A FILOZÓFIA KLASSZIKUSAIBÓL

Montesquieu: Elmélkedés azon öröm okairól, amelyet a szellem alkotásai és a szépművészet termékei keltenek bennünk

Franciaországban az újkori esztétikai gondolkozás közvetlen előzményeit a XVII. század irodalom- és festészetelméleti értekezéseiben kell keresni. Az irodalomelméleti érdeklődés kibontakozása a klasszicizmus doktrinájának kialakulásával esik egybe. Ez a doktrina a humanista hagyományon alapszik; a szerzők teóriáik elvi magvát az antik irodalomelméletből, mindenekelőtt Arisztotelész *Poétikájából* vélik levezetni, valóságos állásfoglalásukban azonban a művészi jelenségek lényegének feltárására törekvő arisztotelészi *leírás* helyett az irodalomban követendő formális szabályok *előírása* felé sodródnak, részben már Arisztotelész olasz kommentátorainak hatására, főként azonban a kiépülő abszolút monarchia vezető köreinek s az irodalmi közvéleményt meghatározó rétegeknek (az Udvarnak és a Városnak) a francia társadalmi viszonyokban gyökerező igényei és ízlése következtében. A klasszicizmus elméleti irodalma már kezdettől (1630 tájától) tele van ösztönösen racionális elemekkel, de később össze is fonódik a racionalista filozófiával. A század második felének kritikai írásaiban Descartes közvetlen hatásával lehet találkozni. Ám filozófiájának esztétikai következményeit Descartes nem bontakoztatta ki, az elméletírók (Marolles, Rapin, Bouhours, le Bossu) pedig csak felszines vonásait ragadták meg, azt, ami idealista álláspontjukkal (katolicizmusukkal, halvány platonizmusukkal) és tekintélytiszteletükkel összeegyeztethető volt; a francia gondolkodás a XVII. században nem jutott a szorosabb értelemben vett *esztétikai* általánosítás szintjére.

A századforduló tájékán az irodalomelméleti érdeklődés újabb hullámával találkozunk.[1] Kiváltó okait néhány irodalmi és közéleti eseményben kell keresnünk: a régiek-modernek tovagyűrűző háborúságában *(Querelle des Anciens et des Modernes)*, fordítások nyomán támadt vitákban vagy az Akadémia terveiben, melyeknek Fénelon kiváló *Levelét* köszönhetjük.[2] Sajnos, az a világnézeti erjedés, amely az osztályok erőviszonyainak lassú átrendeződése, az egyre inkább zsarnokivá merevülő és súlyos katonai-gazdasági vereségeket elszenvedő monarchia megrendülése, az empirista, szenzualista, szkeptikus áramlatok felbukkanása, a természettudományos gondolkodás megerősödése stb. nyomán ekkor már megindult,[3] alig-alig érezhető az irodalomelmélet síkján; a klasszicizmus pozíciói lényegében érintetlenek; a külföld (Pope, Gravina, Muratori) a racionalizmust erősíti; a régiek-modernek vitája csak igen áttételesen árulkodik az eszmények megrendüléséről és a humanizmus válságáról;[4] legfeljebb bizonyos relativista elemek (a történelmi változások és a „klíma" szerepének elismerése) jelentenek előrelépést. Az első, szorosabb értelemben vett *esztétikai* írások is alig egyebek a hagyományos raciona-

[1] Ehhez kapcsolódnak Boileau értekezései: *Traité du sublime... suivi de Remarques*, 1683; *Réflexions critiques...* 1694; Saint-Évremond műve: *Sur les Poèmes des Anciens et des Modernes*, 1685; Fontenelle két tanulmánya: *Réflexions sur la Poétique*, 1685; *Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688; majd valamivel később: Houdard de la Motte, *Discours sur la poésie en général...* 1707; Mme Dacier, *Des causes de la corruption du goût*, 1714; l'abbé Terrasson, *Dissertation, critique sur l'Iliade*, 1715 stb.

[2] *Lettre sur les Occupations de l'Académie*, 1714.

[3] L. különösen Bayle szótárát, Fontenelle egyes műveit. Spinoza, Locke ekkor kezd — igen lassan — ismertté válni.

[4] L. erről J.-L. Goré: *L'Itinéraire de Fénelon: humanisme et spiritualité*, 1957. 256—75. o. és L. Wencelius, *La Querelle des Anciens et des Modernes et l'Humanisme*, Bull. de la Soc. d'Ét. du XVIIe s., n° 9, 10, 1951, 14—35. o.

lista-klasszicizáló álláspont felhígításánál és pedáns kiteregetésénél.[5] Egyedül Dubos abbé a kivétel; műve (*Réfléctions critiques sur la Poésie et la Peinture*, 1719.) a művészi jelenségek friss szemléletéről tanúskodik, de a művészet autonóm vonásait keresve és hangsúlyozva irracionális és szubjektivista álláspontra jutott.

Azok az újabb értekezések, amelyek az Enciklopédia előtt megjelennek,[6] továbbra sem mozdítják el a francia esztétikát felszínes-vulgáris racionalista álláspontjáról. Bár a „filozófusok" nagy rohama a század derekán már sok új termékeny szempontot is felvet, s igyekszik elszakítani a művészetszemléletet teológiai kapcsolataitól, a francia esztétika nem éri el a korabeli angol esztétikai irodalom (Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Burke, Gerard) európai jelentőségét, de alatta marad az 1750 után kibontakozó német esztétika (Baumgarten, C. F. Meier, Sulzer, Mendelssohn, Winckelmann, Lessing, Herder, Kant) absztraháló erejének is.

Ennek oka nagyrészt a francia felvilágosodás sajátos jellegében keresendő. Németországban az *ízlés* kérdése — éppen Németország viszonylagos elmaradottsága következtében — az elméleti érdeklődés egyik *központi* problémájává válik;[7] Franciaországban viszont a vallási, társadalmi, politikai és gazdasági kérdések körül kristályosodnak ki a viták; a felvilágosult propaganda adott feladatai és lehetőségei csak erősítik a „filozófusokban" azt a racionális előítéletet, amely a művészi megismerést alárendeli a tudományos megismerésnek. Érdeklődési körükből természetesen a *szép* sem maradt ki, sőt az Enciklopédiával kapcsolatos gyakorlati igények közvetlen állásfoglalásra is késztették őket.[8] De különféle módon és különféle okokból kifolyólag mindegyiküknél háttérbe szorult az esztétika: Montesquieu komoly perzsái már 1721-ben megvetéssel szólnak a franciák frivol irodalmáról (137. levél), hiszen a társadalmi rendszer, az intézmények, az erkölcsök kérdését mérhetetlenül fontosabbnak ítélik; Voltaire-t szenvedélyesen érdekelte a művészet gyakorlata és az ízlés mint eleven és ható tényező, de a filozófiai általánosítástól — empirizmusa, metafizika-ellenes álláspontja, a „végső okok" kutatásával szemben érzett gyanakvása következtében — tudatosan elzárkózott;[9] Rousseau „esztétikája" az első, erősen vázlatos és paradoxális értekezéstől kezdve[10] egyre inkább a meggyőződéses művészettagadás felé fejlődött.[11] Egyedül Diderot jutott el jelentős és önálló esztétikai felfogásig, s álláspontja, tudjuk, ezúttal nemcsak értékes dokumentum maradt, mint filozófiai írásainak túlnyomó többsége, hanem termékeny hatást is gyakorolt az európai gondolkozásra.[12]

Hozzá képest Montesquieu állásfoglalása kétségkívül tartózkodónak és hagyományosabbnak tűnik, s ezt a dátumoknak és az alkalomnak bizonyos egybeesése csak még

[5] J.-P. de Crousaz, *Traité du Beau*, 1715.

[6] Silvain, *Traité du Sublime*, 1732; N.-C. Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, 1735; Y.-M. André, *Essai sur le Beau*, 1741; C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même prindcipe*, 1746

[7] „Jetzo philosophieren wir über alles — und über unsern Geschmack fast am meisten" — írja a *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften* (vol. 2., p. 241.) — Idézi A. Nivelle, *Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, 1955, 10. o.

[8] Voltaire a *Temple du Goût*-ban és a *Siécle de Louis XIV* 32. fejezetében már állást foglalt esztétikai kérdésekben; most ismét több címszó (*Beau, Beauté, Esprit, Goût, Imagination, Style*) kapcsán fejti ki nézeteit. D'Alembert ír is egy tanulmányt az Enciklopédiában az ízlésről (*Réflexions sur l'usage et l'abus de la philosophie dans les matières de goût*). Az agg Fontenelle újra megszólal (*Sur la poésie en général*, 1751), s Buffon is ekkortájt írja értekezését *a* stílusról (*Discours sur le style*, 1753). Rousseau-ról és Diderot-ról l. lejjebb.

[9] Jellegzetes példája ennek Beau-cikke, amelyben egyszerűen kifigurázza a szépség általános fogalmán töprengőket. Az ízlés okainak feltárását d'Alembert is képtelen vállalkozásnak tartja idézett tanulmányában. A metafizika-ellenes, kritikai, tudományos szkepszis egyáltalán nem kedvezett az esztétikai elmélet kibontakozásának.

[10] *Discours sur les sciences et les arts*, 1750.

[11] *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758.

[12] Főbb művei ezen a téren: *Lettres sur les sourds et les muets*, 1751 (polémia Batteux-vel); *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, 1752 (az Enciklopédiában); *Discours sur la poésie dramatique*, 1758; *Salons*, 1759-től; *Eloge de Richardson*, 1761; *Essai sur la Peinture*, 1765; *Paradoxe sur le comédien*, 1773. — Hatása Lessingre közismert. A *Szép*ről írt tanulmányát már 1759-ben olvassa és tanítványának, Hamannak ajánlja Kant. (R. Mortier, *Diderot en Allemagne*, 1954, 151. o.)

inkább aláhúzza. Az ízlésről szóló tanulmányát az *Enciklopédia* számára írta 1754-ben;[13] Diderot esszéje a *Szépről* ugyanitt jelent meg két évvel ezelőtt.

Igaz: ahhoz, hogy Montesquieu esszéjét méltányosan ítélhessük meg, figyelembe kell vennünk, hogy nyilvánvalóan vázlattal állunk szemben; a fejtegetés töredékes, az elkészült részletek kidolgozása helyenként érezhetően csiszolatlan.

