szecsenyie_139_23

MTA DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Szécsényi Endre

A modern esztétika feltalálása

Megjegyzések a brit esztétika kora modern történetéhez

2023

szecsenyie_139_23

szecsenyie_139_23

Juditnak

szecsenyie_139_23

TARTALOMJEGYZÉK

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS 7

BEVEZETÉS 9

1. FEJEZET: A *GUSTUS SPIRITUALIS* ÉS A MODERN ESZTÉTIKA 30

Spirituális érzékek 31

Exerticia spiritualia 39

Gracián és a *gusto* 46

Mundo és *Cielo* 54

Addison esztétikai gyakorlatai 62

2. FEJEZET: LORD SHAFTESBURY ÉS A *JE-NE-SAIS-QUOI* 80

Platonizmus és sztoicizmus 83

A *je-ne-sais-quoi* és a *gratia* 86

Lelkesültség és *furor poeticus* 99

Longinus 109

Angyali szemsugár 114

Szent erdei színterek 123

3. FEJEZET: J. ADDISON ÉS AZ ELSŐ EMBER PILLANTÁSA 135

Esztétikai hármasság 135

Hegyek és tengerek 144

Az ádámi tekintet 153

Az elvarázsolt hős 163

Az élet álom és árnykép 179

4. FEJEZET: J. ADDISON ÉS A SÉTA A TERMÉSZETBEN 193

Áthatolni a téren 195

Elmerülés a természetibe 208

Addison sétány 218

„És kiméne Izsák este felé elmélkedni a mezőre…” 229

5. FEJEZET: F. HUTCHESON ÉS A FILOZÓFIAI ESZTÉTIKA 245

Historiográfiai tanulságok 245

Esztétika és természetes teológia 254

A szépség fajtái 267

Az „esztétikai” további esetei 275

Belső áhítat 282

6. FEJEZET: G. BERKELEY ESZTÉTIKAI TEOLÓGIÁJA 286

Historiográfiai tanulságok 287

A hétköznapi élet esztétikája 291

Teológiai esztétika 300

Az *Alciphron* 303

7. FEJEZET: ZÁRÓ MEGJEGYZÉSEK 314

HIVATKOZÁSOK 318

Források 318

Másodlagos irodalom 325

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A jelen értekezés bő egy évtizednyi kutatómunkán alapul, az abból leszűrt belátásokat összegzi. Bizonyos részeredményeket időközben publikáltam már, főleg angol nyelven, a „Hivatkozások” alatt ezeket mind feltüntettem. Ugyanakkor erre az alkalomra minden felhasznált korábbi szövegemet átdolgoztam és kibővítettem. Az elmúlt években számos külföldi és hazai kollégától kaptam hasznos észrevételeket elsősorban a publikált részek kapcsán; többen is – tudtukkal vagy tudtukon kívül – inspirálták gondolkodásomat; mások pedig intézményi pozíciójukból adódó vagy baráti támogatásukkal ösztönözték a munka folytatását és befejezését. Neveket nem kezdek sorolni, mert a lista hosszúra nyúlna, s mégis félő, hogy valakiket igazságtalanul és megbocsáthatatlanul kifelejtenék. A legnagyobb külső támogatás, amelyet ehhez a kutatáshoz kaptam, egy *Marie Skłodowska-Curie Intra-European Fellowship* volt a *Seventh European Community Framework Programme*-ben: ez tette lehetővé számomra, hogy 2014 és 2016 között tudományos munkatársként dolgozhattam az Aberdeeni Egyetem *Research Institute of Irish and Scottish Studies* nevű kutatóintézetében, ahol még jelenleg is címzetes tudományos munkatárs vagyok. A *Fellowship* négy félévéből mindössze egyben kellett tanítanom az aberdeeni Filozófia Tanszéken, így konferenciák szervezése és látogatása, valamint tematikus folyóiratszámok szerkesztése mellett a legtöbb időt a kutatásra fordíthattam. Magyarországi munkahelyem, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézete mindvégig támogatott a maga szűkös lehetőségei ellenére is: elsősorban fizetés nélküli szabadságok engedélyezésével a külföldi kutatómunka idejére, másodsorban az Intézet által is javasolt és felterjesztett 2015-ös professzori előléptetésemmel.

A kutatómunka és az írás, mint rendesen, a családom részéről is sok türelmet és megértést követelt, így ezt ezúton is szeretném megköszönni fiaimnak, Mórnak és Alfrédnek, s mindenekelőtt Feleségemnek, akinek az értekezést ajánlottam.

Aberdeen, 2023. október

szecsenyie_139_23

BEVEZETÉS

Az itt következő értekezés a modern esztétika történetének kezdeteivel foglalkozik, de nem egy új vagy alternatív esztétikatörténetet fog elővezetni, hanem rekonstruálni próbálja a modern értelemben vett „esztétikainak” (tapasztalatnak, érzékenységnek, tekintetnek, beállítódásnak) a formálódását és felemelkedését a 17. század közepétől a 18. század harmincas éveiig, azaz a rendszeres filozófiai esztétikák megjelenése *előtti* időszak végéig. Elsősorban brit szerzőkre fókuszál, és elfogadja azt a sok kézikönyv által is explicit vagy implicit módon képviselt álláspontot, hogy volt néhány évtized, amikor – főleg spanyol és francia, részben pedig természetesen olasz előzmények nyomán és azokból kiindulva – a brit szigeteken hozták létre azokat a szövegeket, amelyeknek a francia, később német fordításai aztán a 18. század közepétől, akkor már egyre inkább német szerzők jóvoltából, az esztétika mint a legfiatalabb filozófiai diszciplína kidolgozásához vezettek; mely diszciplínának gyors és fényes karrierjét világosan mutatja a század legvégén keletkezett „A német idealizmus legrégibb rendszerprogramja” c. töredékből származó megállapítás: „a szellem filozófiája esztétikai filozófia” (Zoltai 1985, 812). A vizsgált időszakban a tárgyunkat tekintve leginkább teoretikus műveket Francis Hutchesonnak tulajdoníthatjuk, de még nála sem beszélhetünk önálló esztétikai elmélet megalkotásáról; a szigetországban az első tisztán elméleti esztétikai értekezés majd csak 1757-ben jelenik meg Edmund Burke tollából (Burke 2008), amely amúgy szinte mindannak ellenében íródik, ami korszakunkban szerteágazó elevenséggel formálódni kezdett.

Összhangban több korábbi klasszikusnak számító történeti kézikönyvvel, a legújabb angolszász esztétikatörténetek is azt sugallják vagy egyenesen állítják, hogy a brit – vagy akár általában a modern – esztétika atyamestere Lord Shaftesbury volt, vö. (pl. Costelloe 2013; Guyer 2014), sőt azt, egy általánosabb, de a szépség fogalmát középpontba állító nézőpontból, hogy nagyrészt neki lett volna köszönhető a sötét és negatív 17. század átfordítása a ragyogó és pozitív 18. századba a természet, a vallás, az erkölcs és a művészetek terén, vö. (Gill 2022). Valószínűleg nincs értelme egyetlen figurát ilyen módon kitüntetni ebben a folyamatban, ha mindenáron súlyozni akarunk, akkor Joseph Addison munkássága nagyobb figyelmet érdemlőnek tűnik, mert hozzájárulása a modern „esztétikai”

feltalálásához – legalábbis az ebben az értekezésben érvényesített szempontok alapján – sokrétűbbnek, mélyrehatóbbnak és így összességében jelentősebbnek látszik.

A dolgozat egyik fő előfeltevése, hogy „az esztétikai” (németesen: az esztétikum) egy precedens nélküli modern minőség vagy tapasztalati forma, vagy minőségeknek és érzékenységeknek egy újfajta komplexuma, amelynek feltalálói és első megfogalmazói felhasználnak ugyan a hagyományokból ismert fogalmakat, fordulatokat, metaforákat is, de ezek mindegyikét jelentős mértékben a maguk képére formálják és a céljaiknak megfelelően alapvetően átalakítják. Ha a 18. század közepétől megjelenő, Alexander G. Baumgarten nyomán már többnyire rendszeres, esztétikai elméletekkel nagyvonalú jellemzésként az „(iskola)filozófia”, „művészet” és „kritika” szavak társíthatók, akkor az itt terítékre kerülő, „az esztétikai” formálódásában szerepet játszó korábbi szövegekkel még inkább a „(populáris) teológia”, „természet” és „gyakorlat” szavak. A korszakunkban megjelenő esztétikai modernség megértésére árnyékot vet a 18. század végének elméleti teljesítménye, elsősorban Immanuel Kanté és követőié, az „érdeknélküliség”, az „autonóm műalkotás” és a művész „zseni” kulcsszavai köré szerveződő esztétikai beszédmód – M. H. Abrams kifejezésével „a művészet perceptuális paradigmája” (Abrams 1997, 503–517), P. Bourdieu-vel a „tiszta esztétika” (Bourdieu 2001), J. Rancière-vel az „esztétikai rezsim” (Rancière 2009, 19–21) –, amelyet sok történész és eszmetörténész valamiféle etalonnak tekint, s visszaolvassa a korábbi időszakra, amelyet így végső soron egy Kantra kifutó teleologikus perspektívába helyez. Ezt a megközelítést bő évszázaddal ezelőtt még neokantiánus történészek honosították meg, vö. (pl. Baeumler 2002; Cassirer 2007), de erősen tartja magát a legutóbbi időkig annak ellenére is, hogy több fontos kötet jelent meg ezt a narratívát bírálva, vö. (pl. Grote 2017; Axelsson 2019; McQuillan 2021). Vagy ahogy hunyt mesterem, Kisbali László találóan megfogalmazta még 1987-ben:

> a műalkotás öntörvényűségének, az esztétikai tapasztalat eredendőségének romantikus teóriája […] az esztétikai beszédmód „fejlődésének” az a pontja, amely az elméletet eljuttatja oda, ahol elnyeri ma is érvényes alakját, s ami – visszamenőleg – az elmélet adott kérdésfeltevései felől értelmezhetetlenné teszi saját történetét. Sarkítva fogalmazva: […] az esztétikatörténet jeles [18. századi] gondolkodói kidolgozzák azokat az elméleti előfeltevéseket, amelyek mellett saját működésük már közvetlen formában értelmezhetetlenné válik. (Kisbali 2009, 64–65)

A bevett narratíva megkerülésének egyik lehetséges változata brit szerzőkre épít, s azon nyomban elveti az „autonómia” és – legalábbis a kanti értelemben vett – „érdeknélküliség” fogalmát, hiszen az a sokrétű és gazdag komplexum, amelyet visszamenőleg az esztétikai jelzővel illethetünk, szétválaszthatatlanul összefonódik (fiziko)teológiai, (természet)tudományos, szép- és ájtatos irodalmi, episztemológiai, antropológiai, morál- és társadalomfilozófiai, politikai és orvosi érdekekkel és érdeklődéssel. Ennek a széles, ma azt mondanánk, multidiszciplináris (ami persze azért volna félrevezető, mert ekkortájt a diszciplináris határok még éppen, hogy nem voltak olyan élesek, mint amilyenekké később váltak) palettának nem minden eleméről lesz szó részletesen a továbbiakban: főként az első három említett terület felől tekintünk az esztétikai formálódására. A többi alkalomszerű vagy érintőleges tárgyalására, akár mellőzésére, mentséget adhat – az észszerű terjedelmi határokra hivatkozáson túlmenően –, hogy korábban, különös tekintettel Shaftesburyre, David Hume-ra és Burke-re, részletesebben foglalkoztam a modern esztétika retorikai, morál- és politikafilozófiai vetületeivel, az ízlés, a szociabilitás és a csiszoltság kultúrájának kibontakozásával és jelentőségével a modern esztétika történetében (Szécsényi 2002; Szécsényi 2009, 11–129), ráadásul időközben ez utóbbi megközelítésből további művek is napvilágot láttak már magyarul (pl. Horkay Hörcher 2006; Bodrogi 2012), vagy éppen legutóbb angolul (Axelsson 2019).

Ebben az értekezésben korabeli szövegeket fogunk értelmezni, hogy a modern „esztétikai” feltalálását rekonstruálhassuk, köztük sokat kommentáltakat és a szempontunkból keveset vagy egyáltalán nem tárgyaltakat is. A vizsgált művek műfajukat tekintve változatosak: alkalmanként még szépirodalmi alkotások részletei is szóba kerülnek, de főleg filozófiai vagy morális esszék és dialógusok, úti beszámolók, lelkigyakorlatok, népszerűbb ájtatos irodalmi művek, meditációk és prédikációk, ritkább esetben akadémiai filozófiai értekezések. Mindenesetre nem a korabeli művészeti ízlésről, annak elméleteiről vagy a műkritikáról lesz szó, nem építészeti, kertészeti, képzőművészeti vagy zenei alkotásokról. Tehát nem művészettörténeti, zenetörténeti, kultúrtörténeti vagy -szociológiai szempontból közelítünk, hanem többnyire népszerű, széleskörben olvasott szövegek eszmetörténeti módszerekkel való értelmezésére törekszünk. Ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy elsősorban saját koruk kontextusában értelmezzük a szövegeket, azaz kortárs vagy a vizsgált szerző által feltehetően elérhető és felhasznált korábbi textusok segítségével, nem pedig a recepciójuk felől, és különösen nem valamilyen utólag megalkotott elméleti vagy történeti konstrukció felől. Természet és művészet közti választás esetén, minden esetben az

előbbire fogunk fókuszálni. Ezzel nem kívánjuk azt sugallni, hogy mindig könnyen eldönthető, melyik tekinthető elméleti értelemben elsődlegesnek, s vannak megfontolandó érvek, amelyek arra figyelmeztetnek, hogy a természetet mindig csak a kultúra vagy a művészetek felől vagyunk képesek látni, közvetlenül és tisztán nem hozzáférhető. A természeti tapasztalatról, természetes ösztönökről vagy zsigeri reakciókról beszélő szerzőinket is meghatározzák irodalmi és művészeti tapasztalataik, kulturális sémáik és mintázataik: a természeti látványok megragadása esetében mindenekelőtt a pasztorál vagy a georgika klasszikus költői műfajai, azok újabb regényes, zenés és színpadi feldolgozásai, az antik vagy még inkább az egyre bővebb korabeli úti beszámolók természet-leírásai, vagy – bár korszakunkban még bizonyosan kisebb mértékben – a 17. században már virágzó európai tájképfestészet hagyománya. Sőt nem csak művészeti, hanem technikai szempontból is beszélhetünk a tekintet meghatározottságáról: a mikroszkópok, teleszkópok, *camera obscurá*k (utóbbi persze régebbi találmány) használata ismét csak jelentősen módosította azt, ahogyan a természetet észlelni kezdték ebben a korszakban. Mégis az itt tárgyalt szerzők többségénél kitapinthatónak tűnik az a *törekvés*, hogy azt az éppen formálódó minőséget – vagy minőségek komplexumát –, amelyet utólagosan „esztétikainak" nevezhetünk, a természet közvetlensége vagy a természetesnek ható közvetlen emberi reakciók felől alapozzák vagy értsék meg, ehhez mind a bontakozóban lévő modern természettudományok, mind a fizikoteológia vagy általánosabban a természetes teológia, mind az új filozófiai antropológia érveit és belátásait felhasználva. És bár ennek nyomon követése és demonstrálása túl van az értekezés vállalt tematikáján, a művészetekkel kapcsolatos elképzeléseik is ezekre a tapasztalati-experimentális alapokra látszanak épülni, akkor is, ha adott esetben az irodalom és a művészetek nyújtotta értékek és élmények kulturális jelentőségét végső soron többre becsülik. Mindenesetre azt próbáljuk bizonyítani, hogy nem ad elégséges magyarázatot a gondolkodásukban a természettel kapcsolatos tapasztalatban felbukkanó új minőségre a klasszikus irodalmi vagy modern tájképfestészeti előképek emlegetése: ami megszületőben van mint modern „esztétikai", abban az érzéki közvetlenséget – noha mi gondolhatunk erre konstrukcióként vagy illúzióként – ők az egész tapasztalat „ártatlan", természetes és elhagyhatatlan részének tartják. Ráadásul az általuk explicit módon hivatkozott (vagy, történészi szemmel nézve, látensen ható) korábbi irodalom is sokkal színesebb, hogysem az antik klasszikusokra lehetne szűkíteni. Mindenesetre a természeti tapasztalat paradigmatikus volta melletti érvként érdemes emlékeztetni arra, hogy Kant még a század végén, a harmadik *Kritiká*ban (1790) is szinte kizárólag természeti

példákat és látványokat hoz fel mind a tiszta szépségre, mind a matematikai és a dinamikai fenségesre.

Mindemellett, jól tudjuk, szokás a modern „esztétikai” felemelkedését a művészetek területén bekövetkezett változások felől megérteni. Kristeller sokat idézett tanulmánya a művészetek modern rendszerének és benne a szépművészetek *(les beaux arts* vagy *die schönen Künste)* modern koncepciójának létrejöttét az esztétika autonómiájának megszületésével fűzi össze, s 18. századi szerzőkön keresztül mutatja be, vö. (Kristeller 1951–1952); bár később Halliwell kritizálta ezt, mondván a mimézis elve már az antikvitásban is működött a művészeteket egységesítő elvként, valamint Charles Batteux kulcsfontosságú szövege – *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) – szintén a mimetikus örökségen alapul (Halliwell 2002, 7–8); James I. Porter pedig, aki az antik Görögországba helyezi az esztétika eredetét, egyenesen Kristeller önkényes és hibás konstrukciójának tartja az egészet, vö. (Porter 2010, 26–40). Függetlenül attól, ezen újabb keletű kritikák mennyire rendítik meg Kristeller történeti rekonstrukcióját, az látványos, hogy ő alapvetően korszakunknál későbbi szövegekre épít, illetve az ebben az értekezésben is tárgyalandó szerzőket inkább csak a fontos átrendeződéseket megelőlegezők sorában említi. Hasonló a helyzet Larry Shiner újabb, szintén gyakran citált könyve esetében, amely ismét csak a művészetek értékelésében és értelmezésében végbement változás felől mondja el úgy a történetet – leginkább Batteux-től felfelé (korszakunkat csak rövid előzményként kezelve) –, mint nagy átalakulást az ízlésből, amely mindig számolt a műalkotásokat átszövő egyéb érdekekkel, „az esztétikaiba”, amely a műalkotás autonómiájában manifesztálódott, vö. (Shiner 2001, 83 skk).

Ha a korszakunk irodalom- és műkritikáját tekintjük, akkor jobbára klasszicista értékekkel, preferenciákkal és ítéletekkel találkozunk, s ez még egy jó ideig így marad a 18. század elkövetkező évtizedeiben is. Ha vannak is apróbb elmozdulások, hangsúlyeltolódások vagy kivételek, a klasszicista értékrend töretlennek látszik a vizsgált évtizedekben. Pusztán ezt vizsgálva nehezen lehetne nyomára akadni a születőben lévő új „esztétikainak”. Minden nagyívű általánosítása ellenére helyénvaló emlékeztetni arra a meglátásra is, hogy ha a modern esztétika valóban valamilyen „nagy művészetre” adott kritikai vagy teoretikus válaszként jött volna létre, akkor legkésőbb kétszáz évvel korábban, az itáliai reneszánsz idején már meg kellett volna jelennie – természetesen a szakirodalomban nem példanélküli a modern esztétikát a reneszánsz naturalizmusból, vö. (Summers 1987) vagy legalább a 16.

század emberének erőtől duzzadó életérzéséből származtatni, vö. (Dilthey 1924). Ezzel szemben a 17. és 18. század fordulójának művészete vagy irodalma nem tekinthető az európai művészet itáliai reneszánszhoz mérhető nagy korszakának; a művészeti ágak közül legfeljebb a barokk zene néhány óriását lehetne kivételként említeni, Purcelltől Händelig, de azt talán még senki nem állította komolyan, hogy az ő művészetükre adott kritikai reakció számottevő hatással lett volna a modern „esztétikai" megjelenésére. Közvetve mindez szintén arra utalhat, hogy nem művészetelméleti vagy műkritikai munkákban érdemes kutakodnunk. Ugyanakkor azt is szem előtt kell tartanunk, hogy az ebben az értekezésben tárgyalandó szerzők, akiknek bizonyos szövegei „az esztétikai" kialakulása történetében fontosnak tűnnek, olykor irodalom- és operakritikákat, költészetelméletet vagy éppen festészeti, esetleg kertészeti tárgyú kritikai-elméleti reflexiókat is papírra vetettek, ami egyrészt világosan utal arra a fentebb már említett tényre, hogy a művészeti vagy kulturális kérdéseket magasra, adott esetben a természetben és a hétköznapi életben átélhető „esztétikainál" magasabbra, értékelték, másrészt annak észrevételére is alkalmat adhat, hogy jobbára – egy-két fontos kivételtől eltekintve – a kétfajta tematika határozottan elkülönül: „az esztétikai" feltalálásában szerepet játszó szövegeik rendszerint nem tartalmaznak egyúttal művészeti vagy művészetelméleti fejtegetéseket is.

Az már az eddigiekből is világos, hogy az „esztétikát" nem a szokásos ernyőfogalomként használjuk, amely minden filozófiai vagy akárcsak elméleti szöveget lefed, ami a szépséggel vagy a művészetekkel (az alkotóművészetektől az előadóművészetekig) foglalkozik. Ehelyett egy olyan történeti képződménynek tartjuk, amely a 17. század végén és a 18. század elején bontakozik ki, mint egy precedens nélküli új tapasztalati forma, amelyet fel kellett fedezni, vagy még inkább fel kellett találni. Tehát a *modern* esztétika nem valami régi, mindig is megvolt érdeklődés vagy érzékenység elméleti tárgyalása új köntösben, amelyet végül Baumgarten a görög *aiszthészisz*ből képzett neologizmusával elkeresztelt. Nem kerülhető meg, hogy a fenti körülírásokon és elválasztásokon túlmenően valami közelebbit és pozitívat is mondjunk arról, mit fogunk „az esztétikai" alatt érteni ebben az értekezésben. Módszertani szempontból nem könnyű jó megoldást találni, hiszen olykor a tárgyalt szerzők szándékaitól függetlenül vagy akár szinte ellenére kell fellelni egy olyan minőség vagy tapasztalat elemeit vagy mozzanatait, amely csak később, a korszakunkon túl kap összefoglaló elnevezést és lesz immár önálló tárgya a filozófiai reflexiónak (amely rendszerint egyből szűkíti is „az esztétikaiban" kezdetben benne rejlő lehetőségek körét). Tehát valami olyasmit kellene „készként" felmutatni, ami éppen ez

idő tájt alakul, így bizonyos fokú anakronizmus, főként a szóhasználatban, elkerülhetetlennek látszik.

„Az esztétikai" alatt mindenekelőtt az érzékinek és az érzék felettinek vagy spirituálisnak újfajta és szoros összekapcsolását érthetjük, amelyben az előbbi sem nem csak egy apropó vagy egy eldobható eszköz az utóbbi eléréséhez, sem nem csak hasznos és hatásos metaforák tárháza az utóbbi nyelvi megközelítéséhez, hanem egy nélkülözhetetlen és végig jelen lévő összetevő, amely a tapasztalat konstitutív keretét szolgáltatja. Joachim Ritter valami nagyon hasonlót fogalmaz meg annak kapcsán, hogy bár a nagy klasszikus filozófiai iskolák sok mindenben eltértek egymástól, abban nem, hogy az általuk művelt filozófiai teória „képtelen arra, hogy az érzékiben látszó egészt [ti. az istenit, a létet, a világrendet] egyúttal meg is ragadja ebben az érzékiben, és meg is jelenítse érzékiként." Ez utóbbi igény *több*, mint az érzéki jelentőségének szokásos elismerése, ami annyit jelentett, hogy „benne látszik a létező", s „ily módon ösztönzőleg hat a szellemre, az egésznek és az isteninek a szemlélésére szólítja." (Ritter 2007, 125) „Az esztétikai" modernsége ugyanis éppen abban áll, hogy túllép a szellem ösztönzésének instrumentális funkcióján: immár meg akarja ragadni az istenit az érzéki*ben és* meg is jeleníteni érzéki*ként*. Ebben az új tapasztalati formában átkonfigurálódik mind az érzékin túli „természete", mind az azt befogadó ember lelki-spirituális ökonómiája. Az így elgondolt „esztétikai", a világnak ez az újfajta látványa és benne az azt éppen megtapasztaló ember átalakulóban lévő – ahogy sokan értelmezik, modern individuummá formálódó – szubjektivitása az, amelynek nyomait és elemeit keressük korszakunkban.

Hogyan beszéljünk az „esztétikai" új jelenségéről, ha állandóan átvezet bennünket az ismeretelmélet területére (hiszen mégiscsak az érzéki észlelés és annak lehetőségeinek újragondolásával kapcsolatos), a morálfilozófiáéra (hiszen az esztétikai érzékenység az erkölcsi érzék vagy a lelkiismeret működésével mutat közeli rokonságot), a teológiáéra (hiszen a természet élvezete és értékelése elvégre a Teremtés egészéhez való emberi viszonyt értelmezi), az antropológiáéra (mivel mindez együtt jár az emberre és képességei rendszerére, valamint elérhető boldogságára vonatkozó tudásunk újragondolásával), a politikai filozófiáéra („az esztétikaihoz" szükséges finom képesség, elsősorban az ízlés, társas interakcióban való elsajátítása, a *sensus communis*szal való közeli rokonsága, s a nevelésben betöltött szerepe miatt), az orvosláséra (többek között az „esztétikai" tapasztalatok üdvös mentálhigiénés hatásának felfedezése következtében) stb. Talán ezért is lehet gyakran

találkozni az esztétikatörténeti szakirodalomban olyan értelmezői megoldásokkal, amelyek a modern esztétika felemelkedésének történetét *valójában* valami másnak a történeteként mutatják be, így „az esztétikai” inkább csak instrumentális szerepet játszik bennük. Mint például a 18. századra vonatkozó olyan történeti narratívákban, amelyek az esztétikát a(z érzéki) tapasztalat új elméletének kidolgozása, a morál alapjainak megtalálása, az emberre vonatkozó új tudomány *(science of man)* felemelkedése, általában a szekularizáció vagy a Felvilágosodás programjának kibontakozása keretében, ezeknek az átfogó témáknak vagy szempontoknak alárendelve, tárgyalják. (Természetesen el kell ismerni, hogy az ilyen megközelítések „az esztétikai” kontextusát, beágyazódását, más átfogó szellemi tendenciákhoz való termékeny kötődéseit kitűnően fel tudták és tudják tárni és térképezni.) Mindenesetre saját vállalásunk szempontjából az első számú módszertani nehézség abból adódik, hogy a születőben lévő „esztétikai” bármiféle pozitív meghatározási vagy leírási kísérlete a többi szférától és beszédmódtól való elhatárolást vonna maga után, miközben más érdekek folyamatosan keresztezik, adott esetben felülírják „az esztétikait” azokban a szövegekben, amelyekben a nyomait kutatjuk. Jobb híján metaforikusan fogalmazva, azt mondhatnánk erre, hogy „az esztétikai” feltalálását egy olyan új tapasztalati dimenzió megnyitásának gondoljuk el, amelynek síkja nem esik egybe az episztemológiai, morálfilozófiai, filozófiai antropológiai, teológiai stb. érdeklődés síkjaival. Ezek a további beszédmódok mintegy merőlegesen állnak „az esztétikaira”: van metszéspontjuk, ahol összekapcsolódnak és össze is kapcsolják őket, de önmagában e közös felületek egyikének vagy másikának rekonstrukciója és bemutatása nem fedi le maradéktalanul az éppen születő „esztétikai” szféráját, nem tárja fel a benne rejlő teljes potenciált. Tehát mindig van valami többlet, amelyet egy (vagy esetleg egyszerre több) másik beszédmód felől kontextualizálva nem érünk el vagy nem értünk meg. Ha ebben nincs igazunk, akkor korszakunkban „az esztétikai” inkább csak egy (másik metaforát alkalmazva) fénytörés, és bármennyire is vonzóak a színei és ígéretes a ragyogása, valójában nincs (még) önálló érvénye, így nem lehet több az eszmetörténész számára – miként Csuka Botond fogalmaz – „hasznos anakronizmusnál”, amely legfeljebb arra lehet alkalmas, hogy a korai brit Felvilágosodás egyik fő törekvésének eszmetörténeti megértését segítse, ti. „az emberi érzékenység törvényeinek és rendeltetésének feltárását” (Csuka 2019, 52).

Az általános módszertani és történeti reflexiók mellé legalább egy példát célszerűnek látszik hozni arra a speciális tapasztalatra, amelyről azt gondoljuk, radikálisan modern jelenségként az általunk vizsgált korszakban kezd körvonalazódni. Egy olyan példát, amely

egyszerre szemléltetheti „az esztétikai” komplexumának több fő jellemzőjét. Ezért korszakunknál pár évtizeddel későbbi és a kontinensről származik. Félretesszük annak kérdését, hogy szerzője milyen közvetlen vagy közvetett, filológiailag is bizonyítható, kapcsolatban állhat az értekezésben tárgyalt gondolkodókkal, most csak a példa alkalmaságát és szemléletes voltát tekintjük, miközben még a látszatát is kerülni szeretnénk annak, hogy ezt valami végső, ideális összegzésként vagy kiteljesedésként, egyfajta történeti téloszként kínáljuk. Jean-Jacques Rousseau 1766-tól kezdte írni *A magányos sétáló álmodozásai*t, amely már címében is két olyan témát említ – a sétálást és az álmodozást –, amelyek központi fontosságúak lesznek számunkra a továbbiakban. Az ötödik séta a svájci Saint-Pierre sziget és az azt körülölelő Bienne-tó természeti környezetét és az ahhoz kapcsolódó „esztétikai” élmények sorozatát mutatja be egy tizenöt évvel későbbi visszaemlékezés formájában. Ahhoz, hogy most csupán „az esztétikai” illusztrációjaként olvashassuk, el kell tekintenünk a szöveg néhány szembetűnő, és amúgy Rousseau eredeti szándékainak megértése szempontjából nagyon is lényeges, aspektusától: a vallomásos jellegétől, magától az emlékezés aktusától, vagy attól, hogy a szigeten (mindössze néhány ember társaságában) eltöltött két hónap a társadalmi létezésből való teljes kiábrándulás és az attól való menekülés keretében jelenik meg, röviden: a magányosságében; vagy éppen attól a lelkesültségtől, amely a szigeten töltött idő alatt kibontakozó botanikai érdeklődésből ered, s amelynek éles kontrasztját a más – könyvekhez kötött – szellemi tevékenységek érdektelenné válása jelenti. Mégis mivel *a természet élvező megélése módjainak*, technikáinak és a kiváltott lelki hatásoknak, az e tapasztalathoz előzetesen szükséges, valamint az ez által elérhető lélekállapotoknak a leírásai és értelmezései alkotják ennek a sétának a fő témáját, mindez alkalmassá teszi arra, hogy a modern „esztétikai” paradigmatikusnak tekinthető tárgya, a természet kapcsán sorra vegyünk néhány megkülönböztető jegyet.

> [A délebéd csendes pihenője után] belevetettem magam egy csónakba, és kieveztem a tó közepére, ha csendes volt a víz; ott végignyúltam a csónak fenekén, szememet az égboltra meresztve, s tűrtem, hogy a víz lassúdad sodorjon ide-oda néha órák hosszat, homályos, de gyönyörűséges ábrándozások közepett, melyeknek sem határozott, sem állandó tárgyuk nem volt, de azért nekem százszor több élvezetet nyújtottak, mint az, amit annak idején legkívánatosabbnak tartottam az úgynevezett világi örömökben. (Rousseau 1997, 78)

A természet nyújtotta gyönyörök a világ örömeinek ellentéteként, mégsem a klasszikus műfajok (pasztorál vagy georgika) keretében merülnek fel: a mozgó csónak fenekén az eget és a felhőket néző merengő határozott téma híján csapong, s ez a lélekállapot időben elnyúló, órákon át tartó, folyamatosan változó, s mással össze nem mérhető gyönyör forrása. Ha a tó nem tette lehetővé a csónakázást, akkor „botanizálva kószált[…] keresztül-kasul a szigeten", magányos zugokban vagy éppen parti teraszokon megpihenve, hogy gyönyörködhessen „a tó és a tópart felséges és elragadó látványában: egyik oldalt a közeli hegyek koronázták, a másikon gazdag és termékeny mezők nyúltak el, s a kilátás szabad volt egészen a peremükön kéklő távolabbi hegyekig." (Rousseau 1997, 79) A kószálás, a téren való áthatoló mozgás, és a szemlélődő gyönyörködés egymást felváltó, egymást kiegészítő aktivitás, amelyben mégis valahogy a mozgás (séta, kószálás, csónakázás) jelenti az alapot, amely néha, átmeneti időkre, a szemlélés kedvéért állóra lassul, hogy aztán folytatódhasson. A mozgás is garantálja az élmény változatosságát, ráadásul a természet „felséges és elragadó", térben kinyíló látványa önmagában is sokrétű: változatos, fenséges és szép, és sohasem statikus.

> Alkonyatkor […] szerettem elüldögélni a tóparti fövenyen, valami rejtett zugban; a hullámok moraja és a víz háborgása lekötötte érzékeimet, és száműzött lelkemből minden másfajta háborgást, úgyhogy gyönyörűséges álmodozásba merülhettem, és gyakran észrevétlenül tört rám az éjszaka. A víz apálya és dagálya, egyhangú, de időnként emelkedő mormolása lankadatlanul ostromolta fülemet és szememet, pótolva a belső indulatokat, amelyeket az álmodozás kioltott bennem, s lehetővé tette, hogy örömnek érezzem a létezést, a gondolkodás fáradtsága nélkül. […] [A világi dolgokat illető futó gondolatokat] csakhamar elmosta [bennem] az a folyamatos és egyenletes ritmus, amelyben ringatóztam, s amely lelkem tevékeny közreműködése nélkül is […] lekötött… (Rousseau 1997, 80)

A gyönyört okozó érzéki tapasztalat forrása nem csak a szem, hanem a fül és az összes többi érzék, s a fények, a hangok, az illatok, az ízek és a bőrön érzett ingerek szakadatlan változása jellemzi. Az érzékek „esztétikai" stimulálása a „gyönyörűséges álmodozás" lélekállapotát idézi elő, amelyben egyszerre marad aktív az érzékelés, mintegy automatizmusként, és kezd a befogadó elméje másfajta aktivitásba, mintegy spontaneitásként. Miként a mozgásban a test kiszakad a tespedt tétlenség állapotából, a lélek éberálom-szerű állapotba kerül, amely mindig a testtől, a test kényszereitől és nehézkességétől való bizonyos fokú eloldódást jelent. A „gondolkodás fáradtsága" nélkül átélhetővé válik a létezés öröme, amely valamiképp azonos azzal, hogy az „esztéta" mintegy egy ritmusba vagy egy hullámhosszra kerül a természeti

létezéssel, s anélkül merül el benne, hogy feloldódna. Mindeközben a természet is inkább közege (mai szóhasználattal: környezete) ennek a létezésnek, nem pedig egy vele szembenálló, vizsgálandó vagy szemlélendő tárgy. Rousseau „az önkívület és a szenvedély rövid pillanatai" helyett, amelyek túl ritkák és túl elszórtak az életben, „a visszavágyott boldogság" „egyszerű és tartós állapot[át]" ajánlja, „amely önmagában véve csöppet sem heves, de tartamával úgy felhalmozza az igézetet, hogy végül is a legfőbb boldogsággá válik." (Rousseau 1997, 81) Tehát egyfajta szokássá váló lelki beállítódásról beszél, amelyet a világ „esztétikai" észlelésmódjának vagy „esztétikai" hangoltságnak *(Stimmung)* is hívhatunk. Ennek hozadéka az elérhető legnagyobb boldogság, amelyet akár egzisztenciális, tehát szekularizált, értelemben, akár ájtatos-spirituális értelemben is el lehet gondolni: az, hogy „visszavágyott" ez a boldogság, ad ehhez egy történeti időbeli vagy metafizikai mélységet. A megélt idő is másként merül fel ebben az állapotban, amelyben „a lélek eléggé biztos nyugvóhelyet találhat, hogy teljesen megpihenjen és egész valóját összefogja"; „az idő nem létezik a számára, s a jelen örökké tart", ráadásul „nincs benne semmi szakaszosság, sem pedig hiányérzet vagy öröm, élvezet vagy fájdalom, vágy vagy félelem, csak a puszta létezés érzete, s ez teljesen be tudja tölteni". Ez az állapot a tökéletes, gazdag és abszolút boldogságé, amíg ez tart, „nem szorulunk semmi másra, akárcsak Isten." Csak nem szabad hagynunk, hogy a figyelmünket hívságos és önző földi dolgok és érdekek elterelj ék, amelyek „megrontják idelent az ízét." (Rousseau 1997, 82) A tapasztalat olyan dimenziójáról van szó, amely érzéki és evilági, mégsem azonos a test sóvárgásainak és vágyainak közvetlen, azonnali és önző kielégítésével. És végül az utolsó hosszabb idézet:

> Szükséges, hogy aki átéli [ezt a boldogságot], hajlamos legyen rá, és tárgyi környezete is közreműködjék. Sem a teljes mozdulatlanság nem jó, sem a túlságos izgalom: egyenletes és mérsékelt mozgásra van szükség, amelyben nincsenek megrázkódtatások, se megszakítások. Mozgás nélkül az élet csak letargia. Ha a mozgás egyenetlen vagy túl heves, felébreszti az embert; a környező tárgyakat eszünkbe juttatva szétfoszlatja az álmodozás varázsát s kitép önmagunkból, hogy nyomban ránk tegye a sors és az emberek igáját és visszaadjon bajaink érzetének. A tökéltes csend szomorúságra vezet; a halál képét mutatja. Ilyenkor van szükség a derűs képzelet segítségére, s ez eléggé természetesen jelentkezik azoknál, akiket az ég megáldott vele. A külső mozgás hiányát ilyenkor a belső kárpótolja. Igaz, a nyugalom kisebb, de kellemesebb is, ha könnyű és szelíd gondolatok, amelyek a lélek mélyét nem kavarják föl, úgyszólván csak végigsimítanak a felszínén. Ha elegen vannak, az ember nem feledkezik meg önmagáról, de elfelejti minden baját. Ezt a fajta álmodozást mindenütt meg lehet ízlelni, ahol nyugton hagynak […]. De […] mindezt könnyebb és kellemesebb volt a termékeny és magányos szigeten, amelyet maga a

> természet zárt körül és választott el a világ többi részétől, ahol minden derűs látványt nyújtott […]. [Itt s]egítségül hív[hattam] mindazt, ami csakugyan hatott az érzékei[m]re. Hosszú és édes álmodozás után, zöld lombok, virágok, madarak között, szememet a távoli, vadregényes partokon legeltetve, melyek a tiszta és kristályos víz hatalmas tükrét keresztezték, ezeket a kedves tárgyakat egybeolvasztottam fikcióimmal, s amikor végül fokozatosan ráeszméltem önmagamra és környezetemre, nem tudtam megjelölni a fikciók és a valóság pontos választóvonalát, mert minden egyformán közrejátszott abban, hogy kedvessé tegye merengő és magányos életemet ezen a szép helyen. (Rousseau 1997, 83–85)

Frédéric Gros Rousseau nagy gyaloglásait értelmezve az *Álmodozások* időskori sétáiról azt írja, hogy azok „már semmit sem készítenek elő, nem adnak alkalmat új szavak kitalálásra”, Rousseau már „a semmiért sétál: csak hogy magáévá tegye a lemenő nap mozgását, alkalmazkodjon az órák lassú ritmusához, tulajdonképpen oda sem figyelve hangsúlyozza az életet, ahogy a behajlított ujjak kopognak az asztal lapján a zene hangjaira.” (Gros 2023, 58–59) Abban az értelem „esztétikai” séták ezek, ahogy leginkább értjük ezt a szót ebben az értekezésben: az élet teljes megélhetőségéről, a létezés öröméről, a természeti vagy hétköznapi világ érzékiségén keresztül a transzcendensre nyitottságról, külső meghatározottság és belső spontaneitás összjátékáról, éberálom-szerűen megélhető elvarázsolt tudatállapotról, valóság és fikció viszonyának újraértelmezéséről, a sétálás, a kószálás, a csónakázás vagy a „derűs képzelet” nyújtotta lelki-szellemi mozgás keretében megélhető intenzív egzisztenciális tapasztalatról lesz szó.

Noha ennek az értekezésnek a célkitűzése nem az, hogy korszakunk esztétikai gondolkodásának történetét előadja, vagy hogy a tárgyalt korabeli szerzők kézikönyvekből megismerhető esztétikai portfólióját újra felmondja és kiegészítse vagy kommentálja, a legkézenfekvőbb szakirodalmi vonatkoztatási hálót mégis az esztétikatörténeti konstrukciók jelentik, ezért érdemes nagyon röviden áttekinteni a historiográfiai hagyományt, néhány pontot kiemelve. Ahhoz képest, hogy Baumgarten először az 1735-ös disszertációjában írta le az „*aesthetica*” szót, hogy aztán nagy művének 1750-es első kötete tegye ismertté, és kisvártatva – főleg német nyelvterületen – felkapottá az új terminust és az általa jelölt filozófiai ágazatot, már a század utolsó előtti évében megjelent a diszciplína első története Joseph Koller tollából (Koller 1799). Igaz, ez inkább csak egy annotált bibliográfia, de már jó érzékkel felsorolja és röviden kommentálja (más, mára már csak a korszak specialistái által ismert német szerzők mellett) az újdonsült tudományág legfontosabb és jórészt megkerülhetetlenné váló alakjait, köztük Baumgartent, Lord Kamest, Moses Mendelssohnt,

Johann G. Sulzert, Szerdahely Györgyöt, Hugh Blairt, Kantot, Schillert, A. W. Schlegelt és Goethét. A 19. század közepén, Robert Zimmermann, később bécsi filozófiaprofesszor, megírja az első, részletesen és alaposan kidolgozott esztétikatörténetet, amely Szókratésztől kezdve a saját koráig ível: kétkötetes munkájának ez az első, ún. „történeti-kritikai" része felvezetés a második kötethez, amelyben a szerző saját esztétikai elméletét ismerteti (Zimmermann 1858) – ezt a szerkezetet más 19. századi vállalkozások is követik. A század folyamán és a 20. első évtizedeiben több nagyhatású narratíva született még. Csak a legfontosabbakat említve, felsorolásszerűen: Max Schasler 1872-es műve, Menéndez y Pelayo monumentális vállalkozása 1883–1889-ből, K. Heinrich von Stein 1886-os nagy hatású könyve, Jánosi Béla háromkötetes története a századfordulóról, Benedetto Croce 1902-es, Alfred Baeumler 1921-es és Ernst Cassirer 1932-es klasszikus művei (Schasler 1872; Menéndez y Pelayo, 1923; Stein 1886; Jánosi 1899–1901; Croce 1914; Baeumler 2002; Cassirer 2007). Két fő típus van, amelyet valójában már Koller és Zimmermann példája reprezentálhat: egyrészt az esztétikát modern fejleménynek tartó történetek (ennek legfontosabb mintája azért majd Stein könyve lesz), amelyek a 18. század elejétől vagy a 17. század közepétől indulnak, másrészt az esztétikát a szépség metafizikájának és a művészetek elméletének tekintők, amelyek ókori klasszikusoktól kezdődően mondják el a történetet a saját jelenükig – jobbára anélkül, hogy az általunk vizsgált korszakban valamilyen nagyobb újdonság eljövetelét látnák –, s rendszerint egy hosszú, törések és visszaesések nélkül előrehaladó, tisztázódási folyamatként mutatják be, amely a kortárs elméletekben (vagy a szerző saját esztétikai elméletben) nyeri el legvégső formáját. Valójában ezt a modellt követte Zoltai Dénes esztétikatörténete is, amely Jánosi kötetei után az egyetlen magyarul hozzáférhető átfogó mű volt évtizedekig Gilbert és Kuhn eredetileg 1939-es, 1953-ban kibővített egykötetes történetének magyar fordítása mellett. Utóbbi – Forgács László előszava szerint – a „polgári esztétikatörténet-írás eredményeinek" jó összefoglalója volt, s Forgács reményei szerint ennek „kritikus felülvizsgálata" hozzásegít majd egy marxista esztétikatörténet kimunkálásához (Gilbert–Kuhn, 1966, xxix). Zoltai 1972-es rövid története Lukács György marxista esztétikájában meg is találta a történet téloszát, és ez így maradt, valamelyest kevésbé explicit módon, még az utolsó, negyedik és átdolgozott kiadásban is, vö. (Zoltai 1997, 248–253). Mindenesetre Zoltai könyve óta nem vállalkozott magyar szerző sem az esztétika antik kezdetektől induló, sem modern történetének megírására. Az egyetlen újabb nagyszabású kísérlet egy szellemi műhelyhez köthető, ebből került ki a középkor esztétikájának monografikus feldolgozása (Cseke 2011), s ugyanígy a felvilágosodás koráé

1800-ig (Horkay Hörcher 2013), és végül a kettő közötti, a 15. század közepétől a 17. század közepéig tartó időszak esztétikai gondolkodását bemutatni hivatott többszerzős tanulmánykötet is (Horkay Hörcher 2013b).

A legújabb háromkötetes angol nyelvű esztétikatörténet Paul Guyer nevéhez fűződik. Historiográfiai reflexióit mindössze egyetlen lábjegyzetbe sűríti, s ő már csak néhány újabb esztétikatörténetre tekint, vö. (Eagleton 1990; Ferry 1990; Schaeffer 2000; Sparshott 2002; Gethmann-Siefert 1995). A három kötet a 18., a 19., valamint a 20. század és napjaink (Lukácstól Alexander Nehamasig) esztétikáját dolgozza fel, s bár önkényesnek hat a századokra tagolás, nem példanélküli, vö. (Bayer 1961). Guyer hangsúlyozza, hogy vállalkozása nem „a" története, csak „egy" története a modern esztétikának, így indokolhatóvá válik számos jelentős szerző mellőzése, s másod- vagy harmadlagos fontosságúak bevonása és bizonyos értelemben kanonizálása. Nem könnyű egy ekkora áttekintésben jól eltalálni az arányokat; ez a három kötet is inkább egy informatív enciklopédiává áll össze, azzal a különbséggel, hogy nem az ábécé-sorrend, hanem a kalendárium és az országhatárok rendezik el a fontosnak ítélt szerzőket és munkásságukat, de alapvetően külön-külön „szócikket" kapnak. Guyert sem a szerzőkön és határokon átívelő történeti folyamatok, sem az esztétika státusának fluktuációi nem érdeklik néhány keresztutalást és a bevezető részekben található általános megjegyzést leszámítva. Sőt kísért a teleológia is, nem pusztán az első kötet Kantra kifuttatásában, hanem a három kötet egészében, amennyiben a legvégén Nehamas lesz a tökéletes példája az esztétika Guyer által felvázolt ideáltípusának. Ezen ideáltípus alapján azonosítja „az esztétikai" megjelenését a vizsgált három évszázadban, sőt néha, úgy tűnik, ez alapján értékeli vagy rangsorolja a szerzőket: megdicséri azokat, akik jobban megközelítik. Ugyanakkor azt el kell ismerni, hogy legalább nem egy leegyszerűsítő definíciót használ, hanem egy hármas struktúrát, amely kétségtelenül flexibilisebb értelmezéseket lehetővé tévő eszköz lesz a kezében: szerinte „a modern esztétika magjához" az a kérdés vezet, hogy „vajon az esztétikai tapasztalat, akár csak a művészetre jellemző, akár a művészetre és a természetre, a tudás megkülönböztetett formájának, emocionális tapasztalatnak vagy a képzelőerő gyakorlásának – amely inkább játékra hasonlít, mint tudásra vagy emócióra – tekinthető-e leginkább, vagy pedig csak mindhárom megközelítés kombinációjával lehet megérteni." (Guyer 2014, 7) Guyer ezt a hármas megközelítést – a kognitív, az érzelmi és a szabad játék szempontjainak alkalmazását – igyekszik történetileg meg is alapozni a 18. század kezdetén: amíg Shaftesbury és Christian Wolff az (esztétikai) ismereten vagy igazságon alapuló elmélet két változatát képviselik,

addig Addison, Jean-Pierre Crousaz és Jean-Baptiste Du Bos a mentális képességeink szabad játékát és az érzelmi reakcióink elsőbbségét hangsúlyozó megközelítést példázzák. „A tizennyolcadik század, sőt az egész modern esztétika kihívása az lesz tehát, hogy hogyan ismeri el e három elem – az igazság, az érzés és a játék – jelenlétét az esztétikai reakcióinkban, és hogyan érti meg a köztük lévő bonyolult viszonyokat." (Guyer 2014, 32). Magyarázatot arra, hogy miért is jelent új kezdetet e szerzők munkálkodása, azaz miben is állna a modernsége az esztétikának, nem kapunk. Arra sem, milyen alapon tekint el kiváló korábbi történészek meglátásaitól, akik az esztétikai modernséget már 17. századi szerzők működésében megpillantják, vö. (pl. Stein 1886; Croce 1914; Baeumler 2002; Cassirer 2007, Becq 1984). Guyer egyszerűen csak kijelenti: „Shaftesbury művét, amelyet először 1709-ben adtak ki [ti. „A moralisták"-at] […], veszem a tizennyolcadik századi esztétika kiindulópontjának; e mű óriási hatása az egész századon keresztül […] igazolja, miért kapta ezt a pozíciót" (Guyer 2014, 30). Guyer Shaftesburyt kizárólag egyetlen műve alapján és neoplatonikus szerzőként mutatja be, tudomást sem véve például olyan jelentős fejleményekről, amelyek a csiszoltság szociokulturális programja felől értelmezik, vö. (pl. Klein 1994); az előbbiből kifolyólag megemlíti az előző századi cambridge-i platonistákat mint Shaftesbury mestereit, akik szerinte a legmélyebb hatást tették rá: ezért „nem meglepő, hogy a szépség érzését a világegyetem rendjének és jóságának felismeréséhez kötötte." (Guyer 2014, 31) Ugyanakkor azt a kérdést nem teszi fel, mi a különbség a cambridge-i platonisták és Shaftesbury szépség–jóság–igazság triásza között, ill. miben állna Shaftesbury (radikális) eredetisége ebben a tekintetben, már ha van ilyen (bár lennie kellene, különben a cambridge-i liberális teológusoktól volna eredeztethető a modern esztétika). Más 17. századi szerzőket, pláne más nemzetiségűeket Guyer nem tárgyal, holott a „Prológus" e szakaszának címe: „A modern esztétika eredetei". Guyer számára valójában az „eredet" nem kérdés, egyszerű rámutatással elintézhető: Shaftesbury.

Christopher Braider úgy közelíti meg az itt homályban hagyott módszertani problémát, hogy egyrészt van az esztétika mint filozófiai diszciplína, másrészt mint egy unikális történeti képződmény: az esztétika „a tizennyolcadik századi Nyugat-Európa találmánya, s mint ilyennek, határozott történeti meghatározottságai vannak." Szerinte minden korban megvoltak a szépség kifejezési formái, néha ugyan más nevek alatt, de mindig értékelték az emberek, létrehozták nagyjából koherens kánonjait, szorosan kötődőnek látták a valláshoz, etikához vagy politikai eszmékhez és társadalmi mércékhez, mégsem „találták egyöntetűen szükségesnek a szépség teljes körű *filozófiájának* kidolgozását, így a

diszciplína megjelenése Shaftesbury grófja, Joseph Addison, Edmund Burke vagy Jean-Baptiste Du Bos abbé, valamint Kant és Hume munkásságában meghökkentő történeti kivételnek számít." (Braider 2021, 214) Guyer nem hökkent meg, s valójában nem veszi komolyan sem a történeti kezdeteket, sem a történeti folyamatokat, nem érdekli, hogy mit lehetne megtudni az esztétikai tapasztalat természetéről abból, hogy a modern diszciplínája történetét alaposan feltárjuk, miként a fordítottja sem, hogy ti. az esztétikai tapasztalat mélyebb megértése megvilágíthat-e valamit abból, miért éppen akkor és ott jött létre a modern esztétika, amikor és ahol létrejött. Braider „szimptomatikusan felszínesnek" minősíti Guyer „siralmasan egyoldalú" magyarázatát, akit csak a filozófiai eszmék érdekelnek, s címe alapján történeti művét is „filozófiai esztétikai" vállalkozásként aposztrofálja (Braider 2021, 216–217). Amit ebben az értekezésben megpróbálunk feltárni, ha nem is kimerítően, de legalább néhány alapvetőnek gondolt szempontból, az még ennél is továbbmegy: nem a szépről való gondolkodás *filozófiája* iránti új igény megjelenése a vizsgálat tárgya, hanem „a szépség" helyett „az esztétikai" feltalálása, egy már *önmagában* precedens nélküli újdonságé, amelyet nem értünk meg teljesen, ha csak egy korábban is ismert jelenségre való fókuszáltabb, teoretikusabb vagy totalizáló reflexiónak tekintjük. Azt is mondhatnánk, hogy éppen az az újdonság, amelyet rekonstruálni igyekszünk, indítja be az intenzív filozófiai érdeklődést (amely aztán egyből nekiáll integrálni és újrakeretezni a szépség és a művészetek hagyományos elméleteit is).

A Guyerénél korábbi azon jelentős narratívák sora, amelyek modern és precedens nélküli jelenségként kezelték az esztétika felemelkedését, Heinrich von Stein alapkönyvével (amely a szerző tragikusan korai halála miatt az egyetlen könyve) kezdődik; a későbbi munkák jórészt explicit módon el is ismerik azt inspirációs forrássukként. Köztük Baeumler – a Harmadik Birodalom későbbi ideológusa és fő pedagógusa – Irracionalitás-könyvében. Szerinte a 18. század az esztétika kora, amely felfedezi az individuálist (és egyáltalán nem pusztán a „szubjektívet"), az általános törvények által soha meg nem közelíthető, az azok elől mindig elhátráló partikulárist. Ekkor születik meg a modern lélek mint az ízlés élménye által konstituált (azaz esztétikai) szubjektum a maga belső meghasonlottságával, hiszen amikor a modern esztétikai szubjektum elkezd az érzéseire hivatkozni, rá kell ébrednie végletes egyedüllétére, arra, hogy nincsenek mércék, amelyekre támaszkodhat, csakis önmagával áll szemben az esztétikai tapasztalatban. A felvilágosodás kora azért kitüntetett fontosságú Baeumler számára, mert az individualitás igénye mellett (még) él a racionális magyarázat, ha tetszik, az ész ellenőrzésének igénye is. E két princípium harcaként és kiegyenlítési

kísérleteiként is leírható az a folyamat, amely végül is Kant transzcendentális filozófiájában, különösen *Az ítélőerő kritikájában* és Goethe művészetében teljesedik ki. Baeumler szerint igazából a létét önmagában bíró individuális megragadása a 18. század fő kérdése, amelynek az esztétikai tárgy vagy az eleven organizmus – a harmadik *Kritika* két fő témája – csak speciális esete. Az individualitás pedig csak történetileg ismerhető meg, teoretikusan nem. Így a végső tárgy, amire a „kritika kritikája" irányul, valójában a történelem (Baeumler 2002, 23 skk). Tehát az „esztétikai" radikális modernségének invenciózus bemutatása együtt jár egy teleologikus narratívával, s az esztétika instrumentális kezelésével, amelyhez hozzá lehet tenni, hogy bár Baeumler néhány francia szerzőt is tárgyal, alapvetően a német szellem fejleményének tartja az esztétika kibontakozását Leibniztől Kantig (a tervezett második kötetben Hegelig, de ennek kézirata elveszett).

Egy másik neokantiánus, Cassirer, aki viszont éppen üldözöttjévé vált az imént említett rezsimnek, a felvilágosodás filozófiájáról szóló könyve utolsó fejezetében fejti ki esztétikatörténeti koncepcióját, amely már egyáltalán nem tekinti a német gondolkodás kizárólagos ügyének az esztétika kibontakozását, hanem az európai felvilágosodás nagy programjával köti össze: mondván, először ebben a században jöhetett létre filozófia és irodalom- vagy műkritika lényegi egysége, amelyből a szisztematikus esztétika kinőtt. A kritika mindvégig arra törekedett, hogy átlásson az „érzés" és „ízlés" irracionalitásán, vagy legalább pontosan kijelölhesse ennek határait, arról biztos tudást szerezve: ez a program Cassirer szerint is legtisztábban Kant kritikai filozófiájában mutatkozik majd meg, az alkotás oldaláról pedig Goethe költészetében. A tiszta megismerés (logika) és a művészi szemlélet (esztétika) egymásnak feszül a század során, egymás felől mérettetnek meg, ez munkál az esztétika megalapozására irányuló minden törekvésben, minden dilemmában, amellyel a teoretikusok szembe kerülnek. Egy „új kérdéskomplexum jelenik meg" – amely nem azonos sem a logikával, sem a morálfilozófiával, sem a természetismerettel, sem a pszichológiával (vagy antropológiával) –, amelyből aztán a tiszta esztétika lassan önálló diszciplínaként kiemelkedik (Cassirer 2007, 349 skk). A korszakunkat érintő legfontosabb változást Cassirer a klasszicista elmélet leváltásaként, egyfajta „szubjektivista fordulatként" írja le, amikor is a művekre vagy műfajokra, az ezeket meghatározó szabályokra irányuló kérdés helyett „a művészetekkel kapcsolatos magatartásra", a befogadót érő benyomásokra és e szubjektív benyomásokat „a saját maga és mások számára is rögzíteni" akaró befogadói ítéletre helyeződik a hangsúly. A klasszicista elméletekben legvégső instanciaként hivatkozott természet itt már nem az észszerű törvények forrásaként elgondolt *natura rerum*, hanem az

emberi természet lesz, hiszen „az esztétikum lényege szerint tisztán *emberi* jelenség”. Ebből adódik esztétika és pszichológia (antropológia) szoros összefonódása, amelyet majd csak Kant transzcendentális megközelítése számol fel a század végén. De még jóval előtte kardinális szerepe van Shaftesburynek (az ő jelentőségét Baeumler egyáltalán nem ismerte el, ahogy Cassirer kritikusan utal rá), akinél a szépre vonatkozó filozófiai reflexió kiszakadt „az empirizmus befolyása alól”; nagy görög és római filozófus elődök nyomdokain haladva a világegyetem és az emberi élet közti harmónia megteremtésében szán pótolhatatlan szerepet a szépségnek (Cassirer 2007, 375 skk és 393 skk). Ugyancsak hatásos narratívával állt elő Cassirer egyik tanítványa, a fentebb már említett Ritter, aki arról beszél, hogy a modern esztétika felemelkedése kompenzációként értelmezhető: a modern tudományok mércéi alapján újraalkotott világunkból eltűnt a „varázslat”, s ennek folyamatnak – széles értelemben a weberi varázstalanításnak – az ellenhatásaként jelenik meg a modern esztétika, hiszen a dolgokban rejlő „isteni” megragadásának igénye megmaradt, de új formát kellett találni neki: az esztétikai érzést. Ritter tanítványa, Odo Marquard, úgy fogalmazza ezt meg, hogy a 18. század antropológiai fordulata új filozófiai diszciplínák megjelenésével demonstrálható: a történetfilozófia, a filozófiai antropológia és a filozófiai esztétika kialakulásával az 1750-es évektől kezdődően. Ezek „az ember újfajta meghatározásának filozófiái voltak, és az embernek azt az életvilágbeli veszteségét próbálták ellensúlyozni, melyet a századközép hozott magával.” Az életvilág sérülésének egyik magyarázatát Ritter szolgáltatja: „amikor a 18. században a beköszöntő tárgyilagosság megfosztja a varázslattól a világot, ezt érthetően épp ekkor ellensúlyozza egy újfajta varázslat eszközének, az esztétikának a kialakulása.” (Marquard 2001, 105)

Összességében az utóbb említett történeti koncepciók világosan érzékelik és bemutatják a diszkontinuitást a hagyományban, azt, hogy valami új és korábban nem létező kezdődik el, amelynek legalábbis egyik eredménye a filozófiai esztétika megjelenése a 18. század közepén. Az individuális megragadása, az antropológiai fordulat, a világ újbóli elvarázslása olyan témák, amelyek ebben az értekezésben is felmerülnek, azonban nem a 18. század második felében vagy a század végére beérő folyamatok előtörténeteként vagy előképeként, hanem összefüggésben „az esztétikai” feltalálásnak korszakunkban zajló összetett folyamataival, és egy olyan perspektívában, amely inkább azt sugallja, hogy „az esztétikai” kezdetben sokrétűbb és gazdagabb volt, mint amit később a filozófiai esztétikák ki tudtak vagy akartak aknázni belőle.

Az első fejezet a spirituális érzékek, azon belül is elsősorban a spirituális ízlés történetével foglalkozik Órigenésztől Loyolai Szent Ignácon és Szalézi Szent Ferencen át Baltasar Graciánig és Dominique Bouhours-ig. Ennek a teológiai hagyománynak a felvázolása lehetővé teszi, hogy mind az ízlés fogalmának spirituális vonatkozásait, mint az ignáci spirituális gyakorlatok bizonyos elemeit felfedezhessük Addison „esztétikai" esszéiben, illetve hogy felismerjük, ezek az eredendően teológiai koncepciók konstitutívak a modern „esztétikai" feltalálásában, s hogy Addison esztétikai „gyakorlatai" az ignáci és szalézius lelkigyakorlatok új változataként is értelmezhetők.

A második fejezetben a modern esztétika egy másik, sokak szerint első számú, atyamesterével, Shaftesburyvel foglalkozunk, akinél kevesen állhatnának távolabb az első fejezetben tárgyalt keresztény spirituális hagyományoktól. Megvizsgáljuk legolvasottabb és legtöbbet kommentált passzusait, amelyek részben neoplatonikus, részben sztoikus szókészlettel közelítenek a természethez, vagy a természetben lakozó immanens istenihez, s az ebben érzékileg felfedezhető összes bájt és szépséget „az első szépség" visszfényeként igyekeznek bemutatni. Ütköztetjük a természeti szépségről rekonstruálható álláspontját a formálódó modern „esztétikai" tapasztalat két minőségével, a tudom-is-én-micsodával és a (természeti) fenségessel, s kimutatjuk, hogy bár Shaftesbury mindkettőt érzékelte és ismerte, platonizáló nyelvhasználata nem volt kompatibilis ezekkel a tartalmakkal, és más-más módon megpróbálta eltüntetni a bennük felmerülő radikálisan modernt, miközben, részben szándékolatlanul, mintegy kizökkenve saját főszólamából, hozzájárult a modern „esztétikai" fenséges tapasztalatának elmélyítéséhez.

A harmadik fejezetben visszatérünk Addisonhoz, „A képzelőerő gyönyörei" című híres esszé-ciklushoz. Megvizsgáljuk a nagy (fenséges), újszerű és szép ehelyütt bevezetett „esztétikai" hármasát, s egy filológiai probléma feltárása mentén ennek történeti gyökereit, hogy – más források mellett – Baltasar Gracián *El Criticón* című regényének második fejezetéhez jussunk. Ebben találhatjuk meg a modelljét annak az „ádámi tekintetnek", amely az addisoni „esztétikai" szemlélő számára is minta lesz: csak az első ember ártatlan pillantásával lehetséges a természet csodájában az eredeti nagyszerűséget, újszerűséget és szépséget felfedezni: az esztétikai tekintet mindig egyúttal spirituális tekintet is. Ugyancsak a Képzelőerő ciklusban, Addison egy „lovagregény elvarázsolt hőseként" is hivatkozik ugyanerre az „esztétikai" szemlélőre. Ennek forrását kutatva egy másik, a korszakban még ismertebb spanyol regényhez jutunk: a *Don Quijoté*val való párhuzam alkalmat ad a lovag

éber-álomszerű állapota és az új „esztétikai” tudatállapot közötti párhuzam felvetésére, ami az utóbbi teljesebb megértését teszi lehetővé.

A negyedik fejezet a korszakunkban bontakozó új tájesztétika témaköréhez kapcsolódik annyiban, hogy a vadon és a kert viszonyát, az ezt átkonfiguráló törekvéseket összekapcsolja a téren áthatoló mozgás, séta, lovaglás, csónakázás stb., „esztétikai” tapasztalatot létrehozó tevékenységével. Elsősorban Addison és Steele a *Tatler*ben és a *Spectator*ben megjelent esszéin keresztül, ill. Dennis alpesi átkeléséről szóló beszámolói segítségével azt demonstráljuk, hogy az angol tájkert koncepciójának kialakulása előfeltételezte a civilizálatlan és vad természet „esztétikai” elsajátítását. Azaz nem a kert tágult ki és változtatta magához hasonlóvá a nyers természetet, hanem előzőleg a vadon és annak „esztétikai” értékelése zajlott le, amely nem annak kertté domesztikálását jelentette, hanem saját jogon való értékelését. Majd ebből az irányból gondolták újra magának a kertnek a koncepcióját, s nyitották végül össze a két szférát az angol tájkert elméletében és gyakorlatában. A vadont – legyen az hegyvidék vagy mező – mindenekelőtt be kellett járni, a mozgás jelentette felfokozott izgalmi és érzelmi állapot, az állandóan változó látványok sorozatában meglelt újfajta élvezet, az ezek inspirálta meditációs gyakorlatok és mindezek közvetlen spirituális vonatkozásainak megélése együttesen a modern „esztétikai” feltalálásában is fontos szerepet játszott.

Az ötödik fejezetben Hutcheson esztétikai eszméit értelmezzük, akit az első filozófiai esztétika megalkotójaként szokás számontartani. Elsősorban az általunk „filozófiai szépségként” hivatkozott koncepció kidolgozása miatt, amely egyrészt az emberi elme természetes meghatározottságaként felfogott belső érzék vagy szépérzék működését, másrészt az ezáltal a világban „az egyformaság a változatosság közepette” formulájára rendeződő jelenségek érzékelését és élvezetét jelenteti. Értelmezésünkben Hutcheson megjegyzéseiből és kiegészítéseiből kivehető, ennél sokkal árnyaltabban gondolkodik „az esztétikai” jelenségéről: tisztában van azzal, a szépségen kívül más jelentős „esztétikai” minőségek is vannak, sőt a szépségnek is több változata lehetséges, amelyek nem ragadhatók meg az általa művelt filozófiai nyelven. Továbbá, Addison nyomdokain haladva, folyóiratesszék formájában a nevetésről is ír: radikálisan újraértelmezi ezt a jelenséget, s immár „esztétikai” kategóriaként dolgozza ki. Megmutatjuk, hogy az „esztétikaival” összefüggésbe hozható spiritualitás ugyan csak a fizikoteológiai és prudenciális fejtegetéseiben válik láthatóvá a

„filozófiai szépséggel” összhangban, ugyanakkor például „a belső áhítat” fogalma esetében rálát „az esztétikai” és a legalapvetőbb vallási hangoltság kapcsolatára is.

A hatodik fejezetben Berkeley hozzájárulását vizsgáljuk meg a modern „esztétikai” kimunkálásához. Elsősorban nem filozófiai értekezéseire, hanem esszéire és dialógusaira koncentrálva amellett érvelünk, hogy azokban egyrészt megjelenik és kibővül a hétköznapi életben megélhető „esztétikai” méltatása, mely tapasztalat a nyugodt derű legmagasabb boldogságot jelentő lélekállapotát hozza létre, és egyúttal közvetlenül megérezhetővé teszi a legfőbb lény jelenlétét; másrészt, hogy emotív nyelvelméletében a látható szépség és a láthatatlan fenséges dichotómiájának kidolgozása e két esztétikai kategória első világos szétválasztását eredményezi. Berkeley kiaknázza „az esztétikaiban” rejlő vallási-spirituális lehetőségeket, hogy felhasználhassa saját apologetikus céljai számára, és ezzel egyfajta „alkalmazott esztétikát” hoz létre már.

Lezárásként kiemelünk néhány tanulságos pontot a 17. század közepétől a 18. század harmincas éveiig tartó időszakra vonatkozó történeti fejtegetéseinkből, amelyekben a modern „esztétikai” feltalálásának konstitutív elemei közül legalább párat igyekeztünk rekonstruálni.

1. FEJEZET:
A *GUSTUS SPIRITUALIS* ÉS A MODERN ESZTÉTIKA

A modern esztétika teológiai örökségéről beszélni nem újdonság. Bourdieu szinte közhelyként említi a „tiszta esztétika" keletkezéstörténetét feldolgozó írásában, hogy érdemes megvizsgálni „hogyan kezdték a hivatásos filozófusok a művészetre alkalmazni azokat az eredetileg *teológiai* hagyományhoz tartozó fogalmakat, mint amilyen a 'képzelet' szinte isteni képességével megáldott és egy 'másik természetet'[,] egy 'másik világot' […] létrehozni képes művész mint 'alkotó' koncepcióját." (Bourdieu 2001, 20) Shaftesburyt, Karl Philipp Moritzot, Kantot és Schillert hozza szóba a 18. századiak közül, akiknél megjelent az „a platóni, ptótinoszi, de legalább ugyanennyire leibnizi alapokon nyugvó gondolat, melynek értelmében a felsőbbrendű jó nem egyéb, mint a Szép szemlélése" (Bourdieu 2001, 21). Azaz az érdeknélküli szemlélet, amelyet tehát Bourdieu is alapvetőnek tekint a modern esztétikai létrejöttében, eredendően a transzcendens tartalmak szemlélésére lett kitalálva. M. H. Abrams dolgozta ki ezt a témát részletesen több írásában is. Szerinte az új esztétikainak lehetőséget teremtő percepciós paradigma egyrészt a leibnizi heterokozmikus modellt alkalmazza – elsősorban az irodalomban –, másrészt a keresztény platonikus teológiai hagyományokra visszamenő kontemplációs modellt, amely főleg az ábrázolóművészetek esetében működik, amikor is úgy tekintünk az „önmagában teljes" műalkotásra, mint korábban az Abszolútumra, tiszta élvezettel, önzetlenül és önmaga kedvéért, vö. (Abrams 1997, 502 skk). Abrams érdekfeszítő fejtegetései azonban kevésbé hasznosak most számunkra, mert egyrészt a legfontosabb átalakulásokat már korszakunkon kívül, a 18. század második felében, sőt inkább utolsó harmadában detektálja, másrészt ezirányú vizsgálódásainak fókuszában vagy a műalkotás (mint kvázi túlvilági tárgy), vagy az azt létrehozó zseniális művész (mint második teremtő) áll. Ugyan az utóbbira már a reneszánsz idejéből találni példákat, aztán szokás Shaftesburyt is felhozni, aki egyhelyütt a költőt nevezi „második Alkotónak, igazi Prométheusznak Jupiter alatt" (Shaftesbury 1999, 93), de ezek inkább csak elszórt és saját korukban komolyabb hatást kiváltani nem képes megjegyzések, amelyek nem alapoztak meg sem művészetelméletet, sem korai esztétikát. McKeon 17. századi angliai példákon keresztül vizsgálta vallás, politika, történelem és irodalom határainak átrendeződését, s azt állítja, hogy

„a vallás hanyatlása […] nem csak egybeesik az esztétikai felemelkedésével, hanem annak függvénye is.” (McKeon 1987, 37) Tehát szerinte egy szekularizációs folyamatról van szó, amelynek eredményeként az irodalmi és művészeti tapasztalat látszik megőrizni az eredetileg vallásos tartalmakat – jóval az ún. „művészetvallás” koncepciójának megjelenése előtt, már „az esztétikai” megszületésének idején. Brian Michael Norton amellett érvel, hogy a legtöbb ilyen gondolatmenet a varázstalanítás tézisén alapul, azon, hogy a modern tudomány által feltárt természet már nélkülözi az istenit és kiürült belőle a szent; a schilleri *die entgötterte Natur* maradt csak nekünk, amelyben kizárólag a szigorú mechanikus törvények uralkodnak. A természetfeletti így a művészetbe menekül, ahol túlélheti a modernitás racionalizáló és demisztifikáló erőit: „amit elvesztettünk mint ’vallási tapasztalatot’, ’visszanyerjük’ mint ’esztétikai tapasztalatot’” (Norton 2020, 639). Ezzel az értelmezéssel kapcsolatban Norton helyesen jegyzi meg, hogy ez inkább a késő 18. századtól vagy még inkább a 19. századtól kibontakozó művészetvallás és esztéticizmus szembeállására lehetne érvényes, arra az éles ellentétre, amely a megszentelt és spiritualizált művészet és a tudomány közt létrejött, de ez a modern esztétika első szerzőinél aligha volt még így. Az újabb magyar szakirodalomban hasonlóképp érvel Csuka Botond is, aki az „érzékelés anatómiájaként” fogja fel a korszakunk és a pár évtizeddel azt meghaladó időszak brit szerzőinek „esztétikai” működését, mondván, ekkortájt még „az esztétika legalább annyira morális vagy spirituális, mint amennyire a moralitás vagy a spiritualitás esztétizált” (Csuka 2019, 56). Amivel ebben a fejezetben foglalkozni fogunk, az nem teológiai fogalmak átkonfigurálása vagy esetleges szekularizálódása „az esztétikaiban” vagy a modern művészetekben, mint inkább annak rekonstruálása, hogy bizonyos eredendően vallási és spirituális célokat szolgáló gyakorlatok és életmódok hogyan bővülnek „az esztétikai” irányába a korszakunkban, miközben ettől egyáltalán nem szekularizálódnak vagy „naturalizálódnak”.

