. Természet és művészet gyakran némi erőszakossággal törekszik arra, hogy leküzdje a szimmetria merevségét. Hogy elérjék és megőrizték a nagy arányok harmóniáját, a zseniális merészség gondolkodás nélkül feláldozza az alárendelt viszonyok szabályosságát és szimmetriáját, ahogyan ezt olyan átfogó építészeti koncepciókban láthatjuk, mint amilyen például a *marienburgi* kastély,<sup>22</sup> vagy egy Beethoven-szonáta a zenében, vagy Shakespeare történelmi drámái a költészetben. A szép az ellentmondás szétválásáig fokozhatja a különbséget, amennyiben magát az ellentmondást újra feloldja az egységben, mert csak *az ellentmondás szétválásának feloldásával* keletkezhet harmónia. Az egyszerű egység önmagában véve is szép, mert teljesíti minden esztétikai megformálás első feltételét, amely egy egész ábrázolásában áll. Láttuk azonban, hogy a pusztá egység még silány, és rúttá válik részben a belső különbségek hiánya, részben a különbségek kuszasága, valamint az elmosódottság miatt. A különbözőségként értett különbség szabad és szép sokféleséggé válhat, ámde a csoport-

---

<sup>22</sup> A *marienburgi* kastély nem fokozatosan épült ki, így a pusztán szimmetrikus formák megtörését a korok különbözőségével és más stílusok alkalmazásával magyarázhatjuk. A kastélyt ugyanis eredetileg néhány év alatt építették fel egy terv alapján, ami tehát bizonyítja, hogy a harmónia bőségéből adódóan az építés fejlett művészeti érzéke lehetővé tette, hogy szabadon fellépjen az alsóbbrendű esztétikai követelésekkel, az építészeti toldásokkal szemben.

tosítás hiánya miatt a felületes és külsődleges különbségként értett, puszta különbözőség olyan vad és sivár tereppé alakulhat, melynek formátlansága ellenében úgy reagál a szép, hogy a különbözőségeket közös szabály alá rendeli. Amint láttuk, így jön létre a szabályosság mint ugyanazoknak a különbségeknek az azonos visszatérése, ámde ez a szabályosság újra rúttá válhat, amint egy esztétikai teljesség kizárólagos formája lesz, amiért a szépnek a különbséget egy bizonyos különbséggé kell alakítania. Az önmagával azonos mozzanatok megfordításával a negatívum és a pozitívum tulajdonképpeni szimmetriává válik, amelynek belső kölcsönössége szép. A rút olyankor jön létre újfent, amikor a szimmetria hiányzik ott, ahol a forma fogalma szerint jelen kellene lennie, vagy amikor a szimmetrikus felépítésű forma egyik fele hiányzik, vagy amikor bár ott van, mégis hiányos, és az egységesen egymásnak ellentmondó különbségek feltételezett azonosságát megzavarja egy belső ellentét. Az ellentmondás megteremtése nem mond ellent a szépnek. A relatív és a relatív közötti, a relatív és az abszolút közötti, valamint az abszolút és az abszolút közötti valódi kontraszt szép. Minden dinamikus esztétikumban az összeütközés lesz a fejlődés tetőpontja, de a hamis kontraszt rúttá válik, mert olyan szembeállítást feltételez, amely lényének egységén keresztül nem képes ellentmondani magának. A valódi ellentmondásnak magában kell foglalnia az egység kettéválását, mert ezáltal a feloldásának lehetőségét hordozza magában; a disszonancia az ütköztetés révén teszi hallhatóvá az egységet akként, ami *ἐν διαφέρειῳν ἐαυτῷ*.<sup>liv</sup> Az, hogy az egységből, a különbözőségből, a szabályosságból, a szimmetriából, a kontrasztból keletkező rút átfordulhat neveltesbe, minden pontban bebizonyosodott.

Mint esztétikus egység az egység úgy éri el tökéletességét, hogy a különbségek az egész *eleven* mozzanataiként jönnek létre, és *szabad kölcsönhatásban* állnak egymással. Nemcsak az

egységnek kell akként megjelennie, mint ami saját különbségeihez képest tudja meghatározni önmagát, hanem a különbségeknek is rendelkezniük kell az önmeghatározás ugyanezen jellegével. Ez lenne az egység *harmonikus* egységként értett fogalma. A harmónia nem pusztán absztrakt, önálló egység; nem is csak egy külsődleges, egymással szemben közömbös eltérésekben felbomló egység; hanem inkább önnön eltéréseit szabadon megalkotó és saját magát újból visszavevő teljesség, amelyet – a természet mintájára – szívesen nevezünk *organikusnak*. Van ereje arra, hogy a különbségei közt esetleg létrejövő ellentmondást önmagából kiindulva meghaladja. A régiek számára a harmónia olyannyira magasrendű volt, hogy az ellentétek individualitását a harmónia alá rendelték; ezzel szemben a modernnek hajlamosak feláldozni a harmóniát az individuális jellemvonások kedvéért. Ha például a *pompeji falfestményeket* vesszük, láthatjuk, hogy bennük a színek egymással való harmonizálása olyannyira lényeges, hogy egy teremben az alapszín ural mindent a legkisebb részletekre kihatóan. Hettner a *Vorschule der bildenden Kunst bei den Alten* (Régi korok képzőművészetének iskolája) című könyvében<sup>23</sup> kiválóan mutatta be, hogy csakis e magasrendű harmonikus szellemiség adhat magyarázatot a természeti igazsággal szemben fennálló, a falfestményeken fellelhető anomáliákra, például amikor állatokat vagy embereket természetellenes színnel ábrázolnak. Ha közelebbről szemügyre vesszük, látni, hogy e természettől való eltéréseket az a harmónia okozza, melyben a fal és a középponti festmény alapszíne, valamint a mellékképek és az ornamensek egymásra találnak. A régi kor emberei a falat élő optikai egységgé tették, amelyből minden különösségnek kötelező volt önnön koloritját meríteni.