A tanulmány nagyrészt a francia esztétikai-kritikai irodalomból táplálkozik, kisebb mértékben talán az angol esztétikából is (Hutcheson).[14] A német esztétikai irodalommal kronológiai okokból még alig kell számolni,[15] legfeljebb az enciklopedisták közt is ismert Wolff filozófiájával.[16] A Croce nyomán meggyökeresedett nézetről, amely szerint Montesquieu olvasta volna a *Sienza nuovát*, nemrég kimutatták, hogy bizonyítatlan feltevésen alapszik.[17]

Az esszé általános koncepciója megfelel Montesquieu felvilágosult álláspontjának. A hagyományos francia esztétikák nem mulasztották el a szépséget valamilyen formában Istenre visszavezetni; ilyen erőfeszítéssel szerzőnknél nem találkozunk. Feltűnő az etikával való kapcsolat hiánya is: e tekintetben nemcsak a francia klasszicizáló elmélettől tér el,[18] hanem minden olyan újabb — az angoloknál és a németeknél egyaránt igen elterjedt — álláspontól is, amely a művészetben az erényes érzelmek iskoláját látta. Montesquieu ezúttal is a jelenségek általános törvényszerűségeinek objektív feltárására törekszik: az esztétikai jelenség az ő szemében pszichológiai megnyilvánulás (a tetszés érzése: *plaisir*), amelynek fel kell mérni lehetséges okait és az okok kombinációit. Az esztétika ezzel a műélvezés pszichológiájához közelít; az esztéta magatartása pedig a tényeket megfigyelő és regisztráló természettudóséhoz hasonlít.[19]

Ezzel szorosan összefügg, hogy Montesquieu elszakad a dogmatikus-normatív álláspontól is. Arisztotelész neve elő sem fordul; a tekintély-elvnek nyoma sincs. A híres „szabályok" szinte csak függelékben jelennek meg, s csupán azoknak a technikai isme-

[13] Montesquieu kezdettől fogva rokonszenvvel figyelte a nagy vállalkozás születését, és támogatását is megígérte, tényleges közreműködését azonban egészségi állapota (évek óta vak volt) erősen akadályozta. A neki felajánlott *Démocratie* és *Despotisme* címszó megírását nem is vállalta, s így az ízlésről szóló tanulmánya az egyetlen írás, amely nevét a nagy műben képviseli. Az enciklopédisták mégis mindig maguk közé számították, s mikor meghalt, leróták tiszteletüket előtte; az V. kötet 1755 szeptemberében az ő „dícséretével" jelent meg. Tanulmánya csak később, a VII. kötetben látott napvilágot, a *Goût* címszó alatt, d'Alembert és Voltaire azonos tárgyú cikkének a társaságában.

[14] Francis Hutcheson műve *(An inquiry into the original of our ideas ot Beaty and Virtue*, 1719) francia fordításban is megjelent 1749-ben. Diderot elég részletesen ismertette Hutcheson álláspontját az *Enciklopédia* Beau-cikkében.

[15] Emlékeztessünk a fő dátumokra: Baumgarten *Aestheticá*jának első része 1750-ben jelent meg, Meier főműve *(Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften)* pedig 1748-tól 50-ig, tehát még Montesquieu cikkének megszületése előtt, de sem gyors franciaországi elterjedésükről nincs adatom, sem Montesquieu cikkén nem látom a nyomukat. A többi munka későbbi (Mendelssohn: *Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, 1757; Winckelmann: *Geschichte der Kunst*, 1756; Lessing: *Laokoon*, 1756; Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771 stb.). — J.-V. König finom tanulmányát *(Untersuchungen von dem Guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst*, 1727), úgy látszik, Montesquieu nem ismerte.

[16] J. C. Wolff *Psychologia empirica* c. művének (1732) francia fordítása 1745-ben jelent meg. Wolff esztétikai álláspontját Diderot ismerteti a már említett *Szép*-cikkben. Közismert Voltaire hadakozása a leibnizi-wolffi filozófiával *(Candide)*.

[17] W. Folkierski: *Montesquieu et Vico*. In: *Actes du Congrès Montesquieu*, 1956, 127—140. o.

[18] A XVII. század egyik legjellegzetesebb irodalomelmélet-írójának, a Lamoignon elnök köréhez s ezen át Boileau baráti társaságához tartozó Rapin atyának egyik művéből *(Réflexions sur la Poétique*, Amsterdam, 1686) idézzük a következő mondatokat: „. . .La fin principale de la Poësie est de profiter . . . en purifiant les moeurs, par les instructions salutaires . . ." (123. o.) „Ce n'est mesme que pour estre utile que la Poësie doit estre agréable: le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour profiter." (124. o.)

[19] Diderot-nál, mint ismeretes, az etika ismét kapcsolatba kerül az esztétikával. De ő más alapon áll: a teológiára épülő feudális ideológiák „filozófusi" tagadásán túl osztálya erkölcsét és ízlését építi.

reteknek a körét jelölik, amelyre mindenféle *mesterség* épül,[20] de amelyeken az igazi művésznek túl kell emelkednie.[21]

Itt jut éppen szerephez az ízlés, a *goût*. Montesquieu szóhasználata igazolja V. E. Alfierinek azt a nézetét, hogy „az ízlés elmélete mint az intellektuális apriorizmus kritikája és a tekintély-elv alóli emancipáció jött létre".[22] Felfogásán érződik a dogmatikus és egyoldalúan racionalista esztétikákkal szemben létrejött áramlatok (Dubos, Hutcheson) nyoma; az ízlésről, amelyet a tanulmány elején adott meghatározás alapján gyors és biztos ítélőképességként kellene értelmeznünk,[23] később hangoztatja, hogy megelőzi a racionális ítéletet; egészében inkább érzésként kezeli. Szembekerülve az ízlésnek mint velünk született adottságnak (Dubos és Hutcheson „hatodik érzékszervről" beszélt) és mint alakítható képességnek a dilemmájával, Montesquieu a „goût naturel" és a „goût acquis" megkülönböztetésével próbálja megoldani a csomót;[24] e két fogalom tartalma azonban meglehetősen homályos marad. Ízlés és értelmi ítélet viszonya a tanulmányban nem tisztázódik, csak szoros kapcsolatukat érezteti a szerző.

A jelzett „fellazulások" ellenére is világosan kitapintható Montesquieu alapvetően racionalista álláspontja. Ez nemcsak az „ész örömeinek" szentelt fejezetből derül ki,[25] nem is csupán a szövegben elszórtan előforduló intellektualista deklarációkból,[26] hanem a „lélekről" alkotott egész koncepciójából. Montesquieu az egyetemesként felfogott, elvont emberi tudatból indul ki; éppen ez az álláspontja biztosítja, hogy az esztétikai élvezet okait objektív, minden ember számára érvényes jelenségekként írja le, noha a szépségről adott meghatározása a szubjektív értelmezésnek is kaput nyithatna. Az örömökről vallott felfogása közvetlenül vagy végső soron Descartes-ra, a percepciók felosztásának Descartes-i elméletére *(Les Passions de l'âme*, art. 19—25.) vezethető vissza; talán André atya közvetítő szerepét is figyelembe lehet venni.[27] A karteziánus hagyomány él öröm (élvezet) és fájdalom indirekt elválasztásában,[28] fel sem vetődik (mint Dubos-nál, Burke-nél), hogy az esztétikai élményben a fájdalomnak is lehet része.

Ez a racionalista alap helyenként erősen szenzualista irányban módosul. Bár bevezetésül Montesquieu hangsúlyozza a léleknek az érzékszervektől független örömeit, a továbbiakban már nem tudja elképzelni a léleknek a testtől független létét, az érzékszervektől független megismerését,[29] s a gyakorlatban, az örömök okainak elemzése közben mindenütt az érzékszervek közvetítésével számol, a szellem örömét mintegy az érzéki öröm folytatásaként írja le. Sőt: ugyanabban a fejezetben, amely a lélek önállóságáról szóló deklarációval indul, eljut oda, hogy a művészetek alapvető sajátosságait az ember érzékszerveinek adott számától és jellegétől teszi függővé. Ez olyan szenzualista álláspont, mely csírájában hordja az idealista következményeit is: a fejlődéstörténeti

[20] A francia *art* szó, amely a XVIII. században egyaránt jelöli a mesterségeket és a művészeteket, jól kiemeli itt a művészet *mesterségbeli* oldalát.

[21] Összehasonlításul idézzük ismét Rapin atyát: „Cet ouvrage n'est point un nouveau plan de Poëtique: parce que celuy d'Aristote est le seul auquel il faut s'attacher, comme à la régle la plus juste qu'il y ait... on ne va à la perfection que par ces régles, et on s'égare dès qu'on ne les suit pas." (Id. mű 113. o.)

[22] Vittorio Enzo Alfieri: L'estetica dall'illuminismo al romanticismo. C. Marzorati, Milano, 1957, 99. o.

[23] A meghatározás nem idegen Batteux ízlés-definiciójától.

[24] Ez kissé emlékeztet Trublet teóriájára, aki a „goût spirituel" és a „goût corporel" közt tett különbséget.

[25] Alfieri csupán erre hivatkozik, védelmébe véve Montesquieuvel szemben az olasz barokk művészetet. (Id. mű 102. o.)

[26] „Notre ame est faite pour penser" — „A kíváncsiságról" szóló fejezet élén.

[27] Alfieri (id. mű 101. o.) André atyában látja Montesquieu forrását. De André atya merev és egyértelműen vallásos szemléletű felosztása a *szép*ről *(beau essentiel:* a szépség isteni archetípusa; *beau naturel:* az isten teremtette természeti szép; *beau arbitraire:* az ember alkotta szép) véleményünk szerint messze esik Montesquieu felfogásától. Egyébként André atya is karteziánus (és malebranchista).

[28] Vö. Descartes, *Principes de la philosophie*, art. 191.

[29] Itt mintha Batteux-vel is vitatkoznék. „Notre âme connaît, et ce qu'elle connaît produit en elle un sentiment" — állítja Batteux. (Idézi W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*. Paris, Champion, 1925, 56. o.) „Si notre âme n'avoit pint été unie au corps, elle auroit connu — felel Montesquieu —; mais il y a apparence qu' elle auroit aimé ce qu'elle auroit connu: à présent nous n'aimons presque que ce que vous ne connaissons pas." (Des plaisirs de notre âme.)

szempont nélkül (amely Diderot-nál már feldereng) és a megismerés absztrakt fokának elhanyagolása folytán egyfelől a „teremtés önkénye", másfelől az agnoszticizmus fenyeget. A művészetnek az emberi szervezettől való függését kimutatva Montesquieu is él az állat-párhuzammal, amelyet a korabeli esztétikák (pl. Hume) olyan gyakran kiaknáznak.[30]

Sajátos, hogy Montesquieu ebben a tanulmányában nem érvényesíti termékeny klíma-elméletét, holott ez az esztétikai jellegű meggondolásokban már előtte is felvetődött (Ogier, Juan de la Cueva, Saint-Evremond, Mme Dacier, Fontenelle, Dubos). Annál kellemesebb meglepetés, hogy a mitológia jellemzésénél a művészet történeti meghatározottságának gondolata is feldereng, ellentétben a szerző általános koncepciójának univerzális lélektanával. Egyáltalán: a merev elvi kiindulópontok örvendetesen fellazulnak a tanulmány során: a szépnek hasznossági érzés nélküli tetszésként való meghatározását is erősen módosítják az asszociációk játékára-kombinációira vonatkozó megfigyelései.