Spirituális érzékek

A *gustus spiritualis* teológiai fogalmának vizsgálata azért tűnik elsősorban termékenynek, mert a modern esztétikai gondolkodás egyik kulcsszava majd az ízlés lesz a 18. század elejétől kezdődően; szokás az ízlés filozófiájaként érteni a 18. századi esztétikát, vö. (pl. Dickie 1996), vagy éppen arra utalni, hogy eredetileg az „ízlés kritikája” lett volna Kant harmadik *Kritiká*jának címe. Az ízlésre vonatkozó elméleti művek megjelenése és a bennük

kibontakozó hosszú vita egyúttal világos jele az esztétikatörténeti diszkontinuitásnak, ahogy Radnóti Sándor fogalmaz: „Az ízlésesztétika […] nem a tárgyra összpontosít [mint a korábbi normatív műkritika], hanem annak az egyénre gyakorolt hatására, s ezzel mondhatni tárgya is megváltozik. A vonzás és tetszés gyakorlati érzéki és érzelmi tapasztalata rendkívül széles: élvezhetjük a másik embert, a természetet, érzéki szükségleteink kifinomult kultúráját" stb.; valójában „a művészetet mint tárgyat [később] vissza kell nyerni, meg kell alapozni az ízlésesztétikában" (Radnóti 2010, 345). Akinek jó ízlése van, az életben is feltalálja magát, alkalmas lesz a kifinomult társas érintkezésre és élvezni tudja annak örömeit, újra és újra gyönyörűséget talál a természet korábban észre sem vett vagy nem méltányolt részleteiben és látványaiban, és aztán a művészetek bájai sem hagyják hidegen, de nyilvánvalóan mást ízlel meg bennük, s máshogyan is élvezi ezeket, mint a korábbi korok befogadói. 1712-ben egy olyan bekezdésben a *Spectator* 411. számából, amelyet szinte kötelezően idéznek minden a modern esztétika történetét tárgyaló munkában, Joseph Addison így jellemzi azt az embertípust, akit visszamenőleg mi már nevezhetünk *homo aestheticus*nak:

> Az az ember, aki csiszolt képzelettel bír, számos olyan gyönyör birtokába jut, amelynek élvezetére az avatatlanok nem képesek. Társalogni tud egy képpel, és kellemes társaságra lel egy szoborban. Titkos felfrissülést talál egy irodalmi leírásban, és gyakran nagyobb elégedettségére szolgál egy liget vagy rét látványa, mint másoknak annak birtoklása. Mondhatni, résztulajdonosává válik mindannak, amit lát, és a természet legvadabb és legkevésbé megművelt részeit is gyönyörei szolgálatába állítja; így aztán úgyszólván más fényben látja a világot, és az emberek elől elrejtőző elbájoló dolgok egész sokaságát fedezi föl. (Addison 2007, 1187)

Hosszú az út idáig. Addison a jó ízlést és a csiszolt képzelőerőt még szinonimaként használja. A „csiszoltság" is gyakorlást feltételez, egy finomodási folyamatot és annak eredményét, s az ízlés is csak hosszas gyakorlással kiművelhető képesség, ahogy ezt modern elméleteiből tudni lehet. Addison két lapszámmal korábban pontosan meg is mondja, hogy Baltasar Graciántól indul az ízlés modern története a 17. század közepétől, vö. (Addison 2007, 1184). Az esztétikatörténet-írás hagyománya, legalábbis számos jelentős hatású narratívája, Benedetto Croce 1902-es történetével kezdődően (Croce 1914)[1], szintén elfogadja, hogy a spanyol

[1] Már Croce is – ahogy később Alfred Baeumlertől Hans-Georg Gadamerig többen – Karl Borinskira hivatkozik: az olasz filozófus még a *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik der Deutschland* címűre (Borinski 1886), mások Borinski egy későbbi híres irodalomtörténeti munkájára, különös tekintettel annak a „Gracian und der Geschmack" c. fejezetére (Borinski 1894, 39–52), amikor Gracián jelentőségét méltatják; amíg a *modern* esztétika történetének paradigmatikus művében, Heinrich von Stein *Die*

szerző műveiben exponálódik a *gusto* fogalma először filozófiai igénnyel, Gracián hatására válik divatos témává főleg francia közvetítők révén, majd a 18. század legelején „esztétikai" alakban is megjelenik Lord Shaftesburynél, Addisonnál, Dubos abbénál, „a svájciaknál" (azaz J. J. Bodmernél és J. J. Breitingernél), később Charles Batteux-nál és másoknál. Kevés olyan jelentős filozófust találni a század folyamán, aki ne írt volna az ízlésről.

Előfordul, hogy Gracián kapcsán szóba hozzák, hogy a jezsuita rend (mellesleg feletteseink elég sok gondot okozó) tagja volt, de erre általában akkor sem fordítanak különösebb figyelmet. Pedig a Társasághoz tartozott, ahogy az ízlés beszédmódjának otthonos közeget teremtő delikátság (*délicatesse*) irodalmának vezéralakja, Dominique Bouhours is, aki írásaiban főleg Pierre Nicole-lal polemizál a Port-Royal teológusai közül. A *De la délicatesse* (1673) szerzője, Montfaucon de Villars abbé is jezsuita szimpatizáns, ebben a minőségében kíméletlen bírálója Blaise Pascal *Gondolatai* első (posztumusz) kiadásának (1670).[2] Ezzel szemben Pascal éppen janzenista barátairól ismert; ahogy Jean Barbier d'Aucour – Bouhours és Villars kíméletlen kritikusa – szintén a janzenisták híve (D'Aucour 2010). Quesnel pedig, aki már az amszterdami száműzetésben élő janzenisták vezéralakja Antoine Arnauld halála után, megírja a „jezsuita Bouhours" életrajzát, amely egyúttal természetesen vitairat is (Quesnel 1700). A két tábor között éles teológiai vita (és különböző pápai bullákat eredményező politikai csatározás) zajlik, változó intenzitással, 1653-tól a janzenisták 1713-as eretnekké nyilvánításáig. Az elsősorban Szent Ágoston értelmezése kapcsán kibontakozó katolikus teológiai disputa fő csomópontjait tekintve a szabad akarat és az isteni kegyelem működéséről, az emberi természet romlottságának fokáról és a predesztinációról szól, ld. erről még (Pavlovits 2010, 150–178). Ez a rendkívül vázlatos áttekintés arra alkalmas lehet, hogy felhívja a figyelmet arra, mivel teológusok vagy teológiailag nagyon képzett szerzők sorakoznak itt, aligha iktatható ki maradéktalanul a teológiai szempont vagy érdek az utólag „esztétikainak" tartott fejtegetéseikből. A *gustus*

*Entstehung der neuren Aesthetik*jében Graciánnak még a nevével sem találkozunk, vö. (Stein 1886) – valószínűleg a kiadási dátumokban rejlik ennek a magyarázata.

[2] A sort időrendben talán Benito Jerónimo Feijóo jezsuita atya zárhatná, aki már a 18. század első felében fejti ki kritikusi munkásságát – róla többnyire tudomást sem vesznek az esztétika történetét írók. S persze széltében is bővíthető lenne a sor, hiszen az esztétika szempontjából említésre méltó jezsuita literátor volt még többek között René Rapin a *Réfexions sur la poétique d'Aristotle* (1675) vagy Camillo Ettori az *Il buon gusto ne' componimenti rettorici* (1696) szerzője; s említést érdemel még a janzenisták heves ellenfele, ha nem is jezsuita, de ájtatos író Saint-Sorlin, aki *Les délices de l'esprit* címmel írt dialógust, amely szerint pl. az ízlés/ízlelés felől istenbizonyítékot is nyerhetünk, vö. (Saint-Sorlin 1677, 40–48).

spiritualis fogalma pedig szinte felkínálja magát a modern (esztétikai) ízlés teológiai előzményeinek és esetleges továbbélő vonatkozásainak vizsgálatához.[3]

Korszakunkban, ill. az azt közvetlenül megelőző időszakban a *gustus spiritualis* alkalmazására – sőt olyan alkalmazására, amely releváns lehetne a modern esztétikai kibontakozásának megértésében – számos példát találhatunk, annál jóval többet, mint amennyit e fejezet további részében érdemben tárgyalni fogunk. Nem lesz részletesen szó a *gustus spiritualis* és a misztikus teológiai nyelv „érzékiségének" viszonyáról: különösen a 17. századi spanyol karmeliták, mint Ávilai Szent Teréz és – elsősorban a szívbe való behatolás testi-erotikus asszociációi kapcsán – Keresztes Szent János, vö. (Cseke 2011, 234–235), vagy később a kvietizmus képviselői (Miguel de Molinos, Mme Guyon, François Fénelon stb.) lehetnének szempontunkból érdekesek; mind a karmelitákhoz, mind a kvietistákhoz ld. még (Certeau 1992). Nem lenne tanulságok nélküli Benet of Canfield kapucinus misztikust és kiváltképp *Reigle de perfection* c. (1608) főművét – amellyel kapcsolatban Kent Emery úgy fogalmaz, hogy az „felfedi az üdvözülés 'meztelen és lényegi' dialektikus sémáját, ahogyan azt megtapasztalója személyesen megízleli" (Emery 1990, 90–91) –, valamint Canfieldnek Pierre de Bérulle-re és a francia oratoriánusokra, továbbá Szalézi Szent Ferencre és más jezsuiták spiritualitására tett hatását is vizsgálat alá vonni, vö. (Marion 1998, 271–273). Nem tárgyaljuk a továbbiakban sem Luther törekvéseit, akit Largier kifejezetten annak a folyamatnak az elejére állít, amelyben a középkori misztikus trópusok a privát spirituális és esztétikai tapasztalatba transzformálódnak, s amelyben a Szentírás olvasásának középkori ájtatos gyakorlataiba ágyazott misztika az én és a világ megtapasztalásának (esztétikai) modelljévé válik, vö. (Largier 2022, 161–183), sem Kálvin *sensus divinitatis*át, vö. (Gellera 2016, 151–155); sem a kora 18. századi hallei pietistákat (mint J. Lange, G. A. és A. H. Francke, J. L. Zimmermann és mások), akiknél az *aiszthészisz* általában is fontos fogalom, Langénél pedig kifejezetten mint *gustus spritítualis* kerül szóba, ráadásul mindez Baumgarten esztétikája szempontjából releváns módon, vö. (Grote 2016; Grote 2017, 74–101). Ugyancsak kimaradnak a *gustus spiritualis* korai protestáns alkalmazói, mint pl. Thomas Goodwin vagy John Flavel, vö. (Wainwright 2012), miképp jórészt a protestáns teológus cambridge-i

[3] Ennek ellenére ez egyáltalán nem magától értetődő szempont: általában a teológia nem játszik szerepet a jelentős esztétikatörténetekben. Pl. Baeumlernél Pascal és Bouhours ugyanabba a csapatba kerül, ti. a *délicatesse* oldalára a Boileau nevéhez kötött klasszicizmussal szemben, vö. (Baeumler 2002, 47–49). Ugyanígy jár el Cassirer, aki a pascali *esprit fin*t és a Bouhours-féle *délicatesse*-t azonos oldalra teszi, s állítja szembe „a Boileau által a művészet elvévé tett 'helyesség' szellemével". (Cassirer 2007, 379) A modern esztétika újabb történetei pedig eleve később indulnak, s nem vesznek tudomást sem a 17. századi előzményekről, sem a teológiai vagy vallásfilozófiai vonatkozásokról, vö. (Costelloe 2013; Guyer 2014).

platonisták is, annak ellenére, hogy pl. Henry More *boniform faculty*jét szokás Thomas Burneten át Shaftesburyig és Hutchesonig követve a „morális érzék” fogalmának kialakulása keretében tárgyalni, vö. (Tuveson 1960, 42–55; Schneewind 1998, 203 skk; Gill 2010, 25–29), ami szintén visszacsatolható az esztétika történetéhez.

Ahelyett, hogy e műfajilag, felekezetileg és földrajzilag is sokrétű és szerteágazó együttest próbálnánk egybefogni és átfogóan értelmezni, az itt következőkben – a spirituális érzékek köré szerveződő teológia alapszerzőjén, Órigenészen[4] túl – elsősorban jezsuiták kerülnek szóba,[5] ami persze önmagában még nem zárná ki, hogy legalább janzenista vitapartnereik – közülük is elsősorban Pierre Nicole-ra, másodsorban, nyilvánvalóan, Pascalra lehetne fókuszálni – teológiai szempontú esztétikatörténeti tárgyalására is sor kerüljön. Mégis az inkább jezsuita szerzőkhöz köthető *gustus spiritualis* és az azzal összefüggésbe hozható ignáci lelki- vagy spirituális gyakorlatok nagyobb és mélyrehatóbb recepcióval rendelkeznek a brit szigeteken, miként azt már Louis Martz vagy később Horton Davies munkáiból is megtudhatjuk: a kontinens jezsuita szerzőitől származó meditációk, imádságos könyvek és keresztény életvezetési útmutatók rendkívül népszerűek voltak a 17. századi szigetországban, számos kiadást megértek, néha kifejezetten protestáns olvasóközönség számára átdolgozott változatban is megjelentek. Loyolai Szent Ignácon kívül, Luis de Granada (aki ugyan dominikánus volt, de Ignác erősen hatott rá), Gaspar Loarte, Luis de la Puente és mindenekelőtt Szalézi Szent Ferenc művei tettek óriási hatást a korabeli angol költészetre és ájtatos irodalomra, vö. (Martz 1954, 5–22; Davies 1975, 82–85).[6] Mind a jezsuita művek fordításai,[7] mind az angol nyelvű irodalomban kimutatható

[4] Természetesen sokakról másokról is lehetne még szólni e tárgyban, akik megelőzték az itt vizsgált korszakot: Nüsszai Szent Gergelyről, Szent Ágostonról, Nagy Szent Gergelyről, az Areopagitáról, Szent Bonaventuráról, további középkori misztikusról, Cusanusról és másokról, vö. (Gavrilyuk–Coakley 2012).

[5] A jezsuita teológiai attitűd az, amely itt érdekel bennünket, pillanatig sem vitatva azt mélyreható kulturális szerepet, amelyet a Rend játszott Európa (és szerte a világon még sok más ország) szellemi életében, az oktatásában és tudományban, most egy ennél specifikusabb értelemben utalunk a jezsuita szellemiségre.

[6] A Martz által sugallt nagy, a kontinensről érkező, jezsuita befolyást később Lewalski igyekszik finomítani vagy ellensúlyozni azzal, hogy felhívja a figyelmet a korszak vallásos költészetének (John Donne, George Herbert, Henry Vaughan, Thomas Traherne és az amerikai puritán Edward Taylor műveinek) és a brit protestáns meditációknak, Biblia-értelmezéseknek és emblematikának a kapcsolatára, vö. (Lewalski 1979, 147 skk.), az újabb irodalomban pedig Courtney Weiss Smith ír ezzel kapcsolatban „empirikus imádságokról”: protestantizmus, természettudomány és a korabeli költészet összefüggéseiről, vö. (Smith 2016).

[7] Az ignáci és a Szalézi-féle lelkiség csak két eleme a széles spektrumban ható katolikus ájtatosságnak, a már emlegetett karmelitákon túl említést érdemel még a Rózsafüzér és a Szent Szív kultusza is (Davies 1975, 485–489), mindezek közvetve vagy közvetlenül erős befolyást tettek a 17. századi és kora 18. századi brit vallási életre.

hatásuk stimuláló közeget jelenthetett a modern esztétikai tapasztalat korai megfogalmazói számára. Ez nem jelenti azt, hogy kripto-jezsuitáknak kellene tartani az első esztéták némelyikét, ugyanakkor érdemes észben tartani, hogy a korabeli szigetországban az anti-katolicizmus sokaknál – mint pl. John Locke, Joseph Addison és Richard Steele esetében is, vö. (Bloom–Bloom 1971, 146) – inkább politikai, s nem teológiai természetű volt.

Tekintsünk vissza röviden Órigenészre! Arra a görög egyházatyára, aki sok vitát kiváltó szellemi hagyatékával mindig is elevenen élt a keresztény teológiában, s akit a spirituális érzékek vagy az isteni érzék teológiai hagyománya elindítójának szokás tartani. Számunkra most Loyolai Szent Ignácra tett, feltételezhetően Szent Bonaventura *Itinerarium mentis in Deum* c. művén keresztül érvényesülő (Rahner 1964, 360–361) hatása érdekes a leginkább. Órigenész *Peri Arkhón* c. művének (az első keresztény teológiai műnek) az Istenről szóló első fejezete utolsó szakaszában azt olvassuk, hogy „szokás az érzékszervek nevét a lélekre vonatkoztatni", valamint hogy a Bibliában találunk olyan megfogalmazást is, hogy a „szív szemével" látni, amikor „az értelem ereje felfog egy szellemi létezőt", ill. olyat is, hogy „füllel hallani", amivel „a mélyebb megértés képességére" utalnak:

> Hasonlóképpen beszélünk a lélekkel kapcsolatban más szervek működéséről is, ezeket a testi elnevezéseket a lélek képességeire alkalmazzuk, mint ahogy Salamon is így beszél: „Megtalálod az isteni érzékelést". Tudta ugyanis, hogy az érzékelésnek két neme van meg bennünk: az egyik a halandó, romlandó, emberi; a másik a halhatatlan és szellemi, ezt nevezte isteninek. Nem a szemnek, hanem a tiszta szívnek, azaz az elmének érzékelésével láthatják Istent azok, akik méltók rá. A régi és az új Írásokban bőségesen találsz rá példát, hogy az elmét, azaz szellemi képességet a „szív" szóval jelöli. (Órigenész 1994, 90)

Érdemes felfigyelni arra, hogy a *Példabeszédek könyvé*ből vett idézetet Órigenész a megszokottól eltérően fordítja, legalábbis a fennmaradt, Rufinus-féle latin fordítás alapján: *„Sensum divinum invenies"* (Péld. 2:5). Órigenész „isteni érzékelést" mond ott, ahol általában mások tudást vagy ismeretet fordítanak.[8] Ebből úgy tűnik, a görög egyházatya azt

[8] „[A]kkor megérted, mi az ÚR félelme, és rájössz, mi az istenismeret." (Péld. 2:5) Órigenész a *Szeptuagintá*t olvasta, ahol ezen a helyen „Isten tudása *[gnószisz]*" áll, szemben az „isteni érzékeléssel". (Williams 2007, 83). Largier is kiemeli, hogy a *Szeptuaginta gnószisz*a és a *Vulgata scientiá*ja helyett Órigenész itt az *aiszthészisz*t használja. (Largier 2008, 81) Másutt, a görögül fennmaradt szövegekben is megtalálható ez a hivatkozás, pl. „létezik – amint az Írás nevezi – egy bizonyos isteni nemű érzékelés [θείας τινὸς γενικῆς αἰσθήσεως], amit Salamon szavai szerint csak azok találnak meg, akik már boldogok: *isteni érzékelést találsz* [Ὅτι αἴσθησιν θείαν εὑρήσεις]." (Órigenész 2008, 70) Canévet szócikkében felhívja a figyelmet arra, hogy az *aiszthészisz* használata azért is adhatta magát, mert sosem csak érzéki észlelést jelölt, hanem az ismeret vagy a tudás egy formáját is,

sugallja, a testi érzékelés analógiájára elgondolt szellemi érzékelés – amely meghaladja az értelem diszkurzív működését – ragadhatja meg Istent. Nem egyszerűen a – görög filozófiai hagyományban prioritást élvező – látás vagy a – zsidó (ószövetségi) tradícióban elsődleges – hallás jut szerephez, hanem ezek mellett még az összes többi érzékünk: a tapintás, a szaglás és az ízlelés is. Órigenész az utóbbira a kenyér és a bor kapcsán utal: „a lélek használja a fogait, midőn az élet kenyerét eszi, mely az égből száll alá" (Órigenész 1994, 90), s *János evangéliumá*ra utal: „Mert az én testem igazi étel, és az én vérem igazi ital. Aki eszi az én testemet, és issza az én véremet, az énbennem lakik, és én őbenne." (Jn. 6:55–56) Itt az ízlelés az evéssel és az ivással, a táplálkozással és a növekedéssel, azaz az Ige belsővé tételével összefüggésben merül fel.

Órigenész szerint tehát minden érzékszervünknek van belső vagy spirituális változata; ugyanakkor észre kell venni, hogy a fenti idézet egy kiegészítő, az előző passzusban kimondott tételt erősítő fejtegetés (a bibliai szóhasználathoz való igazítása): ti. hogy a testi-fizikai látás és annak modellje nem alkalmazható közvetlenül az istenséggel kapcsolatban, „mert természetéből következik, hogy lehetetlen őt látni." Még maga a Fiú sem láthatja az Atyát: „az Atyát a Fiú és a Fiút az Atya nem látja, hanem ismeri." (Órigenész 1994, 89) A „tiszta szív", az „elme érzékelése" ennek a – látással szembeállított – „ismerni"-nek az alternatív megfogalmazásai. Következésképp, a testi érzékelés és a szellemi „érzékelés" között nagyon távoli a viszony, csak az elnevezésben és a tágan értelmezett funkcióban van hasonlóság közöttük, de a működésükben már semmi közös nincs.

Ráadásul Órigenész a „más szervek működését" is alapvetően a látás (helyenként a hallással kiegészített látás) mintájára gondolja el. Az *Énekek énekéről* írott homíliája (Órigenész 1993)[9] evidens módon telis-tele van érzéki – az ízlelést és a szaglást is érintő – képekkel, s megtaláljuk benne az öt spirituális érzék bibliai helyekkel alátámasztott felsorolását is. Ezek a következők: a Krisztus fényét meglátó „lélek szeme", az Igét meghallani képes „fül", „az élet kenyerét" megízlelni képes „lélek ízlelése", az Ige illatát befogadó „lélek szaglása" és a testté lett Igét megérinteni képes „belső lélek keze" – tehát „a lélek egyetlen érzékszerve" sincs megfosztva a kegyelemtől. (Órigenész 1993, 141) Mégis

egy nem diszkurzív és közvetlenül, érzék-szerűen adódót. Isten megragadása épp annyira van az érzékeken túl, mint a racionális gondolkodáson: a hitre tartozik vagy a hitben lehetséges. Órigenész az Istent megpillantani képes intelligenciát gyakran beolvasztja „a tiszta szív" koncepciójába, amely egyedül képes Isten látására, vö. (Canévet 1990, 599).

[9] E műnek a 17. századi misztikusokig (és tovább) ható jelentős hagyománya szintén rendelkezik az esztétika genealógiája szempontjából releváns vonatkozásokkal, de erről itt nem lesz szó.

sokkal hangsúlyosabb az, hogy a lélek „a testnek a házában van”, amelynek az érzékek az ablakai: s itt már csak a látásról és a hallásról esik szó, mintha ezek felölelnék valamiképp az összes többi érzéket. „Ha […] a lélek a világ ékességét szemléli, és a teremtmények szépségéből kiindulva felfogja Istent, […] akkor ebbe a lélekbe az élet hatol be a szem ablakán keresztül.” Az isteni bölcsességben gyönyörködő lélek esetében „a fül ablakán keresztül jut be a lélekhez a bölcsesség fénye.” (Órigenész 1993, 194) Az isteni Ige, a vőlegény benéz az ablakon, hogy felrázza és buzdítsa a lelket: már maga az „ablak” metafora is, amelyen ki- és be lehet nézni, a látás primátusát mutatja, amihez csak adalék, hogy a fül esetében is a „bölcsesség fényéről” olvasunk. Ehhez kapcsolódik a vőlegény explicit felszólítása: a menyasszony „fordítson hátat mindannak, ami testi és látható [azaz: minden fizikailag érzékelhetőnek], és afelé siessen, ami testetlen és láthatatlan” (Órigenész 1993, 194) – az „testi” és a „látható” felcserélhetőnek tűnik.

A továbbiak szempontjából érdemes hangsúlyozni, hogy Órigenésznél a spirituális érzékek nem adottak mintegy természettől fogva (szemben pl. Szent Cirill elgondolásával, akinél a megkeresztelés elegendő, hogy a lélek szeme kinyíljon); kialakításuk komoly és fegyelmezett gyakorlást *(gümnaszia)* igényel. A fizikai és a spirituális érzékek szétválasztása nagyon határozott, mint láttuk, s nem is működhetnek egy időben: a szemünket be kell csukni, hogy a lélek szeme látni kezdjen; a lélek – test nélkül – a maga érzékeivel képes megismerni Istent, vö. (Rahner 1932; Frank 2001, 626–627). A spirituális érzékekre vonatkozó tanítás nála még alapvetően egzegetikai érdeklődésű: hogyan értsük a Szentírás helyenként zavarbaejtően testi vagy érzéki nyelvét (pl. az *Énekek énekét*); az érzékek hierarchiájában pedig a látás és a hallás primátusa megkérdőjelezhetetlen. Később, a középkor folyamán egyre kevésbé egzegetikai érdeklődés vezeti a spirituális érzékekkel foglalkozókat (pl. Alexander of Halest és Albertus Magnust), sőt az Órigenésznél is meglévő és szokásosnak mondható intellektualizálás mellett egy kevésbé dualisztikus és nem intellektuális irány is megjelenik, amelynek képviselői elismerik az „ízlelés” és „tapintás” jelentőségét, miközben általában úgy tartották – elsősorban Szent Ágoston és Nagy Szent Gergely nyomán –, hogy ezek az érzékek túlságosan szomatikusnak, nem megfelelőek – szemben a „látás” és „hallás” emelkedettebb és spirituálisabb érzékeivel – az Istenre vonatkozó nyelv kialakítására. De például Clairvaux-i Szent Bernát vagy Brabanti Hadewijch – miként Gordon Rudy hangsúlyozza – nagyon is használta az ízlelés és a tapintás nyelvezetét az Istennel való közvetlen személyes kapcsolat megfogalmazására; Szent Bonaventura pedig egyenesen fejetetejére állította a szokásos hierarchiát, s az ízlelés és a

tapintás spirituális érzékét társította a legmagasabb szintű kontemplációval, vö. (Rudy 2002, 45–100 és 106 sk). Fontos még megemlíteni azt is, hogy a középkori teológusok a spirituális érzékeket Isten kegyelmi ajándékának tartották, nem az emberi lélek természetes képességeinek.

Exerticia spiritualia

Az esztétikai tapasztalat csíráinak kutatása szempontjából célszerű Loyolai Szent Ignác spirituális gyakorlataira fókuszálnunk.[10] Ignácról mint a jezsuita rend alapítószentjéről később Bouhours ír életrajzot (miképp Ignác egyik legelső tanítványáról, a rend társalapítójáról és a nagy misszionáriusról, Xavéri Szent Ferencről is). A *Lelkigyakorlatok* spanyolul 1548-ban jelent meg, de ezen autográf spanyol és a valamivel későbbi „hivatalos latin" fordításán túl további négy „eredeti" változata ismeretes, vö. (Endean 1990, 399). A mű egyik nevezetes példája az első hét utolsó meditációs feladata, a pokol elképzeltetése:

> Képzeletben lássam a pokol hosszúságát, szélességét és mélységét. […] Kérjem, amit kívánok. Itt a benső átérzését az elkárhozottak gyötrelmének, avégre, hogy ha el is feledkezem az örökkévaló Úr szeretetéről, legalább a büntetéstől való félelem késztessen arra hogy ne vétkezzem. […] Lássam képzeletben *[vista de la imaginación]* az óriási tüzet és a lelkeket mintegy tűztestbe öltözve. […] Halljam fülemmel *[oír con las orejas]* a panaszkodásokat, jajveszékeléseket, kiáltozásokat és a káromlásokat Krisztus Urunk és minden szentje ellen. […] Szagoljam szagló érzékemmel *[oler con el olfato]* a füstöt, a kénkövet, bűzt és szennyet és a rothadó anyagokat. […] Ízleljek ízlésemmel *[gustar con el gusto]* keserű dolgokat, mint könnyeket, szomorúságot és ízleljem a lelkifurdalás férgét. […] Tapintásommal érzékeljem *[tocar con el tacto]*, hogy azok a lángok miként érik el és égetik a lelkeket. (Loyolai 2009, 88–89)

Bár a képzelőerő, az *imaginación* etimológiailag a képhez és így a látáshoz kötődik, az öt érzék stimulálása egyaránt és egyenlő súllyal fontos ebben a gyakorlatban.[11] A pokol borzalmainak intenzív, az összes érzéket érintő átélése a feladat. Ez itt éppen a keserűség megízlelése, nem az isteni édességé, a borzalomé és nem a boldogságé, a kárhozaté és nem az

[10] A spirituális érzékek korábbi történetéről részletesen ld. (pl. Canévet 1990; Fulton 2006, 169–204).

[11] A képzelőerő központi szerepének az ignáci lelkigyakorlatokban – ahogy általában e gyakorlatok technikájának is – számos későbbi alkalmazása és változata fellelhető az európai irodalomban Miguel de Cervantes *Don Quijoté*jától Baltasar Gracián *El Criticón*ján át Sade márki *Juliette*-jéig, vö. (Conrod 2014).

üdvösségé: az ignáci gyakorlatozó számára mindkettőnek megvan a haszna és a jelentősége – csak az intenzitás mértéke számít, amelyhez az összes érzék izgatására szükség van. Két mozzanatra szokás a figyelmet felhívni: az egyik a *compositio loci* – a hely létrehozása és részletekbe menő, érzéki elgondolása. A másik az *applicatio sensuum* – mind az öt érzék stimulálása egy olyan speciális, a mindennapitól elütő tapasztalat kialakításához, amely az érzéki és érzelmi elmélyülés állapotát hozza létre az imádság és a szemlélődés gyakorlatában, vö. (Largier 2008, 78–79). Ignác az érzékek alkalmazásával az órigenészi hagyományhoz csatlakozik, de tőle eltérően, a meditációs gyakorlatban alkalmazott érzékeket egyáltalán nem határolja el élesen a fizikai érzékektől: nyilvánvalóan más, amikor az elképzelt pokol lángjai égetik a gyakorlatozó lelkét, mintha valódi lángok nyaldosnák körül a testét, de a kiváltott érzés jellege, az érintett érzékek működésének módja szoros analógiában van. Megváltozott formában, de át kell élni a fájdalmat, a kínt, az iszonyatot – értelmetlen lenne azt mondani, hogy érzéki-testi vonatkozásaik semmilyen szerepet nem játszanak itt. Igaz, Ignác is előírja pl., hogy kerülni kell a fényt, lehetőleg sötét cellában, tehát a testi látást kiküszöbölve kell szemlélődni. Mégis itt inkább arról van szó, hogy a tekintetnek az irányát kell megváltoztatni, hogy ne kifelé, hanem befelé nézzen, és a koncentrációját fokozni, hogy ne terelje el a figyelmet sok mellékes külső apróság – de a természetét nem.

Tehát a legfontosabb minta már nem kizárólag a látás lesz. Ignác a három lelki képességet (az emlékezést, értelmet és akaratot) működésbe hozó meditáció helyett kontemplációról kezd beszélni a második héttől kezdve.[12] A kontemplációs gyakorlatok mindig a látást és a hallást hívják segítségül, de aztán a záró, a betetőző gyakorlat az öt érzéknek a korábban szemléletekre való alkalmazása *(applicatio sensuum)* lesz.[13] Például a negyedik hétre vonatkozóan így fogalmaz:

> [a vacsora előtti utolsó gyakorlat] az öt érzék alkalmazása *[traiendo los cinco sentidos sobre]* legyen a nap három gyakorlatára, amikor is figyeljünk fel és hosszasabban

[12] Általánosságban azt lehet mondani, hogy Ignác a kontemplációt mindig a kanonikus narratívával kapcsolatosan használja, amíg a meditáció a nem közvetlenül a Szentírásból származó témákat illető imádságot jelenti; de ezt már a jezsuiták legelső generációjában sem mindenki vette át; a meditáció alatt az ignáci imaginatív ima összes formáját érteni szokás, az öt érzékre való alkalmazás kivételével, vö. (Endean 1990, 401–402).

[13] Megjegyzendő, hogy az *applicatio sensuum* tanítását mindig is némi bizonytalanság lengte körbe a jezsuita teológiában Ignác legelső követőitől kezdve olyan 20. századi értelmezőkig, mint Joseph Maréchal vagy Hugo Rahner, vö. (Endean 2007).

> időzzünk a főbb részeknél, és ott, ahol nagyobb indításokat és lelki örömöket éreztünk *[donde haya sentido mayores mociones y gustos spirituales]*. (Loyolai 2009, 129)

Az érzelmi megindultság és lelki öröm vagy élvezet *(gustos spirituales)* a tartalma és a célja a betetőző élménynek. Tehát az ízlelés nem csak az egyik – olykor kitüntetettnek is tűnő[14] – érzék az öt közül, amelyet mozgósítani kell, hanem inkább az egész élmény, a teljes belső tapasztalat modellje. Kempis *De imitatione Christi*je (1418) felekezetektől függetlenül óriási hatású; Ignác is ajánlja olvasását (Loyolai 2009, 97), az első teljes magyar fordítása a szintén jezsuita Pázmány Péter nevéhez fűződik. A test megtagadásának és a világtól való ajánlott elfordulásnak a kontextusában olvassuk ezt:

> Ó jó ízű és édes ige *[O sapidum & dulce verbum!]*, de csak annak, aki az Igét szereti, nem a világot s a világban valókat. Én Istenem és mindenem. Elég ez a mondás annak, aki érti, a szerető szívnek jól esik ismételgetnie. Hisz minden kedves *[jucunda]*, ha te jelen vagy, ha meg távol vagy, ízét veszti minden *[fastidiunt cuncta]*. A te ajándékod a szív csöndessége *[cor tranquillium]*, a mindent átfogó béke és az ünneplő jókedv. Te tanítasz meg arra, hogy mindenről helyesen gondolkodjunk *[bene sentire de omnibus]* és mindenben téged dicsérjünk. Nálad nélkül semmi sem lehet sokáig tetszésünkre, ha valaminek kedvesnek *[gratum]* kell lennie, jól kell esnie *[bene sapere]*, szükséges, hogy a te kegyelmed *[gratiam]* is jelen legyen, s a fűszer *[condimento]* a te bölcsességed *[sapientiae]* sava legyen. (Kempis 1978, III. xxxiv. 1.)

„Érezzétek [ti. ízleljétek] és lássátok, hogy jó az ÚR!” (Zsolt 34:9) – nyilvánvalóan ezt a híres helyet, ld. erről részletesen (Fulton 2006), s persze más, bibliai hivatkozásokat követve, ahol a *gustus spiritualis* különböző – elsősorban a tej, a kenyér és a méz megízlelése kontextusában felmerülő, ld. erről (Adnès 1967, 627–628) – példáit láthatjuk, Kempis az isteni ige édességének élvezetéről vagy a teremtő jelenléte során átélt közvetlen, ízlelhető örömről, ill. a hiánya miatt tapasztalt undorról beszél. A szóhasználat mégis eltér Ignácétól, és az eltérés tanulságos lehet a számunkra. Az idézetben (és az azt követő bekezdésekben is végig) a *sapio* ige és a belőle képzett különböző szavak bukkannak fel a *(de)gusto* helyett. Kempis világossá teszi, a legtávolabbi analógia sem állhat fenn a spirituális élvezetek és a világi örömök között. Ignácnál már némileg más a helyzet, s talán ezzel függ össze a

[14] „Szaglásommal és ízlelő érzékemmel érezzem és ízleljem *[oler y gustar con el olfato y con el gusto]* az Istenségnek és erényeinek és mindennek végtelen kellemét és édességét *[infinita suavidad y dulzura]*, aszerint, hogy ki az a személy, akiről szemlélődöm.” (Loyolai 2009, 102)

terminológiai váltás is, bár ezt valóban csak nagyon óvatos feltételezésként tehetjük hozzá, hiszen mind a *gustó*nak, mind a *sapió*nak van érzéki és szellemi jelentéstartománya is, mégis mintha az előbbi esetében hangsúlyosabb volna az érzéki jelleg, vagy hajlamosabb volna az érzéki felé eltolódni: a megízlelés, a kóstolás, az étkezéssel való szorosabb kapcsolata miatt. Valaminek az elfogyasztása: belsővé tétel, összeolvadás a tárggyal. A *gusto* az egyetlen olyan érzékünk, amely egyszerre nyújtja a tárggyal való közvetlen eggyé olvadást, az azonnali megkülönböztetést és élvezetet. Ez az „internalizáció", a finom megkülönböztetések révén elért egyesülés, jelentősen különbözik a hagyományos *unio mysticá*tól: a lelki mozgás – amely a lelkigyakorlatok egy napján elérhető, az öt érzék alkalmazásának csúcspontjával – úgy írható le, mint ami a megadott bibliai „jelenet kapcsán való reflektálástól a jelenet reflexiójáig jut el"; a képzelet révén történő bevonódás mélyül el. „A gyakorlatozók azt a feladatot kapják, hogy reagáljanak Krisztus életének eseményeire, és képzeljék el, hogyan válhatna saját életük válasszá azokra az eseményekre." (Endean 1990, 404)

A *gusto* ilyen jelentőségére utalhat Ignác művének második bevezető megjegyzése is, amely a gyakorlatvezetőt arra kéri, csak röviden kommentálva ismertesse a feladat alapjául szolgáló történetet:

> Ha ugyanis az elmélkedő híven kapja meg a történet lényegét, és önmaga gondolja át s mérlegeli és talál valamit, ami azt kissé jobban megvilágítja vagy érzékelteti *[declarar o sentir]* – akár a saját gondolkodása, akár azáltal, hogy értelmét isteni erő világítja meg – nagyobb örömet talál benne és gyümölcsözőbb *[gusto y fructo spiritual]* lesz számára, mintha a lelkigyakorlat vezetője hosszan fejtegetné és bőven magyarázná a történet értelmét. (Loyolai 2009, 63–64)

A gyakorlatozó már nem olyan passzív, mint Órigenész menyasszonya, hiszen az isteni kegyelem közreműködése híján akár „saját gondolkodása" spontaneitása is eljuttathatja őt ahhoz az élményhez, amely a dolgok belső érzékelését, ízlelését jelenti és a legnagyobb örömöt is. Itt érdemes megemlíteni még az imádság szavai lassú ízlelgetésének kontemplációs technikáját is, amely elmélyíti, gazdagítja a jelentést és a mindennapitól eltérőket kreál: a gyakorlatozó szemét lehunyva, áhítatos állapotban mondja:

> Mi Atyánk. Addig maradjon ennek a szónak a megfontolásánál *[consideración]*, amíg különböző jelentéseket, hasonlatokat, örömet és vigaszt *[significaciones, comparaciones, gustos y consolación]* talál benne. Ugyanígy járjon el a Miatyánk

> vagy bármely más imádság minden egyes szavánál, ha ezen a módon akarja azt imádkozni. (Loyolai 2009, 135)

A tét – az akarat befolyásolása: elrettentetni a rossztól, megízleltetni az üdvösséget. Ignác szerint az érzéki jellegű, intenzíven átélhető tapasztalat jut el leggyorsabban a szívig – ez interiorizálható a leghatékonyabban. Nem az intellektuális belátás fontos, hanem a szív leigázása. A szabad akarat teológiai jelentősége egyértelműen összefűződik ezzel a témával. Ignác követőinek majd a janzenista állásponttal szemben kell védeniük azt a tételt, hogy az ember rendelkezik „elégséges kegyelemmel" ahhoz, hogy akaratát a jóra irányíthassa (tehát nem szükséges minden jó cselekedethez a „hatékony kegyelem" beavatkozása). Az erős érzéki-érzelmi élmény a meditációban vagy bármilyen más ájtatos gyakorlatban ezt a *lehetőséget* aktualizálja, ill. készteti arra a hívőt, hogy általában ezt aktualizálja.[15]

Ignáchoz képest bő fél évszázad múltán, a Szalézi Szent Ferencnél megjelenő kegyesség már jóval érzelmesebb és gyengédebb. Az 1608-as *Filótea*ban, amely első megjelenésétől kezdve hallatlan népszerűségnek örvend, azt írja, az igazi jámborság *(dévotion)* Isten tökéletes szeretetében gyökerezik, ezért külön figyelmeztet arra, hogy

> a jámborságot nem a lelki édesség, nem a vigasznak érzése, nem azok a gyengéd szívbeli gerjedelmek jelentik *[la dévotion ne consiste pas en la douceur, suavité consolation et tendreté sensible du coeur]*, amelyek könnyekben s fohászokban nyilvánulnak meg s amelyek folytán lelkigyakorlataink kellemes foglalkozássá *[une certaine satisfaction agréable]* válnak. (Szalézi 2004, 212)[16]

A jámbor jezsuita célja nem egy szigorúan katonás napirend és előírások szerint végzett, kúra-szerű meditációs tréning összeállítása, hanem egy a mindennapokban – és éppen a világi hétköznapokban – használható útmutató megírása. Ez fontos súlypontváltást jelez: az érzékek és az érzések nem egy egzegetikai program keretében merülnek fel (ahogy Órigenésznél és végső soron Ignácnál is), nem az isteni ige közvetlen befogadásával kapcsolatosak (vagy legalább nem csak azzal), hanem a hétköznapi élet tevékenységeivel, a cselekvéssel és az

[15] Az ignáci megközelítés segít a gyakorlatozónak a helyes döntést meghoznia saját életével kapcsolatban, noha a gyakorlatok elvonultságot igényelnek, eredményeik visszacsatolnak az evilági életbe.

[16] Az idézet a *Filótea* iv. 13. fejezetéből származik, amely az átdolgozott magyar fordításban is a „Mit cselekedjünk, ha lelki vigasztalást érzünk?" alakban szerepel, ezzel szemben az eredeti: *Des consolations spirituelles et sensibles et comme il se faut comporter en icelles* – a fordító szemérmesen eltüntette az érzékiségre utalást.

életmóddal, ami nem a világtól való elfordulás és a magányos meditáció irányába mutat. Akik korábban a jámborságról írtak, írja Szalézi az előszóban, szinte mind a világtól már elvonultakhoz szóltak, vagy legalább a megvalósult jámborság mindig valamiféle visszavonultságot eredményezett: „Én ellenben olyan embereket akarok oktatni, akik a világban, a családban, sőt a királyi udvarban élnek, akik állásukból kifolyólag a külső világnak s a közönségnek tartoznak élni *[vie commune]*" (Szalézi 2004, 5). Maguk az ájtatos gyakorlatok akár ártalmasak is lehetnek, amennyiben a megélt intenzív érzések öncéllá, kellemes kielégüléssé válnak, hiszen akkor elfedik a jámborság igazi értelmét, amely a buzgón, határozottan és gyakran megcselekedett jó. Mindennek ellenére azért:

> e gyengéd s édes gerjedelmek *[ces tendretés et affectueuses douceurs]* néha igen hasznosak. Mert a jámborság ízét öntik a lélekbe *[l'appétit de l'âme]*, megerősítik kedélyünket *[l'esprit]* s a jámbor élet után vágyódásunkat bizonyos szent örömmel *[une sainte gaîté]* fűszerezik, amely minden cselekedetünket szebbé és kedvesebbé *[belles et agréables]* teszi. A lelki dolgok *[choses divines]* ilyen élvezetében *[goût]* kiáltott föl a királyi zsoltáros: Ó, Uram, mily édesek nekem *[douces à mon palais]* a te igéid; édesebbek a színméznél![17] Valóban, az áhítatból merített legcsekélyebb vigasztalás *[consolation de la dévotion]* a világ legválogatottabb vigaszánál *[les plus excellentes récréations du monde]* is többet ér. Ez az a tej, amelyet a Szentírás többre becsül a bornál. Aki egyszer megízlelte *[qui en a goûté]*, annak minden emberi vigasztalás csak üröm és keserűség. […] Ez a mennyei vigasztalás mintegy előíze az örökké tartó örömöknek *[avant-goût des suavités immortelles]*, s Isten azt az őt kereső lelkeknek juttatja, amiként az édesanya is édességgel csalogatja magához gyermekét. Sőt néha az örök jutalomnak is záloga, amelyet Isten azoknak készít, akik őt szeretik. (Szalézi 2004, 213–214)

Szalézi szerint e szívbéli édes gerjedelmeket inkább jutalomként, mennyei ajándékként kell értelmezni, amelyekkel Isten mintegy magához édesgeti a hívőt – némi blaszfémiával: a jóra csábítja. Önmagában a finom és gyengéd érzésektől, „ízektől" – amelyeket nem kielégülésnek, felüdülésnek, hanem vigasztalásnak *(consolation)* hív – még senki nem válik jobbá. A hívők legtöbbje gyermeki létbe süllyed az Atya előtt: akár tudhatná is, hogy Istent önmagáért kell szeretni és tisztelni, mégis gyakran szüksége van az édes vigasztalásra, amely a mennyei örömök „előíze". Ez a „szent öröm" a cselekedetek hogyanjában is megmutatkozik: „szebbé és kedvesebbé" teszi azokat. Az üdvösség a jó tetteken múlik továbbra is, de a tettek véghezvitelének *módja* már a *goût* hatókörébe tartozik, annak persze spirituális, a mennyei dolgokat megízlelni képes változatát értve rajta. A *vita contemplativa*

[17] A hely, amire utalás történik: „Milyen édesek ínyemnek ígéreteid! Édesebbek, mint számnak a méz." (Zsolt. 119:103)

és a *vita activa* összekapcsolásában éppen az ízlelés / ízlés játszik szerepet. Mindenesetre Ignác intenzív, minden érzéket „letámadó”, megrázkódtatásszerű élményéhez képest Szalézinél egy sokkal domesztikáltabb tapasztalatról beszélhetünk: a szív leigázása helyett annak megnyeréséről, elcsábításáról – ha e különbségben történeti szempontból kitágítjuk, akkor a fenséges és a szép esztétikai tapasztalatának „előízét” kaphatjuk.

Néhány tanulságot levonhatunk az eddigiekből. A spirituális érzékek gyakorlatozása nélkülözhetetlen, ezek nem adottságok. Amíg Órigenésznél – az összevetés kedvéért talán megengedhető így fogalmaznunk – a testi érzékek spiritualizálódásáról volt szó, amelynek beteljesülése az, hogy végül eltűnik érzéki-testi természetük, átlényegüljenek szellemivé, addig Ignácnál és Szalézinél inkább a spiritualitás érzéküléséről beszélhetünk. A másik fokozatos átrendeződés, hogy a látás (esetleg vele párban a hallás) prioritása háttérbe szorul, s helyette az ízlelés és annak figuratív használata kezd dominálni, ami egy új tapasztalat-típus megjelenéséhez vezet. A *Filótea* egyik passzusában gyönyörűen látszik ez a kettősség a múlt és a jelen (mondhatnánk, a régi és a modern), a látható (isteni) szépség és az ízlelhető (isteni) édesség párhuzamaként, de egyúttal azért különbségeként is:

> Szent Ágoston, aki csak harmincéves korában tért meg, így kiált föl: „Ó, te örök szépség *[ancienne Beauté]*, milyen későn ismertelek meg! Láttalak ugyan, de figyelemre sem méltattalak!” Te is elmondhatod: ó, örök édesség *[douceur ancienne]*, miért nem ízleltelek korábban meg *[pourquoi ne vous ai-je pas goûtée plus tôt]*?! (Szalézi 2004, 228–229; Sales 1832, 422)

Szent Ágoston szövegén túl,[18] ebben ott visszhangzik a Kempis-féle „*O sapidum & dulce verbum!”* felkiáltás is; ill. mindkettő vélhető közös forrása, a fentebb már idézett: „Érezzétek [ízleljétek] és lássátok, hogy jó az ÚR! Boldog az az ember, aki hozzá menekül.” (Zsolt. 34:9)

[18] A valószínűsíthető forrás a *Vallomások* 10. könyvének „Hogyan ragad meg az Isten szépsége minket” c. fejezetének sorai, amelyek amúgy mind az öt (spirituális) érzéket felsorolják: „Éppen olyan régi, mint örökkön új Szépség: s későn gyulladt föl szereteted bennem. […] Hívtál, kiáltottál és összetörted süketségemet. Fölcsillámlottál, sugarad rám özönlött, és messze űzted vakságomat is. Illatoztál, én lélegzetet vettem és már lihegek feléd. Megízleltelek *[gustavi]*, már éhezek reád és szomjúhozlak téged. Érintettelek és békességedre fölgyulladt a vágyam.” (Augustinus 1987, 313)

Gracián és a gusto

Ahogy Szalézinél már láttuk, a jezsuita atyák nyitottak voltak a világra (szemben az elvonulást preferáló janzenistákkal), még a „mondén" udvari vagy társasági élettel sem voltak restek foglalkozni. Baltasar Gracián is a barokk udvaroncok számára írt 1647-es *Oráculo manual y arte de prudencia* (Gracián 1984)[19] és sokkal kevésbé a meditációs gyakorlatnak szánt, 1655-ös *El Comulgatorio*[20] szerzőjeként vált ismertté. Az előbbiben a *gusto* az egyik kulcsszó, a barokk udvari ember, a társasági bölcs, a *discreto* talán legfontosabb, de mindenképp legjellemzőbb képessége:

> A választani tudás *[buena elección]*. Nincs fontosabb az életben. Jó ízlés és helyes ítélőképesség *[el buen gusto y el rectísimo dictamen]* kell hozzá, mert a tanultság *[estudio]* és a szellem *[ingenio]* nem elegendő. Válogatás nélkül nincs tökéletesség; két tehetséget tartalmaz: a választás képességét és a legjobb választásának képességét *[poder escoger, y lo mejor.]*. […] A választani tudás ily módon igazi égi adomány *[y así este es uno de los dones máximos de arriba.]*. (Gracián 1984, #51 – a fordítást módosítottam, Sz.E.)

Hans-Georg Gadamer nevezetes kommentárjában azt írja Graciánnal kapcsolatban, hogy „az ízlés fogalma eredetileg inkább morális, nem pedig esztétikai fogalom volt." (Gadamer 1984, 47) Hozzá lehetne tenni, már a morális-szociális tartalom is teológiai hátterűnek tűnik. A fenti aforizma végén szereplő „égi adomány" nem csak szóvirág. Az ízlés itt már végképp nem egzegetikai kontextusban merül fel, mindennek már semmi közvetlen köze nincs a meditációhoz, imához, kegyes történetekhez – Gracián nagy gonddal kerüli el, hogy akár egyetlen egy bibliai utalást is elejtsen az *Oráculo manuál*ban. Az ízlés – amely nem lelki vagy spirituális, hanem alapvetően „jó ízlés" *(buen gusto)* – társas-társadalmi képesség; sok funkciót tölt be: önvédelmi fegyver az ellenséges, rivalizáló és önérdek-érvényesítő

[19] A magyar fordítást sok helyütt kell majd módosítani a következőkben; a spanyol eredeti felhasználását megkönnyítette Christopher Mauer modern angol fordítása (Gracián 1992). (A továbbiakban az *Oráculo manuál*ból származó idézeteknél az aforizmák sorszáma szerepel, nem a magyar kiadás oldalszáma.)

[20] Baltasar Gracián *El Comulgatorio, contiene varias meditaciones, para que los que frequentan la sagrada Comuinion, puedan prepararse, comulgar, y dar gracias* c. műve Madridban jelent meg 1655-ben. Ennek olvasásához Mariana Monteiro angol fordítását is segítségül hívtuk (Gracián 1876). Nicolas-Abraham Amelot de la Houssaie volt az első fordítója az *El Comulgatorió*nak, hasonlóan több más Gracián-műhöz, így az már 1693-tól franciául is hozzáférhető volt (Gracián 1693); korábban az *Oráculo manuál*t is ő fordította, az „Udvari ember" címet adva neki, amellyel Baldassare Castiglione *Il cortegianó*jának (1527) hagyományába sorolta (Gracián 1684). Az *El Comulgatorio* korai olasz fordításairól (1675 és 1713), valamit összehasonlításukról, ld. (Gambin 1995).

közegben, gyors helyzetfelismerő képesség az ügyes és prudenciális döntésekhez, a bárdolatlanoktól megkülönböztető jegy, s egyúttal az ember személlyé *(persona)*, független individuummá válásának és tökéletesedésének útja. E sokféle cél és elvárás nem mindig békíthető össze, ami homályos pontokat is eredményez a műben, de ezeket most zárójelbe tesszük.[21] Ehelyütt érdekesebb annak kérdése, hogy az ízlés által lehetővé tett és kiépített mesterséges világnak, a kultúra szférájának, a tökéletességig való felemelkedésnek milyen égi vagy mennyei vonatkozásai lehetnek – vagy maradtak örökül a *gustus spiritualis* hagyományából.

„A jó ízlés nevében történik – folytatja Gadamer –, hogy képesek vagyunk távolságot tartani önmagunkkal és privát vonzalmainkkal szemben. Tehát az ízlés legsajátabb lényege szerint egyáltalán nem privát valami, hanem elsőrendű társadalmi jelenség." (Gadamer 1984, 48) Nem lehetséges-e, hogy ennek az inherens társiasságnak éppen az Istennel való *communio* (vagy legalább az arra való törekvés) a modellje, amennyiben azt a *gustus spiritualis* kontextusában gondoljuk el; hasonlóképp nem lehetséges-e, hogy az ehhez előfeltételként szükséges lelki megtisztulás adta a mintát a „privát vonzalmaktól" való megszabadulásnak, ahogy a nélkülözhetetlen *gümnaszia* vagy lelki gyakorlatok *(ejercisio)* pedig a *buen gusto* állandó pallérozásának? Modellekről és mintákról van pusztán szó, amelyeket természetesen applikálni kell az új közegben. Gadamer szerint Gracián abból indul ki, hogy az érzéki ízlés „valamennyi érzékünk közt a legállatibb és a legbelsőbb", ugyanakkor benne „már megvan a kezdete annak a megkülönböztetésnek, melyet a dolgok szellemi megítélésben hajtunk végre." Az ízlelés közvetlenül és egyből élvezve vagy visszautasítva különböztet meg, azaz „valójában nem puszta ösztön, hanem már középütt van az érzéki ösztön és a szellemi szabadság között. […] Gracián […] joggal utal arra, hogy nemcsak a szellemnek *[ingenio]* van műveltsége *[cultura]*, hanem az ízlésnek *[gusto]* is." (Gadamer 1984, 48) Bár nem jelzi, Gadamer itt a 65. aforizmára célozhat, amelyet azonban más irányból is olvashatunk: nem az ízlelés állatiasságának szellemihez közelítését,[22] hanem az órigenészi hagyományhoz tartozó *gustus* világi alkalmazását pillantva meg benne. Az *El*

[21] A Gracián elgondolásaiban rejlő tisztázatlanságokról és feszültségekről, ld. (Cascardi 1997).

[22] A Gadamer „*Vergeistigung*"-jában rejlő „*Geist*" legalább Hegelig visszavezet bennünket, ami azt jelenti, hogy itt egyfajta „intellektualizálásról" van szó, s nem a spirituális vagy teológiai értelemben vett „szellemről". Nem Gadamer kritizálása a célunk ezekkel a megjegyzésekkel, pusztán annak megmutatása, hogy lehetséges az ízlés fogalmának másik tradíciójára is hivatkozni Gracián kapcsán, amely inkább az ízlés és az akarat közti kapcsolatra koncentrál, nem a képesség intellektuális vagy racionális természetére (mint Johann Christoph Gottschedtől és Baumgartentől kezdődően sokan).

Comulgatorio 49. meditációjából idézhetnénk arra példát, mennyire nem az állatiság szellemihez közelítése tűnik a megfelelő értelmezésnek: Gracián itt a kisded éhségét, a sürgető vágyat az anyai emlő iránt, vágyakozásának heves hangjait és gesztusait főként állatok példáján szemlélteti; s egyúttal az Istennel való egyesülésre vágyó lélek elé *követendő mintaként* állítja. A léleknek ugyanígy kell felfokozni (állati jellegű vagy ösztönszerű) sóvárgását – ami itt szintén „*gusto"* –, hogy a vágyott „*communio"* igazán gazdag és gyümölcsöző legyen a számára, hogy teljes mélységében „élvezni, kóstolni, enni és ízlelgetni *[goza, gusta, come y saboréate]*" tudja „a mennyei kenyeret *[pan del cielo]*", összekapcsolván a kellemest a hasznossal, a „mennyei élvezeteket *[celestiales gustos]*" a megsokszorozott jótéteménnyel. (Gracián 1876, 253–254) Ebből a szögből máshogy is olvasható a 65. aforizma:

> Emelkedett ízlés *[Gusto relevante]*. Éppúgy művelhető *[cultura]*, mint az ész *[ingenio]*. Az értelem kiválósága emeli meg a vágy igényét *[apetito del desear]*, később a birtoklás élvezetét *[fruición del poseer]*. A tehetség kimagasló voltát vonzalma emelkedettsége *[elevación del afecto]* alapján ismerni fel. Csak nagy dolog elégítheti ki a nagy tehetséget *[gran capacidad]*. Ahogyan a nagy falatok a nagy szájpadlásnak *[grandes paladares]*, a fenséges tárgyak *[materias sublimes]* is a fenséges jellemeknek *[sublimes genios]* valók. A legnagyobbak félnek tőle [ti. az emelkedett ízlésű embertől], s a tökélyükben legbiztosabbak *[seguras perfecciones]* is meginognak előtte. Kevés dolog elsőrangú nagyságú, legyen a méltánylás *[aprecio]* is ritka. Társaságban ragadós az ízlés, és az állandó érintkezés továbbfejleszti *[Péganse los gustos con el trato y se heredan con la continuidad]*, nagy szerencse olyannal társalkodni, akinek különösen jó az ízlése. De ne helytelenítsünk hivatásszerűen mindent. Ez a nagyképű túlzás gyűlöletes, főleg ha nem annyira hebehurgyaságból *[destemplanza]* fakad, mint inkább affektáltságból *[afectación]*. Némelyek azt szeretnék, ha Isten másik világot és más tökéletességeket teremtene pusztán az ő extravagáns fantáziájuk *[extravagante fantasía]* kedvéért. (Gracián 1984, #65 – a fordítást módosítottam, Sz. E.)

Az ízlés tehát valóban művelhető – s ennyiben valóban köze van az értelemhez, a tudatos reflexióhoz, mondhatnánk, kompatibilis vele –, ami folyamatos minőségi emelkedést jelent, az igények, a vonzalmak, az élvezetek kitágulását és elmélyülését – eltávolodását az átlagtól, a közönségestől, a természetitől; egyúttal eltávolodást a barbártól és a valakivé válás lehetőségét is. Gracián a fenséges tárgyakat kívánó fenséges jellem kapcsán közvetlen párhuzamot állít az ízlelés tapasztalatával: a nagy falatokra méltó szájpadlás – tehát az érzéki ízlelés legfontosabbnak tekintett szervének – képével. Az emelkedett ízlés birtoklása a kevesekhez tartozást jelenti, akiknek ráadásul óriási informális tekintélyük van, hiszen

hatalmasságok is megremegnek ítéleteiktől, amelyek valamilyen felsőbb, nem mindenki által elérhető, s rögzített szabályokban meg nem adható (azaz nem tanulható) instanciára hivatkoznak. Az ízlés ugyancsak gyakorlást igényel, ahogy a spirituális érzékek is; a meditáció esetében ez mindig elvonulást jelent, amikor is az a valaki más, akivel találkozni lehet, az istenség. Itt viszont a társadalmi érintkezés gyakorlataira *(ejercicio)* lesz szükség, amikor is éppen a többi emberrel kell találkozni. A 93. aforizma ezt még világosabban fogalmazza meg: „a Természet kitüntető kegyében minden teremtett dolgok foglalatává tette az embert, tegye a művészet egész világegyetemmé [őt] az ízlés és az értelem gyakorlása és pallérozása *[ejercicio y cultura del gusto y del entendimiento]* által." Mindenesetre „égi" utalás nélkül a 65. aforizma sincs meg: még ha az affektáltság kritikájából csak közvetve is, de világos, hogy az emelkedett ízlés által vágyott és hozzá méltó tökéletességek Isten legnagyszerűbb teremtményei és az általa alkotott világrendből nyerik méltóságukat. Az ízlés tehát alkalmazkodik a fennállóhoz, ami nem pusztán a többiek ítéletének, a „közízlésnek" a bölcs elfogadását jelenti –„amit mindenki állít, vagy igaz, vagy az akar lenni", ahogy a 270. bölcsesség mondja –, hanem egyúttal, ezzel párhuzamosan, az isteni rend elfogadását is. Ez utóbbi tűnik tehát az „eredendő" értelmezésnek, amit Gracián a társadalmi közegre alkalmaz.

Szalézi arról beszélt fentebb, hogy a legtöbb hívő gyermek marad az Atya előtt, s őket az Atyának édesgetni kell, hogy a jámbor életet válasszák. Gracián ezt, ti. az adottal való szembenézést, hangszereli át, amikor azt mondja a 120. aforizmában, hogy az „okos ember alkalmazkodjék testi és lelki viseletében a mához, még ha jobbnak találja is a múltat." Az alkalmazkodás „életszabálya" csak „a jóságra *[bondad]* nem érvényes", hiszen „az erényt *[virtud]* mindig gyakorolni kell." Ugyanakkor a jó emberek nagyon ritkák, manapság nem divatosak és nem utánozzák őket. „Oh, boldogtalan *[infelicidad]* századunk, melyben ritkaság az erény és közönséges a gonoszság! Az okos *[discreto]* éljen, ahogyan lehet, nem ahogyan szeretne. Amit megadatott neki a sors, tartsa többre annál, amit megtagadott tőle." Az ízlés és a gondolkodásmód változik, ugyanakkor képessé tesz bennünket arra, hogy a jelenhez és ahhoz a közeghez alkalmazkodjunk, amelyben élnünk kell – s kihozzuk belőle a legtöbbet. Az ízlés a pragmatikus oldalon van, közelítheti tulajdonosát a nem változó vagy örök ideálishoz, az erényhez, az Istennek tetsző jámbor élet normáihoz. A pragmatikus-cinikus hang mellett érdemes a nosztalgikus keserűséget is meghallani, ahogy Gracián az ideális erényt mint nehezen elérhető és korszerűtlen célt emlegeti. Mindenesetre az ízlés a kedvezőtlen körülmények között is képes felismerni és élvezni a jót és a tökélyt:

> Nyomban megtalálni a jót *[lo bueno]* mindenben, a jó ízlés *[buen gusto]* diadala. A méh rögtön megtalálja az édest, hogy mézet csináljon belőle, a vipera a keserűt, mert mérgéhez kell. Ilyenek az ízlések *[gustos]* is: egyiknek a legjobb kell, másiknak a legrosszabb. De nincs, amiben ne volna valami jó, főként, ha könyv, ahol a jót elgondolják *[pensado]*. […] Szerencsésebb azok ízlése *[gusto]*, akik ezer fogyatkozás közt rátalálnak az egyetlen véletlenül útjukba akadó tökélyre *[perfección]*. (Gracián 1984, #140 – a fordítást módosítottam, Sz. E.)

Rálelni a jóra hasonló ahhoz, ahogy a méh megtalálja az édeset,[23] az ízlés itt is szorosan az ízlelés modelljét követi. A jóság a *buen gusto*ban úgy érthető, hogy ez a képesség alkalmas a legjobb vagy a tökély megragadására ezerféle fogyatékosság között is. Jelentős súlypont átrendeződés figyelhető meg Szalézi pozíciójához képest: amíg nála a jóságos Isten vigasztalásai az ízlés számára megédesítették és ezzel egyengették az utat a jámbor élet felé, addig Gracián *gusto*ja már jószerivel az egyetlen – mennyei adományként meglévő – képességünk arra, hogy megkülönböztessük és megízleljük a jót korrupt világunkban.

A társasági bölcs *(discreto)* alakjának egyéb változatairól is olvasunk az aforizmákban, pl. a kiteljesedett emberről *(hombre en su punto)*, a valakivé vált kultúremberről *(persona la cultura)*, az egyetemes emberről *(hombre universal)*, a csodaemberről *(prodigio)* vagy magáról a bölcsről *(sabio)*.[24] Ez utóbbi különösen érdekes:

> Legyen a bölcs elég magának. Volt, akinek mindene önmaga volt[25], s ha magát hozta, mindenét hozta. […] Ki is hiányozhatnék neki, mikor az övénél nagyobb elme *[mayor concepto]* és jobb ízlés *[mayor gusto]* nincs. Az ilyen csak magától függ, s a legfőbb lényhez hasonlítani a legfőbb boldogság. Aki ily módon meg tud állani magában, semmiben sem lesz az állathoz hasonló, de sokban a bölcsekhez és mindenben istenhez *[El que puede pasar así a solas, nada tendrá de bruto, sino mucho de sabio y todo de Dios.]*. (Gracián 1984, #137)

[23] A keserű és édes metaforája persze bonyolultabb, a 266. aforizmában azt olvassuk, hogy a haragnak is megvan a maga szerepe a lelki életben, baj, ha érzéketlenek vagyunk: „Az alkalmi felfortyanás *[sentimiento]* egyéniség jele *[acto personal]*: a madárijesztőből csakhamar a madarak maguk is csúfot űznek. A keserűt édessel *[lo agrio con lo dulce]* vegyíteni jó ízlésre *[buen gusto]* vall. A csupaédes a gyerekeknek és a bolondoknak való."

[24] Sorban a következő aforizmákra hivatkozással: 6., 87., 93., 298. és 137. (Gracián 1984).

[25] Arthur Schopenhauer – az *Oráculo manual* nagy újrafelfedezője – szerint itt a hét görög bölcs egyikére, Biászra történik utalás, akinek a „Mindenemet magammal hordom." mondást tulajdonítják. Az angol kiadás – a spanyol szerkesztőre hivatkozva – Megarai Sztilpónt nevezi meg, akihez ugyanezt a mondást kötik, s akiről Gracián Seneca *Erkölcsi levelei*ben olvashatott.

A bölcs autarchikus alakja egyrészt kívül van a társias szférán, hiszen neki már senkire sincs szüksége, nem kell tovább gyakorolnia, művelődnie, finomodnia, tökéletesen kiteljesedett; másrészt, elérve a végcélt: Istenhez tökéletesen hasonlóvá vált. Nem az a fontos, hogy mennyire reális ennek az állapotnak az elérése és fenntartása, hogy Gracián mennyire tartja valószínűek ezt, hanem hogy úgy tűnik, az ízlés körül szerveződő egész nagy kulturális gyakorlatozás ideális végcélja nem más, mint a megistenülés: a végső és tökéletes *communio*. Innen nézve a társadalmi érintkezés mesterséges (kulturális) normáinak Gracián-féle kialakítása Ignác meditatív lelki gyakorlatai világi alkalmazásának is tekinthető.[26] Az *Oráculo manual* bölcs és szellemes szabályok kompendiuma az udvaroncok számára, amelyek segíthetnek nekik elsajátítani annak módját, hogyan lehet élni és túlélni az udvari társadalomban; az *Ejercicios espirituales* szigorú szabályok kompendiuma a gyakorlatvezetők és végső soron, igaz csak közvetve, a lelkigyakorlatozók számára, amelyek alkalmazása mentén meglelhető számukra az út a Társaságba.[27] Az előbbi ideálját a *sabio* alakjában és életmódjában mutatja fel, az utóbbi a tökéletes *communió*ban; az előbbi a legfinomabb képességet, amely a tökély eléréséhez elengedhetetlen, a *buen gustó*ban leli fel, az utóbbi a *gustus spiritualis* modelljében kínálja az istenség internalizálásának lehetőségét. Gracián vállalkozásához ugyancsak az emberi érzékekre van szükség, elsősorban az ízlelésre és az ezzel közvetlenül társítható képességekre – mint a választani tudás képessége, ahogy fentebb már láttuk, vagy mint „a nagy ítélőképesség *[gran sindéresis]*” (Gracián 1984, #51 és #96) –, ezek érzéki-ösztönszerű eredetűek vagy jellegűek *és* isteni adományok. Az állatiságtól való elemelkedés (a megistenülés ideális végcéljával) annyit jelent, hogy tudatosan, reflektálva, mesterségesen felsrófolva és az istenivel való inherens kapcsolatát tökéletesen kiaknázva használjuk fel a közvetlenül ösztönszerűt, de azt semmiképp nem számoljuk fel.

Az ösztönszerű és az isteni kapcsolatát világíthatja meg még jobban Gracián *El Comulgatorió*ja, amely Ignác vállalkozását idézi meg bő száz évvel később. Ez a kissé sikerületlennek tartott és elég kevéssé kommentált mű erőteljes képeivel az összes érzéket stimulálni akarja, sőt végletekig fokozni a hatást. Ugyan stílusa finomabb, de egyértelműen

[26] Az *Oráculo manual* Ignác mesterszabályára hivatkozása is idekapcsolható: „*Használjuk az emberi eszközöket, mintha isteniek nem volnának és az istenieket, mintha emberiek nem volnának*. Ez a nagy mesterszabály, magyarázatot hozzáfűzni fölösleges.” (Garcián 1984, #251)

[27] Az ignáci vállalkozás ezen aspektusáról, ld. még (Endean 2008, 52–53).

észrevehető az ignáci inspiráció és a *Lelkigyakorlatok* kompozíciójának hatása.[28] A 16. meditáció négy szakaszát érdemes szemügyre vennünk. (Gracián 1876, 80–84) Ebben a gyakorlatban az istenséggel való *communió*t egy mennyei lakomán való részvétel elképzelése révén kell elérnie a meditálónak.

A második pont felidézi egy gazdag, többfogásos világi lakoma érzéki képét, ahol mindenki a saját ízlésének *(su gusto)* megfelelő étket találhat magának a nagy választékban: azt ehet, ami a legjobban ízlik a szájpadlásának *(comiendo al sabor de su paladar)*.[29] Ezután átváltunk a végtelenül fényűző mennyei lakomára, amelyet az „Atya hatalma celebrál *[celebra el poder del Padre]*, a Fiú bölcsessége állított össze *[traza la sabiduría del Hijo]* és a Szentlélek tüzén készült *[sazona el fuego del Espíritu Santo]*" (Gracián 1876, 81). Sorjáznak az erőteljesen érzéki képek, amelyek az ízlelésen keresztül igyekeznek bemutatni a *communio* lehetőségét. Szinte zavarba ejtő a közvetlenség, amellyel Gracián összeköti a testi-fizikai ízlelést a transzcendens tartalmakkal; *horribile dictu*, ez egyfajta meditatív kannibalizmus:

> Íme, egy fiatal bárányt *[cordero]* szolgálnak fel, aki szűzi tejen nevelődött és az ő szeretete tüzén készült *[sazonado al fuego de su amor]*. Oh, milyen pompás eledel! Íme egy szív, amelyik szerelmes a lelkekbe. Oh, milyen ínycsiklandozó *[gustosa]* étel! Egy nyelv, amelyből bár tej és méz fakadt, de megkeseredett az epétől és az ecettől. Lám, milyen jóízűen *[buen gusto]* eszed ama kezeket és lábakat, amelyek szögekkel verettek, otthagyhatatlanok. (Gracián 1876, 82)

A Krisztus különböző testrészeiből készült fogások jóízű elfogyasztásáról van szó. Semmilyen eltávolítással nem találkozunk, amely az érzéki tapasztalatokat élesen vagy óvatosan meg akarná különböztetni a spirituális élménytől, sőt kifejezetten a rövidre zárás az, ami a megrázó hatás biztosítéka. Pontosan úgy, ahogy egy közönséges ünnepi tor alkalmával az asztalról, itt is mindenki a saját szája ízének megfelelően, érzékenysége, lelki beállítódása *(espíritu)* szerint lakmározhat a Megváltó testéből, amely mind a testrészeket, mind a testileg átélt vagy elszenvedett történetének egyes epizódjait magába foglalja:

[28] Loyolai Ignác *Lelkigyakorlatai*nak Gracián *El Comulgatorió*jával való részletes összehasonlításához ld. (Conrod 2008, 163 skk).

[29] Már nem először kerül elő ez a fordulat, így ugyan rendkívül magyartalan, talán az „ami leginkább a fogára való" volna itt a megfelelő fordítás, de a szóhasználatot – ti. az ízlelés és a szájpadlás együttes emlegetése – és visszatérő jellegét kívánjuk hangsúlyozni, vö. fentebb az *Oráculo manual* 65. maximáját.

> Az ízléseket illetően nincs helye csodálkozásnak vagy disputának *[De gustos, ni hay admiración ni disputa]*: van, aki ehhez a fogáshoz vonzódik *[apetecen]*, más valaki egy másikhoz, valaki Jézus gyermekkorának édességét élvezi *[apetece lo dulce de la niñez de Jesús]*, más passiója keserűségét; az egyik gyalázatának fűszerességét *[picante]*, a másik gyöngéd cselekedeteinek *[finezas]* sósságát; mindegyikük lelkialkata *[espíritu]* szerint azt keresi, ami a legjobbnak tűnik számára. És ugyanúgy, ahogy azok, akik materiális táplálékot *[manjar material]* fogyasztanak, elidőznek annál a falatnál, amelyik ízlik *[gustando]* nekik, mondván, „nosza, lassan és nyugodtan rágjuk meg és élvezzük ki, hogy hasznunkra *[provecho]* lehessen", ugyanígy történik a szentséges lakomán *[banquete Sacramental]* is. […] Oh, lelkem, látogasd meg ezt a lakomát, s edd azt, ami leginkább ízlik *[gustares]*, bár minden jó és jól van elkészítve, ha egészséges szájpadlással *[con bien dispuesto paladar]*[30] érkezel; edd mint egy angyal az angyalok kenyerét, egyél mint egy egyéniség *[persona]* megfontoltan, s ne mint egy hálát nem ismerő vadállat, mert ahol az Úr Teste *[Cuerpo del Señor]* van, ott gyűlnek a valódi sasok. (Gracián 1976, 82–83)

Az utolsó, a negyedik pont a hálaadásé. Az élvezettől eltelt meghívottak (*gustosos convidados)* elidőznek még az Úr asztalánál, társalognak Vele, magasztalják az étkeket, s hálát adnak értük. Ki ezt a fogást dicséri, ki azt, „ama élvezet szerint, amelyet tapasztalt *[según el gusto que percibió]*". Mivel részesült az Úrban *(comiste a Dios)*, a lélek örök hálát *(eternas gracias)* rebeg a végtelen lakomát prezentálónak, s továbbra is buzgón imádkozik, ami lehetőséget ad számára, hogy a lakoma után (ill. mivel egy újabbra is ígéretet kapott: két lakoma között) tovább társalogjon *(conversando)* Vele. Valamint „jó ízlést *[buen gusto]* mutat" abban, ahogyan az Úrban részesült, s ahogyan Őt dicsérni képes. A legközelebbi lakomára a következő megfontolások valamelyikével érkezik: ma „Isten Bárányának finom szívével *[sabroso corazón del Corderito de Dios]*" táplálkozom, egy másik nap sebesült lábával és kezével. Mert bár minden alkalommal teljes egészében befogadom Őt, ma éppen „speciális étvágyam támad ama tövis koronás fejre *[especial apetito aquella cabeza espinada]*", holnap pedig „arra a felnyílt oldalra és ama megkeseredett nyelvre *[aquel costado abierto, aquella lengua aheleada]*" (Gracián 1876, 84). Hiszen mindegyik testrész megérdemel egy egész napos meditációt, sőt akár egy örökkévalóságot is – zárul ez a feladat.

A *communio* ennél közvetlenebbül és érzékileg megélt már aligha lehetne, a transzcendens tökéletesen belsővé válik, miközben megőrződik (és formálódik) az „egyéniség" is, hiszen az érzékenységtől és a pillanatnyi „étvágytól" is függ, hogy az egyes találkozásokon valaki milyen fogást választ. Minden választás egyaránt tökéletes lehet,

[30] Itt talán az „egészséges étvággyal" lehetne a magyarosabb változat.

hiszen itt nem kérdés, mi a legjobb, minden falatban ott van a teljesség. Minden *ízlelhető*. Ráadásul a transzcendenst illető „jó ízlés" az egyes lakomák között is megmarad, és meghatározza a hívő mennyeihez való viszonyulását és annak módját.