---

<sup>23</sup> H. Hettner: *Vorschule der bildenden Kunst der Alten*. Oldenburg, 1848, I. kötet, 307. o. skk.

Mint minden ehhez hasonló esetben, a „harmónia” kifejezés az egység már azon szinteken való használatát is jelenti, amelyek csupán az egység mozzanatai. Egy egyszerű meghatározottság, egy szín, egy hang, egy sík tisztaságát már harmonikusnak nevezzük. A szerencsésen harmonizáló elrendezés euritmiaját nem kevésbé.

Ám voltaképpen csak azt az egységet nevezhetjük harmonikusnak, amelynek különbségei *örökletes* jelleggel rendelkeznek. Nem pusztán a viszonyok arányossága, hanem a kapcsolatuk dinamizmusa is szükséges ahhoz, hogy létrejöjjön a harmónia. Minél sokszínűbbek az egész különbségei, minél önállóbbnak tűnnek külön-külön, és minél bensőségesebben egybefonódnak, hogy egy állandósult, egynemű egységet alkossanak, annál harmonikusabb a benyomás. A harmonikus mű megismétli az egész lényegét a maga különbségei mindegyikében, és mégis saját lelket kölcsönöz nekik. Nem riad vissza attól, hogy különbségek sokféleségére hulljon szét, mert képes arra, hogy ezeket az egész szintézisében ismét mozzanatokként foglalja össze, amelyek különállóságukban éppúgy egymásra utaltak, mint az egészre. Eszerint a diszharmónia a harmóniából származik mint önmaga megfordítása, mert senki sem beszélhet diszharmóniáról, ha nem fogalmazhatja meg a harmónia kívánalmát az alakkal szemben. Az üres, a halott, az ellentetés nélküli, a csak azonos még nem szolgáltat anyagot; pusztán az egység és a sokféleség, a lényeg és a forma, az általánosság és a különösség kölcsönhatásánál lép színre.

Hiányolni fogjuk a harmóniát, ha ott, ahol eleven egységet várnánk, csak egy absztraktat találunk; ez esetben viszont még nincs szó pozitív diszharmóniáról. A szabad sokféleség hiánya nem szép, habár nem is az egység különválása. – Ha egység a különbségek felé hajlik el, ezek egymással szemben külsődlegesek maradnak; ha nem olvadnak össze, akkor hiányoljuk a harmónia átlelkesülését. Tehát ebben az esetben még

nincs szó pozitív diszharmóniáról, ám már jelen van egy *nem-harmónia*, mert a tagolatlan, egymás mellett álló különbségek sokféleséggé bomlasztják az egységet. Azok a különbségek alakulnak át egységekké, amelyek nem állnak kölcsönhatásban egymással. Ezért az egység a pusztá felhalmozás szikárságában jelenik meg ahelyett, hogy harmonikus lenne. Sehol sem tűnik ki jobban ez az elvétett forma, mint a színházi összjáték hiányánál. Ekkor minden személy csak a saját szerepét játssza a színpadon, mintha semmi dolga nem lenne a többiekkel. Az egyén játéka nem kapcsolódik a másikéhoz; a cselekmény állandóan megakad, és a hiányzó együttműködés szükségszerűen – főleg akkor, ha kevés a néző –, a kopárság és fagyosság érzetét kelti; mi több, ha a színészek túlságosan függnek a sűgótól, és pusztán hangosabban ismétlik azt, amit a sűgó alvilágból szűlő, rekedtes suttogásából kivesznek, akkor ez nincs messze attól a benyomástól, amelyet a betegek keltenek egy elmeegógyintézetben, ahol a külvilág érzékelése nélkül játsszák tovább saját szerepüket.

A különbségek egysége akkor semmisűl meg, ha ellentmondássá alakulnak anélkül, hogy aztán újra egységessé válnának, s így jön létre az a különválás, melyet előszeretettel és jogosan nevezűnk diszharmóniának. Az ilyen ellentmondás azért rűt, mert minden esztétikai megformálás alapvető feltételét, az egységet *belűlről* őrli fel. A diszharmónia őnmagában rűt, viszont különbséget kell tennűnk kétféle diszharmónia között: az egyik, amely szükségszerű, szép, a másik pedig, amely véletlenszerű, rűt. A *sűűksűgszerű* diszharmónia olyan konfliktust foglal magában, amely az egységben rejlő, úgynevezett ezoterikus különbségek indokolt összeűtközése során alakulhat ki; a *véletlenszerű* pedig az a mintegy egzoterikus ellentmondás, amelyet egységbe kényszerítenek. A szükségsűű egy szűrnyűű, tátongó szakadékot tár szeműnk elé, mellyel az egész egység mēlységét teszi nyilvánvalóvá. A harmónia ereje annál hatalmasabbnak mutatkozik,

minél nagyobb a diszharmónia, amely felett diadalmaskodik, de nemcsak a kettéválás kényszerül felosztani az egységgel egynemű elemet, hanem szükségképp ő az egység önmagára utaló, negatív vonatkozása is, mivel csak ezen feltétel mellett lehetséges az egység ismételt létrehozása. Tehát a kettéválás nem a negatívum mint olyan által válik széppé, hanem az egység miatt, amely a kettéválásban egy belülről ható, összetartó, megmentő, megújító erőként bizonyítja önnön energiáját.