Amint látható, Montesquieu *elvi* álláspontja meglehetősen eklektikus, következetlen,[31] sőt ellentmondásos is. Ez általános szellemi magatartásának következménye. Filozófus, de óvakodik mindenféle *rendszertől*, csupán megfigyeléseit szedi *rendbe:* tudós, de a tudományos eljárások kíméletlen „szárazsága" helyett humanista modorú „vélekedésekkel" rokonszenvez; felvilágosult elme, de nyitva hagyja a kiskaput álláspontja hagyományos értelmezése számára is. A kis esszében ugyanazok a vonások fedezhetők fel, mint élete főművében: sok megtermékenyítő anyag és gondolat — és elmosodó egyéni álláspont, némi megalkuvással (amiért a *Törvények szellemét* például már Helvetius szemrehányásokkal illette). Diderot, aki *Szép*-cikkében Szent Ágoston és André atya magasztalásával is alig rejti el, hogyan próbálja kiirtani az esztétikából a transzcendencia és a szubjektivizmus nyomait,[32] furcsább, kiegyensúlyozatlanabb, „komolytalanabb", de frissebb, bátrabb és modernebb.

Montesquieu esszéje természetesen nemcsak az ízlés meghatározása, hanem a szerző ízlésének megismerése végett is érdekel bennünket. De sok meglepetésre itt sem számíthatunk. Megtudjuk, hogy szerzőnk a nagy, áttekinthető látványt szereti, a rendbe, szimmetriába, csoportosításba foglalt változatosságot, a világosságot és az ésszerűséget, az egésznek alárendelt részleteket és a nagy egységeket, a rendezett parkokat és a nyílt arcú, humanizált természetet, a görög templomok nemes ritmusát és a mitológia derűjét: a legtisztább klasszikus hagyományt védelmezi. Mint Voltaire, példáit ő is mindig „a négy század" (Periklész — Augustus — X. Leo — XIV. Lajos) egyikéből veszi; a gótikát és a barokkot elutasítja, az „új érzékenységről" még nincs tudomása.

Tanulmányának legértékesebb és legmaradandóbb elemeit megfigyeléseiben, kritikai megjegyzéseiben, tanácsaiban látjuk. Itt érvényesül leginkább a humanista, a „filozófus", az író, az utazó gazdag tapasztalata. És e tekintetben a cikk jól töltötte be a hivatását; alkalmas volt arra, hogy elgondolkoztassa és jó ízlésre nevelje az Enciklopédia széles olvasótáborát.[33]

Lakits Pál

[30] Alfieri Montesquieu tanulmányának „materialista" elemeit Lévesque de Pouilly hatásával *(Théorie des sentiments agréables,* 1747) magyarázza (id. mű 101. o.). A kérdésben nem tudok állást foglalni, mert az idézett művet nem sikerült megszereznem. De a Montesquieu vallotta álláspont eléggé a „levegőben volt".

[31] Érdemes kitérni arra, hogy például az örömök forrásai hol a lélek immanens tulajdonságai (mint a kíváncsiság), hol pedig a tárgy objektív sajátosságai (mint a szimmetria).

[32] Furcsa, hogy André atya dicséretét a Diderot-kommentárok mennyire készpénznek tekintik, s mennyire nem veszik észre a megbúvó polémiát! L. például a kitűnően tájékozott P. Vernière ártatlanságát (Diderot, *Oeuvres esthétiques,* Garnier, 1959, 387—9. o.)

[33] Montesquieu művét az esztétikatörténetek általában nem sok figyelemre méltatják; a kézikönyvek egy részében még csak neve sem fordul elő; Folkierski (id. mű) lábjegyzetben intézi el, egyedül Alfieri szentel neki egyetlen — túlnyomórészt informatív jellegű — oldalt (id. mű 101—102. o.).

Montesquieu: Elmélkedés azon öröm okairól, amelyet a szellem alkotásai és a szépművészet termékei keltenek bennünk[1]

Földi életünkben lelkünk három fajta örömöt ízlel: vannak olyan örömök, amelyeket önnön létéből merít; az örömök más része a testtel való egyesüléséből származik; végül a harmadik fajta azokon a megrögzött módokon és előítéleteken alapul, amelyeket bizonyos intézmények, bizonyos gyakorlat, bizonyos szokások hatására vett föl.

Az ízlés tárgya: lelkünk különböző örömei, úgy mint a szép, a jó, a kellemes, a naív, a finom, a gyengéd, a kecses, a „nem tudom micsoda", a nemes, a nagy, a fenséges, a magasztos stb. Így például, amikor örömmel fedezzük fel valamely dologról, hogy hasznos számunkra, azt mondjuk, hogy jó; amikor örömöt találunk a dolog látásában anélkül, hogy valamilyen közvetlen hasznosságot ismernénk fel benne, szépnek nevezzük.

A szép, a jó, a kellemes stb. forrásai tehát bennünk magunkban vannak; s okaikat keresni annyi, mint lelkünk örömeinek okait keresni.

Vizsgáljuk hát meg lelkünket, tanulmányozzuk tetteiben és szenvedélyeiben, keressük örömeiben: leginkább ugyanis ezekben nyilatkozik meg. Örömét lelheti a költészetben, a festészetben, a szobrászatban, az építészetben, a zenében, a táncban, a különféle játékban, végül a természet és a művészet alkotásaiban. Vegyük szemügyre, hogyan és mikor okoznak ezek örömöt; adjunk magyarázatot érzéseinkre: ez elősegítheti ízlésünk nevelését, hiszen az ízlés nem egyéb, mint az a képesség, amellyel bármely dologról pontosan és gyorsan felismerjük, hogy mekkora örömöt kell az emberekben kiváltania.

Lelkünk örömei

A léleknek, függetlenül az érzékekből származó örömöktől, vannak olyan örömei, amelyeknek az érzékek nélkül is birtokában volna, s amelyek belsőleg sajátjai: ilyenek azok az örömök, amelyeknek forrása a kíváncsiság, a léleknek saját nagyságára vonatkozó gondolatai, a tökéletességével kapcsolatos gondolatok, létezésének gondolata, szemben a semmi érzésével, az az öröm hogy milyen számtalan sok dolgot láthat stb., az eszmék összehasonlításának, összekapcsolásának és szétválásának öröme stb. Ezek az örömök az érzékektől függetlenül hozzátartoznak a lélek természetéhez, mert minden gondolkodó lényre jellemzők; és teljesen fölösleges itt azt vizsgálni, hogy lelkünk a maga

[1] Réflexions sur les causes du plaisir qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des beaux-arts. Oeuvres complètes de Montesquieu, avec les notes de tous les commentateurs. Tome II. Lefèvre, Párizs, 1839. 427—449. o.

örömeit mint a testtel egyesült vagy a testtől elválasztott szubsztancia birtokolja-e, mert mindig hozzátartoznak, és ők alkotják az ízlés tárgyát: így most egyáltalán nem fogjuk megkülönböztetni azokat az örömöket, amelyek a léleknek a természetéből fakadnak, azoktól, amelyek a testtel való egyesüléséből születnek; mindkét fajtát természetes örömnek fogjuk nevezni, s megkülönböztetjük a szerzett örömtől, amely a lélekben bizonyos szálakkal a természetes örömhöz kapcsolódik; s ugyanezen a módon és ugyanebből az okból megkülönböztetjük a természetes ízlést és a szerzett ízlést.

Jó, ha ismerjük azoknak az örömöknek a forrását, amelyeknek mértéke az ízlés: a természetes és szerzett örömök ismerete révén kijavíthatjuk természetes ízlésünket és szerzett ízlésünket. Létünk örömeit felmérni, sőt olykor még érezni is csak akkor fogjuk tudni, ha abból az állapotból indulunk ki, amelyben létünk most van, s megismerjük ezeket az örömöket.

Ha lelkünk nem egyesült volna a testtel, lennének ismeretei; de valószínüleg szeretné azt, amit ismerne: jelenleg viszont, amit szeretünk, szinte nem is ismerjük.

Létezési módunk merőben tetszőleges; lehettünk volna úgy alkotva, ahogy vagyunk, de másképp is. De ha másképp lettünk volna alkotva, másképpen látnánk; ha eggyel több vagy eggyel kevesebb szervünk volna, más lenne az ékesszólás, más lenne a költészet; ha meglevő szerveink másképpen szövődnének egymásba, megint csak más lenne a költészet; így például ha szerveink felépítése hosszabb figyelemre tenne bennünket képessé, mindazok a szabályok, amelyek figyelmünk mértékétől függően szabják meg a tárgy beosztását, egyszerűen nem léteznének; ha szellemünk képes volna mélyebbre hatolni, mindazok a szabályok, amelyek szellemünk mélyrehatolásának mértékén alapulnak, szintén elesnének; végül mindazok a törvények, amelyek ezért alakultak ki, mert gépezetünk ilyen és nem más, egészen máshol volnának, ha gépezetünk nem ilyen volna, hanem más.

Ha látásunk gyengébb és zavarosabb volna, kevesebb tagozott párkányzatra s nagyobb egyöntetűségre volna szükség az építészetben; ha látásunk élesebb volna s lelkünkkel egyszerre több dolgot tudnánk észlelni, az építészetben több díszítésre lenne szükség; ha fülünk olyan volna, mint bizonyos állatoké, jónéhány hangszerünket át kellene alakítani. Tudom, hogy maguk a dolgok között fennálló viszonyok ugyanazok volnának; de minthogy a hozzánk való viszonyuk más volna, a dolgok nem gyakorolnák ránk azt a hatást, amelyet a jelen állapotban gyakorolnak; s minthogy a művészet tökéletessége abban rejlik, hogy úgy állítja elénk a dolgokat, ahogyan azok a lehető legtöbb örömöt okozzák nekünk, a művészetnek meg kellene változnia, mert más volna az öröm kiváltásának legcélravezetőbb módja is.