Nem a 16. az egyetlen olyan elmélkedés az ötvenből, amelyben az ételek és azok érzéki ízlelésére és az ennek mintájára megtapasztalható vagy megízlelhető mennyei örömökről van szó, hanem, ahogy Stephan Zandt elemzése is rámutat, valójában az egész *El Comulgatorió*t eluraló témáról van szó (szemben az ízlést/ízlelést emlegető középkori szerzőkkel, pl. a fentebb emlegetett Clairvaux-i Szent Bernáttal, akinél ez csak néhol merül fel). Már a második elmélkedésben kibomlik az ételek rendjének kérdése a tékozló fiú visszatéréséről szóló történet kapcsán: az Atya asztalán található finomságok (szembeállítva a földi moslékkal) kulináris örömeiről való képzelgés messze túlmutat a hagyományos misztikus metaforizáláson. Odáig együtt halad Gracián a középkori hagyománnyal, hogy az Úr eledelét kell előnybe részesíteni a földi étkekkel szemben, de aztán már nem a Cassianus óta közhellyé vált aszketikus megvetés jön a test örömeivel kapcsolatban – éppúgy, ahogy a jezsuita lelkigyakorlatozónak sem kell lemondania saját egyéni akaratáról –, hanem a testi érzékeket kell az isteni érzékelés szolgálatába állítani. A világi örömöket *megízlelni* képes test nem kiküszöbölendő tényező, hanem hatékonyan felhasználható, miként az a *jó ízlés* is, amely a mennyeit fogja jobban élvezni és előnyben részesíteni, azaz a meditáció elképzelt helyzeteiben az isteni ételeket ízletesebbnek tapasztalni, vö. (Zandt 2019, 169–171). Az érzékelő test és örömeinek kiaknázása a képzeletben folytatott meditációs gyakorlatokban Gracián *exerticia spiritualiá*jában nagyon plasztikusan mutatkozik meg, tisztábban és radikálisabban, mint Ignácnál vagy Szalézinél.

Mundo *és* Cielo

Nem sokkal Gracián műveinek megjelenését követően, s még az azokat Európa szerte szélesebb körben ismertté tevő francia fordításai előtt, 1671-ben Dominique Bouhours gyengéd és kifinomult társalgói lelküknek az érző, ízlelő, tiszta és világos fogalmak nélkül is megragadni képes részéről fognak beszélgetni az *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* ötödik, a tudom-is-én-micsoda fogalmával foglalkozó dialógusában, amely tartalmaz explicit

hivatkozást is a „csiszolt szellemű *[bel esprit]* spanyol szerzőre”. (Bouhours 2010, 32)[31] A finom, mondhatnánk, proto-esztétikai ízlésről van szó, amely képes reagálni a tudom-is-én-micsodára – arra a titokzatos valamire, ami egyszerre kinti és benti, evilági és transzcendens. A beszélgetés vége világossá teszi az egész kérdéskör *teológiai* jelentőségét, s azt, hogy ez egyúttal egy implicit polémia is a janzenistákkal. A mindenütt érzékelhető vagy ízlelhető „titokzatos varázs” jószerivel az összes „vágynak és a reménynek” az alapja, „amelyek az emberek egész életét betöltik”. Hiszen minden konkrét cél mögött ott van még valami, amire törekszünk, s amit soha nem érhetünk el.

> De hogy keresztényként beszéljek a tudom-is-én-micsodáról, nincs-e bennünk valami, ami a megrontott természet minden gyengesége és féktelensége ellenére megérezteti velünk, hogy lelkünk halhatatlan, hogy a földi nagyság soha nem képes kielégíteni bennünket, hogy létezik valami, ami fölöttünk áll, ami minden vágyunk végső célja, s a forrása annak a boldogságnak, amelyet mindenütt keresünk, s nem találunk sehol? (Bouhours 2010, 41)

Ez az egyszerre érzéki módon titokzatos és transzcendens-spirituális vonatkozásokkal is rendelkező tapasztalat (vagy itt: egy tapasztalati minőség, rejtelmes báj) Addison esszéiben is megjelenik majd, s Graciánra és Bouhours-ra utaló közvetlen vagy közvetett reflexiók mentén a modern esztétikai tapasztalat legelső megfogalmazásai megalkotásához vezet, ahogy a következő szakaszban látni fogjuk.

Sem az 1637-es *El Héroe*, sem a tíz évvel későbbi *Oráculo manual* nem egyszerűen egy pragmatikus, néhol cinikus, tankönyv az udvaroncok számára, akik a „hiúság palotáiban *[palacios de la vanidad]*” (Gracián 1984, #11 – a fordítást módosítottam, Sz.E.) nyüzsögtek és forgolódtak mindennapjaikban, nem csak arról szólt, hogyan kell túlélni és hogyan kell a saját hírnevet folyamatosan emelni egy rendkívül kompetitív és ellenséges társas közegben, amelyet az udvari társadalom jelentett egy abszolút uralkodó környezetében, ahol egy udvaroncnak azzal kellett számolnia, hogy folyamatosan szem előtt van: „Ha egyedül van is,

[31] Az esztétikatörténetekben az *Entretiens* mellett, vagy olykor helyett, szokás még hivatkozni a *La manière de bien penser* c. dialógus *délicatesse*-t tárgyaló passzusaira (Bouhours 1687, 158 skk. és 398 skk.). Tanulságosak lehetnének még az 1682-es Xavéri-életrajz egyes fordulatai is, amelyek a *gustus spiritualis* személyes-érzelmes, „proto-esztétikai” alkalmazásait mutatják; pl. Bouhours Xavérinak egy Ignáchoz írt leveléből idézi, hogy a misszionárius által átélt halálfélelmek, gyötrelmek és fájdalmak kiapadhatatlan szellemi vagy lelki gyönyör *(joies spirituelles)* forrásai: sehol másutt nem „érzetem / ízleltem ilyen belső gyönyörűséget *[goûté tant de délices intérieures]*. A lélek ezen vigasztalásai olyan tiszták, olyan tökéletesek, olyan fáradhatatlanok, hogy a fizikai szenvedés minden érzését *[sentiment]* megszüntetik bennem” (Bouhours 1852, 155–156).

úgy cselekszik, mintha az egész világ szeme előtt állna, mert tudja, hogy minden ki fog tudódni." (Gracián 1984, #297) A folyamatos önvédelem kívánalma vezetett a különféle, Machiavelliéire emlékeztető technikák ajánlásához, pl. „Az emberi élet az emberi gonoszság ellen viselt háború, s az okos a szándékokkal taktikázik. Sohasem azt teszi, amit várnak tőle, csak ámít avval, amit előre jelez. […] Szándékot színlel, hogy elterelje a figyelmet, s hirtelen valami egészen mást tesz" (Gracián 1984, #13). Ez azonban csak az egyik nézete Gracián társas világának, miközben számos más fontos témát is felhoz újra és újra, amelyekkel kapcsolatban az „immoralitás" vádja nem áll meg vagy legalábbis nem nyilvánvaló, hogy megáll: az emberi tökéletesedés, a jó ízlés és azok az illékony és finom minőségek, amelyek szinte precedens nélküli termékei az *honnête gens* finom és okos interakcióinak, társadalmi érintkezésének. A hiúság palotáin kívül ott voltak még „a hősiesség színházai", azaz „a jó ízlés és előkelő bölcsesség akadémiái" (Gracián 1984, #11 – a fordítást módosítottam, Sz.E.), vagy Houssaie fordításában: *„[les] académie[s] de prudence et de politesse"*. Ezek voltak azok a helyek, ahol az igazi tökéletességet el lehetett érni a bölcs és jó emberekkel való rendszeres társalkodás révén, amely egy olyan (nyilván, fokozatosan elsajátított) modorban folyt, amelyben tanultság és társas örömszerzés, értelem és ízlés kombinálódott. A „hősiesség színházainak" léte arról árulkodott, hogy – ha talán csak halványan pislákolva is, de – kivehető egy magasabb rend, egy magasabb minőség létezése, hogy nem képtelenség e földi világhoz kapcsolni a mennyet: „A mennyben csak gyönyör *[contento]* van, a pokolban csak siralom. A földön, a kettő között, ebből is van, abból is. […] A világ *[mundo]* zérus: magában semmit sem ér, a mennyhez *[Cielo]* kapcsolva [ér] sokat." (Gracián 1984, #211) Gracián, sok kortársához hasonlóan, rendkívül sötét képest fest a jelenről, amelyben élnie kell, de nem a rezignációt vagy az elvonulást ajánlja (amit pl. a janzenisták is képviseltek), hanem azt, hogy találjuk fel magunkat abban, ami adatott, ahogy fentebb már idéztük: „Az okos ember alkalmazkodjék testi és lelki viseletében a mához, még ha jobbnak találja is a múltat." (Gracián 1983, #120) Az élet és az alkalmazkodás nagy szabályát érdemes még egyszer szóba hoznunk:

> nem szabad régimódian gondolkoznunk, és ízlésünk legyen modern *[no se ha de discurrir a lo viejo, y se ha de gustar a lo moderno]*. […] Az okos *[discreto]* éljen ahogy lehet, nem ahogyan szeretne. Amit megadott neki a sors, tartsa többre annál, amit megtagadott tőle. (Gracián 1984, #120)

A modern *gusto* a korhoz való alkalmazkodás fő eszköze is volt, ugyanakkor lehetővé tette az udvaroncok számára, hogy bizonyos finom kvalitásokat egyáltalán érzékelni tudjanak, amelyek az élet legértékesebb – azt is mondhatnánk, kvázi-mennyei – pillanataihoz tartoztak. E minőségeket a *gracia* köré csoportosíthatjuk, amelynek korabeli többértelműségét – kegyelem, kegy, jótett, hála, báj stb., vö. (Covarrubias 1674, 37) – Gracián nagyon is kiaknázza, s amelyre a mennyei és világi szférák kapcsolódását alapozni látszik. Természetesen önmagában e viszony lehetőségének a felvetése nem újdonság, Hans Urs von Balthasar beszél erről a hagyományról a természet szférájából a kegyelem szférájába való átmenet, vagy a filozófiából a teológiába való átmenet kapcsán, amelyben éppen a szépség játszik szerepet:

> A kharisz [latinul: *gratia*] a szépség kelleme, de a kegyelmet is jelöli. „Kharisz árad el ajkaidon", énekli a menyegzői zsoltár (44,3). Ha igaz, hogy a világi szépségnek – mint megjelenő szellemnek – olyan dimenziója is van, amely erkölcsi döntést követel, tagadható-e akkor, hogy ezzel együtt a vallási sík is feltárul…? (Balthasar 2004, 35)

Gracián, azonban, a társadalmi szférát vonja be ebbe a viszonyba, mintegy a természet helyén, s igyekszik a „*gracia*" segítségével megteremti ennek isteni kapcsolatát.

Az *El Héroe* 12. fejezete, amelynek „Tetszeni az embereknek *[gracia de las gentes]*" a címe, így kezdődik: „Kevés megnyerni *[conquistar]* az emberek megértését *[entendimiento],* ha nem nyerjük meg az akaratukat *[voluntad]* is", s az az igazi, „ha csodálatukkal *[admiración]* szívüket *[afición]* is odaadják" (Gracián 2002, 67).[32] A mások megnyerése – a rácsodálkozás első fázisa után[33] – vonzalmaik *(afición)* elhódítását *(conquistar)* (radikálisabban akár: leigázását) jelenti. Vonzódni kezdenek hozzánk, követnek bennünket, ezzel az akaratuk fölött nyerünk befolyást. Ami egyrészt a potenciális ellenfelekből vagy riválisokból híveket varázsol, így növelheti biztonságérzetünket is, másrészt egy belőlünk eredő kohéziós vonzást is generál, amely – még ha nem is

[32] Az *Oráculo manual* azon bölcsessége, amely ugyancsak az emberek tetszéséről szól, hasonlóképp fogalmaz: „Mindenki csodálatát *[admiración]* kivívni nagy, szeretetét *[afición]* elnyerni még nagyobb dolog" (Gracián 1984, #40).

[33] Az *admiración* ebben a kontextusban – ahogy már az *Oráculo manual* 3. aforizmában is („Ne tudják, mi a célunk. Az újdonság keltette ámulat *[admiración]* a siker fokmérője. Nyílt kártyákkal játszani nem üdvös, nem is ízléses *[ni es de utilidad ni de gusto].* […] Kövessük hát az isteni módszert: keltsünk várakozást és nyugtalanságot *[Imítese, pues, el proceder divino para hacer estar a la mira y al desvelo].*") – kevésbé az ámulat értelmében vett csodálat (ahogy mindkét magyar fordító sugallni látszik), mint inkább a felkeltett kíváncsiság értelmében vett rácsodálkozás, vö. (Barnouw 1993, 56–57).

„össztársadalmi" szinten, hanem, mondhatnánk, csak egy „társadalmi sejt" szintjén, de – ellenében hat az eredendő bizalmatlanságnak, amely izolálja és állandó feszültségben tartja az udvaroncokat.

Majd néhány bekezdéssel később Gracián a modern gráciákat részesíti előnyben az antikokkal – azaz Aphrodité kísérőivel – szemben:

> Igaz pedig, hogy Isten, a király és az emberek tetszése együtt a három grácia, s tündökletesebbek az ókoriaknál *[Y verdad, que la (gracia) de Dios, del Rey, y de las gentes, son tres gracias mas bellas, que las que se singieron los antiguos]*. Kéz a kézben járnak, szorosan összekapcsolódnak, s ha egyiküknek hiányoznia kell, rangsoruk szabja meg, melyik legyen. (Gracián 2002, 69 – a fordítást módosítottam, Sz.E.)

E három modern grácia hierarchiába rendeződik, különböző szférákhoz kötődik, de mindegyik a tetszést, a másik vonzalmának elnyerését fejezi ki. Isten gráciája – a kegyelme; a királyé – a kegy, illetve a hősé, másutt, a szimpátia, amelyet nagyszerű hőselődjei iránt érez (pl. Caesar Nagy Sándor iránt[34]); az embereké – a tetszés és vonzalom, amely a hasznosságot mindig kiegészítő ízlés hatókörébe tartozik. E passzus világosan mutatja, hogy Gracián a *graciá*t a különböző szférák – égi és evilági – közötti kapocsként működteti. Mint valami olyasmit, ami közvetlenül ejt rabul, kikerül minden reflexiót, mérlegelést vagy kalkulációt. Másokra érzelmileg hat – a szív, a vonzalom, az akarat stimulálásával, sőt meghatározásával, viszont ezt nem egyszerűen retorikai eszközökkel éri el, pl. a hősök egymás iránt érzett szimpátiájáról szólva úgy fogalmaz, hogy az „nem hízeleg és mégis meggyőz [*persuade sin eloquencia* – azaz: ékesszólás nélkül győz meg]" (Gracián 2002, 82).

Ezzel kapcsolatban tanulságos az *Oráculo manual* „társalgás művészetéről *[arte de conversar]*" szóló aforizmája is, amelyből megtudhatjuk, egyrészt, hogy leginkább a konverzációban mutatkozik meg, „vagyunk-e valakik *[persona]*" – tehát nem a harcmezőn kell már vitézkednünk, fél világokat meghódítanunk: „Nagy győzelem a szívek meghódítása; ehhez azonban nem dőre vakmerőség és barátságtalan modor kell, hanem fensőbbséges jellemből *[genio]* folyó és az érdemektől támogatott méltóságteljes előkelőség *[decente*

[34] „A szimpátia *[simpatia]* mindent képes elérni; nem hízeleg, mégis meggyőz *[persuade sin eloqencia]*, és mindent megszerez, amit csak akar, mivel égi harmónia hírvivője *[presentar memoriales de harmonia natural]*. A nagyok iránti rokonszenv jellemzője, csillaga a hősiességnek" (Gracián 2002, 82). A 15. remekség szól „a nagyok iránti rokonszenvről *[de la simpatia sublime]*".

autoridad]" (Gracián 1984, #122).[35] A „mód", a „*manière*" szerepe mindvégig nagy jelentőséggel bír. A 14. aforizmához írt fordítói kommentárjában[36] Houssaie hosszan idézi az *El Discreto* 3. fejezetét Graciántól: „Az igazságnak ereje van, az észnek tekintélye és az igazságosságnak hatalma, de mégis ragyogás nélküliek, ha a bájos modor hiányzik; amikor ez megvan, minden nagyobb előnyre tesz szert." A ragyogás egyike az illékony értékeknek, amelyeket nehéz vagy lehetetlen megragadni és tanítani, valójában még utánzással elsajátítani is; nem passzolnak a hagyományos diszkurzív keretekbe, sem a logikába, sem a retorikába. Részben mennyei ajándékok, részben a társas interakciók felcsillanásai. Másrészt a társalgás művészete kapcsán az is kiderül:

> [ahhoz, hogy] sikerünk legyen [az kell], alkalmazkodjunk *[ajustar]* a többi jelenlévő jelleméhez *[genio]* és szelleméhez *[ingenio]*. Ne bírálgassuk a szavakat, mert grammatikusnak *[gramático]* néznek. Még kevésbé szabad az érveket méricskélnünk, különben kerülni fogják társaságunkat, és nem kommunikálnak velünk *[vedarán la communicación]*. Az ízlés *[discreción]* fontosabb a beszélgetésben, mint az ékesszólás *[elocuencia]…* (Gracián 1984, #148 – a fordítást módosítottam, Sz.E.)

Tehát a mások szellemét és jellemét kitapintani képes jó ízlés kilép a retorika (és – bár most ez a kevésbé érdekes – a logika, vö. „nem szabad érveket méricskélnünk") keretei közül, nem csak a hét szabad művészetek skolasztikus tudása, nem csak a gyakorlattól elszakadó elméleti tudás,[37] de a (részben legalábbis) humanista retorika is képtelen a társasági sikert, a mások elkápráztatását és elbűvölését, a valakivé válás művészetét értelmezni. Ennek az új, nehezen megfogható, a hagyományos diszkurzív keretekbe nem ágyazható, s a társadalmi érintkezések során formálódó értékrendnek a „kecses légiesség *[despejo]*" lesz legalább az egyik csúcsa: ez a választékos hogyanok hogyanja, amely „[a] tehetség élete, a beszéd lélegzete, a cselekvés lelke, a kiválóságok kiválósága." Első látásra Castiglione *sprezzatur*ájához

[35] A személy vagy személyiség központi jelentőségű ebben világban: „a 'külsőségekre', a 'hogyan?'-ra fordított figyelem e társadalom struktúrájában gyökerezik: amit mi 'külsőségnek', 'formaságnak' mondunk […], annak kifejeződése, hogy mindabban, ami van vagy történik, az a legfontosabb, hogy milyen vonatkozásban áll azzal a *személlyel*, akihez tartozik, vagy aki teszi, a maga státus- meg a hatalomesélyeivel másokhoz való viszonyában" (Elias 2005, 135).

[36] „Nem elég a lényeg, a körülmények is fontosak. A rossz mód ahogyan valamit teszünk, minden elront, még a jogost és igazat is." (Gracián 1984, #14)

[37] „Mit ér a tudás, ha nem gyakorlati? Az élni tudás manapság az igazi tudás" (Gracián 1984, #232). S ezt a tudást is a társadalmi érintkezések gyakorlása során lehet megszerezni: „A társaságbeli tudással többre mennek egyesek, mint mások mind a hét művészettel, akármilyen szabadok" (Gracián 1984, #22).

(fesztelenségéhez vagy könnyedségéhez[38]) szokták ezt kapcsolni, vö. (Castiglione 2008, 48 skk), de mégis több és jelentősebb lesz annál. E nélkül „minden szép külső halott, és minden kellem kellemetlen *[toda gracia, desgracia]*"; mindenen túltesz – értéken, diszkréción, prudencián, „sőt a méltóságon is"; politikusan lerövidíti mindennek az elintézését, s kifinomult formában kihúz minden bajból. (Gracián 1984, #127) Tehát a gyakorlati-politikai használhatósága és a mindent meghaladás *(transcendental)* együtt lehetséges, s a társias *graciá*nak elgondolható legfelső fokaként megteremti a kapcsolatot égi és evilági között. Ez a transzcendens irányultság, ill. ennek jelentősége – ti. hogy itt távolról sem csak barokkos szóvirágokról van szó – teljesen világos volt Houssaie számára is, aki az ehhez az aforizmához írott lábjegyzetében a „*despejó*t" önmagában „*tres-métafysique*"-nek nevezi (Gracián 1684, 158), s további magyarázatképpen idefordítja az *El Héroe* majdnem teljes 13. fejezetét (amely szintén a „*despejó*ról" szól), sőt Bouhours *Entretiens*-jének ötödik, a tudom-is-én-micsodáról szóló beszélgetéséből is idéz néhány passzust. Ez a beszélgetés azzal a híres, sőt hírhedt – a janzenista ellenfeleket felháborító – eszmefuttatással végződik, amely egyelőség jelet is tesz a tudom-is-én-micsoda és az isteni kegyelem közé, vö. (Bouhours 2010, 42) – erről a passzusról még lesz szó a későbbiekben.[39] Sőt úgy is fogalmazhatnánk, nem az isteni grácia mintájára gondolja el a társas életben megélhető rejtelmes bájt – ahogy (mint látni fogjuk) a *gratia* korábbi művészet- és irodalomelméleti alkalmazásaiban szokás –, hanem inkább az utóbbi felől az előbbit. Azaz egy leginkább a negatív teológiai hagyományból ismert közhelyet – a misztérium homályába burkolódzó, de a szívet és az akaratot közvetlenül és ellenállhatatlan erővel elérő istenséget – immár proto-esztétikai nyelven fogalmaz újra.

Az *Oráculo manuál*ban többször is találkozunk a *„gracia universal"* kifejezéssel is – miként *A Hős*ben, ahol helyenként a *„gracia comun"* szerepel –, amely ezeken a helyeken nem egyetemes (isteni) kegyelmet jelent, hanem általános (emberi) tetszést.[40] Tehát valakinek a népszerűségét vagy – egy manapság divatos szóval – ünnepeltségét (celeb voltát) jelenti.

[38] *A Hős* 13. fejezete ezért kaphatta a magyar fordításban a „könnyedség *[despejo]*" címet (Gracián 2002, 73). A *despejo* bevett francia fordítása a *je-ne-sais-quoi* lesz, mind Amelot de la Houssaie (Gracián 1684), mind valamivel később Courbeville (1725) így fordítja. – A *despejo* és a *non sé qué* kapcsolatáról és francia fordításairól, ld. még (Scholar 2005, 29–30).

[39] A tudom-is-én-micsoda és az isteni kegyelem közé tett egyenlőségjel kapcsán kialakult heves vitáról, ld. (Scholar 2005, 63–69).

[40] A magyar fordító „közkedveltségként" adja vissza. *A Hős*ben pedig pl. „mindenki tetszése" vagy „egyetemes báj" szerepel.

Mégsem lehet kivonni ebből a világi szóhasználatból sem a mennyei felhangokat, ahogy azért itt-ott Gracián maga is világossá tenni látszik ezt. A 32. aforizmát érdemes ebben a tekintetben egy kicsit jobban megvizsgálni, amely egyrészt *gusto* és *gracia* szoros kapcsolatára, másrészt mindkettő transzcendens vonatkozására enged következtetni:

> Tartsanak előzékeny embernek *[Estar en opinión de dar gusto]*. A hatalmon lévők tekintélyét emeli, ha nyájasak *[agradar]*; az uralkodóknak díszére válik a közkedveltség *[realce de soberanos para conquistar la gracia universal* – az uralkodók kiválósága az egyetemes tetszést elhódítani*]*. A parancsolás egyetlen előnye, hogy több jót tehetünk bárki másnál. Barátok azok, akik barátilag viselkednek. Mások ellenben igyekeznek nem tenni szívességet *[no dar gusto]*, nem annyira az avval járó fáradtság miatt, mint rosszindulatból, mindenben ellentétei lévén az isteni kegyességnek *[divina comunicabilidad]*. (Gracián 1984, #32)

Az utolsó félmondatot nehéz jól fordítani. Sem az egy uralkodónak is díszére váló egyetemes tetszéssel *(gracia universal)*, sem a mások tetszésének felkeltésével *(dar gusto)* nem törődő,[41] rosszindulatú emberekről állítja azt, hogy ellenszegülnek az „isteni kommunikálhatóság" parancsának: annak a közlekedési módnak, amely éppen a *gusto* és a *gracia* köré és által szerveződő közegben valósulna meg, s jelenthetné az átadás és közlés legmagasabb rendű formáját. Tehát minden társadalmi ember, aki tetszésre törekszik, helyesen és végső soron Istennek tetsző módon jár el, még ha a világi hely, ahol mindez történik, romlott és üres is, például tele van rosszindulatú emberekkel, vagy ha a technikák, amelyeket alkalmaz, hamisnak és megtévesztőnek hathatnak is. Ideköthető az is, amit a „magamutogatás *[ostentación]* tudománya" kapcsán olvasunk: ez nem más, mint a „tehetségeinkkel való kápráztatás". Meg kell találni persze a kellő időt és alkalmat, a megfelelő mértéket az alkalmazásában, ami magas szintű kifinomultságot – tehát ízlést – igényel: a „magamutogatáshoz is művészet kell". „Az Ég, amely a kiválóságot *[perfección]* adja, a magamutogatás hajlamát is hozzáadja, mert magában mind a kettő meddő *[violenta]*" (Gracián 1984, #277 – a fordítást megváltoztattam, Sz.E.). Nem pusztán a tökély isteni adomány, hanem a fitogtatás képessége is, amellyel a társadalmi közegben képesek vagyunk felragyogni – és abból kitűnni.

[41] E kettő között fokozati különbség van: a „diplomatikus udvariasság *[políticamente cortés]*" ügyes felhasználása „szerzi meg a jóindulatú rokonszenvet *[afición]*, s ha ez megvan, hamarosan közkedveltek *[gracia universal]* lehetünk" (Gracián 1984, #274.).

Addison esztétikai gyakorlatai

Gracián és Bouhours sok szempontból megelőlegezte Addison esztétikai tapasztalatának számos karakterisztikus jegyét. Miközben Addison teológiai értelemben egy egészen más hagyományhoz kötődik: az anglikán latitudináriushoz, mégis, valamiképp a – végső soron ignáci gyökerű – lelki gyakorlatok hétköznapi verziójának új formájaként látszik bevezetni és propagálni „az esztétikait". Addison név szerint is említi mind Graciánt, mind Bouhours-t esszéiben, természetesen különféle kontextusokban. Önmagában ez nem meglepő és nem is különösen érdekes, a tézis viszont ezzel kapcsolatban az, hogy a jezsuita lelkiség bizonyos ismérvei is kimutathatók az addisoni „esztétikaiban". Sőt ezek kifejezetten konstitutív elemeknek látszanak, amelyek nagyban hozzájárultak a modern esztétikai tapasztalat feltalálásához. Tehát nem pusztán az az állítás, hogy Gracián, Bouhours, René Rapin és más jeles szerzők, akik inspirálták Addisont, történetesen jezsuiták voltak, hanem hogy a korszakunkban egyébként is széles spektrumban elevenen ható katolikus szellemen belül a jezsuita lelki gyakorlatok fontos szerepet játszottak a korai „esztétikai gyakorlatok" létrejöttében. Saint-Sorlin, aki csak szimpatizáns volt, de nem jezsuita, úgy fogalmaz, hogy a katolikus vallás az egyetlen igazi vallás, aminek csalhatatlan jele, hogy „másik olyan vallás, amelyben megízleljük Istent *[on gouste Dieu]*, s amelyben ő érzékien közölné magát a lelkünkkel *[il se communique sensiblement aux ames]*", nincs (Sain-Sorlin 1677, 40). Azt is hozzáteszi, hogy mind az eretnekek, mind a pogány filozófusok sokat beszélnek meditációról és kontemplációról, és sok mindent el is értek ezekkel a gyakorlatokkal, „de egyikük sem érkezett el soha az Istennel való ízletes egyesüléshez *[l'union delicieuse avec Dieu]*, amely természetfeletti, s amely felé Isten egyedüli jósága vonz bennünket." Azaz „megérezni és megízlelni *[sentir & gouster]*" Istent – az ő kegyelméből – csak az igaz vallás híveinek adatott meg, a többieknek pedig nem (Saint-Sorlin, 1677, 48).

Addison *Spectator*ban megjelent esszéiben Graciánra először mint machiavellista gondolkodóra hivatkozik, aki furcsa, de mégis érdekes politikai-gyakorlati tanácsokat adott arról, hogy miért kell elkerülni a szerencsétlen embereket, és miért nem szabad segíteni őket: „annak ellenére, hogy ez a parancsolat egy becsületes elme számára alantas, lehet benne valami hasznos azok számára, akik az érdekeiket érvényesítik a világban". (Addison 1965, III: 42) Vélhetőleg olyan helyek járnak Addison fejében, mint a 64. aforizma: „valahányszor csak saját kárunk árán tehetünk valakinek jót, a legjobb szabály az, hogy inkább a másikat érje bánat most, mint minket azután, éspedig orvosolhatatlanul." (Gracián 1984, #64) Gracián

gondolkodásának ez a kínosan „immorális” aspektusa sok más kortársával együtt Addison számára is nyilvánvaló volt. Norbert Elias egy helyütt tesz is egy gyors összevetést Machiavelli és Gracián között, amelyben megjegyzi, hogy az álláspontjaik közötti különbségek ellenére „a polgári középrendi emberek szemében többé-kevésbé ’erkölcstelennek’ látszanak mindazok a viselkedésmódok, amelyeket Machiavelli s mindazok, amelyeket Gracian [sic] ír le könyvében, noha hasonló viselkedésmódok és érzések egészen biztosan jelen voltak a polgári világban is.” (Elias 2004, 601, j134) Másodszor, ahogy erre már utaltunk, Gracián nevével kezdődik Addison 409. számú, az ízlésről szóló híres esszéjének első mondata, amely „A képzelőerő gyönyörei” c. ciklusának (1712) bevezető darabja: „Gracián igen gyakran dicséri a *kifinomult ízlést* mint az érett társasági ember legfőbb tökéletességét.” (Addison 2007, 1184) A jeles spanyolra tett utalást úgy is érthetjük itt, mint Addison kísérletét arra, hogy a jó ízlés körül szerveződő társas világot és finom társasági gyakorlatokat a „csiszolt képzeletnek *[Polite Imagination]*” és gyönyöreinek mint az elmebeli képességek gyöngéd megtornáztatásának *(gentle Exercise)* (Addison 2007, 1187–1188) újonnan felfedezendő világához kapcsolja.

A *Spectator* 62. számában Bouhours-t „a legáthatóbbnak” tartja „az összes francia kritikus között”, mint aki a legkifinomultabb klasszicista ízléssel rendelkezik, s meggyőzően képviseli azt az álláspontot, hogy „lehetetlen bármely gondolat számára, hogy szép legyen, ha nem igaz, s nincs meg az alapja dolgok természetében: hogy minden szellemesség alapja az igazság, s hogy egyetlen gondolat sem értékelhető, amelynek a józan ész *[good Sense]* nem képezi megalapozását.” (Addison 1965, I: 268) Valószínűleg Addison az 1687-es *La Manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit*-re gondolt, amelynek már 1705 óta létezett angol fordítása egy ismeretlen „*Person of Quality*” jóvoltából (Bouhours 1705); később John Oldmixon is adaptálta az angol irodalomra (azaz a francia irodalmi példák helyett angolokkal demonstrálta az irodalomkritikai téziseket). (Bouhours 1728) A francia jezsuita irodalmár 1671-es *Entretiens*-je fontosabb számunkra, bár ennek a hat beszélgetésnek soha nem készült teljes angol fordítása, de a franciául jól tudó Addisonnak erre nem is lehetett szüksége, amíg Gracián esetében nagyon is rá volt szorulva vagy az angol, vagy a francia fordításokra. Általában is érvényes lehet más kortársaira nézvést is, hogy Gracián műveit illetően a kora 18. századi olasz vagy német fordítások sem voltak hozzáférhetők és/vagy használhatóak, tehát a francia és angol fordítások szerepe megnő, amikor a spanyol jezsuita hatását kutatjuk. Szoros kivételnek látszanak az olyan kortárs brit szerzők, mint pl. Sir William Temple, aki olvasott spanyolul is.

Clarence DeWitt Thorpe talán elsőként foglalkozott, legalább röviden, a lehetséges szellemi kapcsolattal Gracián és Addison között az esztétikai feltalálása szempontjából (Thorpe 1937, 1126–1127; Thorpe 1940, 61–64). Ő az „újszerűség *[novelty]*” kategóriájával foglalkozott, amely valóban szerepel Addison híres hármas esztétikai felosztásában, amelyben a képzelőerőt gyönyörködtető három osztályt sorolja fel – úgy, mint „nagyság *[Greatness]*”, „újdonság *[Novelty]*” és „szépség *[Beauty]*” (Addison 2007, 1188) –, de aztán ez a termékenynek tűnő felvetés kiaknázatlan maradt.[42] Sőt maga az „újszerűség” is eltűnt később, a szép és a fenséges kettősségében teljesen feloldódott legalább Burke értekezésétől kezdődően, vö. (Burke 2008, 35). Az elmúlt néhány évtizedben megjelent néhány érdekes tudományos munka, amelyekben rehabilitálni próbálják az „újszerűt”, kimutatni a jelentőségét mind Addisonnál, mind általában a modern esztétika történetében, ugyanakkor ezek Graciánnal nem foglalkoznak, vö. (Dix 1986; Paulson 1996, 48–75; Black 2001). Thorpe értelmezésének fő irányát elfogadva, jó okkal feltételezhetjük, hogy Addison Gracián mindhárom angolul és/vagy franciául is létező művét ismerte: az 1647-es *Oráculo manuál*t (Gracián 1984),[43] az 1637-es *El Héroé*t (Gracián 2002),[44] amelyet az előbbi előzményének szokás tekinteni, és az 1651-es *El Criticón* c. allegorikus regény első kötetét (Gracián 1681; Gracián 1696).[45] Addison és spanyolul nem olvasó kortársai kénytelen voltak ezeket a

[42] Később Youngren méltatja Thorpe értelmezését, de egyúttal azt a kritikai észrevételt is teszi, hogy Thorpe történeti példáiban az „újdonság” és a „csoda” vagy a „rácsodálkozás” ugyanannak a minőségnek az előfordulásaiként merülnek fel, pedig van köztük finom különbség: az előbbiben ott van a befogadó oldaláról az időbeliség tapasztalata, amely – mint majd később látni fogjuk – fontos lesz, vö. (Youngren 1982, 273).

[43] A *L'Homme de cour* Abraham-Nicolas Amelot de La Houssaie fordításában és kiterjedt kommentárjával volt hozzáférhető (Gracián 1684); az első angol kiadás 1685-ben látott napvilágot, amely Houssaie francia fordítása alapján készült egy bizonyos „Mr. Savage” jóvoltából, aztán ez 1694-ben másodszor is megjelent, majd egy javított változata 1702-ben: ez utóbbi változat és későbbi újrakiadásai (Gracián 1705) már Houssaie terjedelmes magyarázó jegyzeteit is tartalmazzák.

[44] *L'Héros* címen Sr. Gervaise-nek köszönhetően már 1645-ben létezett franciául (Gracián 1645), *The Heroe* címen John Skeffington angolra is átültette 1652-ben. (Gracián 1652) – A két említett Gracián műhöz haszonnal forgatható két modern angol kiadása, mindkettőt Christopher Mauer fordította és látta el előszóval (Gracián 1992; Gracián 1996, 1–55).

[45] Az *El Héroe* és az *Oráculo manual* további angol és francia fordításai – valamint az olyan további fontos műveié, mint az 1640-es *El Politico* és az 1645-ös *El Discreto* – ugyan elérhetőek voltak már az 1720-as évektől, de ezek megjelenését Addison nem érhette meg. (Az *Oráculo manual* első latin fordítását is csak 1734-ben publikálták.) Az első kötetén (a háromból) túl, még egy mű van, a fentebb már hivatkozott 1655-ös *El Comulgatorio*, amelynek francia fordítása ugyancsak Houssaie-tól (Gracián 1693) akár Addison kezébe is kerülhetett volna, de Gracián ignáci lelki gyakorlatai gyakorlatilag ismeretlenek maradtak, annak ellenére is, hogy Houssaie – és ezért Mr. Savage – az *Oráculo manuál*hoz írt előszavában röviden áttekinti Gracián *oeuvre*-jét, benne a hetedik könyvvel, az *El Comulgador*ral, amely ráadásul az egyetlen olyan műve, amelyet a saját neve (nem pedig Lorenzo Gracián álnéven) publikált még életében. Néhány fejezet és bekezdés (vagy azok rezüméi) az *El Discreto*ból és az *El Héroe*ból, valamint pár hivatkozás az *El Politico*ra és az *Agudeza y arte de ingenio*ra (1642 és 1648) olvashatók Houssaie kiterjedt jegyzeteiben a *L'Homme de cour*hoz.

szövegeket a fordítók tolmácsolásában és olykor kiterjedt kommentárjaik fényében olvasni és értelmezni, s sokkal kevésbé számított – ha egyáltalán – a szemükben a *Siglo De Oro* hatalmas irodalma,[46] vagy éppen Gracián *oeuvre*-jének további darabjai. Így aztán a legfontosabb francia fordító, Abraham-Nicolas Amelot de La Houssaie valójában egyfajta társszerzővé avanzsált (az ő helyébe az 1720-as évektől a jezsuita Joseph de Courbeville lépett mint Gracián fő francia fordítója), s valóban invenciózusan tette át a spanyol szövegeket Bouhours-féle delikát franciára.

Már a képzelőerő gyönyöreinek – azaz a modern értelemben vett esztétikai tapasztalatnak – a legelső leírásában, a *Spectator* 411-ik számában, visszaköszönnek a tudom-is-én-micsoda nyelvének fordulatai, érdemes hosszabban idézni újra e sokat kommentált sorokat:

> Elég csak kinyitnunk a szemünket, és a látvány már be is hatolt az elménkbe. A színek önmagukat festik a fantázia vásznára, különösebb gondolati erőfeszítés vagy a szemlélő elméjének munkálkodása nélkül. *Nem tudjuk, mi módon [we know not how]*, de megérint bennünket a látvány szimmetriája, és azonnal elismerjük egy tárgy szépségét, *anélkül, hogy kutatni kezdenénk az okát vagy az alapját*.
>
> Az az ember, aki csiszolt képzelettel bír *[a Man of a Polite Imagination]*, számos olyan gyönyör birtokába jut, amelynek élvezetére az avatatlanok nem képesek. Társalogni tud egy képpel, és kellemes társaságra lel egy szoborban. *Titkos felfrissülést [secret Refreshment]* talál egy irodalmi leírásban, és gyakran nagyobb elégedettségére szolgál egy liget vagy rét látványa, mint másoknak annak birtoklása. Mondhatni, résztulajdonosává válik mindannak, amit lát, és a természet legvadabb és legkevésbé megművelt részeit is gyönyörei szolgálatába állítja; így aztán *úgyszólván más fényben látja a világot*, és az emberek elől elrejtőző *elbájoló dolgok egész sokaságát [Multitude of Charms]* fedezi föl. (Addison 2007, 1187 – az én kiemeléseim, Sz.E.)

Mindenekelőtt érdemes megjegyezni, hogy „a látvány szimmetriája” alatt nem csak a jól ismert szabályos rendezettséget érthetjük, hanem azt a szabálytalan vagy nem transzparens szimmetriát is, amelyet kellemként *(agrément)* volt szokás leírni, mint a szépség alternatíváját és egyben a tudom-is-én-micsoda egyik változatát: „A szépségről elválasztott kellemességről *[agrément]* azt mondhatnánk, hogy szimmetria, melynek szabályai ismeretlenek, láthatatlan kapcsolat az egyes vonások, az egyes vonások és a színek, illetve a

[46] Gracián megértéséhez kontextusként nem számított a szigetországban; amúgy természetesen e jeles korszak számos spanyol irodalmi műve hatott fordításban, mindenekelőtt Miguel de Cervantes *Don Quijoté*ja (amely, később látjuk majd, fontos lesz számunkra), vagy éppen a népszerű spanyol drámák stb.

vonások és a személy egész megjelenése *[air]* között." (La Rochefoucauld 1990, 67) Bár maga La Rochefoucauld soha nem írta le a tudom-is-én-micsoda kifejezést, az „*agrément*"-ra vonatkozó leírását ekként volt szokás olvasni már a 17. századtól, vö. (Scholar 2005, 175). A képzelőerő gyönyöre tehát egy erős és *elbűvölő* emocionális reakció a szemlélőben, amelynek valódi kiváltó okai ismeretlenek maradnak – „nem tudjuk, mi módon, de…" –, éppen úgy, ahogy Ariste mondja: „Ezt a valamit bizony jóval könnyebb megérezni, mint megismerni […]. Ha tudnánk, hogy mi az, már nem lenne tudom-is-én-micsoda: természetének lényegét épp az adja, hogy érthetetlen és megmagyarázhatatlan." (Bouhours 2010, 32)

A következő esszében Addison bejelenti, hogy „a képzelőerő azon gyönyöreit vizsgálom meg, amelyek a külső tárgyak tényleges látása és a látvány vizsgálata nyomán ébrednek bennünk. Ezek pedig, úgy gondolom, kivétel nélkül a nagy, a szokatlan és a szép dolgok szemléletéből fakadnak." (Addison 2007, 1188) Erről a meghatározó jelentőségű esztétikai triászról még lesz szó a harmadik fejezetben, de már itt érdemes leszögezni, hogy Addison szándéka szerint az összes lehetséges típusát felsorolja ennek a fajta tapasztalatnak, s az is kiderül, hogy e minőségek tiszta formájukban ritkán, többnyire inkább keveredve fordulnak elő, s olyankor éppen erősítik a hatást; amikor mind a három egyszerre van jelen, akkor a legintenzívebb, ennek paradigmatikus példája egy széles természeti látvány vagy kilátás. Mind a három típus, a szépség, a szokatlanság vagy újszerűség és a nagyság vagy (későbbi szóhasználattal) a fenséges a titokzatos báj vagy a megmagyarázhatatlan tudom-is-én-micsoda keretében merül fel. Ezért is beszél majd a 413. esszében e gyönyörök célokairól, miután elismeri, hogy hatóokaikat nem tudjuk kikutatni.[47]

Amikor pedig explicit módon a szépséget tárgyalja, még inkább látszik a Graciántól és Bouhours-tól (és persze a nyomukban sokaktól másoktól is) öröklött nyelv használata:

[47] Jerome Stolnitz 1963-as tanulmányának nyomvonalán haladva, Eduard Ghiţă elemezi ezt az érvelést Addisonnak a John Locke *Értekezés az emberi értelemről* c. művére tett utalásai (Locke 2003), ill. a Locke-tól átvett terminusai fényében, s azt állítja, Addison ebben a kérdésben Locke ismeretelméleti szkepszisére támaszkodik a testekben lévő elsődleges tulajdonságok és a bennünk ezek által keltett érzékletek közötti szükségszerű kapcsolatot illetően, vö. (Ghiţă 2017, 101–103). Noha Locke valóban nagy hatást gyakorolt Addisonra ezen a ponton is, attól, hogy reflektálunk a tudatlanságunkra bizonyos érzékletek hatóokait illetően, az még nem feltétlenül vált ki bennünk erős és ellenállhatatlan érzelmi hatást: a tudom-is-én-micsoda csak valamilyen nagyon speciális esete lehet ennek az ismeretelméleti problémának, s kétséges, vajon Locke nyelvén juthatunk-e ennél tovább.

> [N]incs semmi, ami oly közvetlenül jutna el a lélekhez, mint a szépség, amely azonnali titkos megelégedettséggel és derűvel *[immediately diffuses a secret Satisfaction and Complacency]* tölti el a képzelőerőt, és kiteljesíti *[gives a Finishing]* a nagyság és a szokatlanság hatását. Már az első megmutatkozása belső boldogságot *[inward joy]* ébreszt az elmében, örömmel és élvezettel tölti el valamennyi régióját. (Addison 2007, 1189)

Érdemes megjegyezni három dolgot: a „titkos" kétféle értelemben is szerepelhet, s talán mind a kettőben célszerű egyszerre érteni; egyrészt azt jelenti, hogy valami kívülről nem látszik, nincsenek testi jelei, tehát rejtett, másrészt, hogy titokzatos, tehát valami, ami nem ismerhető meg vagy legalábbis az alapjai (hatóokai) nem ismerhetők meg. A „belső boldogság" összetételben a „belső" nem azt a közhelyet jelenti, hogy „belül éljük meg a boldogságunkat", hiszen hol máshol tehetnénk, hanem valami titokzatos – külsővé vagy explicitté nem tehető – mélységre vagy beláthatatlan gazdagságra utal. Végül a „kiteljesíti" mögött az a „*Finishing*" van, amely éppen a végső tökélyt és utolérhetetlen ragyogást adó mód vagy stílus, az utánozhatatlan és felfoghatatlan hogyan, a végső zseniális ecsetvonás: amit a *despejo* és a belőle képzett *je-ne-sais-quoi* esetében fentebb már láttunk.

Addison a továbbiakban kétfajta szépséget különböztet meg, az egyik az egyes fajokon belüli nemek közti vonzalomhoz kötődik, tehát a saját fajunk szépségeként erotikus-szexuális vonzalmakon keresztül tapasztaljuk, az érzéki szerelem hevével és vadságával társítható. A másik, a nyugodtabb típus is képes „titkos élvezetet *[secret Delights]*" kiváltani: „[e]z vagy a színek derűsségéből és sokféleségéből ered, a részek szimmetriájából és arányos elosztásából, a testek elrendezéséből és beállításából, vagy mindezek megfelelő keveredéséből és egyesüléséből." (Addison 2007, 1190) A hagyományos kritériumok, azaz, Tatarkiewicz szóhasználatával, a szépség „Nagy Elméletének" közhelyei is feltűnnek: a részek aránya, szimmetria és rendezettség, vö. (Tatarkiewicz 2006, 97–104); mégis már a következő mondat egyértelművé teszi, hol is keresendő a szépség e második típusának a súlypontja: „Az ilyesfajta szépségek számos forrása közül a szem a színekben leli a legnagyobb élvezetet" – hogy aztán a naplemente színpompájában való gyönyörködés példájával tegye kétséget kizáróan világossá, mit is tekintsünk itt paradigmatikusnak. A színek titokzatos és ellenállhatatlanul erőteljes érzelmi hatása nagyon jól ismert a tudom-is-én-micsoda 17. századi diskurzusában;[48] ugyanígy a szerelem megmagyarázhatatlan és

[48] Sőt általában a színérzékelés és e rejtelmes báj összefüggése is: a színek érzékelése a tárgyakon éppen olyannak tűnik, mint amikor „valami tudom is én mit észlelünk ezeken a tárgyakon, aminek a természetét ugyan

mindent elsöprő erejű természetének példája.[49] A „Nagy Elmélet” régi fordulatai valójában gyorsan tovaszálló, félmondatnyi említést érnek csak ebben a kontextusban. Mind az erotikus vonzás és vonzódás, mind a ragyogó színek[50] titkos élvezete sokkalta fontosabb Addison számára, s mind a két szál a tudom-is-én-micsoda diskurzusába ágyazza ezeket az immár esztétikainak nevezhető fejtegetéseket.

A további két esztétikai minőség, az újszerű és a fenséges kapcsán is kimutatható a Gracián és Bouhours nevével fémjelezhető hagyomány hatása. A *Spectator* 489-es számában, egy ál-olvasói levél keretében, Addison „A képzelőerő gyönyörei” sorozatban bemutatott „nagyságra *[Greatness]*” reflektál, s arról ír, hogyan hat a tenger vagy az óceán látványa a képzelőerőre:

> Még nyugodt időben sem tudom e bámulatos víztömeg hullámait nagyon kellemes megdöbbenés *[a very pleasing Astonishment]* nélkül nézni, de amikor viharban annyira felduzzad, hogy a horizont mindenünnen csak habzó hullámoknak és lebegő hegytömegeknek látszik, olyankor lehetetlen leírni azt a kellemes iszonyatot *[agreeable Horrour]*, amely e látványból fakad. A háborgó óceán annak számára, aki hajózik rajta, úgy vélem, a lehetséges legnagyobb tárgy, amelyet mozgásban láthat, s következésképpen az egyik legmagasabb fajta gyönyört nyújtja képzelőerejének, ami csak a nagyságból fakadhat. (Addison 1965, IV: 233–234)

Nehéz nem észrevenni a hasonlóságot Bouhours „A tenger” c. beszélgetésének egy helyével, ahol a háborgó óceán (és annak nagy vagy fenséges hatása a képzelőerőre) a tudom-is-én-micsoda terminusaiban fogalmazódik meg:

> Számomra a haragvó tenger a legszebb: ilyenkor megduzzadnak a hullámai, háborog, félelmetesen zúg, s a szél és a hullámok között valósággal háború dúl. Ezek a hullámok, amelyek oly fékevesztetten csapódnak egymáshoz, ezek a víz- és tajtékhegyek, amelyek hirtelen felemelkednek és aláereszkednek, ez a zaj, ez a zűrzavar, ez a tombolás, mindez tudom-is-én-milyen gyönyörrel teli borzalmat kelt *[je ne sais quelle horreur accompagné de Plaisir]*, és egyszerre nyújt rettenetes és tetszetős látványt *[terrible & agréable]*. (Bouhours 2010, 16)

---

nem ismerjük, de ami mégis bizonyos igen világos és nyilvánvaló érzetet idéz elő bennünk” (Descartes 1996, 63), vö. (Scholar 2005, 99).

[49] Utóbbival kapcsolatban gondoljunk csak Pascalnak a Corneille *Médeiá*ra tett nevezetes hivatkozására és a „Kleopátra orráról” szóló történetfilozófiai megjegyzésére, vö. (Pascal 1983, 85); utóbbiról ld. részletesen (Pavlovits 2010b).

[50] A színek komplex szerepéről Addison gondolkodásában, ld. még (Junqua 2011).

Louis Marin azt elemzi – Longinus, Boileau-Despréaux és Bouhours kapcsán –, hogy mind a fenséges modern esztétikai változata, mind a tudom-is-én-micsoda az „ábrázolhatatlan" megjelenésének struktúrájára épül, s bár „a fenséges a 'tudom is én micsoda' körébe tartozik, de a 'tudom is én micsoda' nem korlátozható a fenségesre" (Marin 2009, 167). Az elemzés egyik fő történeti-teoretikus tézise, hogy „az 1670-es évek fordulópontján, a *'tudom is én micsoda'* teoretikus állásfoglalásán keresztül a csodálatos [amelyet Boileau-Despréaux vezetett be a fenséges 'tudom is én milyen' kiegészítéseként] és a *fantázia* elméletének a reprezentáció szerkezetébe történő beillesztésére irányuló, meglepő törekvés jelent meg, mely annak csúcspontját és azonnali kérdőre vonását jelentette." (Marin 2009, 171) Ugyanis ez a kísérlet a tudom-is-én-micsoda köré szerveződik, aminek következtében a fenséges megfejtése is azonnal lehetetlenné válik.

A nagyság vagy a fenséges mellett az újszerű is összekapcsolódik a tudom-is-én-micsodával, ahogy erre már Thorpe is utalt, vö. (Thorpe 1937). Az egyik ok, amiért e kategória elméleti jelentősége megszűnt, az az, hogy kizárólag a meglepetés és a kíváncsiság gyorsan elmúló, ill. kielégülő érzéseihez kapcsolták: „Minden új vagy szokatlan dolog azáltal vált ki gyönyört a képzelőerőből, hogy kellemes meghökkenéssel tölti el a lelket, kielégíti a kíváncsiságát, és új ideához juttatja." (Addison 2007, 1189) Ami azonban ma új, az hamar megkopik, s aztán már bele is simul a hétköznapiba és a megszokottba, senkinek nem tűnik fel többé, nem váltja ki a kezdeti (esztétikai) hatást. Holott az újszerű ennél többet jelentett eleinte, amire példa lehet, ahogy Bouhours leírja az örökké változó tenger hatását, amely szemlélője számára érdekesebb és érzelmileg gazdagabb és intenzívebb, mint a Napnak – hagyományosan a teremtés legmagasabb-rendűbb és legnemesebb látható objektumának – az észlelése.

> Ha bármi mást sokáig nézünk, egy idő után felhagyunk a csodálatával: megszokjuk, úgyszólván hozzászokunk. A Napra is szinte csak napfogyatkozáskor figyelünk fel, mert minden nap látjuk, és ha egyszer már láttuk, semmi újat nem fedezünk fel benne. Más a helyzet a tengerrel: mindig újnak tűnik, mert soha sincs ugyanabban az állapotban. (Bouhours 2010, 15)

A Nap és a napvilág könnyen megszokottá és hétköznapivá válásával szembe a Hold- és csillagfényes éjszaka is állítható; utóbbi izgalmasabbnak, inspiratívabbnak, megragadóbbnak és mindig kellemesnek hat, miként ezt Fontenelle érzelmes márkinője meg is mondja:

> a nappal szépsége olyan, mint egy tündöklő szőke nőé; az éjszaka szépsége azonban a barna nők gyöngéd szépségével rokon *[la beauté de la nuit est une beauté brune qui est plus touchante]*. […] Mit sem ér a szépség, ha nem ragad meg *[touche]* bennünket. Vallja be, a nappal sohasem késztette volna olyan kellemes *[douce]* álmodozásra, mint most ez a gyönyörű éjszaka. (Fontenelle 1979, 17–18)

„A képzelőerő gyönyörei" sorozatban Addison sem áll meg a fenti leírásnál, hanem világossá teszi, hogy nem pusztán egy gyorsan frissességét vesztő minőségről van szó; fő példája itt nem a tenger és nem is az éjszaka (amely éjszakai természetet jelent elsősorban a csillagos firmamentummal), hanem egy másik természeti jelenet:

> A ligetek, a rétek és a parkok bármely évszakban kellemes látványt nyújtanak, de soha nem annyira, mint a tavasz beköszöntekor, mikor még minden új és friss, első fényében pompázik a természet, s még nem túlságosan megszokott és ismerős a szemnek. Ezért aztán semmi sem tesz elevenebbé egy tájat, mint a folyók, csobogók vagy vízesések jelenléte, melyek miatt folyamatosan változik a látvány, és minden pillanatban valami újdonsággal üdíti föl a tekintetet. Hamar kifáradunk a dombok és a völgyek szemléletében, ahol minden mozdulatlanul áll egy helyen és egy beállításban, gondolataink azonban némiképp felkavarodnak és megkönnyebbülnek az olyan tárgyak láttán, amelyek állandó mozgásban vannak, és mindegyre kisiklanak a megfigyelő pillantás alól. (Addison 2007, 1189)

A tapasztalat kimeríthetetlensége, amely összefügg állandóan változó és mozgásban lévő természetével, Bouhours tengerére épp annyira jellemző, mint Addison tavaszi ligetére. Ez utóbbi transzcendens konnotációival – amely persze eleve a tudom-is-én-micsodából sem hiányzik, mint fentebb láttuk – a 3. és 4. fejezetben foglalkozunk részletesebben a *Spectator* „derűsséggel *[cheerfulness]*" foglalkozó esszé-sorozata, valamint Gracián allegorikus regénye kapcsán.

Ha a fentiek alapján elfogadjuk, hogy a jeles jezsuita szerzők inspirálták Addisont, amikor az új, fogalmilag nehezen vagy egyáltalán nem megragadható, ezért illékony és finom, mégis egyszerre evilági és mennyei jelentőségű (esztétikai) minőségeknek akar feltalálni egy új nyelvet, akkor azt is érdemes megvizsgálni, vajon a megfelelő képességek kifejlesztésének és a tapasztalat megélésének módjában, tehát a széles értelemben vett gyakorlati alkalmazásban is tetten érhető-e a jezsuita lelkiség hatása? Lehetséges-e Addison legalább bizonyos, esztétikai szempontból releváns, esszéit spirituális gyakorlatként olvasni, vagy olvasóinak felkínált meditációs gyakorlatként kezelni? E kérdésekre adott igenlő válasz

nem evidens akkor sem, ha vannak szakirodalmi példák arra, hogy már Michel Montaigne esszéit meditációként értik, vagy kifejezetten Addison szombati lapszámokban megjelent morális esszéit laikus prédikációnak olvassák, vö. (Junqua 2011, 28), vagy éppen bölcs ember számára is érdemes kontemplációnak tartják, vö. (Ketcham 1985, 90–91). A meditációk, spirituális gyakorlatok, imádságos könyvek, laikus prédikációk, keresztény életvezetési tanácsadó kiadványok, folyóirat esszék számos ponton különböznek egymástól, mégis talán fellelhető néhány jelentős hasonlóság vagy affinitás e műfajok között. Mindegyike valamiképp az önismeretre fókuszál és/vagy megpróbál kifejleszteni olvasóiban vagy hallgatóiban egy megfelelő habitust vagy beállítódást a helyesen vezetett emberi élet eléréséhez, azaz egyszerre jelenítenek meg és ezzel ajánlanak is egy „életmód"-filozófiát, vö. (Hadot 2010), vagy legalábbis az élethez szükséges valamiféle „gyakorlati" filozófia igényével lépnek fel. Más szavakkal: úgy tekinthetünk a fenti műfajokban született szövegekre, mint kísérletekre, amelyekben spiritualitás és filozófia, elmélet és gyakorlat, teológia és imádkozás régi egységét igyekeznek rekonstruálni a jelen számára, ráadásul sokak számára hozzáférhető és művelhető módon. Ezek az általános hasonlóságok elegendőnek látszanak a további fejtegetések megalapozásához.

Nagyobb fejtörést okoz az ún. jezsuita lelkiség jellegzetes elemeinek azonosítása, még akkor is, ha nagyvonalúan zárójelbe tesszük az Ignác és Szalézi közti nyilvánvaló különbséget.[51] Hiszen ugyancsak kivehető a változás a jezsuiták különböző generációi között is, már a szentté avatott alapítók és a későbbi udvari teoretikusok között is. R. G. Maber, például, így ír Pierre Le Moyne (egy generációval korábbi jezsuita) és Bouhours összehasonlításában, éppen az utóbbi szerző esetében az imént idézett tengerrel kapcsolatos reflexióik kapcsán:

> [Amikor Le Moyne] szemléli a tengert, egy keresztény moralista szemével látja; mint ami mély benyomást tevő gondolatokat inspirál Istenről, a halálról és a társadalom bűneiről. Bouhours ellenben másként reagál. A tengerhez „*curieux*"-ként közelít, s itt is, mint mindig, lényegében *honnête homme*-ként nyilatkozik meg, aki inkább

[51] Ez már fentebb is tematizálódott, alapvetően az ignáci négyhetes, elzárkózásban és katonásan fegyelmezetten végrehajtott, kúra-szerű lelkigyakorlatok és a Szalézi által a mindennapokban végezhető ájtatos gyakorlatok közötti különbség szembetűnő. Utóbbira Bouhours-nál is találunk példát, ezt írja *Les Pensées chrétiennes pour tous les jours du mois* c. könyvecskéjében: „Az itt elővezetett gondolatok nem csak azok számára alkalmasak, akik visszavonultságban élnek, s főleg eszüket használják, hanem azok számára is, akik a világ számára elkötelezettek lévén kevesebb lehetőséghez jutnak, hogy az Istennel kapcsolatos dolgokkal foglalkozzanak." (Bouhours 1705b, ii)

> elegánsan óhajt beszélni, mintsem prédikálni, s akinek a kedvenc tartózkodási helye a dolgozószoba és a szalon, nem pedig a szószék vagy a természet vadabb térségei. (Maber 1980, 85)

Továbbá azzal is el kell számolnunk, hogy mire az első proto-esztétikai reflexiók megjelentek, többféle további meditatív hagyomány is forgalomban volt, s ezek valamilyen szinten és formában elérhetőek voltak Addison és kortársai számára: az akár már angolul is hozzáférhető kvietisták, mint pl. Mme Guyon (Guyon 1704) vagy éppen nagy szimpatizánsuk, Fénelon művei, a protestáns alkalmi meditációk, sőt akár még a pietisták is, pl. Johann Arndt *Vom wahren Christenthum* c. műve[52] már 1712-ben olvasható volt angolul (Arndt 1868). És ezek még csak a keresztény változatok, miközben a sztoikus eredetű klasszikus lelkigyakorlatokra is sokan hivatkoztak. A „*Meletetick*” hagyományt Joseph Hall *Occasional Meditations* c. művének három kiadásától (1630, 1631, 1633) szokás eredeztetni (Hall 1851), leghatásosabb népszerűsítője később Robert Boyle volt – akitől a „*Meletetick*” terminus is származik[53] – legfőkébb az 1665-ös *Occasional Reflections*zel (Boyle 1848). Addison és folyóiratai más társszerzői gyakran hivatkoznak Boyle-ra, osztoznak abban a véleményben, amelyet John Hughes így fogalmazott meg: Boyle „egész életét a Természet tanulmányozásának szentelte, a formák és változások sokféleségén keresztül, az Isteni Alkotó legracionálisabb és legájtatosabb imádatában.” (Addison 1965, III: 488)

A meditatív gyakorlatok protestáns szempontú megkülönböztetéséhez találunk segítséget a szakirodalomban,[54] bennünket azonban most inkább a jezsuita hatás érdekel.

[52] Ebből a népszerű munkából indul ki Dorothea E. von Mücke abban a könyvében, amelyben a pietista ájtatos gyakorlatokból származtatja a modern esztétika megszületését. Leszögezi, hogy esztétikai tapasztalat alatt nem pusztán a kanti érdeknélküli esztétikai ítélet alapját érti, „hanem azt a fajta gyakorlatot is, amely jóval korában megjelent Shaftesbury és Herder ’kontempláció’ fogalmában, vagy Addison ’a képzelőerő gyönyöreiről’ szóló diszkussziójában.” Nem a művészetekkel vagy a műértés kultúrájával kapcsolatosak az esztétikai tapasztalatokat megalapozó kontemplatív gyakorlatok, „annak a fajta esztétikai tapasztalatnak, amelynek […] a pietista meditációs gyakorlatok fektették le az alapjait, elvileg általánosan hozzáférhetőnek kell lennie, mivel egyáltalán nem is egy adott tárgy tényleges létezésével, hanem sokkal inkább egy érzékelési gyakorlat önreflexív dimenziójával van elfoglalva.” (Mücke 2015, 11)

[53] Boyle a természet meditatív észlelési módját nevezi így, amelyben racionalitás és spiritualitás elválaszthatatlanul szerepet játszik: ha megfelelően olvassuk a természet könyvét, akkor folyamatosan tanít épületes igazságokra bennünket vagy emlékeztet ezekre, így a mindennapiban és megszokottban felfedezzük a rendkívülit, ezzel mintegy „spiritualizáljuk” világunkat, vö. (Mayhew 2004, 77 skk.). Itt a spiritualitás döntően moralizálást jelent, ill. az istenségre vonatkozóan elsősorban a természetes teológiai vagy a fizikoteológiai belátások elnyerését.

[54] Fentebb már volt szó arról, hogy Martz értelmezésével szemben, amely mélyreható jezsuita befolyást detektált korszakunk brit költészetében és ájtatos irodalmában, Barbara Lewalski a protestáns hagyomány jelentőségét hangsúlyozza, s két megkülönböztető jegyet talál, amelyek mentén az elválik az ignáci beszédmódtól: a Biblián (az Igén) lévő nagy hangsúly és egy sajátos fajta önmagára – a saját énre való –

Horton Davies bizonyos belső minőségeiben és időszerűségében látja a jezsuita szellemiség rendkívüli sikerét a szigetországban a 17. században: „Szent Igánc tudta, hogy az akarat megváltoztatásának kulcsát a képzeletben kell megtalálni, s az ő spiritualitása valóban egy imaginisztikus, képi spiritualitás, nem absztrakt vagy negatív. A 'helyszín megalkotása' az a technika, amellyel minden érzékszervet meg lehet ragadni Krisztus megélése számára." (Davies 1975, 83) Amíg az ignáci lelkiség „harcias, sőt harcos" volt, addig „a szalézius ájtatosság megbékítőbbnek tűnt. A szalézius szellem az […] Isten szeretetére, könyörületességére és jóságára épít, s […] Krisztus szeretetének vonzerejére" (Davies 1975, 84). Szalézi mindig azt ajánlotta, hogy „minden meditációt és önvizsgálatot 'szépen és finoman' (*'tout bellement et doucement'*) kell végezni" (Martz 1954, 149). Ehhez emlékeztetőül hozzátehetnénk, hogy nem csak az ignáci fenséges és visszahúzódást igénylő spirituális gyakorlatokat és a lágyabb, szebb, a hétköznapokban is végezhető ájtatos szalézius gyakolatok kvázi-esztétikai megkülönböztetése érdemel figyelmet, hanem a *gustus spiritualis* diskurzusának felhasználása, az „örök édesség" megízlelésének (Szalézi 2004, 228–229) paradigmatkussá váló tapasztalata.

A korai jezsuita meditációk a bibliai történetekre és Jézus életére koncentráltak, Addison viszont – a protestáns lelkigyakorlatok követőjeként – a természettel és a teremtett világ különböző látványaival volt elfoglalva „esztétikai" esszéiben; ez a protestáns nézőpont nagyobb jelentősége melleti érvnek látszik. Ugyanakkor Bouhours is úgy beszél már a tengerről mint mérhetetlen nagy fizikai víztömegről, nem pedig valamilyen metaforikus óceánról; továbbá az a fajta direkt moralizálás, a természeti jelenségek allegorikus vagy emblematikus értelmezése a reflexiót végző erkölcsi okulása érdekében, amely annyira jellemző a protestáns alkalmi meditációkra, sem Bouhours-ra, sem Addisonra nem jellemző. A jezsuita befolyás feltételezésével szemben felmerülhet az is ellenérvként, hogy a rendszeresen Sir Francis Baconre, Locke-ra, Boyle-ra, Fontenelle-re hivatkozó Addison aligha tudta volna természettudományos és józan racionális gondolkodásmódját összeegyeztetni a katolikus miszticizmussal. Erre azt lehetne válaszolni, amit sokan állítanak Szent Ignáccal kapcsolatban a szakirodalomban, hogy valójában spirituális gyakorlatainak

alkalmazás (Lewalski 1979, 148). Joanna Picciotto szerint Ignác követői mindig egyfajta stabilitás állapotát keresik, amelyet partikuláris képek segítségével érnek el, amíg a protestáns meditációk „nyitott végűek és erősen függnek az adott körülményektől"; „az alkalmi reflektáló […] mindig arra törekszik, hogy 'előrelépést érjen el'", tehát nem törekszik befejezettségre (Picciotto 2010, 275) Újabban, Courtney Weiss Smith ugyancsak megerősíti, hogy amíg az ignáci meditáció képezelet alkotta képekkel foglalkozott, addig a protestánsok „valami olyanra fókuszáltak, ami az emberi elmén kívül van […] – a Szentírás, az én *[the self]* vagy a természet", továbbá az ignáci gyakorlatok mindig formálisak voltak, sosem alkalmiak (Smith 2016, 39).

semmi köze a hagyományos misztikus tapasztalatokhoz. Már René Fülöp-Miller hangsúlyozta, hogy a jezsuita lelkiség és a misztikus nézetek nagyon is különböznek abban, hogy az előbbi a természetes emberi képességek fejlesztését célozza meg szisztematikus gyakorláson (vagy buzgó munkálkodáson és fáradozáson) keresztül, hogy a gyakorlatozó elérhesse a tökéletesség legmagasabb fokát: „az emberi akartnak ugyanazt az erőt tulajdonították, amelyet mindezidáig csak a természetfeletti megvilágosodásban kerestek. […] Ahogy a testet lehet gyakorlatoztatni 'járással, sétával és futással', úgy lehet gyakorlatozás révén az akaratot rávenni, 'hogy megtalálja az isteni akartot.'" (Fülöp-Miller 1930, 4) Az *unio mystica* helyett, amellyel együtt járhat az én teljes feladása és elvesztése, a jezsuiták a tökéletességet keresték az akarat meghatározásán keresztül: megpróbálták „elérni Istent a 'vak engedelmesség' és az akarat feláldozása révén. […] [M]ert csak az, akinek az akarata szabad, képes azt magától egy eszmény szolgálatába állítani." (Fülöp-Miller 1930, 19) A jezsuita lelkiség és a miszticizmus viszonya – bár először csak az 1930-as években problematizálódik Karl Rahner és Joseph de Guibert értelmezésében, vö. (Endean 2002) – vitatott kérdés marad; mindenesetre többféle megközelítés is lehetséges,[55] ezeket most félretéve a továbbiakban is azok álláspontját osztjuk, vö. (pl. Cseke 2013, 77), akik inkább eválasztják az ignáci spiritualitást a hagyományos (középkori, lényegében az Areopagitától eredeztethető) misztikus hagyományoktól.

Az a tény önmagában, hogy Addison legátfogóbb kísérletében a modern esztétikai tapasztalat leírására és megragadására, azaz „A képzelőerő gyönyörei" ciklusban, éppen a képzelőerőt állítja a középpontba, mint aminek önálló ereje és érvénye van, mint ami megalapozhatja a világnak egy távolról sem mellékes nézetét, akár ignáci reminiszcenciának is vehető. Különösen ha hozzátesszük, a modern filozófia gyakorlatilag összes jelentős – akár racionalista, akár empirista – képviselője, számos teológussal és irodalomkritikussal összhangban milyen rossz véleménnyel volt a képzelőerőről, s valójában azon munkálkodott, hogy teljesen kiküszöbölje, vagy ha ez mégsem lehetséges, akkor hogyan tudja a legszigorúbb racionális ellenőrzés alá vonni. David B. Morris, a „háborgó ócenról" szóló fentebb említett 489-es *Spectator* esszét kommentálva azt írja, hogy Addison „az Istenség

[55] „[A] szellemi [spirituális] érzékek lényegi problémája [a következő]: az Ignác-értelmezők egy része a testi érzékeket, mások a misztikus érzékelést emelik ki, noha a *Lelkigyakorlatok* szerzőjénél a jelek szerint összetartoznak, és kétségkívül egyképpen elevenen működtek benne, és sem nem korlátozták, sem nem veszélyeztették egymást. Hasonlóképpen áll a dolog Bonaventuránál, és korábban […] Órigenésznél." (Balthasar 2004, 358)

megismerésének két útját veti össze: a racionális elemzésen és az imaginítív észlelésen keresztülit"; s ez az esszé megmutatja:

> az imaginatív észlelés fontosságát és érvényességét a hit megerősítésében. Egyszerűen azzal, hogy kinyitjuk a szemünket a természet fenségességére, értelmes lényként a vallásos meggyőződés új erejére tehetünk szert, egy olyanra, amelyet a képzelőerő tett hozzáférhetővé, az érzések tettek meggyőzővé és végül az értelem hagyta helyben őket. (Morris 1972, 137)

Ezt az imaginatív tapasztalatot nem lehet sem tisztán racionális, sem „szentimentális" terminusokban megragadni. A szigetországban is rendkívül népszerű, *Treatise of the Love of God* címen lefordított munkájában Szalézi a következőképp fogalmaz a meditáció funkcióját illetően:

> Minden meditáció gondolkodás, de nem minden gondolkodás meditáció; […] amikor mennyei dolgokon gondolkozunk, nem azért hogy megismerjük, hanem hogy megszeressük őket, azt hívjuk meditálásnak: és ennek gyakorlását ezért Meditációnak, amelyben elménk nem mint légy, amelyik csak egyszerűen szórakozásból repked, még csak nem is mint sáska, amelyik enni és töltekezni akar, hanem mint szent Méh repül a szent misztériumok virágkelyhei között, hogy kinyerje belőlük az Isteni Szeretet mézét. […] A meditáció tehát élénk gondolkodás, amelyet állandóan ismételgetünk vagy szándékosan tartunk elevenen az elménkben, hogy az akaratot szent affekciókra és elhatározásokra serkentsük. (Sales 1630, 324–325)

A légy, amelyik szabadon élvezi a világot, a sáska, amelyik szorgalmasan tanulmányozza azt, hogy fellelje és kiaknázza előnyeit és hasznait – nagyon elnagyolva bár, de – talán képes reprezentálni azt a két funkciót, amelyet a protestáns meditációkban is megtalálunk, s amelyek együttműködnek az alkalmi reflektálásaikban (a lelkigyakorlataikban): a vonzó-emocionálist és az intellektuális-megismerőt. Boyle, például, azt állítja, hogy az általa javasolt meditációs gyakorlat, a „*Meleteticks*" egyaránt üdvös az „Intellektuális fakultásaink" és az „Akaratunk és Affekcióink" számára: „jó gondolatokat ébreszt, és jó érzéseket *[motions]* kelt". Az elnyert tudás sugarai a Napéihoz hasonlóan „nem csak Fénnyel, hanem Hővel is rendelkeznek." (Boyle 1848, 46–47) A „szent Méh", azonban, egy magasabb szintet képvisel, amely túlmutathat az affekciók és az intellektus kettősségén, túl a fényen és a hőn. Egy spirituális (pneumatikus) szintre jutunk, amelyet „egzisztenciális kereszténységnek is nevezehetünk", ahogy Balthasar – mások, köztük Karl Rahner nyomán – az ignáci spiritualitást jellemzi, mint ami nem is „érzelem-vallás" és nem vallási „racionalizmus",

hanem egy „magasabb rendű középpont” (Balthasar 2004, 283). Azzal együtt is érdekes ez megfogalmazás, hogy Balthasar a kinyilatkoztatásra hangolódás, nem pedig a természethez való megfelelő hangoltság elérésének kontextusában írja ezt. Az Isten és az ignáci gyakorlatozó közti kommunikációban a Szentlélek működik, a gyakorlatozó akaratát nem pusztán hozzásegíti a kegyelem ahhoz, hogy a jó és a rossz között döntsön, mivel nem minden erkölcsileg jó döntést szentel meg az isteni Akarat, inkább arról van szó, hogy a gyakorlatozónak el kell nyerni az „*el sentir y gusta de las cosas iternamentét*”, ahogy a *Lelkigyakorlatok* második megjegyzésében fentebb is már olvastuk: „Mert nem a sok tudással lakik jól és elégül ki a lélek, hanem ha a dolgokat bensőleg érzékeli és ízleli.” (Loyolai 2009, 64) Ez valójában a Szentlélek jelenlétének megapasztalása a lélekben: a gyakolatok végcélja az akarat megszentelése az Akarat által. S ugyan ennek valóban fontos esete az, amikor a Rendbe való belépés kérdésében kell a gyakorlatozónak dönteni (erre utalt az imént Fülöp-Miller, ill. fentebb Endean), de más fontos egzisztenciális döntések meghozatalakor éppúgy üdvös lehet; így akár annak eldöntésében is, hogy a gyakorlatozó éppen *nem* lép be a Rendbe, mert megbizonyosodik *(sentir y gusta)* arról, hogy mások Isten vele kapcsolatos szándékai.