Szép az, mondja Kant joggal, ami érdek nélkül általánosságban tetszik, rút pedig az, ami érdek nélkül általánosságban nem tetszik.<sup>lv</sup> Ha a diszharmónia anélkül tudja felkelteni érdeklődésünket, hogy szép lenne, akkor *érdekesnek* nevezzük. Ami nem rejt magában ellentmondást, nem nevezzük érdekesnek. Az egyszerűt, könnyűt, áttetszőt nem érdekesként tartjuk számon; a „nagy”, „magasztos”, „szent” kifejezésekkel pedig már túllövünk a célon, sokkal nagyobb dolgot fejeznek ki, mint hogy valami érdekes. De a kusza, az ellentmondásos, a kétértelmű és ezeken felül a természetellenes, a vétkes, a különös, az őrült már sokkal inkább érdekesnek hat. Az ellentmondás boszorkánykonyhájában bugyogó nyugtalanság egyfajta mágikus vonzerővel hat. Vannak írók, akik az *érdekeset* gyakran felcserélik a *költővel*, és szellemi gazdagságuk és az ábrázolás művészetével úgy idealizálják, hogy az eszményihez közelítsen. Az ilyen írók, mint például Voltaire és Gutzkow, elsősorban az ellentmondást fogják fel találóan. Mindazonáltal a teremtésben és az ellentmondások feloldásában nem mondhatók olyan szerencsésnek, ami magyarázatot ad arra, hogy inkább az elmét és a fantáziát kötik le ahelyett, hogy érzelmet keltenének, amelyet bár felkavar a diszharmónia örvénye, de inkább a harmónia győzedelmes hullámaira bízta magát. Az igazi diszharmónia az a megváltó pont, amelyen áthalad az egység; a hamis, vagyis rút diszharmónia viszont látszólagos különválás, mesterséges ellentmondás. Így nem egy valóságos lényeg, hanem inkább egy valóságos



lényegnélküliséget tár elénk, mely számunkra meglehetősen kínos. Hebbel *Mária Magdolna* című drámájában – ahányszor Klára színre lép – mindig érezzük azt az ellentmondást, amely a között feszül, ami ténylegesen ő, és a között, ami lenni akar, és aminek bizonyára lennie is kell. Bármily nemeset és szépet mond, szavainak éle csorbul, mert mindig ekként kell válaszolnunk neki: de hiszen te terhes vagy, és te akartál az lenni! Az északnémet származású Klára alapvetően nem különbözik Fleur de Marie-től Sue *Párizs rejtelsei* című művéből. Ez a született hercegnő a maga csilingelő hangjával, naiv, kislányos viselkedésével, természetes érzékiségével, angyali kedélyességével eszményként áll előttünk. Ám minél jobban kibontakozik a kedvessége, annál határozottabban érzékeljük a diszharmóniát, amikor ezzel a kedves gyermekkel először a párizsi *Cité* egyik *tapis franc*-jában<sup>lv</sup> találkozunk, és amikor – noha a bátor és tiszta Rigolette barátnője – munka híján, pénzét elherdálva züllött tétlenségnek adja át magát. Hagyja, hogy leitassák, és prostitúcióra adja a fejét. Egy született hercegnő a *Cité* egyik *répaire*-jében!<sup>lvii</sup> Égbekiáltóan érdekes, de egyáltalán nem költői. Nem tehetjük túl magunkat e szégyenfoltján, amely ettől kezdve erkölcsi tartásából adódóan elcsúfítja; és ő maga sem teszi túl magát rajta, bár Sue legalább annyira tapintatos volt, hogy hajadonként az apja kertjében, az allegóriaként szereplő, német Rudolf főherceg kertjében hagyja tudóvészben meghalni.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Az Énekesnő így szól: „[M]ár nem tudtam, hogy mit cselekszem... a fejem kábult volt... pálinkát itattak velem... és íme! [A magyar fordításban hiányzik Rodolphe válasza: „– Értem – mondta Bicskás.” E. Sue még hozzát teszi [a magyar fordítás jelentősen eltér a Rosenkranz által is használt eredetétől, ezért saját fordításunkban közöljük a mondatot – *a ford.*]: „Valamilyen sajátos anomália okán (bizony, így! [Rosenkranz beszúrása]) az Énekesnő arcvonásai egy angyali és ártatlan személy benyomását kelтик, és eszményiségét még romlottságában is megőrzik, mintha a teremtmény képtelen lenne arra, hogy vétkei kitöröljék nemességét, amelyet Isten csak egynémely kiválasztottjának arcára rajzolt.” Eugène Sue: *Párizs rejtelsei*. F. n. Budapest: Új Palatinus,