Első pillantásra azt hihetnénk, hogy ahhoz, hogy az embernek ízlése legyen, elég ismernie örömeink különböző forrásait, s ha elolvassuk, mit mondott erről a filozófia, máris van ízlésünk, s bátran megbírálhatjuk a műalkotásokat. A természetes ízlés azonban nem elméleti ismeret, hanem éppenséggel ismeretlen szabályok azonnali és hibátlan alkalmazása. Nem szükséges tudnunk, hogy az az öröm, amelyet egy bizonyos, szépnek látott dolog okozott nekünk, a meglepetésből ered, elég, ha meglep bennünket, s éppen annyira lep meg, amennyire kell, sem jobban, sem kevésbé.

Így mindaz, amit itt elmondhatunk, s mindazok a tanácsok, amelyeket az ízlés kialakítására vonatkozólag adhatunk, csak a szerzett ízlést érinthetik, azaz közvetlenül csak a szerzett ízlésre vonatkozhatnak, még ha közvetve

érintik is a természetes ízlést is; a szerzett ízlés ugyanis befolyásolja, módosítja, erősíti gyengíti a természetes ízlést, mint ahogyan a természetes ízlés is befolyásolja, módosítja, erősíti és gyengíti a szerzett ízlést.

Az ízlés legáltalánosabb definíciója, tekintet nélkül arra, hogy az az ízlés jó-e vagy rossz, helyes-e vagy téves, az, ami az érzés által köt bennünket egy dologhoz; és természetesen nem gátolja, hogy szellemi dolgokra is alkalmazható legyen, hiszen az ilyenek megismerése oly örömet okoz a léleknek, hogy némely filozófusok számára ez volt az egyetlen boldogság, amit fel tudtak fogni. A lélek eszméi és érzései révén szerez ismereteket; mert bármennyire szembeállítjuk is a gondolatot az érzéssel, amikor a lélek lát valamilyen dolgot, egyben érzi is, s egyetlen dolog sem lehet annyira szellemi, hogy a lélek ne látná vagy ne vélné látni, s következésképpen ne érezné is.

A szellemről általában

A szellem: a nem, amely különböző fajokra oszlik, s ezek: a zsenialitás, a józan ész, az ítélőképesség, az igazságosság, a tehetség és az ízlés.

A szellem azt jelenti, hogy a lélek jól működő szervekkel rendelkezik ama dolgok vonatkozásában, amelyekre a szellemet alkalmazzák. Ha ez a dolog egészen különleges, akkor tehetségnek nevezzük, ha több köze van a nagyvilági ember kifinomult örömeinek valamelyikéhez, akkor ízlés a neve; ha a különleges dolog valamely nép közkincse, akkor a tehetséget szellemnek nevezzük; mint például a hadviselés és a földművelés művészetét a rómaiaknál, a vadászatot a vadaknál stb.

A kíváncsiságról

Lelkünk arra való, hogy gondolkodjék, azaz észleljen; az ilyen lényben éppen ezért kíváncsiságnak kell lennie; hiszen mivel minden dolog egyetlen lánc része, amelyen belül minden gondolat előtte jár egy másiknak és követ egy másikat, az ember nem élvezheti valamely dolog látását anélkül, hogy ne kívánna mindjárt egy másikat is látni; s ha nem vágyódnánk erre az utóbbira, semmi örömünk sem lett volna az előbbiben. Így amikor egy képnek csak egy részét mutatják nekünk, abban a mértékben szeretnénk az elrejtett részt is látni, amekkora örömöt a látott rész okozott.

Az egy-egy tárgy okozta öröm vezet tehát minket új tárgyhoz; emiatt keres a lélek mindig új dolgokat, és soha meg nem pihen.

Így föltétlenül tetszést szerzünk a léleknek, ha sok dolgot mutatunk neki, vagy többet, mint amennyit látni remélt.

Ezzel magyarázható, hogy örömöt érzünk akkor is, ha valamilyen szépen szabályozott kertet látunk, és akkor is, ha gondozatlan, falusias tájat pillantunk meg: a két hatást egy ugyanazon ok idézi elő. Minthogy szeretünk sok tárgyat látni, szeretnénk kiterjeszteni tekintetünket, szeretnénk több helyen lenni, nagyobb teret átfogni; lelkünk tehát írtózik a korlátoktól, s hogy úgy mondjuk, ki szeretné terjeszteni jelenvalóságának szféráját: ezért nagy öröm a számára, ha messzire hordozhatja tekintetét. De hogyan tegye ezt? A városokban a házak zárják tekintetünket korlátok közé; falun pedig ezer akadály: alig láthatunk három vagy négy fát. Segítségünkre siet a művészet, és felfedi számunkra az önmagát elrejtő természetet. Szeretjük a művészetet, sőt jobban szeretjük, mint a természetet, azaz a szemünk elől eltitkolt természetet; de

amikor szép tájat pillantunk meg, amikor tekintetünk szabadon hatol a messzeségbe, réteket, patakokat, dombokat ölelve magába, és ez az elrendezés szinte tudatos teremtés művének látszik, lelkünket egészen más áhitat fogja el, mint amikor Le Nostre kertjeit látja; mert a természet sohasem másolja önmagát, a művészet viszont mindig saját magára hasonlít. Festményen ezért látunk mindig szívesebben valamilyen tájat, mint akár a világ legszebb kertjének rajzát; a festmény ugyanis csak ott ragadja meg a természetet, ahol szép, ott, ahol a tekintet a messzeségbe hatolhat, a természet teljes tágasságába, ott,ahol a természet változatos, ott, ahol nézése örömet kelt.

Egy-egy gondolatot rendszerint az tesz naggyá ha olyan dolgot mondanak, amelynek révén számos más dolgot látunk, ha egy csapásra feltárnak előttünk olyasmit, amit csak hosszas olvasás révén remélhettünk megérteni.

Florus néhány szóval elénk tárja Hannibál minden hibáját: „Amikor hasznára fordíthatta volna a győzelmet — írja —, inkább élvezte: *Cum victoria posset uti, frui maluit.*"

Az egész makedón háborúról fogalmat alkotunk ebből az egy mondatából: „Hadbalépni egyértelmű volt a győzelemmel: *Introisse victoria fuit.*"

Scipio egész életéről képet ad, amikor így ír ifjúságáról: „Scipio volt az, aki Afrika elpusztítására nőtt fel: *Hic erit Scipio qui in exitium Africae crescit.*" Az ember szinte maga előtt látja az óriásként növekvő és felnevelkedő gyermeket.

Végül egyetlen mondatban megérzteti velünk Hannibál nagy jellemét, a világ akkori helyzetét és a római nép egész nagyságát, amikor ezt mondja: „A menekülő Hannibál az egész világon ellenséget keresett a római népnek: *Qui, profugus ex Africa, hostem populo romano toto orbe querebat.*"

A rend örömeiről

Nem elég, ha sok dolgot mutatunk a léleknek, rendben kell őket megmutatni; mert ebben az esetben emlékezni fogunk arra, amit láttunk, s el tudjuk képzelni azt, amit látni fogunk; lelkünk gyöngyörködik saját kiterjedésében és életlátásában; de az olyan alkotásban, amelyben semmi rend sincs, a lélek minden pillanatban úgy érzi, hogy az a rend, amelyet bele akar vinni, minduntalan felbomlik. Az a sorrend, amelyhez a szerző tartotta magát, s az, amelyhez mi tartjuk magunkat, összekeveredik; a lélek semmit sem tart meg, semmit sem lát előre; gondolatainak zűrzavara s az egészből visszamaradó hiábavalóság miatt megaláztatást érez; fölöslegesen kifáradt, és semmiféle örömöt sem ízlel; ez az oka annak, hogy amikor a rajz nem a zűrzavart akarja kifejezni vagy megmutatni, még magába a zűrzavarba is rendet visznek. Így a festők csoportosítják alakjaikat; így a csataképfestők képeik előterébe azokat a dolgokat helyezik, amelyeket a szemnek fel kell ösmernie, a zűrzavart pedig a háttérbe és a messzeségbe festik.

A változatosság örömeiről

De nemcsak rend kell a dolgokban, hanem változatosság is; enélkül a lélek elunná magát, hiszen a hasonló dolgokat azonosnak látná; s ha valamely képnek egy újonnan felfedett része hasonlítana arra a részre, amelyet már láttunk, hiába lenne új, nem látszanék annak, és nem keltene semmi örömöt. S minthogy a műalkotás, akárcsak a természet, kizárólag annyiban szép,

amennyiben örömöt okoz nekünk, a lehetséges legnagyobb mértékben alkalmassá kell tenni arra, hogy változatossá tegye ezeket az örömöket; olyan dolgokat kell mutatnia a léleknek, amelyeket még nem látott; az érzésnek, amely újonnan kél benne, el kell térnie az előző érzéstől.

Így a történetírások beszámolóik változatosságával keltenek tetszést bennünk; a regények a csodás események változatosságával; a színdarabok a szenvedélyek változatosságával; azok pedig, akik tanítani tudnak, amennyire csak lehet, változtatják az oktatás egyszínű hangnemét.

A hosszú egyformaság mindent elviselhetetlenné tesz; egyforma körmondatok hosszantartó, azonos elrendezésétől fárasztóvá válik a szónoklat, recitálássá fajul; végig ugyanaz a szótagszám és ugyanaz a lejtés unalmassá teszi a költeményt. Ha csakugyan megvalósították a Moszkvától Pétervárig terjedő hírhedt fasort, a fasorba zárt utast bizonyára megöli az unalom; s aki sokáig utazgat az Alpokban, a legcsodálatosabb tájaktól és a legbájosabb kilátásoktól megundorodva ereszkedik le onnan.

A lélek szereti a változatosságot; de csak azért szereti, mint mondottuk, hogy megismerje és hogy lásson; az kell tehát, hogy láthasson, és hogy a változatosság ezt lehetővé tegye a számára; vagyis egy-egy dolognak elég egyszerűnek kell lennie, hogy észlelhető legyen, és elég változatosnak, hogy örömmel legyen észlelhető.

Vannak dolgok, amelyek változatosnak látszanak, pedig korántsem azok; s mások, amelyek egyhangúnak látszanak, pedig igen változatosak.

A gótikus építészet nagyon változatosnak látszik, de a parányi díszítmények összevisszasága kifárasztja a szemet; emiatt egyiket sem tudjuk megkülönböztetni a másiktól; sokaságuk miatt pedig a szem egyiken sem tud megpihenni: olyannyira, hogy éppen azok a részletek váltják ki nemtetszésünket, amelyeket arra szántak, hogy kelemessé tegyék az épületet.

Egy gótikus épület a szemnek afféle talány; s a lélek zavarba jön, akárcsak valamilyen homályos költeménnyel akadna dolga.