Addisonnál természetesen nem leljük a nyomát az ignáci – szigorú napirend mellett, kúra-szerűen és elvonutságban végrehajtott – gyakorlatoztatásnak, de a szaléziusinak igen. A „szent Méh” harmadik, legmasabb spirituális szintjének – amely a *gustus spiritualis* hagyomány részeként értelmezhető, amire „az Isteni Szeretet mézének” megízlelése világosan utal – megtalálhatjuk a nyomait, ráadásul a formálódó modern esztétikai tapasztalat kérdésével kapcsolatba hozható esszékben. E fejezet lezárásaként most csak egyetlen példa erejéig demonstráljuk ezt az állítást. Az utólag Addison által „Essays Moral and Divine”-nak (1714) elnevezett *Spectator* sorozatról még lesz szó a későbbiekben. Ennek első darabja, az 565-ös esszé, egy naplementével kezdődő, majd csillag- és holdfényesbe átváltozó esti sétával indul, amely egyből nagyívű meditációra sarkallja a szerzőt: ez idáig tökéletes példája lehetne a protestáns alkalmi meditációknak, még ha a rövidre zárt példázatos moralizálás hiányzik is belőle. Az esszésorozat összefoglaló címe, valamint az első nagy metafizikai probléma exponálása, amely a szemlélő szorongató találkozása a természeti mérhetetlennel, elég kézenfekvő módon Pascalt juttathatja eszünkbe.[56] Tehát eddig úgy tűnik, remekül megvagyunk jezsuita szerzők és az ő lelkigyakorlataik szellemisége nélkül is. Mégis, az

[56] A *Gondolatok* John Walker féle első angol fordítása ui. ezzel a címmel jelent meg: *Monsieur Pascall’s Thoughts, Meditations, and Prayers, touching Matters Moral and Divine as they were found in his Papers after his Death, etc.* (1688).

éjszakába vezető séta nagyon hangsúlyos érzéki-esztétikai leírása és a megfelelő zsoltárral való összefonása az isteni jelenlét közvetlen megérzését és megízlelését látszik megvalósítani, nem pedig morális okulásunkat előmozdítani. A sorozat második esszéje, az 571-es, reflektál is „az Alkotó jelenlétére", mégpedig „könyörületességén és szeretetteljes kedvességén keresztül":

> Külső érzékeink túlságosan durvák ahhoz, hogy felfogják [Istent]; mi mégis megízlelhetjük és megláthatjuk, milyen kegyes *[Gracious]* ő, a lelkünkre gyakorolt hatása, a bennünk keltett erényes gondolatok és ama titkos vigasztalások és felfrissülések *[secret Comforts and Refreshments]* révén, amelyeket a lelkünkbe helyez, s azon elragadó örömök és belső megelégedettségek *[ravishing Joys and inward Satisfactions]* révén, amelyek folyamatosan támadnak és hintik szét magukat a jó emberek minden gondolata közé. Ő a leglényegünkben lakozik; s mint Lélek a lélekben megvilágítja annak értelmét, helyreigazítja akaratát, megtisztítja szenvedélyeit és megeleveníti az ember összes erőit. (Addison 1965, IV: 549)

A szalézius szóhasználat eléggé nyilvánvaló. Isten kommunikálja magát a nyitott, spirituálisan gyakorlatoztatott – még ha itt ez esti természetbeni sétákat és az ott folytatott alkalmi meditációkat is jelenti – lelkek felé, a jó emberek felé (az erkölcsi tisztaság inkább előfeltétel, nem pedig támogatandó célkitűzés). Gondolatokkal, vigasztalásokkal, örömökkel, azaz „a természetfeletti tudom-is-én-micsoda" (Bouhours 2010, 42) különböző megnyilvánulási formáival ajándékozza meg őket kegyesen, vagy táplálja spirituális ízlésüket, ahogy Gracián lelkigyakorlataiban láttuk (Gracián 1876). E passzusban feltűnő még – bár sem szerzői, sem szerkesztői jegyzet nem utal rá – a rejtett idézet: *„taste and see how Gracious he is"* – „Érezzétek [ízleljétek] és lássátok, hogy jó az ÚR!" (Zsolt 34:9).[57] Mint fentebb láttuk, a spirituális érzékekkel kapcsolatos teológiában ez az egyik alapvető hely, amelyet sokat kommentáltak. Többféle fordítása is ismert. A Szeptuaginta szerint: „γευσασθε και ιδετε οτι χρηστος ο κυριος", a Vulgatában ez áll: „*gustate et videte quoniam bonus Dominus*", a King James-féle bibiliában pedig ez: „*O taste and see that the LORD* is *good*". Tehát, egyrészt, az „érezzétek" mindegyik példában lehetne akár „ízleljétek" is; másrészt az Istenre vonatkozó jelző is változhat: a „*good*" helyett találkozhatni a „*sweet*"-tel is angol fordításokban. Addison – aki tehát szigorúan véve nem idéz, legfeljebb parafrazeál – a „*taste*"-et és a „*gracious*t" használja, mely utóbbi – különösen a forgalomban lévő egyéb változatok fényében – egyfajta „esztétikai" variációnak is felfogható. Talán nem túl erőltetett

[57] Más kiadásokban, pl. a King James Bible-ben is: 33:9.

az az értelmezés, hogy ezzel a *gratiá*ra, s azon keresztül *despejó*ra és a tudom-is-én-micsodára utal, vagy ezek felhangjait hozza játékba, azaz jezsuita szerzőink egyszerre finoman és illékonyan érzéki-spirituális minőségével ruházza fel az istenséget.[58] Ez a minőség nem – vagy nem így – merül fel az alkalmi meditációk által megvalósított racionális imádatban. Az iménti bekezdés így folytatódik:

> Milyen boldog tehát az az értelmes lény, aki az ima és az elmélkedés, az erény és a jó cselekedetek által megnyitja ezt a közlekedést Isten és a saját lelke között! Bár az egész Teremtés komoran néz rá, és az egész Természet feketének látszik körülötte, mégis ott van benne a Fény és a Támogatás, amelyek képesek felvidítani *[cheer]* elméjét, és felemelik őt mindazon iszonyat közepette, amely körbeveszi. [...] A Szentlélek lakik bennünk [...] és úgy bánik velünk, ahogyan mi bánunk vele. (Addison 1965, IV: 549–550)

Az ima és a meditáció az erény gyakorlása mellett önálló útnak látszik az istenséggel való kapcsolat kiépítésében. S az előbbi út spirituális és esztétikai is egyben, e párosításban pedig közelebbi rokonságban látszik lenni a főként szalézius jezsuita szellemiséggel, mint a protestáns alkalmi reflexiókéval. A „megízlelhetjük és megláthatjuk, milyen kegyes ő” a spirituális érzékek, azon belül is a *gustus spiritualis* hagyományára tett világos utalás, az egész „Essays Moral and Divine” csokor pedig evidens módon egy meditációs gyakorlat bemutatása. A derűs kedélyállapot *(the cheerful state of mind)* és a csiszolt képzelőerő „esztétikai” gyönyörei ugyanezekhez a természeti jelenetekhez és látványokhoz kapcsolódnak, ahogy a 3. és 4. fejezetben látni fogjuk.

Végezetül azt az állítást is megkockáztathatjuk, hogy e jezsuita réteg nélkül Addison fentebb hivatkozott esszéi megmaradtak volna az ájtatos fizikoteológiai reflexiók, alkalmi meditációk és prédikációk keretein belül, ahogy azokat Joseph Hall, Robert Boyle, Isaac Barrow, William Derham, John Ray és még számos hasonló kortárs szerzőnél láthatjuk. Semmi esetre sem arról van ugyanakkor szó, hogy az említett protestáns szerzők vagy általában a latitudinárius teológia képviselői (John Tillotson, William Sherlock, John Scott és mások) *helyett* Addison hallgatólagosan jezsuitákra és az általuk kidolgozott lelkigyakorlatok

[58] Az már egy merészebb felvetés, ezért is csak óvatosan, lábjegyzetben helyezzük el, hogy valójában az egész „képzelőerő gyönyörei” program az „Ízleljétek és lássátok” mintájára készülhetett, amennyiben a 409-es *ízlésről* szóló esszé vezeti fel a sorozatot; az pedig a 411-essel indul, amelynek első mondata a *látásról* mint legtökéletesebb és legtöbb örömet nyújtó érzékünkről szól (majd a bekezdés végén a látásról megtudhatjuk, hogy az egyedüli forrás, ahonnan a képzelőerőnk ideáit szerezheti). Talán ez közvetve azt is megmagyarázhatná, Addison miért nem tisztázza sehol, mi is volna a (kifinomult) ízlés és a (csiszolt) képzelőerő viszonya.

modelljére támaszkodott volna, de az esztétikai tapasztalat kidolgozásában érintett esszéiben kimutathatónak látszik egy bizonyos „túlnyújtózás” a racionális teológiai vagy ájtatos hagyományon. S ebben a kísérletezésben Addison felhasznál – az amúgy korának szellemi és vallási életében nagyon is eleven és jelen lévő – jezsuita eszméket és fordulatokat. A „hő” és a „fény” tandemje fölötti szinthez kell fellebbeznie, egy olyan szinthez, amelyre hagyományosan a spirituális érzékek teológiája is törekedett, s éppen ez a „túlnyújtózás” teszi lehetővé Addison számára annak felvetését és leírását, amit visszamenőleg modern értelemben esztétikainak nevezhetünk.

2. FEJEZET:
LORD SHAFTESBURY ÉS A *JE-NE-SAIS-QUOI*

Az első fejezetben Addison néhány esztétikai szempontból releváns esszéjére, ill. az azokban található leírásokra kifuttatva azt láttuk, hogy a jezsuita eszmékben és lelkigyakorlatokban megjelenő újdonságok felhasználhatók lehettek egy újfajta, meditatív gyakorlatként jellemezhető, tapasztalat típus feltalálásában. A modern esztétika egy másik kulcsfigurája, Anthony Ashley Cooper, Shaftesbury harmadik grófja (1671–1713) egyáltalán nem sorolható ehhez a keresztény-spirituális (felekezeti hovatartozásokon is átívelő) hagyományhoz, ő inkább deizmus és entuziazmus szintézisére törekszik, vö. (Gill 2022, 54): a világmindenség egységét szavatoló vagy megalkotó teremtő, aki felé racionális és rajongó attitűddel lehet fordulni, nem feltétlenül esik egybe – vagy irreleváns, hogy egybeesik-e – a Szentírás istenével. A vonatkozó szakirodalomban gyakran a „morális érzék" és a „szépérzék", vagy egyszerűen az erény és a szépség, kapcsolatát, az esztétikaival a modern embert a rendezett univerzumba visszaintegráló törekvését vagy éppen az ember természetes szociabilitása, a jó ízlés és a csiszoltság releváns összefüggését szokás középpontba állítani. Ennek a fejezetnek a tágabb horizontja, azonban, inkább abban a kérdésben lenne összegezhető, hogy milyen viszonyban is áll a bontakozó modern esztétikai a platonikus tradícióval, mit tanulhatunk e viszony ambivalens természetéből. Ennek a vizsgálódásnak elég kézenfekvő alanya Shaftesbury, akit mind a platonizmus történetében – elsősorban a cambridge-i platonikus iskola közvetlen örökösének és népszerűsítőjének szerepében[59] –, mind a modern esztétika felemelkedése historiográfiájában[60] számon tartanak, sőt többen a modern esztétika atyamesterének tekintik. Érdemes ugyanakkor észben tartani, hogy ugyan kiolvashatunk egy

[59] Érdemes megjegyezni, hogy a brit platonista tradíciót bemutató nagyhatású, 1931-es művében John H. Muirhead még csak nem is említi Shaftesbury nevét (Muirhead 1965). Ugyanakkor szintén az 1930-as évek elején, Ernst Cassirer két alapvető könyvében jelölte ki Shaftesbury helyét mind a platonizmus, mind az esztétika történetében, vö. az utolsó fejezeteit a *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge* (Cassirer 1932) és az ugyancsak 1932-ben napvilágot látott *A felvilágosodás filozófiája* (Cassirer 2007) c. művének.

[60] Már amennyiben nem teljesen „német belügynek" tekintik a modern esztétika kialakulását Leibniztől Kantig, mint Baeumler 1923-as könyvében (Baeumler 2002). Shaftesbury esztétikatörténeti kanonizálásában – persze Heinrich von Stein alapművétől kezdve (Stein 1886, 143–184) – Władysław Folkierski *Entre le classicisme et le romantisme* (Folkirerski 1925) c. könyve és az előző lábjegyzetben emlegetett Cassirer művek játszottak fontos szerepet.

többé-kevésbé önálló esztétikát Shaftesbury szépséggel kapcsolatos fejtegetéseiből, de ilyesmi megalkotása aligha volt a szerző szándékában, ez mindig csak utólagos konstrukció. Az érvelés fő iránya az lesz, hogy még amennyire egyáltalán lehetséges valóban platonikusnak nevezni a szépséggel kapcsolatos, sokat idézett és kommentált, fejtegetéseit, akkor sem a platonikus eszmék játszották a legfontosabb szerepet a *modern* esztétikai beszédmód kialakulásában. Sőt innen nézve akár azt a kérdést is fel lehetne vetni, egyáltalán lehetséges-e platonikus esztétika azon a módon, ahogy Shaftesburynél ez körvonalazódni látszik, és nem inkább azt kellene-e megállapítani, hogy *a modern értelemben vett esztétikai tapasztalat és nyelvezet éppen a platonizmus ellenében formálódik*? Azzal együtt is, hogy Alfred O. Whitehead *bon mot*-jára tekintettel nagyon nehéz amellett érvelni, hogy lehetséges volna bármilyen bölcseleti relevanciájú gondolat vagy áramlat a nyugati filozófia történetében, aminek nem lenne így vagy úgy köze Platónhoz. Két dolgot célszerű mindjárt tisztázni: mit érthetünk platonizmus alatt és mi a státusa ebben a gondolatmenetben Shaftesbury szövegeinek.

Ehelyütt platonizmus alatt – ideértve a neoplatonikus elméleteket is – azokat a gondolkodási elemeket vagy paneleket értjük, amelyeket a lazán „esztétikainak" nevezhető kontextusokban általában így szokás: a szépség metafizikáját, ahogy eredetileg *A lakomá*ban, a *Phaidrosz*ban, ill. az *Enneász*ok két könyvében megtalálható; azokat a szépség és/vagy a *gratia* fogalma köré szerveződő és döntően a(z alkotó)művész perspektívájából közelítő művészetelméleteket, amelyeket Platón, Plótinosz, Marsilio Ficino, Nicolaus Cusanus és más neoplatonikus szerzők inspiráltak; valamint az isteni inspiráció (*furor poeticus*) tanát, amely végső soron az *Ión*ra és ismét csak a *Phaidrosz*ra megy vissza. Shaftesbury szöveghelyei azért érdekes példák, mert egyszerre van bennük jelen platonikus szóhasználat és a modern esztétikai tapasztalat leírása, vagy pontosabban az ez utóbbi által igényelt új nyelv feltalálásának kísérlete. Ugyanakkor a fejezet célja nem Shaftesbury átfogó értelmezése, még csak nem is annak elemzése, hogy egész filozófiai programja milyen viszonyban állhatott a platonikus hagyománnyal.[61] Éppen ezért nem kerülnek szóba a kéziratos és a korszakban kiadatlan művei – amelyek a Shaftesbury szakirodalmat az utóbbi évtizedekben erősen

[61] Inkább az olyan újabb keletű, nagyrészt a kéziratos hagyaték alapos feldolgozása után született, értelmezésekkel értünk, mint amilyen Laurent Jaffróé, aki szerint Shaftesbury önképe jelentősen eltérhetett a szakirodalomban hagyományosan kialakulttól: „szokása volt Szókratész tanítványának tekinteni magát […] [ami] azt jelentette, hogy nem platonikus volt, hanem sztoikus", valamint hogy „Shaftesbury úgynevezett platonizmusa főként csak rekonstrukció, amelyen keresztül a kommentátorok bejelentik igényüket arra, hogy jobban értsék Shaftesburyt, mint ahogyan ő értette önmagát." (Jaffro 2008, 255) Platón persze fontos volt Shaftesbury számára, de inkább költőként, semmint filozófusként. (Jaffro 2008, 267)

foglalkoztatják, s inkább egy modern sztoikus filozófus képét erősítik –, hanem kifejezetten csak az ismert, több kiadást megért, könnyen hozzáférhető írásai, amelyek már saját korában és aztán végig a 18. század folyamán annyi csodálót szereztek neki – Leibniztől Diderot-n és Herderen át Schillerig.

Két fontos témát is lehet tárgyalni a platonista szókészlet és a modern esztétikai diskurzus tárgyában: hogy hogyan kezeli Shaftesbury a tudom-is-én-micsoda kifejezést, valamint az ezzel is kapcsolatba hozható másik minőséget, a fenségest, noha ő – egyetlen hely kivételével – a „*sublime*” szót csak a régi retorikai-poétikai értelmében használja (Longinus és Boileau-Despréaux nyomán), de számos leírása van, amelyeket utólag a természeti fenséges korai bemutatásaként és értékeléseként szokás számon tartani az esztétika történetében, hiszen olyan természeti látványokat tart élvezhetőnek, sőt az ember alkotta műveknél értékesebbnek és felemelőbbnek, amelyeket nem sokkal korábban még konszenzuálisan rútnak, káosszal fenyegetőnek vagy visszataszítóan rendezetlennek láttak. Ennek az értekezésnek az egyik előfeltevése, hogy e két minőség vagy kategória alapvető jelentőségű a modern esztétikai tapasztalat feltalálásában. Shaftesburynek „A moralisták” (1709) címen ismert főműve mindkettőt tárgyalja, miközben ugyanebben a műben fejti ki a platonikus szépség-elméletét is, amely nagyon gyakran idézett és kommentált hely az életművében az esztétikatörténeti szakirodalomban. Shaftesbury gondolatainak mintegy modern esztétikai párdarabjait elsősorban Bouhours, John Dennis és Addison szövegeiből lehet kiolvasni; ezekből ugyanis egy döntően nem-platonikus megközelítés bontakozik ki, ahonnan nézve bírálható Shaftesbury ragaszkodása néhány platonikus ideához és fordulathoz az „esztétikainak” értelmezhető fejtegetéseiben. Azzal együtt is értelmesen fenntarthatónak tűnik ez a különbségtétel a „platonizáló” klasszicizálás és a modern esztétikai között, hogy – mint látni fogjuk – nem lehetséges ez utóbbit *teljesen* „megtisztítani” a platonikus örökségtől. A kifejtés előtt még egyszer érdemes aláhúzni, hogy ez a fejezet *nem* elsősorban Shaftesbury „esztétikájáról” fog szólni, hanem inkább a bontakozó modern esztétika néhány jellegzetes aspektusáról Shaftesbury hagyományosan platonikusnak értelmezett erőfeszítéseinek a tükrében.

Platonizmus és sztoicizmus

Shaftesburyt szokás a nagyjából egy évszázaddal később kibontakozó romantikus költészethez kapcsolni, vö. (Hedley 2008), és akkor platonizmusa és esztétikainak gondolt eszméi összesimulnak. James Engell megfogalmazása jól tipizálja ezt a megközelítést:

> Ha megértjük, hogy Shaftesbury arra irányítja a képzelőerővel felruházott elmét, hogy az az érzékekből egy tapasztalat mögött rejtőző rendet és viszonyt extrapoláljon, amely mélyebb, mint az, amit az érzékek magukban nyújtani tudnak, akkor megkapjuk azt a fajta platonikus alapot is, amelyet majd [William] Collins és [Percy B.] Shelley fog alkalmazni. Az érzékek fátyollá válnak, amely mögött mozog vagy „rejtőzik" egy paradox módon szilárdabb létezés. (Engell 1981, 24–25)

A legfrissebb angolszász esztétikatörténeti irodalomban is visszaköszön ez a séma: „Shaftesbury esztétikáját úgy tekinthetjük […] mint a cambridge-i platonizmus esztétikáját. A neoplatonizmust annak minden formájában megkülönbözteti az az eszme, hogy 'az igaz, a szép és a jó' triásza ugyanannak a dolognak a felismerése, ti. a rendé, amelyen a teremtés nyugszik és a teremtőjének értelméé, s Shaftesbury esztétikája szorosan foglya marad ennek a platonikus és ezért kognitivista nézetnek". Mindazonáltal neoplatonikus szépség-elmélete beteljesíti Platón *Lakomá*jának ígéretét. (Guyer 2014, 34 és 47) Avagy: Shaftesbury esztétikája az *Ennászok* I. 6. szakaszának felidézése, amelyben Plótinosz – a *Lakoma* nyomán – arról beszél, hogy „a fizikai tárgyak szépsége csak valamely magasabb realitás 'nyoma', amelyhez a filozofikus elme felemelkedik." (Costelloe 2013, 12 és 19) Paul Guyer és Timothy Costelloe is világosan látja ugyan, hogy az, amit Shaftesbury gondolkodásában neoplatonizmusként azonosítanak és alapvető irányultságnak tekintenek, nem mindenben passzol ahhoz, amiben ők látják a modern esztétikai felemelkedését, de nem foglalkoznak mélyebben azzal a kérdéssel, mi is a viszonya Shaftesbury vitathatatlannak tűnő esztétikatörténeti jelentőségének és neoplatonizmusának. Visszatérve Engell passzusához, érdemes megjegyezni, hogy a modern esztétikai tapasztalat nem a fátyol és igazi létezés hierarchiáját látszik követni, legalábbis nem a fátyol elhúzásának és az a mögé történő (tisztán kontemplatív) belesésnek a programját mondja fel újra, hanem – ha maradunk ennél a metaforánál – a fátyol egyedi érzékiségében talál rá valamilyen karakteresen egyedi spiritualitásra, ugyanakkor a kettő szétválaszthatatlan marad, s nem tulajdonítható az egyiknek fő- a másiknak csak mellékszerep.

Természetesen Shaftesbury platonizmusának esztétikai szempontú bírálata egyáltalán nem újkeletű, legalább Jerome Stolnitz 1960-as évekbeli nevezetes, az „érdeknélküliség” koncepciójára kihegyezett, tanulmányai óta létezik az az értelmezési hagyomány, amely szerint zavarba ejtően korszerűtlen Shaftesbury részéről – akinek pedig ráadásul John Locke volt egykor a magántanára – a platonikus nyelvet alkalmazni a 18. század elején, hiszen az új esztétika valamiképp éppen az „empirizmushoz” köthető: „Utólag végigtekintve a 18. századi brit esztétika történetén, Shaftesbury megközelítése egyre inkább anakronisztikusnak tűnik, visszahajlásnak egy hagyományhoz, amelyet […] [Shaftesbury] örökösei elhagytak egy olyanért, amely Addison és Francis Hutcheson empirizmusát követi” (Costelloe 2012, 51). Vagy miként általában a platonizmus kapcsán már Voltaire megírta a *Siècle de Louis XIV*-ben (1751): manapság nincs egyetlen régi filozófus sem, aki bármit is érdemben tudna mondani nekünk, Platón és Locke között nincs semmi – s amióta Locke van, azóta Platón semmi. (Idézi: Trevor-Roper 1967, 199–200)

Amikor a platonizmus és a bontakozó modern esztétika viszonyának problematikusságát tematizáljuk, akkor nem erre a kritikai hagyományra támaszkodunk, hanem a formálódó modern esztétikainak az érzékiség – a spiritualitás (az *exercitia spiritualia* értelmében) – a keresztény hit megerősítése vagy megújítása hármasságában leírható értelmezésére (miként az első fejezet bemutatta): úgy tűnik, ennek az újnak legalább néhány aspektusával Shaftesbury nagyon is tisztában van, és megpróbálja platonikus nyelven kezelni, ill. arra átírni – de felemás sikerrel jár. Ennek a programnak a végrehajtását már szerzője „alapállása” is rettentően megnehezíti, például „A moralisták”-ban ezt olvashatjuk:

> Isten sem tanúskodhatott önmaga javára, meg sem erősíthette létét az ember előtt semmi más úton, mint hogy „kinyilatkoztatta magát értelmük előtt, ítéletükre hagyatkozva, és alája vetve a maga útjait az ő bírálatuknak s hűvös megfontolásuknak”. A világegyetemről, annak törvényeiről és kormányzatáról való elmélkedés […] az egyetlen út, mely az istenségben való szilárd hitet megvetheti. Mert mi lenne, ha mindenfelől érkező, mégoly számtalan csoda ostromolná érzékeinket, s nem adna nyugtot a remegő léleknek? (Shaftesbury 1977, 175)

Ezek szerint a keresztény hitet kizárólag az értelemnek a világegyetem szép és örök rendjén való higgadt elmélkedése alapozhatja és erősítheti meg; persze nem mindenütt ragaszkodik a higgadtsághoz sem, hiszen a filozófia legmagasabb szárnyalásaiban nem egyszerűen hűvös elmélkedés, hanem nagyon is lehet elragadtatott meditáció, de az is mindig csak az „őrültség

egy értelmes nemének” (Shaftesbury 1977, 184) elgondolva lehet számára legitim, s azért a hit megerősítésének témája nem különösebben hangsúlyos eleme ennek. Mindenesetre ebbe valóban nem fér bele (sőt egyenesen káros) az érzékiség és a képzelőerő lelket felfűtő, mással nem helyettesíthető funkciójának saját jogon való elismerése, sem az ignáci gyökerű spirituális gyakorlatként felfogott meditáció programja,[62] sem a misztériumok megízleléséből adódó szokatlan és kimeríthetetlen öröm vagy megrendülés.

A világrend és a szépség szoros kapcsolata – és e kapcsolat értelmi belátása, mely belátás az intellektuális kielégülés örömével jár – valóban régi téma, de nem is elsősorban platonikus, hanem inkább sztoikus. A szakirodalomban kivehető volt egy olyan tendencia, hogy Shaftesbury etikáját sztoikusként mutatták be, esztétikáját viszont inkább platonikusként; újabban gyakrabban találkozni olyan értelmezésekkel, amelyek esztétikáját is inkább sztoikusként értelmezik (pl. Gatti 2014; Bacalu 2023). Brian Michael Norton is amellett érvel, hogy félreértés Shaftesbury esztétikáját akár platonikus, akár Kant felől elgondolt teleologikus keretben érteni: „Shaftesburyt nem a transzcendens Egy érdekelte, hanem a sztoikus Egész, s az általa javasolt kontempláció nem az ideák magasabb világába visz, hanem hozzáhangol bennünket jelen világunk Természetéhez, amely a sztoikusok szerint az egyetlen létező világ.” (Norton 2021, 166–167) Gill arra hívja fel a figyelmet, hogy amíg egyre több kommentátor jellemzi Shaftesbury filozófiáját alapvetően sztoikusként, vö. (Klein 1994, 60–101, Gatti 2014, Sellars 2016, Stuart-Buttle 2019), addig Lauran Jaffro és Christian Mauer, különösen Shaftesbury kéziratos „Pathologia, a Theory of the Passions” kapcsán, a sztoikus elemek mellett más filozófiai hagyományok hatását is kimutatja (Gill 2022, 212, j20). Függetlenül attól, hogy inkább platonikusnak, vagy inkább sztoikusnak, vagy esetleg szinkretisztikusnak értelmezzük Shaftesbury esztétikai eszméit, George Berkeley már 1733-ban egy olyan irányból bírálja meg a nemes lord filozófiai törekvéseit, amely a jelen értekezés gondolatmenete szempontjából érdekesebb:

> Mit használ az erény és a természetes vallás ügyének, ha elismerjük ugyan, hogy a világegyetem szerkezete a bölcsesség és a hatalom erőteljes jegyeit viseli magán, de tagadjuk, hogy e bölcsesség számon tartja, a hatalom pedig megjutalmazza vagy megtorolja tetteinket, és nem hiszünk sem abban, hogy felelősséggel tartozunk, sem pedig abban, hogy Isten a bíránk? Mindaz, ami a rend, a harmónia és arányosság éltető elvéről, a dolgok természetes díszéről és illeszkedéséről, valamint az ízlésről és

[62] Amely szűkebb és speciálisabb, mint a széles értelemben vett filozófiai meditációk hagyománya, hiszen Shaftesbury sztoikus gyakorlatai abba nagyon is beleillenek.

> lelkesültségről elhangzik, bízvást megállna és elhangozhatna úgy is, hogy egyetlen szó sem esik természetes vallásról, a törvény és a kötelesség fogalmáról, az Úrba vagy Ítélőbíróba vetett hitről vagy valamely Isten iránti bármiféle vallásos érzületről… (Berkeley 1985, 455)

Ez persze elsődlegesen morális vagy valláserkölcsi kritika, de az, amit Berkeley legfőképp hiányol, s amelyet a „vallásos érzület" szintagmájába lehetne sűríteni, éppúgy hiányzik Shaftesbury esztétikainak olvasható fejtegetéseiből is. E fejezet egyik fő tézise az, hogy ez a hiány lehet az egyik fő oka annak is, hogy Shaftesbury végül nagyon felemás eredményeket ér el, vagy akár kudarcot is vall a modern „esztétikai" megragadásának kísérletében, tehát abban, ami új és precedens nélküli tapasztalati minőségként írná le és értené meg azt. A másik fő ok, az előbbitől nem függetlenül, a klasszikus antikvitás (akár platonikus, akár sztoikus hangszerelésben vesszük) értékeinek és stílusának piedesztálra emelése, amely megint csak ellenébe hat annak, hogy a modernségben feltűnő újat értékelni tudja, noha – mint látni fogjuk – egyáltalán nem arról van szó, hogy ez utóbbi vakfoltja lett volna.

A je-ne-sais-quoi *és a* gratia

Shaftesbury több helyen is kritikusan emlegeti a tudom-is-én-micsoda divatos fogalmát, amely Graciánon, Charles de Saint-Évremond-on, Chevalier Méré-n Bouhours-on keresztül Feijóo de Montenegróig és Baron de Montesquieu-ig nagyjából egy évszázadon át érdemelte ki filozófusok figyelmét, s játszott fontos szerepet a modern esztétika formálódásában, miközben azért mindvégig hallatszottak kritikus hangok, amelyek szerint ennek puffogtatása csak az affektált udvari modor kínos megnyilvánulása, vö. (Scholar 2005, 217 skk). A 18. század közepétől aztán lassan feledésbe merült, de legfontosabb ismérvei különböző formában tovább éltek; e transzformációk esztétikai szempontból egyik legfontosabb fejleménye Kant „esztétikai eszméje" *Az ítélőerő kritikája* 49. paragrafusából. Kezdettől fogva közhely volt, hogy ez a rejtélyes valami, ez a titokzatos báj kapcsolatba hozható a szépséggel, mégis különbözik attól, miként fentebb már láttuk La Rochefoucauld tömör megfogalmazásában is: „A szépségről elválasztott kellemességről azt mondhatnánk, hogy szimmetria, melynek szabályai ismeretlenek, láthatatlan kapcsolat az egyes vonások, az egyes vonások és a színek, illetve a vonások és a személy egész megjelenése között." (La Rochefoucauld 1990, 67) „*Agrément"*, „*charme"*, „*air"* vagy még az „*élévation"* (ill. a

spanyol „*despejo”*, „*brio”*, „*donayre”* stb.) mind valamiféle „*rapport secret*”-t fejez ki, valamilyen illékony és elbájoló minőséget vagy vonzódást, s mindegyike a tudom-is-én-micsoda variánsának vagy legalább leágazásának tekinthető. Ahogy már az előző fejezetben is említettük, Bouhours *Entretiens d’Ariste et d’Eugène*-jének (1671) ötödik beszélgetése tartalmazza a legrészletesebb kifejtését, természetesen nem a meghatározását, inkább csak számos példán keresztüli prezentálását: a személyes emberi kapcsolatoktól kezdve a természeti dolgokon és a műalkotásokon át az isteni kegyelem működéséig.

Az, hogy Shaftesbury többször is visszatér a tudom-is-én-micsoda témájához, még ha erősen kritikus hangnemben is, világosan jelzi, hogy felismerte és komolyan vette azokat az igényeket, amelyekkel ez a kifejezés fellépett a kortárs kifinomult vagy udvari(jellegű) kulturális beszédmódban. Kettős stratégiát folytat: egyrészt diszkreditálni akarja, másrészt, más terminológia alkalmazásával, újraelsajátítani bizonyos elemeit. A *Soliloquy*ban (1710) az előbbire találunk példát, amikor arról ír, hogy egy művésznek „legalább a tökéletesség ideáját” meg kell céloznia alkotás közben, s ugyan a világ tetszésére is törekednie kell, de egy bizonyos értelemben fölötte is kell állnia, és

> szemét a legmagasabb gráciára, a természet szépségére és a számok ama tökéletességére kell függesztenie, amelyet az emberek többsége, mivel csak a hatást érzi, miközben tudatlan az okot illetően, *je-ne-sais-quoi*-ként, az érthetetlenként vagy „tudom-is-én-micsodaként” emleget, s azt feltételezi, hogy ez egy olyan fajta báj vagy elbűvöltség, amelyről még maga művész sem tud számot adni. (Shaftesbury 1999, 148)

Miközben az igazi művésznek filozófusnak kell lennie, és látnia kell – valószínűleg egy püthagóreus-platóni kontemplációban – azokat a számokat (arányokat), amelyek mindent szabályoznak és elrendeznek a világban: ennyiben áll a művész a hétköznapi emberek fölött, akik nem képesek felfogni az ellenállhatatlan és mély érzéseik és szenvedélyeik okait.[63]

„A moralisták”-ban is explicit módon szóba kerül a tudom-is-én-micsoda nem sokkal a szépség három osztályának erősen platonizáló elővezetése után, vö. (Shaftesbury 1977, 223–225). Mindössze egyetlen példát kapunk, láthatólag ezt szánja Shaftesbury

[63] A sokáig kiadatlan, félkészen kéziratban maradt, *Second Character*sben is arról olvashatunk, hogy a tudom-is-én-micsodát csak a művészet iránt érzéketlenek és ostobák puffogtatják, vö. (Shaftesbury 1914, 144). Persze azért még az ezzel való butácska dobálózás is jobb, mint a mesterkélt és pusztán kritikus preciőzök teljességgel eltorzult és kártékony ízlése, vö. (Shaftesbury 1914, 116).

paradigmatikusnak: egy elbűvölő hölgy mint „tetszetős hús-vér jelenség *[fair-fleshly]*" képében, akinek „káprázтató formája *[dazzling form]*" „bonyolult szépségek […] erejét hordja magán". Általában ezt „közönségesen a kifejezhetetlen, a felfoghatatlan, s a mit-tudom-én-mifajta szépségnek" nevezik. (Shaftesbury 1977, 228) Igaz, hogy az erotikusan elbájoló szépség a tudom-is-én-micsoda egyik megnyilatkozása, amelyet egy elbűvölő nő vagy akár férfi leírásakor használni szoktak, de kizárólag erre redukálni ezt a minőséget, elég félrevezető. Különösen, hogy Bouhours szintén egy személyközi viszonyból indul ki: Ariste és Eugène a kettejük közti „leggyengédebb barátság *[amitié fort tendre]*" (Bouhours 2010, 31) jellemzéséből jut a tudom-is-én-micsoda témájához, ennek a kapcsolatnak a megélését és intenzív átérzését nevezik – Michel de Montaigne híres barátságról szóló esszéje nyomán, ahol már szintén szerepel ez a fordulat[64] – tudom-is-én-micsodának. Noha Shaftesbury másutt nagyra tartja a barátságot (igaz, annak inkább klasszikus-heroikus változatát), itt csak ennél a káprázтató formánál marad, s amellett érvel, hogy „semmi titokzatosság nem rejtőzhet itt", ha egyszerűbb szépségek összetételeként fogjuk fel, amilyenek „az alakhoz, a színhez, mozgáshoz vagy hanghoz tartoz[nak]". Aztán tovább redukál: „Elhagyva hát a három utóbbit és a függvényükként jelentkező bájakat, szemléljük a bájt abban, mi mindenek közt a legegyszerűbb, a puszta alakban." (Shaftesbury 1977, 228) Nem mintha evidens volna, hogyan lehetne kiterjeszteni az alakra vonatkozó belátást a színre, mozgásra és hangra.[65]

> Elegendő, ha az alakzatok legegyszerűbbikét, akár egy kerek labdát, akár egy játék vagy dobókockát tekintünk. Miért van, hogy ezek az arányok még tetszenek? Miért részesítik a gömböt vagy golyót, a hengert vagy a gúlát előnyben; s miért, hogy a szabálytalan alakokat, ezekhez képest, elvetik és nem kedvelik? (Shaftesbury 1977, 228)

Tehát elemi és ösztönös preferenciánk, amellyel előnybe részesítjük a szabályos geometriai alakzatokat a formátlanokkal szemben, az alakban lévő összetett szépségek alapösszetevője; a

[64] Montaigne és Estienne de la Boetie közötti barátságnak „nem volt más eszméje, mint ő maga, csakis magára vonatkozhatott. Nem egy sajátos megfontolás, nem is kettő, nem három, nem négy és nem ezer: hanem ennek az egész vegyüléknek *ki tudja miféle párlata* volt az, mely egész akaratomat magával ragadta, elmerítette és elveszítette az övében; meg egész akaratát magával ragadta, elmerítette és elveszítette az enyémben, ugyanazon mohósággal és igyekezettel." (Montaigne 2003, 246 – az én kiemelésem, Sz.E.)

[65] Legalább a hangok esetében Shaftesbury – sok más szerző mellett – Leibnizcel is bizonyára egyetértett volna: „A zene gyönyörködtet [ti. *elbájol*] bennünket, habár szépsége csak a számok megfelelésén alapul, és a hangzó testek bizonyos időközönként összetalálkozó ütéseinek és rezgéseinek számolásán, amelyet a lélek öntudatlanul mégis elvégez." (Leibniz 1986, 303)

tudatlanok, akik nem ismerik fel ezt az egyszerű tényt, tudom-is-én-micsodának titulálják a komplex látványt, pedig „semmi titokzatosság nem rejtőzhet itt” – éppen ez a lényeg. A *Sensus communis*ban (1709) szintén megjelenik az elbűvölő hölgy példája, s Shaftesbury ott is világosan különbséget tesz a szépség alapvető és szilárd része, valamint az illékony külsődleges báj között, mondván, ha valami miatt az előbbi hiteltelenné válik, azonnal tönkreteszi az utóbbit is: „még a *külsődleges* jegyekben is leginkább valami *benső*t csodálunk, az alkatban rejtőző vonás titokzatos kifejeződését és egyfajta árnyékát” (Shaftesbury 2008, 75). Az „árnyék” – akár csak az Engell által emlegetett rokona, a „fátyol” – régi (neo)platonikus metafora, amely egyrészt a világ hierarchikus rendezettségére utal, ahol mi általában odalent lakozunk, másrészt a látás primátusára a valóság megértésében, amire a fenti, pusztán az alakra történő redukció is utalhatott. Holott a szabályos alakzatok feletti tetszésre korlátozott szépség-fogalommal szemben, az egyik leginkább jellemző belátás a tudom-is-én-micsoda kibontakozó diskurzusában, hogy annak ellenállhatatlan és bámulatos hatása valamiképp a szabálytalanból, az aszimmetrikusból és a tökéletlenből ered. Már a *Maximák* első kiadásában (1665) szerepelt a következő aforizma, még a 262-es szám alatt: „Van olyan szépség *[il y a de belles choses]*, amely sokkal vonzóbb tökéletlenségében *[imparfaites]*, mint teljes befejezettségében.” (La Rochefoucauld 1990, 170) Noha az a tény, hogy már egy kisgyermek vagy baba is ösztönösen vonzódni látszik a szabályos geometriai formákhoz, valóban bámulatos, de ez azért aligha adhatja a végső magyarázatát bizonyos szabálytalan alakok fölött érzett kimeríthetetlen meglepetésnek és megdöbbenésnek, nem is beszélve most a színek, hangok és mozgások hatásáról. A tudom-is-én-micsoda titkos gyönyöre egy láthatatlan kapcsolatból ered – ami önmagában botrányos vagy legalábbis gyanút keltő egy platonikus szerző számára –, valamiféle dinamikus viszonyból, amely a tárgy részei között és a tárgy és a szemlélő között létesül, miközben Shaftesbury kognitivista kritikája szerint ezt csak megfelelő szubjektív válaszként kellene értenünk a tárgyakban lévő bizonyos jellemzőkre, s ami a tudatlanok számára láthatatlan viszony, az nagyon is transzparenssé tehető a tudat egy magasabb és tisztább szintjén.

A gyermeki ösztönös vonzódás a szabályos formák iránt egyfajta érzéki előképe lehet az értelem hajlandóságának, hogy elrendezze az észlelt tárgyakat és rendet találjon köztük. A szépség örömteli tapasztalatát ezért lehet az egység felfedezésének látni a sokaságban, ahogy Francis Hutcheson is megfogalmazta 1725-ben (bár a formula legalább Szent Ágostonig visszavezethető). „A moralisták”-ban Shaftesbury beszél az elme „világos belső érzékletéről

[plain internal sensation]”,[66] amelynek segítségével azonnal észleljük a harmonikust, a szabályost és a rendezettet:

> Minő különbség szabályozott és rendezett mozgás meg aközött, mely fegyelmezetlen és véletlenszerű! egy nemes építész emelte szabályos és egyforma tömb meg egy egyszerű homok- vagy kőhalom között! egy szervezett test és holmi köd vagy felhő között, amelyet szellő cibál! (Shaftesbury 1977, 142)

Ez a belső érzéklet azonban nem rendelkezik igazi önállósággal, mindig együtt kell működnie az ésszel, mintegy kiegészítő képesség, hiszen miközben ösztönösen működésbe lép, ugyanakkor „az észben ráadásul az is számba vétetik, hogy bárminő dolgokban éljen rend, úgy azok egy egységes céllal is bírnak és egy irányban tartanak: vagy egyetlen egésznek alkotóelemei, vagy Önmagukban teljes rendszerek.” (Shaftesbury 1977, 142) A rendezett, tervezett, szabályos testek látványa felett érzett öröm csak egy kissé kezdetleges, bevezető jellegű fázis, amely végső kibontakozást és beteljesedést csak az ész belátásában nyeri el. Más szavakkal: annyit fejez ki, hogy lelkünk eleve a szépre és jóra (a *kalokagathiá*ra) van hangolva; morális kontextusban Shaftesbury ugyanerre használja a „természetes vonzalmat *[natural affection]*”, amely ugyancsak nélkülözhetetlen összetevő, szociabilitásunk legszebb bizonyítéka, mégis önmagában nem elegendő a morális cselekvéshez vagy értékeléshez, miként a harmónia, tervezettség és rend iránti belső érzék is igényli az ész belátását is a beteljesüléshez.

Miközben a tudom-is-én-micsoda érzelmi hatásait nagyon másképp volt szokás elgondolni: nem tudunk magyarázatot adni feltörő érzéseinkre és vonzalmainkra, és semmi biztosat nem tudhatunk arról, hogy ezek milyen viszonyban állnak az ésszel vagy bármifajta racionális renddel. Amit sejthetünk, az viszont éppen nem a harmonikus együttműködés. A tudom-is-én-micsoda szinte mindig valami olyasmi, ami elkerüli az ész ellenőrzését vagy kilóg a racionális rendből (ebben az értelemben a nevetséggessel mutat rokonságot, amely szintén eleven téma a korban, Shaftesbury számára is komoly filozófiai probléma, amellyel legrészletesebben a *Sensus communis*ban foglalkozik). Sokkal inkább az akaratra irányul, nem az intellektusra, vagy még pontosabban: közvetlenül a szívet érinti – miképp ekkortájt szokás volt megfogalmazni –, s függetlennek tűnik az észtől, a racionális megfontolástól vagy

[66] Ugyanitt más kontextusban az „*inward eye*” és a „*mind's eye*” fordulatokat is használja hasonló értelemben.

reflexiótól, sőt néha akár ellentmond az észnek.[67] A tudom-is-én-micsoda mélységet nyit meg, amelyet sohasem lehet teljesen átérezni, felfogni vagy megragadni; a képesség, amely érzékelni és értékelni tudja, gyönyörrel vagy éppen utálattal elutasítani: az ízlés, a géniusz vagy a képzelőerő. Ezek viszonya az észhez változóban van ekkortájt, de általában egy emancipációs folyamat figyelhető meg. Kétségtelen, a tudom-is-én-micsoda tapasztalata valamilyen közvetlenül és ellenállhatatlanul ható, veszélyesen előre nem láthatónak és kifürkészhetetlennek az igényét jelentheti be, ami túlságosan provokatív volt egy klasszicizáló ízlésű filozófus számára. Shaftesbury célja mindenesetre világos, azt állítja, hogy a tudom-is-én-micsoda „misztériuma" mögött kivehető egy racionálisan elgondolható mag, amely elemi és természetes („legegyszerűbb") összetevőkből áll össze. Így aztán ez a divatos minőség feloldható és megmagyarázható a tökéletesség és szépség esztétikáján belül, amely nagyon is kompatibilis platóni (vagy akár sztoikus) ideákkal.

Ennek az értelmezésnek ellent mond Patrick Müller, mert szerinte Shaftesbury mindig is tudta, hogy az észnek vannak korlátjai, pl. nem képes teljesen megragadni a „*mysterious beauty*"-t. (Müller 2010, 225)[68] Valóban, a „titokzatos / rejtelmes szépség" kétszer is előfordul „A moralisták" végén (Shaftesbury 1977, 214 és 219), s éppen az után, hogy a természeti fenséges hátborzongató színei – az afrikai sivatagok, a kietlen és zord hegyvidékek és a félelmetes, sötét rengetegek (ezekről még lesz szó a továbbiakban) – sorra kerültek és kizökkentették Theoklészt hosszan tartó filozófusi révületéből, vö. (Shaftesbury 1977, 213): azaz felmerültek olyan tapasztalatok, amelyek egyre nehezebben gyömöszölhetők bele a klasszikus szépség koncepcióba. Az eredetileg szkeptikus barát, Philoklész ekkor mondja:

> mostantól fogva […] nem lesz többé okom, hogy féljek azon szépségektől, amelyek a melankólia egy faját keltik fel bennem, mindazok a [természetes vadonként értelmezhető] helyek, melyeket megneveztünk, vagy mint e fennkölt ligetek. Többé nem kerülöm el a gyengéd zene megindító hangjait, sem el nem menekülök a legszebb emberarc elbűvölő vonásaitól. (Shaftesbury 1977, 216)

[67] A korszak híres szerelmi regényei Mme Lafayette *Clèves hercegné*jétől (1678) Antoine François Prévost *Manon Lescaut*-jáig (1731) általában szomorú történeteket mesélnek elvarázsolt szívekről, amelyek reménytelenül zuhannak az irracionális, kontrollálhatatlan, sőt olykor immorális szenvedély feneketlen mélységeibe.

[68] Gill Müllerrel, továbbá John McAteerrel és Yu Liuval vitatkozva, azt mondja, hogy tévedés hármójuk megközelítése, amely a filozófia racionalitásával szemben a vallást nem racionális alapokra helyezi Shaftesburynél, holott, Gill szerint, a vallás a természeti szépségen alapul, s ha van is olyasmi a természetben, ami számunkra nem érthető, elég sok minden más viszont racionálisan felfogható, ezért Shaftesbury szerint jogos az a következtetés, hogy értelmes célja van mindannak, amit (még) nem értünk, így a természet egésze mégis szép, vö. (Gill 2022, 48–49).

Azaz itt Shaftesbury (aki a dialógus mindkét résztvevőjének hangján szól) a szépség két fő típusaként *valójában* a (természeti) fenségest és a tudom-is-én-micsodát sorolja fel, sőt adja egyből rövid esztétikai jellemzésüket: sokat mondó, hogy csak ebben a kontextusban jelenik meg a szépség előtt a „*mysterious*" jelző. Müllerrel vitatkozva, ezt itt inkább kizökkenésnek olvashatjuk – bár a jelen vizsgálódás szempontjából jelentőségteljes kizökkenésnek –, hiszen az a szólam sokkal erősebb Shaftesburynál mindvégig, amely elutasítja annak kutatását a természetben, hogy „miképp változtathatna mindent csodássá *[how to 'miraculize' everything]*", hiszen ezzel csak „zavart hoz be a világba, megtöri összhangzatát, s szétrombolja a rendnek azon csodálatos egyszerűségét *[admirable simplicity of order]*, ahonnan megismerjük az egyetlen, végtelen és tökéletes princípiumot." (Shaftesbury 1977, 176)

Shaftesbury kettős stratégiájának másik részeként hallgatólagosan elfogadja a tudom-is-én-micsoda bizonyos jótékony vonatkozásait, de azokat más néven említi: visszaírja a klasszikus grácia (görögül *kharisz*, latinul *gratia* vagy *venustas*) fogalmába. A grácia szintén illékony minőség és a szépség megszokott kísérője, Shaftesbury gyakran emlegeti őket párban, például az iménti *Soliloquy*ból vett idézetben is, ahol a „legmagasabb gráciáról" és a „természet szépségéről" volt szó. A grácia klasszikus értelmezésének és a (platonikus) szépségnek szoros (bár többféle variációban elgondolható) kapcsolata kapóra jöhetett Shaftesbury számára, hogy ezt a számára kellemetlen felhangokkal is megspékelt, modern és túlságosan mondén minőséget „visszaklasszicizálja", s egyúttal megnyugtató helyre betagozza a saját „esztétikájába".

Ezzel szemben tudom-is-én-micsodában megfogalmazódó modern báj valami más, sok szempontból eltérő minőség, ezért az a „platonizáló" kísérlet, hogy visszavezessék a gráciába, végső soron kudarcra van ítélve. Ugyanakkor megkülönböztetésük nem egyszerű, hiszen, egyrészt, a „gráciát" kétségtelenül használják a tudom-is-én-micsoda modern nyelvében is, másrészt ennek az értelmezésnek, ti. a grácia és a tudom-is-én-micsoda hagyomány folytonosságának, nagyon is vannak képviselői: szokás volt a tudom-is-én-micsodát a (neo)platonikus grácia története újabb fejezeteként kezelni, vö. (Lafond 1969; Klein 1979, 161–169; Barnouw 1993, 53; és végső soron: Scholar 2005, 28 skk.), még akkor is, ha a klasszikus hagyomány – szemben a pl. Bouhours-nál is látszó modernnel – sokkal behatároltabb volt, hiszen alapvetően a művészetek és a művészi stílusok

vagy írásmódok kontextusában merült csak fel, továbbá a *kharisz-gratia* egyáltalán nem volt a szépség és a művészetek nagy klasszikus elméleteinek megkerülhetetlen vagy kihagyhatatlan eleme. Később Castiglione *sprezzatura* fogalmában is visszatér, amely az udvari viselkedés mint egyfajta „művészi" performansz formai jellemzője. Ráadásul a grácia, mint a szépség kelleme és szeretetre méltósága, kizárólag pozitív minőség lehetett, ezzel szemben a tudom-is-én-micsoda hatása épp annyira lehet az ellenállhatatlan vonzódás, mint a taszítás vagy akár az utálat, miként erre köztudott ismérvként már Leibniz is hivatkozik: „olykor *világosan* tudjuk […], hogy jó vagy rossz-e egy vers vagy egy festmény, mert van benne *valami*, nem tudom, mi, ami gyönyörködtet vagy taszít bennünket." (Leibniz 1986, 37) Mindenesetre jelen vizsgálódásunk szempontjából ez egy fontos történeti kérdés: ha elfogadjuk azt, hogy a platonikus szépség-hagyomány részeként tekintett grácia *egyúttal* a tudom-is-én-micsoda előzménye is, akkor Shaftesbury platonizmusa – vagy legalább alkalmi platonikus hangoltsága – nagyon is összesimulhat a formálódó modern esztétikaival, legfeljebb annyit mondhatnánk, hogy a divatos szóhasználat és néhány mondén sallang nem volt ínyére, ezért csak a megtisztítás kedvéért tért vissza a régi kifejezéshez, valamint hogy a későbbi fejlemények tükrében talán túlságosan is ragaszkodott a gráciának „a szépség kísérője" funkciójához.[69] Másként megfogalmazva: ha Shaftesbury szövegének a tükrében sikerülne a diszkontinuitás mellett érvelni, akkor a tudom-is-én-micsoda mentén formálódó modern esztétikai újszerűsége plasztikusabban állhatna előttünk. Vizsgáljuk meg ezt a kérdést közelebbről!

Bouhours *Entretiens*-jének negyedik beszélgetése a széplélekről *(bel esprit)* szól. Ariste és Eugène egyetértenek abban, hogy századukban egy kitűnő írónak vagy szónoknak nem elegendő, ha kellő eréllyel, szilárdsággal, mindamellett elmélyült tudással rendelkezik, hanem kifinomultságra, bájra és kellemre *(agrément)* is szüksége van, azaz:

> egy tudom-is-én-miféle kellemes és virágzó minőségre *[je ne sais quoi d'agréable & de fleuri]*, hogy gyönyörködtetni tudja a jóízléssel megáldott embereket, s ez az, ami a szép dolgoknak sajátos karaktert ad. Hogy világosan értsd, mire gondolok, emlékezz arra, amit Platón mondott, hogy a szépség a jóság virága. E filozófus szerint a jó dolgok, amelyek nem rendelkeznek ezzel a virággal, pusztán jók *[simplement bonnes]*, s azok, amelyek rendelkeznek vele, valóban szépek *[véritablement belles]*. […] [A] széplélek, ha platonikusan határozzuk meg, a virágba borult jó lélek *[un bon esprit fleuri]*, mint azok a fák, amelyek gyümölcsöt és virágot is hordoznak

[69] A Vénusz elbájoló vagy csábító öveként értett gráciát Montesquieu-től Schillerig még többen fogják használni a későbbiekben is.

> ugyanabban az időben, s amelyeken egyesülni látjuk az őszi beérettséget a tavaszi szépséggel. (Bouhours 2003, 242–243)

Az idézet végén a Paradicsom fáira való utalás, azaz az ember bűnbeesés előtti állapotára történő hivatkozás külön érdekes itt, amivel más szerzőknél is találkozunk (miként a következő fejezetben látni fogjuk) a korai esztétikai tapasztalat megalkotói körében – sokatmondó, hogy Shaftesbury nincs köztük (Lobis 2015, 199) –, de most csak regisztráljuk az explicitté tett spirituális réteg jelenlétét. Mindenesetre jól látszik, hogy még ha csak a szónoki vagy irodalmi stílus kérdésében is (vagy talán éppen azért, mert itt éppen ez a kontextus), Bouhours maga is a grácia platonikus hagyományához köti a tudom-is-én-micsodát mint a modern időkben immár elengedhetetlen irodalmi minőséget. Tehát ő maga is közvetlen kapcsolatot létesít a platonikus poétikák vagy művészetelméletek és a *délicatesse* új nyelve között. Pusztán emiatt mégsem kell elfogadnunk az egyszerű folytonosság narratíváját.

Elsőként felvethető az a kérdés, vajon hol beszél Platón a szépségről úgy, mint „a jóság virágáról”?[70] Nem könnyen találunk ilyen helyet. Valószínűbb, hogy Bouhours egyszerűen összekeverte Platónt egy kései követőjével: Ficino ugyanis valóban használja ezt a képet a *Lakoma*-kommentárja ötödik beszélgetésében. Ott a jóság és a szépség különbsége kerül szóba – más szavakkal: a belső tökéletesség és a külső megjelenés. A „szépség mint a jóság egyfajta virága” csodálatosan hasznos és nélkülözhetetlen értelmünk számára, hogy elérjen a dolgok látens jóságáig. A szépség virágként a jóság magjából nő ki, ugyanakkor a szépség mint egyfajta csalétek vágyat és szerelmet kelt bennünk, hogy meg akarjuk ismerni a magot: azaz a dolgok belső tökéletességét és jóságát.

> [A] belső tökéletesség hozza létre a külső tökéletességet. Azt jóságnak, ezt szépségnek nevezhetjük. Ennélfogva úgy véljük, a szépség a jóság egyfajta virága *[bonitatis florem quendam esse pulchritudinem volumus]*, amely virág csáberejével mint valami csalétekkel csalogatja beljebb vizsgálóit a rejtőzködő jóság. (Ficino 2001, 45)

[70] A modern Bouhours-kiadás amúgy rendkívül alapos francia szerkesztői itt nem sietnek olvasóik segítségére. Ehelyütt csak La Fontaine kétségkívül neoplatonikus *Les Amours de Psyché et de Cupidon*ját (1669) említik meg, s annak kapcsán Lafond fontos cikkére hivatkoznak, amely a platonikus *gratia* és a tudom-is-én-micsoda kontinuitása mellett érvel (Lafond 1969).

Ez a rész Agathón beszédének kommentárja, amelyben azért legalább a virágok és illatuk metaforája megjelenik, vö. (196b). Bouhours részéről Ficino nem reflektált beemelése ebbe a kontextusba azért is érdekes, mert a platonikus hagyományban elég egyedülálló módon nála a grácia lép a szépség elé, nem pusztán annak alkalmi kiegészítője: Ficino szépség fogalma valójában egy grácia-szépség, ld. erről még (Molnár 2007).

Bouhours valószínűleg Ficino által inspirált „tudom-is-én-miféle kellemes és virágzó minősége" inkább csak egy hasznos eszköz marad, amely értelmünket segíti valami fontosabb és mélyebb, morálisan és intellektuálisan méltóbb elnyerésében. Ha a klasszikus helyeket nézzük, idősebb Pliniusnál, Halikarnasszoszi Dionüsziosznál, Cicerónál és Quintilianusnál, a *gratia* ugyancsak mindenütt egy bizonyos stílusra alkalmazott terminus volt a retorikában, poétikában vagy festészet elméletében, miként S. H. Monk írja alapvető cikkében: „úgy érezték, hogy [a *gratia*] inkább a természet és a géniusz terméke, mintsem a művészeté és a szabályoké", s főként a stilisztikai tisztasággal, egyszerűséggel, természetességgel és könnyedséggel társították. (Monk 1944, 136) Shaftesbury maga is erre a hagyományra támaszkodik minden alkalommal, amikor a szépséget párban emlegeti a bájjal *(charm)* vagy a csinossággal *(comeliness)*, pl. ebben az egész filozófiai programját jellemző mondatban a *Miscellany*ból: „*E kötetek*[71] *fő területe és elsődleges célja az volt, hogy a szépség és a báj valóságos meglétét bizonyítsa a erkölcsi és természeti témákban egyaránt, s hogy demonstrálja a kiegyensúlyozott ízlés és céltudatos választás észszerűségét az életben és a modorok között*." (Shaftesbury 1999, 466 – kiemelés az eredetiben.) Úgy tűnik, tehát, hogy minden, amit felszínesnek, divatosnak és kiszámíthatatlanul veszélyesnek vagy észszerűtlennek tart a tudom-is-én-micsodából, azt a terminussal együtt elveti, ami viszont a klasszikus gráciával, a szépség szeretetreméltóságával, a stílusbeli természetességgel, egyszerűséggel és könnyedséggel kapcsolatos,[72] azt megtartja; másként: az a báj maradhat,

[71] Ti. a *Characteristics in Men, Manners, Opinions, Times* címen először 1711-ben kiadott összegyűjtött írásainak eredetileg három kötete.

[72] Amikor a művészetekről van szó az *Entretiens* ötödik beszélgetésében, akkor alkalmanként megjelennek reneszánsz művészet- és irodalomelméleti fogalmak: szó esik a festők egyéni stílusáról *(manières)*, említik a közhelyszámba menő összehasonlítást Guez de Balzac és Vincent Voiture írásai között, miszerint az előbbi „csodálatra méltó szépségeit *[grandes beautés]"* felülmúlják az utóbbi „titokzatos varázsa[i] *[charmes secrets]*" és „finom és rejtett báj[ai] *[grâces fines & cachées]*" (Bouhours 2010, 40–41). Bouhours ezeken a pontokon kétséget kizárólag a neoplatonikus művészetelméleti szókészletet alkalmazza: *maniera*, *grazia* stb. De ez értelmezhető szellemes átvezetésnek is a művészetek témájáról a teológiára, amit azzal tesz simábbá, hogy összecsengeti a stilisztikai *gratiá*t és az isteni kegyelem értelmében vett *gratiá*t. Ugyanakkor, ha tekintetbe vesszük, hogy Ariste szerint a tudom-is-én-micsoda majdnem mindenben fellelhető, ráadásul Eugène azzal indította ezt a témát, hogy szerinte a tudom-is-én-micsoda igazán megfelelő tárgyai inkább természetiek, mint művészetiek, akkor ez a néhány elszórt neoplatonikus művészetelméleti kifejezés nem tűnik meghatározónak.

amely összhangba hozható a szépség intellektuális és morális igényeivel. Mindenesetre ez az „esztétikai" szál a neoplatonizmus nyelvi és filozófiai keretébe ágyazhatónak látszik, de valamit nagyon nem ért meg a tudom-is-én-micsoda sokrétű alkalmazhatóságából és „esztétikai" modernségéből.

Nicholas Cronk Bouhours *Entretiens*-jének negyedik és ötödik dialógusa értelmezésekor ugyancsak ennek demonstrálásával próbálkozik: „a költői nyelvnek megvan a hatalma a magasabb igazság kifejezésére, közvetve ezért érvényes lehet a morális jóra is". Ugyanakkor Cronk kénytelen elismerni, hogy csak esetleges és halvány utalásokat találunk Bouhours szövegében a poétikának erre a neoplatonikus nyelvére; a legfőbb probléma az, hogy sehol sem találkozunk a *furor poeticus* kifejezéssel: „a minden szempontból fontos *'fureur'* alkalmazását [Bouhours] gondosan elkerüli." (Cronk 2002, 60–61) Cronk érdekes összevetést is tesz Nicholas Boileau *Traité du sublime* (1674) c. műve – amely Longinus *A fenségről* c. szövegének első modern francia fordítását és a fordítói előszót tartalmazza – és Bouhours híres *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687) c. dialógusa között, mint a fenséges esztétikája, ill. a delikátság és naiv egyszerűség esztétikája között. Megállapítja, „a fenséges esztétikáját, miközben valójában nem utasítja el, [Bouhours] legalábbis relativizálja. Azzal ugyanis, hogy [Vincent] Voiture költészetét rendkívüli módon méltatja, leértékeli a *fureur* és az *enthousiasme* neoplatonikus fogalmainak jelentőségét, amelyek viszont éppen Boileau esztétikájának a magját képezik." (Cronk 2002, 134) Úgy tűnik, Cronk Bouhours (és francia kortársai) esetében ugyanazzal a problémával küzd, ami Shaftesbury értelmezésekor is felmerülhet – amíg Cronk mindennek ellenére ragaszkodik a neoplatonikus nyelv legalább látens hatásához Bouhours esetében, addig a fentiek alapján számunkra a különbségek nagyobbaknak tűnnek.

Hiszen a hasonlóságok ellenére, a tudom-is-én-micsoda jelentősen eltér a *venustas-gratia* hagyománytól abban, hogy (minként fentebb már említettük) negatív érzésekkel vagy akár az iszonnyal is összekapcsolható. Saint-Évremond a „Sur les plaisirs*"* (1656) c. esszéjében megjegyzi, hogy a magányosság „ránk nyom egy tudom-is-én-milyen fajta gyászos hangulatot *[je ne sais quoi de funeste]*" (Saint-Évremond 1865, 29). Bouhours is beszél különféle tudom-is-én-milyen iszonyatokról az *Entretiens*-ben: a „Le Secret" c. dialógusban egy nemes lélek nyugalmának kontextusában szó van arról, hogy úgy tekinthetünk „a zárkózott személyekre *[personnes secrètes]*, mint hatalmas folyókra, amelyeknek nem látszik az alja, amelyeknek moraja nem hallható, vagy mint nagykiterjedésű

erdőségekre, amelyek csöndje tudom-is-én-milyen vallásos iszonyattal *[je ne sais quelle horreur religieuse]* tölti el a lelket." (Bouhours 2003, 205) Vagy „A tenger"-ben, ahogy az előző fejezetben láttuk, a háborgó víztömegek kapcsán „tudom-is-én-milyen gyönyörrel teli borzalmakról" beszélgetnek (Bouhours 2003, 57; Bouhours 2010, 16).[73] További különbség látszik abban, hogy a tudom-is-én-micsoda viszonya az erkölcsileg helyeshez minimum bizonytalan, semmiképpen nincs olyan szorosan összehuzalozva, mint a grácia-szépség neoplatonikus hagyományában: nem csak arról van szó, hogy a morális viselkedést – vagy pláne egy bizonyos „morális gráciát *[moral grace]*" (Shaftesbury 1999, 150) – nem tárgyalják a tudom-is-én-micsoda irodalmában, hanem inkább függetlenségét és minden hagyományos érték (beleértve az erkölcsieket is) fölöttiségét hangsúlyozzák. Gracián *Oráculo manuál*jának (1647) 127-es aforizmája, amelyre szintén emlékezhetünk az előző fejezetből, a *despejo* minősége kapcsán úgy fogalmaz, hogy ez „[t]úlmegy a könnyedségen, és a bátorságot is eléri, előfeltétele a nyűgnélküliség, melyet tökéletességgel pótol. Nélküle minden szép külső halott, és minden kellem *[gracia]* kellemetlen. Mindenen túltesz, bátorságon, okosságon, óvatosságon, sőt még a méltóságon is." (Gracián 1984, 90)[74]

A tudom-is-én-micsoda Shaftesbury számára ahhoz az udvari kultúrához tartozik, amely, egyrészt ellenszenvesen sekélyes, modoros, természetellenes (ha II. Károly, a *„merry monarch"*, uralkodására asszociálunk, akkor kifejezetten erkölcstelen) és politikailag is elfogadhatatlan, másrészt azonban – hogy egy újabb szempontot említsünk, amely a diszkontinuitás narratíváját erősítheti – egy olyan modern fejlemény, amelynek alig-alig található előképe a klasszikus antikvitásban. Egyedüli kivételként néha Petronius Arbiterre hivatkoznak, a római udvaroncra, aki Nero idején élt és alkotott. Saint-Évremond esszét írt róla (1664), ebben megjegyzi: „ő az összes ókori szerző közül az egyedülinek látszik, aki ismerte az igazi galantériát és volt hozza megfelelő ízlése, mely galantéria korunkban az udvarias jellem végső tökéletessége." (Saint-Évremond 1714, [3]) Shaftesbury egyetért ezzel a történeti észrevétellel, a gáláns irodalmi és udvari kultúra szerinte is valójában precedens nélküli fejlemény: „a gálánsság modern származék" (Shaftesbury 1977, 80). „A moralisták" egész filozófiai programját ebből az oppozícióból határozza meg, mondván, saját dialógusa

[73] Egy természeti fenséges jelenet leírásában még Shaftesbury is a „szörnyűséges szépség *[horrid graces]*" (Shaftesbury 1977, 215) fordulatot használja, bár ez itt valószínűleg csak egy szándékolt oximoron.

[74] Amelot de la Houssaie 1684-es francia fordítása alapján ugyanez: „Túlmegy a könnyedségen, eljut egészen a legfinomabb kecsességig *[galanterie]*. Szabad és fesztelen szellemet tételez fel, és ehhez a fesztelenséghez hozzáteszi a tökéletesség legutolsó vonását. Nélküle minden szépség halott, minden kellem kellem nélküli. Túlmegy az értéken, az okosságon, az elővigyázatosságon, sőt magán a méltóságon is." (Gracián 2010, 50)

„ellentétes a gálánsság és a gyönyörök modern géniuszával” (Shaftesbury 1977, 72). A korabeli divatos nagyvilág – amely főleg a francia királyi udvar affektáltsága és a „hamis gyengédséggel és hamis fenséggel teli” (Shaftesbury 1999, 149) francia és olasz szépirodalom hatása alatt áll – világfiai, „szerelmi *virtuosói*”, akik „a szebbik nemben csodálják a szépséget”, „dicshimnuszokat zengenek a kedélyről, az érzékről, a szellem *je ne sais quoi*-járól, s az elme különb s különb bájairól”. (Shaftesbury 2008, 74) Ugyanakkor, folytatja a *Sensus communis*ban, „még a külsődleges jegyekben is leginkább valami bensőt csodálunk […], s amikor másokban váratlanul megigéz minket a fellépés e méltósága, az arckifejezés elevensége, esetleg valami merész és amazoni, vagy épp lágy és gyengéd báj” – ezek mellesleg mind a tudom-is-én-micsoda irodalmából ismert minőségek és fordulatok –, „akkor elsősorban ezeknek a jellemeknek vagy minőségeknek az elképzelése kerít hatalmába”, azaz „szépséges gondolati képeket” formál a képzelőerőnk, ezek okozzák a gyönyört (Shaftesbury 2008, 75). Ez utóbbi „magyarázat” már Shaftesbury saját fejlesztése. Ismét csak intellektualizálja, gondolativá és transzparenssé igyekszik tenni az első látásra rejtélyes (emotív) tapasztalatot, avagy a túlságosan érzékit legalább imagináriussá. Majd azt is elárulja, hogyan lehet (vissza)transzformálni a modernek tudom-is-én-micsoda báját az antikok gráciájába:

> Kisebb vagy nagyobb mértékben, a maga módján mindenki *virtuoso*: mindenki a maga gráciáját hajszolja, s a maga ilyen vagy olyan alakot öltő Vénuszának udvarol. A dolgokban rejlő *venustum*, *honestum*, *decorum* ellenállhatatlanul utat tör magának. (Shaftesbury 2008, 76)

Tehát, egyrészt, Shaftesbury a tudom-is-én-micsoda kifinomult és társias nyelvezetét a klasszikus grácia eseteként igyekszik bemutatni, és ebből következően, másrészt, nem csak intellektualizál, hanem moralizál is: a modern szellemeskedők és szoknyapecér ficsúrok nagyon is alkalmasak arra, hogy a morális nevelődés *(„good breeding”)* alanyai legyenek, kiválóak az alapjaik, már csak a megfelelő vezetésre *(„liberal education”)* van szükségük; ők sokkal alkalmasabbak erre, mint a pedáns szobatudósok, vö. (Shaftesbury 1999, 148). Shaftesbury mély kapcsolatot lát filozófia – amely mindenekelőtt „az életben és a modorokban való alapos elmélyültséget” (Shaftesbury 1999, 406) jelent – és a *virtuoso*-létforma között.[75] Létezik egy bár hosszú és fáradtságos, mégis járható út a világfitól a

[75] A *virtuoso* fogalmának evolúciójáról Shaftesbury koráig, ld. (Houghton 1942).

(platóni vagy még inkább sztoikus értelemben vett) filozófusig, s mint láttuk, valójában mindannyian *virtuosó*k vagyunk. Így a saját Vénuszunknak való udvarlás kifinomult és udvarias-udvarlós gyakorlatai vezethetnek bennünket egy magasabb, azaz reflektáltabb és észszerűbb állapotba, így érhetjük el az igazi filozófia magaslatait, lelhetünk végül gyönyört „az ész és az erkölcs nemesebb tárgyaiban" (Shaftesbury 2008, 76), ami tehát egyáltalán nem valamiféle elvont elmélkedést jelent, hanem életmódot – ismét csak a *„way of life"* értelmében elgondolt filozófiát, vö. (Hadot 2010; Sellars 2016). A „*venustum*, *honestum, decorum*" hármasa mintegy a Szép, a Jó és az Igaz nagy platonikus hármasságának előképe, s magának az átalakulásnak a módja éppen az egyébként a tudom-is-én-micsoda és a gálánsság szocio-kulturális világához tartozó finom minőségek fejlesztése és „nemesítése" volna: tehát a gráciába „visszavétele" e világi gyakorlatok és minőségek számára.

Lelkesültség és furor poeticus

„A moralisták" vége felé Shaftesbury azt sugallja, hogy a modern galantéria és a *virtuoso*-létforma mind az entuziazmus egyik formája, természetesen a „derék és hitelt érdemlő rajongás" (Shaftesbury 1977, 219) és nem a vakbuzgóság értelmében.

> Költők révülete *[transport]*, szónokok fennköltsége *[sublime]*, zenészek elragadtatása *[rapture]*, virtuózok végső szárnyalása *[high strains]* – mind csupán rajongás *[enthusiasm]*! Még a tudás maga, a művészetek és a régiségek szeretete, utazók és kalandorok szelleme, galantéria, hadakozás és hősiesség – mind, mind rajongás! (Shaftesbury 1977, 219)

A lelkesültséggel vagy rajongással ismét egy platonikus témánál vagyunk, amelyet Shaftesbury alkalmazni próbál mind a modern galantériára, mind a *virtuosó*k Vénuszuknak való udvarlására. A szónoki vagy költői révület esetében ez volna a sokat tárgyalt *furor poeticus* – amelyet Cronk furcsállkodva hiányol Bouhours poétikájából. Ezzel szemben inkább azt mondhatnánk, hogy a tudom-is-én-micsoda (a delikátság és a galantéria) körül és mintájára formálódó modern esztétikai tapasztalat[76] nem kompatibilis a platonikus rajongással.