Egy valódi diszharmonia rúttá válik, ha a feloldása hamis, mert ebben az esetben nyilvánvalóan az ellentétben egy ellentét képződik. Az ellentét következetes kibontása során fokozatosan megmutatkozhatott volna a benne ható egység törvényszerűsége, és a belső szükségszerűségnek ezen szemlélete elégedettséggel tölthetett volna el minket, mert a diszharmonia hanyatlását azon harmónián keresztül értjük meg, amelyben az előbbi feloldódik ahelyett, hogy egy olyan kifejtlet felé terelne minket, amely belsőleg nem illik a kezdetéhez, és ez az elterelés nyilvánvalóan rút. Ez történt például az egyébként oly világosan gondolkodó Prutz-cal, amikor megírta a *Karl von Bourbon*t. Ahelyett, hogy a szerző a történelem költészetének engedelmességet volna, ahelyett, hogy úgy rendezte volna, hogy a papság elleni háborúban Karl halálát Benvenuto Cellini golyója okozza Róma falai előtt, Prutz más megoldást választ. Karl még évekkel azelőtt a pavai csatáértelen leli halálát azon méreg által, amelyet egy kolostorból menekülő, a csata forratagában épp jókor arra kőborló hölgyismerős nyújt át neki egy gyűrűtokban. Sebesülten, kimerülten, abban a tévhitben, hogy erőt meríthet az italból, a nagy úr lassan, hosszú és semmitmondó beszédet tartva hal meg. Micsoda szentimentálisan sivár kontraszt ahhoz az első merész fellépéséhez képest, amely során érvényre juttatta Franciaország nagyságát és dicsőségét a francia király ellenében! Mi-

---

2008, 23. o. [Rosenkranz megfogalmazása némileg félrevezető, ugyanis a másodikként idézett mondat az elsőt megelőző fejezetben olvasható – a ford.] A *Párizs rejtelmeiben* érvényesülő szofista érvelés meg is érdemelte azt a kíméletlen kritikát, amellyel Paulin Limeyrac illette a regényt a *Revue des deux Mondes* (Két világ szemléje) lapjain (1844, 1. k., 74. o. skk.). A Schwegler szerkesztette *Jahrbücher der Gegenwart* (A jelenkor évkönyvei, 1844, 655. o. skk.) még élesebb esztétikai bírálat tárgyává teszi a regényt, amely a rút – karikázó modort kiemelő – fogalma szempontjából oly fontos. Mindeközben a folyóirat ezen évfolyamában W. Zimmermann védelmébe veszi a regényt mint kultúrtörténetileg jelentős művet (199–219. o.).

csoda diszharmonia! Micsoda hamis harmónia, amikor a nyomorúságos mérgező, egy lelketlen romantikus teremtmény természetesen önmagát is megmérgezi! A merész szívet egy heves harcban átfúró gyors golyó, ahogyan az a történelemben írvan: ez lett volna itt az egyedüli harmonikus és lírai. – A romantika gyakran megengedte magának, hogy az ellentét objektív, önmagából kibomló feloldása helyett csak szubjektív és fantasztikus feloldást adjon, amely nem tesz eleget elvárásainknak. – Azonban emlékezni kell arra, hogy az ember a szép megfigyelése közben – legyen az a természet vagy a művészet szépsége – nem tud elég engedékenyen eljárni. Minél biztosabbak vagyunk a nagy esztétikai alapelvekben, minél rendíthetlenebbül ragaszkodunk örök igazságukhoz, annál elnézőbbek leszünk a szép konkrét megformálásával szemben, ha gyakran a legkülönbözőbb és legellentmondásosabb dolgokat foglalja magában. Eddig – teljesen jogosan – különbséget tettünk az érdekes és a lírai között; ám hogy kizárjuk a félreérthető megfontolásokat, megjegyezzük, hogy természetesen az igaz líraiság *együttal* rendkívül érdekes is lehet. Akadnak olyan sziklás tájak, amelyek oly borzasztóan szétszabdaltak és oly rendkívül szakadékosak, hogy a tiszta ideál és annak tagadása értelmében sem szépnek, sem rútnak nem nevezhetők, viszont érdekesnek annál inkább, és illetéknépp vad, borzongatóan különös költőiséget áraszthatnak. Akadnak olyan építészeti műalkotások, amelyekben különböző évszázadok stílusa olyan csodálatosan egybeforrt, hogy az egyes összetevő elemek heterogenitása ellenére egy rendkívül érdekes diszharmonikus-harmonikus egésznek alkotnak. Akadnak olyan versek, amelyek nem tartoznak egy meghatározott műfajhoz sem, ezért esztétikailag nem képesek teljes, tiszta hatásra, de a gondosan megírt líra bőségével rendelkeznek. Byron [*Childe*] *Harold zarándokútja* című műve nem epika, nem ének, nem didaktikus-deszkriptív vers, nem elégia – hanem mindezeknek egy érdekes egysége.

Hebbel – a pesszimizmus és a bizarrság költője, ahogyan Henneberger találóan nevezte<sup>25</sup> – lehetővé teszi számunkra, hogy *Juliája* példáján bemutassuk, hogy a tragikus, ha ellentmondásainak csomóját nem igazán köti meg, de nem is bogyozza ki, miként fordul a komikusba, s eközben – mivel még túlságosan komoly és súlyos – miként marad rút. Egy Antonio nevű rablóvezér bosszút akar állni a szintén rablóvezérként kivégzett apjáért egy gazdag férfin, Tobaldin, mert őt okolja azzal, hogy apjának száműzetésbe kellett vonulnia. Hogyan fog hozzá? Elhatározza, hogy megbecsteleníti Tobaldi lányát. A közelébe kerül, természetesen anélkül, hogy a lány sejtene valamit rablóhi hívatásáról; beleszeret a jóképű fiatal férfibba, aki megbecsteleníti őt, gúny tárgyává téve az apát. Több mint olasz módra kifundált ördögi terv! Ám a megbecstelenítést színre vivő jelenetben a férfi gyűlölete szerelembe csap át, és ez a szerelem teljesen megváltoztatja gondolkodásmódját. Eltűnik, hogy szakítson a rablóbandával, a polgári társadalom rendes tagjává váljon, és Juliájával kivándoroljon Amerikába – ez egyáltalán nem olasz módi. Csakhogy olyan esztelen, hogy a leánynak erről az egész jövőbeli tervről egy szót sem szól, habár még az a kellemetlenség is megtörténik vele, hogy hosszabb időn keresztül egy búvóhelyen fekszik betegen. Telik az idő, Julia úgy érzi, várandós, ámde mint városának legszűzibb lánya, Rozália szent ünnepén a szüzek királynéját kellene eljátszania. Ezt az ellentmondást nem viseli el; elmenekül, vidéken bolyong abban a reményben, hogy valahol meghal. Ahelyett, hogy a vízbe ugрана, ahogyan a hebbeli Klára a *Mária Magdalénában*, ahelyett, hogy egy tört a szívébe szúrna, mint Lucretia, ahelyett, hogy az apja lenne a gyilkosa, mint Virginiának, ahelyett, hogy legalább