A görög építészet ezzel szemben egyhangúnak látszik; minthogy azonban a kellő tagolás jellemzi, s éppen annyi, amennyi ahhoz kell, hogy a lélek pontosan azt láthassa, amit fáradság nélkül láthat, s eleget ahhoz, hogy le legyen kötve, megvan benne az a változatosság, amely látványa révén örömet szerez.

A nagy dolgoknak nagy részekből kell állniuk; a nagy embereknek nagy karjuk van, a nagy fáknak nagy ágaik; a nagy hegységek pedig fölöttük és alattuk magasodó más hegységekből állnak; a dolgok természete követeli ezt meg.

A görög építészet a maga gyér tagolásával s e tagok nagy arányaival a nagy dolgokat utánozza; a lélek valamilyen fenséget érez, amely ezeket az épületeket minden ízükben áthatja.

Így a festészet hármas-négyes csoportokra osztja a képen ábrázolt alakokat. Valamilyen nagyobb csoportosulás mindig kisebb rajokra oszlik. A festészet ezzel a természetet utánozza, akárcsak azzal, hogy fényeit és árnyait nagy tömbökbe tagolja.

A szimmetria örömeiről

Mondottam, hogy a lélek szereti a változatosságot; a dolgok többségében azonban szívesen szemlél egy bizonyos fajta szimmetriát. Itt látszólag ellentmondás van; és a következőképpen magyarázom a dolgot.

Tárgyak látásakor lelkünk örömének egyik főoka az, ha könnyen foghatja fel őket; s a szimmetria azért tetszik a léleknek, mert fáradságtól kíméli meg, könnyít terhén, s, hogy úgy mondjuk, felibe vágja a művet.

Ebből egy általános szabály következik: mindenütt, ahol a szimmetria hasznos a léleknek és segítheti funkcióiban, kellemes a számára; de ahol haszontalan, ott mindig terhes, mert elveszi a változatosságot. Így azoknak a dolgoknak, amelyeket egymás után látunk, változatosaknak kell lenniük; hiszen látásuk nem okoz nehézséget a lelkünknek. Ezzel szemben azoknak, amelyeket egyetlen tekintettel észlelünk, szimmetriával kell rendelkezniök; így például, mivel egy homlokzatot, egy terraszt, egy templomot egyetlen tekintettel észlelünk, ezeket szimmetrikusan rendezik el, ami öröm a léleknek, mert megkönnyíti, hogy előbb átfogja az egész tárgyat.

Minthogy az egyetlen tekintettel észlelendő tárgynak egyszerűnek kell lennie, szükséges, hogy egységes legyen, és hogy a részek mind a fő tárgyra utaljanak: ezért is szeretik a szimmetriát, ez teremti meg az egységes egészet.

A természet megköveteli, hogy ami egész, az befejezett legyen; s a lélek amely ezt az egészet látja, azt kedveli, ha ennek az egésznek egyetlen tökéletlen része sincs. Ezért is szeretik a szimmetriát: bizonyos fajta arányosságra vagy egyensúlyra van szükség; s egy egyszárnyú vagy egyik szárnyán rövidebb épület ugyanolyan befejezetlen, mint egy félkarú vagy egyik oldalon rövidebb karú test.

A kontrasztokról

A lélek szereti a szimmetriát, de szereti a kontrasztokat is. Ez alapos magyarázatra szorul.

Így például igaz, hogy a természet azt követeli a festőktől és szobrászoktól, hogy alakjaik részeit szimmetrikussá tegyék, viszont azt is megkívánja, hogy a testtartásokban kontrasztok érvényesüljenek. Ha egyik láb ugyanúgy áll, mint a másik, az egyik végtag ugyanúgy helyezkedik el, mit a másik, ez elviselhetetlen; ennek pedig az az oka, hogy az ilyen szimmetria miatt a testtartások majdnem mindig azonosak, mint ezt a gótikus figuráknál is láthatjuk, amelyek emiatt valamennyien hasonlítanak egymásra. Ezzel megszűnik a műalkotások változatossága. Mi több, maga a természet sem így rendezett el minket; s minthogy mozgással ajándékozott meg, tetteinkben és viselkedésünkben nem formált olyanná, mint egy pagoda; s ha gátlásos és félszeg emberek elviselhetetlenek, milyenek lennének ugyanezek az alakok a műalkotásokon.

Így hát biztosítani kell a testtartás kontrasztjait, főleg a szobrműveken, amelyek természettől fogva hidegek lévén, csak a kontraszttól és a szituációtól kaphatnak belső tüzet.

De miként a gótikánál, ahogyan említettük, a nagy változatosságra törekvés éppen egyhangúságot okozott, gyakran megtörtént, hogy a változatosság, amelyet a kontraszt eszközével akartak elérni, szimmetriává és kétségbeejtő egyhangúsággá változott.

Ez nemcsak bizonyos szobrászati és festészeti alkotásokban érezhető, hanem egyes írók stílusán is, akik szakadatlan antitézisekkel minden mondatuk elejét kontrasztba állítják a végével, mint például Szent Ágoston és más kései latin szerzők, vagy néhány modern írónk, mint Saint-Évremond. Mondataikat

örökösen egyformán és örökösen azonos módon kanyarítják, s ez kibírhatatlan; ez az állandó kontraszt szimmetriává válik, s a szüntelen keresett ellentétből egyhangúság lesz. A szellem itt oly kevés változatosságra lel, hogy mihelyt megláttuk a mondat egyik részét, már ki is találtuk a másikat; ellentétes, de azonos módon ellentétes szavakat látunk; sajátos fordulatot látunk, de mindig ugyanazt.

Sok festő esett abba a hibába, hogy mindenütt és mérték nélkül kontrasztokat alkalmazzon; olyannyira, hogy amikor meglátjuk az egyik alakot, már kitaláljuk a mellette levőnek az elhelyezését; a szakadatlan különbözőség valamiképpen hasonlósággá válik. Egyébként a természetben, amely a maguk rendetlenségében veti oda a dolgokat, nem fedezhető fel a szüntelen kontrasztok mesterkéltsége; arról nem is beszélve, hogy nem szokott örökké minden testet mozgatni, még kevésbé erőltetett módon mozgatni. Ennél sokkal változatosabb; egyes testeket nyugalomban tart, másokat pedig különféle mozgásokra késztet.

Ha a lélek megismerő része szereti a változatosságot, érző része nem kevésbé keresi; mert a lélek nem viseli el sokáig ugyanazokat a helyzeteket, hiszen olyan testhez van kötve, amely nem szenvedheti őket. Ahhoz, hogy lelkünk indulatba jöjjön, a fluidumoknak folyniuk kell az idegekben; mármost itt két dolog történhet: kimerülnek az idegek, a fluidumok megállnak, nem folynak többé, vagypedig szétszóródnak azokról a helyekről, ahol eddig folytak.

Így minden kifárasztja az embert, ami túl sokáig tart, különösen a nagy örömök: mindig ugyanazzal a kielégültséggel hagyjuk el őket, amellyel fogadtuk; mert a rostoknak, amelyek az örömöknek szervei voltak, pihenésre van szükségük; más, szolgálatunkra alkalmasabbakat kell fölhasználni, és, hogy úgy mondjuk, megosztani a munkát.

Lelkünk belefárad az érzésbe. De nem érezni annyi, mint nyomasztó megsemmisülésbe hullni. Úgy segítünk ezen, ha változatossá tesszük módosulásait. Így lelkünk érez, és nem fárad el.

A meglepetés örömeiről

A léleknek az a sajátossága, amely mindig újabb tárgyak felé viszi, okozza, hogy oly szívesen ízleli a meglepetésből fakadó örömöket. A lélek ebben az érzésben a mozzanat hirtelensége és a látvány révén találja kedvét. Mert olyan dolgot észlel vagy érez, amelyet nem várt, vagy olyan módon, ahogyan nem várta.

Valamely dolog meglepetést okozhat csodálatos voltával, de újdonságával, valamint váratlanságával is; s az alapérzéshez ebben az utóbbi esetben valamilyen járulékos érzés is kapcsolódik, amely azon alapul, hogy a dolog új, illetve váratlan.

Ezért izgatnak annyira a szerencsejátékok; nem várt események szakadatlan sorát kínálják a szemlélőnek. Ezért tetszenek annyira a társasjátékok is: itt is előre nem látott események sorával állunk szemben, amelyet a szerencsével társuló ügyesség idéz elő.

Ezért leljük kedvünket a színdarabokban is: fokról fokra bontakoznak ki, az eseményeket bekövetkezésükig rejtegetik, mindig újabb meglepetéseket tartogatnak, s gyakran éppen azzal érnek el hatást, hogy olyan fejleményt tárnak elénk, amelyet előre kellett volna látnunk.

Végül a szellem műveit rendszerint csak azért olvassuk, mert kellemes meglepetéseket tartogatnak számunkra, s ezzel kárpótolnak a majdnem mindig unalmas és erre a hatásra képtelen társalgások ízetlenségéért.

A meglepetést keltheti maga a dolog vagy észlelésének a módja; mert ilyenkor nagyobbnak vagy kisebbnek látunk valamely dolgot a valóságnál, illetve eltérőnek attól, amilyen; avagy magát a dolgot látjuk ugyan, de olyan járulékos gondolat kíséretében, amely meglep bennünket. Ilyen valamely dologgal kapcsolatban az a járulékos gondolat, hogy milyen nehéz lehetett elképzelni, vagy a készítőjére, a készítés idejére, módjára vagy más egyéb körülményre vonatkozó gondolat.

Suetonius meglepő hidegvérrel számol be Nero bűneiről, szinte azt az érzést keltve bennünk, hogy egyáltalán nem iszonyodik attól, amit leír. Egyszercsak hangot változtat, és így szól: „Miután a földkerekség tizennégy esztendeig tűrte ezt a szörnyeteget, végül veszni hagyta: *Tale monstrum per quatuordecim annos perpessus terrarum orbis, tandem destituit.*" Ez a szellemben különböző fajta meglepetéseket kelt; meglepődünk a szerző stílusának megváltozásán, azon a felfedezésen, hogy másként gondolkodik, mint véltük, azon, hogy ilyen kevés szóval adja vissza a múlt egyik nagy eseményét: így számos különféle érzés keletkezik a lélekben, amelyek együttesen megrendítik és örömöt fakasztanak benne.

A különféle okokról, amelyek érzést kelthetnek

Meg kell állapítani, hogy valamely érzésnek rendszerint nem egyetlen oka van lelkünkben. Ha szabad magamat így kifejeznem, az érzés erejét és változatosságát az ok meghatározott adag szerint szabja meg. A szellem abban áll, hogy egyszerre több érzékszervhez tud szólni; s ha megvizsgáljuk a különböző írókat, azt fogjuk talán észrevenni, hogy azok a legjobbak és azok tetszettek a leginkább, akik egyszerre több érzetet keltettek lelkünkben.