[76] Elena Russo a „*galanterie* esztétikájából" a „*goût moderne* esztétikájába" való átmenetként jellemezi a Madeleine de Scudéry, Voiture, La Fontaine és Molière működésétől a 18. század első feléig tartó időszakot:

Bouhours-nak a tudom-is-én-micsodát tárgyaló dialógusa elején a két barát összeszedi azokat a kifejezéseket, amelyekkel ha megragadni nem is, valamennyire körül lehet írni ennek a titokzatos élménynek az érzelmi hatását: „ez a valami a szív ösztöne és vonzalma, […] a lélek rendkívül finom érzése egy tárgy iránt, amely megindítja, […] csodálatos szimpátia, vagy a szívek rokonsága, *un parentesco de los coraçones*, hogy egy csiszolt szellemű spanyol szerző [ti. Gracián] szavaival éljek." (Bouhours 2010, 32), majd sietve hozzáteszik: „[e]z a sok befolyás, hajlam, ösztön, vonzalom, érzés, szimpátia és rokonság megannyi szép szó csupán, amelyeket a tudósok eszeltek ki, hogy saját tudatlanságuknak hízelegjenek vele" (Bouhours 2010, 33). Tanulságos, hogy a szóba jöhető – bár elégtelen – kifejezések e hosszas felsorolásába[77] sem fér bele a rajongás semmilyen szinonimája. Mintha a tudom-is-én-micsoda tapasztalat nem volna úgy elgondolható, hogy lelkünket egy isteni szellem birtokba veszi, ami az *entheos* (az entuziazmus gyöke) eredeti jelentése volna, amikor is egy isten lakozik az emberi testben, vö. (Dodds 2002, 297, j41); vagy amikor egy *daimón* veszi át az irányítást a lélekben, amit jól példáz Theoklész állapota, amikor a Természet-Istenséggel kapcsolatos hosszú meditációjára készül „A moralisták"-ban: „Mert jól látom én, úgy hiszem, hogy minden efféle előkészület nélkül is valamely istenség közeleg hozzánk, és már benned [ti. Theoklészben] mozog." (Shaftesbury 1977, 182) Vagy: „Ezért most, jó Theoklész […], légy egyszer újra rajongó, hadd halljam ismét az isteni dalt, mely nemrég úgy magával ragadott." (Shaftesbury 1977, 193) S arról sincs szó, hogy a lélek

„Körülbelül száz évvel korábban, hogy Alexander Baumgarten bemutatta az *aiszthétiké* területét mint az 'érzéki képzelőerő' tudományát, a modernek felfedezték az érzékenység, az ízlés és a kellem kulcsfogalmait, amelyekben összeolvadt irodalmi képzelőerő, az észlelés elméletei és a társas interakciónak mint egyfajta művészeti formának a koncepciója. Minthogy nem különítették el az művészi önkifejezést a társadalmi önkifejezés egyéb módozataitól, a modernek mélyen be voltak ágyazódva abba az arisztokratikus éthoszba, amelyet amúgy ők segítettek kialakítani." (Russo 2007, 37)

[77] Azért ha eltalálni egyik sem tudja is a tudom-is-én-micsoda jelentését, elég jól körüljárják azt a jelentésmezőt, amely körbeveszi. Richard Scholar e minőség legfontosabb és legközelebbi rokonának a szimpátia–antipátia párost tartja, az emberek és dolgok közötti befolyásos viszony értelmében. Ugyanakkor nem is azonos velük: Ariste végül azt mondja, a tudom-is-én-micsoda „az *alapja* annak, amit rokonszenvnek vagy ellenszenvnek nevezünk" (Bouhours 2010, 39 – az én kiemelésem, Sz.E.), tehát minden más elé igyekszik helyezni. (Scholar 2005, 50) A szimpátia–antipátia bekapcsolása a tudom-is-én-micsoda témájába felveti e rejtélyes minőség okkult-hermetikus és ezzel együtt neoplatonikus hátterét vagy jelentésrétegét, vö. (Scholar 2005, 73–141) Az egész világegyetemet elrendező és összetartó rejtelmes vonzás–taszítás viszonyok valóságának állítása egyúttal a modern mechanikai természetfilozófiák és -tudományok kritikájaként is alkalmazható, miképp ezt Bouhours-nál világosan látni lehet, vö. (Schmal 2010, 101–102). Ráadásul Seth Lobis érdekes értelmezésében a „szimpátia", mindezekkel az okkult-neoplatonikus tartalmakkal, központi fontosságúnak tűnik Shaftesburynél is, csak nála a természeti mágia (a cambridge-i platonisták mágikus világképe) helyett inkább „erkölcsi varázslatról *[moral magic]*" (Shaftesbury 2008, 73) van szó, amely egyúttal persze esztétikai varázslat is: tehát a morális-társadalmi szimpátia kerül előtérbe, vö. (Lobis 2015, 199 skk.). Ha mindezeket figyelembe vesszük, akkor mégiscsak feltételezhetnénk egy közös neoplatonikus nevezőt a tudom-is-én-micsoda okkult-hermetikus rétege és Shaftesbury erkölcsi mágiája között. Ezt a szálat nem követjük tovább ehelyütt.

mintegy kiemelkedik önmagából, hogy valamilyen eksztatikus állapotba jusson, a tudat egy szellemibb vagy tisztább stációjába, hogy elérjen valamilyen racionális szemlélődésig, amelyet nyugodt gyönyör kísér.

Inkább azt mondhatnánk, hogy a szívet mint céltáblát eltalálja valami láthatatlan és titokzatos, valami szúrós *(picquant)* – mint egy nyílvessző, hogy Bouhours egyik kedvelt metaforájával éljek[78] –, amely sebet ejt, s a lélek önmagában és önmagával marad, miközben elárasztja saját gyengéd érzéseinek kimeríthetetlenül gazdag áradata. Tanulságos, ahogy Saint-Évremond feltérképezi azokat a mintákat vagy sémákat, amelyekben a lelkünket elevenen megérintő tárgyakkal (azaz nagyjából a tudom-is-én-micsodával) való találkozás elgondolható a „Sur les plaisirs*"*-ben. Legalább négy altípust különböztet meg: (i) valamely titokzatos báj általi elvarázsoltság, (ii) valamely édes sebesülésből[79] adódó gyönyör – mindkét esetben a tárgy és az érzékelő-érzékeny alany arányban áll egymással. A további kettőből ez az arányosság már eltűnik, a tárgy túlnő a befogadó lélek képességein: (iii) a lélek révülete *[transports]* vagy eksztázisa *[ravissement],* ill. (iv) a teljesen elárasztott léleknek egyfajta csüggedése *[défaillances]*. (Saint-Évremond 1865, 35) Jól látható, hogy a négyből mindössze egy esetben találhatunk kapcsolatot az entuziazmus hagyományával, de Bouhours *Entretiens*-jében már hiába keresnénk a „*transport"*-t vagy a „*ravissement"*-t.[80]

Az entuziazmus – eksztázis vagy mánia – hiánya mégsem jelenti, hogy a tudom-is-én-micsoda tapasztalattal reménytelenül csak világiasság járhatna együtt.

> Ez a kellem, ez a báj, ez a megjelenés *[cet agrément, ce charme, cet air]* hasonlít a fényre, amely felékesíti az egész természetet, s amely mindenki számára

[78] A nyíllövést (valamint az orvoslást és a jóslást) persze Apollón találta fel Erósz tanítványaként, azaz vágytól és szerelemtől indíttatva, ahogy *A lakomá*ból is tudhatjuk (197a).

[79] A seb metaforája ismerős lehet az „Énekek éneke" gazdag kommentár-irodalmából, amely nagyon is magán viseli a platonikus filozófia örökségét – Órigenésztől és Szent Ágostontól kezdve Clairvaux-i Szent Bernáton át Keresztes Szent Jánosig és Ávilai Szent Terézig. Ezek a homíliák azonban egy rendkívüli spirituális eseményt értelmeznek, amikor Krisztus mint isteni vőlegény belép és megsebzi az emberi lelket mint menyasszonyt. Ez elég távol van a szívre erősen ható, azt érzéki elevenséggel érintő fizikai tárggyal való találkozástól. Ez utóbbi seb inkább emlékeztethet bennünket arra, amit Cupido nyila okoz: „Megesik, hogy valaki elnyeri tetszésünket és abban a pillanatban megszeretteti magát, amint megpillantjuk, anélkül, hogy tudnánk, miért tetszik, vagy miért szeretjük. Azt mondhatnánk, hogy az ilyen esetekben maga a természet állít csapdát a szívünknek, hogy rabul ejtse…" (Bouhours 2010, 35).

[80] Úgy tűnik, mindössze a francia nyelvről szóló második beszélgetés egy helyén esik szó az entuziazmusról (együtt az isteni furorral), de ott éppen abban állapodnak meg a beszélgetők, hogy ez a fajta költői stílus mennyire idegen a francia nyelv szellemétől, amelyet inkább az egyszerűség és természetesség jellemez, vö. (Bouhours 2003, 115).

> megmutatkozik, anélkül, hogy tudnánk, micsoda; így véleményem szerint még mindig akkor beszélünk róla a leghelyesebben, ha azt mondjuk, hogy sem megmagyarázni, sem megérteni nem lehet. Valójában ez a valami olyannyira finom és észrevehetetlen, hogy még a legélesebb és legmélyrehatóbb értelem is képtelen megragadni: az emberi szellem, amely, ha szabad így mondanom, megismeri, ami az angyalokban a leginkább szellemi, s Istenben, ami a leginkább isteni, nem képes felfogni, mi az a bájos vonás egy érzéki dologban, amely megindítja a szívet. (Bouhours 2010, 34)

A „hasonlít a fényre" kitétel kapcsán felmerülhetne, hogy a tudom-is-én-micsoda az *Állam* Nap-hasonlatára (508c skk.) megy vissza, vagy hogy a neoplatonikus emanáció örököse, s bár ezeket semmiképp nem lehet teljesen kizárni, itt mintha inkább a napfény fizikai jelenségéről lenne szó, amely a tudom-is-én-micsoda finom és megragadhatatlan, ugyanakkor eltéveszthetetlenül érzékelhető természetét illusztrálja. Fentebb már szó volt az *Entretiens* első dialógusának ama helyéről, ahol a beszélgetők előnybe részesítik a tengert a Nappal szemben: az előbbi mindig megújuló, „tudom-is-én-milyen meglepő és különös" természetével szemben, amely kimeríthetetlen gazdagságban kelt érzéseket a szemlélőben, az utóbbi megszokottá és érdektelenné válik, legfeljebb a napfogyatkozások hozhatnak még némi izgalmat (Bouhours 2010, 15), holott hagyományosan a Nap volt az istenség legfenségesebb látható képe, miként még Shaftesbury is írja: „Hatalmas lény! a Mindenható legfényesebb mása és képviselője! a testek világának uralkodója! nem pusztuló varázsú, enyészhetetlen ifjúságú! szép, gyönyörű és szinte halhatatlan teremtmény!" (Shaftesbury 1977, 201)

A „felékesít *[embellit]*" ige is feltűnhet az iménti kiemelt idézetből, amelyet ha a magyar fordító „megszépítnek" ad vissza, talán kevésbé gondolhatnánk arra, hogy a tudom-is-én-micsoda csak valami hozzáadott ragyogás lenne, amely szebb fényben mutatná és tetszetőssé varázsolná azt az egyébként morálisan magasra értékelhető tartalmat, amihez járul (mint a klasszikus *gratia* vagy a *sprezzatura* esetében), holott a tudom-is-én-micsoda inkább átlényegíti azt, amin észrevesszük, sőt szubsztantív érték hiányában is működik: ha valami vagy valaki csak és kizárólag a tudom-is-én-micsodával rendelkezik, az már nyert, meghódította a szívünket: „ez a valami önmagában is elegendő ahhoz, hogy csalhatatlanul tetszést arassunk, sőt semmi olyat nem fogunk tenni, ami ne tetszene: a tudom-is-én-micsoda minden fogyatékosságot kijavít." (Bouhours 2010, 33) Ha a világot elárasztó napfény metaforáját értelmezzük ebben az összefüggésben, akkor itt talán a napfénynek is ez a szerepe dominál: a hibákat vagy a csúfságot is jótékonyan elfedő funkció, gondoljunk a késő-délutáni aranyló napfény varázsára, amellyel leöntve a legszánalmasabb tárgyak vagy a

legkietlenebb és csúf tájak is lenyűgöző látványt képesek nyújtani: ez nem egyszerű feldíszítés, hanem transzformáció. Mindenesetre az ezzel potenciálisan együtt járó „immoralitás", tehát a valódi tökéletlenségek vagy hiányok „jótékony" elfedése, teljesen idegen a jóság virágaként elgondolt grácia hagyományától.[81]

Továbbá Bouhours itt talán túlságosan optimista, vagy egyenesen blaszfémiába csúszik (sok kritikusa tartotta így), amikor az emberi szellem számára hozzáférhetőnek mutatja be az angyalit és az istenit,[82] miközben örökre homály fedi, miért indíthatja meg „egy [bizonyos] érzéki dolog" a szívet. Nem mondhatjuk, hogy ez az érzéki dolog értelmezhető lenne, mondjuk, Ficino „földi Vénuszával", azaz a világléleknek adott „teremtőerővel", amely az első Vénusztól kapott fénynek „szikráit elterjeszti a világ anyagában. Az efféle szikrák jelenlététől a világ minden egyes teste adottságai szerint szépnek látszik." (Ficino 2001, 23) Ficino földi Vénusza ui. csak annyiban érdemel figyelmet, amennyiben és ameddig megőrzi szoros és alárendelt viszonyát az első Vénusszal. Bouhours nem áll elő ilyen platonizáló magyarázattal, annál kevésbé, mert *per definitionem* minden magyarázat lehetetlen ebben az esetben – pusztán hangsúlyosan megállapítja, a tudom-is-én-micsoda az érzéki dolog ellenállhatatlan bájában érezhető meg. Ficino megoldását alapul véve megkockáztathatunk egy általánosítást, miszerint a szépség neoplatonikus hagyományában az érzékelhető vagy érzéki (testi, anyagi) rész vagy teljes elutasításba ütközött az aszketikus platonikusoknál, vagy csak alárendelt, támogató, instrumentális szerepet játszhatott. A szépség tapasztalatának *végső* jelentősége nem volt megragadható a látható vagy tapintható *érzéki* szintjén, csak a láthatatlan szellemiben, s ehhez Shaftesbury is ragaszkodik legalábbis „A moralisták"-ban kifejtett, a szépség hierarchikusan elrendezett három osztályáról szóló elméletében: csak az elme lehet igazán szép, az elme nélküli anyag „maga a formátlanság" (Shaftesbury 1977, 223). Shaftesbury-Theoklész ugyan a teremett dolgok*ban* keres rendet, a szuverén szellem műve*ben* igyekszik

[81] „A modorossággal ellentétes erény *[virtú]* tehát, amelyet mi egyelőre fesztelen könnyedségnek *[sprezzatura]* nevezünk, azonkívül, hogy az igazi kellem *[grazia]* forrása, még egy másik díszt is magában foglal, amely bármilyen csekély emberi cselekedetet is kísérjen, nemcsak rögtön felfedi a cselekvő tudását, de a valóságnál sokkal nagyobbnak tünteti fel azt…" (Castiglione 2008, 48) Itt is legfeljebb arról van szó, hogy a *sprezzatura* érzékelése pozitívan elfogulttá tehet bennünket, de semmiképp nem arról, hogy akár be is csaphatna.

[82] Itt talán Bouhours a filozófusoknak ama általános intellektuális stratégiáira gondol, amelyekről – szemben az istenséget lényegileg felfoghatatlannak tekintő misztikus vagy fideisztikus megközelítésekkel – tradicionálisan úgy vélték, hogy akár legmagasabb ideákat is elérhetővé tehetik legalább egy nagyon szűk intellektuális elit számára. A cambridge-i platonista Ralph Cudworth-tól (aki amellett érvelt, hogy Isten bár felfoghatatlan, nem elgondolhatatlan) John Locke-ig számos kortárs filozófus volt az ember intellektuális képességei és a transzcendens tárgyak viszonylatában optimista.

fellelni az előbbi nyomait, vö. (Shaftesbury 1977, 182), de a különös teremtett létezők csak hordozói vagy esetei az egyetemes rendnek, különösségük vagy individualitásuk maga nem érdekes, csak a részesedésük a legmagasabb dolgokban: „bármi legyen is a természetben szép vagy elbájoló *[beautiful or charming]*, csupán az eredeti szépség *[first beauty]* halvány árnyéka az." (Shaftesbury 1977, 215) Az érzékeink számára a tárgyakon megjelenő szépség szükségképp tökéletlen, nem elégedhetünk meg vele, fel kell emelkednünk innen a szépséghez, „amint az valóban, önmagában létezik" (Shaftesbury 1977, 216).

Az érzéki kitüntetettsége a tudom-is-én-micsodában – amely persze épp annyira anti-platonikus, mint anti-arisztoteliánus vagy antikarteziánus[83] is, nem beszélve arról, hogy teológiai értelemben mennyire ingoványos – felkínál egy olyan intenzíven átérezhető tapasztalatot, amely összekapcsolódik minden hagyományos érték meghaladásával, s egyúttal egy újfajta spiritualitás kialakításához is elvezethet, amelyben vagy nincs, vagy csak egészen csekély platonikus felhang található. A Bouhours-tól fentebb már rövidebben idézett passzusra ebben a kontextusban is szükségünk lesz:

> De hogy kereszténykénti beszéljek a tudom-is-én-micsodáról, nincs-e bennünk valami, ami a megrontott természet minden gyengesége és féktelensége ellenére megérezteti velünk, hogy lelkünk halhatatlan, hogy a földi nagyság soha nem képes kielégíteni bennünket, hogy létezik valami, ami fölöttünk áll, ami minden vágyunk végső célja, s a forrása annak a boldogságnak, amelyet mindenütt keresünk, s nem találunk meg sehol *[le centre de cette félicité que nous cherchons partout, & que nous ne trouvons nulle part']*? Az őszintén hívő lelkek vajon nem ismerik-e fel, mint azt az egyik egyházatya mondja [ti. Szent Ágoston a 127. prédikációjában], hogy nem az e világi élet javai miatt lettünk keresztények, hanem egy másik világ tudom-is-én-micsodájáért *[pour je ne sais quoi d'un autre ordre]*, amit Isten e mostani élet után ígér nekünk, s ami az ember számára még felfoghatatlan? (Bouhours 2010, 41)

Két rejtett utalást is fellelhetünk itt. Az első, bár Boileau-Despréaux francia fordítása csak három évvel az *Entretiens* első kiadása után jelent meg, Longinus értekezésének (amelynek legalább latin fordítása hozzáférhető lehetett Bouhours számára) nyilvánvalóan platonikus színezetű xxxv. szakasza lehetne, amelyben a lelkünkbe elültetett „leküzdhetetlen vágyról"

[83] A tudom-is-én-micsoda lehet a „válasz, amelyet a racionalista filozófia adott arra a kérdésre, hogy mi történik az érzéki területén", ahogy Christoph Menke fogalmaz; mindenesetre Leibniznek kellett feltűnnie ahhoz, hogy ezen az alapon – tehát az érzékekre alapozva – megnyílhasson az „esztétikai vizsgálódások területét" (Menke 2022, 46) ebben a filozófiai hagyományban. Ezért is születtek meg azok a narratívák, amelyek Leibnizben vélik felfedezni a modern filozófiai esztétika atyját, pl. (Baeumler 2002; Barnouw 1993).

olvashatunk „minden iránt, ami örök nagyság és hozzánk mérten istenibb”, ami miatt „a törekvő ember szemlélődésének és gondolkodásának az egész világ sem elég” (Pseudo-Longinos 1965, 97) – erre a fontos szakaszra még visszatérünk a következő fejezetben. A másik Pascal *Gondolatai*nak (a Brunschvicg-féle számozás szerinti) 72. töredéke: „*C’est une sphère dont le centre est partout, le circonférence nulle part”* (Pascal 1983, 31) – amely szintén a „végtelen kör” régi metaforájának alkalmazása immár a világegyetem fizikai mérhetetlenségére[84] – ugyanezt a metaforát Shaftesbury is felhasználja (Shaftesbury 1977, 183–184). „A tudom-is-én-micsoda” c. dialógusból imént idézett passzusban, mindenesetre, a „színről színre látás” platonikus ihletésű modellje helyett a megéreztetés vagy megízleltetés kerül előtérbe (ennek jezsuita hagyományát az első fejezetben tárgyaltuk), az intellektuálisan felfoghatatlannak – köztük olyan keresztény misztériumoknak is, mint a kegyelem vagy a túlvilági élet – a közvetlen és intenzív, egyúttal személyes és individuális megélése: „*el sentir y gusta de las cosas iternamente*” (Loyolai 2009, 64).

Shaftesburyt azonban gyakorlatilag semennyire nem érdekli a keresztény ájtatosság és teológia. Daniel Carey szerint amennyire a morál és az esztétika területén Shaftesbury a természetben megalapozott mércére és az ezen nyugvó konszenzusra épít, a vallást illetően a vélemények szükségképpeni sokféleségéről, az értékek összeegyeztethetetlenségéről beszél, és a szabadgondolkodást támogatja, valamint világossá teszi azt is, semmiképp nem lehetséges az önmagában is felettébb problematikus Szentírásra véleményegységet alapozni, vö. (Carey 2005, 135–149). Tim Stuart-Buttle pedig amellett érvel, hogy Shaftesbury kifejezetten igyekszik is felszabadítani a filozófiát a keresztény tanítások terhe alól, vö. (Stuart-Buttle 2019, 89–117). Shaftesbury a vallás kérdésében még leginkább a természetes teológia sztoikus változatát kínálja; vagy Gill véleménye szerint egyfajta modern deizmust képvisel, amelyet megpróbál összehozni az entuziazmus Theoklész által reprezentált változatával, s az eredményt nem pusztán természetes vallásnak hívhatjuk, hanem „a természet vallásának” (Gill 2022, 58). Ez sem mentesíti azonban Shaftesburyt Berkeley fentebb idézett kritikája alól – a „vallásos érzület” hiányzik belőle.

Mindez nem teszi hozzáférhetővé Shaftesbury számára a tudom-is-én-micsoda keresztény vallásos-spirituális jelentőségének a felismerését, sem annak a potenciálnak a kiaknázását, amelyet e hagyományos tartalmak átkonfigurálásában az esztétikai kínálhat.

[84] A *Disproportion de l’homme* címen is ismert híres töredék esztétikai szempontú értelmezését, ld. (Pavlovits 2020, 226–236), további megjegyzéseket Pavlovits értelmezésével kapcsolatban, ld. (Szécsényi 2022b, 217–225).

Bouhours kissé botrányos kijelentése szerint az emberi elme képes megismerni azt, ami a legistenibb, itt azonban nem egyszerűen a kíváncsi emberi elméről van szó, hanem az igazi keresztény *hit*en keresztül megismerni kész emberi elméről, amely valódi személyes viszonyt képes kialakítani Istennel a jelen tapasztalat tudom-is-én-micsodájában. Ahogy, emlékszünk, rendtársa, Szalézi Szent Ferenc is már megfogalmazta 1609-ben: a mennyei vigasztalások a halhatatlan gyönyörök előízei („*avant-goût des suavités immortelles*"), amelyekkel Isten az őt kereső lelkeket megjutalmazza, miként egy szerető szülő, aki édeséggel csalogatja-csábítja a gyermekét, vö. (Sales 1832, 398). Bouhours szerint az összes *reményünk* és *vágyunk* ezzel a rejtélyes bájjal függ össze: talán ezért van az, hogy az *Entretiens* ötödik beszélgetése az Ariste és Eugène rendkívüli és megmagyarázhatatlan barátságára való reflexióval kezdődik, s az Istenhez való – mondhatni „esztétikailag" újrakeretezett – személyes viszony lehetőségének a megidézésével végződik: aki persze itt egyáltalán nem a filozófusok istene – ezen a ponton a jezsuita Bouhours projektje meglepően emlékeztet Pascaléra.[85]

> [M]aga a kegyelem *[grâce]*, az isteni kegyelem, amely annyi zajos vitát szít az egyetemeken, s amely annyi csodálatra méltó hatást gyakorol a lélekre; ez az egyszerre oly erős és oly szelíd kegyelem, amely úgy győzi le a szív hajthatatlanságát, hogy nem sérti az akarat szabadságát; amely úgy készteti engedelmességre a természetet, hogy közben alkalmazkodik hozzá; amely úgy uralkodik az akaraton, hogy az akarat önmaga ura maradhasson; ez a kegyelem tehát, kérdem, mi is lehetne más, mint olyan természetfeletti tudom-is-én-micsoda *[cette grâce … qu'est-ce autre chose qu'un je ne sais quoi surnaturel]*, amelyet sem megmagyarázni, sem felfogni nem tudunk? (Bouhours 2010, 42)

Amikor valakinek az akaratát meghatározza egy titokzatos – „oly erős és oly szelíd" – (természetfeletti) erő, miközben az mégis szabad marad, akkor az nem valamilyen megszállottság (*furor*), nem ekstázis vagy entuziazmus, még csak nem is mánia: az akarat nincs felfüggesztve valamely erősebb szellem által, nincs feloldva egy magasabb realitásban, nem fordul ki magából – ellenkezőleg: mind a jelenlét, mind az önazonosság megőrződik ebben a tapasztalatban, az akarat összhangba kerül az Akarattal a „természetfeletti tudom-is-én-micsoda" közvetlen átélésekor, ami végső soron inkább megerősíti a személyes integritást. Shaftesbury ahhoz ragaszkodik, hogy üdvös, ha az akarat mindig az ész kontrollja alatt marad, itt viszont inkább az hangsúlyos, hogy az akarat közvetlenebb kapcsolatot teremthet

[85] Aki – mint a janzenisták támogatója – persze kifejezetten gúnyolja a jezsuiták tudom-is-én-micsodáját a *Vidéki levelek*ben, vö. (Pascal 2002, 198).

Isten és ember között, mint az értelem – nem véletlen, hogy jó érvek szólnak amellett, hogy csak Szent Ágoston „találta fel" az akarat Bouhours-nál is megjelenő önálló fogalmát, ld. erről még (Arendt 1971; Dihle 1982).

Az akarat korabeli jelentőségének megnövekedésére a kegyelem és a szabad akarat körüli, már az első fejezetben is futólag említett, viták is utalnak (az imént idézett Bouhours-passzusok is ebbe ágyazhatók), de talán érdemes még két, egymástól távoli (ha nem is időben távoli) példát megemlíteni. Benet of Canfield (Benoît de Canfeld) angol kapucinus misztikus, aki a lelkiélettel foglalkozó főművében kifejezetten az akarat kérdésére koncentrál, úgy látja, mást kezd az isteni végtelenséggel az emberi értelem, s mást az akarat:

> [A]z Értelem spekulációja a mindenható, végtelen és felfoghatatlan *[allmightie, infinitie, and incomprehensible]* Istent a mi csekély képességünkhöz arányítja, a szeretet révén az akarat viszont éppen ellenkezőleg egy bizonyos mértékben Isten mérhetetlenségéhez, végtelenségéhez és mindenhatóságához *[immensitie, infinitie, and omnipotencie]* arányítja magát; így aztán az Értelem működése Istent az emberhez teszi hasonlóvá, eléri (mondhatni), hogy leereszkedjen hozzánk; amíg az Akaratban megmutatkozó szeretet az embert teszi Istenhez hasonlóvá, Őhozzá emeli fel a lelkét. (Canfield 1609, 111–112)

Ebben az összefüggésben Shaftesbury – akár platonikus, akár sztoikus elődei nyomdokain is halad – az értelem oldalán áll. Ehhez képes különösen érdekes a másik példa Descartes *Elmélkedései*ből:

> [bármely képességemet vizsgálom is,] egyáltalán semmit sem találok, amiről ne kellene belátnom, hogy énbennem kicsiny és körülhatárolt, Istenben azonban fölmérhetetlen. Egyedül az akarat az, vagyis a döntés szabadsága, amit akkorának tapasztalok magamban, hogy semmiféle nagyobb akarat ideáját nem tudom megragadni. (Descartes 1994, 71)[86]

Descartes persze legalább annyira nem tartozott Shaftesbury kedves szerzői közé, mint az obskúrus keresztény misztikusok, bármennyit köszönhettek is utóbbiak a neoplatonikusoknak. Mindenesetre az akaratra irányuló megnövekedett reflexió, vagy akár az értelemről az akaratra áttevődő hangsúly kedvezhetett a modern esztétikai tapasztalat

[86] A végtelenség és akarat kérdéséről Descartes-nál, ld. még (Schmal 2020).

kidolgozásának. Barnouw egy helyütt egy William Ockhamtól William Blake-ig ívelő brit hagyományról beszél, amelynek képviselői ellene voltak mindenféle racionális teológiának, amelyben a jóságos istenség a világot széppé és harmonikussá rendező lényként merül fel, s inkább az óceánok és hegyvonulatok látványában manifesztálódó kifürkészhetetlen istenről beszélnek, *a hatalom és az akarat istenéről*, egy a természetben elrejtőző vagy csak félig-meddig kivehető istenségről, vö. (Barnouw 1983, 29).

Bouhours fejtegetései az Akarat által meghatározott, mégis szabad akaratról Shaftesbury számára csak valamiféle veszélyes abszurditásként lennének értelmezhetők, ő a sztoikusok követőjeként a racionális önuralom elsődleges fontosságát hangsúlyozza, s minden „fantazmát" az ész fennhatósága alá rendel, hogy megőrizze a self stabilitását, vö. (Stuart-Buttle 2019, 94).

> [Ó] szuverén elme, teáltalad olyanná teremtettem, amilyen vagyok, értelemmel bíró s eszes lény, mivel természetem sajátos méltóságát az teszi, hogy tudják rólad és szemléljelek, engedd, hogy illő szabadsággal gyakoroljam azon képességeimet, melyekkel felékesítettél engem. (Shaftesbury 1977, 184)

Theoklész és Philoklész beszélgető párosában az utóbbi nem csak az olvasó passzív füleként vagy meggyőzendő szkeptikusként van jelen, hanem ő maga a megtestesült kontroll, aki az eksztatikus állapotban szárnyalni képes Theoklész iránti minden elismerése és bámulata ellenére is a józanság és racionalitás *nélkülözhetetlen* hangja marad.[87] Ehhez képest a tudom-is-én-micsoda, s vele a bontakozó modern esztétikai, mást pillant meg a világban, s más képességeket is igényel: sokkal inkább az akarat elbűvölésével van elfoglalva, mintsem az értelem kíváncsiságának kielégítésével (amit önmagáért Shaftesbury sem tartana üdvösnek),

[87] Theoklész és Philoklész párosáról és a köztük zajló beszélgetés dramaturgiájáról többféle értelmezés született. Két dolgot érdemes leszögeznünk fejtegetéseink szempontjából: valamiképp mind a két szereplő Shaftesbury hangján szólal meg, tehát egyiket sem tüntethetjük ki a szerző szócsöve címmel; azokkal szemben, akik szerint a végére a szkeptikus Philoklész annyira meggyőzetik, hogy hívővé, azaz valójában egy második Theoklésszé válik, Michael Prince-szel értünk egyet, aki szerint a kettőjük nézőpontja valójában sosem válik teljesen eggyé, vö. (Prince 1996, 54–56). Dacára Philoklész saját vallomásának: „Ó, Theoklész, szóltam, jól emlékszem azokra a feltételekre, melyek mellett felvállaltál engem azon a reggelen, mikor e rejtelmes szépség iránti szerelmem felkelteni ígérted. A feltételek rád eső részét valóban teljesítetted, és jogod van azok közé számítani, kiket megtérítettél." (Shaftesbury 1977, 219) Pár oldallal később viszont már újra kétségek gyötrik: „ha mégoly meggyőződött voltam is, s doktrínájának mégoly lelkes megtérítettje […], hogy ha e helyek s az ő [ti. Theoklész] társaságának varázsa megszűnt, kész vagyok visszaesni, s erőtlenül engedni e túlontúl hatalmas csábnak, a világnak." (Shaftesbury 1977, 238) Prince Philoklészt egy *gourmet*-hez hasonlítja, aki különféle mártásokat ízlelget a beszélgetés során; talán inkább azt mondhatnánk, hogy a Theoklész szárnyaló énekét fokozatosan megszerető és egyre jobban élvező hallgató pozícióját tulajdoníthatjuk neki, aki azonban maga sosem válik énekessé, még ha olykor dúdolgatni is próbál.

vagy kétségeinek eloszlatásával, vagy azzal a módszerrel, amellyel az értelem be- és elrendezi a világunkat. Inkább a mindig megújulni képes és kimeríthetetlen érzelmi forrás vonzza, mintsem a lélek megnyugtatása és feszültségeinek konszolidálása, inkább az itt és most megélhető, az érzékek számára közvetlenül adott misztériumban való elmerülés, mint a természetben az intelligens nyomok felfedezése és rendjének szemlélése.

Longinus

A másik formálódó esztétikai minőség, amely olyannyira fontos lesz, hogy a 18. század folyamán háttérbe szorítja majd az összes többi tárgyalását, a fenséges, amelynek történetében Shaftesbury szövegei, elsősorban „A moralisták" bizonyos passzusai, megkerülhetetlennek látszanak. Minden a fenségessel foglalkozó szócikk azzal kezdődik, hogy megemlíti egy ismeretlen 1. századi római szerző, Pszeudo Longinosz *Peri hüpszousz* című, töredékben fennmaradt görögnyelvű szövegét mint fogalmunk legfőbb és gyakorlatilag egyetlen antik forrását. Az itt vizsgált korszakban (és még azután is egy jó ideig) őt az i. sz. 3. században élt Longinus Cassiusszal azonosították, ezért egyszerűen „Longinusként" hivatkoztak rá, az egyszerűség kedvéért többnyire ezt az alakot használjuk ebben az értekezésben is. Bár a mű a korábbi időszakban jórészt ismeretlen volt, Nicolas Boileau-Despréaux 1674-es francia fordítása és az ahhoz írt rövid előszava után[88] Longinus Arisztotelész és Horatius tekintélyével vetekedő antik szerzővé lépett elő, és a fenséges hihetetlen gyorsasággal vált az elkövetkező évtizedek egyik központi fogalmává. Számtalan elemzés született és születik *A fenségről* c. műről, reménytelen vállalkozás volna megkísérelni akár csak nagy vonalakban áttekinteni a vonatkozó hatalmas irodalmat, azonban már első ránézésére is feltűnik, hogy egy irodalmi vagy irodalomkritikai, ill. retorikai érdekeltségű írással van dolgunk, amely bizonyos művek olvasóra vagy hallgatóra tett rendkívüli, ekstázisba ragadó hatását vizsgálja: „az írásművészet csúcspontja és tetőfoka a fenség […], a hallgatóságot ugyanis nem meggyőzi, hanem önkívületbe ragadja" (Pseudo-Longinos 1965, 13–15). Ezért is lett bevett a szakirodalomban Longinus fenségesét a „retorikai" jelzővel megkülönböztetni a szintén a vizsgált korszakban kibontakozó

[88] Nem Boileau-Despréaux-val kezdődik Longinus francia recepciója, pl. létezett már egy 1645-ös kéziratos francia fordítása is (túl a 16–17. századi publikált latin fordításokon), ld. erről (pl. Martin 2012; Gilby 2006, 2–4).

„természeti” fenségestől. S ugyan ez valóban hasznos distinkciónak látszik, több problémát is felvet.[89]

Játszhatott-e mégis Longinus műve valamilyen közvetett vagy közvetlen szerepet a természet fenséges tapasztalatát „feltaláló” és propagáló szerzőknél? Nem egy közülük, mint Dennis vagy Addison, maguk is irodalomkritikusok voltak, jól ismerték és használták Longinus terminusát, hivatkoztak Longinus kritikusi tekintélyére, a legkiválóbbak egyikének tartották, ugyanakkor gondosan kerülték, hogy a végtelen tengert, a zord hegyláncokat, a kietlen sivatagokat, a hatalmas sötét erdőségeket és hasonló mérhetetlen *(immense)* természeti látványokat fenségesként *(sublime)* írják le; ill. fordítva is igaz: Shaftesbury nagyon is használja az „*immensity*”-t, de csupán egyetlen egyszer említi a „*sublime*”-ot az előbbi kontextusában. Vajon teljesen elkülönült bennük a műkritikus a tájat szemlélő „esztétától”, avagy utóbbi esetben is inspirálódtak Longinusból, csak valamiért elhallgatták? Megkerülhetetlen ebben a történetben Thomas Burnet, aki a *Telluris theoria sacra* (1681, 1684) c. földőstörténeti és morálteológiai munkájában gigantikus romnak, az eredeti tökéletes isteni teremtés összedőlt, szétszabdalt és kaotikussá lepusztult maradványának láttatta Földünket. Ez a mű a fentnevezett kritikusoknak és Shaftesburynek is egyik fontos forrása (Addison még egy latin ódában is magasztalja ezért Burnetet). A fenséges történetét Longinustól Kantig viszonylag frissen újra feldolgozó Dorannek nincs kétsége afelől, hogy Burnet olvasta és felhasználta az ókori kritikust (Doran 2015, 86) híres művének azokban a passzusaiban, amelyekben a végtelenség árnyékát magunkon viselő, vad természeti látványok által mégiscsak kiváltott „magasztos és felséges *[august and stately]*” érzésekről ír. Burnet szerint: a „a széles tenger és a Föld hegyei” azok a természeti tárgyak, amelyek „egyben a leginkább gyönyörködtetők a szemlélő számára, közvetlenül a mennyek nagyszerű boltozata után, s azon határtalan régiók után, ahol a csillagok lakoznak” nincs ezeknél gyönyörködtetőbb; ugyanakkor a kiváltott érzés nem valamiféle nyugodt kielégültség, hanem egy „gyönyörködtető fajta megdöbbenés vagy csodálat *[pleasing kind of stupor and admiration]*.” (Burnet 1719, I: 191–192) Közben viszont még véletlenül sem írja le a „fenséges *[sublime]*” szót, sem nem nevezi meg Longinust.[90] És, újra, Shaftesburynél, mint

[89] Maga a megkülönböztetés is problematikus, de további kérdések is felvethetők: pl. a „retorikainak” a 18. században gyorsan változó szerepével és megítélésével vagy a „természeti fenséges” romantikus – a késő 18. és kora 19. századtól, William Wordsworthtől vagy Caspar David Friedrichtől kezdődő – kisajátításával kapcsolatban, mely utóbbi rendszerint visszamenőleg megnehezíti a korábbi időszak szerzőinek megértését.

[90] Ami természetesen nem jelenti feltétlenül azt, hogy ne ismerhette volna a fogalmat vagy ne használhatta volna fel a görög szerző művét, pusztán annyit, hogy ezt nem vehetjük biztosra. Doran magabiztossága ezzel kapcsolatban eltúlzott. Ugyanis tévesen állítja, hogy számos helyen megtaláljuk a „*sublime*”-ot Burnet

alább látni fogjuk, csak egyetlen érdekes helyen merül fel a „*sublime*” a természet mérhetetlen nagy vagy borzongást keltő látványainak[91] összefüggésében, de Longinust ő sem említi vagy idézi a természet(-istenség) tapasztalatával kapcsolatban. Ha kielégítő magyarázat erre a különös hallgatásra nem is lehet, azért az feltűnő, hogy Longinus személyében egy nyilvánvalóan erős platonikus befolyás alatt lévő szerzőt *nem* emlegetnek a természet mérhetetlen látványaira rácsodálkozó „proto-esztétikai” tapasztalat kapcsán.

Van pedig egy a szakirodalomban is elhíresült szakasz a görög szövegben, a modern kiadásokban a xxxv. – erre utal Doran is, s persze számos más korábbi eszmetörténész is idézi és kommentálja (Doran 2015, 84) –, amelyben valóban megjelennek gigantikus természeti látványok a fenséges példáiként (fentebb már említettük ezt a szakaszt, a következő fejezetben részletesen tárgyaljuk). A felvillantott természeti látványok ehelyütt nem pusztán metaforák, mint a korábbi részek természet ihlette szóképei esetében – pl. az ábrázolt dolgokat „villám módjára” átjáró fenséges sokszor idézett leírásában (Pseudo-Longinos 1965, 15) vagy Démoszthenész szónoki művészetének jellemzésében, amely „mindenkit mindig legyőz […], és mintegy mennydörgés – villám erejével igázza le minden idők szónokait” (Pseudo-Longinos 1965, 97) –, hanem közvetlen „fizikai” valójukban megmutatkozó természeti tárgyak vagy látványok:

> valahogy természetes ösztönünktől vezérelve, bizony nem a kis patakokat csodáljuk, még ha kristálytiszták és üdítőek is, hanem a Nílust és a Dunát vagy a Rajnát, de legfőképp az óceánt. S bizony a tőlünk fellobbantott lángocskát sem bámuljuk jobban, noha tiszta fényt ad, mint az égitesteket, bárha azok gyakran árnyékba borulnak, s nem tartjuk csodálatra méltóbbnak az Etna kráterénél sem, amelynek kitörései a mélységből kősziklákat, sőt egész tömböket vetnek fel, és ama föld-szülte és magában való tűz folyamait néha előontják. (Pseudo-Longinos 1965, 97–99)

Tehát egy természetes ösztönről van szó, amely – összhangban az ember magasztos rendeltetésével – még az ilyen primer benyomások között is ily módon szelektál: „fennkölten”, mondhatnánk. Ettől persze még az irodalmi fenséges vagy általában az

szövegében, mert valójában a szó kizárólag a *Sacred Theory* későbbi kiadásainak bőséges jegyzeteiben bukkan fel, azok azonban már vendégszövegek. Doran egyetlen Burnetnek tulajdonított passzust idéz könyvének főszövegében, amely szándékai szerint ékesen bizonyítaná Longinus közvetlen hatását és a „*sublime*” explicit megjelenését a *Sacred Theory*ben, vö. (Doran 2015, 86), de azok a sorok valójában William Hay nagyjából nyolcvan évvel későbbi munkájából származnak, vö. (Hay 1753, 49–50).

[91] A mérhetetlenül kicsiny – a távcsövek helyett a mikroszkópok által feltárt – világot épp ennyire szóba lehetne itt hozni, de most ezt zárójelbe tesszük.

ábrázolás vagy kifejezés fensége más lapra tartozhat, de a kettejük viszonya homályban marad (talán részben az értekezés töredékessége miatt is). Vajon a természetes ösztön kerete, modellje vagy csak valami durva előképe az irodalmi vagy művészeti fenséges tapasztalatnak? Szükséges feltétele-e vagy helyettesíthető kulturálisan? Előmozdíthatja-e az egyik a másikat? Van-e kulturális visszahatás, amely módosítaná a természetes ösztön működését? Kant majd éppen azt fogja mondani a 18. század végén, hogy a fenséges érzéséhez több *kultúrára* van szükség (a civilizációtól távol, a természet közelében élők és/vagy a bárdolatlan lelkek nem éreznek rá a fenséges ízére, inkább visszariadnak tőle), mint a szép megítéléséhez, vö. (Kant 1997, 185–186). Mindenesetre továbbra is kérdés marad, hogy a most vizsgált korszakunk kritikusai miért nem teszik *nyilvánvalóvá* az összefüggést a Longinus xxxv és a (vad, kietlen, nyers) természetben átélt „elragadó iszony *[delightful horror]*" és „dermesztő öröm *[terrible joy]*" (Dennis 1693, 134) között? Miért nem idézik vagy legalább parafrazeálják ezeket a sorokat a Longinus xxxv-ből? John Drydentől és Dennistől kezdve számos irodalomkritikus használta a longinusi-boileau-i terminust végig a 18. században, és a korabeli retorikáknak is megkerülhetetlen eleme lett. Dietmar Till például a kora 19. századig követi végig a „*sublime*" értelmezési variációit a forgalomban lévő retorikákban, beleértve a Szentírás fenséges stílusával kapcsolatos elképzeléseket (Till 2006), azonban a probléma éppen az, vajon miért nem alkalmazták azonnal a természeti nagyság felett érzett lenyűgözöttség jelölésére? Miért maradt még évtizedekig a „*sublime*" az irodalmi tájleírásokban is pusztán a „magasban lévő" szinonimája?

A „fenséges stílus" és a „fenséges" különbsége – amelyet (félrevezető módon) szokás „retorika" és „esztétika" különbségeként is bemutatni – egy másik variációnak tűnik a fenti problémára. Az előbbi tartozhatna a kifejezés kulturálisan meghatározott fennköltségéhez, a heroikus erényekhez és lelki nagysághoz, tehát magas társadalmi és morális értékekhez, az utóbbi pedig az ösztönszerű (érzelmi) reakcióban megmutatkozó és azonnali megrázkódtatást jelenthetné, amelyet a természet kolosszális látványai felett érzünk. Boileau-Despréaux nagy hatású fordítása előszavában azt találjuk, hogy „a fenségesen Longinus nem azt érti, amit a szónokok fenséges stílusnak hívnak, hanem a rendkívülit és csodálatost *[merveilleux]*, amelyre felkapjuk a fejünket, és amely eléri, hogy a mű megemeljen, elragadjon, fellelkesítsen *[transporte]*." Amíg a fenséges stílus a veretes kifejezésekből és azok sorjázásából táplálkozik, a fenségeshez elég lehet „egyetlen gondolat, egyetlen alakzat, egyetlen szófordulat." Attól, hogy valami fenséges stílusban adatik elő, még nem biztos, hogy fenséges, mert híján lehet „minden rendkívülinek és meglepőnek" (Boileau-Despréaux 1674,

45–46). Ennyiből úgy is tűnhetne, hogy Boileau-Despréaux valami közelebbről nem meghatározható szubsztantív rendkívüliséget állít szembe a megformálás speciális mikéntjével vagy a közlés meghatározott stílusával: leegyszerűsítve, az esztétikát a retorikával. Ugyanakkor mindez az irodalmi és szónoki ábrázolás elméletén belül marad, tehát szó sincs retorikán kívüli (pl. közvetlen természeti) tapasztalatokról, miközben az előszóban hosszan ecseteli a 3. századi Cassius Longinus lelki nagyságát és erényeit mint *A fenségről* megszületésének és magas irodalmi minőségének szükséges lelki-morális feltételét. Azt is érdemes észben tartani, hogy ugyan a retorika a Petrus Ramus-féle fordulat után valóban elmozdul a közlés formájának vagy hogyanjának, az ékesszólásnak a technikai kérdései felé, azért távolról sem lesz azonos azzal, hiába az *inventio* és a *dispositio* leválasztása és logikához sorolása, a cicerói orátor-eszmény is elevenen él, azaz a retorikai megformáltság nem nélkülözheti a filozófiai igazságot. Tehát Boileau-Despéraux-nál sokkal inkább a fennkölt szavak ünnepélyes sorolásában megmutatkozó stílus áll szemben a váratlanul – mondhatni pontszerűen – fellelt rendkívüli, szokatlan, meglepő beszédfordulat egyszerűségével és elsöprő erejű hatásával, ld. erről még (Cronk 2003, 82 skk.).

Ha ezt alkalmazni próbáljuk Shaftesbury korának természet-tapasztalatára, akkor – miként a „csodálatos *[merveilleux]*” jelző is sugallhatja, amelyet Louis Marin, mint láttuk, a fenséges „tudom-is-én-milyen” változatának értelmez, vö. (Marin 2009, 167) – a természeti „csoda” kínálkozik, amely számos jelentős filozófus repertoárjában szerepelt problémaként ekkortájt. A csoda a természet valamely egyszeri és váratlan rendkívüli jelensége, amelyben megmutatkozna a mindenható istenség hatalma. A gond azonban az, hogy a csodával kapcsolatban gyakran kritikus elutasításba ütközünk. Shaftesbury ebben a kérdésben sokakkal áll azonos platformon, még későbbi kritikusával, Berkeleyval is, vö. (Berkeley 1985, 213). Ha a teremtést irodalmi műnek gondoljuk el, akkor Isten a minden részletére kiterjedő, derék és gondos retorikai szerkesztés és tervezés szépségét látszik előnyben részesíteni a villámcsapás módjára kitörő fenséges pillanattal szemben. Dennis, aki pedig a longinusi-boileaui fenséges igazán buzgó alkalmazója a költészet-elméletben, ugyanígy fogalmaz 1704-ben:

> A világegyetem minden részletében rendezett, s és ennek a pontos rendezettségnek köszönheti bámulatos szépségét *[admirable Beauty]*. A mikrokozmosz mind testi, mind lelki szépségét és egészségét a rendnek köszönheti, s a rútságát és betegségeit semmi másnak, mint a rend hiányának. (Dennis 1939, I: 335)

Mindenesetre sem a sztoikus természet-koncepció, sem a bontakozó természettudományos „korszellem” nem látszik kedvezni a természeti fenséges tapasztalatának – legalábbis a longinusi (platonizáló) – értelmezési irányból.

További kérdés lehet, hogy mikortól, kinél és mennyire reflektáltan olvad össze a fentebb elkülönített két terület – a természeti és a poétikai-retorikai – a közös terminus szintjén, mikortól fejezi majd ki a fenséges egyaránt a háborgó tenger látványának és a „*Fiat lux*”[92] olvasásának megrendítő tapasztalatát? Úgy tűnik, John Baillie-nél ez már megtörtént 1747-ben megjelent esszéjében, bár azért ez a rövid írás nagyon komoly filozófiai mélységgel nem rendelkezik (Baillie 2014); Burke-nél pedig már egyértelműen egységes fogalomhasználatot látunk tíz évvel későbbről (Burke 2008). Staver nyomozott ezután talán elsőként, és úgy találta, legelőször csak 1742-ben, Elisabeth Montagu egy levelében bukkan fel a „*sublime*” mint a hegyvidéki táj által kiváltott megrendítő lelki tapasztalat megnevezése; két évre rá, Mark Akenside *The Pleasures of Imagination* c. tankölteménye már egyértelműen a „*sublime*”-mal helyettesíti be azt, ami bő harminc évvel korábban még „nagyság *[great]*” volt Addisonnál vagy – tehetnénk hozzá – „mérhetetlen *[immense]*” Shaftesburynél és másoknál, vö. (Staver 1955, 486–487).

Angyali szemsugár

Az irodalmi és természeti fenséges tapasztalat közös nevezőjének kialakítása már Shaftesbury életében elkezdődött, bár az kétséges, hogy betegségeivel küzdve, már nápolyi éveiben, mennyire olvasta a londoni folyóiratokban megjelent írásokat. Mindenesetre Addison John Milton *Elveszett Paradicsom*át részletesen tárgyaló, a *Spectator*ben megjelent esszé-sorozatában – amelyben nagyon is támaszkodik a longinusi-boileau-i fogalomra, a most idézendő esszé (a 315.) is azzal kezdődik, hogy Milton természetes géniusza milyen csodálatosan fordult a fenséges (*sublime*) mint számára legmegfelelőbb tárgy felé –, a következőt írja:

[92] Az ószövetségi mondatot a fenséges tökéletes példájaként már Longinus is hozza, aminek értelmezése később komoly vitát kavar olyan résztvevőkkel, mint Boileau-Despréaux és Pierre-Daniel Huet, ld. erről még (Doran 2015, 115–120; Till 2006, 193–208). A költői szövegként olvasható-e a Szentírás kapcsolódó problémájához, ld. még (Delehanty 2007, 236 sk).

> A Sátán, miután hosszan sétált a Világegyetem héján vagy legkülső falán, végül felfedez azon egy széles rést, amely a Teremtésbe vezetett; úgy fest, ez az a kapu, amelyen keresztül az angyalok ki-bejártak az alacsonyabb világba az embereknek szóló megbízatásaikkal. […] A Sátán egy angyal szemével (vagy miként Milton az első könyvben hívja, szemsugarával *[the kenn of an Angel]*) néz bele az Univerzum ama óriási üregébe. Végigtekint minden csodáján e mérhetetlen amfiteátrumnak *[immense Amphitheater]*, amely a menny két pólusa közt terül el, és egyetlen pillantással átfogja a Teremtés teljes körét. (Addison 1965, III: 146–147)

Milton műve Első Könyvének 59. sorában valóban ez áll: „*At once as far as Angels kenn he views*", amit a magyar fordító így ad vissza: „áttekinti – csak angyal képes erre! –". (Milton 1987, 11) A „*kenn of an Angel*" nyersfordítása itt az angyali látóképesség lehetne, de Jánosy István egy másik helyen a sokkal szebb „szemsugarát" fordítást alkalmazza, igaz, az ott a „*his visual ray*" helyett áll, de a szövegkörnyezetben a Sátán éppen egy másik angyalt pillant meg ezzel a képességével, aki tekintete hatókörén belülre („*within kenn*") került (Milton 1987, 81). Ez a fenséges pillantás – hiszen a „mérhetetlen amfiteátrum" szemlélése a természeti fenséges tapasztalatát idézi –, amely egyszerre karolja át az egészet és érti meg egyúttal a legnagyobb mélységben, leginkább egyfajta intellektuális szemléletnek tűnik, amely nem érhető el az ember számára, talán majd egyszer a jövőben igen, amikor a képzelőerő felnő az értelemhez, de most még semmiképp.[93] Henry Grove ugyanígy nyilatkozik a *Spectator* utolsó esszéjében: szerinte még az olyan nagyszerű elmék, mint amilyen Sir Isaac Newtoné is, homályosnak tűnnek „egy angyal szemsugarával *[the Ken of an Angel]*" vagy egy a test börtönéből éppen kiszabadult lélek tekintetével összevetve (Addison 1965, V: 171).

Ez az intellektuális vagy racionális fenséges azonban nem egy hús-vér szemlélő által megtapasztalható „esztétikai" fenséges, amelyet a képzelőereje vagy valamilyen speciális beállítódás (lélek- vagy tudatállapot) segítségével érzékelhet. Nem egyszerűen a szemlélő oldaláról látszik a korlátozás, hanem – Addison ezt teljesen explicitté teszi, hiszen ebben az esszében inkább ez érdekli – még az alkotó, a költő oldaláról is: a pogány ábrázolásokkal szemben (ahogy pl. Vergilius jeleníti meg Jupitert), a „Felsőbb Lény keresztény ideája

[93] Addison szerint az értelem, amikor az univerzum (mind a távcsövek, mind a mikroszkópok nyújtotta) végtelenjeit akarja megragadni, messze meghaladja a képzelőerő képességét, utóbbi gyorsan lebénul „mihelyst nagyon nagy vagy nagyon kicsiny tárgyat igyekszik befogadni […] Az értelem valóban végtelen teret nyit köröttünk minden irányban, a képzelőerő azonban néhány gyenge nekilódulás után leáll, és úgy érzi, a környező mérhetetlen űr elnyeli." Ugyanakkor „okkal feltételezhetjük, hogy a nálunk magasabb rendű lények számottevően fölülmúlnak minket ebben a tekintetben, s éppily valószínű, hogy az emberi lélek is végtelenül tökéletesebb lesz egykoron e képesség szempontjából – éppúgy, mint az összes többiéből –, olyannyira, hogy a képzelőerő talán lépést tud majd tartani az értelemmel…" (Addison 2007, 1207).

racionálisabb és fenségesebb." (Addison 1965, III: 142) Ezért Milton nem is merte a képzelőerejét szabadon engedni a keresztény misztériumok ábrázolása esetében, hanem nagyon is követte a hagyományos teológiai tanításokat, és szövegének „szépségei […] nem költői természetűek, elsősorban nem arra alkalmasak, hogy nagyszerű érzésekkel *[Sentiments of Grandeur]* töltsék el a lelket, hanem inkább áhítatos gondolatokkal *[Thoughts of Devotion]*." (Addison 1965, III: 141)[94]

Addison – Milton költői szövegén keresztül – ábrázolja, amint egy angyal fenséges pillantással átfogja a teremtés egészét, azaz valami olyasmit tesz, amit az olvasó nem lenne képes „a természetben", ugyanakkor az ábrázolt jelenet mégis fenséges hatást tesz rá, mert nagyszerű vallásos gondolatokat ébreszt (pl. a Teremtés nagyságáról és tökéletességéről, árnyalva persze a bűnbeesés okozta veszteség fájdalmával), ugyanakkor ez a tapasztalat is „racionális" marad annyiban, hogy nem költői eszközökkel, érzelmekre hatóan jár el a költő, hanem nagyszerű, áhítatra serkentő gondolatok felkeltésével.[95] Ez a különbségtétel első látásra megfeleltethetőnek tűnik a longinusi fenséges stílus első két fő forrásával, azaz „a nagyszerű gondolatok megragadásával" és „az erős és lelkesült szenvedéllyel" (Pseudo-Longinos 1965, 27). A miltoni ábrázolásban tehát az előbbiről lehetne szó – viszont, mondhatnánk, az utóbbi rovására, miközben ilyen egymást kizáró felállásról Longinus nem tesz említést, ahogy persze általában véve sem tisztázza, hogy a fenség általa felsorolt öt forrása milyen viszonyban is van egymással. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy Dennis szerint már az első két forrás megkülönböztetése is teljes félreértése a költői fenségnek, szerinte még maga a nagy Longinus is tévedett ebben: „ellentétes [a fenséges] igazi természetével" úgy elgondolni azt, hogy nincs köze szenvedélyhez. Az angol kritikusfejedelem szerint csakis a lelkesült szenvedélyek felélesztésében kell jeleskednie a legmagasabb rendű, fenséges – szükségképp vallásos – költészetnek, vö. (Dennis 1939,

[94] Tuveson is felhozza ezt az esszét példának, de ő a „nagy" (a kötőien ábrázolt természeti) és az „irodalmi fenséges" megkülönböztetését látja ebben, mondván, ez csak az utóbbira lehet példa, hiszen ugyan a jelenet fenséges és mérhetetlen, de nem „romantikus módon", azaz nem önmagáért érdekes, csak előkészíti egy „meglepő és dicsőséges" eszme bevezetését. A látvány, amit a Sátán érzékel, nem a „megistenült tér", ez Tuvesont inkább egy nagy festett tájképre emlékezteti. Szerinte majd csak Edward Young *Night Thoughts*ának IX. részével jutunk el a már önmagában is érdekes költői fenségeshez. (Tuveson 1960, 111–112)

[95] Ezt a kérdést tovább árnyalhatja vagy bonyolíthatja, hogy – miként Morris megfigyelte – Addison hasonlóképp választja el egyrészt az érzékitől, másrészt az észbelitől előbb az áhítatot (*devotion*), később – talán az előbbit parafrazeálva – a képzelőerőt, vö. (Morris 1972, 132) Valóban, Addison arról ír, hogy az „áhítat nagy elgondolásokra nyitja meg az elmét, és fenségesebb *[more sublime]* eszmékkel tölti el, mint amilyenekkel a legemelkedettebb tudományban találkozhatna; és ugyanakkor jobban felhevíti és felizgatja a lelket, mint az érzéki gyönyör." (Addison 1965, II: 287) Ezzel együtt Addison óvatosságra is int: az áhítat szétzilálhatja elménket, ha közben eszünket elmulasztjuk a lehető leghűvösebb állapotában megőrizni (Addison 1965, II: 289); mint látni fogjuk, a képzelőerőről szóló esszé-ciklusban már nem találunk hasonló figyelmeztetést.

I: 359). Dennis általában véve is kínál egy megoldást, amelyben a fenséges minősége nem a természetből, hanem csakis az emberi elméből eredhet: szerinte a költészet kizárólag szenvedélyek felkeltésével éri el az összes célját (mind a gyönyörködtetést, mind az emberi lélek megreformálását), s a lelkesült szenvedély, azaz a fenséges, sohasem a természetben található tárgyakból ébred (az azokról folyó társalgás csak vulgáris szenvedélyek forrása lehet), hanem mindig a meditációból, amely új fénybe állítja a megszokott természeti tárgyakat (mint a Nap vagy egy förgeteg), csakis ebben a speciális elmeállapotban képesek átlényegülni és fenséges szenvedélyeket kiváltani belőlünk, vö. (Dennis 1939, I: 336 skk). A spirituális gyakorlatok és – ebben az esetben – a keresztény meditáció hagyománya Dennis poétikai elveiből is visszaköszön.

Addison Milton-kommentárja indirekt módon kiemeli, hogy az Egész egyetlen pillantással való átfogásának racionálisan fenséges tapasztalata poétikai-retorikai értelemben talán nevezhető fenségesnek, de, mondhatnánk, modern esztétikai értelemben egyáltalán nem. Az angyali szemsugárból – éleslátásból és átfogó pillantásból – éppen a bizonytalanság vagy frusztráció hiányzik, a (befogadói) képzelőerő sajátos, az értelemétől eltérő, képességének a központi szerepe és annak bizsergető, különös vagy szokatlan örömöt kiváltó kudarca. Burnet rom-metaforája ebből a szempontból is nagyon kifejező: itt mindenképpen hiányzik a végső *értelmi egész* vagy az abban való feloldódás. „A képzelőerő gyönyörei” c. ciklusban Addison világossá teszi, hogy a (természeti) fenséges esetében valamilyen kudarcból származik a szokatlan öröm:

> Képzelőerőnk szeret eltelni egy tárggyal, vagy valami olyan dolog után kapdosni, ami meghaladja a korlátait. Ezek a határtalan látványok gyönyörteli döbbenetet váltanak ki a lélekből, kellemes dermedtséget és lenyűgözöttséget érzünk a hatásuk alatt. […] A tágas horizont […] a szabadság képe: a szemnek itt tere van kóborolni, széltében-hosszában bebarangolni az előtte nyíló táj mérhetetlenségét, és beleveszni a megfigyelésre kínálkozó tárgyak sokaságába. Az ilyen széles és határtalan látványok éppoly kellemesek a fantázia számára, mint az értelem számára az örökkévalóságról vagy a végtelenségről való töprengés *[speculations]*. (Addison 2007, 1188)

A végtelennel kapcsolatos spekulációk intellektuális élvezete más, mint a képzelőerő gyönyöre egy mérhetetlen látvány felett, az élmény intenzitása és „jellege” párhuzamba állítható, de nincs – vagy nem világos, hogyan lehetne – átjárás a kétféle tapasztalat között. Lehet amellett is érvelni, hogy – hasonlóan ahhoz, ahogy Shaftesburynél a belső érzéklet *[internal sensation]* és az ész – Addisonnál a képzelőerő és az értelem inkább egy tandemet

alkot, vö. (Noggle 2001, 67–69). Valószínűleg teljes biztonsággal nem eldönthető ez a kérdés, mindenesetre Addison esszéiből az is kiolvasható, hogy a képzelőerő (legalább bizonyos helyzetekben) inkább az értelem vagy az ész alternatívájaként merül fel. A Világegyetem héján sétáló Sátán „természeti" tapasztalata csak nagyon távolról emlékeztethet az általunk korábban látott széles természeti látványokéra. Ez azt a módszertani kérdést veti fel, hogy vajon a Sátán angyali szemsugarának elgondolása Milton költeményének olvastán előkészít-e bennünket a határtalan táj fenségesként való szemléletére, vagy fordítva van? Vagy ezeknek nincs szorosan közük egymáshoz, csupán távoli asszociációi egymásnak, amelyek legfeljebb árnyalják, de nem határozzák meg a tapasztalat szerkezetét? A szakirodalom egyáltalán nem egységes ebben a kérdésben, ugyanakkor ez a jelenet, a teremtés „mérhetetlen amfiteátrumát" angyali szemsugarával megragadó démon, akinek az intellektuálisan fenséges élményéről olvashatunk longinusi fenséges elragadtatottsággal, egyike lehet azoknak a pontoknak, ahol ez a két eltérő – irodalmi és természeti – tapasztalati forma elindult a lassú összeolvadás útján, és később közös terminusra lelt „a fenségesben".

Ekkortájt, nem sokkal az *Elveszett Paradicsom* megjelenését követően, a longinusi „elragadtatottság" (eksztázis, *transport*) is közelíteni látszik egy alapvetően másfajta komplex érzéshez: a megrendüléssel átélt gyönyörteli iszonyathoz, mely utóbbi nem felemel vagy kiragad önmagunkból, inkább valamilyen lesújtottság, az önelvesztés félelme vagy a spirituális elveszettség érzése adja a keretét. Ralph Cudworth – akit gyakran szokás Shaftesbury egyik fő forrásának tekinteni – a természet által belénk plántált, bennünket a legfőbb lény felé fordító szenvedélyeink leírásakor említ „egyfajta eksztázist és gyönyörteli iszonyatot *[pleasing horror]*": ez a megfogalmazás legalábbis sugallhatja a két tapasztalati forma közeledését vagy egymásba átfolyását az 1678-as *True Intellectual System of the Universe*-ben:

> [M]aga a természet világosan értésünkre adja, hogy létezik valami olyan abszolút tökéletes Létező, amely noha nem elképzelhetetlen *[inconceivable]*, mégis felfoghatatlan *[incomprehensible]* véges értelmünk számára, bizonyos szenvedélyek révén, amelyeket belénk plántált, mely szenvedélyek különben nélkülöznék azt a tárgyat, amelyre irányulnak, olyanok mint a áhítatos tisztelet, imádat és csodálat együtt egyfajta eksztázissal és gyönyörteli iszonnyal *[a kind of ecstasy, and pleasing horror]*, amelyek a természet néma nyelvén ilyenképp sokat elmondanak nekünk arról, hogy létezik egy dolog a világban, sokkal nagyobb és hatalmasabb, mint az

> elménk és a gondolataink, hogy ez éppen ugyanaz számukra, mint az óceán a keskeny csónakok számára… (Cudworth 1743, II: 640)

Elképzelhető, hogy Cudworth, mint rendes platonikus, ehelyütt csak a görög „φρίσσω”-t akarta feleleveníteni a *horror*ral (vagy a teljes jelzős szerkezettel), amely a magában vett szép vagy annak evilági mása láttán érzett megborzongást vagy reszkető félelmet jelenti a *Phaidrosz*ban.[96] A „*pleasing horror*” fordulat másik, nem sokkal korábbi előképét az előző fejezetben már láttuk Bouhours 1671-es *Entretiens*-jében is a tudom-is-én-micsoda és az esztétikai értelemben érthető fenséges témájának összekapcsolhatóságát demonstrálandó: a viharos tenger „tudom-is-én-milyen gyönyörrel teli borzalmat kelt, és egyszerre nyújt rettenetes és tetszetős látványt” (Bouhours 2010, 16). Ugyanitt idézi Torquato Tassót is: „Mily szépet látni ím, e borzalomban, / öröm születik itt e félelemben.” (Tasso 1995, 331 [XX. 30.]).[97] Cudworth azonban nem olvasott franciául, ezért nem lehetünk biztosak abban, hogy Bouhours inspirálta a kérdéses kifejezést.

A legnagyobb nehézség abból adódik, hogy a longinusi fenséges platonikus közegben született, s feltételezni látszik egy hierarchikusan rendezett kozmoszt, amelyen belül az ekstázis mindig önmagunk „felfelé történő” meghaladásaként vetődik fel, amíg a természeti fenséges, a mérhetetlen új, természettudományos inspirációjú tapasztalata elsősorban a nagy, horizontális és fizikai kiterjedéssel kapcsolatos, s egyfajta eltelítődésként és egyre inkább „gyönyörteli iszonyatként” írható le a hatása. Ebből a szögből Shaftesburyt – a klasszikus vonzalmaival és platonikus szimpátiáival, Theoklészének visszafogott filozofikus ekstázisával és azzal, hogy a platonikusban explicit módon a „fenséges *[sublime]*” stílusú filozofálás típusát találta meg, vö. (Klein 1994, 43) –, sokkal több látszik kötni az előbbihez, holott az utóbbi esztétikatörténetében szokás őt sűrűn hivatkozni, aminek természetesen megvannak a megfelelő szöveghelyei nála, elsősorban „A moralisták”-ban, de ettől még ez a feszültség nem lesz kisebb. Talán az a leginkább félrevezető, hogy utólag az eleinte „nagynak” vagy „mérhetetlennek” nevezett újat is a klasszikus „*sublime*” kategóriája alá sorolták, mint láttuk, az 1740-es évektől kezdődően. Az utólagos fogalmi átkeretezés

[96] „Aki ellenben az imént avattatott be, és sokat szemlélt az ottaniakból, amikor itt [ti. ebben a látható ’árnyékvilágban’, amelyben élünk] pillant meg istenhez hasonlatos arcot vagy testalkatot, amely a szépség hű utánzata, először *megborzong* és szívébe lopózik valami a hajdani megrendülésből, majd rátekintve istenként tiszteli […]. S amint rátekint, a *borzongás* szokatlan verejtékezésbe és hevülésbe megy át; szemén át befogadva a szépség áramlását, fölhevül.” (Platón 2005, 52–53 [251a] – az én kiemelésem, Sz. E.)

[97] A Tassónál található fájdalmas gyönyörről és ezzel kapcsolatban a *„non so che”* (amely szintén a tudom-is-én-micsoda előképe) kiterjedt használatáról, ld. még (Praz 1968).

szempontjából kiváltképp tanulságos, hogy Kant agyonidézett soraiban a második *Kritika* zárszavából éppen „csillagos eget" emleget, amely – a „morális törvény" mellett –, újra és újra csodálattal *(Bewunderung)* és hódolattal *(Ehrfurcht)* tölti el őt (Kant 1998, 189). Bár itt nem ez a téma, azért a „fenségesség *[Erhabenheit]*" is előfordul egyszer ebben a kontextusban. Mindenesetre a csillagos ég fenségének tapasztalata diszkréten ötvözni képes az ősi ég-istenség és a hierarchikusan rendezett kozmosz képét, egyáltalán a felfelé tekintés vagy felemelkedés régi metafizikai hagyományát a modern térbeli mérhetetlen egyetlen egészben való fizikai átláthatatlanságával. A csillagos ég egyszerre van „odafent" és közben határtalanul tágas még boltozatként tekintve is, egyszerre lehet „minőségi" vertikális és „mennyiségi" horizontális. Kant – és mindenki, aki sorait előszeretettel idézi – ezzel finoman világnyi különbségeket mos össze.

Miközben a mérhetetlen természeti tapasztalatát leíró Shaftesbury és kortársai még alig-alig hivatkoznak a csillagos égre (itt most a szabad szemmel látható boltozatról van szó) – ha már az égre, akkor inkább a tiszta kék égre –, esztétikainak nevezhető kontextusban, s az végképp nem jellemző, hogy a megragadni kívánt új (esztétikai) tapasztalatnak, amit utólag természeti fenségesnek hívunk, a csillagos firmamentum lett volna az egyik paradigmatikus példája, ahogy Kantnál a harmadik *Kritiká*ban (ehelyütt az óceánnal párban), vö. (Kant 1997, 191–192). A távcsövek feltárta univerzum mérhetetlen terei és a bennük sejthető végtelen világok természetesen sokaknál tematizálódnak, bár eltérő hangszerelésben: a kétségbeeséstől a felszabadult ujjongásig. Például Pascalnál: „Vizsgálja tehát az ember az egész természetet a maga fenséges és teljes nagyszerűségében […], s amikor a földet már csak pontnak látja e csillag [ti. a Nap] leírta hatalmas körpályához viszonyítva, ámulva vegye észre", hogy haladhat képzeletben tovább és tovább vég nélkül (Pascal 1983, 319); Fontenelle-nél: „most, hogy ezer és ezer örvényre osztva végtelen nagyra és mélyre tágították [számomra az eget a csillagászok], úgy érzem, sokkal szabadabban lélegzem, tágasabb térben élek, és persze a világűr is új pompájában áll előttem" (Fontenelle 1979, 117); Addisonnál: ha távcsöveinkkel kutatva „egyre csak újabb égboltokat és újabb fényforrásokat fedezünk föl […], akkor elveszünk a napok és a világok labirintusában, és elképedten állunk a természet mérhetetlensége és pompázatossága előtt" (Addison 2007, 1206);[98] vagy éppen Shaftesburynál „A moralisták"-ban:

[98] Addisonnak vagy egy korábbi mondata „A képzelőerő gyönyörei"-ben, amelyben a csillagos és meteorok okozta csóváktól pompás éjszakai eget és az óceánt említi egyszerre, de ott még csak nem is pusztán a „nagy"-ra hozza példának ezeket, hanem a további két esztétikai minőséggel való keveredésére, vö. (Addison 2007, 1188).

> A szomszédos bolygókon kívül […] az állócsillagok minő sokaságát láttuk ragyogni alig egy órája még a tiszta éjben, mely épp most engedte át a nappalnak helyét? Mesterséges segítséggel mennyit fedeztünk még fel? És mégis mennyi marad még felfedezéseink körén túl! Bármily összezsúfoltnak tűnjenek, egymás közötti távolságuk művi úton éppoly megmérhetetlen, mint a távolság köztük s miközöttünk. Miből is természetes módon megtanuljuk azon lény roppant mivoltát, aki – át e mérhetetlen tereken – testek ily végtelen sokaságát rendezte el… (Shaftesbury 1977, 200)

És még számos hasonló idézetet lehetne hozni. Többnyire azonban a távcsövek feltárta felfoghatatlanul hatalmas, hideg és üres terek képzeletbeli látványát kapjuk, megszámlálhatatlanul sok további elérhetetlenül távoli naprendszerrel, és egyáltalán nem a fenségesként megélt csillagos ég élményét. Még csak nem is nevezhető mindegyik tér-tapasztalat esztétikainak: a fenti példákban talán Fontenelle-é, kis jóindulattal, és Addisoné. Shaftesbury passzusa is inkább természetes teológiai érdekeltségű. S az is figyelemreméltó benne, hogy milyen sietséggel lép túl a csillagos ég tényleges látványán, hogy a távcsövek felfedezéseivel és a tér képzeletbeli tágításával foglalkozzon, s ezáltal jusson el a „roppant lényig", aki persze „elrendezi" a mindenséget.

A csillagos ég témáját talán éppen azért mellőzték vagy azért kezelték visszafogottan és tartózkodással a proto-esztétikai vagy korai esztétikai próbálkozásokban, mert az ezzel társítható tradicionális eszmék a léleknek a transzcendens irányába való felemelkedéséről és az ember metafizikai rendeltetéséről nem illeszkedtek ahhoz a tapasztalathoz, amelyet ekkortájt fedeznek fel: az égboltozat „mögött" megnyíló mérhetetlen terekről, s az abban feltáruló – félelmetes, fenyegető vagy akár pompázatos, de – embertelen és egyáltalán nem ember-léptékű vagy az ember számára való természetről. A távcsövek és mikroszkópok által megmutatott határtalan tágasság és mélység vált izgalmassá, amely éppen azzal jár(hat) együtt, hogy emberi egzisztenciánk eljelentéktelenedik, hogy rendeltetésünkről többé semmi, vagy semmi bizonyos, nem mondható. Ezen új tapasztalattal kapcsolatos feszültségeknek, félelmeknek, csodálatnak, egzisztenciális szorongásnak a feloldása ekkortájt még nem egyfajta kanti „esztétikai elsajátítás", amely végül mintegy az ész nemesebb vagy magasabb szempontjából fölébe kerekedik a mérhetetlen nagyságnak és erőnek a fenséges tapasztalatában, hanem egy borzongatóan és felkavaróan új *viszony* kialakítása a természettel

---

Fentebb már láttuk a csillagos és holdfényes égboltot megjelenni a *Spectator* 565-ös számában is, arról az értelmezésről még lesz szó a negyedik fejezetben.

korábban az ember számára elviselhetetlenül ridegnek tartott régióin és látványain keresztül. Ha tovább olvassuk a második Kritika zárszavát, akkor ott Kant is további világok végtelen sokaságáról fog beszélni; ehhez képest az éjszakai égbolt fenséges tapasztalatáról szólva a harmadik *Kritiká*ban már határozottan elutasítja ezt:

> Amikor tehát *fenségesnek* nevezzük a csillagos ég látványát, akkor a megítélésnek nem tehetjük meg alapjául fogalmainkat az eszes lények lakta világokról, melyek körül a teret betöltő fényes pontok, mint e világok Napjai, célszerűen mozognak a számukra kijelölt pályákon. Ítélnünk pusztán aszerint szabad, amilyennek az eget látjuk: tág, mindent átfogó boltozatnak… (Kant 1997, 191)

Túl ezen a diszkrepancián, vö. (Etlin 2012, 231, j6), a második Kritika híres mondata – és annak jelentős hatása – éppen azért nehezíti meg az ég látványával kapcsolatos természeti fenséges *újszerűségének* a megragadását, mert rávetíti erre a korábbi metafizikai hagyományt. A korszakunkban megjelenő, többnyire nagy kezdőbetűvel írt, „hipnotikus hatású" (Tuveson 1960, 58) varázsszóvá váló „mérhetetlen" újfajta emberi viszonyulást követel a természethez: az esztétikai az egyik ilyen lehetséges viszony, talán mondhatjuk, kitüntetett viszony, azon belül a természeti fenségesként azonosított a legjellemzőbb (de az újszerűnek, a csodálatosnak is lehet ebben szerepe), ugyanakkor mire Kanthoz érünk, a „felület-szerű" vagy gömbhéjként látott égbolt lesz az adekvát esztétikai tárgy, ha a fenségesről van szó: a fölénk boruló boltozat elrejti a szédítő és örvénylő, felfoghatatlan mélységű tereket, éppen azt, ami megrészegítette korszakunk számos gondolkodóját. Ha használjuk is a „természeti fenséges" kategóriáját a továbbiakban, nem árt észben tartani, hogy a 17. század végén és a 18. század elején más tapasztalatra vonatkoztatható, mint Kant nyomán a 18. század legvégén. Korábban sokkal több volt ebben az, amit a jelenkori környezetesztétikák a „környezetbe" való emberi involváltságnak neveznek, mint a „szcenikus" – tehát valamiképp állóképszerű objektummá merevítő – kanti esztétikai viszonyból.[99]

A fentiekben néhány kettősséget láthattunk, amelyek meghatározzák a vizsgált korszak elgondolásait arról, amit fenségesnek nevezünk meg utólag, s ezen kettősségek

[99] A természeti fenséges rehabilitálásáról vagy ismételt beemeléséről a kortárs környezetesztétikába, ld. még (Brady 2012; Shapshay 2013; Arcangeli – Dokic, 2021).

erőterében mozog Shaftesbury is: egyrészt eleven a Bolieau-Despréaux 1674-es francia fordítása óta a longinusi hagyomány a maga eksztázisával, másrészt a világegyetem új, természettudományos felfedezések által inspirált képe is a gyönyörteli iszonyattal; az angyali racionális fenséges emelkedettsége és a kudarcra ítélt emberi képzelet édes frusztrációja; a kozmosz rendjének megsejtését kísérő áhítat és a gigantikus rom keltette csodálkozó borzongás is.