---

<sup>25</sup> A. Henneberger: *Das deutsche Drama der Gegenwart* [A jelenkor német drámája], 1853, 64. o. skk. Ez a kis írás az egyik legértelmesebb, legpártatlanabb és legtartalmasabb írás, amely a kérdéses témával kapcsolatban rendelkezésünkre áll.

altatószert venne be, mint Shakespeare Júliája, az erdőbe csal egy banditát – egyes-egyedül –, és egy erszényt elé tartva hadovál, mígnem a bandita megsejti, hogy a leányt kellemesen érintené, ha nem élne tovább. Csakhogy ebben a pillanatban bekövetkezik a hallatlan katasztrófa. Az erdő sűrűjében ugyanis egy gazdag, német, fiatal, roppant önelégült gróf gubbaszt, aki különös szeretettel viseltetik az emberi nem iránt általában; olyannyira tönkrement, hogy matematikai bizonyossággal nem élhet már túl soká. Ámde mivel tulajdonképpen jó ember, ahogyan Christoph, az öreg inas is tanúsítja, szeretné az élete maradékát valamilyen hasznos, lehetőleg nemes tettek szentelni. Sajnos a kivitelezés mikéntje nem körvonalazódik elmés fejében, a dráma gondviselése azonban még egy bolondról is gondoskodik. Meglepett szemtanúja lesz az eredetiségben gazdag gyilkolási jelenetnek, a megfelelő pillanatban – hangosan „gazfickót” kiáltva – elűzi Pietrót, a becsületes banditát, Juliától rögtön értesül a tényállásról, és el van ragadtatva, hogy egy szép lehetőséget talált arra, hogy életének jelentéktelenségét még valami jóra tudja fordítani. Ugyanis elhatározza, hogy feleségül veszi a várandós Juliát. Az, amin Klára korábbi szerelme Hebbel *Magdalénájában* nem tudja túltenni magát – mivel nincs „férfi”, aki ilyesmín túltehetné magát –, nem létezik többé a lesóványodott gróf számára. Az ő álláspontja magasabb rendű, szabaddabb, mert közeli halála előtt még szomjazik valamilyen erényes tette, és arra, hogy igazán furfangosan segítsen egy megesett leánynak visszaszerezni a becsületét – ez aztán a kivételes erényesség, nem igaz? Eközben az idős apa hiányolja a leányát, és a várost egy üres koporsóval téveszti meg, mintha a leány meghalt volna; ebben a bohóckodásban a háziorvos Alberto támogatja őt, aki házibarátként először Julia anyjába volt szerelmes, majd magába Juliába is – bár mindig tisztos távolból. Bertram gróf megérkezik Juliával, és az apa, mivel nem tehet mást, áldását adja az előkelő sógorra. De az oly szép és a szerelem által

kispolgáriságra áttért rabló Antonio is megérkezik, és természetesen először dühöng, mígnem világossá teszik előtte Bertram csodálatos, nem is annyira erényes, mint inkább impotens szándékát. Az utolsó felvonásban a gróf egy tiroli kastélyában békésen ül együtt Julia a férjével, a szeretőjével és a plátóian szerelmes Albertóval. Bertram jóllehet érzi fiatal feleségének végtelen szépségét és szeretetre méltóságát, de megígéri, hogy illedelmes lesz. Alpesi zergevadászatra készül – és aztán? Namármost, jól emlékszik még G. Sand *Jacques*-jára, mert az egész nem tart tovább egy hónapnál, amikor Juliához és Antoniéhoz fordulva megígérteti velük, hogy:

„Julia: Akkor –

Antonio: Akkor majd feltesszük a kérdést, szabad-e még boldognak lennünk.

Julia: Feltesszük a kérdést, lehetünk-e még boldogok. Vége.”

Így ér véget ez a szerző tehetsége által a legkisebb részletekig eltorzított tragédia, melynek tartalmát egyszerű szavakkal foglaltuk össze, de közben nem tudtuk elkerülni, hogy ne vetüljön rá a nevetség árnyéka. A legkevésbé sem vonjuk kétségbe az etikai tendencia azon szubjektív komolyságát, amelyet előszavában Hebbel oly nagy pátosszal nyilvánít ki. De ne hagyjuk magunkat megvesztegetni, és ismerjük fel, hogy a diszharmónia révén ez a tragédia alapvetően egy förtelmes komédia, a látzatellentétek szörnyszüleménye. Tekintsünk most el a durvább motívumoktól, amelyek ebben a tragédiában feltűnnek, és gyakran igen komikus jellegűek; ha megmaradunk a fundamentális viszonyoknál, akkor ezek nem tragikusak, hanem komikusak. Hogy egy lánynak, aki titokban és szándékosan teherbe esik, a szüzek királynéjaként kellene feltűnnie egy ünnepélyen, bizonyosan komikus. Hogy egy apa, aki abban a hiszemben él, hogy