Kérem, nézzék az okok sokaságát. Azért nézünk szívesebben egy rendezett kertet, mint a kusza rendetlenségben álló fákat, mert 1. a második esettől eltérően, semmi sem állítja meg tekintetünket; 2. minden fasor egységes, és egyetlen valamilyen nagy dologgá áll össze, a zűrzavarban viszont minden egyes fa egy-egy különálló és kis dolog; 3. olyan elrendezést látunk, amelyet nem szoktunk látni; 4. hálát érzünk azért a fáradságért, amellyel mindezt létrehozták; 5. csodáljuk az erőfeszítést, amellyel szüntelenül harcolni kell a természet ellen, mert az kéretlen termékeivel igyekszik mindent összezavarni; s ez annyira igaz, hogy a gondozatlan kert elviselhetetlen látvány. Olykor az alkotásnak a nehézsége tetszik, olykor éppen a könnyűsége; s amiként egy pompás kertben a gazda nagyságát és költekezését csodáljuk, némelykor örömmel tapasztaljuk azt a művészetet, amely kevés költséggel és munkával tudott tetszést szerezni nekünk. A játék tetszik, mert kielégíti fösvénységünket, vagyis azt a vágyunkat, hogy többünk legyen; hiúságunkat legyezi a gondolat, hogy a szerencse nekünk kedvezett, és kielégíti kiváncsiságunkat, mert látványban részeltet; végül a meglepetés különféle örömeit szerzi meg számunkra.

A tánc a testmozgás könnyedsége, bája, a testtartás szépsége és változatossága miatt tetszik meg, a zenével való kapcsolata a táncoló miatt ugyanis olyan, mintha kísérő hangszer volna, de főként agyvelőnknek egy bizonyos sajátossága révén tetszik, amely ugyanis abban áll, hogy titkon minden moz-

gás eszméjét bizonyos mozgásokra, a testtartások többségét bizonyos testtartásokra vezeti vissza.

Bizonyos eszmék akcidentális kapcsolatáról

A dolgok majdnem mindig különböző szempontokból tetszenek és nem tetszenek. Így például az itáliai heréltekben kevés örömet lelünk, 1. mert testi állapotukra való tekintettel egyáltalán nem meglepő, ha jól énekelnek: olyanok, mint egy hangszer, amelyet a munkás fából faragott ki, hogy hangot lehessen kicsalni belőle; 2. mert élünk a gyanúperrel, hogy a szenvedélyek, amelyeket megjátszanak, hamisak; 3. mert nem tartoznak sem ahhoz a nemhez, amelyet szeretünk, sem ahhoz, amelyet becsülünk. Másfelől tetszhetnek is nekünk, mert sokáig megőrzik a fiatalság látszatát, de még inkább hangjuk sajátos, csak rájuk jellemző hajlékonysága miatt. Ily módon minden dolog olyan érzést kelt bennünk, amely sok más érzésből tevődik össze, s ezek néha kölcsönösen gyengítik egymást és összeütköznek.

Gyakran maga lelkünk az, amely az öröm sugarait szövi, s ez főleg úgy sikerül neki, hogy bizonyos kapcsolatba fűzi a dolgokat. Így valamely dolog, amely valamikor tetszett, esetleg kizárólag azért tetszik még most is, mert valaha tetszett, mert a régi gondolatot összekötjük az újjal. Így a színésznő, aki tetszett a színpadon, tetszik még a szobában is. Hangja, deklamációja, csodálatunk emléke, sőt, bármilyen furcsán hangzik, a királynő képzete, amely összefonódott az ő alakjával, mindez egy fajta keveréket alkot, amely örömöt képez és okoz.

Mindnyájunkban hemzsegnek a mellékgondolatok. Egy köztiszteletben álló, bámult asszonynál egy kis hiba külön hitelt kaphat, és esetleg bájos vonásnak látszik. Az általunk szeretett asszonyok mellett a legtöbb esetben csak az elfogultság szól, amely származásukból vagy vagyonukból, bizonyos emberek tiszteletéből vagy becsüléséből táplálkozik.

A lélek által a dolgok között szőtt kapcsolat másik hatása

Az ember által a régmúlt időkben folytatott falusi életmódnak köszönhetjük azt a vidám, tiszta levegőt, amely az egész mitológiában elárad; neki köszönhetjük azokat az örömteli leírásokat, a naiv kalandokat, a kecses istenségeket, azt az egész festőien leírt állapotot, amely eléggé különbözik a mienktől ahhoz, hogy vágyakozzunk utána, s amely mégsincs olyan messze, hogy sértse a valószerűséget; végül a szenvedélyek és a nyugalom jellegzetes keverékét. Képzeletünk nevetve idézi Dianát, Pánt, Apollót, a nimfákat, a ligeteket, a réteket, a forrásokat. Ha az első emberek ugyanúgy városokban éltek volna, mint mi, a költők csak azt írhatták volna le nekünk, amit nap mint nap nyugtalanul láthatunk vagy undorodva tapasztalunk; minden fösvénységet, becsvágyat, marcangoló szenvedélyeket lehelne.

A falusi életet leíró költők a fájdalmasan hiányzó aranykorról beszélnek nekünk, vagyis egy még boldogabb és nyugalmasabb időről.

A finomságról

A kifinomult emberek azok, akik minden gondolathoz vagy minden ízléshez számos járulékos gondolatot vagy ízlést kapcsolnak. A műveletlen

embereknek csak egyféle érzetük van; lelkük sem összerakni, sem szétszedni nem tud, semmit sem adnak hozzá és semmit sem vesznek el abból, amit a természet ad; ezzel szemben a kifinomult emberek a szerelemben maguk míveskedik ki a szerelmi élvezetek többségét. Polixenész és Apicius jónéhány, számukra, közönséges evők számára ismertlen ízzel gazdagította az étkezést; s akik ízléssel bírálják el a szellemi alkotásokat, végtelen sok olyan érzetet ismernek és alakítanak ki maguknak, amilyennel a többi ember nem rendelkezik.

A „nem tudom, micsodá"-ról

Van néha valamilyen láthatatlan vonzóerő az emberekben és a dolgokban, valamilyen természetes báj, amelyet nem lehet definiálni, s amelyet kénytelen-kelletlen „nem tudom, micsodá"-nak nevezünk. Azt hiszem, hogy ez az effektus főleg a meglepetésen alapul. Megragad bennünket, hogy egy személy jobban tetszik nekünk, mint ahogyan első benyomásunk szerint tetszenie kellett volna, s kellemesen lep meg, hogy le tudta küzdeni azokat a hibákat, amelyeket szemünk továbbra is lát, de szívünk már nem hisz. Ezért van az, hogy csúnya nők oly gyakran rendkívül bájosak, s ritka eset, hogy a szép nők is azok. A szép nő ugyanis rendszerint az ellenkezője annak, amit vártunk; egyre kevésbé szeretetreméltónak tűnik; miután kellemes meglepetést okozott, most kellemetlenül lep meg; a kellemes benyomás azonban régi, a kellemetlen viszont friss. Ezért a szép nők ritkán keltenek nagy szenvedélyeket; az ilyeneket majdnem mindig a bájos nők idézik elő, vagyis akiknek kellemeire egyáltalán nem számítottunk, s amelyekre nem volt okunk számítani. A gazdagon ékített, pompás ruha ritkán bájos, de a pásztorlánykák öltözéke gyakran az. Csodáljuk Paolo Veronese fenséges drapériáit, de Raffael egyszerűsége és Correggio tisztasága megragad. Paolo Veronese sokat ígér, és meg is tartja, amit ígér. Raffael és Correggio keveset ígér, és sokat nyújt; és ez inkább a kedvünkre van.

A báj általában inkább a szellemben van, mint az arcon; mert egy szép arc rögtön megmutatkozik, és semmit sem rejt el; a szellem viszont csak fokról fokra fedi fel magát, csak amikor és amennyire neki tetszik; elrejtezhet azért, hogy megmutatkozzék, s így kiválthatja azt a fajta meglepetést, amit bájnak nevezünk.

A báj nem annyira az arcvonásokban, mint inkább a modorban rejlik; mert a modor minden pillanatban újra születik, s így minden pillanatban meglepetést kelthet; egyszóval: egy asszony szép csak egyféleképpen lehet, de csinos százezerféleképpen.

A két nem törvénye a pallérozott és a vad nemzetek körében egyaránt úgy rendezte le a dolgot, hogy a férfiak azok, akik követelnek, s az asszonyok csupán engednek; innen van az, hogy a báj többnyire a nőket jellemzi. Minthogy mindent meg kell védelmezniük, mindent el kell rejteniük; a legkisebb szó, a legkisebb mozdulat, mindaz, ami legfőbb kötelmük sérelme nélkül megnyilatkozik, mindaz, ami magát szabadon mutatja, bájjá válik; a természet bölcsességének köszönhetjük, hogy az, ami a szemérem törvénye nélkül semmi sem volna, e szerencsés törvény révén, amelyből a világ boldogsága fakad, határtalan értékűvé válik.

Minthogy sem a feszélyezettség, sem az affektáltság nem okozna meglepetést, a báj forrása nem lehet sem a feszélyezett modor, sem az affektált

modor, hanem egy bizonyos szabadság vagy könnyedség, amely e két véglet között helyezkedik el; s a léleknek kellemes meglepetést okoz az a látvány, hogy mindkét zátonyt ügyesen elkerülték. Az ember azt hinné, hogy a természetes modor a legkönnyebb; pedig ez a valóságban a legnehezebb. Mert a nevelés bénít bennünket, s ezáltal mindig megfoszt természetességünk egy részétől; így azután elbájol bennünket, ha visszatérni látjuk.

Az öltözékben semmi sem tetszik jobban az embernek, mint az a hanyagság vagy éppenséggel rendetlenség, amely elrejti a szem elől mindazt az igyekezetet, amit a puszta tisztaság nem követelt volna meg, s egyedül csak a hiúság vezérelt; s a szellem igazi gráciáját az adja, hogy amit az ember mond, mintegy magától kerekedik, s nem keresett.

Ha olyan dolgokat mondtok, amelyek nagy erőfeszítésetekbe kerültek, meg tudjátok ugyan mutatni az embereknek, hogy van szellemetek, de bájt senki sem fog látni ebben a szellemben. Ha azt akarjátok, hogy ezt a bájat lássák az emberek, ti magatoknak nem szabad látnotok azt, hanem az kell, hogy a többiek, akik egyébként modorotoknak valamilyen naiv és egyszerű vonása miatt egyáltalán nem számítottak erre, kellemesen lepődjenek meg, amikor felfedezik szellemeteket.