Szent erdei színterek

„A moralisták" harmadik részében tehát Theoklész, a költőien szárnyaló filozófus az (eleinte) szkeptikus barátja, Philoklész társaságában reggel kisétál a természetbe, és ott utóbbi unszolására egy hosszú-hosszú lelkesült himnuszt intéz a Természet-Istenséghez, amelyben igyekszik azt – annak szépségét – a bennünket körülvevő mérhetetlen univerzumban mindenütt jelenlévőnek bemutatni. A képzelet szárnyán röpülünk Theoklésszel a távcsövek feltárta legtávolabbi régióktól a Föld ember által nem vagy nagyon kevéssé lakott tájai fölé, és tipikusan a visszamenőleg természeti fenségesnek nevezhető látványok során át érünk el a társiasan emberi világ határáig. Az utolsó megidézett helyszínek Egyiptom sivatagjai, Atlas hegyének zord és kopár tájai – amelyek (*hommage à* Burnet) „nemes romként" mutatják a Földet –, majd legvégül hatalmas fák alkotta sötét rengetegbe vezet az utunk. Mindhárom jelenet fontos a modern esztétika formálódása szempontjából, de most csak a legutolsóra koncentrálunk:

> Ám itt, a hegységben félúton, dús és tágas erdőszegély kínál a fáradt utazóknak pihenőt, kik most az örökzöld és sudár fenyők közé kerülnek, és nemes cédrusok közé, melyek tornyos feje végtelennek látszik az ég hátterén, a többi fa pedig csupán bokornak tűnik mellettük. És itt egy új, másfajta borzalom *[different horror]* ragadja meg az utazókat rejtekükben, mikor a napfényt elnyelik a sűrű erdő mély árnyékai, amely felettük összezárul szorosan, sötétséget s örök éjét terítve mindenre alant. A pislákoló és kísérteti fény éppoly elborzasztónak tűnik *[the faint and gloomy light looks horrid]*, mint az árnyék maga; és e helyek mélységes csendje csendet parancsol az emberekre, belereszketnek, amint minden hang rekedten visszahangzik az erdő tágas barlangjainak belsejéből. A tér itt megdöbbenést kelt; maga a csend is mintha titkot hordana, míg egy ismeretlen erő munkál az elméken *[unknown force works on the mind]*, s kétes tárgyak mozgatják meg az éber érzékeket. Titokzatos hangokat *[mysterious voices]* hallanak vagy vélnek hallani, és mintha istenségek tűnnének fel különböző alakokban, kik sehol nem jelennek meg láthatóbban, mint ezen szent erdei színtereken, melyek régtől fogva szolgáltak templomokként, és kedveztek az antik

> világ vallásának. Még mi magunk is, akik a föld oly sok tündöklő részéről világos betűkkel olvashatjuk le az istenséget, inkább e homályosabb helyeket választjuk, hogy e titokzatos lényt megnevezzük *[these obscurer places to spell out that mysterious being]*, ki gyenge szemünk előtt leginkább felhő fátylában jelentkezik... (Shaftesbury 1977, 212–213)

Rendkívül kifejezőnek és gondolatmenetünk szempontjából központi fontosságúnak tartjuk ezt a bekezdést, még többször fogunk rá visszautalni a további fejezetekben is. Először a „világos betűkkel olvashatjuk" és a *„to spell out"* (kibetűzzük) fordulatokra érdemes felfigyelnünk. A látható, fizikai világot úgy olvassuk, ahogy egy (fenséges) irodalmi művet vagy egy szent könyvet. A Természet mint könyv metaforája nagyon is eleven a korszakunkban, Robert Boyle is használja, akinek pedig „korszerűbb" képe volt a fizikai univerzum végtelenül nagy és végtelenül kicsi régióiról, mint Miltonnak és az ő Sátánjának vagy Burnetnek vagy Shaftesbury-Theoklésznek. Boyle – hasonlóan a Royal Society számos tagjához – a természetfilozófia legfőbb célját egyáltalán nem valamiféle „varázstalanításban" látta, hanem Isten létezésének, hatalmának és bölcsességének világos bebizonyításában, amely nagyon is előmozdítja az ájtatosságot és építőleg hat bizonyos erényekre. Ehhez számos helyen kiaknázza a természet könyve metaforát, hogy megmutassa, az experimentális tudományok morális és vallási igazságokat képesek beláttatni velünk, vö. (Harrison 2014, 113–133). Az 1671-es *Usefulness of Natural Philosophy* c. művében sokatmondó megkülönböztetést tesz:

> A világegyetem nagyszerű építményének puszta látványa, mely látványt különös és hasznos teremtmények oly különleges változatossága tölti ki és ékesíti fel, elegendő lenne, hogy csodálattal és örömmel vegyes elragadtatást *[transport]* váltson ki belőlünk, ha köznapiságuk nem gátolná érvényesülésüket. […] De ha e csodálatos szerkezet puszta szemlélése alkalmas arra, hogy ennyire gyönyörködtesse az embereket, mennyivel több kielégülést […] kínálhat az értelmes szemlélőnek, aki képes mind megérteni, mind megérezni *[relish]* annak csodálatos architektúráját és ügyes megtervezettségét: mert a természet könyve egy átlagos bámészkodó számára és egy természetkutató számára olyan, mint egy hieroglifákkal teli ritka könyv egy gyermek és egy filozófus számára; az egyiknek elég gyönyörködtető a könyvet díszítő különleges képek furcsasága és változatossága, amíg a másik nem csak az érzékeinek *[sense]* tetsző külső tárgyakat élvezi, hanem egy sokkal magasabb kielégülésben is részesül, amikor az alkotó tudását csodálja, és amikor rájuk lelvén magát gazdagítja ama nehezen hozzáférhető és burkolt igazságokkal, amelyek ügyesen jelezve vannak ezekben a tárgyakban. (Boyle 1772, 6)

A természet könyvét tehát legalább kétféleképpen olvashatjuk, mindkét változatnak van vagy lehet „(hatás)esztétikai” vonatkozása. Ugyanakkor az is világos, hogy Boyle értelmezésében a nem tudósi-filozófusi mélységben olvasók számára a természet csak felszínes gyönyörködést szolgáló képeskönyv marad, az érzékek szintjén megélt élvezet; az igazi vagy teljes öröm mégis csak a racionális belátásból jön. Igaz, a kettő nem is áll ellentétben egymással, a tudós-filozófus is élvezi azt, amit egy átlagember, csak ehhez még hozzájön valami sokkal több és magasabb rendű, ő egyszerre képes érteni és örömmel érezni vagy ízlelni a teremtett világot; rejtett tudásra szert téve mélyebb és intenzívebb intellektuális örömmel egészíti ki a „puszta látványból” fakadó örömet. Noha természetesen szokás a 17. századi fizikoteológia „esztétikai” aspektusairól beszélni, pl. (Zeitz 1992; Mayhew 2004; Walsh 2021, 100), az utóbbi – a hierarchia magasabb fokán álló – örömforrás mégsem tekinthető modern értelemben esztétikainak, legalábbis ebből az irányból nem érthető ízlés és képzelet 18. századi újszerűsége. Boyle-nál és más korabeli természetfilozófusnál és fizikoteológusnál az igazi, a magasabb rendű gyönyör végső soron mégis csak abból jön, hogy az értelem kisilabizálja a rejtett tudást. Noha Shaftesbury aligha a modern természetkutatókkal vállal közösséget, amikor úgy fogalmaz, hogy „[m]ég mi magunk is, akik a föld oly sok tündöklő részéről világos betűkkel olvashatjuk le az istenséget”, hanem inkább sztoikus magyarázatok lebeghetnek a szeme előtt, a Boyle által is használt metaforát alkalmazza nagyon hasonló módon. Azonban nem ez az utolsó szava, hiszen Theoklész ezen a ponton felocsúdik hosszú, bár azért menetközben párbeszédes részekkel többször megszakított, révületéből, és ahogy Philoklész megállapítja: „a fenségestől *[sublime]* most búcsút veszen”, elhagyva e „barátságtalan helye[ke]t *[unsociable places]*” (Shaftesbury 1977, 213), másra irányítja figyelmét – ám most éppen ez a végső pont a legérdekesebb számunkra.

Az erdei színhely meglehetősen kísértetiesnek tűnik: homály, bizonytalan fények, kivehetetlen hangok, ismeretlen erő, borzadály. Nem magától értetődő, honnan jöhet majd a gyönyörteli és vonzó komponens, amely kitüntetett – látszólag még szó szerint is fenségesnek *(sublime)* nevezett – tapasztalattá teszi ezt az amúgy elképzelt helyzetet. A „fenséges” szó megjelenésének – bár kétségkívül érdekes – jelentőségét ebben a szövegösszefüggésben azért nem kell túlhangsúlyozni, hiszen másutt nincs példa erre Shaftesburynél, s érthetjük úgy is, hogy Theoklész vízióinak lelkesültségére vonatkozott, mondhatnánk, azok fennen szárnyalására, nem pedig a megidézett társiatlan természeti színhelyek jellemzésére. Az erdei jelenet értelmezéséhez két lehetséges 1. századi klasszikus előképet is megidézhetünk.

Seneca 41. levele és Lucanus *Pharsália*jának egy részlete (III. 423–448) kínálja magát. Az előbbiben találjuk a következő leírást:

> Ha szokatlanul magas, vén fákkal benépesített vadonba jutsz, ahonnan az ég kékjét száműzi az egymásba fonódó ágak szövedéke, az erdő sudársága, a hely magányossága, a sűrű és folytonos árnyék keltette csodálat a szabadban egy istenség jelenlétének hitét ébreszti benned. S ha egy tövig kivájt sziklákból álló barlang, melyet nem kézzel faragtak, hanem természetes úton tágult akkorára, hegyet egyensúlyoz a hátán, lelkedet valamilyen istenfélő sejtelem üli meg. Tiszteljük a nagy folyamok forrásvidékét. Oltárok emelkednek ott, ahol váratlanul széles folyók bukkannak elő búvóhelyükről. Nagy becsben tartják a meleg vizű forrásokat, és bizonyos tavakat vagy homályosságuk, vagy roppant mélységük avatott szentté. (Seneca 1980, 274–275)

Egyrészt a magas fák alkotta erdő a homály keltette csodálattal csak az egyik példa a „szent" természeti helyekre a barlangok és források mellett; másrészt világos lesz a továbbiakból, hogy Senecát nem önmagukban e természeti helyszínek érdeklik, csak a közismert vallásos hiedelmekből ismerős természeti példákat szolgáltatják számára ahhoz, hogy az emberi nagyság és kiválóság iránti csodálatunkat jellemezhesse: a megingathatatlan, szenvedélyektől mentes, minden körülmények közepette derűs és nyugodt embert, „aki az embereket felülről látja, az isteneket pedig egy szinten magával". Vajon nem „fog el iránta tisztelet" bennünket, kérdezi Seneca, ugyanúgy, mint az említett szent helyek közelében? Az ilyen kiválóságról mondhatjuk:

> Isteni erő szállott belé. A kiváló szellem önmagát kormányozza, mindenen mint semmiségen átlép, kineveti, amitől rettegünk s amit áhítunk: égi hatalom irányítja. Ilyen nagyszerű lény nem állhat meg valamilyen isteni erő támasza nélkül. Így önmaga jobbik részével ott tartózkodik, ahonnan leszállt. […] [A] nagy és szent lélek (csak azért szállt le, hogy közelebbről megismerjük az istenit) velünk mulat, de eredetéhez tapad – onnan függ, oda tekint és törekszik. (Seneca 1980, 275)

Az „istenfélő sejtelem" és az ebből fakadó csodálat vagy tisztelet köti össze a szent helyeket az isteni tulajdonságokkal rendelkező emberrel. Shaftesburynél, azonban, noha e sztoikus értékek nagyon is az ínyére valók volnának, nem erről van szó, ehelyütt egyáltalán nem moralizál. Csupán az „egy istenség jelenlétének hite" dereng hasonlóképp, amelyet a hatalmas fák alkotta erdei szín óhatatlanul felébreszt benne. Shaftesbury kifejezetten hivatkozik is az „antik világ vallására", de nála már a borzongató hely, a hatalmas tér, a fény

hiánya, a kivehetetlen kísérteties hangok válnak fontossá, amelyek ennek a természetinek a misztérium-jellegét erősítik, s eltávolítanak attól az ideáltól, amelyet Seneca is propagál, s amely végső soron még a „mi magunk is, akik a föld oly sok tündöklő részéről világos betűkkel olvashatjuk le az istenséget” mondatban is ott van.

Lucanus *Pharsaliája vagyis a polgárháború* c. művének harmadik könyvében egy hideglelős erdei színhelyet mutat be, amikor Massalia görög gyarmati város (a mai Marseille) Caesar vezette ostromáról mesél. Ez a jelenet egyáltalán nem annak az isteninek a megsejtéséről szól, amely a legnagyobb emberek életében is felfedezhető, s amely Longinus (azaz – miként később kiderült – az ugyanebben a században alkotó Pszeudo Longinosz) szerint a fenséges iránti beállítódás feltétele az emberi lélekben: a természet „eleve leküzdhetetlen vágyat oltott a lelkünkbe minden iránt, ami örök nagyság és hozzánk mérten istenibb.” (Pseudo-Longinos 1965, 97) Ugyanis Lucanusnál az erdőben megélt isteni a távolival, az ismeretlennel, az iszonyatossal, a számunkra már az ősidők vége óta idegennel, de még mindig itt visszhangzóval kapcsolatos:

Egy, hosszú idők folyamán át
Sértetlen liget állt ott, mely sűrűn összefonódott
Lombja közé ölelé a légkört, és tova űzve
Enyhe sugárait a napnak, hideg árnyakat ejtett.
Nem tartózkodik itt a mezőség Pánja, s a szende
Erdei Sylvánok s Nymphák; a vad istenimádás
Fészke ez: oltárok vannak véráldozatokra
Árnyaiban; s minden fán ember vére piroslik.
Ha hiteles szentek hagyománya az ősi időknek.
Még a madársereg is retteg lombjára leszállni;
Nem menekül bele vad; fuvalom sem járja időnként;
Sőt a borús felhőn dörgő villám is odább áll;
S nem lengetvén fris szellő a lombkoszorúkat:
Még maguk a fák is tele vannak titkos iszonnyal.
Sok kormos forrás bűzhödt vize öntözi földjét.
És itt-ott durván ácsolt szobrok meredeznek.
Már az idők moha és a penészszin a korhadozó fán
Rémületet gerjeszt. Nem fél úgy az ember az ismert
Bálványképektől: a rémületet fokozá, hogy
A félt isteneket nem tudták, honnan erednek. —
Azt mondják, sokszor megrendül a föld, s üregéből
Bőgés hallatszik; s a ledőlt ternyőfa föléled.
Majd az egész erdőt áltüz lángolja keresztül;
S a fák törzsökein sárkány-alakok tekerőznek.
Munkás emberi kéz nem jár ide: isteneiknek
Engedték e helyet. Ha a nap delet éri, vagy éjfél
Rémórája közelg, maga sem mer a pap bele menni.

> Hogy ne találkozzék a berek rémséges urával. (Lucanus 1867, 74 [III. 423–448])

Ez az erdei színhely az egykori emberáldozatokat megidéző iszonyatában és homályos, kísérteties, fenyegető voltában túltesz Shaftesburyjén, itt nem látszik sem olyasmi, ami morális tanulságul szolgálhatna, sem olyasmi, ami vonzó lehetne a rettenetben, sem olyasmi, amihez közünk lehetne. Inkább valami borzongatóan erős, ősidőbe veszően távoli, az emberi, a pásztori és a „humanizált" isteni világon kívüli, mégis kitapintható sűrűségű jelenlét. Shaftesbury esetében a borzongásba már egyértelműen belevegyül valami rejtélyes vonzerő, hiszen még azok a filozófusok is, akik képesek olvasni a természet könyvét, és belőle kibetűzni az isteni rendet, „inkább e homályosabb helyeket" választják, ahol egy titokzatos – nem felfedhető, transzparenssé nem tehető, örökké homályba burkolódzó – istenség lakozik, aki az erővel – ezért is rejti el magát „gyenge szemünk" elől – és az akaratunk titokzatos meghatározásával – vö. „ismeretlen erő munkál elménken" – jellemezhető. Tehát a természetes vallás istene (a „filozófusok istene", ahogy Pascal mondaná, vagy a rend és az ész istene, ahogy Shaftesbury cambridge-i platonikus elődei gondolták, s általában más helyeken ő maga is gondolja) helyett egy alternatívát kapunk: de nem, mint várhatnánk, a negatív teológia istenét. A megidézett istenség nem misztikus, nem transzcendens, de nem azonos az intelligens tervezővel sem, sem a természetvallás mindenben jelen lévő immanens istenével – sokkal inkább az erő és az akarat istene, aki egyszerre van ezen a kitüntetett helyen jelen és mégis távol. Egy erős, titokzatos isteni jelenlét (*mysterious being*) a – kiterjesztett, de még a befogadó számára is valóságos – térben és időben.

Shaftesbury természeti fenségesét általában a térrel, annak mérhetetlenével (*immensity*) vagy örvénylő mélységével (*abyss*) szokás kapcsolatba hozni, ahogy mindjárt látni is fogjuk. Itt azonban az idő legalább ennyire fontos tényezőnek mutatkozik, amire a lucanusi előképpel is utaltunk: ez a titokzatos erdei színtér valamilyen ősi (Shaftesburynél feltehetőleg druida) vallási kultusz színhelye volt vagy lehetett volna, azaz valamiképp az ember őseredeti állapotához utal vissza, ahhoz közelít vagy annak megsejtését idézi elő: valami nagyon mélyet és civilizáció előttit érint meg és rezonáltat az emberi lélekben. Valamit, ami nem kezelhető a klasszikusoktól eltanulható műfajokkal (pl. a pasztorállal) vagy sémákkal. Továbbá ez a helyszín – ismét csak szemben egy ritkán felülvizsgált közhellyel – ugyan tágas, de korántsem korlátlanul nyílt látvány, mint egy magaslatról látott hegyvidék, az óceán vagy a sivatagok, hanem nagyon is behatárolt, katedrális-szerű vagy akár barlang-

szerű, és mint ilyen, sokkal inkább elnyel, mintsem felemel vagy kiterjeszt. Theoklész[100] az egész Természethez intézett szózata, amikor még kozmikus távlatban és kozmikus egészként láttatta, a „mérhetetlennel” és az „istenség örvényének félelmes mélyeivel” kezdődött:

> Ó, dicső természet! […] Léted határtalan, felkutathatatlan, áthatolhatatlan. Végtelenségedben *[immensity]* a gondolat, a fantázia szárnyaszegetten aláhull, s a fáradt képzelet hiábavalóan pazallja magát, nem lelvén partot vagy határt ez óceánnak sem, legyen mégoly tágas a táj *[widest tract]*, merre szárnyal, pontot, mely kerületéhez közelebb esnék, mint az első középpont, honnét kivált. Ekképp kísérletezvén oly gyakorta, ekképp bontván vitorlát e tág tér felé, midőn ismét magamba visszatérek, s mintegy megcsap annak érzete, hogy mily szűkös lény vagyok, s mily teljes ama végtelen nagy *[immense one]*, többé az istenség örvényének *[abyss of deity]* félelmes mélyeit sem szemlélni, sem felmérni nem merem. (Shaftesbury 1977, 183–184)

A térbeli mérhetetlennek a megragadására Shaftesbury tehát nem az „amfiteátrum”, hanem a „végtelen gömb” metaforáját alkalmazza, amely – bár számos más középkori előzménye is van, ld. erről (Nitze 1942; Harries 1975) – elsősorban két forrásból jöhet, egyrészt a cambridge-i platonisták kedvelt filozófusának, Nikolaus Cusanusnak a *De docta ignorantiá*jából (1440), annak is a végtelen gömb Isten tényleges létezésére való alkalmazásáról szóló fejezetéből (Cusanus 1999, 58–61), másrészt Pascal híres 72. töredékéből, amelyre fentebb már utaltunk.[101] Mindenesetre a végtelennel vagy a mérhetetlennel való találkozás frusztrációja és az ezáltal keltett félelem ellenére Shaftesbury-Theoklész így folytatja: „Viseld el [ó, Természet] merész és vakmerő közeledésemet.” Mert nem az üres kíváncsiság vagy a hiúság indítja az ihletett filozófust, hanem csakis e legfőbb lény iránti szeretet: „légy segítőm és vezess e kutatásban, míg megkísértem az áthatolást a széles természet labirintusán, és megpróbálom műveidben lelni fel nyomodat.” (Shaftesbury 1977, 184) Az „oly gyakorta” kísérletezés azt is mutatja, hogy ellenállhatatlan vonzerő van ebben a vállalkozásban, és a Természet-Istenség iránti szeretet átsegít a kudarcon, hiszen az ember „sajátos méltóságát *[peculiar dignity]* az teszi, hogy tudj[on]” róla és „szemlélj[e]” őt.

[100] A név a Naxoszt alapító görög hősét idézi, így egyrészt egyfajta „ősiséget”, másrészt valamiképp „idegenséget” is kifejezhet, hiszen a Theoklész alapította város volt a legelső szicíliai görög gyarmati település az i. e. 8. században.

[101] Addison valószínűleg Pascal töredékéből inspirálódva szintén felhasználja ezt a metaforát, amikor az isteni omniprezencia eszméjén meditál: „hogy egy régi filozófus nyelvén beszéljek róla, [Isten] az a lény, akinek középpontja mindenütt van, a kerülete sehol.” (Addison 1965, IV: 531)

A cambridge-i platonikusok egyik kedves gondolata visszhangzik ebben, hogy aligha képzelhető el a jóságos és mindenható teremtőről, hogy olyanná alkotta volna az embert, hogy az eleve képtelen legyen alkotója adekvát és örömteli szemléletére.[102]

Azonban a szent erdei színtér nyújtotta élmény, amely az iménti idézettel induló hosszú képzeletbeli szárnyalásnak a vége, nem konszolidálható ilyen könnyen, sőt azt is mondhatnánk, sehogyan sem. Eleve a megragadásának legfontosabb „szerve" nem a látás és a vele szoros és régi kapcsolatban álló intellektus. A látás kifejezetten háttérbe szorul (sötét, homályos, derengő fényű helyek kellenek), ez a jelenlét sokkal inkább hallható, érezhető (tapintható, szagolható, ízlelhető), itt és most közvetlen érzéki-emocionális valóságosként megélhető. Ezek alapján azt az értelmezést is megkockáztathatjuk, hogy Shaftesbury – talán szándéka ellenére – hosszú rajongó szárnyalása a józanság folyamatos kontrollja mellett és ellenére is túlfutott azon a ponton, ahonnan még fenntartható a harmónia a platonikus-sztoikus nyelv és az az által rögzíteni szándékozott természet-tapasztalat között. Mintha Theoklész váratlan felocsúdása – amely végérvényes lesz, hiszen nem révül többet a dialógusban – valamiképp annak a jele volna, hogy elért egy határhoz vagy át is lépett rajta. Azaz belefutott egy olyan jelenetbe vagy jelenetek sorába – hiszen már a sivatagi és a hegyvidéki szín is előkészíti a végkifejletet –, amelyre nem illik az addig bevált szókészlet. Amíg a mérhetetlen tér tapasztalata kapcsán megfogalmazott, modern értelemben már esztétikainak nevezhető reflexiói még elgondolhatók a neoplatonikus-sztoikus keretek között, amelyek meghatározták Shaftesbury egész filozófiai programját, addig e szent erdei színtér megrendíti azokat. Az őseredeti erdei közeg Senecánál annak apropója volt, hogy piedesztálra emelje azt az embert, aki az istenivel tart fenn kapcsolatot, abból táplálkozik és oda törekszik vissza, amíg köztünk él. Shaftesburynél ugyanez a helyszín a homályosan derengő, mégis erőteljesen érzékelhető és minden másnál vonzóbbnak megélt isteni jelenléthez kapcsolódik: egy tudom-is-én-milyen fenséges istenséghez, amely hatásában a cudworthi „gyönyörteli iszonyatot" – és persze annak másoknál található további variációit – idézi meg. Mint fentebb már utaltunk rá, a *„mysterious beauty"* szintagma csak e jelenet után bukkan fel „A moralisták" szövegében, azaz csak a *„mysterious voices"* és különösen a *„mysterious being"* erdei környezetben való megtapasztalása nyomán. Miközben Shaftesbury általános filozófiai álláspontjáról tekintve mindez integrálhatatlannak tűnik: „Minden, mi

[102] Pascal és a janzensiták, vagy éppen a kálvinisták ezt nem így látták, a cambridge-i protestáns teológusokra jellemző ez az optimizmus az emberi képességet illetően, s mint fentebb Bouhours-nál láttuk, egyes jezsuitáktól sem idegen.

híján van az elmének, rémisztő *[horrid]*, és a forma nélküli anyag maga a formátlanság *[deformity]*." (Shaftesbury 1977, 223) A határtalanul kiterjedt látható világon átfutó pillantás, amelyet sok ponton esztétikai pillantásnak nevezhetünk, Shaftesbury értelmezésében és szándéka szerint felismeri az evilági szépséget, de azt mindvégig az első szépség visszfényeként kezeli. De ez még valójában Theoklész (kevesek számára hozzáférhető) longinoszi-fenséges ekszтázisában sem tartható, még az is megtörik olykor: látványosan az erdei fenséges esetében, kevésbé látványosan a tudom-is-én-micsoda integrálási kísérletében. „A moralisták" szövegéből nem tudjuk meg az okát, miért részesítjük előnyben az ilyen sötét és borzongató helyszíneket, sem azt, hogyan viszonyul az első szépség ehhez az ősi homályhoz, és valójában arra sem reflektálnak a beszélgetők, vajon miért éppen itt törik meg a kontempláció lendülete. Ugyanakkor a szent erdei szín arra is példa lehet, hogy a modern esztétikai értelmében vett fenségesnek egyáltalán nem feltétlenül valamilyen szekuláris irányba kell elmozdulnia, ha a természetes teológiai vagy akár a misztikus szókészlet elégtelennek bizonyul a leírására.

A fentiekből az látható, hogy Shaftesbury azon törekvései, amelyek mind a saját kora és a közvetlen utókora, mind a későbbi esztétikatörténészek értelmezésében a szépség tapasztalatának (neo)platonikus – vagy legalábbis platonikus fogalmakat is felhasználó – megújítására és alkalmazására irányulnak, valójában nem képesek megragadni azt, ami *új és modern* volt ebben a tapasztalatban. Igaz, visszamenőleg az is látszik, hogy Shaftesburynek a szépség végső soron platonizáló ideájáról szóló fejtegetései a morállal és a társadalmi-politikaival való összefüggéseik miatt termékenynek bizonyultak az esztétikai nevelés 18. századi elméletei számára, vö. (Axelsson 2019); a romantikus költők pedig ihletet nyernek majd a Természet-Istenségről szóló himnikus kontemplációiból. A kultúra és a művészetek tekintetében Shaftesbury pozíciója közvetlenül csakis egy klasszicizáló ízlést alapozhatott meg, de – ismerjük el – a modern esztétikai nem platonizáló atyamesterei is jobbára ilyen ízléssel rendelkeztek Bouhours-tól és Dennistől Addisonig, Hutchesonig és tovább. Önmagában az a tény, hogy a „szépség" később is és mindvégig a bontakozó modern esztétikai gondolkodás legalább egyik főkategóriája marad, nem feltétlenül jelent platonizálást, hiszen már Addisonnál is sokkal inkább egy a tudom-is-én-micsoda mintájára elgondolt szépségről van szó, ahogy az első fejezetben láttuk. Ugyanakkor azt is el kell ismerni, a szép platóni elképzelésének filozófiai vonzereje is kitart, s olykor újra teret nyer az esztétikai gondolkodás későbbi történetében. Például a bevezetésben már idézett „A német

idealizmus legrégibb rendszerprogramja” c. töredékben (1796–97) is így fogalmaz valamelyik tagja a tübingeni triumvirátusnak:

> az eszme, mely mindeneket egyesít, a *szépség* eszméje, a magasabbrendű platonikus értelemben véve a szót. […] [A] minden eszmét átfogó ész legmagasabbrendű aktusa esztétikai aktus, […] *igazság és jóság csakis a szépségben* kapcsolódik össze testvéri módon. – A filozófusnak ugyanannyi esztétikai erővel kell rendelkeznie, mint a költőnek. (Zoltai 1985, 812)

Gill újabb Shaftesbury monográfiája már a címében is a *„philosophy of beauty”*-t említi, s az egész átfogó értelmezés nem tartalmaz kétségeket a klasszicista „szépség” mint „a tervezés egysége *[unity of design]*”[103] fogalmát és annak használhatóságát illetően; nincs érdemben szó sem a fenségesről, sem más „zavaró” esztétikatörténeti fejleményekről, vö. (Gill 2022). Iris Murdoch, a nemrégiben magyarul is napvilágot látott, *A jó uralma* (1970) c. művében, továbbra is ragaszkodik jó és szép fogalmának platonikus közösségéhez. Platónra hivatkozva mondja, hogy a szépség – mint az egyedüli szellemi dolog, amelybe közvetlenül és ösztönösen beleszeretünk – egy srófra jár a jóval: az e szépség alapján elgondolt esztétikai helyzetek valójában nem a morál analógiái, mint inkább a morál esetei, vö. (Murdoch 2001, 40 és 83). Ernst Cassirer egyenesen úgy fogalmaz 1924-ben, hogy „minden szisztematikus esztétika alapvetően […] platonizmus volt és platonizmus is marad.” (Cassirer 2008, 10) Amennyiben a hangsúlyt a „szisztematikusra” tesszük és nem az „esztétikára”, talán tarthatóbb a tézis. Ha azonban nem retrospektív módon közelítünk és inkább a Shaftesbury számára hozzáférhető platonikus filozófiai és teológiai hagyományt nézzük, akkor igaz ugyan, hogy egyfajta – durván leegyszerűsítve – „szenzualista fordulatot” már megfigyelhetünk Cusanusnál és még inkább a cambridge-i Henry More-nál, ez a tiszteletreméltó hagyomány nem kínál megfelelő nyelvet a természet azon aspektusaira, amelyekre ekkortájt rácsodálkoznak, s mely csodálatból és annak értelmezési kísérleteiből a modern „esztétikai” felemelkedni látszik: legalábbis Shaftesbury erőfeszítései és – értelemzésünkben – kudarcai közvetve ezt bizonyítják.

Paul Guyer arról beszél háromkötetes esztétikatörténetének bevezetőjében, hogy, egyrészt, a modern esztétika elméletírói – ha jobbára látens módon is, de – így vagy úgy

[103] A magyar fordítók többféleképpen oldják meg: „egységes cél”, ill. „terv […] egysége” (Shaftesbury 1977, 142 és 146) vagy „tervszerű […] egység” (Shaftesbury 2008, 79); Gill erről a fordulatról, ld. (Gill 2022, 37 és 67).

mindig Platónra reagáltak, mintegy a szépség kognitív értékéből és az ebből adódó morális jelentőségéből indultak ki vagy ehhez viszonyultak; másrészt pedig, hogy a modern esztétika története elmesélhető két csoport küzdelmeként: az egyiket széles értelemben (tehát nem Plótinosz tiszta intellektualizmusát értve alatta) „neoplatonikusnak" nevezi, s az ide sorolható elméleteket tartja izgalmasabbaknak. Ezeket azzal jellemzi, hogy az igazság – szépség – jóság triászának mintájára három alapvető mentális képességet feltételeznek az emberben, s persze ez éppen egybeesik Guyer saját kritériumaival, amelyek alapján a modern esztétika három évszázadában született teóriákat esztétikaiként azonosítja és elemzi. Egyrészt az igazságra irányuló sajátos megismerés képessége, másrészt a morális megfontolásokat és érzéseket lehetővé tévő képesség, valamint, harmadrészt, a képzelet szabad játékában megtapasztalt gyönyör képessége kapcsolható ehhez a platóni triászhoz. A küzdőtér másik sarkában azok állnak, akik elvetik ezt a végső platóni egységet és ezzel együtt az esztétikai tapasztalatnak a tudással és a morális gyakorlattal való összefonódottságát, s egyetlen kitüntetett esztétikai képességet tételeznek fel, amely mind az igazságtól, mind a jóságtól elkülöníthető esztétikai értéket ragad meg (Guyer 2014, 9 és 27–28). Shaftesburyt és a fentebb emlegetett kortársait tekintve egyik tétel sem tartható: nem tűnik meggyőzőnek, hogy minden esztétikailag releváns szellemi törekvés vagy eszme Platónra reagálna, akár úgy, hogy *kifejezetten* a platóni eszmék ellenében fogalmazná meg saját mondandóját; s a „neoplatonikusok" és (nevezzük most így:) „redukcionisták" küzdelmének sincsenek még nyomai.[104]

A platonikus-sztoikus Shaftesbury ugyan elfogadja, hogy vannak (vagy akár kellenek is) disszonáns akkordok, hogy aztán a harmonikus feloldás annál ragyogóbb és hatásosabb legyen, hogy a győzedelmeskedő rend és arány még dicsőségesebbnek hasson: „Mert ha csak

[104] Ez a szembeállítás Alexander Nehamas sémájára emlékeztet, aki *Only a Promise of Happiness* c. könyvében a szépség helyéről értekezik az egyetemes művészettörténetben, s ehhez felállít egy „Platón vagy Schopenhauer" alternatívát. Ebben a német filozófus a szépség érdeknélküli szemlélete élettelen koncepciójának képviselője lesz, s ezzel a szinte egyeduralomra jutott esztétikai hagyománnyal szemben Nehamas a görög filozófus fémjelezte korábbit ajánlja figyelmünkbe. *A lakoma* híres Diotima-bölcsességéről, a magunk körül látott szépségtől a tiszta szépségig való emelkedésről azt állítja, hogy minden egyes lépés ezen a felfelé vezető grádicson: „szilárdan gyökerezik az érzékek világában – a szexuális, pederaszta vágyban. Az egész folyamat azzal kezdődik, hogy egy férfi szerelemre gerjed egy fiatal fiú iránt […]. Még az utolsó stáció – amikor a filozófus egyedül az ész segítségével megérti, hogy mi valójában a szépség – sem a tiszta kontempláció pillanata: megértése elválaszthatatlan az igazán sikeres és boldog élettől, amelyet ő immár képes élni; vágya nem szublimálódott valamiféle magasabb, testetlen jelenséggé. Sokatmondóan a filozófus éppen azt akarja az Ideától, amit a hétköznapi emberek akarnak, nem ismervén ennél jobbat, a szép fiúktól: érintkezést (*sunousia*) – anélkül, hogy alaposabban megfontolná, Platón ugyanazt a szót alkalmazza a filozofikus emelkedés legmagasabb pontjára, mint amelyet a legalacsonyabbra is." (Nehamas 2007, 6–7)

egyszer szemügyre veheted [ti. a szuverén szellem és a legfőbb szép mégoly távoli képét], […] egy szempillantás alatt eltűnnek – legyen szó akár természetről, akár emberiségről – […] az elrettentő vonások és torzulások, és megmarad […] a szeretet" (Shaftesbury 1977, 116). Azt azonban már nem akarja és – az általa művelt filozófiai nyelvhez ragaszkodásában nem is tudhatja – elfogadni, hogy a soha (végérvényesen) fel nem oldható disszonanciákból is áradhat valami lelket betöltő és lenyűgöző mélység és gazdagság, hogy ez egy másik, az előbbi mellett (vagy akár fölött) létező potenciál és erő, amely nem relativizálható, nem forgatható vissza a végső intelligens rendbe: sem a *tudom-is-én-micsoda* a maga kimeríthetetlen mélységével vagy akár misztériumával, amelyet a felszínen eliminálni akar, látens módon pedig gráciává domesztikálni, sem a *természeti fenséges* az ugyancsak formába nem rendezhető, örök-szabálytalan mérhetetlenségével, amelynek gazdag korabeli természeti példatárát és megrázó, közvetlenül átélt tapasztalatát Shaftesbury mindvégig a legmagasabb szépség visszfényeként próbálja bemutatni „A moralisták"-ban, mintha a plótinoszi Egy *apeiron*ja felől kívánná értelmezni és bemutatni a fizikai világmindenség mérhetetlenét,[105] bármennyire nem passzol is rá ez a nyelvezet. Ami modern esztétikaiként ezidőtájt formálódik, az éppen e számára homályban maradó és veszélyesnek ható másik oldalból táplálkozik. Ez az új és precedens nélküli tapasztalat-komplexum folyamatosan szétfeszíteni látszik azokat a fogalmi kereteket, amelyeket Shaftesbury is használ, köztük a reneszánsz platonikusok és humanisták, valamint az általuk inspirált művészetelméletek által átörökített szókészletet.

[105] Plótinosz természetesen nem csak az Egyre alkalmazta az *apeiron*t, vö. (Sweeney 1957).

3. FEJEZET:
J. ADDISON ÉS AZ ELSŐ EMBER PILLANTÁSA

Joseph Addison (1672–1719) számos gondolatát idéztük és kommentáltuk már az előző fejezetekben, ebben és a következőben pedig kifejezetten az ő eszméi állnak a középpontban. „A képzelőerő gyönyörei*”* címen ismert esszé-sorozatát, amely az általa társszerkesztett és nagyrészt szerzőként is jegyzett *The Spectator*ben jelent meg 1712 nyarán (No. 411–421), általában és teljes joggal a modern esztétikai tapasztalat első – vagy legalább egyik első – megfogalmazásaként szokás számon tartani. Neve a modern esztétika születésével foglalkozó történészek számára megkerülhetetlen, még azok számára is, akik nem őt tartják a legjelentősebb szerzőnek, akik számára Addison inkább csak egy jótollú esszéista, s nem egy komolyan vehető filozófus.

Esztétikai hármasság

A Képzelőerő sorozat Addison legtöbbet tárgyalt műve az esztétikatörténetekben, sok esetben kizárólag ez alapján rekonstruálják esztétikai elképzeléseit. Noha számos filozófus írásából merít, e füzér valóban nem áll össze egy filozófiai értekezéssé, felesleges volna rajta számon kérni a világos és szabatos fogalomhasználatot, a precíz rendezettséget vagy bármiféle elmélet megalkotásának igényét. Viszont az esszé műfaja olyat is kínál, amit egy jól megírt filozófiai értekezés esetleg sokkal kevésbé: az utalások, reminiszcenciák és asszociációk gazdagságát, ami könnyebben felfejthetővé teszi vagy teheti azokat a beszédmódokat, hagyományokat és inspiráló szellemi forrásokat, amelyekből a szöveg táplálkozik, amelyekre épít, amelyeket felhasznál és alkalmaz mondandója megformálásakor.

E számottevő hatású és sokrétű szöveg egyik leghíresebb és a modern esztétikai elméleteket mélyen meghatározó gondolata egy hármas felosztás. Addison a „képzelőerő gyönyörei *[the pleasures of the imagination]*” szókapcsolattal utal egy olyan tapasztalati formára, amelyet visszamenőleg már nyugodt szívvel nevezhetünk a szó modern értelmében esztétikainak, s e gyönyöröket a következőképpen osztályozza a 412-es számban:

> Először a képzelőerő azon gyönyöreit vizsgálom meg, amelyek a külső tárgyak tényleges látása és a látvány vizsgálata nyomán ébrednek bennünk. Ezek pedig, úgy gondolom, kivétel nélkül a nagy, a szokatlan és a szép *[Great, Uncommon, or Beautiful]* dolgok szemléletéből fakadnak. (Addison 2007, 1188)

A felosztás – bár Addison e minősítéseket vagy elveket (hol így utal rájuk, hol úgy) nagyon is keverhetőnek és keverendőnek gondolja – „kivétel nélküli": ezek volnának a visszamenőleg „esztétikainak" nevezhető örömforrások típusai: a fenséges és a szép, ahogy majd a 18. század teoretizálja az elsőt és harmadikat; a „szokatlan" vagy „újszerű" pedig utóbb részben feloldódik a másik kettőben (minden esztétikai tárgynak valahogy fel kell keltenie érdeklődésünket), részben a festőiség *(picturesque)* századvégi brit esztétikai kategóriája előképének tűnik. Ezen alfejezet tárgya azonban nem e kategóriák recepciója, hanem hármas felosztásuk eredete.

Kézenfekvőnek látszik azt gondolni, hogy Addison ezen a helyen egyik kedvenc ókori szerzőjéből, Longinusból – vagy ahogy a 19. század óta tudjuk, Pszeudo Longinoszból – merít. Ugyanis *A fenségről* szóló töredékben ránk maradt görög szöveg xxxv. szakaszában – ahogy erről az előző fejezetben is volt szó – a következőket olvashatjuk Nagy Ferenc fordításában:

> [A természet] eleve leküzdhetetlen vágyat oltott a lelkünkbe minden iránt, ami örök nagyság és hozzánk mérten istenibb. Épp ezért a törekvő ember szemlélődésének és gondolkodásának az egész világ sem elég, hanem gyakran még a környező világűr határait is áthágják eszméink, és ha bárki szemügyre veszi körös-körül az életet, azt, hogy mennyivel többet ér mindenben a *rendkívüli*, a *nagyság* és a *szépség*, rögtön belátja: mire születtünk. (Pseudo-Longinos 1965, 97 – az én kiemeléseim, Sz. E.)

Az emberbe plántált magasabb rendű iránti vágy tehát közvetlenül (anakronisztikusan: esztétikailag) „a rendkívüli, a nagyság és a szépség" ösztönös preferálásában mutatkozik meg, ami hozzásegít bennünket méltóságunk, a bennünk meglévő „isteni" felismeréséhez. Longinus eddig a szakaszig elsősorban irodalmi példákon keresztül mutatta be, miben is áll a fenséges minősége, de éppen itt elhagyja az irodalmi és retorikai idézeteket, s a fenséges tágabb vonatkozásairól kezd beszélni: az ember rendeltetéséről és a természet céljairól, s hoz fel több *természeti* példát (tehát nem pusztán természeti képből alkotott metaforát) arra, mi váltja ki mintegy ösztönszerűen az igazi csodálatot az emberből. Úgy is tűnhetne, hogy

Addison éppen itt veszi fel a fonalat, amikor elkezdi feltárni a képzelőerő gyönyöreit, hogy aztán persze ő is visszafuttassa irodalmi példákba az esszé-sorozat későbbi számaiban. Ez utóbbi annyira jól sikerült, hogy komoly kommentárok születtek, amelyek eltekintenek a szöveg elejétől, vagy legalábbis elméleti súlyának mérlegelésétől, s az egész sorozatot inkább irodalomkritikai – mint Basil Worsfold, aki talán először értelmezte mérföldkőnek Képzelőerő esszésorozatát a modern esztétika létrejöttében még 1897-ben, vö. (Worsfold 1923, 82. skk), vagy mint később William Youngren sokad idézett, kiváló tanulmányában, vö. (Youngren 1982) – vagy akár olvasás-esztétikai műként értelmezni, vö. (Woodmansee 1994, 87–102).

Donald F. Bond, aki Addison kitűnő ismerője volt, s akinek a nevéhez fűződik a *Spectator* ötkötetes kiadásának – valamint a háromkötetes *Tatler*nek – a szerkesztése, lábjegyzetben beszúrja a fent idézett helyhez: „Eddig nem tárták fel a pontos forrását Addison hármasságának, a nagynak, a szokatlannak és a szépnek, amelyeket oly gyakran idéznek majd a 18. században.” (Addison 1965, III: 540, j2) Majd Clarence DeWitt Thorpe két 1930-as évekbeli cikkét ajánlja azoknak, akik a részletekre kíváncsiak.[106] Ezek egyike az „újszerű *[novelty]*” kategóriájának előzményeit és elágazásait vizsgálja Arisztotelésztől Thomas Hobbeson át Dennisig. Longinushoz érve – aki korszakunkban csak Boileau-Despréaux 1674-es francia fordítása után válik megkerülhetetlen szerzővé[107] –, egyből idézi is a fentebbi helyet a xxxv. szakaszból, benne a hármas felosztást, amely William Rhys Roberts angol fordításában: „*striking, and great, and beautiful*” lesz. Ehhez – igaz, csak mintegy futólag – Thorpe mindjárt hozzáteszi: „Ha az újszerűt tesszük a meglepő *[striking]* helyére ebben a passzusban, akkor meg is van a három forrása az esztétikai gyönyörnek Addisonnál.” (Thorpe 1937, 1124) Ez azért egy eléggé határozott megállapítás az addisoni kategóriák eredetére vonatkozólag[108] – innen nézve furcsának is hat Bond óvatoskodó

[106] Bond úgy fogalmaz, hogy az ezzel a kérdéssel foglalkozó hatalmas mennyiségű irodalomból ajánlja Thorpe cikkeit, de hogy kik és hol írtak volna az addisoni hármasság eredetéről rengeteget, nem világos.

[107] Boileau-t Tanneguy Le Fèvre latin kritikai kiadása inspirálta (Saumur, 1663), amely a Longinus-szöveg első franciaországi megjelenésének tekinthető; ezt Boileau-Despréaux is említi a „Préface”-ban, de arról hallgat, hogy Le Fèvre előszava milyen eredeti fejtegetéseket tartalmaz a fenségesről, vö. (Cronk 2002, 96–97).

[108] Thorpe cikkén túl azért máshol is találhatunk – általában ugyancsak futólag odavetett – utalást erre a kapcsolatra, a teljesség igénye nélkül, pl. Tuveson is felveti ezt, vö. (Tuveson 1960, 100); vagy: Nicolson Thomas Burnet *Sacred Theory*ja mellett az addisoni hármasság másik lehetséges inspiráció-forrásként Longinust jelöli meg, lábjegyzetben, modern fordításban idézve a xxxv. szakaszt, vö. (Nicolson 1997, 311); illetve mindenekelőtt (még ha nem is szívesen hivatkozunk a későbbi náci főideológusra) már Rosenberg utalt erre, bár ő elsősorban csak a „nagy” és a „szokatlan” eredetét látta meg a Longinus xxxv-ben, vö. (Rosenberg 1917, 127–128). – A „fenséges” fogalmának esztétikatörténeti klasszikusa, Monk is idézi rövidítve a Longinus

szerkesztői megjegyzése. Thorpe amúgy kiváló tanulmánya, azonban, gyanút kelt, mert még további néhány idézetet hoz Longinusból (mielőtt Baltasar Gracián *El Criticón*ja 1696-os francia fordításának, Addison saját itáliai úti beszámolóinak és az *Elveszett Paradicsom*ra vonatkozó kritikai reflexióinak a tárgyalásával lezárná a tanulmányt), amelyek az „újszerű" kategóriáját inspirálhatták Addisonnál, amihez hozzáteszi a nagyjából evidenciának tekintett tényt, hogy Addison is minden bizonnyal Boileau-Despréaux fordítását használta. Ezért a további idézeteket Rhys Roberts 19. század végén keletkezett angol változata mellett franciául is megadja. Ugyanakkor kizárólag a xxxv. szakaszból vett fenti kulcsidézetnél nem szerepel a francia fordítás. Ezt nehéz mással magyarázni, mint azzal, hogy ott nem találjuk meg a keresett hármasságot: „*Et certainment si quelqu'un fait un peu de reflexion sur un Homme dont la vie n'ait rien eu dans tout son cours, que de grand & d'illustre, il peut connoître par là, à quoy nous sommes nez*." (Boileau-Despréaux 1674, 73) Tehát ha csak egy pillantást vetünk egy olyan ember életére, akinek egész létezése mindenestül, minden mozzanatában „nagy(szabású) *[grand]*" és „kimagasló *[illustre]*" volt, akkor tudni fogjuk, mire születtünk. A „nagy" megvan, a „kimagasló" vagy „jeles" már kissé erőltetett az „újszerűre" vagy „szokatlanra", de a „szép" végképp hiányzik; s semmi jele, hogy itt valamiféle kimerítő felsorolásról lenne szó.

John Hall már 1652-ben lefordította Longinust angolra, és bár megoldása ezen a helyen nem érdektelen (Longinus 1652, 65), ezt a fordítást egyáltalán nem olvasta senki, vö. (Rosenberg 1917, 5). A következő angol, John Pulteney munkája viszont már Boileau-Despréaux francia kiadásából készült 1680-ban, így ezen a helyen, nem meglepő módon, a „*great and ilustrious* [sic]" (Longinus 1680, 132) formulát találjuk, ami nem visz közelebb a megoldáshoz. Ráadásul Boileau-Despréaux, és így Pulteney fordítása is, egy példaértékű életet élő emberről, az ő életének nagyszabású vagy nagyszerű és kimagasló minőségéről beszél, tehát szűkebb és erőteljesen moralizáló, a hősi erények fennköltségét idéző környezetbe kerülnek a jelzőink;[109] ami azért más hangszerelés, mint az, hogy „ha bárki

xxxv-öt (ehelyütt nincs szó Addison Képzelőerő ciklusáról), s megjegyzi, hogy az ebben található eszmék képezik a 18. századi (természeti) fenséges kibontakozásának kiinduló pontját, de a most tárgyalt mondatok még az idézetből is kimaradtak, vö. (Monk 1960, 17). Szinte pontosan ugyanígy jár el – bár legalább már az addisoni „nagy" tárgyalása kapcsán – a Longinus xxxv-tel Hipple, a másik sokat idézett klasszikus is, vö. (Hipple 1957, 18). Ugyanakkor már Youngren megjegyzi Thorpe cikkének ezen felvetése kapcsán, hogy Rhys Robertsnél a „*striking*" a „*περιττον*" fordítása, amely inkább „csodás" vagy „csodálatos" lehetne, nem pedig újszerű vagy szokatlan (Youngren 1982, 274).

[109] Pulteney még világosabbá teszi ezt azzal, hogy megfogalmazásában a példaadó személy életében nem találni mást, csak nagy és jeles „tettet *[action]*" (ez nincs meg Boileau-nál), ami a moralizáló tónust erősíti.

szemügyre veszi körös-körül az életet, azt, hogy mennyivel többet ér mindenben a rendkívüli, a nagyság és a szépség…" Mindenesetre Boileau vagy Pulteney Longinus-fordításának xxxv. szakaszából Addison nem olvashatta ki a képzelőerő gyönyöreinek három fő típusát. Tisztázandó, egyrészt, milyen egyéb Longinus-kiadást olvashatott Addison, másrészt, hogy mi van a görög szövegben, amelyet ennyire másként fordít Boileau-Despréaux, a 19. századi angol és a 20. századi magyar fordító? Ez utóbbi kérdés részletes tárgyalása nem feladata ennek az értekezésnek, elég itt annyi, hogy a Boileau-Despréaux által használt görög (Longinus 1694) és más korabeli vagy későbbi fordítások által használt görög szöveg ezen a helyen (s bizonyára még másutt is) valóban eltér, tehát nem fordítási hibá(k)ról van szó, hanem szövegkiadási variációkról.[110]

Létezik egy újabb angol kiadás, amelyet mind Londonban, mind Oxfordban kinyomták még 1698-ban. Úgy hirdeti magát, hogy a görög eredetiből készült, de azért tekintettel volt Boileau-Despréaux franciájára is, ezen a helyen – a xxxv. szakaszban, amely itt a xxxi. fejezetnek felel meg (miként Boileau-Despréaux-nál és Pulteneynél a xxix. fejezetnek) – mintha a francia fordítást olvasnánk angolul ismét, ami vagy azért van, mert ugyanabból a görög szövegből dolgozott az ismeretlen angol fordító,[111] és/vagy mert

[110] A kétnyelvű magyar kiadás ezzel együtt sajtóhibás (Bárány István szíves közlése), ugyanis a görög szövegből hiányzik a „*kai mega*" (a nagyság) – ahogy a Boileau által használt görögből pedig éppen a „*kai kalon*" (a szépség), vö. (Longinus 1694, 182) –, miközben a magyar szövegben megjelenik, ahogy fentebb láttuk.

[111] Ez lehetett a Boileau-Despréaux önálló kötetben is kiadott, görög–francia *Traité du sublime*-je (Longinus 1694), de biztosan nem az ugyanabban az évben Utrechtben megjelent Jacobus Tollius-féle Longinus-kiadás, amely a görög szöveg mellett saját új latin fordítását, Boileau-Despréaux franciáját, modern kommentárokat és öt korábbi kiadásból származó előszavakat és széljegyzeteket is tartalmaz. Ugyanis Tollius görög szövege, amelyet az előző kiadásokból „gyúr össze" és módosít, tartalmazza a „*kai kalon*"-t (Longinus 1694b, 194), szemben Boileau görögjével (Longinus 1694, 182) – nem ez az egyetlen különbség ehelyütt, de talán a legszembetűnőbb. Ugyanakkor Tollius egy az egyben átveszi a korábban szerzői gyűjteményes kötetben 1674-ben megjelent *Traité du sublime* szövegét (csak Boileau fejezetekre tagolását veti el, s ragaszkodik a klasszikus szakaszoláshoz); a fentebb a főszövegben közölt francia idézet betűre megegyezően megtalálható itt is (Longinus 1694b, 328), dacára annak, hogy nem passzol az ugyanebben a kötetben fellelhető megfelelő görög szöveghelyhez, következésképp a latinhoz sem. Jules Brody szerint a korábbi, szinte semmilyen érdeklődést ki nem váltó kiadásokkal (Franceso Robortello, Bázel, 1554; Paolo Manuzio, Velence, 1555) szemben a Francesco Porta gyűjteményes kötetében (Genf, 1569–1570) megjelent Longinus-szöveg „szolgált alapjául minden további kiadásnak a 18. századig. S a kifejtett hatás szempontjából sokkal inkább Porta, mintsem Robortello érdemli ki, hogy *princeps*ként tartsuk számon" (Brody 1958, 10). Ha ezt elfogadjuk, akkor is úgy tűnik, eltérő változatok vagy szerkesztői hagyományok éltek együtt a 17. század végén. A pontosság kedvéért: Porta textusában nem szerepel a „*kai kalon*" (Longinus 1569–1570, 55), tehát „a szépség" betoldása és az egyéb „igazítások" későbbi fejlemények; bár kockázatos lenne azt határozottan állítani, hogy azok mindegyike Tolliustól ered, az biztos, hogy az ő kiadása tette ezt a variációt ismertté. Longinus szövegének több latin fordítása is hozzáférhető volt – ehelyütt a korai kiadások Emma Gilby által összesített listájára támaszkodhatunk (Gilby 2006, 15–16, j7) –, ezek közül Gabriele dalla Pietra (vagy: Gabriele de Petra, Genf, 1612) latin textusát adták ki legtöbbször újra a 17. században; hozzátehetjük, ezt tartja még Boileau-Despréaux is a legjobb latin fordításnak az 1674-es Longinus-kötete „Préface"-ában. Ezt nyomja ki Gerard Langbaine 1636-ban (és 1638-ban ismét) görög–latin

túlságosan nagy tekintélye volt eddigre már a kiváló francia kritikus megoldásainak: ha „csak egy pillantást vetünk egy olyan életre, amely minden részében nagy és jeles volt *[great and illustrious]*, gyorsan felismerjük, mily nagyszerűségre *[grandeur]* terveztettünk.” (Longinus 1698, 74) Ezt követte John Hudson görög–latin kétnyelvű Longinus-kiadása, amely Oxfordban jelent meg 1710-ben, tehát akár hathatott is „A képzelőerő gyönyörei”-re. Nem úgy, mint Leonard Welsted éppen 1712-ben napvilágot látott újabb angol fordítása, amely ugyancsak a görög eredetiből származónak hirdeti magát, hiszen a 412-es *Spectator*-szám hármasságot leíró passzusát már szó szerint megtaláljuk az esszé 1711-re datált kéziratos változatában is (Addison 1711, 1).[112] Mindenesetre gyanítható, legalábbis az ominózus xxxv. szakasz alapján, hogy Welsted az 1710-es oxfordi kiadást használta, amelynek görög szövege eltér Boileau-Despréaux forrásától. Hudsonnál a görög és a latin szépen össze van fésülve, s mintegy ehhez rakja hozzá Welsted a maga angolját két évvel később; mivel Addison kitűnő latinista volt, neki bőven elengedő lehetett a Hudson-kiadás: „*quare si quis undequaque vitam hanc omnem consideraverit, & quantum quod grande est & excellens in cunctis rebus pulchro nitidoque praevaleat, intelliget e vestigio, cui nos rei nati simus*.” (Longinus 1710, 107)[113] Welsted szerint ez így szól angolul: „*If one Surveys the Course of Man’s Life, and observes how far what is great and illustrious, prevails over that which is merely elegant and beautiful, we shall soon determine, to what ends we were born*.” (Longinus 1712, 105) Az „*illustrious*” meggyökeresedett Boileau-Despréaux-hatásként azonosítható (ahogy a felosztás is: Welstednél ez a rész ugyancsak a xxix. fejezetben található), s a latin „*excellens*”-nek felel meg. És megkapjuk a hármas tagolást is: íme a „nagy”, a „kimagasló” (igaz, továbbra is némiképp erőltetett ebben látni az „újszerű” előképét[114]) és a „szép” (a „*kai kalon*” valóban

kétnyelvű formátumban Oxfordban. Utóbbi természetesen szintén hozzáférhető lehetett Addison számára, de ha kézbe is vette, mivel ez is a Porta-kiadást követte, ebben sem találhatta meg a „*kai kalon*”-t, következésképp Pietra latinja is csak a Boileau-Despréaux-tól származó fenti idézetből már ismert két minőséget tartalmazza (Longinus 1638, 124–126). (A xxxv. szakasz Langbaine-nél is a 31. fejezetben található, ahogy a Hall-féle 1652-es fordításban, s az 1698-as angolban is.) S aztán ezekhez jön Tollius új latin fordítása 1694-ben.

[112] Ha Nicolsonnak van igaza, s akár 1704-re is datálhatjuk a kéziratos vázlatokat (Nicolson 1997, 307), akkor csak a Tollius-kiadásban láthatjuk a „Boileau-Despréaux-vonal” Addison számára még hozzáférhető alternatíváját.

[113] Ez a latin szöveg (amely tehát nem azonos Gabriele dalla Pietra többször újraközölt fordításával) megegyezni látszik az 1694-es Tollius-fordítással (Longinus 1694b, 195). Az adott helyen a különbség annyi, hogy a Hudson-kiadás „*praevaleat, intelliget*”-je helyett Tolliusnál még „*praevaleat, animum advertit, intelliget*” olvasható.

[114] Ugyanakkor találunk arra is példát, hogy a „kitűnő” vagy „kimagasló” és az „újszerű” felcserélhetőnek mutatkozik a 17. században. Walter Charleton fizikoteológiájának egy helyén, ahol éppen a természet bizonyos tárgyai felett érzett csodálat *(admiration)* meghatározását adja, úgy fogalmaz: az „az érzékeink számára megjelenő tárgy *újszerűsége [novelty]* vagy *kitűnősége [excellence]*” esetén áll elő, „mert azt, ami

szerepel is a görögben). Ráadásul elhomályosodik a hősi minta, úgy tűnik, bárki végigpillanthat az emberi életen (akár a sajátján, akár másokén), s észreveheti benne ezeket a minőségeket, ami a rendeltetésünk felismeréséhez segít. Ugyanakkor mindezt egy hierarchikus összevetés keretében kapjuk, amely teljesen idegen Addison mellérendelő hármasságától. Ennek egyik következménye, hogy itt a szépet magyarázni vagy árnyalni kell mint „*pulchro nitidoque*”-t vagy mint „*merely elegant and beautiful*”-t. Ebben a szövegváltozatban tehát a „nagyot” és „kiválót” kijátsszák a „csiszolt szépséggel” vagy „elegánssal” szemben: azt vesszük észre, ha végigpillantunk az életen, hogy mennyivel többet ér a nagyság és kiválóság, mint a puszta elegancia és szépség.

Kétségtelen, ez összeillik a xxxv. szakasz egész felépítésével. Hüpereidész és Démoszthenész összevetése adja ehhez az alaphangot, amely még az előző szakasz végén olvasható: az előbbi nagyszámú „szép megnyilatkozásai […] nagyszerűség híján vannak”; utóbbi viszont, számos hiányossága mellett, „mintegy mennydörgés–villám erejével igázza le minden idők szónokait” (Pseudo-Longinos 1965, 95 és 97). A xxxv. szakasz elején Longinus felteszi a kérdést: mi teszi képessé a fenséges műveket alkotó isteni művészeket arra, hogy mindig a legnagyobbra törjenek, s közben a kínos pontosságot lenézzék? Erre születik válaszként (mint fentebb láttuk) a nagyság és az isteni iránti természet adta emberi vágy – mint a Démoszthenészhez és Platónhoz hasonló szerzők egyik belső motívumának a – megmutatása. Majd jönnek a szemléletes természeti példák a szakasz végén, mint fentebb láttuk: bármennyire „kristálytiszták és üdítőek” a kis patakok, mi az óriási folyamokat csodáljuk, s leginkább az óceánt; bármennyire tiszta fényű és barátságos az általunk gyújtott tűz, az Etna kitörését bámuljuk jobban (Pseudo-Longinos 1965, 99). Ebben az ívben a részleteiben kidolgozott, elegáns, otthonos, hasznos „szépség” kerül alárendelt helyzetbe a villámcsapás hirtelenségével és erejével kitörő, megrendítő „fenségessel” szemben.[115] E kettősségre valóban könnyű ráhúzni az emberi életre vonatkozó reflexiót, amelyben az érdeklődésünk középpontjában álló három jelző felbukkan, s így a nagyot és kiválót

megismerésünk számára gyakori vagy manifeszt, sohasem csodáljuk” (Charleton 1652, 168–169); Addison és Charleton összevetéséhez, ld. (Zeitz 1992, 498–499).

[115] Ez a kettősség „A képzelőerő gyönyörei”-ben is megtalálható, de nem természeti jelenségek vagy tárgyak, hanem a természet és a művészet közötti különbségként: a művészet „lehet éppoly finom és csiszolt, de soha nem tárulhat föl benne olyan méltóságteli és nagyszerű terv, mint [a természetben]. Van valami merészebb és mesteribb a természet durva és gondtalan ecsetvonásaiban, mint a művészi finommunkában és dekorálásban.” (Addison 2007, 1192) Ez a viszony meglehetősen bonyolult Addisonnál; pl. a már emlegetett Youngren szerint noha valóban ez Addison kiinduló álláspontja, ahogy halad előre az esszékben, meggondolja magát, fokozatosan felismerve a művészetek (a képzelőerő másodlagos gyönyöreinek) nagyobb jelentőségét, vö. (Youngren 1982, 281).

részesíteni előnyben a széppel és elegánssal szemben. Figyelemreméltó, hogy az irodalmi és retorikai minőségek, az emberi élet valódi kiválóságai és a természeti világban megtapasztalható értékek éppen a szép és a nagyszerű felől nézve látszanak szorosan és mélységesen összefüggeni.

Noha szép és elegáns ez a fordítói megoldás,[116] Addison hármasságának forrásaként nem magától értetődő, mert ugyan sorrendben ő is csak harmadikként tárgyalja a szépséget a Képzelőerő sorozatban, de így: „Még sincs semmi, ami oly közvetlenül jutna el a lélekhez, mint a szépség, amely azonnali titkos megelégedettséggel és derűvel tölti el a képzelőerőt, és kiteljesíti a nagyság és szokatlanság hatását." (Addison 2007, 1189) Ennek a szépségnek semmi köze a lesajnálható precízkedéshez és kisszerű hasznossághoz.[117] Mint fentebb láttuk, sokkal inkább a minden értéket átlényegítő, megemelő és felragyogtató[118] „*despejo*" vagy a tudom-is-én-micsoda a modellje, ami máris arra hívhatja fel a figyelmet, hogy Addison esztétikai hármasságának feltalálásához nem volt elegendő egy egyszerű átvétel vagy kölcsönzés Longinustól (vagy mástól), hanem más hagyományok invenciózus felhasználása és egybegyúrása is szükséges volt, miként e fejezet további részeiben demonstrálni próbáljuk.

A korszakkal foglalkozó esztétikatörténeti szakirodalom, ha egyáltalán ügyel arra, hogy korabeli fordításokból idézzen, s nem mindjárt sokkal modernebbeket használ, általában William Smith angol szövegét veszi elő, amely valóban nagyon sok kiadást ért meg, s a kanonikus angol Longinusnak számított a 18. században: „Vizsgáljunk csak meg alaposan egy olyan életet, amelynek minden jelenetén a kitűnőség, a nagyság és a szépség ragyog át *[is conspicuous on account of excellence, grandeur, and beauty]*, s azonnal felismerjük, mily nemes célokra születtünk." (Longinus 1752, 146) Úgy tűnik, éppen ezt a kerestük. Igaz, ismét kísért az, hogy egy kivételes (hősi) élet mozzanatain kell végighordoznunk a tekintetünket, de cserébe: (i) a hármasság is megvan, (ii) a tagok egyértelműen mellérendelő pozícióban állnak, s (iii) a felsorolás is teljes körűnek mutatja magát. William Smith fordítása azonban először

[116] Amelyhez azért a görög szöveg némi „igazítása" is szükséges volt, legalábbis a praktikusan *editio princeps*nek tekinthető Porta-kiadáshoz képest.

[117] Thorpe – a Bond által ajánlott másik cikkében (amelyben amúgy mindössze egyetlen bekezdés foglalkozik különböző szerzők nevének felsorolása szintjén a szokatlannak és a nagynak az eredetével Addisonnál) – egyenesen az első kettőt „megkoronázó minőségnek" érti az addisoni szépséget, vö. (Thorpe 1935, 515).

[118] A Tollius (1694) és Hudson (1710) latinjában szereplő „*pulchro nitidoque*", amely – az összehasonlításra épülő kontextus és a Welsted-féle angol változat felől nézve – „csiszolt szépségnek" fordítható, olvasható volna „ragyogó szépségnek" is (Kárpáti András szíves közlése nyomán), ami viszont éppen azt jelentené, amit Addison is gondol a szépségről: ehhez „csak" a hierarchizáló összevetést kellene félretenni vagy felülírni.

1739-ben, húsz évvel Addison halála után jelent meg. Így legfeljebb azt az óvatos sejtést fogalmazhatnánk meg, hogy talán „A képzelőerő gyönyörei” esztétikai hármassága hatott ehelyütt William Smithre, következésképp nem ez a Longinus xxxv. inspirálta Addison hármasságát, hanem inkább ez utóbbi a 18. század kanonikus angol Longinus-fordítását.

Ez a filológiai „malőr” mindenesetre megmutatta, egyrészt, hogy milyen sok Longinus-kiadást látott a vizsgált korszak, s azok milyen meglepő kuszaságot mutattak helyenként a részleteket illetően; másrészt, hogy olykor érdemes lehet egy a szakirodalomban sokszor és látszólag megnyugtatóan értelmezett *locus*t újra és alaposabban megnézni és átgondolni. Az újragondolás eddigi eredménye, hogy világossá vált, Addison híres esztétikai hármasságának eredetét kutatva további forrásokat is be kell vonni és (újra)értelmezni. Valamiképp ugyanis Addison ezt a longinusi programot hajtja végre esztétikainak nevezhető esszéiben: a körülöttünk lévő életben – beleértve akár a „világűr határait áthágó” gondolatainkat is – megtalálni azokat az értékeket, amelyek emberi rendeltetésünkre emlékeztetnek: a szokatlanul újszerűt, a nagyot és a szépet.

Hasznosnak bizonyulhat egy olyan kiinduló feltevés, hogy Addison messzire ható hármas felosztása *végső soron* mégis valahogyan longinusi eredetű vagy ihletettségű, így a feladat az lehetne, hogy rekonstruáljunk egy olyan „olvasószemüveget”, amelyen keresztül Addison megláthatta a Longinus xxxv-ben – vagy ebből merítve „feltalálhatta” – a képzelőerő gyönyöreinek teljes és kimerítő hármas felosztását. Három szöveget fogunk ebből a szempontból közelebbről megvizsgálni, ezek mindegyikére történt már fentebb utalás: Thomas Burnet *Sacred Theory of the Earth*-e (1681, 1684), Dominique Bouhours „A tenger” című beszélgetése az *Entretiens d’Ariste et d’Eugène*-ből (1671) és végül Baltasar Gracián *El Criticón* c. allegorikus regényének első kötete (1651). Az imént láttuk, hogy az 1710-es oxfordi görög–latin Longinus kiadás, szemben Boileau-Despréaux 1674-es francia fordításával, a xxxv. szakaszban felsorakoztatta azt a három minőséget, amely Addisonnál esztétikai kategóriaként fog megjelenni. Ez a szakasz mindenféleképpen kitüntetett, hiszen plasztikusan és hangsúlyosan állítja a természeti, az egzisztenciális (morális-esztétikai) és a művészeti (költői-retorikai) minőségek mély összefüggését. Amitől Addisonnak az 1710-es fordítás alapján el kellett tekintenie, az a szépség „finomítása” vagy legalábbis abba az irányba való eltolása, amely a nagyság és a kiválóság (az átlag fölé emelkedő, abból kitűnő „szokatlanság”) lekicsinyelhető párdarabjává teszi; ezt követően pedig mellérendelő viszonyba és a hősi erényeket idéző felhangok nélkül kellett megalkotnia a hármasságot.

Hegyek és tengerek

Nem minden esetben lehetünk teljesen biztosak abban, hogy a segítségül hívott további szövegeket Addison valóban olvasta is, de azt legalább feltételezhetjük, hogy az itt felhasznált elemeiket akár máshonnan is ismerhette. Burnet *Sacred Theory*ja nyilvánvalóan azok közé tartozik, amelyet Addison is olvasott, hivatkozik is „a tudós Dr. Burnet" elméletére a *Spectator* 38-as számában (Addison 1965, I: 160), korábban pedig, mint említettük, latin nyelvű ódát is írt a szerzőhöz. Mindenesetre a kommentátorok széles köre – Monktól Nicolsonon és Tuvesosnon át Doranig – evidensnek veszi, hogy a modern természeti fenséges alapvető forrása e népszerű könyvben keresendő.

Burnet egyszerre földtörténeti, üdvtörténeti, kozmológiai, morál- és vallásfilozófiai műve valóban jelentős szerepet játszott abban, hogy a „durva" természeti helyek és látványok megtapasztalásában változás állhasson be; kortárs teológus és természettudós kritikusairól és azon híveiről – elsősorban Addisonról és (tévedésből Addison neve alatt, de valójában) Richard Steele-ről –, akik egyfajta „filozófiai románcnak" olvasták a *Sacred Theory*t, ld. még (Coppola 2010). A fenséges fogalmának történetéről írva, Doran közvetlenül összekapcsolja a *Sacred Theory*t Longinus xxxv. szakaszával és Milton *Elveszett Paradicsom*ával, vö. (Doran 2015, 18–19). Továbbá azt is állítja, hogy ama híres, sokak által idézett és kommentált bekezdés, amelyre már futólag utaltunk az előző fejezetben is, „a természeti fenséges hívószavává fog válni a tizennyolcadik században"; s szerinte ez végső soron nem más, mint a Longinus xxxv. kiterjesztett változata (Doran 2015, 86). Ugyanakkor, tegyük hozzá, e passzusból csak áttételesen tudhatunk meg valamit a szépségről, s praktikusan semmit az újszerűről vagy szokatlanról:

> A Természet legnagyobb tárgyai, szerintem, egyben a leginkább gyönyörködtetők a szemlélő számára, közvetlenül a mennyek nagyszerű boltozata után, s azon határtalan régiók után, ahol a csillagok lakoznak, nincs semmi, amit több gyönyörrel néznék, mint a széles tengert és a Föld hegyeit. Van valami magasztos és felséges *[august and stately]* ezen dolgok megjelenésében *[air]*, ami nagy gondolatokra és szenvedélyekre inspirálja a lelket. Természetes, hogy ilyen alkalmakkor Istenre és az Ő nagyságára gondolunk, s bármi, ami csak a végtelenség árnyékával és látszatával *[shadow and appearance of INFINITE]* rendelkezik, mint az összes olyan dolog, amely túlságosan nagy a felfogóképességünk *[comprehension]* számára, eltölti és lenyűgözi a lelket túláradásával *[excess]*, és egy gyönyörködtető fajta megdöbbenésbe vagy csodálatba *[pleasing kind of stupor and admiration]* veti. (Burnet 1719, I: 191–192)

Burnet végső soron egy barokk szerző, számára a „mennyek nagyszerű boltozata” és a „határtalan régiók” jelentették a valódi és a tökéletes létezést, ezek jelenítettek meg egy teológiai-morális és „esztétikai” szempontból ideális, romlatlan és romolhatatlan állapotot, ezek emlékeztettek még a „világtojás *[Mundane Egg]*” (Burnet 1719: I: 87) özönvíz előtti tökéletes szépségére.[119] A 17. századon végighúzódó nagy vita a *„Cosmic Fall”*-ról ott van a könyv hátterében, vö. (Hepburn 1973): Burnet azokkal ért egyet, akik szerint az emberiség egész története, a bűnbeeséstől kezdődően, hanyatlástörténet, amellyel párhuzamosan a körülöttünk lévő teremtett világ is folyamatos pusztulóban van, a vízözönök okozták a legnagyobb rombolást, amelyek isteni büntetések voltak a felgyülemlett emberi bűnök megtorlására. A jelen korban azt kapjuk, amit megérdemlünk: az eredeti tökéletes teremtés után maradt romhalmazt. Kétségtelen, hogy a hanyatlástörténeti narratíva Longinusnál is jelen van, amikor azon lamentál, hogy kora nem alkalmas már fenséges művek létrehozására, a múltban kell ezek után kutatni.