leánya megszökött a szerelmével, lóvá teszi a várost egy tetszhalott lánnyal és egy látszatkoporsóval, bizonyosan komikus. Hogy egy német gróf fényűzéssel teli élet után hipochonder módjára lesz erényes, és önelégült holttestét még abban a megtiszteltetésben akarja részesíteni, hogy valami hasznos, sőt akár nemes cselekedetet vigyen végbe, bizonyosan komikus. Hogy egy várandós leány vidéken, ahol bizonyára csendőrök is vannak, minden további nélkül gyalog bolyong, majd az erdő sötétjében a halálra vágyva egy előrenyújtott erszény segítségével tanítja meg a banditának az ölés vágyát ahelyett, hogy a bandita elvárásainknak megfelelően gyilkosság nélkül is biztosítaná magának az erszényt, a lányt pedig szép zsákmányként vágyának kielégítésére kényszerítené, bizonyosan komikus. Hogy Bertram és Julia házasságot köt, amely valójában nem is házasság – hisz a férfi csak valami jót akar tenni, mielőtt meghal, a leány pedig egy férjjel akarja megmenteni a becsületét –, bizonyosan komikus. Hogy végül mindhárom szerető – mindegyik a maga nézőpontjából elismerve, sőt tisztelve a másikat – vidáman éldegél egy tiroli kastélyban, és a gróf azzal a kellemes kilátással kecsegteti Antoniót és Juliát, hogy kényelmük érdekében örökre eltűnik, bizonyosan komikus. Komikus? Igen, arisztophaneszi értelemben, amennyiben mindez az etikai semmisséget is magában foglalja, de nem az abszolút semmisség derűs jókedélyűségének tágabb, arisztophaneszi értelmében, amely nem támaszt magasabb igényeket. Inkább arról van szó, hogy ezeket a romlott viszonyokat nagy szavak keretezik a legünnepélyesebb komolyságban, s így a boldog mosoly helyett mélabút érzünk amiatt, hogy egy félresikerült tragédia hever előttünk.

Ha az ellentmondás már a tartalmából adódóan sem ideális természetű, és ha a szubjektum az ellentmondás foglyaként nem érzi ellentmondásnak, hanem inkább teljesen kielégítőnek tűnik fel számára, akkor az efféle diszharmonia komikus. Emlékezzünk Sztrepzsiadészre Arisztophanész *Felbőböl*: ez a

tisztességes athéni polgár Szókratésznél akar filozófiát tanulni. De mivel? Azért, hogy hitelezőit szofista módjára lerázza. Ez a cél, amelyet a filozófia céljaként tételez, a filozófia lényegének mond ellent. Ha azonban ekként kezelik, úgy komikus lesz. Sztrepsziadész ezért kezdetben, amikor őszintén hisz abban, hogy a filozófia megváltja adósságaitól, egészen kellemesen érzi magát, mígnem fia túlszajra a szofisztikában, és a dialektika segítségével bizonyítja annak jogát, hogy a fiú elverheti az apját.

---

<sup>i</sup> A fordítás az [ELTE BTK MMI Esztétika Tanszékén](#) tartott szeminárium öt féléve során készült el Teller Katalin vezetésével; a kölcsönös lektorálást is végző fordítók neve után álló zárójelben az elvégzett félévek számát tüntettük fel. Karl Rosenkranz *Ästhetik des Häßlichen* című művének első kiadása elérhető a [Deutsches Textarchiv adatbázisában](#), a fordítás az utószóval, szerkesztői kommentárokkal ellátott kiadás alapján készült: Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Szerk. és az utószót írta Dieter Kliche. Stuttgart: Reclam, 1990. A német kiadás szerkesztői jegyzeteit kiegészítve végjegyzetekben közöljük a fordítói-szerkesztői kommentárokat.

<sup>ii</sup> Szabó Lőrinc fordítása (Friedrich Schiller: A bűvár).

<sup>iii</sup> Önfeláldozó munkavégzés. Fourier a *Théorie de l'unité universelle* (Az egyetemes egység elmélete) című művének 4. kötetében (1841-es összkidás) tárgyalja a témát.

<sup>iv</sup> Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), német régész, művészettörténész. A mai értelemben vett művészettörténet-írás első művelője, a tudományos régészet megalapítója, a németországi klasszicizmus szellemi megalapozója.

<sup>v</sup> Jean Paul Richter (1763–1825), német író. Első sikeres regénye 1793-ban jelent meg *Die unsichtbare Loge* (A láthatatlan páholy) címmel, ami után áttért a Jean Paul névre. Következő regényét, a *Hesperust* 1795-ben adta ki, amely széles körben ismertté tette német nyelvterületen.

<sup>vi</sup> Friedrich Theodor Vischer (1807–1887), német író, irodalomtudós és filozófus, a 19. századi újabb német esztétika kiemelkedő művelője. Hegel tanításait követve írta meg az *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (Esztétika avagy a szép tudománya) című művét.

<sup>vii</sup> Szótádész (i. e. 3. század), görög komédiaköltő. A künaidologosznak, egy meglehetősen obszcén drámai műfajnak volt művelője. A künaidoszok eredetileg utcai bohócok voltak, akik ünnepi multságok, vásárok alkalmával



---

asszonyoknak öltözve mulattatták a népet. E népi bohózatot emelték idővel irodalmi színvonalra. Alkotásai jó részét az erős gúny és a személyes támadások jellemzik.

<sup>viii</sup> Hermann Kurz (1813–1873), német író, történelmi regények szerzője, irodalomtörténész. Beazonosíthatatlan, mely művére utal Rosenkranz.