Így tehát a bájt megszerezni sehogyan sem lehet: ahhoz, hogy az embernek bája legyen, naivnak kell lennie. De hogyan munkálhatja ki magán az ember, hogy naiv legyen?

Homérosz legszebb költői leleménye az az öv, amely a tetszeni tudás művelését adta Venusnak. Semmi sem lehetne alkalmasabb ennek a varázsnak, a báj hatalmának éreztetésére, amelyet egy-egy ember mintha valamilyen láthatatlan hatalomtól kapott volna, amely nem azonos magával a szépséggel. Másé ez az öv nem lehetett, csak Venusé. Nem párosulhatott Juno fenséges szépségével, hiszen a fenség bizonyos súlyosságot jelent, tehát bizonyos feszélyezettséget, amely ellentétes a báj ártatlanságával. Pallasz büszke szépségéhez sem járulhatott, mert a büszkeség ellentétes a báj édességével, s egyébként is gyakran gyanúsítható affektáltsággal.

A meglepetés fokozódása

A nagy szépségnek az az alapja, hogy valamely dolog előbb közepes meglepetést okoz, ez azután állandósul, erősödik, s végül csodálatba ejt bennünket. Raffael művei első pillantásra kevéssé ejtenek meg; oly jól utánozza a természetet, hogy az ember eleinte nem csodálkozik jobban, mintha magát a tárgyat látná, amely egyáltalán nem okozna meglepetést. De egy kevésbé jó festőnél valamilyen különleges kifejezésmód, az erősebb kolorit, a bizarr testtartás első pillantásra megragad bennünket, mert az ember nem szokta meg, hogy egyebütt is lásson ilyet. Raffaelt Vergiliushoz hasonlíthatjuk, a velencei festőket pedig erőltetett testtartásaikkal Lucanushoz. Vergilius, aki természetesebb, előbb kevéssé ejt meg, hogy később fokozódjék a hatása; Lucanus eleinte erősebben hat ránk, hogy azután gyengüljön az elragadtatás.

A híres Szent Péter templom pontos arányai teszik, hogy az épület első tekintetre nem is látszik olyan nagynak, mint amilyen a valóságban; mert először nem is tudjuk, mihez mérjük, hogy valódi arányait megítélhessük. Ha kevésbé volna széles, meglepne a hosszúsága; ha kevésbé volna hosszú, a szélességére figyelnénk fel. De amikor elkezdjük nézni, szemünk láttára kezd nőni, csodálkozásunk fokról fokra erősödik. A Pireneusokhoz hasonlíthatjuk,

ahol a szem előbb azt hiszi, hogy már felmérte a hegyeket, majd újabb hegyeket fedez fel mögöttük, s végül mind jobban elvész a hegységek végtelenjében.

Gyakran megtörténik, hogy lelkünk örömöt érez, amikor olyan érzés kél benne, amelyet önmagától nem tud kibogozni, és olyan dolgot lát, amely teljesen különbözik attól, aminek tudta; ebből a meglepetésnek olyan érzése fakad, amelytől nem tud szabadulni. Lássunk egy példát. A Szent Péter bazilika hatalmas. Tudjuk, hogy Michelangelo, amikor meglátta a Pantheont, Róma legnagyobb templomát, azt mondta, hogy ugyanilyet akar csinálni, de úgy, hogy a levegőben lebegjen. Ennek a mintának alapján alkotta meg a Szent Péter bazilikát, de olyan súlyos és tömör oszlopokkal, hogy a székesegyház, amely szinte hegységként nehezedik rá az emberre, szemünkben könnyedén lebegőnek látszik. A lélek bizonytalanságban marad, mert nem tudja, az-e az igazság amit lát, vagy amit tud s meglepetése tartós marad, amikor ezt a roppant és mégis súlytalan tömeget szemléli.

A lélek bizonyos zavarából fakadó szépségről

A meglepetés gyakran onnan ered, hogy a lélek nem tudja összeegyeztetni azt, amit lát, azzal, amit látott. Itáliában van egy tó, amelyet Nagy tónak neveznek: *il lago Maggiore ;* kis tenger ez, melynek partjain köröskörül érintetlen a vadon. Tizenöt mérföldnyire a tóban két, negyedmérföld kerületű sziget fekszik, a Borromea-szigetek. Véleményem szerint ez a föld legmesésebb pontja. A lélek csodálkozik ezen a regényes kontraszton — a regények csodáit idézve örömmel —, hogy miután szirteken és puszta vidékeken kelt át, valóságos tündérországban találja magát.

Minden kontraszt megejt bennünket, mert az ellentétbe kerülő dolgok kölcsönösen feltárják egymást; így amikor egy kis termetű ember áll egy nagy termetű mellett, a kicsitől még nagyobbnak látszik a nagy, a nagytól pedig még kisebbnek a kicsi.

Ez a fajta meglepetés okozza azt az örömet, amelyet az összes ellentétes szépségekben, a különféle antitézisekben és hasonló alakzatokban találunk. Amikor Florus így ír: „Sora és Algidus (ki hinné?) rettenetesek voltak számunkra; Satricus és Corniculus tartományok voltak; pirulunk a Boriliánusoktól és a Veruliánusoktól, de legyőztük őket; végül Tibur, külvárosunk, és Proeneste, ahol örömházaink vannak, a Capitoliumban elhangzott óhajaink tárgyai voltak valaha", ez a szerző, mondom, egyidejűleg tárja elénk Róma nagyságát és kezdeti korának kicsinységét, s ebből a kettőből fakad a csodálat.

Megjegyezhetjük itt, milyen nagy a különbség az eszmék antitézisei és a kifejezés antitézisei között. A kifejezés antitézise nem rejtőzik el, az eszméé azonban igen. Az egyik mindig ugyanabban a mezben jelenik meg, a másik viszont tetszés szerint cserélgeti köntösét. Az egyik változatos, a másik nem.

Ugyancsak Florus a samnitokról szólva megemlíti, hogy városaik annyira elpusztultak, hogy nehéz volna ma megtalálni huszonnégy diadalmenet tárgyát: *et non facile appareat materia quatuor et viginti triumphorum.* S így ugyanazokkal a szavakkal, melyek e nép pusztulását jelzik, egyben bátorságának és konokságának nagyságát is érezteti.

Amikor nem akarunk nevetni, nevetésünk éppenséggel megkétszereződik, ama kontraszt miatt, amely valóságos helyzetünk és szükségesnek vélt helyzetünk között jelentkezik. Épp így ha egy arcban valamilyen nagy fogyatékosságot veszünk észre, például nagyon nagy orrot, nevetünk, mert azt látjuk,

hogy ennek a többi arcvonással való *kontrasztnak nem szabadna* lennie. Így tehát a kontrasztokból *nemcsak szépségek*, de ugyanúgy fogyatékosságok *is fakadnak*. Amikor azt látjuk, hogy a kontrasztoknak semmi értelmük, és csak valamilyen más fogyatékosságot tárnak fel vagy világítanak meg, akkor a csúfság nagy erejű kifejezőeszközeivé válnak, s ez a csúfság, ha váratlanul lep meg, bizonyos vidámságot kelthet lelkünkben és nevetésre ingerel. Ha lelkünk ezt a csúfságot az érintett személy szerencsétlenségének érzi, *szánalom* ébredhet benne, ha azzal a gondolattal szemléljük, hogy ez a csúfság ártalmas lehet nekünk, és mindjárt össze is hasonlítjuk azzal, ami rendszerint megindít minket és vágyakat kelt bennünk, akkor a *viszolygás* érzése támad lelkünkben.

Ugyanígy, ha gondolatainkban olyan kontraszt jelentkezik, amely ellentétes azzal, amit a józan ész diktál, s ez az ellentét közönséges és könnyen felfedhető, a kontraszt egyáltalán nem tetszik és fogyatékosságként jelenik meg, mert nem okoz semmiféle meglepetést, s akkor sem tetszik, ha, éppen ellenkezőleg, túlságosan keresett. A műalkotásban azért kell megérezni a kontrasztot, mert ott van, nem pedig azért, mert a szerző fel akarta mutatni; mert ellenkező esetben legfeljebb a szerző ostobaságán lepődünk meg.

A naiv modor a legtetszőbb dolgok egyike; de kétségtelenül ez az a stílus, amely a legnehezebben érhető el; ennek az az oka, hogy pontosan a nemes és az alantas között helyezkedik el, s annyira közel az alantashoz, hogy nagyon nehéz azt úgy súrolni állandóan, hogy bele ne hulljunk.

A zeneszerzők már rájöttek, hogy a legkönnyebben énekelhető zenét a legnehezebb megkomponálni; kétségtelen bizonyítéka ez annak, hogy örömeink és az a művészet, amely őket megszerzi nekünk, bizonyos határok közé vannak zárva.

Amikor Corneille oly pompázatos és Racine oly természetes verssorait olvassuk, senki sem találná ki, hogy Corneille könnyen dolgozott, Racine pedig nagy kínnal.

Az alantas a nép fenségese: a nép szeret olyasmit látni, ami neki készült és elérhető számára.

Azok az eszmék, amelyek a jó nevelésben részesült és kiváló szellemű embereket megragadják, naivak, nemesek vagy fenségesek.

Amikor úgy mutatnak nekünk egy dolgot, hogy a körülmények vagy a járulékos tényezők megnövelik, akkor nemesnek látjuk: ez különösen összehasonlításokban jelentkezik, amikoris a szellemnek mindig nyernie kell, és sohasem szabad veszítenie. Mert az összehasonlításnak mindig hozzá kell adnia valamit a dologhoz, nagyobbnak kell láttatnia, vagy, hogyha nem nagyságról van szó, hát finomabbnak és kecsesebbnek; de óvakodni kell attól, hogy valamilyen lealacsonyító viszonylatot mutassunk a léleknek, mert elrejtette volna maga elől, ha fölfedezi.

Amikor finom dolgokat kell mutatni, a lélek jobban szereti, ha modort modorral, tettet tettel hasonlítanak össze, mintsem dolgot dologgal. Általában egy bátor embert oroszlánhoz, egy asszonyt csillaghoz, egy könnyed mozgású embert szarvashoz hasonlítani vajmi könnyű; de amikor La Fontaine így kezdi egyik fabuláját:

Egy szeleburdi Patkány a földből bújva ki,
Oroszlánnak fut körme közé, de mily szerencse ;
Az állatok királya, hogy megmutassa, ki,
a szepegőt ezúttal útjára eresztette,

az állatok királya lelkének rezdüléseit egy igazi király lelkének rezdüléseihez hasonlítja.