„A végtelenség árnyékával és látszatával” rendelkező természeti látványok a „mérhetetlen” esztétikai tapasztalatának első megfogalmazásai, ahogy majd korszakunkban Dennis, Shaftesbury és Addison írásaiban ez részletesebben megjelenik, azaz a természeti fenséges egyik legkorábbi megfogalmazását láthatjuk ehelyütt. A „végtelenség árnyéka” még őrzi a metafizikai felhangot, ezt váltja majd le a fizikai (fel)mérhetőség lehetetlensége hamarosan, pl. Addison „nagyként” bemutatott esztétikai minőségeként. A „felfogóképességünk” helyett később majd inkább a képzelőerőnk feladata lesz, hogy ezzel a képességeink hatókörén mindig túlcsorduló tapasztalattal kezdjen valamit. Ráadásul Burnet, aki jó kapcsolatokat ápolt egyes cambridge-i platonistákkal is, meglehetősen tradicionálisan érti a szépséget: „formálisan […] megőrizte az arány és a szimmetria mint a szépség szükséges komponensei reneszánsz ideálját” (Tuveson 1960, 69), s a Teremtés első korszakába helyezte vissza, a bűnbeesés előtti időkre, amikor is még a teremtett dolgok az eredeti tökéletességükben voltak fellelhetők. A Föld kezdetben az őselemek koncentrikus gömbjeiből állt, a víz (a folyékony elem) gömbhéján „felül” megszilárdult vékony, de tökéletes simaságú kéreg volt található, ez adott helyet az Édennek, amelynek négy folyója a sarkokból folyt az egyenlítő felé tökéletes egyenes vonalban stb. Tehát minden tökéletesen

[119] Michael Gill viszont csak azt hangsúlyozza, hogy miként John Locke *Második értekezés a polgári kormányzatról* c. műve a megműveletlen, vadon természetet haszontalannak és értéktelennek állítja be, úgy Burnet ugyanennek romként elgondolásával esztétikailag rútnak, vö. (Gill 2022, 21), azaz a főleg Shaftesburynél megjelenő klasszicizáló szépséggel minden tekintetben ellentétesnek; Gill nem tesz említést a fenti passzusokról.

körzővel és vonalzóval megszerkeszthető elrendezettséget mutatott, szabályos geometriai alakzatok és simaság voltak az uralkodó minőségek. Burnet „esztétikája" a hagyományos püthagóreus-platonikus eszmény újrakiadása volt, amely csak a Föld grandiózusan nagy alakzatai esetében „bicsaklott meg" egy pillanatra: azaz az egész koncepció felől nézve kivételesnek mondhatók a fent idézett gondolatok, azonban hatásuk annál jelentősebb.

Nem láthatjuk már közvetlenül a teremtés tökélyét és szépségét, be kell érnünk ezekkel a romokkal, amelyek viszont legalább alkalmat adnak bizonyos lelkesültségre, a pusztítás és a felhalmozott bűn nagyságán való merengésre. A földkerekség hegyeinek és tengereinek – bármennyire szabálytalanok és az eredeti teremtéshez képest később létrejött alakzatok – látványaiban van „valami magasztos és felséges *[august and stately]*", ami „nagy gondolatokra és szenvedélyekre inspirálja a lelket". A hatás leírása újra eszünkbe juttathatná Longinus fenségesének első két forrását – a nagy gondolatokat és a nagy szenvedélyeket –, s ebben az esetben azt mondhatnánk, hogy a hegyek és tengerek longinusi értelemben fenségesként merülnek fel Burnetnél: de valószínűbb, hogy ebben a formában – hiszen sem ezzel kapcsolatos további fejtegetéseket, sem közvetlen Longinusra való hivatkozást nem találunk – ez csak egy poétikai-retorikai közhely, amely más forrásból is jöhet. Érdemes észben tartanunk, hogy az itt megjelenő korai „természeti fenséges" vagy esztétikai „nagyság" és az aranyló múltba helyezett reneszánsz szépség-ideál kettőssége, a köztük lévő evidens hierarchia egyáltalán nem köszön vissza Addison időben szinkron, egymással bármikor összevegyülő, s mellérendelt viszonyban lévő esztétikai minőségeiben. Burnet passzusa valóban ráirányítja a figyelmet az ember által érintetlen természeti látványokra és vidékekre, amelyeket korábban vagy nem méltattak figyelemre, vagy borzadva elfordultak tőlük, vagy esetleg művészeti alkotásokban „sötét háttér" gyanánt arra használtak fel, hogy az előtérben ábrázolt emberi alakok, viszonyok és milliő a kontraszthatás miatt még ragyogóbb, megkapóbb, otthonosabb és vonzóbb lehessen. Burnet ellenben ezeket a látványokat önmagukban vonzónak és felemelőnek mutatja, a legmagasabb, éteri tökéletességhez hasonlítja őket, s az istenséggel kapcsolatos gondolatok felébresztésével hozza őket összefüggésbe. Rámutat, hogy az isteni akkor is lenyűgöző lehet a számunkra, ha haragvó és pusztító hatalmában áll elénk ezekben a természeti képekben, nem pedig bölcs és jóságos tervezőként és gondviselőként.[120]

[120] A hegyeknek mint az esztétikai végtelenség tárgyainak felfedezésével Marjorie Hope Nicolson 1959-es könyve foglalkozik részletesen és nagyhatásúan, vö. (Nicolson 1997); újabban William Barton bírálja Nicolson

A Longinus xxxv-ben is megjelenő „óceán” és Burnet „széles tengere” átvezethet a következő forrásunkhoz, Bouhours „A tenger” című dialógusához (1671). Addison minden bizonnyal ismerte az *Entretiens*-t, miként a tudom-is-én-micsoda és a „bel esprit” (az ötödik és a negyedik beszélgetés témája) kapcsán is evidensnek tűnik ezt feltételeznünk, vö. (Scholar 2005, 66–68). Már az első, finom és elegáns beszélgetés a tengerről, érinti valójában Addison mindhárom esztétikai minőségét, ebben a tekintetben termékenyebb forrásnak tűnik Burnet népszerű munkájánál is. Ráadásul az Atlanti óceán – amelynek partján Ariste és Eugène sétálgatnak – nyújtotta újszerű, fenséges és szép nem rendeződik hierarchiába, viszont nem is terjesztik ki őket más típusú természeti (vagy akár művészeti) tapasztalatra, továbbá nem is gyűjtik őket össze egy csoportba, nincs egyetlen mondat sem, amely reflektálna a hármasságukra. A két barát egyetért abban, hogy a tenger mindig „csodálatos *[merveilleux]*”, legalábbis a finom szellemű urak számára: a víz „mérhetetlen kiterjedése *[immense étendue]*”, az ár és az apály folyamatos változása és az összecsapó hullámok keltette változatos alakzatok miatt. Ezek együtt egy páratlan „tudom-is-én-milyen meglepő és különös *[je ne sais quoi de si surprenant & de si étrange]*” benyomást keltenek a szemlélőben, vö. (Bouhours 2003, 55; Bouhours 2010, 15). Mint fentebb már szó volt róla, a mindig megújulni képes jellegét – *„elle paraît toujours nouvelle”* – tartják a tenger legfontosabb tulajdonságának, amely miatt még a Nap fölébe is helyezhető, hiszen az előbbi kimeríthetetlen és megunhatatlan, sosem válhat olyan köznapi valósággá, mint a legfényesebb égitest, hiába annak minden jótékony hatása és tradicionális felértékelése. A Nap legfeljebb valami rendkívüli helyzetben tarthat igényt figyelmünkre, pl. egy ritka napfogyatkozás alkalmával, ezzel szemben bármikor megyünk ki a tengerpartra, a látvány és a tapasztalat egésze (a hangokkal, szagokkal, a bőrt érintő légáramlatokkal stb.) új lesz. Ráadásul a „tudom-is-én-milyen meglepő és különös” nem egyszerűen az egyik jegye a tapasztalatnak, inkább arról van szó, hogy a tudom-is-én-micsoda fogalma határozza meg a tapasztalat szerkezetét. Ugyanezt láthattuk már Addisonnál is, abban az esszében, amelyben még általában a képzelőerő gyönyöreiről ír: „Nem tudjuk, mi módon *[we know not how]*, de megérint bennünket a látvány szimmetriája, és azonnal elismerjük egy tárgy szépségét, anélkül, hogy kutatni kezdenénk az okát vagy az alapját.” (Addison 2007, 1187) E mondatban a szépség még minden esztétikainak nevezhető tapasztalatra utal, itt ugyanis még nem tesz különbséget a gyönyör típusai között.

---

koncepcióját, mondván már a 17. századot megelőzően is vannak példák az újlatin irodalomban a hegyek esztétikai értékelésére, vö. (Barton 2016), erről ld. még (Radnóti 2022, 98–99).

Túl az újszerűségen, amely a tenger végtelen változatosságából és változékonyságából táplálkozik, Bouhours mind a szépség, mind a későbbi fenséges tapasztalatát felleli itt. Ariste a tenger nyugodt és békés szépségét becsüli többre, amikor a szem végigsuhanhat a sima felszínen a ragyogó égbolt alatt:

> Vajon nem szép-e ennek az elemnek a látványa, ha mélységes béke honol a habjain, és derűs fölötte az ég? És nem nyújt-e élvezetet, ha egy ilyen hatalmas és összefüggő vízfelületen végignézünk? Vajon nem felettébb kellemes-e szemünkkel követni, amint egy jól felszerelt hajó büszkén végigvonul a tengeren, és úgy tűnik, mintha ez az óriási test magától mozogna? (Bouhours 2010, 16)

Ezzel szemben Eugène – aki persze Ariste-tal ellentétben soha nem élt át hajótörést – a viharos és háborgó tengert tartja a leginkább gyönyörködtetőnek és a tekintet vonzónak, soha meg nem unhatónak:

> Számomra a haragvó tenger a legszebb: ilyenkor megduzzadnak a hullámai, háborog, félelmetesen zúg, s a szél és a hullámok között valósággal háború dúl. Ezek a hullámok, amelyek oly fékevesztetten csapódnak egymáshoz, ezek a víz- és tajtékhegyek, amelyek hirtelen felemelkednek és aláereszkednek, ez a zaj, ez a zűrzavar, ez a tombolás, mindez tudom-is-én-milyen gyönyörrel teli borzalmat kelt, és egyszerre nyújt rettenetes és tetszetős látványt *[tout cela inspire je ne sais quelle horrerur accompagnée de plaisir, & fait un spectacle également terrible & agréable]*. (Bouhours 2003, 57; Bouhours 2010, 16)

Így a mindig megújuló tenger két arcát mutatja: a szépségét nyugalomban, és a „tudom-is-én-milyen gyönyörrel teli borzalmát" tekinthetjük modern értelemben fenségesnek, ráadásul ebben mind a nagy tömeg, mind a nagy erő egyszerre jelen van. Az első fejezet végén már láttuk, hogy Addison a *Spectator* 489. számában ugyanezt a szókészletet használja a „tenger vagy az óceán" képzelőerőre tett hatásának leírásában (Addison 1965, IV: 233–234). Tehát Bouhours tengerre vonatkozó passzusaiban, ha nem is elrendezett struktúrában, de Addison triászának minden elemét megtaláljuk. A tenger két arcának ellentétessége a hangsúlyosabb szerkesztési elem, valószínűleg azért, mert ennek komoly morál-teológiai hagyománya van, amelyet Bouhours igyekszik játékba hozni: François Garasse *Somme théologique*-jától (1625) Pierre Le Moyne's *Peintures morales*-án át (1643) Daniello Bartoli *Geografia trasportata al morale* (1664) c. művéig, ahogy Beugnot és Declercq szerkesztői jegyzetben felhívja erre a figyelmet, és persze a tengerre vonatkozó gazdag irodalmi tradíciót is említhetnénk. Az

utóbbihoz újfent a szintén jezsuita Le Moyne költészetét lehetne említeni. „La Moyne hatását [Bouhours] ‘A tenger’ [c. beszélgetésé]ben két fontos elem mutatja: először is a természet érzéki leírásai, amelyek első látásra olyan spontánnak tűnnek, másodszor a számos morális reflexió, amelyek az előbbiből erednek.” (Maber 1980, 85) A dialógus későbbi részei alátámasztják Maber értelmezését, hiszen beszélgetőink ugyanazt a tengert hol Isten képmásának, hol a világ képmásának látják (Bouhours 2003, 72). A tenger mint mérhetetlen mennyiségű fizikai víztömeg szemlélete nem volt profán aktus a 17. században, transzcendens konnotációi mind Le Moyne-nál, mind Bouhours-nál (a köztük lévő stílusbeli különbségek ellenére is) világosan látszottak. Addisonra közvetve is hathatott Burnet hegyek iránti lelkesedése és Bouhours tenger iránti csodálata: Dennisnél, az 1688-as alpesi átkeléséről szóló beszámolójában, minden „esztétikai” vonatkozás együtt van már. Dennis szövegének hatása pedig kimutatható Addison *Remarks on Several Parts of Italy: In the Years 1701, 1702, 1703* c. útleírásában (1705), vö. (Doran 2015, 127). Például a Genfi-tó körül tett utazásról szóló részben, amikor az Alpok meredélyeiről és szakadékairól szól (a tavat amúgy a tengerhez hasonlítja színét és a rajta dúló pusztító viharokat tekintve is), akkor Addison is úgy fogalmaz, hogy lelkét „kellemes iszonyat *[agreeable kind of horror]*” tölti el (Addison 1767, 258–261).

Addisonnál találunk példát „A képzelőerő gyönyörei” ciklusnál korábbról egy mellérendelő hármas struktúrájú kvázi-esztétikai tapasztalat emlegetésére. A 387. *Spectator*-számban, amely a *Cheerfulness* sorozat darabja, így fogalmaz:

> [A Gondviselés] képessé tette [az emberi lelket] arra, hogy számos olyan dologban élvezetet találjon, amely nagyon kevéssé tűnik önmagában hasznosnak, mint a sziklás hegyek és sivatagok vadságában, s a természet ezekhez hasonló groteszk részeiben. Azok, akik filozófiailag képzettek, még tovább is gondolhatják ezt, s észrevehetik, hogy ha az anyag úgy jelent volna meg számunkra, hogy csak azokkal a valódi tulajdonságokkal rendelkezik, amelyeket valójában birtokol, nagyon örömtelen és kellemetlen formát *[figure]* mutatott volna. S vajon miért adta a Gondviselés az anyagnak azt az erőt *[power]*, hogy olyan imaginárius tulajdonságokat keltsen bennünk, mint az ízek és színek, a hangok és a szagok, a hideg és meleg, ha nem azért, hogy az ember, miközben a természet alacsonyabb rangú állapotaival kerül közelebbi kapcsolatba, kellemes érzékletekkel deríthesse fel és gyönyörködtethesse lelkét. Röviden, az egész univerzum egy színház tele tárgyakkal, amelyek vagy gyönyört, vagy mulattató élvezetet vagy csodálatot ébresztenek bennünk. (Addison 1965, III: 453)

Tehát: a „*pleasure*”-t – amely a szépség gyönyöre lehetne; az „*amusement*”-et – a szórakoztató, mindig megújuló örömöt, amely a szokatlanból, az újból vagy a változatosból születne; valamint az „*admiration*”-t – a csodálatot, amelyet a lélegzetállító nagyság láttán érezhetnénk. Ezt a lehetséges összefüggést Addison sem itt, sem másutt nem fejti ki, de a hármasság szembetűnő, s a Locke-ot idéző episztemológiai belátások is visszatérnek majd a Képzelőerő ciklusban, így talán nem erőltetett kapcsolatot látnunk: ez ugyanannak a három tapasztalat- vagy gyönyörtípusnak tűnik, mint amelynek az eredetét ebben a fejezetben kutatjuk, csak még nem a képzelőerő felől elgondolva, hanem a lelket betöltő derű taglalása kapcsán, azaz nem egy sajátos „esztétikai” képesség, hanem egy – bizonyos szögből – „esztétikai” lélekállapot megragadásának keretében. Mindenesetre Addison a bennünket körülvevő világegyetemről beszél ezen a helyen, egyáltalán nem szűkíti e gyönyörök megszerzését sem az irodalomra vagy a művészetekre, sem a társadalmi világra. Talán éppen azért nem, mert a barátság, a könyvek és a társalgás örömei nem minden rendű és rangú ember számára hozzáférhetők, ezzel szemben a természet nyújtotta élvezetek nagyon is. A sorozat következő, utolsó, darabjában, a 393-as számban ezt olvassuk:

> A Teremtés örökös ünnep *[perpetual feast]* a jó ember lelke számára, minden, amit lát, derűvel tölti el és élvezetes a számára; a Gondviselés olyan sok keggyel *[smiles]* szórta teli a Természetet, hogy lehetetlen a lélek számára – amely nem süllyedt bele a durvább és érzékibb élvezetekbe – különféle titkos örömök érzékelése nélkül végigpillantani rajtuk. A Zsoltárok költője számos isteni versében ünnepelte azokat a szép és kellemes látványokat, amelyek boldoggá teszik a szívet, s létrehozzák benne azt a tavasz-gyönyört *[vernal delight]*, amelyet már észrevételeztem. (Addison 1965, III: 475)

A legutoljára említett hatásról, a *„vernal delight”*-ról még lesz szó. Most csak annyit jegyezzünk meg, hogy Milton *Elveszett Paradicsom*ából, az Édenkert leírásából származik, amelyet Jánosy István valójában „szent tavasz-gyönyörnek” fordít (Milton 1987, 91), s bár az eredetiben pusztán *„vernal delight and joy”* szerepel ezen a helyen, a fordítás találó, mert pontosan kifejezi Milton – és közvetve Addison – szándékát, hogy egy olyan zsigeri felajzottságot és az ember egész lényét érintő felfokozottságot írjon le, amely minden testisége és testhez kötöttsége mellett, attól elválaszthatatlanul spirituális jellegű és tartalmú is. Ezért is említi Addison Dávid zsoltárainak összefüggésében.

A világegyetem mint nagy színház, amelyet a Gondviselés a „kvázi-esztétikai” értelemben vett „szórakoztatásunkra” tervezett ott van már a Longinus xxxv-ben is, néhány

modern fordításában pedig már egészen explicit módon is. A természet – Nagy Ferencnél – „mint egy nagy ünnepi gyülekezetbe vezet az életbe és a nagyvilágba, hogy a mindenségnek szemlélődő, egyszersmind becsvágytól duzzadó, küzdő részesei legyünk". (Pseudo-Longinos 1965, 97) Ez a bizonyos „nagyvilág", amelyet (élvezettel) szemlélünk, s egyúttal dicsőségre vágyó szereplőként fel is lépünk benne, szó szerint színház lesz (nem Boileau-Despréaux fordításában, ahogy esetleg erre leginkább számíthatnánk, hanem) mind az 1698-as angol, mind az 1710-es görög–latin nyomán készült Welsted fordításban: az előbbi esetben „nagy Színházba", az utóbbinál „roppant amfiteátrumba" vezetnek be bennünket (Longinus 1698, 74; Longinus 1712, 105). Érdemes azonban megjegyezni, hogy Longinusnál a „nagy ünnepi gyülekezet" vagy „nagy színház" vagy „roppant amfiteátrum" nem a természet egészének (vagy pláne a teremtésnek), hanem az emberi (társadalmi) életnek a metaforája, amely eredetileg valószínűleg Pontoszi Hérakleidésztől származik az i. e. 4. századból, és a püthagoreus filozófiai életmód bemutatásának kontextusában merül fel, ahogy Cicero *Tusculumi eszmecseré*jéből (Cicero 2004, 206 [V. 3.]) és Iamblikhosz Püthagorasz életéről szóló művének 12. fejezetéből tudhatjuk (Iamblichus 1818, 28). S mint a társas élet nyüzsgésének és hívságainak terepe, ez az amfiteátrum éppen a fennkölt, szemlélődő filozófiai életmód ellenpárja vagy sötét háttere, ahonnan az előbbinek ki kell emelkedni vagy szabadulni. Azonban Addisonnál itt, a *Cheerfulness* ciklusban, mint fentebb láttuk, már másként merül fel újra ez a kép: a színház az egész látható világot, miként a szövegkörnyezetből kiderül, a teremtett természeti világot jelenti, amelytől nem is lehetne könnyen megszabadulni, s amely még a filozofikusabb lelkek számára is kínál szemlélődésre méltót.[121] A „teátrális" metafora ilyen értelmezése és hangszerelése Addisonnak más olvasmányélményéből is jöhetett. A második fejezetben már volt szó arról, hogyan kommentálja Milton Sátánját egy fontos jelenetben, amikor az először pillantotta meg a teremtés nagy építményét: „végigtekint minden csodáján e mérhetetlen amfiteátrumnak *[immense Amphitheater]*, amely a menny két pólusa közt terül el, és egyetlen pillantással átfogja a Teremtés teljes körét." (Addison 1965, III: 146) A *theatrum mundi* késő 16. századtól egyre népszerűbb metaforája az egész teremtésre vonatkoztatva Graciánnál is megtalálható, akinek nevével kezdődik „Az ízlésről" szóló 409. *Spectator* esszé – amely „A

[121] Francis Hutcheson esztétikájában is ugyanilyen értelemben találkozunk ezzel a metaforával: „miután az isteni Jóság […] megalkotta a Szépérzékünket *[Sense of Beauty]* a jelenlegi formájában, ugyanez a Jóság munkálhatott a Nagy Építészben, hogy feldíszítse ezt a roppant Színházat oly módon, ami kellemes a Szemlélők számára, s azt a részét, amely elérhető az emberek megfigyelése számára, úgy, hogy kellemes legyen számukra" (Hutcheson 2004, 81).

képzelőerő gyönyörei" ciklus bevezetője –, s ugyanezen esszé végén nevezi Addison az egyik legnagyobb kritikusnak Longinust. Már Thorpe egyik tanulmánya kapcsán szóba került az *El Criticón,* Gracián allegorikus regényének első kötete, amely még 1651-ben jelent meg, de 1681-től angol, 1696-tól francia fordításban is hozzáférhető lett (Gracián 1681; Gracián 1696). Ezek a fordítások – a kor szokásainak megfelelően – helyenként elég lazák voltak, mind az angol, mind a francia számos helyen eltér a spanyol eredetitől, s értelemszerűen egymástól is (a regény további két kötete nem volt fordításban hozzáférhető). Mindenesetre az *El Criticón* második fejezetének egyöntetűen „A világegyetem nagy színháza" a címe.

Megismerkedünk benne Andrenióval, a természeti ember allegorikus figurájával, aki Szent Heléna szigetén egy barlangban nőtt fel, farkasok táplálták, amíg egy szörnyűséges földrengés eredményeképp ketté nem hasadt a hegy, amely börtöne volt, és életében először meg nem látta a napfényt a fenti világban. Critilónak, a társadalmi világból kiábrándult világfinak mesél arról, milyen lelkesedés kerítette hatalmába a „világegyetem nagy színházának" megpillantásakor, milyen szavakkal kifejezhetetlen rendkívüli érzések ragadták el, amelyeket azóta sem felejtett el, még mindig a hatásuk alatt van. Amire Critilo úgy reagál:

> Ó, mennyire irigylem tőled – szólt Critilo –, ezt a kevéssé ismert és kevéssé elképzelhető örömet, az első ember egyedülálló privilégiumát *[l'unique privilège du premier homme / the only priviledge of the first Man]*, és a tiédet, ez a legtöbb, amit kívánni lehet: újdonságnak *[chose nouvelle]* látni ennek a nagy teremtett gépezetnek a nagyságát, szépségét, harmóniáját, állandóságát és változatosságát *[la grandeur, la beauté, les accords, la fermeté & la varieté / the Greatness, Beauty, Harmony, Stability, and Variety]*, amelyet mi azért nem csodálunk, mert nem találunk benne semmi újdonságot. (Gracián 1681, 16; Gracián 1696, 18)[122]

Az újdonságként való megpillantásban áll az első ember tekintetének egyedisége és eredetisége. Ez az újdonság, amelyről Thorpe is részletesen ír (Thorpe 1937, 1126 sk), Addison újszerűség kategóriájában válik esztétikai minőséggé (az 1681-es angol fordítás lapszéli szakasz-címként a *„Novelty"*-t adja meg a most idézett helyen), miközben megőrzi a Gracián regényében is látható összefüggéseit az ember eredendő állapotával és teremtés ártatlan szemléletével. Ebben a pillantásban, s úgy tűnik, csak ebben, feltárulnak a roppant teremtett gépezet értékei, proto-esztétikai minőségei: nagyság, szépség, harmónia, állandóság és változatosság, amíg a fásult, kiábrándult ember tekintetében mindezek nem látszanak. Ez a

[122] A magyar fordítás az angol és a francia kombinációja, de inkább a franciára támaszkodik.

passzus fontos láncszem lehet Longinus xxxv. szakasza és Addison képzelőerejének hármas gyönyöre között, valamint a teremtett dolgok részletekben és ugyanakkor egyben látásával az angyali szemsugár előző fejezetben tárgyalt témájához is kapcsolható – még ha Andrenio tekintetének hatósugara szükségképp kisebb is, mint Milton Sátánjáé –, amit az is erősíthet, hogy legalábbis ugyanezen passzus angol fordításában Critilo a *„Faculty of seeing all at once”* fordulatot használja Andrenio rendkívüli képességének megjelölésére. Azonban a sátáni mindent-egyben-látásnál itt most érdekesebbnek látszik az ádámi pillantás megjelenése.

Az ádámi tekintet

Az első ember ártatlan tekintete kell ahhoz, hogy a világegyetem nagy színháza abban a színben mutatkozzon meg, amelyben a szépsége, fensége és kimeríthetetlen, örök-megújuló újszerűsége (ismét) láthatóvá válik. Ezt a spirituális mélységet, léptéket és gazdagságot irigyli Critilo, a megkeseredett és kiégett társadalmi ember Andreniótól. Az előbbi azt a következtetést vonja le, hogy korunkban csak néhány bölcs képes arra, hogy hasonlóképpen megújítsa tekintetét, hogy a teremtett világot annak teljes gazdagságában és változatosságában élvezhesse, az univerzum tökéletességeit értékelhesse; azaz ne úgy távozzon a világból mint gyönyörű kertből, hogy soha nem élvezte a virágok színeit és csodás illatát, mert hagyta, hogy a „lélek szeme *[les yeux de l’ame / the eyes of our understanding]*” zárva maradjon születése percétől haláláig (Gracián 1681, 16; Gracián 1696, 18–19). Ez a tekintet az első ember – teológiailag és morálisan is kitüntetett – tekintetének az utánzása, amelyet a mi korunkban már csak jelentős erőfeszítéssel lehet visszanyerni. Addisonnál a képzelőerőnk gyakorlatoztatása tűnik ennek egyik hatásos módszerének, hiszen az „ártatlan gyönyörök *[innocent pleasures]*” gazdagságát nyújtó „csiszolt képzelettel” rendelkező ember, a *homo aestheticus*, privilégiuma éppen az lesz, hogy „úgyszólván más fényben lát[hat]ja a világot, és az emberek elől elrejtőző elbájoló dolgok egész sokaságát fedez[het]i föl” benne (Addison 2007, 1187), azaz mindazt, amit képzeletén keresztül szépnek, újszerűnek és nagynak láthat és ekként élvezhet. Addison esztétája a képzelőereje segítségével nyitja fel lelkének szemét, vagy akár úgy is fogalmazhatnánk, a képzelőerő veszi át a lélek szemének funkcióit, s ezáltal képes a csodás kertet minden részletében élvezni,

amíg mások közömbösen bolyonganak ugyanitt.[123] Mindenesetre ez a párhuzam rávilágíthat a természet ádámi-spirituális és esztétikai tapasztalata közötti összefüggésre, és egyúttal arra is, hogy ebben a keretben a fenséges nem a szépségtől és a kimeríthetetlen újszerűtől szigorúan elválasztva, hanem sokkal inkább azokkal termékeny egységet alkotva élhető meg. Akár magát az addisoni hármasság közvetlen előképét is fellelhetjük Graciánnál az újszerűségre nyitott ártatlan tekintet által felfedezett minőségekben, hiszen a nagyság mellett felsorolt szépség és harmónia, valamint állandóság és változatosság összefűzhető egy-egy kategóriába, ti. addisoni széppé és újszerűvé alakítható.

Addison egy későbbi *Spectator* esszéjében, a 465. számúban, amelyben a vallásos hit megerősítésének eszközeiről és módjairól elmélkedik, egy ponton Arisztotelész elveszett értekezésére, a *De Philosophiá*ra hivatkozik, amelyről Cicero *De natura deorum*ából tud:

> A hit és az áhítat természetes módon növekszik minden ésszel rendelkező *[reasonable]* ember lelkében, aki az isteni hatalom és bölcsesség nyomait látja minden dologban, amelyre csak tekintetét veti. A Legfelső Lény a saját létezésére vonatkozó legjobb érveket a mennyek és a Föld elrendezésében mutatta meg, és ezek azok az érvek, amelyeket egy értelemmel bíró ember *[man of sense]*, aki kívül áll az emberi ügyek zaján és hajszáján, képtelen nem figyelembe venni. *Arisztotelész* azt mondja, hogy ha egy ember a föld alatt élne, és ott megismerkedne művészi és mechanikai alkotásokkal, majd aztán felkerülne a napvilágra, és látná a menny és a Föld számos dicsőséges művét, azon nyomban *[immediately]* kijelentené, hogy azok egy olyan lény művei, akit mi Istenként határozunk meg. (Addison 1965, IV: 144)

Cicerónál – aki persze istenekről ír – még az is olvasható:

> mihelyt [az alant élő emberek] megpillantanák a földet, a tengereket meg az eget, és megismernék a felhők tömegét meg a szelek erejét, meglátnák a Napot és rádöbbennének nagyságára, szépségére és hevére *[solem eiusque cum magnitudinem pulchritudinemque, tum etiam efficientiam cognovissent]* (mert ő hozza létre a nappalt, az egész égbolton szétárasztva fényét), amikor pedig az éjszaka árnyékba borítja a földeket, föltekintenének az egész csillagokkal borított és ékesített égre, s tanúi lennének a növekvő és a fogyó Hold változó fényének és minden csillag teljes

[123] A képzelőerő a látásából veszi elsődleges tárgyait, s Addisonnál mindvégig hangsúlyos is a képekkel és a látvánnyal való elsődleges kapcsolata; a látás (hagyományos) primátusát a „lélek szemének" ehelyütt Gracián által szintén alkalmazott metaforája is támogatja. Emlékszünk, Shaftesbury ugyancsak beszélt „szellemi szemünkről *[mind's eye]*" (Shaftesbury 1977, 237), ill. „belső szemről *[inward eye]*" (Shaftesbury 1977, 229), de másfajta megfogalmazásban is megjelent ugyanezen funkció: mint *„plain internal sensation"* (Shaftesbury 1977, 142); érdemes észben tartani, hogy Addison is az ízlésről szóló elmélkedésekkel vezette fel a Képzelőerő sorozatát.

> örökkévalóságra megtervezett felkelésének, leáldozásának és változatlan futásának; ha az említett lények mindezeket meglátnák, biztosan azt gondolnák, hogy vannak istenek, s hogy mindezek a fenséges dolgok az ő alkotásaik. (Cicero 1985, 98 [II. 95])

A latin eredetiben ugyan nincs meg a „fenséges dolgok" fordulat, ez az elképzelt tapasztalat ettől függetlenül is a (természeti) fenséges egyik előképének tűnhet, és feltehetőleg Gracián fejében is ott volt mintaként, amikor elképzelte a barlangjából kiszabaduló Andreniót. Ugyanakkor a különbségek is jelentősek és sokatmondók, ezért fontos szemügyre vennünk ezt az előzményt. Arisztotelésznél-Cicerónál és a *Spectator* 465-ös esszéjét író Addisonnál – a föld alá képzelt emberek kifinomult, civilizált életet élnek, majd egyszer csak szembesülnek egy másik világgal, amelyet a saját ismert világukkal – az értelmes ember által épített kulturális környezettel – analógiában értelmeznek és értékelnek nagyra. Cicero nem az érzelmi hatást hangsúlyozza – a „rádöbbennének" is szimplán a *„cognovissent"* fordítása –, hanem az értelmi megragadást, a felismerést vagy ráismerést. Andreniót viszont, a regény fiktív történetében, farkasok nevelik, tehát a társiatlan, civilizáció előtti ösztönlényként lép ki a napvilágra, így a reakciói is másmilyenek, az emberi lélek más területeit érintik. Arisztotelész emberei a fenti világ szépségét, nagyságát *egyúttal* rendként, egységként és örökkévalóságként – „kozmoszként" a szó összes értelmében – tapasztalják meg; vagy másképpen: az észlelt és felfogott rend*ben* és örökkévalóság*ban* ismerik fel a szépségét. Azaz egy természetes teológiai belátás adódik számukra: azonnal magától értetődő lesz, hogy mindez a dicsőséges pompa és elrendezés csakis felsőbb (értelmes) lények műve lehet. Andrenio esetében viszont nincs szó előzetes kulturális meghatározottságról, sokkal inkább az ösztönszerű és az érzelmi-affektív válaszain van a hangsúly, a megdöbbenésen, a megrökönyödésen, a csodálaton, azon, hogy lelke természetszerűleg – tehát éppen azért, mert nem rontották meg mások – egy olyan hangoltsággal rendelkezik, amelyben feltárulhat a fenti világ nagysága, szépsége és örök megújulása: egyszerre spirituális és proto-esztétikai képe, miközben *nem* számol be természetes teológiai belátások megszületéséről, legalábbis nem *azonnal*:

> [N]em késlekedtem kiásni magam [az összeomlott hegyből], s mintegy újszülöttként a világban beleugrani azon a résen keresztül, amelyen a derűs menny sugarai és fénye megjelent. Először nem voltam meggyőződve a látottak valódiságáról, körbesétáltam a sziklát, még mindig elfojtva szenvedélyeim kitörését, amennyire csak tudtam, de végül, megbizonyosodva, visszatértem életem összezavarodott páholyába és kilátásához, végighordozván tekintetemet a Menny és a Föld e nagyszerű színházán.

> Lelkem teljes életereje szemem ablakaihoz szegeződött olyan kielégüléssel és kíváncsisággal, hogy a többi érzékem nem tudott működni, így egy egész napon át mozdulatlan, érzéketlen és halott maradtam, mivel a túlságosan erős Élet túlhatalma teljesen elnyomott *[overwhelmed]*. Bárcsak ki tudnám most fejezni, amit nem lehet, érzelmeim intenzív hevességét, lelkem rendkívüli elragadtatottságait, de csak annyit mondhatok, hogy még mindig hatásuk alatt vagyok, s a csodálkozás *[wonder]* és bámulat *[amazement]*, amelyet akkor felfogtam, nem felejtődött el teljesen, az érzése *[sense]* erősen hat rám azóta is. (Gracián 1681, 15; Gracián 1696, 17–18)[124]

E kitalált helyzetek közös őseként kézenfekvő lenne Platónnak az *Állam* VII. könyvében kifejtett barlang-hasonlatára is kitérni. Kétségtelen, hogy az erősebb létezővel találkozik, aki kijut a barlangbéli árnyak világából a fényre, de Szókratész példázatában mindenkit erőszakkal kell kihurcolni onnan, és – ami még fontosabb különbség – jelentős időbe telik, amíg megszokja a kinti fényt (vagy visszakerülve a barlangba a sötétséget újra), és csakis akkor tartja magát odakint boldogabbnak (ismét bent pedig boldogtalanabbnak), miután a hozzászokást követően visszagondol korábbi helyzetére. Tehát éppen a változás gyorsasága, s az új tapasztalat közvetlensége és szinte azonnalisága, amely mind Cicero („mihelyt”), mind Addison („azon nyomban”), mind Gracián példázatának jellegzetes eleme, nem jut szerephez. Az *El Criticón* második fejezetében az első ember pillantása számára hozzáférhető minőségek együtt jelentkeznek és váltják ki a semmihez nem fogható és el nem múló hatást gyakorló elragadtatottságot; ahogy, emlékezhetünk, Addison is arról beszél a Képzelőerő ciklusban, hogy a szép, a nagy és a szokatlan *együttes* jelenléte a legintenzívebb örömforrás:

> [A] széles és határtalan látványok éppoly kellemesek a fantázia számára, mint az értelem számára az örökkévalóságról vagy a végtelenségről való töprengés. De ha szépség vagy szokatlanság is társul a nagysághoz, mint a kavargó óceán vagy a csillagokkal és meteorokkal ékes mennybolt esetében, vagy egy végeláthatatlan tájban, amelyet folyók, erdők, sziklák és ligetek tagolnak, a gyönyör még tovább növekszik, hiszen ekkor már nem csak egy forrásból ered. (Addison 2007, 1188–1189)

A 465. *Spectator* esszében, azonban, a végén, ahol tehát Arisztotelész földalatti embereire hivatkozik, Addison világossá teszi, hogy e példázatban nem a *homo aesthetics*ról van szó – tehát nem a *„man of a polite imagination”*-ről –, hanem arról az „értelemmel bíró ember[ről] *[man of sense]*, aki kívül áll az emberi ügyek zaján és hajszáján”: tehát a világtól

[124] Az idézet az angol fordításon alapul, a francia fordító ehelyütt szűkszavúbb, a lényeget tekintve – a látottak fölötti megdöbbenés leírásában – azért ugyanazt mondja.

elvonultságban szemlélődőről: a *vita contemplativa* azonban mindig és mindenütt csak kevesek számára járható út. Ha a modern esztétikai feltalálása felől akarjuk ezt értékelni, akkor azt mondhatnánk, hogy Addison ezt az utat – tehát a természetes teológia vagy újabban a fizikoteológia útját – sem zárja ki: a kevés számú naturalista boldog lehet vele. Mindenesetre ez nem mond ellent azoknak a tapasztalati lehetőségeknek, amelyeket a képzelőerő gyakorlottá vagy kifinomulttá válása tesz lehetővé, ugyanakkor nem is azonos vele, s még csak azt sem kell feltétlenül gondolnunk (bár lehet találni Addison helyeket, amelyek alapján ez felvethető), hogy az előbbi valamiféle *evilági* végcélként – adott esetben soha el nem érhető végcélként – lebegne a világhoz a képzelőerő tapasztalatain keresztül közelítők előtt. Másként: a képzelőerő gyönyörein keresztül feltáruló világ nem azonos a kontemplatív és/vagy természettudományos értelem számára feltárulóval, az „esztétikai" nem az intellektuális valamiféle popularizált és „gyengített" vagy „felvizezett" változata, hanem egy önálló vagy önállóságra törekvő tapasztalat-típus.

Az *El Criticón*t továbbolvasva kiderül, hogy Andrenio kezdeti érzelmi túlcsordulását és megdöbbenését követően azért – miközben nem szűnik kiapadhatatlan kíváncsisággal csodálni a körülötte kibontakozó, mindig újabb és újabb látványt nyújtó természetet – meditálni is kezd a tapaszaltak felett. El is jut az Alkotóhoz, de másként, mint a természettel tudományos vagy filozófiai-teológiai módszerekkel foglalkozók, és az eredmény is másmilyen lesz, mint az Arisztotelész-Cicero példáján demonstrált természetes teológiai megközelítésből adódó; így összegez a harmadik fejezetben:

> Megvallom, hogy bár bámulom ennek az univerzumnak négy különös csodáját: a teremtmények sokaságát és változatosságát, az ellentéteik harmóniáját és kiegyenlítését, szépségüket és díszítményüket, amely hasznossággal és megfeleléssel párosul, s változásaikat az állandóság közepette – mégis mindezen túl a Teremtőre vonatkozó ismeretem zavaros maradt. Aki ugyan manifeszt a teremtményeiben, mégis elrejtőzik, akinek az attribútumai művének minden lépésébe és mozgásába beleíródnak, miként mindenhatósága a végrehajtásba, gondviselése a kormányzásba, szépsége a tökéletességbe, nagylelkűsége a [jó] átadásába […]. S mégis ez a nagy Isten elrejtőzik *[Il est caché / God is hid]*, bár ismerem; nem láthatom, noha manifeszt; nagyon távoli, noha közeli. Ez az a rejtély, amely összezavarta elmémet, s a szerelem és a csodálat ekstázisában hagyta. (Gracián 1681, 38–39; Gracián 1696, 42–43)[125]

[125] Az idézet az angol fordítást követi, amely ezen a helyen is bőbeszédűbb a franciánál.

Andrenio összezavarodott az értelemmel fel nem fogható ellentmondásoktól, ugyanakkor éppen ez tartja folyamatosan a vonzódás és a szeretet elragadtatott állapotában. A francia fordításban részben erősebb, részben visszafogottabb megfogalmazást találunk: Andreniót szinte az őrületbe kergeti *(„voila assurément ce qui me met hors de moy-même")* Isten egyszerre rejtőzködő és manifeszt volta, amit ennek ellenére „szerethetőnek *[amiable]*" tart. A fenti idézet elején szereplő négy különös csoda az angol fordító rövid összegzése a harmadik fejezet korábbi témáiról, a francia fordításban ehelyütt csak annyi olvasható, hogy Andrenio a szuverén Teremtőről megformált ideájától van a leginkább elragadtatva az összes eddigi téma közül, attól a Teremtőtől, akit „teremtményei ismernek, és aki elrejtőzik mérhetetlenségében *[si connu par par ses créatures, & si caché on son immensité]*". A természet- és benne az isten-tapasztalat szenvedélyes-elragadtatott és nem intellektuális: ezt sokkal inkább nevezhetnénk a teremtett világ valamiféle proto-esztétikai megközelítésének még ezen a ponton is, amikor már létrejön Andrenio elméjében egy idea mindennek létrehozójáról. Nem válik abban az értelemben természetes teológiaivá, ahogy Arisztotelész-Cicerónál és Addison hivatkozott esszéjében. Miként misztikusnak sem nevezhető, hiszen itt mindvégig megmarad a szoros kapcsolat a természetben érzékelt és látott dolgokkal, azok nem pusztán alkalmai vagy metaforái valami magasabbnak és máslényegűnek.

Andrenio számára a látható-érzékelhető teremtett világ mind közvetlen azonnaliságában, mind később már reflektált változatában inkább egyfajta erős spirituális jelenlét érzékelését jelenti, annak fogalmi megragadása nélkül. Addison Milton-értelmezésében is láttuk fentebb, hogy a „mérhetetlen amfiteátrumként" felfogott természet nem rendezett és tervezett építmény-voltából fakadóan, hanem attól teljesen függetlenül alkalmas csodálkozó megdöbbenés felkeltésére, komplex spirituális-esztétikai élmény nyújtására, amelyben mind a nagyság, a szépség és az újszerű egyszerre és együttesen hat. A világnak ez a nézőpontja az emberi lélek társadalom előtti, ősi, eredeti, ösztönszerű és ártatlan részét érinti meg és hozza mozgásba, ebből táplálkozik még a meditáció magasabb szintjein is. Talán éppen ezért lehet a természet ilyen (proto-)esztétikai tapasztalata egyúttal az eljövendő élet előzetes megízlelése is: szívünk derűje (*cheerfulness*) a tavaszi lüktetésben kibomló természet szépségei (és persze változatossága, határtalansága) láttán. Addison explicit módon állítja a *Spectator* 393-as számában, hogy – a fentebb már szintén említett – miltoni „tavasz-gyönyör *[vernal delight]*" megfelelő (meditatív, vagyis itt: vallásos *gyakorlati*) módszerrel igazi keresztény erénnyé fejleszthető:

> Amikor e kellemes ösztön *[pleasing instinct]*, e titokzatos kielégülés és megelégedettség, amely a Teremtés szépségeiből ébred, felszít bennünket, tekintsünk arra, akinek adósai vagyunk mindezért az érzéki mulattatásért *[entertainment of sense]*, s aki nem más, mint az, aki ily módon nyitja ki kezét és tölti meg a világot jóval. Az Apostol arra tanít [Jak. V: 13], hogy lelkünk meglévő kedélyállapotát használjuk ki arra, hogy olyan vallási gyakorlatba *[religious exercise]* oltsuk, amely leginkább megfelel neki, azzal a parancsolattal, amely a nyomorúságban szenvedőket imádkozni buzdítja, az örömmel megáldottakat pedig zsoltárokat énekelni. A szív derűje, amely a természet műveinek áttekintéséből fakad fel bennünk, csodálatos előkészítése a hálának. Az a lélek nagy utat tett meg a dicsőítés és a hálaadás felé, amelyet ilyen titkos öröm tölt el: a Felsőbb Okra, aki ezt létrehozta, történő hálás reflexió megszenteli ezt [az örömet] a lélekben, s megfelelően felértékeli. A lélek olyan szokásos beállítódásává *[an habitual disposition of mind]* válik, amely megszentel minden mezőt és erdőt, reggeli vagy esti áldozattá alakítja a hétköznapi sétát, és felemeli az örömnek azokat az illékony sugarait – amelyek természetes módon beragyogják és felfrissítik a lelket ilyen alkalmakkor – az üdv és a boldogság *[bliss and happiness]* kikezdhetetlen és örökkévaló állapotába. (Addison 1965, III: 475–476)

Ezt a passzust is a születőben lévő modern „esztétikai” egyik kulcshelyének tartjuk, vissza fogunk még térni rá a továbbiakban is. Érdemes felfigyelni arra, hogy az Alkotóra vonatkozó „hálás reflexió” itt sem (ahogy Andrenio esetében sem) valamiféle intellektuális belátás, mint amilyen Arisztotelész-Cicero példázatában a világ megfigyelhető rendezettségéből közvetlenül adódó volt, sem nem valamiféle modern természettudományos felfedezésből vagy ilyen felfedezések feltárta másfajta rendből származó, miként a korabeli fizikoteológiai eszmefuttatásokban olvasható. Nem szükséges sem a *vita contemplativá*ra, sem a természetkutatói életformára hagyatkozni: a mindenért, ami létezik, hálával tartozás pusztán a lehető legegyszerűbb hitbéli igazság a Kinyilatkoztatásból. Az imádság és a zsoltáréneklés *hétköznapi lelkigyakorlatai* mellé a természet csodái fölött érzett örömmel kapcsolatos gyakorlatok jelennek meg: ez volna a természet esztétikai tapasztalata a szó modern értelmében. Ahogy Norton is kommentálja ugyanezt az esszét: „A világ esztétikai ragyogásának méltánylása […] Addisonnál inherens módon spirituális, sőt tiszteletteljesen ájtatos aktus.” (Norton 2015, 129)

Azzal, hogy a teremtés elsősorban nem mint nagyszabású építmény, hanem mint „amfiteátrum” jön szóba, a tapasztalat performatív karaktere is kidomborodik. A teremtett természet maga is állandó mozgásban és (színe)változásban van, és a befogadója sem pusztán „szemlélő”, hanem aktív résztvevő: egyrészt sétál a tavaszi természetben – erről lesz szó a

következő fejezetben –, másrészt speciális (esztétikai) tudatállapotával mintegy társ-teremtőként módosítja is a tapasztalatot, amire az elmével/lélekkel kapcsolatos aktív igék sora is utal: „megszentel", „alakít", „felemel". A „lélek […] szokásos beállítódása" nem jön létre magától, ki kell alakítani: gyakorlással – a lelkigyakorlatok mintájára, ebben Addison szövege teljesen explicit. Az imádság és a zsoltáréneklés általa bevont példái is alátámasztják azt a meglátásunkat, hogy a korai esztétikai tapasztalat a spirituális gyakorlatok egy újabb, mindenki számára elérhető és a hétköznapi életben használható változataként merül fel, amely ebben az esszében – és számos másikban is – a természettel kialakított új viszonyban mutatható be a legkézenfekvőbb módon. Az ájtatos-spirituális dimenzió nem utólagos ráadás, nem valami, amit egyfajta beteljesülésként érhetünk el, hanem eleve nélkülözhetetlen strukturális eleme a tapasztalatnak: a „kellemes ösztön" és a „titokzatos kielégülés és megelégedettség" már eleve a hála érzésére hangolt, s a gyakorlás csak megerősíti és elevenebben megélhetővé teszi ezt: az természeti szépségek láttán érzett felajzottság (a „tavasz-gyönyör") és az istenség iránt érzett hála együttesét.

Addison mindezt a „*cheerfulness*" keretében fejtegeti, annak egy bárki által elérhető derűnek a tárgyalása kapcsán, amely képes összekötni a földi és a túlvilági életet, a hétköznapi illékony örömöket az üdvvel és a mennyei boldogsággal. A tavaszi mezőn való sétálás során kialakított lelki habitus így egyrészt gazdagítja és intenzívebbé teszi a megélt életet, másrészt egy tágabb időbeli dimenzióba is helyezi azzal, hogy közvetlenül összekapcsolja az egyszer majd elérhető mennyei boldogsággal. A *homo aestheticus* számára az esztétikai tapasztalatok (amelyek – ahogy a fenti idézetből is látszik – egyáltalán nem csak tiszta szemlélődésből származnak) és az életvitelben megmutatkozó erkölcsi jóság az élet egyfajta kiterjesztése: a hétköznapok mintegy átnyúlnak, megszakítás vagy döccenés nélkül, a megérdemelt túlvilági létbe. Az esztéta, talán már nyugodtan nevezhetjük így ebben a kontextusban, megélheti, megízlelheti, megtapasztalhatja az evilágiban a túlvilági boldogságát – és éppen ezt nevezhetnénk esztétikai gyönyörnek. Jacob Sider Jost a túlvilágot illető hagyományos elképzelések átrendeződése felől értelmezi a *Spectator* egész programját, időkezelését és túlvilág koncepcióját. Azt állítja, hogy Addisonnál már nem az isteni ítéleten van a hangsúly, nem a hagyományos időből való vertikális kiemelkedésen, hanem a mindennapi életidő meghosszabbításán: a túlvilági élet nem az időn kívül vagy túl van immár, sokkal inkább az életidő extrapolációjának látszik (Jost 2011, 609–610). Az idő kiterjesztése mellett a sűrűbbé, intenzívebben megélhetővé tétele is opció. Steele, aki nem

annyira ájtatos, mint inkább „egzisztencialista" szerzőnek tűnik[126] Addison mellett, azt írja a *Spectator* 143. számú esszéjében: „Csak a jókedélyű élet *[cheerful life]* nevezhető életnek egyáltalán. […] Amikor valamilyen ártatlan gyönyört élvezünk vagy dicséretreméltó tervet hajtunk végre, akkor élünk igazán, akkor élünk emberhez méltó életet." (Addison 1965, II: 65)

A *Cheerfulness* esszék felépítése azt sugallja, hogy az egész életen átívelő és azt beragyogó derű eléréséhez kínált evilági gyakorlatok közül a fentebb esztétikai tapasztalatként bemutatott tavaszi mezei séta volna a legjelentősebb, hiszen ennek ajánlásával zárul a sorozat. A lélek e szokássá nemesíthető, esztétikai beállítódása nem csak bárki számára hozzáférhető, de az áhítat legmagasabb fokát is jelenti. Orvosi vonatkozásként azonosítható, hogy Addison a melankólia ellenszereként beszél általában is „a lélek derűjéről": ebben az állapotban vagyunk képesek – mint fentebb láttuk – „örökös ünnepnek" látni a teremtést, azaz nem is tudunk „különféle titkos örömök érzékelése nélkül végigpillantani" rajta (Addison 1965, III: 475). Az ezt követő bekezdésben Addison a természetfilozófia üdvös szerepét ecseteli a természet „sok kegyének *[smiles]*" élvezetében (Addison 1965, III: 475). Erről a bekezdésről még lesz szó részletesebben a negyedik fejezetben, most csak annyit jegyeznénk meg, hogy ezt szokás idézni Addison természetesztétikája és a korabeli fizikoteológia (Robert Boyle, John Ray, Isaac Barrow és mások műveinek) esztétikai aspektusai közti rokonság demonstrálására. Például Lisa Zeitz azt állítja, hogy „az esztétikai észlelés addisoni pszichológiája a fizikoteológiai gondolkodással közös alapból nőtt ki. A *Spectator*nak a természetre adott emberi reakciókkal kapcsolatos megfigyeléseit [...] részben a korszak néhány népszerű, Isten létezését bizonyítani akaró 'tervezési érvének' hasonlóan 'affektív' és 'esztétikai' összetevője ihlette." (Zeitz 1992, 493) Ugyanakkor, mint az imént láttuk, ez nem a végső szó a derűs lélekállapot esztétikai vonatkozásainak feltérképezésében, hiszen még csak ezután következik a zárlat „a lélek […] szokásos beállítódásáról", amelynek viszont nem sok köze van a természet tudományos és teológiai-filozófiai megközelítéséhez.

[126] Ahogy Brian Michael Norton megjegyzi: Steele számára „az esztétikai attitűd értéke […] abban a potenciálban található, hogy képes intenzívebbé tenni a hétköznapi tapasztalatot azáltal, hogy hozzákapcsol bennünket az eleven jelenhez és mintegy életre kelt bennünket. Azon a 'beállítódáson' keresztül, amely arra tesz képessé, hogy 'mindenben élvezetre lelejünk, amit csak hallunk és látunk' [*Spectator*, no. 100], Steele azt állítja, oly módon élhetünk, hogy 'nem lesznek elvesztegetett pillanataink' [uo.]" (Norton 2015, 129).

Andreniót a barlang zárta el a világtól, azután viszont csak az ő ádámi tekintete volt képes meglátni benne azt a nagyságot, szépséget és szokatlan újszerűséget, amely azok elől elrejtőzik, akik mindig is szabadon járhattak benne születésüktől halálukig. A *Spectator* csiszolt képzeletű úriembere úgy szeretne látni és ízlelni, mint az első ember; a bölcs, aki el- vagy visszavezetheti őt a nagy, a szokatlan és a szép gyönyöreihez, maga Addison: nem mint sztoikus bölcs, nem mint prudenciális társadalmi bölcs (Gracián *discretó*ja), hanem mint „esztéta" – a szó modern értelmében. A *bienséance* (*decorum*) társas közege vagy a csiszolt szellemű polgárok jó társasága nem azonos a természet világával; a longinusi (világ)színpad az emberek közötti térben húzódik, nem feleltethető meg a teremtés „roppant amfiteátrumának". Addison is világosan különbséget tesz: „[a] királyi udvarokban és a városokban emberi művek szórakoztatnak bennünket, vidéken Isten művei. Az egyik a művészet birodalma, a másik a természeté." Emlékszünk, az az értelemmel bíró ember *(man of sense)*, aki távol marad a világ zsivajától, nem tudja nem figyelembe venni a Legfőbb Lény létezését igazoló érveket, amelyeket a világegyetem megformálásában és összehangolásában fedez fel (Addison 1965, IV: 144). Noha kézenfekvőnek tűnhetne, nem lehet annyival elintézni ezt a különbséget, hogy a *délicatesse* egész proto-esztétikai nyelve[127] – azon belül a tudom-is-én-micsoda és akár a (művészeti) fenséges[128] – és a *bienséance* köré szerveződő művi és társalkodó világ szekuláris közeget feltételez, amíg a természeti vallásos-meditatívat, s hogy utóbbi elsősorban a magányos embernek a Természettel kialakított kontemplatív viszonyában volna érthető, nem pedig a társas ember embertársakhoz fűződő világi kapcsolataiban. Az utóbbit hívhatnánk a (társias) szépség, előbbit a (magányos) fenséges birodalmának, ahogy nagyjából Burke-től kezdődően majd így is lehet. A kora 18. században, azonban, még nem ez volt a helyzet. Egyrészt Gracián udvaroncoknak szánt nevezetes bölcsességei vagy Bouhours kifinomult beszélgetései, egyáltalán a *despejo* vagy a tudom-is-én-micsoda és az isteni kegyelem kapcsolata az Órigenésztől eredeztethető spirituális érzékek (azokon belül is főként a *gustus spiritualis*) hagyományába illeszthetők (miként az első fejezetben erről volt szó), és minden világiasságuk, prudencalitásuk és pragmatizmusuk ellenére, nagyon is kétséges tisztán szekuláris szövegként olvasni őket.

[127] Elena Russo mutatja be tömören ezt az értelmezési irányt: „Valójában a *goût*, a *finesse* és a *délicatesse* a 17. és a 18. században azt a fajta empirikus ítélőerőt jelölte, amelyet nem csak esztétikai tárgyak értékelésére lehetett alkalmazni, hanem a világi érintkezésben való megkülönböztetésre is. Az esztétikai és a világiasság területe átfedte egymást: ugyanaz a típusú racionalitás hatotta át az esztétikai ítélőerőt és azt a tehetséget, hogy megtaláljuk utunkat a társadalmi labirintusban" (Russo 2007, 143).

[128] Ezek összetartozásáról sokan írtak, például, Louis Marin (Marin 2009, 167–177); valamint Marint bírálva Cronk (Cronk 2002, 108–109) és Doran (Doran 2015, 106–109).

Másrészt, ahogy a következőkben látjuk majd, az épített, urbánus, ember-alkotta környezetben tett séták esztétikai megélése is tartalmazhatott vallási-ájtatos dimenziókat.

Inkább egy olyan olvasatot lehetne támogatni, hogy a modern esztétikai tapasztalat mind az emberi együttélés és a társadalmi önreprezentáció, mind a természettel való új viszony kialakításának területén egy újfajta spiritualitás kifejeződése vagy feltalálása: hogyan lehet a konkrét itt és mostban, az illékony különös helyzetben, a végesben és az időbe vetettben mégis megélni a végtelent és az örökkévalót, hogyan lehet a transzcendens mégis alapvetően immanens. Hogyan lehetséges ezt bárki számára elvégezhető gyakorlatok révén és azok folyományaként bárki számára elérhető ártatlan gyönyörök forrásává tenni? Hogyan lehetséges mindez úgy, hogy közben a hétköznapok kiterjesztése – egyrészt visszafelé az ember őseredeti állapota, másrészt a túlvilági élet boldogsága felé – nem egyszerűen külső (isteni) adomány, amelyet „elszenved" a befogadó, hanem aktív keresésben, kutatásban, (ön)művelésben áll és nem nélkülözhet egyfajta társ-teremtői aktivitást.

Az elvarázsolt hős

1605-ben jelent meg *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, pontosabban, mint egy évtizeddel később kiderült, annak csak az első része. Ennek vége felé, amikor második nagy kalandja dicstelen zárlataként álarcot öltött falubeli jóakarói ketrecbe zárva ökrösszekéren vitetik hazafelé, a derék hidalgo fennhangon így morfondírozik:

> Igen sok és nevezetes történetet olvastam a kóbor lovagokról, de azt nem olvastam soha, se nem láttam, se nem hallottam, hogy az elbűvölt lovagokat ekképpen vigyék, s főleg olyan lassan, amint e lomha és késedelmes állatoktól várható. Mert szokás szerint a levegőben ragadják el őket rendkívüli gyorsasággal […]. Egyébiránt meglehet, hogy a mi korunkban a lovagságnak és varázslatoknak más nyomon kell járniok, mint hajdan jártak; s aztán meg az is meglehet, hogy mivel én egészen új lovag vagyok e világon, s az első, aki feltámasztottam a kalandor lovagság már-már feledésbe merült szokásait, talán egészen újfajta varázslatokat s egészen új módokat találtak ki a megbűvöltek elszállítására. (Cervantes 1966, I: 423)

Don Quijote de la Mancha – akit a környezete átkos románcoktól (mondhatnánk úgy is) elvarázsolt futóbolondnak lát, legalábbis amikor a kóborlovagság kerül terítékre szóban vagy tettben – maga is gyakran hiszi úgy, hogy őt elvarázsolták, vagy éppen mást vagy másokat a közvetlen környezetében. Meggyőződése szerint az óriásokat szélmalmokká bűvölték, a szembenálló hadseregeket birkanyájjá változtatták, a rablóhordát búcsújáró menetté, vagy, később, világszép Dulcineáját fokhagyma bűzt árasztó, csipás, rút pórnővé, a legyőzött Tükrök lovagját a falubeli Sansón Carrasco bakkalaureussá stb. Erre rendszerint akkor kerít sort, amikor saját imaginárius világa kénytelen összeütközni a – legtöbbször brutális – valósággal. Szerinte egy – esetleg több – gonosz varázsló műveli ezt vele, aki üldözi őt, hogy meghiúsítsa hőstetteit és tönkre tegye boldogságát. A faketrecben viszont a varázslat egyenesen új, a modern korban megjelenő formáiról töpreng el. A lovagi románcok ideje régen elmúlt már, amivel azért ő teljesen tisztában van: sosem ragadja el mégoly élénk képzelete sem más időkbe vagy más tájakra: mindvégig a 16. század végén és Spanyolföldön tudja magát. Amikor, a második részben, a Montesinos barlangban átélt látomásai során Karoling kori lovagokkal találkozik, akkor is tisztában van azzal, hogy sokszáz év telt el az ő emlékezetes történetük lejátszódása óta, és csak kölcsönös – itt éppen pozitívan értékelt – elbűvöltségüknek köszönhető, hogy még láthatja őket és beszélhet velük. Aki viszont a jelen vaskorban kél fel – amint Don Quijote többször kifejti –, hogy helyreállítsa a hajdani aranykort, azaz „'a föld üdvét' akarja szolgálni" (Maeztu 1988, 47), annak olykor szembesülnie kell az elkerülhetetlen változásokkal: akár a varázslatok és megbűvölések módszereiben is.

Cervantes regénye első részének már az 1615-ös folytatás megjelenése előtt létezett angol fordítása, s bár a mű fogadtatása és feldolgozásai is azt mutatják, hogy főleg komédiának vagy farce-nak olvasták, a lovagregények vagy általában a lovagi eszmények paródiájának vagy szatírájának a 17. és a kora 18. században,[129] vannak további

[129] Sir William Temple, aki – mint fentebb már említettük – angol kortársai között a spanyolul is olvasni tudók meglehetősen szűk köréhez tartozott, „Of Poetry" c. esszéjében a következőképpen értékel: „A *Don Quijote* páratlan szerzőjét sokkal inkább csodálni kell azért, hogy [Rabelais stílusának] összetevői nélkül is ily kiváló művet alkotott a szatíra és a gúny műfajában, s úgy tűnik ez a legjobb és legmagasabb rendű alkotás, amelyet valaha ebben elértek és el fognak érni." (Temple 1814, III: 436) A *Tatler* 178. száma (1710) is Cervantes méltatásával kezdődik: a *Don Quijote* annak kiváló példájaként merül fel, hogy az ártalmas olvasmányok megzavarhatják az olvasók elméjét, s ez a spanyolországi lovagregények esetében éppúgy igaz, mint az Angliában megjelenő újságokéban (Addison 1987, II: 467–471). – A *Don Quijote* első részének 1612-ben megjelent angol fordítása Thomas Shelton munkája, a második rész 1620-ban jelent meg angolul. Peter Motteux népszerű újabb fordítása (1700, 1712) nem a spanyol eredetin, hanem a Shelton jegyezte angol és a Filleau de Saint-Martin által készített francia fordításon alapult, ami tovább erősíthette azt az interpretációs hagyományt, amely a regényt elsősorban bohózatként értette, vö. (Paulson 1998, xvii).

figyelemreméltó, számunkra kifejezetten érdekfeszítő jellegzetességei. Például mindjárt Don Quijote képzeletének aktív működése, amelynek következtében a világot más színekben látja, sőt amelynek révén másként építi fel újra, hogy abban a szabadság megélhetővé váljon számára. E szabadság, továbbá, éppen azokhoz a hőstettekhez szükséges, amelyek egész vállalkozásának magasabb, valójában morális-spirituális célja beteljesítéséhez vezethetnek. Ez elsősorban cselekvő, s kevésbé kontemplatív életformát jelent, de ez a lovag szerint nem baj: „mindnyájan nem lehetünk szerzetesek, s a Jóisten különféle utakon vezeti övéit a mennyekbe: vallás a lovagság is, és az örök dicsőségben szent lovagoknak is része van." (Cervantes 1966, II: 63) Szembetűnő a hasonlóság La Mancha lovagja és Loyolai Szent Ignác között (pl. a lovagregények buzgó olvasása,[130] a képzelőerő akaratra[131] kifejtett rendkívüli hatásának felismerése, a lélek gyakorlatoztatása szükségességének belátása tekintetében): szokás is Don Quijote történetét a jezsuita életfelfogás paródiájaként értelmezni (Conrod 2014, 272); de éppúgy pozitívan utalni ugyanerre: Unamuno egy egész fejezetben ecseteli Don Quijote és Ignác indulása és motivációi közötti párhuzamokat (nem ironikusan), amikor újraírja és végig kommentálja a regényt (Unamuno 1998, 31–42; és másutt is *passim*). Később így fogalmaz:

> Különbözik-e vajon [a quijotei] filozófia – a lényegét tekintve – a konkvisztádorok filozófiájától, az ellenreformátorok filozófiájától, a Loyolai Szent Ignác filozófiájától, és főleg – immár az elvont, de átérzett gondolkodás területén – a mi misztikusaink filozófiájától? Mi más volt Keresztes Szent János misztikája, ha nem olyan kóborlovagi eszmény, amely az érzelem felől tartott az isten felé? Don Quijote filozófiájáról nem lehet azt mondani, hogy a szó szoros értelmében vett idealizmus; ő nem ideákért harcolt. Maga volt a lelkiség; a lélekért harcolt. (Unamuno 1989, 294–295)

Természetesen módszertani hiba volna a *Don Quijote* jóval későbbi értelmezéseivel felülírni a kora 18. századi recepcióját, mégis – hatalmas olvasottságát és éles elméjét alapul véve –

[130] Ávilai Szent Teréz szintén lelkes olvasója volt a lovagregényeknek, s összes fivérét látta nagy kalandra indulni Amerikába (Maeztu 1988, 69–70).

[131] José Ortega y Gasset írja a *Don Quijoté*ról szóló meditációiban: „E földinktől elvehetjük szerencséjét, de az erőfeszítést és a bátorságot soha! Kalandjai talán egy forrongó agy szüleményei, de a kalandok akarása reális, valóságos. […] Itt […] egy olyan emberrel találkozunk, aki meg akarja változtatni, meg akarja reformálni a valóságot. […] Mert hősnek lenni annyit jelent, mint önmagunknak lenni. Ha ellenszegülünk az átöröklés, a környezet bizonyos meghatározott cselekményeinek, azért tesszük, mert magunkban, egyedül magunkban akarjuk feltalálni tetteink eredetét, indítóokát. Mikor a hős akar, nem az ősök és az ún. 'jelenkor' szokásai akarnak benne, hanem egyedül ő maga!" (Ortega y Gasset 1943, 87–88)

joggal feltételezhetjük, hogy Addison a regény olyan rétegeit, összefüggéseit és elemeit is felismerhette és felhasználhatta, amelyek nem feltétlenül férnek bele abba a szűkös interpretációs keretbe, amelyben e mű csak remek szatíraként vagy bohózatként merül fel.

Az aranykor képzete, magától értetődően, az ártatlanság egykori szent állapotával kapcsolatos. Erről Don Quijote – akit egyik későbbi sikeres hőstette után a hálás megsegítettek találóan „a fegyverforgatásban valóságos Cidnek, az ékesszólásban pedig Cicerónak" neveznek (Cervantes 1966, II: 153) – ekképp szónokol hosszan a kecskepásztoroknak, akik (hiszen nagyon kevéssé emlékeztetnek árkádiai elődeikre) egyetlen szavát sem értik, mégis türelemmel hallgatják:

> Boldog idők és szerencsés századok, melyeket a régiek méltán aranykornak neveztenek, de nem azért, mintha a mi vaskorunkban oly nagy megbecsülésben részesülő arany tán úton-útfélen hevert volna, hanem azért, mert az emberek akkor még nem tettek különbséget az enyém s a tied között. Ama szent időkben minden közös volt […]. Akkor az ártatlan és bájos pásztorlánykák hegyen-völgyön kibontott hajfürtökkel andalogtak, s csak annyira ruházkodtak, amennyire éppen szükséges volt, hogy szemérmesen elfedjék, mit a szemérmesség minden korban el akart és akar leplezni. […] Ámítás, csalfaság nem vegyült az igazságba és őszinteségbe. […] Míg most, e mi gyűlölésre méltó századainkban, egyetlenegy [pásztorlányka] sincs biztonságban [az erőszaktevőktől], rejtse vagy zárja akár egy újabb, krétaihoz hasonló labirint […]. Az idők folytában s a gonoszság növekedtével, éppen a biztonság érdekében támadt a kóbor lovagrend, hogy védje a hajadonokat, óvja az özvegyeket, és segítségökre keljen az árváknak és szűkölködőknek. (Cervantes 1966, I: 82–83)

Több pásztori románcot is elmesélnek a regényben (pl. Marcela vagy Leandra történetét), lépten nyomon – a lovaghoz többnyire megértően és barátságosan viszonyuló – pásztorok bukkannak fel és pásztori jelenetekben jelennek meg a főhősök; Sancho Panzáról is kiderül egy ponton, hogy korábban pásztor volt. Thomas D'Urfey (aki Addison és Steele jó barátja) három felvonásos *The Comical History of Don Quixoté*jában (1694–1696) szintén számos pásztori jelenet van, pásztorok és pásztorlányok fontos szerepeket játszanak és énekelnek Henry Purcell, John Eccles, D'Urfey és mások zenéjére.[132] Sőt a második rész vége felé, a Fehér Hold lovagjától (akit újfent Carrasco alakít) végérvényesen legyőzetvén, még Don Quijotében is felmerül, hogy Quijotiz pásztor néven az árkádiai pásztoréletet válassza

[132] D'Urfey komédiájának jelentősen átdolgozott modern, kétfelvonásos változatában (*Don Quixote: The Musical*, 1994), Don Taylor még egy John Lenton által komponált „Pastoral Suite"-et is betesz a két felvonás közé.

(Cervantes 1966, II: 456–459). A lovagi és pásztori értékek mentén élhető élet sokban hasonlít:

> A quijotizmus benső szellemét, lényegét és létalapját a hírnév és a dicsőség vágya jelenti; s ha ezt nem képes úgy elérni, hogy óriásokat és kísérteteket győz le, s igazságtalanságokat torol meg, akkor majd úgy fogja elérni, hogy panaszkodik a holdnak és pásztorrá változik. […] Az élet vágya, az örök élet vágya az, ami halhatatlan élettel ruházott fel téged, én Don Quijote uram; életed álma mindvégig az az álom volt, hogy nem halsz meg. (Unamuno 1998, 322–323)

Az hidalgo képzelete által az olvasmányélményeiből kiszínezett és átformált világ (amely pedig még messze nem az elérendő aranykoré) kirívó ellentétben áll a száraz, kietlen, szegény és lepusztult kasztíliai vidékkel és a legnagyobbrészt a sors által így vagy úgy megnyomorított, sebhelyes vagy fogyatékos embereknek szállást adó ócska útszéli fogadókkal, ahol az első rész kalandjai javarészt játszódnak. Mindezek a motívumok visszaköszönni látszanak Addison Képzelőerő ciklusában, amikor a képzelőerő mint esztétikai képesség által elérhető világtapasztalatról elmélkedik, ill. arról a hipotetikus esetről, hogy mi történne, ha váratlanul nélkülöznünk kellene a képzelőerő révén elénk *varázsolt* világot. A 413. esszében így fogalmaz egy a modern esztétikai tapasztalat feltalálásában ismét csak kulcsfontosságú passzusban:

> [Létünk Legfőbb Alkotója] azért tette minden egyéb tárgy szépségét vonzóvá, pontosabban azért alakította úgy, hogy oly sok tárgy tűnjön számunkra szépnek, hogy derűsebbé és élvezetesebbé *[more gay and delightful]* tegye az egész teremtést. Szinte mindent képessé tett arra, hogy kellemes ideát ébresszen föl a képzelőerőben; így aztán lehetetlen számunkra, hogy hűvösen vagy közömbösen szemléljük az Ő műveit, és ennyi szépséget valamiféle titkos elégedettség és élvezet *[secret satisfaction and complacency]* nélkül vegyünk szemügyre. A dolgok meglehetősen sivár látványt nyújtanának, ha valódi alakjukban és valódi mozgásukban látnánk őket. És mivel is magyarázhatnánk azt, hogy számos olyan ideát váltanak ki belőlünk (mint például a fény és a színek), amelyek különböznek mindattól, ami magukban a dolgokban föllelhető, ha nem azzal, hogy így ékesebbé válik a világegyetem, és kellemes[ebb] lesz a képzelőerő számára. Mindenfelé gyönyörűséges látványok és jelenések *[pleasing shows and apparitions]* üdítenek föl minket, képzeletünkben megdicsőül *[imaginary glories]* az ég és a föld, és látjuk, ahogy ez a látomásunkban születő szépség *[visionary beauty]* elönti az egész teremtett világot; de miféle durva és visszatetsző vázlata lenne az a természetnek, amelyet akkor látnánk, ha minden színezés eltűnne, s köddé válna a fény és az árnyék megannyi árnyalata? Röviden

> szólva, lelkünk jelenleg édes eltévelyedésben és káprázatban él, kellemes illúzióban *[pleasing delusion]*, és úgy járunk mindenfelé, mint egy lovagregény elvarázsolt hőse *[enchanted hero of a romance]*, aki csodálatos kastélyokat, erdőket és ligeteket lát, madarak trillázását és folyók csobogását hallja; de amikor a titkos varázslat *[some secret spell]* véget ér, szertefoszlik a csodálatos látvány *[fantastick scene]*, s a vigasztalan lovag kietlen fennsíkon találja magát vagy kihalt sivatagban. (Addison 2007, 1191–1192)

A „lovagregény elvarázsolt hőse" fordulat az esztétikai befogadóra, azaz a (csiszolt) képzelőerő birtokosára utal. A kellemessé bűvölésben közreműködő varázsló maga „Létünk Legfőbb Alkotója", valamint – mondhatnánk, hasonló módon, mint Don Quijote esetében – a saját képzelőerőnk. A „kietlen fennsík" és a „kihalt sivatag" a vigasztalan kasztíliai tájak örököseiként is olvashatók. Az ennek kétségbeejtő rettenetével és sivárságával szembeállított „kellemes illúziót *[pleasing delusion]*" pedig itt is, miként lépten-nyomon a *Don Quijoté*ban, a pásztori táj képviseli erdőkkel, ligetekkel, trillázó madarakkal és vízcsobogással. Érdemes erre már most felfigyelni: amit az elvarázsolt hős megpillant maga körül, az sem nem a népszerű lovagregényekből ismert, mesebeli lényekkel, természetfeletti jelenségekkel és csodás-hihetetlen építményekkel kidíszített világ, sem nem egy hétköznapi vagy neutrális – bár színes, hangos és szagos – környezet, amelyet az itt még implicit, de a következő bekezdésben már explicit Locke-ra hivatkozás megalapozna, hanem éppen a pásztori idill, vagy az azt megidézni akaró kert. A Tó lovag nevezetes és rendkívüli története, amelyet Don Quijote mesél el a toledói kanonoknak a lovagregények védelmében, olyan példa, amely akár ott is lehetett Addison fejében:

> [A rémséges fenevadakkal teli forró szuroktóba berohanó hős] egyszerre csak olyan mosolygó vidéken áll, hogy még az elíziumi mezők sem foghatók hozzájuk. Itt, úgy látszik, az ég átlátszóbb, s a nap egészen új varázsfénnyel tündököl; szeme előtt kies berek terül el, oly zöld és oly dús lombú fák alkotják, hogy zöldjük már maga is felvidítja a tekintetet, a fület pedig számtalan apró tarka madárka édes és tiszta éneke gyönyörködteti, amint fel s alá szökdécselnek a sűrű ágak közt. Itt patak csörgedez, habjai folyékony kristálynak tetszenek a finom föveny és fehér kavics fölött, ami meg színaranyhoz és igazgyöngyhöz hasonlít. Amott művészi kút látszik, tarka jáspisból és sima márványból; itt egy másik, apró kagylókból és fehér meg sárga csigahéjakból kirakva, rendezett rendetlenségben, közöttük csillogó kristálydarabok és smaragdutánzatok, és az egész olyan változatos, mintha a művészet, a természetet utánozva, túl is tenne rajta. Amott távolabb hirtelen erős vár vagy gyönyörű kastély magaslik fel előtte; falai színaranyból, ormai gyémántból… (Cervantes 1966, I: 445–446)

Valószínűleg valami nagyon hasonlót lát Don Quijote is a saját szemével, amikor a Montesinos barlangban érik látomások: „ott álltam egy gyönyörű rétség kellős közepén, hogy szebbet a természet nem alkothat, s a legragyogóbb emberi képzelet sem teremthet" (Cervantes 1966, II: 160), vagy ahogy az Addison által feltehetőleg forgatott, Peter Motteux féle angol fordításban találjuk: „*I unexpectedly found my self in the finest, the sweetest, and most delightful Meadow, that ever Nature adorn'd with her Beauties, or the most inventive Fancy cou'd ever imagine*" (Cervantes 1700–1712, 839) – de ezen a helyen Cervantes nem részletezi a látványt, ill. még pontosabban a multiszenzoros élményt. Később Sancho fog erre visszautalni, amikor „egy mély és koromsötét üregbe zuhant", s ott kétségbeesésében azon kesergett, hogy ő bezzeg nem lát itt csodákat, miképp mestere, aki „[s]zép és kellemes látományokban gyönyörködött" a Montesinos barlangban, hanem csak kígyókat és békákat (Cervantes 1966, II: 377): nem mindenki tudja úgy látni a világot, mint Don Quijote, még a menet közben egyre jobb tanítvánnyá váló Sanchónak sem sikerül. Unamuno szerint a lovag csak „Istenbe és saját magába vetett hite" miatt képes látomásokra (Unamuno 1998, 271–272), Sanchóból ezek abban az értelemben, ahogy urában megvannak, minden bizonnyal hiányoznak.