<sup>ix</sup> Idézet Gotthold Ephraim Lessing *Für wen ich singe* (Akiknek én énekelek) című verséből. Az első sor így hangzik eredetileg: „Nem az ifjakhoz szól énekem éppen [...]”

<sup>x</sup> Babits Mihály fordítása (Johann Wolfgang von Goethe: Iphigénia Taurisban).

<sup>xi</sup> Eredeti nevén Andrea di Cione Arcangelo (1320–1368), itáliai festő, szobrász és építész, a 14. században Firenzében élt. Művei az olasz gótika stílusjegyeit viselik. Művei közül a legfontosabbak a firenzei Santa Maria Novella templom Strozzi-kápolnájában festett falfestményei: az *Utolsó ítélet*, a *Pokol* (*Dante költeménye nyomán*), illetve a *Paradicsom*.

<sup>xii</sup> Peter von Cornelius (1784–1867), német festő. A Düsseldorfi Akadémia után dogozott Rómában és Münchenben, ahol az ottani akadémia igazgatója volt. Leghíresebb munkái közé tartoznak Goethe *Fausztjához* készült illusztrációi.

<sup>xiii</sup> Ludwig (Louis) Spohr (1784–1859), német zeneszerző, karmester, hegedűművész. Hogy Rosenkranz Spohr mintegy 280 opera-, oratórium- és hangversenyműve közül melyikre vagy melyekre gondol, nem tudni.

<sup>xiv</sup> Rosenkranz itt E. T. A. Hoffmann *Fantáziadarabok Calot modorában. Lapok egy utazó rajongó naplójából* című regényére utal, amely 1819-ben jelent meg.

<sup>xv</sup> Helyesen: Carl Friedrich von Rumohr: *Geist der Kochkunst* [A szakácsművészet szelleme]. Stuttgart – Tübingen [k. n.], 1822; Antonius Anthus: *Vorlesungen über EB-Kunst* [Előadások az étkezés művészetéről]. Leipzig: Wigand, 1838; Friedrich Christian Eugen von Vaerst: *Gastrosophie oder die Lehre von den Freuden der Tafel* [Gasztrózófia, avagy az asztali öröömök tana]. Leipzig: Avenarius & Mendelssohn, 1851.

<sup>xvi</sup> A *Münchhausen báró vidám kalandjai* Gottfried August Bürger 1786–1789 között írta meg. Rosenkranz az akkoriban népszerű feldolgozására utal, amely 1838-ban jelent meg Karl Lebrecht Immermanntól *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken* (Münchhausen. Egy történet arabeszkekben) címmel.

<sup>xvii</sup> Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737–1814), francia mérnök, botanikus, író. Mesterművét, az egzotikus idillt megjelenítő *Paul és Virginie*-t, amely magyarul csak 1993-ban jelent meg, Szerb Antal is méltatta.

---

<sup>xviii</sup> Hans Christian Ørsted (1777–1851), dán fizikus, vegyész, író és költő. Hozzájárult a természettudomány fejlődéséhez, de érdeklődött korának filozófiai irányzatai iránt is. Legjelentősebb tudományos eredménye az elektromágnesség felfedezése.

<sup>xix</sup> Johann Friedrich Ludwig Hausmann (1782–1859), német mineralógus.

<sup>xx</sup> Rosenkranz tévesen Lichtenbergnek tulajdonítja a tételt, holott azt Johann Caspar Lavater fogalmazta meg az 1775-ben megjelentetett *Physiognomische Fragmente* (Fiziognómiai töredékek) első kötetében.

<sup>xxi</sup> Ami Boué (1794–1881), francia-osztrák geológus. Geológiai és földrajzi kutatásaink eredményeit több mint 200 műben, térképen és értekezésben összegezte.

<sup>xxii</sup> Anne „Ninon” de l’Enclos (1620–1705), francia származású kurtizán, író, emellett a művészetek és a tehetséges művészek pártfogója a francia királyi udvarban.

<sup>xxiii</sup> Honoré-Gabriel Riquetti de Mirabeau (1749–1791), francia politikus és forradalmár, szabadkőműves, író, diplomata, újságíró. Mirabeau túl nagy fejvel született, és hároméves korában fekete himlőn esett át, amely arcán mély nyomokat hagyott.

<sup>xxiv</sup> Rosenkranz némileg átértelmezi *A lakoma* dialógusát, amelyben Alkibiadész általánosságban hasonlítja Szókratészt a hangszeres szilének szobraihoz, amelyek kinyitva istenképeket rejtnek magukban. Vö. Platón: *A lakoma*. Platón összes művei kommentárokkal. Telegdi Zsigmond fordítását átdolgozta Horváth Judit. Budapest: Atlantisz, Budapest, 2005, 215b–d.

<sup>xxv</sup> Rosenkranz emlékezetből idéz, tévesen. A szót, ahogy ő írja, Arisztotelész nem használta; így írandó: *συμπερηκτός* (véletlen).

<sup>xxvi</sup> A festmény valójában Hans Memling munkája, ám Rosenkranz korában Eycket tartották a mű alkotójának.

<sup>xxvii</sup> Vö. Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meister vándorévei*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Európa, 1983, 268. o. sk.

<sup>xxviii</sup> Vö. Johann Gottfried von Herder: *Über die neuere Deutsche Litteratur. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend* (1766–1767) [Az újabb német irodalomról. Mellékletek a levelekhez a legújabb irodalom tárgyában]. In: uő: *Werke in zehn Bänden*: 1. k.: *Frühe Schriften 1764–1772*. Szerk. Ulrich Gaier. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 423. o.