Michelangelo mestere annak, hogy nemességet vigyen minden tárgyába. Híres Bacchusában egyáltalán nem úgy jár el, mint a flamand festők, akik hulló alakot mutatnak nekünk, aki mintegy a levegőben lóg: ez méltatlan volna egy isten fenségéhez. Szilárdan a lábán állva festi meg, de oly jól eltalálja rajta a részegség jókedvét s a kupájába ömlő folyadék láttán az arcán felragyogó örömöt, hogy alig van ennél csodásabb látvány.

A firenzei képtárban levő Passióján álló Szüzet festett, amint fájdalom, szánalom, sajnálkozás, könnyek nélkül nézi keresztre feszített fiát. Mintegy föltételezi, hogy az Anya is be van avatva a nagy misztériumba, s így méltósággal viseli el a halál látványát.

Egyetlen olyan műve sincs Michelangelónak, amelybe ne vitt volna valami nemeset; még vázlataiban is megtaláljuk a nemességet, akárcsak azokban a versekben, amelyeket Vergilius sohasem fejezett be.

Giulio Romano Mantovában, a Titánok termében megfestette Jupitert, amint villámokat szór a titánokra. Körülötte a rémült isteneket látjuk, de Juno Jupiter mellett áll, s nayugodt, magabiztos arckifejezéssel mutatja urának az egyik titánt, akire villámát vesse. A művész így olyan nagysággal ruházta fel Junót, amely a többi istenből hiányzik: minél közelebb állnak Jupiterhez, annál nagyobb a biztonságérzetük, s ez így természetes, mert a csatában megszűnik a félelem amellett, aki a többiek fölött áll.

A szabályokról

Minden műalkotásnak általános szabályai vannak, amelyeket sohasem szabad szem elől téveszteni. Ám ahogy a törvények mindig helyesek a maguk általánosságával, de majdnem mindig helytelenek alkalmazásukban, úgyanúgy a szabályok, amelyek mindig helyesek az elméletben, hamissá válhatnak a gyakorlatban. A festők és a szobrászok megállapították, milyen arányokat kell adni az emberi testnek, s az arc hosszát vették általános mércéül. De minden pillanatban meg kell sérteniük az arányokat, mert mindig a legkülönbözőbb tartásokban kell elhelyezniük a testeket. Így például a kinyújtott kar sokkal hosszabb, mint a más helyzetben levő. Soha senki nem ismerte jobban a mesterség szabályait Michelangelónál, soha senki nem tette magát túl könnyebben rajtuk. Kevés olyan építészeti alkotás van, ahol pontosan megtartotta volna az arányokat, de tökéletesen tudta, mi az, ami tetszést kelthet, s úgy tűnik, mintha minden egyes alkotáshoz külön művészetet teremtett volna.

Bár minden hatás valamilyen általános októl függ, annyi más különleges ok játszik közre, hogy bizonyos értelemben minden hatásnak megvan a maga külön oka. Így a művészet nyújtja a szabályokat, az ízlés pedig a kivételeket; az ízlés mutatja meg, mikor kell mindent a művészetnek alárendelni, s mikor kell a művészetet alárendelni.

Az észen alapuló öröm

Gyakran mondtam, hogy annak, ami örömet okoz nekünk, az észen kell alapulnia; s annak is, ami bizonyos szempontból nem az észen alapul,

hanem egyéb okokból tetszik, igyekezni kell a lehető legkevésbé eltávolodnia az észtől.

S nem tudom, hogy van, de ha felfedezzük a készítő ostobaságát már nem tudunk gyönyörködni az alkotásában; mert az ízléshez szóló alkotások esetében ahhoz, hogy tetszenek, szükség van arra, hogy valami bizalmunk legyen a készítőben, de ezt azonnal, már az első esetben elveszítjük, mihelyt észrevesszük, hogy vét a józan ész ellen.

Így amikor Pisában voltam, semmi örömöm nem telt annak a festménynek a látásában, amelyen az Arno folyó az égben a vizeket önti korsajából. Semmi örömöm nem telt Genovában azokban a festett szentekben sem, akik a mennyekben mártiriumot szenvednek. Ezek a dolgok olyan ízléstelenek, hogy egyszerűen nem lehet őket tovább nézni.

Amikor Seneca Thyestesének második felvonásában az argoszi aggokat halljuk, amint a Seneca korabeli római polgárok mintájára a parthusokról és a quiritesekről beszélnek, megkülönböztetik a szenátorokat a plebejusoktól, megvetéssel szólnak a lybiai gabonáról, a szarmatákról, akik elzárják a Káspi tengert, s a királyokról, akik leigázták Dáciát, az ember csak nevetni tud, hogy ekkora tudatlansággal nyúlnak komoly tárgyhoz. Ez olyan, mintha egy londoni színpadon felléptetnék Mariust, aki kijelentené, hogy ha maga mellett tudja az alsóházat, nem retten meg a lordok házának rosszindulatától, vagy hogy jobban szereti az erényt mindannál, amit a nagy római családok Potosiból hozatnak maguknak.

Amikor valamely dolog bizonyos szempontból ellentétes az ésszel, de más miatt tetszésünket keltvén, a szokás vagy maga örömeink érdeke ésszerűnek láttatja velünk, mint például operáinkat, akkor úgy kell cselekedni, hogy azért a lehető legkevésbé távolodjék el az észtől. Itáliában nem tudtam elviselni, amikor Catót és Caesart ariettákat énekelni láttam a színpadon; amikor az olaszok a történelemből vették operáik tárgyát, kevesebb ízlésről tettek bizonyságot, mint mi, akik a mitológiából vagy a regényekből merítettük a témákat. A csodás elem csökkenti az ének hátrányát, mert az, ami enynyire rendkívüli, könnyebben látszik kifejezhetőnek a természetestől távolabb eső módon; egyébként azt hiszem, leszögezhetjük, hogy az éneknek a varázslatban és az istenekkel való érintkezésben lehet valamilyen ereje, ami a szavakban nincs meg; épp ezért ilyen esetekben az ének az ésszerűbb, s jól tettük, hogy felhasználtuk.

A jobb szituáció tekintetbevételéről

A legtöbb bolondos játékban örömünk legközönségesebb forrása onnan ered, hogy egy ember bizonyos kis balesetek folytán olyan bajba kerül, amely bennünket nem érint, épp mint amikor valaki elesik, vagy nem tud elmenekülni, vagy nem tudja üldözni azt, akit kellene. . .; ugyanígy a komédiákban onnan van az örömünk, hogy olyan tévedésben látunk egy embert, amelyben mi nem osztozunk vele.

Amikor valakit elesni látunk, elhitetjük magunkkal, hogy jobban fél, mint ahogyan kellene, és ez szórakoztat minket; ugyanígy a komédiában örömünkre szolgál, ha azt látjuk, hogy egy ember nagyobb zavarban van, mint amilyenre oka volna. Mint amikor egy komoly ember nevetséges dolgot cselekszik, vagy olyan helyzetben van, amelyről úgy érezzük, hogy nincs

összhangban személyiségének súlyával, ez szórakoztat minket; éppígy komédiáinkban, amikor egy aggot megcsalnak, örömmel szemléljük, amint bölcsessége és tapasztalata áldozatul esik szerelmének és fösvénységének.

De amikor egy gyermek esik el, nem nevetünk, hanem szánalmat érzünk, mert ez nem kifejezetten az ő hibája, hanem gyengeségéé; ugyanígy, amikor a szenvedélyétől elvakított fiatalember elköveti azt az őrültséget, hogy feleségül veszi a szeretett nőt és elszenvedi atyja büntetését, lesújt bennünket a látvány, hogy amiért természetes hajlamát követte és engedett az emberi természet gyöngesége előtt, szerencsétlenné lett.

Végül mint amikor egy asszony elesik s az összes körülmények, amelyek zavarát növelhetik, növelik a mi örömünket, ugyanígy a komédiákban szórakozunk mindazon, ami növelheti bizonyos szereplők zavarát.

Mindezek az örömök vagy természetes rosszmájuságunkon alapulnak, vagy azon az ellenérzésen, amelyet bizonyos személyekhez fűződő érdeklődésünk kelt bennünk más személyek iránt.

A komédai nagy művészete tehát abban rejlik, hogy ügyesen kezelje ezt a vonzódást és ezt az ellenérzést, oly módon, hogy a darab vége ne hazudtoljon meg bennünket az elején kialakult érzéseinkben, s ne utálkozzunk vagy éppenséggel sajnálkozzunk amiatt, hogy ezt és azt a szereplőt szerettük, illetve gyűlöltük. Mert az ember egyszerűen nem tudja elviselni, ha egy gyűlöletes jellem érdekessé válik, csak abban az esetben, ha ennek oka magában a jellemben rejlik, s valamilyen nagy tettről van szó, amely meglep minket, s amely a darab végkifejletéül szolgálhat.

A játék, a bukás, a kontraszt által keltett öröm

Ahogyan a piké-játékban az szerzi az örömet, hogy az ismert segítségével felfedjük az ismeretlent, s a játék szépsége abban rejlik, hogy látszólag mindent megmutat, és közben mégis sok mindent elrejt, ami ingerli kíváncsiságunkat, ugyanígy a szindarabokban kíváncsiságunkat az kelti fel, hogy megmutatnak lelkünknek bizonyos dolgokat, másokat pedig elrejtenek előle; lelkünket meglepetés éri, mert a dolgok, amelyekről azt hitte, hogy egy bizonyos módon kerülnek majd napvilágra, más módon bukkannak elő, s hogy így mondjuk, helytelenül következtetett a jövőre abból, amit látott.

Amiként a hombre kártyajáték öröme egy fajta bizonytalanságban rejlik, amelyhez a három lehetséges eseményre vonatkozó kíváncsiság is keveredik, amennyiben a játszma eredménye nyerés, újrakezdés vagy vesztés lehet, ugyanígy színdarabjaink nézésekor is elfog a kétely és a bizonytalanság afelől, ami történni fog; a képzeletünk hatása olyan, hogy ha akár ezerszer is láttuk már a darabot — föltéve, hogy szép darabról van szó —, kétségünk és, merem mondani, tudatlanságunk mindig újra meglesz; mert abban a pillanatban annyira magával ragad az, amit éppen hallunk, hogy csak azt érezzük, amit éppen mondanak; s aminek ezek után kell következnie, amit különben már ismerünk, de csak emlékezetből, az nincs ránk semmilyen hatással.