<sup>xxix</sup> *Sár és vér* (sárral és vérrrel bemocskolt ember). Xavier Marmier: *Letters sur l’Amérique* [Levelek Amerikáról]. Ixelles: Delevigne et Callewaert, 1851, 1. k., 165. o.

<sup>xxx</sup> Michel-René Hilliard d’Auberteuil 18. századi párizsi színházakról szóló folyóiratainak egyike.

---

<sup>xxx</sup>i Dóczy Lajos fordításában: „Csak egy van, el nem tűrhető: / A szakadatlan szép idő.”

<sup>xxxii</sup> Ó, mily unalmas!

<sup>xxxiii</sup> Ami nem létezik, arról semmi sem állítható.

<sup>xxxiv</sup> Unos-untalan.

<sup>xxxv</sup> A jelen fordításban a következő kiadást idézzük: Aristophanes: A békák. In: uó: Vigjátékai. Ford. Arany János. Budapest: MTA, 1879, 2. k., 203–313. o., itt: 293. o. skk.

<sup>xxxvi</sup> Charles Dickens (1812–1870), angol író. 1833–1836 között használta a Boz írói álnevet, amely alatt *Sketches by „Boz”*, *Illustrative of Every-day Life and Every-day People* című tárcáit jelentette meg. Fiatalabb testvérét, Augustust becézte Mosesnek Oliver Goldsmith műve, *A wakefieldi lelkész* egyik szereplője után. Mivel humorosan, orrhangon ejtette ki a Mosest, így az Boses lett, röviden Boz.

<sup>xxxvii</sup> Washington Irving (1783–1859), amerikai író, életrajzíró, történész és diplomata. Történelmi munkáiban többek közt George Washington életútját rajzolja meg, irodalmi hírnevét a *Vázlatkönyv* című, 1819 és 1820 között kiadott esszé- és novellagyűjteményével alapozta meg.

<sup>xxxviii</sup> Karl Ferdinand Gutzkow (1811–1878), német költő, drámaíró és író. Magyarul megjelent műve: *Czaff és kard* (1845).

<sup>xxxix</sup> William Hogarth (1697–1764), angol festő, grafikus, rézmetsző, a modern karikatúristák előfutára, az angol nemzeti festészet megeremtője.

<sup>xl</sup> Ludwig Tieck (1773–1853), német romantikus költő, író, műfordító, 1812 és 1817 között jelentette meg háromkötetes mesegyűjteményét.

<sup>xli</sup> André Le Nôtre (1613–1700), francia kertépítész, a Versailles-i kastély parkjának tervezője, a franciakert megeremtője.

<sup>xlii</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), német költő, a szentimentalizmus meghatározó képviselője.

<sup>xliii</sup> Spártai királyfiak, Tündareosz király és Léda két ikerfia, Kasztór és Polüdeukész. Nevük jelentése Zeusz-fiak, mert Polüdeukészt Zeusz nemzette, aki ezért halhatatlan lett, míg Kasztór halandónak született. Őket ábrázolja az Ikrek csillagkép.

<sup>xliv</sup> George Gordon Byron: *Transformatio*. Dráma. Ford. Mayné Marczali Erzsi. Budapest, 1913, 13. o. sk. Kiemelés Rosenkranztól.

<sup>xlv</sup> Id. mű, 23. o. Rosenkranz az általa idézett német fordításban kiemeli a „Häßlichkeit ist kühn” (a rótság merész) tagmondatot, amely az angol eredetiben a következőképpen hangzik: „Deformity is daring” (a deformáltság merész).

<sup>xlvi</sup> Id. mű, 24. o. sk. A német fordításban – az angol eredetihez hívebben – Arnold valóban magányosnak nevezi magát az idézet utolsó sorában.

---

<sup>xlvii</sup> Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), spanyol drámaíró. *A csodatevő mágnus* a spanyol irodalomban a Faust-legenda első feldolgozásának számít.

<sup>xlviii</sup> Anastasius Grün: Az utolsó költő. In: Vajthó László (szerk.): Német anthológia (1150–1900). Budapest: Singer és Wolfner, 1916, 83. o.

<sup>xlix</sup> A saját súlyától dől össze. A Horatiusnak tulajdonított szállóige eredeti formájában: „A bölcsesség nélküli erő a saját súlyától dől össze.” (*Vis consili expers mole ruit sua.*)

<sup>l</sup> A fordítást a következő kiadásból idézzük: [Eugène] Scribe – [Germain] Delavigne: Ördög Róbert. Regényes dalmű. Ford. Asztalos Károly. Pest: Pfeifer, 1872, 16. o.

<sup>li</sup> Friedrich Hebbel: Mária Magdolna. Polgári szomorújáték 5 felvonásban. Ford. Dr. Hevesi Sándor. Gépirat, 34. o.

<sup>lii</sup> Hebbel: i. m., 50. o.

<sup>liii</sup> Tudományosan vitatott okokra vezethető vissza az a ritka jelenség, hogy a patkányok egymásba fonódó farka összerohad. A néphit szerint rossz óment jelentett egy ilyen patkánycsoport felbukkanása.

<sup>liv</sup> Az önmagával ellentétben álló egység.

<sup>lv</sup> Vö. Immanuel Kant: Az ítélőerő kritikája. Ford. Papp Zoltán. Szeged: Ictus, 1997, 2. §, 118; Ak. V, 204.

<sup>lvi</sup> Rosszhírű italozó, mulató.

<sup>lvii</sup> Rejtekhely.