Bár a szakirodalomban a fenti Addison idézetnek, illetve az egész 413-as esszének, komoly kommentár-irodalma van, magát az „egy lovagregény elvarázsolt hőse" kifejezést, ill. azokat az asszociációkat, amelyeket előhív, kevesen méltatták figyelemre.[133] Amélie Junqua, aki e kevesek közé tartozik, azt írja, hogy Addison csak didaktikai eszközként utal a lovagi románcokból ismert lélektani helyzetre, hogy a populárisabb irodalmat olvasó, főleg hölgyek alkotta olvasóközönségéhez közelebb hozza a számukra talán elvontnak tűnő filozófiai alapállást (Junqua 2011, 31), amely szerint – ahogy Addison az esszé végén explicitté is teszi – Locke filozófiájának ismerői tudhatják, hogy a színek, szagok, hangok és hasonló érzéki tulajdonságok imagináriusak, valójában nincsenek benne a tárgyakban (ellentétben azzal, ahogy a tömörség, a kiterjedés, az alak, a mozgás, a nyugalom vagy a szám, tehát a newtoni dinamika kategóriái bennük vannak); Addison ugyanerre a belátásra utalt már, mint fentebb láttuk, a *Cheerfulness* sorozat 387-es számában is (Addison 1965, III:

[133] Tuveson „majdnem csodálatos módon megválasztott szavaknak" minősíti e fordulatot, mint ami a szépség ideájának elképzelhető szimbóluma (ti. Addisonnál a szépség nem tudás vagy ismeret, hanem illúzió), inkább csak a romantikusokat megelőlegező, szinte öntudatlanul megfogalmazott kétségként értelmezi: hogy mi van akkor, ha ezt az egész csalást mégsem egy jóindulatú teremtő találta ki nekünk, hogy komfortosabban érezzük magunkat a világban, vö. (Tuveson 1960, 108–109).

453). A megidézett hős tehát pusztán a hölgyolvasók elbűvölését célzó segédeszköz volna. Meglehet – mégis termékenynek látszik komolyan venni ezt az allúziót, akár esetleg Addison eredeti szándékaitól függetlenül is.

Az „elvarázsolt hős" tehát mindenekelőtt Don Quijotét juttathatja eszünkbe, miközben számos más szálon is becsatolható lehetne ez az irodalmi alak Addison esszéjébe. Mind a figurát, mind a lelki beállítódását tekintve meg kell említeni további lehetséges előképei közt az Armida elvarázsolt kertjében elbűvölten időző Rinaldót Tasso *Megszabadított Jeruzsálem*éből,[134] „a Vörös Kereszt Lovagját" Sir Edmund Spenser *Fairie Queen*jéből,[135] Amadís de Gaulát, akinek története, egyrészt, Don Quijote számára is a mindenekelőtt követendő minta volt, másrészt alapjául szolgált George Granville *The British Enchanters* (1706) című drámai költeményének (amelyet közvetlenül Philippe Quinault és Jean-Baptiste Lully *Amadis*a és John Dryden *King Arthur*ja ihletett). Addison még egy epilógust is írt Granville művéhez, ld. erről még (Moore 2020, 233–234): „*Let sage Urganda wave the circling wand / On barren mountains, or a waste of sand, / The desert smiles; the woods begin to grow, / The birds to warble, and the springs to flow*' (9–12. sor). A bölcs Urganda szerepében a fenti idézetben a 413. számból a legfőbb alkotót láthatjuk, aki varázspálcájának suhintásával a kopár hegyeket és pusztaságokat virágzó erdőkké változtatja, ahol madarak trilláznak és patakok csörgedeznek.[136] Közelebbi és köznapibb varázslatról is olvashatunk egy „hősnő" alakja kapcsán a *Spectator* 37. számában, amelyben Addison Leonóráról ír. A

[134] Az itt vizsgált szókészlet szempontjából is érdekes említés található Edward Young 1759-es híres eredetiség tanulmányában: „Akadnak […] olyanok is, kik erőteljesen és sikerrel írnak a világ örömére és saját hírnevük öregbítéséért. S amit írnak, csupa fenséges gyümölcs, amelyet a lángelme érlelt. A lángelme termékeny, szép mező, szép, mint Elízium, s termékeny, mint a Tempé völgye; az örök tavasz áldásait élvezi. Ez örök tavasz legszebb virágai: az *eredeti* alkotások; az *imitáció*, ámbár gyorsabban növekszik, nem hoz oly gazdag virágot. […] Az *eredeti* alkotást nagy megbecsülés övezi, vagy legalábbis nagy tiszteletet érdemel, tudniillik bőkezű jótevő, gyarapítja, új provinciával bővíti az irodalmi világ birodalmát. […] Az *eredeti* író tolla, mint Armida vesszeje, a kopár pusztaságból virágzó tavaszt csalogat elő." (Young 2003, 67–68)

[135] A *Tatler* 254. számában Addison azt írja, hogy az útibeszámolók szerzői közül „a mi hírneves földink, Sir John Mandeville bőséges invenciójával és géniusza nagyszerűségével tűnik ki. Őt követve a másodiknak Ferdinand Mendez Pintót veszem, a végtelen kaland és a korlátlan képzelet *[unbounded imagination]* emberét. E két nagy szellem utazásait legalább akkora megdöbbenéssel olvashatjuk, mint Odüsszeuszéit Homérosznál vagy a Vörös Kereszt Lovagjáét Spencernél *[sic]*. Csupa elvarázsolt föld és tündérország *[All is enchanted ground and fairy land]*." (Addison 1987, III: 288)

[136] D'Urfey *The Comical History*je „With this Sacred Charming Wand" c. dalában, amelyben Montesmo varázsló, valamint Urganda és Melissa varázslónő énekel Purcell zenéjére, hasonló kifejezéseket találunk*: „With this, this sacred charming Wand, / I can Heaven and Earth command. / […] I when I please make Nature smile as gay, / As at first she did on her Creation Day. / Groves with eternal sweets shall fragrant grow, / And make a true Elyzium here below. / […] I can give Beauty, make the aged young, / And Love's dear momentary Rapture long. / Nature restore, and Life, when spent, renew; / All this by Art can great Urganda do."* (D'Urfey 1694, 60)

hölgy – hasonlóan Don Quijotéhez – szenvedélyes olvasó, csak Leonóra nem lovagi, hanem inkább pásztori románcokkal és gáláns szerelmi történetekkel múlatja idejét, de a kasztíliai hidalgóhoz hasonlóan olvasmányai „nagyon különös fordulatot eredményeztek gondolkodásmódjában", amelynek eredményei megjelennek ízlésében és a házával, kertjével és bútoraival kapcsolatos elképzeléseiben. Háza úgy néz ki, „mint egy elvarázsolt kastély" és kertje már a bontakozó tájkert-eszmény főbb jegyeit mutatja (Addison 1965, I: 158). Ahogy Katherine Myers helyesen megjegyezte, Addison gyönyörtelinek találta Leonóra kertjét, miközben „fél-vad jegyeit" sorolta elő, „amelyekben művészet és természet nem annyira versengenek egymással, mint inkább összekeverednek, mintha valami varázslat révén a valódi sziklák mesterséges barlangokká és a természetes erdők sétányokká és lugasokká válhatnának." Aztán még hozzáteszi:

> Ugyanez az elvarázsolt (illuzórikus) kert jelent meg [Addison] *Rosamond* c. középkori miliőben játszódó operájában, amelyet először 1707-ben mutattak be, s amely a Woodstock parkban lévő „Lugas" körül játszódik: „*A thousand fairy scenes appear, / Here a grove, a grotto here, / Here a rock, and here a stream, / Sweet delusion, / Gay confusion, / All a vision, all a dream!*". (Myers 2013, 6)

A *Rosamond*ból származó idézet szóhasználata visszatér a 413-as számból vett fenti hosszú idézetben is, továbbá az édes vagy kellemes illúziónak az álommal való összefüggése is egyértelműen kivehető e korábbi versből, ami – mint hamarosan látni fogjuk – fontos további összefüggésre utal az esztétikai tapasztalat kidolgozásában a képzelőerő vonatkozásában. Mindez akkor is érdekes, ha tudjuk azt is, akkora bukás volt ez az opera, hogy sem Addison nem írt soha többé librettót, sem Thomas Clayton zenét. A további irodalmi előképek részletesebb tárgyalása helyett maradunk a *Don Quijoté*val kínálkozó párhuzamnál a továbbiakban, annál is inkább, mert az eddigiek fényében ez tűnik a leginkább termékenynek.

Sarah Kareem röviden tárgyalja a 413-as szám „elvarázsolt hősét", akit ő is Don Quijotéval azonosít, s a világ kettős látásának *(double vision)* témáját veti fel ennek kapcsán. Szerinte Addison egyrészt elvarázsolja a világot annyiban, hogy a színek észlelését az „elvarázsolt hős" perspektívájához kapcsolja, másrészt azonban vissza is vonja ezt azáltal, hogy „kellemes illúziónak" minősíti, hiszen ezzel egyből megtöri a varázst. Azaz: egyidejűleg varázsolja el és varázstalanítja az észlelési tapasztalatot, egyidejűleg bűvöl el és józanít ki. Kareem szerint ez volna a világ kettős látásának modern értelme, amely

természetesen különbözik a *Don Quijoté*ban felmerülőtől (Kareem 2016, 385). Abban mindenképpen egyetérthetünk, hogy a modern világ varázstalanításának, ill. újra elvarázslásának szélesebb témájához, valamint a „valamiként látni" a világot kérdéséhez kapcsolható Addison jelen fejtegetése. Ugyanakkor a „kellemes illúzióból" ébredést Addison a hős kétségbeesésével és megdöbbenésével, a következő bekezdésben pedig kifejezetten a halállal – ti. a lélek kiszakadásával a testből, valamint az érzékek és képzelet által észlelt világból – társítja, ami kevéssé teszi valószínűvé, hogy valamiféle oszcilláló játékot akarna játszani a „kellemes illúzióval", tehát egyszerre varázsolni és leleplezni a csalást. Mondhatnánk úgy is, Locke felől nézve megtámogatható Kareem értelmezése, de a *Don Quijote* felől nem: az „illúzió" éppen azzal kapcsolatos, ami több és magasabb rendű a hétköznapi, szürke, lelketlen valóságnál, a kasztíliai utak poránál vagy az útszéli fogadók hétköznapi nyomorúságánál. Továbbá nem pusztán a szín vagy akármelyik másik másodlagos tulajdonság észleléséről van szó, hanem – miként az imént észrevehettük – egy nagyon is speciális tapasztalat elnyeréséről, amely a pasztorál *értéktelítettségével* vonható párhuzamba.

A „kellemes illúzió" – kétségkívül meglepő módon a Sir Francis Bacontól és Descartes-tól Locke-ig és tovább ívelő modern filozófiai hagyomány felől nézve – itt pozitívan értendő. Nem pusztán a *Don Quijoté*ból kiolvasható kettős látás kiterjesztését találjuk a fenti hosszú idézetben a 413-as számból, ahogy Kareem értelmezi, hanem Locke elsődleges és másodlagos tulajdonságokat illető elképzelésének a kiterjesztését is, vö. (Locke 2003, 123–132). Még azt is érdemes megjegyezni, hogy a Locke-ra vonatkozó megjegyzést nem is tartalmazta Addison kézirata, vö. (Addison 1711), a csak utólag betoldott utolsó bekezdés meglehetősen lazán kapcsolódik az esszé többi részéhez, pedig pontosításra szorulna, miképp viszonyul az elme elvarázsolt tudatállapotában megélt fennkölt vagy pásztori minőségekhez az a belátás, hogy „a fény és a szín, ahogy azokat a képzelőerő érzékeli, csupán az elmében létező ideák, és nem olyan tulajdonságok, amelyek anyagi létezéssel bírnak" (Addison 2007, 1192).

Korábban Ronald Paulson a *Don Quixote in England* c. könyvében foglalkozott valamivel részletesebben Cervantes és Addison kapcsolatával, számunkra leginkább releváns módon az „esztetizált képzelőerőről" szóló fejezetben:

> „És mivel is magyarázhatnánk”, kérdezi Addison, hogy a közönséges dolgok „számos olyan ideát váltanak ki belőlünk …, amelyek különböznek mindattól, ami magukban a dolgokban föllelhető, ha nem azzal, hogy így ékesebbé válik *[to add Supernumerary Ornaments]* a világegyetem, és kellemes lesz a képzelőerő számára?” Ezen a ponton Addison Quijotét visszhangozza, ahogy az a lovagi románcokat leírja (a „gyönyörűséges látványok és jelenések”, a „képzeletünkben megdicsőül az ég és a föld”, a „látomásunkban születő szépség” fordulatokkal), amikor egy quijotei lovagot ír le [ti. Addison az „elvarázsolt hős” személyében], aki a másodlagos tulajdonságok – mint amilyen a szín – illúziójában vándorol, de valójában az elsődleges tulajdonságok – mint amilyen a kiterjedés és a súly – valódi fekete-fehér világában létezik… (Paulson 1998, 14)

Érdemes megjegyezni, hogy a „gyönyörűséges látványok és jelenések *[pleasing shows and apparitions]*” fordulat a *Spectator* 12-es esszéjéhez is visszavezethet, amelyben Addison a kísértetek *(ghosts)* észlelésével kapcsolatban arról írt, hogy „úgy tekint az egészséges képzelőerőre *[sound imagination]*, mint az élet legnagyobb áldására a világos ítélőerő és a jó lelkiismeret mellett.” Egészségének megtartásához ugyanakkor célszerű „az ész és a vallás parancsait” követnie, különben eluralkodhatnak rajtunk „az ilyen fantomoktól és jelenésektől *[apparitions]*” való irracionális félelmek; miközben örvendetesnek tartja, hogy „a természet összes régiójában hemzsegnek a szellemek *[spirits]*”, s hogy sosem vagyunk egyedül, mindig velük társaságban „kutatjuk a teremtés csodáit, s kórusban együtt dicsérjük és csodáljuk azokat.” (Addison 1965, I: 54) Azonban a kifinomult (az esztétikai) képzelőerő esetében már nincs szó félelmekről és irracionalizmusról, és ezért a szükséges kontrollról sem:[137] mind a „jelenés”, mind az „illúzió” pozitív értelmezést kap a Képzelőerő sorozatban, ami tehát még Addison saját esszéi felől nézve is kivételes.

Visszatérve Paulsonhoz, két megjegyzése érdemel még figyelmet. Rámutat, hogy a Don Quijotéval folytatott vitájában már a toledói kanonok is elismerte, hogy a lovagregények bár hazug és léha történeteket mesélnek el, mégis gyönyörűséget okoznak az olvasónak (hozzátehetnénk, az is kiderül, a kanonok maga is buzgó olvasójuk, sőt még írni is elkezdett egy sajátot); s az hidalgo erre erősít rá a – fentebb már idézett – Tó lovagról szóló történet hatásos példájával. Hogy aztán mintegy konklúzióként hozzátegye a regény egyik kulcsmondatát: „Magamról tudom, hogy amióta kóbor lovaggá lettem, azóta vagyok bátor, udvarias, bőkezű, művelt, nemes lelkű, illedelmes, vakmerő, gyengéd, türelmes, munkabíró, s azóta állom a fogságot és az elbűvölést.” (Cervantes 1966, I: 447) Paulson ezt nem idézi,

[137] Ezt a hiányt a Képzelőerő ciklusban „olvasói levél” formájában Richard Steele nehezményezi is a 413. szám végén (Addison 1965, III: 547).

inkább arra a párhuzamra hívja fel a figyelmet, amely a ketrecbe zárt lovag és az Addison 411-es *Spectator* esszéjében felhozott „egy rab […] a börtönben *[Man in Dungeon]*” példa között áll fenn: a képzelőerő az a képesség, „amely lehetővé teszi, hogy egy rab olyan látképekkel és tájakkal szórakoztassa magát a börtönben, melyeknél az egész természetben nem találni szebbet.” (Addison 2007, 1187) A képzeletnek ez a világot nem csak beszínező, de teremtő képessége, vagy ha tetszik, a szabadsága abban a tekintetben, ahogy a látás révén felhalmozott mentális képekkel bánhat, a börtönbe zárt képzelgő esetén még élesebb fényben merül fel, vagy – úgy tűnik – még intenzívebben működik. Paulson nem említi, de már a *Don Quijote* híres előszavából is tudhatjuk, hogy ez a mű is börtönben íródott, s ugyanitt Cervantes nem kevés iróniával arról panaszkodik, hogy ez a kedvezőtlen körülmény befolyásolta a képzeletét is, ami meg is látszik a műve gyengeségein.[138] Bezzeg ha idilli pásztori körülmények között írhatott volna, a „nyugalom, a csendes hely, a nyájas mező, a derült ég, a források mormolása, a lélek nyugodtsága” (Cervantes 1966, I: 9) megtermékenyítették volna alkotóerejét, s bámulatra méltó mű születhetett volna. Addison már nem ironizál, a bezártságot indirekt módon a képzelőerő aktivitása szempontjából inkább üdvösnek tartja. Ezt a gondolatot – egy bizonyos szempontból – majd a Képzelőerő esszék kilencedik darabjában fogja kiaknázni, amely már a képzelőerő másodlagos, azaz művészeti reprezentációk révén hozzáférhető gyönyöreinek keretében a „mesés írásmódot *[fairie way of writing]*” (Addison 2007, 1204) – ez eredetileg Dryden kifejezése – mutatja be, s védi meg a bírálatokkal szemben. Olyan írásmód ez, amely teljesen modern, az antikvitásban ismeretlen:

> [Az idegen országokat bemutató útleírásoknál] mennyivel nagyobb örömmel és meglepettséggel kell akkor azt fogadnunk, ha úgyszólván új teremtésbe *[new creation]* vezetnek be minket, és másik fajhoz tartozó személyeket és azok szokásait láthatjuk. A hűvös fantáziájú és filozofikus hajlamú emberek tiltakoznak az ilyesfajta költészet ellen, mondván, hogy nem rendelkezik kellő valószerűséggel ahhoz, hogy megérintse a képzelőerőt. […] Pedig] sok értelmes lény van rajtunk kívül a világban, és a szellemek különböző fajai, amelyek az embertől teljesen eltérő törvényeknek és ökonómiának engedelmeskednek; amikor tehát ezek bármelyikének a természethű ábrázolását látjuk, azt nem tekinthetjük teljes mértékben lehetetlennek; sőt, sokan olyan hamis vélekedések megszállottjai, amelyek hajlamossá teszik őket arra, hogy elhiggyék ezeket az illúziókat *[particular delusions]*; legalábbis mindannyian olyan sok ezeket megerősítő gyönyörködtető történetet hallottunk, hogy nincs kedvünk

[138] „Mi egyéb születhetett volna hát az én terméketlen és gyarlón művelt elméből, mint egy elszáradt, elsatnyult, szeszélyes és soha még el nem képzelt különc gondolatokkal telt magzatnak a története, annál is inkább, mert históriám börtönben fogamzott, ahol csak a kényelmetlenség tanyázik, és minden siralmas zaj otthonos.” (Cervantes 1966, I: 9)

> keresztüllátni a csaláson, és készségesen átengedjük magunkat ilyen kellemes megtévesztésnek. (Addison 2007, 1204–1205)

Innen nézve a 411-es szám „egy rab […] börtönben” képében az autonóm képzelőerővel rendelkező modern költő prototípusát is fel lehet lelni, vö. (Irlam 1999, 83–110), bár a példázatban semmi nem utal közvetlenül arra, hogy Addison itt művészi hajlamokkal vagy képeségekkel megáldott emberről beszélne: a kényszerű bezártság állapotában elvben bármelyikünk csúcsra járathatja képzelőerejét, hogy máshova röpítse magát. Inkább az eszképizmus mozzanata üt el a kifinomult képzelőerő gyakorlatoztatásának eddig tárgyalt módjaitól. A sokféle fajú szellemek pedig a *Spectator* fentebb hivatkozott 12-es számából is ismerősek, ezek a valóságnak olyanfajta benépesítésére utalnak, amely nem egykönnyen férhető hozzá az ember számára. Mégis, a 411-es számban, ill. a képzelőerő elsődleges gyönyörei esetében még nem rugaszkodunk el a természettől, a kifinomult képzelőerő által lehetővé tett gyönyörök, bájak, értékek a „hűvös fantáziájú és filozofikus hajlamú emberek” számára is elfogadhatók. Miképp azért Don Quijote sem küzd sárkányokkal vagy természetfeletti lényekkel és nem kap fel szárnyas paripára:[139] mindig itt-és-most létező dolgokat lát másként vagy néz valami másnak, ócska fogadót várkastélynak stb. A *homo aestheticus* képzelőereje egyfajta társ-teremtőként közreműködik a fizikai világ esztétikai arcának létrehozásában, de nem azzal a fokú szabadsággal és autonómiával, mint a „mesés írásmódot” alkalmazó költőé.

Mindenesetre jelen fejtegetéseink továbbra is megmaradnak a képzelőerő elsődleges gyönyöreinél, az itt-és-most előttünk álló látványból fakadó titkos örömnél vagy megdöbbenésnél, egy olyan esztétikai tapasztalat felfedezésénél, amely valószerű marad akkor is, ha valami többet kíván felölelni a természettudományos módszerekkel megismerhető természetnél. Addison „Letter from Italy” c. verséből vett két fordulattal szólva: a „*smiles of Nature*”-re, nem pedig a „*charms of Art*”-ra vonatkozó reflexiók maradnak érdeklődésünk középpontjában.

[139] A második részben, a lovagon – mint a népszerű első kötet hatására időközben egyfajta „celebritássá” vált figurán – mulatni óhajtó hercegi pár már szervez több olyan nagyszabású, sokszereplős és szándékosan félrevezető jelenetet, amelyben a lovag látszólag természetfeletti jelenségekkel is találkozik vagy válik résztvevőjévé ilyen eseményeknek (Sancho pedig kormányzóvá emelkedhet), ezek között van illuzórikus repülés is, de mindez már nem az ő képzelőerejének működéséről szól. A regény egy pontján a fiktív mór elbeszélő meg is jegyzi, hogy a hercegi pár nem kevésbé őrült szórakozni akarásában, mint szegény hidalgónk a kóborlovagi eszmények megvalósításában (Cervantes 1966, II: 472). Az első rész óriásai pedig még nem voltak a hihető világ határán túl (vö. Góliát stb.).

Paulson másik érdekes megjegyzése ismét a 413-as *Spectator* esszére vonatkozik, arra a helyre, amely közvetlenül a „lovagregény elvarázsolt hőse” fordulatot tartalmazó fentebbi hosszú idézet után következik:

> Könnyen lehet, hogy ehhez [ti. a kijózanított hőséhez] hasonló állapotba kerül majd a lélek közvetlenül a testtől való elválása után, amikor már nem érkeznek hozzá képek az anyagi világból, bár a színek ideái olyan kellemesek és szépek a képzelőerő számára, hogy a lélek valószínűleg nem válik meg tőlük, hanem valami egyéb alkalmi ok ébreszti majd föl ezeket, mint ahogy jelenleg a finom anyag különféle benyomásai a látószerven. (Addison 2007, 1192)

A „lélek nem válik meg *[will not be deprived of]*” a színektől, annyira szükségesek a számára, „valami egyéb alkalmi ok” még a halál után is felébreszti őket. Ez a valami egyéb ok tehát sem egzisztenciális, sem vallási úton nem magyarázható. Paulson szerint éppen ezt a további utat ajánlja nekünk Addison a Képzelőerő sorozatában: a „gyönyörök” legitimálnak olyasmit is, ami kétségeket ébreszt vagy egyenesen tévedésekhez vezet filozófiai szempontból. „Addison valójában ’esztétizálja’ a tévelygő *[errant]* képzelőerőt és a lelkesültség veszélyeit is.” (Paulson 1998, 15) Cervantes kóborlovagja *(knight-errant)* szintén mindig a hatással legitimál és nem a tényszerű igazsággal: a lovagregények az olvasókra tett mély érzelmi-lelki benyomásaikkal védhetők meg (ahogy a toledói kanonokkal folytatott beszélgetésből fentebb láttuk), illetve a lovag esetében a saját erkölcsi és hősi megnemesedésének előidézésével; a lovagi tettek pedig egy magasabb spirituális állapot *lehetőségének* demonstrálásával, teljesen függetlenül attól, hogy adekvát volt-e a hőstett (általában nem), sikeres volt-e a végrehajtása, ill. ha (nagy ritkán) igen, üdvösek voltak-e a tett következményei (többnyire nem). A *Tatler* 117. esszéjében, Addison hasonlóképp vélekedik éppen a lovagi románcok példáján, amikor arról beszél, hogy szemben azzal, ahogy a világban tapasztaljuk, „egy hős vagy egy kóborlovag” mindig elnyeri méltó jutalmát a végén, minél nagyobb volt a megpróbáltatása, annál nagyobbat: „az ilyen invenciók [ti. lovagi történetek] olyanok, mint a táplálék és gyakorlatozás *[food and exercise]* a szeretetre méltó kedély *[good-natur’d disposition]* számára, amelyet gyönyörködtetnek és örömmel töltenek el, ugyanakkor táplálnak és megerősítenek.” (Addison 1987, II: 197)

A regény első fejezetében, a sok olvasástól megháborodott elméjében a vidéki hidalgo kitalálta, hogy kóbor lovagnak áll, hogy Don Quijoteként újrateremti önmagát, s mindazt véghez fogja vinni, amikről eddig csak regényekben olvasott, ti. hogy:

> megtoroljon mindennemű sérelmet, belerohanjon minden elképzelhető veszedelembe, mert ha mindent szerencsésen kiáll, örökké fennmaradó hírnévre és dicsőségre tehet szert. Szegény feje már előre is arról álmodozott, hogy karja hősiségéért legalábbis trapezunti császárrá koronázzák; s így, e kellemes gondolatok délibábjától elcsábítva, elhatározta, hogy csakugyan végre is hajtja feltett szándékát. (Cervantes 1966, I: 25)

Az „e kellemes gondolatok délibábjától elcsábítva” fordulatot tartalmazó félmondat a Peter Motteux-féle kiadásban így hangzik: „*Transported with those agreeable Delusions, the poor Gentleman already grasped in imagination the Imperial Scepter of Trebisond*” (Cervantes 1700–1712, 6). Az „*agreeable delusions*” és az „*imagination*” tehát, nem meglepő módon, összetartozik, s itt a lovag sajátos tudatállapotát írják le; azt az őrültséget, amelyet az angol szöveg „az értelem *[understanding]*” elvesztéseként és a „legfurcsább fantázia *[the oddest Fansy]*” elhatalmasodásaként jellemez a regény első fejezetében. Ahogy kibontakozik előttünk a regény világa – spanyol tájakkal és az ország legkülönbözőbb vidékeiről érkező emberekkel az utakon –, s benne újabb és újabb kalandokban látjuk fejlődni a főhősöket és kapcsolatukat, ez a kép lényegesen árnyaltabbá válik, azaz a komikumot és/vagy feszültséget eredményező helyzetek nem lesznek leírhatók pusztán az eszement hóbortosság és a józanság rögvalósága ellentéteként. Mindenesetre Addison nyugodtan felhasználhatta a quijotei pozíciót vagy tekintetet úgy, hogy az őrültséggel kapcsolatos asszociációkat teljesen zárójelbe helyezhette, és az értelem alternatívájaként, azzal egyáltalán nem kibékíthetetlen viszonyban, megjelenő képzelőerőről és annak világot alkotó vagy legalábbis azt gazdagítva átformáló funkciójáról inspirálódhatott.

A Képzelőerő esszékben bemutatott kifinomult vagy csiszolt képzelőerőt, hogy megkülönböztessük a további variációitól, esztétikainak nevezhetjük. Ez nem azonos sem az ész és a vallás kontrollja alatt működő „egészséges képzelőerővel” (ahogy fentebb láttuk), sem a teljesen megalapozatlan reményeket és délibábokat létrehozó „élénk képzelőerővel” (amelyről hamarosan szó lesz). A csiszolt képzelőerő gyakorlása inkább egyfajta éber álmot jelent, amely nem szakad el a valóságtól, de nem is elégszik meg azzal. Ugyanakkor nem pusztán színeket, hangokat és szagokat tesz hozzá vagy ékesíti fel azokkal a tapasztalatot, hiszen erre mindannyiunk képzelőereje képes, miközben, mint emlékszünk, Addison hangsúlyozza, hogy a csiszolt képzelőerő tulajdonosa „számos olyan gyönyör birtokába jut, amelynek élvezetére az avatatlanok *[the vulgar]* nem képesek […], így aztán úgyszólván más fényben látja a világot, és az emberek *[the generality of mankind]* elől elrejtőző elbájoló

dolgok egész sokaságát fedezi föl.” (Addison 2007, 1187) A mások elől „elrejtőző elbájoló dolgok” minőségi különbséget sejtetnek. Az esztétikai képzelet végső soron „magasabb”, spirituális-lelki értékeket tesz hozzáférhetővé, megélhetővő vagy élvezhetővé az emberi világban, vagy, mondhatnánk, varázsolja el azt ezek segítségével újra. Az addisoni „elvarázsolt hős” képzelőereje, mint láttuk, pásztori idillt idéz elő a természeti látványok esetében; az imaginárius aktivitás spirituális vonatkozása az ádámi ártatlanságra való hivatkozásban is tetten érhető, amikor Addison ugyanitt „az ártatlan gyönyörök *[innocent pleasures]*” fordulattal (Addison 2007, 1187) írja le az esztétikai képzelőerő nyújtotta speciális örömet, mint ami sem nem hajalmos bűnössé válni, mint az érzékeké, sem nem csak fáradtságos munkával és csak egy szűk elit számára megszerezhető, mint az értelemé. Ez az „ártatlanság”, tehát, egyáltalán nem Kant „érdeknélküliségének” az előképe.

Az *Elmélkedések az első filozófiáról* első meditációja végén, Descartes azzal a módszertani ötlettel áll elő, hogy felteszi, egy hatalmas és ravasz „gonosz szellem” azon van, hogy őt megtévessze, hogy minden érzékelhető külső dolog körülötte „nem más, mint az álmok játéka, amellyel ez a gonosz szellem vet cselt” gondolkodásának. E csalóval szemben próbál védekezni, de tisztában van azzal, hogy ez fáradtságos munka lesz, hiszen könnyű visszacsúszni „az élet megszokott rendjébe” – azaz a gonosz szellem által fenntartott illúziók világába. „Épp mint a fogoly, ki álmában képzelt szabadságot élvezett *[sa liberté n’est qu’un songe, craint d’être réveillé]*, s mikor aztán gyanítani kezdi, hogy csupán álmodott, fél az ébredéstől, szemét pedig a behízelgő látszatok *[illusions agréables]* hatására újra lecsukja” (Descartes 1994, 30–31). Itt természetesen a tiszta filozófiai gondolkodás ellenségeit látjuk felsorakozni, a megtévesztő gonosz szellemet, az álmokat és a kellemes illúziókat. Feltűnő, hogy itt is egy bezárt ember képezi a szemléletes példát, hasonlóan a ketrecben ülő Don Quijotéhoz (mely ketrec persze csak a materializálódott szimbóluma a mindig és mindenütt meglévő szeparációjának) és Addison várbörtönben sínylődő rabjához, aki természeti idilleket képzel maga köré – ez az alaphelyzet valahol Loyolai Szent Ignác lelkigyakorlatozójának előírt elvonulására is emlékeztet, akinek el- és be kell zárkóznia, hogy képzelőereje háborítatlanul szentelhesse magát a meditatív és kontemplatív feladatoknak. Mindenesetre a Descartes-tól vett idézetben is szereplő álmok sokrétű és tekintélyes hagyománya – a profetikus őrület *(mania)* alá sorolható jósló álmok és az „isteni álmok”, vagy a személyes szimbolikus álmok, amelyeknek szintén sokféle hasznos és a valóságra vonatkozó funkciójában hittek, vö. (Dodds 2002, 75–76 és 91 skk) – a 17. századi modern filozófiai törekvések felől nézve inkább csak a nehezen kiirtható babonaság maradványa, s

mint ilyen csak az ember félelmeit és szorongásait tükrözi. Addison kedves Locke-jának sincs hízelgő véleménye róluk: „annak, aki ismeri az álmokat, nem kell mondanom, hogy ezek legnagyobbrészt mennyire furcsák és összefüggéstelenek, s mily kevéssé egyeztethetők össze egy eszes lény tökéletességével és rendezettségével.” (Locke 2003, 117) Az álom, hasonlóan az illúzióhoz és a képzelőerőhöz, „esztétikai” rehabilitációra szorul.

Az élet álom és árnykép

Odo Marquard, a Joachim Ritter *Szubjektivitás* könyvében kifejtett kompenzációs modellre hagyatkozva (Ritter 2007, 141 skk), kifejti, hogy amikor a 18. században „a beköszöntő tárgyilagosság megfosztja a varázslattól a világot, ezt érthetően épp ekkor ellensúlyozza egy újfajta varázslat eszközének, az esztétikának a kialakulása.” (Marquard 2001, 105) Fontos az egyidejűség, tehát nem utólagos kompenzációról van szó, hanem párhuzamos folyamatról. Ehelyütt Marquard a 18. század közepétől bontakozó „filozófiai esztétikáról” beszél, de a korszakunkban keletkezett proto-esztétikai vagy esztétikai szövegekre is alkalmazható, sőt Addison fentebb tárgyalt 413-as esszéjével is alá lehet támasztani ezt a szélesebb történeti koncepciót. Az esztétikai „szemlélő *[spectator]*” mintegy újra elvarázsolja a semleges – vagy akár kétségbeejtően nem emberivé csupaszodott – fizikai vagy dologi valóságot, az észlelhető természeti világot, ahogyan az a modern természettudományok vagy a modern episztemológiák felől – másként: az *Entzauberung* narratíva felől – látszik. Ugyanakkor ez egy *újfajta* varázslás is, a modern időkhöz illő. Ahogy már Don Quijote is észrevette, a szó szoros értelemben földhözragadtabb: nem a felhőkbe ragadja a varázslat, hanem ökrösszekérre rakott ketrecbe helyezi. Képzelete nem olyasmit mutat, ami nincs ott vagy teljesen abszurd, ellenkezik a természeti törvényekkel, emberfeletti erőt vagy képességeket követelne vagy tisztán természetfeletti. Inkább azt mondhatnánk, másként mutatja azt, ami ott van; nem odavarázsol, inkább átvarázsol. Az óriásokban ott vannak a szélmalmok, miként a dolgok newtoni-locke-i primer természete is ott van a csörgedező patakok, a trillázó madarak és a pásztorinak ható természeti idillben. Norton kritikával illeti a varázstalanítás és újra elvarázslás narratíváját, s a következőkre jut:

> Addison nyilvánvalóan *nem* kísérli meg újra elvarázsolni a természetet [a *Tatler* és a *Spectator* esztétikai esszéiben]. Az a világ, amelyet az esztétikai szemlélő élvez,

> ugyanaz a mechanikus világ, amelyet a tudomány leír, s éppen illúzió voltát értjük meg tudományos terminusokban. A korai esztétika nem különbözött a korai természettudománytól annak elgondolásában, hogy mi „valójában" a világ, csak abban, ahogyan a látványhoz viszonyultak. (Norton 2020, 653)

E kiváló tanulmányában Norton számos fontos és helyénvaló megállapítást tesz, mégis ha nem „régimódian" értjük a varázslást, hanem annak új, modern formáiban keressük, akkor lehet érvelni Addison, s általában a korai modern esztétika, újra elvarázsoló törekvései mellett. A képzelőerő által átélhetővé tett tapasztalat típust érthetjük ilyen aktivitásnak a Marquard által javasolt szélesebb történeti keretben. Ugyanakkor valóban szem előtt kell tartanunk, hogy nem a régi mágikus világ valamiféle nosztalgikus feleleventéséről van szó, nem az eltűnőben lévő alkímiai-hermetikus világ újraélesztése zajlik, hogy az valamiféle alternatíváját jelenthessen a természettudományok által nyújtott „valódi" világnak, vagy pláne, hogy valamilyen menekülési utat kínálna e valóság elől. Addison a „képzelőerő gyönyöreit" vagy a derűs kedélyt (*cheerfulness*) illető fejtegetéseit sosem a természettudományok kárára fogalmazza meg. Mégis tekinthetünk Addisonra úgy is, mint egy modern bölcs mágusra, aki (miként a kóborlovag morfondírozott ketrecében) „egészen újfajta varázslatokat s egészen új módokat talál[…] ki" elbűvölésünkre – mindannyiunk üdvére és örömére. A varázslás új módszereire való hivatkozás egyúttal arra is utal, hogy a természetre irányuló modern természettudományos vagy fizikoteológiai ihletésű attitűd mellett Addison más elemeket is felhasznál az esztétikai szemlélés kidolgozásakor, mint például a spirituális gyakorlatok régebbi hagyományát vagy a *Don Quijoté*val fémjelzett lovagi és pásztori románcok irodalmi hagyományát is, utóbbiak nem vezethetők vissza, ill. nem alapozhatóak a mechanikai tudományokra, de az új „esztétikai keretezésben" nem is fognak egymásnak ellent mondani.

A *Spectator* 535-ös esszéjében Addison a „hiábavaló és oktalan reményről" elmélkedik, s ennek felvezetésében egyrészt arról beszél, hogy „az élet […] álom és árnykép" csupán, de ezt a megalapozatlan reménykedéssel még tovább toljuk a képtelenség és hiábavalóság irányába (Addison 1965, IV: 409), másrészt, hogy „az élénk képzeletű *[warm imagination]* és nehézkes gondolkodású emberek hajlamosak figyelmen kívül hagyni a szerencse azon jótéteményeit, amelyek közel vannak hozzájuk, valami távoli csillogó kedvéért", és inkább „azt részesítik előnyben, ami mutatós és felszínes" (Addison 1965, IV: 410). Az „élet […] álom" gondolat kapcsán kézenfekvő volna Pedro Calderón de la Barca *La*

vida es sueño c. drámájára (1635) hivatkozni, különösen, hogy az könnyen összekapcsolható lenne Cervantes regényével,[140] de semmi nem utal arra, hogy Addison ismerte volna ezt a művet. Bár Calderón több színműve is hozzáférhető volt már ekkoriban angol fordításban, *Az élet álom* először csak a 19. század derekán jelent meg.[141] Don Quijote figurája ugyanakkor önmagában is kitűnő példája egy sajátos tudatállapotnak, amely legközelebb az éberálomhoz van: „nem tesz különbséget valóság és ábránd, létező dolog és azok között, amelyeket a vágy vetít a képzelet ernyőjére. Don Quijote ébren álmodik, mint annyiunk, de nem tesz mindig különbséget aközött, amit álmodik, és amit lát, ebben áll a bolondsága." (Maeztu 1988, 89) Valószínűleg az is ezzel függ össze, hogy a kóborlovag szinte sosem alszik (ha pedig ritkán igen, akkor hosszú időre kidől). A nap végén gyakran látjuk Sanchót édes álomba szenderülni, miközben ura szokás szerint virraszt. Sőt egy helyen – éppen annak a fejezetnek a végén, amelyben azon ábrándoztak, hogy esetleg pásztornak állnának – a szóhasználat nagyon világosan utal a témánkkal való összefüggésre: Sancho úgy morfondírozik, hogy „nem lehet örökké se nappal, se éjjel, s így ő most alvással töltötte az éjszakát, gazdája pedig virrasztással" (Cervantes 1966, II: 459) – szól a magyar fordítás, de az angolban ez áll: „*so he betook himself to his Rest till Morning, and his Master to the usual Exercise of his roving Imaginations*." (Cervantes 1700–1712, 1266) Kétségtelen, a „*usual exercise of his roving imaginations*" fordulat már a Motteux-féle *Don Quijote* későbbi kiadásaiból is eltűnik (hiszen az újabb és újabb kiadásokban mindig változtattak vagy javítottak a fordítás szövegén), nem is beszélve a még modernebb fordításokról, hogy nagyjából azt tartalmazza, amit a magyar, mégis érdekes lehet, hogy az Addison számára könnyen hozzáférhető változatban még éppen ezeket a kifejezéseket találjuk.

Ami a másik megállapítást illeti, az „élénk képzelet" bizonyosan nem azonos „A képzelőerő gyönyörei" sorozat „csiszolt képzeletével", inkább egy kellemetlen és kerülendő működése az elmének, amely a hiú reményeket táplálja, s így közvetve azok ártalmas hatásait idézi elő – a *Spectator* 535-ös esszéje éppen ennek a jelenségnek éles kritikája. Ugyanakkor sokat mondó, hogy Addison nem hozza szóba Don Quijotét a hiú ábrándok kergetésének

[140] „Az élet álom. Legvégső fokon ez az igazság, melyhez Don Quijote halálával eljutott, s ebben találkozik testvérével, [*Az élet álom*] Segismundó[já]val." (Unamono 1998, 350) Ugyanez a gondolat többször visszatér a *Don Quijote* kommentárban is, pl.: „nem aludni kell, hanem álmodni; álmodni az életet, hiszen az élet álom." (Unamuno 1989, 284)

[141] Továbbá a Calderón művei által inspirált, vagy azok valamelyikére épülő korabeli angol drámairodalomban (Dryden, Colley Cibber, Earl of Bristol, William Wycherley, Robert Bridges művei közt) sem találjuk *Az élet álom* adaptációját vagy parafrázisát (Fitzmaurice-Kelly 1926, 383–385).

kontextusában, ehelyett az *Ezeregy éjszaka* egyik meséjét idézi meg tanulságul, amelynek perzsa hőse teljesen „csalfa látomásainak" rabjává válik, amíg a saját eljövendő mesés szerencséjéről szövögetett éberálma végül a meglévő vagyonkája elvesztéséhez nem vezet (Addison 1965, IV: 411). Reményei pusztán anyagi gyarapodásával kapcsolatosak – semmi közük La Mancha lovagjának lelki-szellemi magaslataihoz. Ha egy fennkölt tárgy iránt táplálunk megalapozott (azaz nem hiú) reményt, különösen, ha vallásos tartalmú ez a remény – miként a *Spectator* 471-es esszéjében Addison leszögezi –, akkor megédesíti az életet, hiszen „titkos vigasszal és felfrissüléssel", sőt, vallásos változatában, „elragadtatással és ekstázissal" tölti el az elmét (Addison 1965, IV: 167). Don Quijote képzelőerejének működése sokkal inkább ezzel a fennölt tárgy iránti vallásos reménnyel rokonítható, mint a perzsa mesehős hiú ábrándjaival,[142] s miután egyaránt távolságot tart mind az egészséges, mind az élénk addisoni képzelőerőtől, talán nem túlzás visszamenőleg proto-esztétikainak titulálni. A regényben persze végső soron a hősi-lovagi eszmények és remények csődjét látjuk (bár főhősünk hírnév utáni sóvárgása sajátos módon azért beteljesül), amíg Addison már a magasabb eszmények megvalósítható, megélhető esztétikai változatait kínálja, vagy akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy az „esztétikait" ennek a megvalósíthatóságnak a kedvéért dolgozza ki. Érdemes újfent hangsúlyozni, mindez kevésbé a kontemplatív életformához kapcsolódik, mint inkább a nagyon is aktívhoz: azzal a nyilvánvaló és fontos különbséggel, hogy Don Quijote ténylegesen és közvetlenül változtatni akar a (való) világon, szüntelenül beavatkozik, amíg az addisoni finomabb képességeit gyakorlatoztató ember, az „esztéta", világra való hatása közvetett, nagyvonalúan és röviden azt mondhatnánk, kulturális – vagy a kultúra által közvetített – vállalkozás,[143] ugyanakkor ennek társadalmi-politikai vonatkozásai is világosan kivehetők, vö. (pl. Axelsson 2019). Paul Hazard Graciánnak *El Heroe* c., az első fejezetben már hivatkozott, műve kapcsán arról beszél, hogy a spanyol jezsuita szerző „hős" eszménye mennyi mindent magába foglal: prudenciális jegyeket és némi szent *finesse* használatát, hogy egyszerre gyakorlatias és az ideális szépségre szomjazó; majd hozzáteszi: „A [graciáni] hősnek ugyanarra a ragyogó napra van szüksége, amely a kasztíliai utakon Don Quijotéra is lesütött, s amely az Igazságosság, a Nagylelkűség és a Szeretet látomását

[142] A *Spectator* 94-es esszéjében a *hitetlen* szultánról szóló történetből az derül ki, hogy a néhány víz alatt eltöltött pillanatában átélt eseménysor, amely látszólag éveket ölelt fel, valójában csak „álom és illúzió" volt, azaz csalfa, nem-valós káprázatok sora, vö. (Addison 1965, I: 401).

[143] Norton amellett érvel, hogy ebben a tekintetben észrevehető különbség van Addison és Steele esszéi között: utóbbinál kevésbé a szemlélődő, inkább az eseményekbe bevonódó, résztvevő ember pozíciójából fogalmazódnak meg az esztétikai reflexiók (Norton 2015, 133 sk).

varázslatosan ragyogóvá tette a szeme előtt.” (Hazard 1953, 323) Ebből lesz Addisonnál a *homo aestheticus* látásmódja, aki, mint emlékszünk, „úgyszólván más fényben látja a világot, és az emberek elől elrejtőző elbájoló dolgok egész sokaságát fedezi föl.” (Addison 2007, 1187)

Ahhoz, hogy Don Quijote éberálmát még szorosabban összekapcsolhassuk Addison „elvarázsolt hősének” képzelőerejével, ill. általában az esztétikai befogadó e modelljével – mely modell, értelmezésünk szerint, kiterjeszti vagy kiegészíti a Locke és/vagy a korabeli fizikoteológusok tanaira építhetőt –, érdemes lesz megvizsgálni, hogyan vélekedik Addison az álomról és az álombéli imaginatív aktivitásról. A *Tatler* 117. esszéjében egy régi álmáról számol be. Friss szerelmével a csodás tengeri kilátást élvezik a doveri sziklákon, miközben „ártatlan kedveskedésekkel” töltik az estét, amikor a hölgy játékosan kikap egy verseket tartalmazó papírlapot a kezéből, s elszalad vele, ám eközben megnyílik alatta a föld, habár messze volt a szirt pereme, s a rettenetes mélységbe zuhanva szörnyethal.

> Könnyebb olvasómnak elképzelni, milyen lelkiállapotba kerültem, mint nekem azt pontosan kifejezni. Azt mondtam magamnak, nincs az a mennyei hatalom, amely meg tud engem vigasztalni! Amikor felébredtem, ugyanúgy magamon kívül és megdöbbenve láttam, hogy megmenekülök egy olyan csapástól, amely még egy pillanattal előtte is feldolgozhatatlannak tűnt fel előttem. A szomorúság és az iszony benyomásai *[the impressions of grief and horror]* olyan elevenek voltak ezalkalommal, hogy amíg kitartottak, nyomorultabbul éreztem magam, mint amikor a szeretett személy (néhány hónappal később, miután a parti már nyélbe üttetett köztünk) valóban meghalt, mivel az elképzelt halál idő előtti volt, s magam egyfajta segéd voltam benne, amíg valódi halálának legalább természetes és elkerülhetetlen volta hozott némi enyhülést. (Addison 1987, II: 199)

Érdekes, hogy láthatólag az olvasó képzelőerejére többet lehet bízni, mint a szerző kifejezőerejére, de ami fontosabb, hogy az álomban átélt tapasztalatok mélyebbek, megrendítőbbek, tartósabbak és intenzívebbek, mint a valóságban megélt párjaik. Az „egyfajta segéd” pedig aktivitásra utal: azt jelentheti, hogy magam is szerzője, alkotója, teremtője vagyok az álomnak, az nem csak úgy megtörténik velem, nem pusztán tőlem független okai vannak, nem csak passzív befogadója vagy elszenvedője vagyok. Az álom emléke is erős marad, ahogy az esszé zárásából kiderül: Addison számára a doveri sziklák leírása a *Lear király*ban (IV. felv., 6. jel.) minden későbbi olvasáskor a „megmenekülés friss érzésével” járt együtt. A *Tatler* 161. számában is elmeséli egy álmát (erről az esszéről még

lesz szó a következő fejezetben is), amelyben, többek között, alpesi tájakat látunk, majd egy tágas síkságot, amelyet minden oldalról hegyek vesznek körül, s ez az álombéli táj „a legkellemesebb látványt" nyújtotta Addisonnak, amit valaha látott:

> A színek nagyobb változatosságát pillantottam meg a mezők mintáiban, elevenebb zöldet a levelekben és fűben, ragyogóbb kristálytisztaságot a patakokban, mint amit valaha bárhol másutt is tapasztaltam. Magában a fényben is volt valami még ragyogóbb és dicsőségesebb, mint amit a napvilág bárhol másutt jelent. Csodálkozó megdöbbenést éreztem egy ilyen Paradicsom felfedezése fölött azon hideg és havas tájképek közepette, amelyek körbevették… (Addison 1987, II: 398)

E részletes és színes álom-beszámolóból kirajzolódó földi Paradicsom sokban rokona a fentebb már tárgyalt és idézett pásztori vagy aranykori látomásoknak, a dicsőségesebb fény pedig annak a kasztíliai napnak, amely annyi mindent ragyogóbbá varázsolt – és eszményekkel telített – Don Quijote szemében.

Az álmoknak vagy az álmodozásnak torz és káros változatai is vannak, ahogy fentebb a perzsa mesehőssel a hiú reményeket tápláló éberálmokat már példázta. „A képzelőerő gyönyörei" ciklus utolsó számában Addison arról ír, hogy az „álmok és betegség" – tehát pszichés és fizikai defektusok – által megzavart agyban a képzelőerő valamiképp túlműködik, aktivitása kizökkent pályákon pörög, produktumai ezért az „undor" és „rettenet" érzését hívják elő az „ártatlan gyönyör" helyett.

> Mostanra feltártuk a fantáziát gyönyörködtető örömök különböző forrásait, és itt talán nem lenne túlságosan nehéz azokat az ellentétes hatású tárgyakat is megfelelőképpen kategorizálni, amelyek undorral vagy rettenettel töltenek el bennünket, hiszen a képzelőerő éppúgy képes fájdalmat, mint élvezetet érezni. Ha az agy megsérül egy baleset során, vagy álmok és betegség zavarják meg az elmét, akkor a fantáziát vad és irtóztató ideák özönlik el, s számtalan hátborzongató szörnyeteg rémíti, melyet ő maga hozott létre. (Addison 2007, 1208)

Addison a „zavarodott ember" „lesújtó látványát" hamar ejti, nem áll neki kategorizálni, mindenesetre ezen a ponton is látszik, hogy az orvosi szempontok közvetlenül kapcsolhatók a

korai esztétikaihoz.[144] Itt patológiai fejtegetésekre nyílna lehetőség, miképp a „képzelőerő gyönyöreinek” kapcsán is már korábban felmerült – Sir Francis Bacon „Az egészségről” c. esszéjére utalva – azok gyógyászati-egészségügyi haszna: a képzelőerő gyakorlatai „egyaránt jótékony hatással vannak a testre és az elmére, és nem csupán a képzelőerő megtisztításában és derűsebbé tételében segédkeznek, de képesek eloszlatni a bánatot és a melankóliát, minthogy kellemes és élvezetes mozgásba hozzák az életszellemeket.” (Addison 2007, 1188)[145] Ugyanakkor a „melankóliára”, a „zavarodott” elmére és a képzelőerő beteg működésére vonatkozó meglátások, még ha első pillantásra kézenfekvőnek is tűnhetne, nem alkalmazhatók Don Quijote figurájára, hiszen az ő elméjében nem jönnek elő az átlagosnál többször „vad és irtóztató ideák”.[146] Az sem igaz, hogy „számtalan hátborzongató szörnyeteggel” rémítené magát. A Sanchótól kapott „búsképű” *epitheton ornans* nem melankolikus lelki alkatára utal, hanem parittyakő által eltorzított arcvonásaira. Az őt szerinte kitartóan üldöző varázslók nem rémalakok, inkább csak gonosz és ravasz machinátorok, akiknek a végső legyőzését lehetségesnek tartja. S amikor a – mint utóbb kiderül – kallómalmok kísérteties zajától egy éjszakán át rémület keríti hatalmába (Rocinantét pedig a Sancho által a sötétben lopva feltett béklyó bénítja), a földhözragadt és egészséges józanság képviseletében jelenlévő fegyverhordozó nála is sokkal jobban retteg, aminek meglehetősen szagos materiális bizonyítékát is szolgáltatja.

[144] Yasmin Haskelltől is tudhatjuk, hogy például a hipochondriás melankóliáról azt tartották ekkoriban, hogy járványos betegség, a rekeszizom alatti szervekből származó mérgező gőzök okozzák a fejben, s leginkább a képzelőerőre hat károsan, extrém formájában a beteg akár azt is képzelheti magáról, hogy ő valójában bíboros, császár vagy egyszerűen csak ellenállhatatlanul jóképű, esetleg ellenkezőleg, hiheti azt magáról, hogy agyagból vagy üvegből van, valamilyen állattá változott stb. A képzelőerő betegségeit egyáltalán nem tekintették imagináriusnak a kora modernitásban, sőt tartotta magát az a meggyőződés is, hogy a testet megbetegítő képzelőerő másokat is megbetegíthet, valamint hogy finom gőzök kibocsátása révén a képzelőerő gyógyítani is tud. Az erős képzelőerőről azt is gondolták, hogy képes lehet veszélyes vallási rajongással megfertőzni másokat, vagy akár megváltoztatni az időjárást, természetes (nem természetfeletti) eszközökkel – azaz ekkortájt a radikális materialisták és a természetes mágia képviselői egyaránt sokat foglalkoztak a képzelőerővel, vö. (Haskell 2011, 2–5), s mindezzel Addison is alighanem tisztában volt.

[145] A „képzelőerő gyönyörei” fordulat első ismert megjelenése hasonlóképp orvosi kontextusban található: „Of Health and Long Life” c. esszéjében Sir William Temple megjegyzi, hogy a rossz egészségi állapot „nem csak az örökölt vagyon élvezeteit, de az érzék, sőt még a képzelőerő gyönyöreit is elveszejti, s megakadályozza, hogy a test és a lélek közönséges működései könnyedek és szabadok legyenek.” (Temple 1814, III: 277)

[146] Shaftesbury egy helyütt hasonló módon beszél a melankólia gyászos szellemi hatásáról: „Ez, Palemon, lelked fáradozása, és ez melankóliája akkor, midőn hasztalan kergetvén a legmagasabb rendű szépségét, sötétségbe borító felhőkre talál, melyek eltakarják annak látványát. Szörnyek lépnek elő, nem Líbia sivatagjaiból, hanem az ember termékenyebb szívéből, és elborzasztó látványukkal tisztátalan képet vetítenek a természetre.” (Shaftesbury 1977, 93)

Nagyjából három hónappal a Képzelőerő sorozat megjelenése után, Addison az álmoknak szenteli a *Spectator* 487-es esszéjét. Az esztétikatörténeti szakirodalomban szinte egyáltalán nem szokás emlegetni ezt a számot – Saccamano cikkének egyik lábjegyzete utal rá Didó álma (az *Aeneis* IV. könyvéből) idézésének kontextusában, vö. (Saccamano 1991, 105–106, 23j) –, pedig több szempontból is megvilágító erejű az, amit „az emberi lélek e nagy kiválóságáról" ott elmond (Addison 1965, IV: 226). Addison szerint álmainkban „a lélek számos képességében kibontakoztatja önamagát, s folyamatosan cselekszik […]. Az álmok a lélek pihenésének és szórakozásának tűnnek, amikor az megszabadul gépezetétől" (Addison 1965, IV: 226–227). Az „álmokban csodálatos megfigyelni, [a lélek] milyen élénkséggel és fürgeséggel *[sprightliness and alacrity]* bontakozik ki." (Addison 1965, IV: 227) Továbbá:

> a szenvedélyek nagyobb erővel hatnak a lélekre, amikor alszunk, mint amikor ébren vagyunk. Ilyenkor az öröm és a szomorúság a fájdalom és a gyönyör elevenebb érzéseit nyújtja, mint máskülönben. Hasonlóképp az áhítat […] nagyon sajátos módon fokozódik és lobban lángra, amikor a lélekben felmerül, mialatt a test nyugodtan fekszik. (Addison 1965, IV: 228)

Amikor alszunk, a lélek szabadabb, sokkal elevenebben cselekszik, s észlelései és érzései, beleértve az áhítatos-spirituális tapasztalatokat is, sokkal intenzívebbek. Ezek és az ehhez hasonló megfigyelések az álombéli elmeállapottal kapcsolatban természetesen sem nem újak, sem nem eredetiek, de figyelmet érdemel, hogy összegyűjtésükkel Addison egy egyértelműen pozitív és nem egy – Descartes-ot, Hobbest vagy Locke-ot idéző – kritikus kontextusba helyezi a témát. A képzelőerő szerepére nem tér ki külön ebben az esszében, de egyrészt már a *Rosamond*ból származó fenti idézet is sugallta képzelőerő és álom összetartozását, másrészt az idáig rekonstruált tágabb kontextust figyelembe véve is logikusnak látszik bevonni az álomra vonatkozó megfigyeléseket „az esztétikai" modern fogalmának rekonstrukciójába. Addison így folytatja:

> Megjegyezném még, hogy a lélekben csodálatos erő rejtőzik, amellyel saját társaságát létre tudja hozni ilyen alkalmakkor. Számtalan saját maga teremtette lénnyel lép kapcsolatba, s tízezernyi saját maga állította jelenetbe kerül. A lélek maga a színház, a színészek és a néző. […] Az ébren lévő a természet világában járatos, amikor alszik, egy magánvilágba vonul vissza, ami csak rá jellemző. Úgy tűnik, van valami ebben a megfontolásban, ami a lélek természetes nagyszerűségéről és tökéletességéről tudósít

> bennünket, amelyet inkább csodálni lehet, mint megmagyarázni. (Addison 1965, IV: 229)

A lélek teremtő ereje nyilvánvalóan összefügg az esztétikai képzelőerő kvázi-teremtő vagy teremtő potenciáljával. Az éber ember világa a természet, az álmodóé pedig egy privát világ, amelyben szabad és kreatív lehet. Ebből a szögből azt mondhatnánk, hogy az éber ember és az álmodó pozíciója közé helyezhető az „elvarázsolt hősé" vagy a „csiszolt képzelőerővel" felruházott esztétáé: a másodlagos tulajdonságok felfogásának képessége kiterjeszthető egy olyan tevékenység vagy aktivitás irányába, amely egyrészt a lélek kiválóságával és megmagyarázhatatlan csoda voltával függ össze, abból táplálkozik, másrészt kibővíti és gazdagítja az általa tapasztalható világot. Ahogy a képzelőerő csiszolt vagy esztétikai változata aktív – saját világot teremtő – képesség az álmainkban, ugyanúgy az álomra jellemző szabadabb és kreatívabb aktivitás, intenzívebb és mélyebb megélés, kiterjesztő és gazdagító telítés megtalálhatóak az (ébrenlétben működő, egyfajta éberálomként érthető) esztétikai képzelőerő működésében. Ez magyarázatot adna arra is, hogy sokakkal szemben, akik a képzelőerő funkcióját a jelen nem lévő tárgyakról őrzött mentális képek előhívásában és az azokkal kapcsolatos további műveletek végzésében rögzítették, Addison miért gondolja, hogy a képzelőerőnek a közvetlenül látott tárgyakkal vagy látványokkal is dolga van, amiből a képesség elsődleges gyönyörei adódnak; ezzel mintha azt sugallná, szükséges, hogy a képzelőerő aktívan átdolgozza a látottakat – mintegy varázsvesszejével megbűvölje azokat –, hogy aztán elbájolva örülhessünk az ilyen módon átformált, „új fényben" tündöklő tapasztalatnak.

Ismét színházi metaforával találkoztunk: az álomban a „lélek maga a színház, a színészek és a néző" – fentebb, a *theatrum mundi* fogalmával kapcsolatban – láttuk, ahogy Addison ugyanezt a képet alkalmazza a képzeletünk számára örökké megújuló örömforrásként tervezett világra: „az egész univerzum egy színház tele tárgyakkal, amelyek vagy gyönyört, vagy mulattató élvezetet vagy csodálatot ébresztenek bennünk." (Addison 1965, III: 453) Ezen a helyen is a dolgokban lévő valódi tulajdonságok másodlagos tulajdonságokkal („az ízek és színek, a hangok és a szagok, a hideg és meleg") való kibővítéséről van szó, aminek lehetőségéért a Gondviselésnek tartozunk köszönettel, de az „elvarázsolt hős" képzelőereje, álom-szerűen kreatív és szabad képzelőereje, tovább telíti a létrejövő új (esztétikai) tapasztalatot. A szemlélődő-cselekvő-résztvevő imaginatív aktivitása – erre is utalhat a színház metaforájának alkalmazása mind a két esetben – valamiképp

kompatibilis az Alkotó bölcs és jóságos teremtő tevékenységével, mintha ez utóbbit folytatná, egészítené ki vagy erre reagálna adekvát és csak rá jellemző módon. Mindenesetre ezen a szinten már nem számíthatunk Locke segítségére,[147] s talán ezért nem is meglepő, hogy az álmokról és az álmodásról szóló 487-es *Spectator* számban megidézett „kiváló szerző", akire esszéistánk jelentős mértékben támaszkodik, egészen másvalaki.

Addisonnak Sir Thomas Browne népszerű *Religio Medici* c. művének (1643) álommal kapcsolatos fejtegetéseire lesz szüksége. Browne-t nem sorolhatjuk a 17. század modern filozófusai (Bacon, Hobbes, Locke, vagy Descartes, Kenelm Digby, Joseph Glanvill stb.) közé, akiknek általában egészen más véleménye is van a képzelőerőről és az álmodozásról, vö. (Corneanu 2020). Ha valakivel, akkor Pascallal szokás Browne-t összehasonlítani fideisztikusnak címkézett teológiájuk alapján, bár az angol nem jön ki túl jól az ilyen összevetésekből. Stock megfogalmazásában Browne egy „tiszta szupernaturalista" volt (Stock 1982, 28), akitől sem alkímiai, sem asztrológiai, sem misztikus megfontolások nem voltak idegenek, miképp persze a racionálisak sem. Figyelemre méltó, hogy Addisont mennyire nem zavarja sem Browne reputációja, sem a téma kapcsán felmerülő okkult tradíció.[148]

> Browne számára […] az ébrenlét és az álmok közti viszony analógiában áll a földi és a mennyei élet közöttivel. Az éjszakai fantáziák épp annyire illuzórikusak *[delusive]*, mint a nappali elgondolásaink *[conceptions]*, s ha már valamelyik a kettő közül, akkor az éjszaka a valóságosabb… (Stock 1982, 29)

[147] Általában véve is elég nehéz megmondani, hogy a korszakban – vagy akár a 18. században – melyik brit esztétikai megközelítést nevezhetnék Locke filozófiai eszméire alapulónak. Sokat idézett cikkében Townsend ennek a kérdésnek a megválaszolására vállalkozik, de tanulságos, hogy, egyrészt, Shaftesbury, Hutcheson, Burke és Joseph Priestley vonatkozó szövegeinek vizsgálata inkább csak negatív eredményt hoz (még talán Priestley áll legközelebb Locke-hoz abban, ahogy a művészethez és az esztétikai gyönyörhöz közelít), másrészt, hogy Addison fel sem merül a jelöltek között, vö. (Townsend 1991).

[148] Pedig akár Fontenelle-re is támaszkodhatna ezzel kapcsolatban, akiből igazán hiányzik a „szupernaturális" vagy a „metafizikai" iránti fogékonyság. „A nappal nyilván nem kelt bennünk sem szomorú, sem szenvedélyes érzelmeket *[je ne sais quoi de triste et de passionné]*. Éjszaka mintha minden pihenne. Úgy tűnik *[On s'imagine]*, a csillagok csendesebben haladnak, mint a nap; ilyenkor az égitestek nyugodtabbak *[les objets que le ciel présente sont plus doux]*; szívesebben megpihen rajtuk szemünk, mert ilyenkor azt képzeljük, hogy az egész természetben egyedül mi álmodunk *[rêver]*. És talán azért is, mert a nappal látványa túl egyhangú; nincs más, csak a nap és a kék égbolt; ezzel szemben az ezer és ezer alakzatban szanaszét szórt csillagok látványa talán kedvez az álmodozásnak *[rêverie]* és a kusza gondolatoknak, melyekben örömest merül el az ember." (Fontenelle 1979, 18–19) Ez mindenesetre racionális és belátható (már amennyire a tudom-is-én-micsoda tekintetében erről beszélhetünk) magyarázatát nyújtaná annak, hogyan és miért nyílik új tér a képzeletnek az álmodozásban, egy reális természeti tárgy (az éjszakai égbolt) kapcsán.

A *Religio Medici* második részének 11. szakaszában Browne arról beszél, hogy kétségkívül van bennünk valami isteni, s már innen – a mikrokozmoszunkból – nézve is csak egy parányi pont a föld. Mind a természetből, mind a Szentírásból világosan tudható, hogy Isten képmásai vagyunk. Ez a tudat elégedettséggel tölti el:

> Bizonyosan ezt hívjuk boldogságnak, s ezt én nagyon élvezem; boldog vagyok ezzel egy álomban, s épp annyira elégedett vagyok egy fantáziában élvezni a boldogságot, mint mások, akik ezt egy kézzelfoghatóbb *[apparent]* igazságban és valóságban teszik. Bizonyos, hogy bármit, amit élvezünk, közelebbinek észleljük álmainkban, mint éber érzékeink révén. Enélkül boldogtalan lennék, mert éber ítélő értelmem *[judgement]* elégedetlenné tesz, folyton azt suttogja nekem, hogy távol vagyok a barátomtól; de barátságos éjszakai álmaim kárpótolnak, elhitetik velem, hogy a karjaiban vagyok. Köszönetet mondok Istennek a boldog álmokért, ahogy a jó pihenésért is; mert kielégítik az észszerű vágyakat, s így némi boldogsággal tölthetnek el. És bizonyára nem melankolikus elképzelés az a gondolat, hogy mindannyian alszunk ezen a világon, s hogy az evilági élet elképzelései *[conceits]* pusztán álmok a következő [élet] elképzelései felől nézve, miként az éjszaka fantazmái a nappal elképzelései felől. Ugyanannyi illúzió *[equal delusion]* van mindkettőben; s az egyik nagyon is csak a másik emblémájának vagy képmásának tűnik. (Browne 1982, 80)

Addison csak az ezt következő mondattól idézi Browne-t hosszasan és egyetértőleg a 487-es esszében. Fontos azonban detektálnunk a homályban hagyott kontextust: a fantázia, az álmok, az élet és az illúzió közti összefüggést, azt, hogy ezek egy teljesebb, elevenebb, boldogabb létezés lehetőségét kínálják Browne szerint. Az álomban minden felfokozott, tágabb és intenzívebb; a *„delusion”* – az élet álom elképzelésből adódóan – mind az ébrenléti, mind az álombéli világra vonatkozik. Innen nézve a 413-as szám „elvarázsolt hősének” *„pleasing delusion”*-je végképp nem tűnik egyszerűen egy kellemes tévképzetnek vagy ámításnak. Ráadásul Addison kéziratában a *„pleasing”* helyett még *„gay”* szerepel, áthúzva pedig látszik az eredeti *„bright”* (Addison 1711): az „illúzió” boldogsággal vagy (varázslatos) ragyogással való ilyen társíthatósága még közelebb hozza Addison fordulatát Browne szövegéhez. Íme a Browne-idézet a *Spectator* 487-es számából:

> Valamiképp inkább önmagunk vagyunk, amikor alszunk; s a test szendergése semmi másnak nem tűnik, mint a lélek ébredésének. Ami az érzékeink felfüggesztésében, és az ész szabadságában áll; s ébrenléti elképzeléseink *[conceptions]* nem egyeznek alvás közbeni fantáziánkkal. Születésemkor az aszcendensem a Skorpió vizes jegyében állt. A Szaturnusz bolygó órájában jöttem világra, és azt hiszem, van bennem egy darab ebből az ólmos planétából. A legkevésbé sem vagyok vicces, nem vagyok alkalmas a társasági vígságra és mulatságra; mégis álmomban képes vagyok megírni egy egész komédiát, nézni a cselekményt, érteni a tréfákat, s ébredésbe nevetni magam a benne rejlő szellemességeken *[conceits]*. Ha az emlékezetem olyan

> megbízható lenne, mint amilyen termékeny olyankor az eszem, akkor csak álmaimban tanulnék, és ezt az időt választanám ájtatos tevékenységeimre *[devotions]* is: de durvább emlékeink oly keveset tartanak meg absztrakt belátásainkból *[understandings]*, hogy elfelejtik a történetet, s ébrenléti lelkünk számára csak zavaros és töredezett meséjét mondják el annak, ami megesett. … Így megfigyelhető, hogy néha emberek haláluk órájában nagyon is önmagukat meghaladva *[above themselves]* beszélnek és gondolkodnak. Mert ekkor a lélek elkezd megszabadulni a test kötelékeitől, elkezd úgy gondolkodni, mint önamaga, s olyan hangnemben beszélni, amely fölötte áll a halandóságnak. (Browne 1982, 80–81; idézi: Addison 1965, IV: 227–228 – Addison szelekciója, Sz.E.)

A gondolat, hogy a test szendergése a lélek ébredésével jár együtt – miként a hivatkozott Browne-kiadás szerkesztője, Robbins céloz rá –, Paracelsustól jöhet, ami egy olasz, francia és holland egyetemeken orvoslást tanuló angol szerzőtől nem is volna meglepő. A *De Philosophia* ötödik traktátusában Paracelsus valóban azt írja:

> A természetes alvás a test pihenése, amely visszanyeri az elvesztegetett energiákat. Namármost a nappal a testekhez tartozik, az éjszaka a szellemekhez; a testek nappal dolgoznak, a szellemek éjszaka. A test alvása a szellem ébrenléti ideje, mert a kettő nem működhet együtt, hiszen ellentétesek és kölcsönösen össze nem illő dolgok. (Paracelsus 1894, I: 186)

Egyesek beszélnek álmukban, mások járkálnak, folytatja Paracelsus, de ezeket a mozgásokat tisztán a szellemük vezérli. Az álom a más, magasabb intelligenciájú szellemekkel való társalgás kitüntetett formája; az alkímia, asztrológia, orvoslás, teológia stb. titkait ily módon, szellemekkel való közvetlen kommunikáció révén lehetett mindig is megszerezni (Paracelsus 1894, I: 186).[149] Ami figyelmet érdemel, hogy Browne szövegén keresztül Addison ehhez az okkult hagyományhoz kapcsolódik. Ennek bevonásával érthetővé válik, hogyan alakulhat át a képzelőerő a másodlagos tulajdonságok felfogásának jobbára passzív képességéből a világot elvarázsolni (szellemileg és lelkileg gazdagítani tudó) esztétikai képességgé.[150] Ugyanakkor

[149] Megjegyzendő, hogy a *De Philosophia* idézett és hivatkozott részletét a felhasznált Paracelsus válogatás egy közel egyoldalnyi hosszúságú szerkesztői lábjegyzetben citálja; máskülönben ez a gyűjtemény nem tartalmazza a *De Philosophia* angol fordítását.

[150] Másutt is találhatni érdekes megfogalmazásokat Paracelsusnál, amelyek mintha Addisonnál is visszhangoznának, bár közvetlen filológiai bizonyítékokat nehéz volna találni e szöveghelyek kapcsolatára; egyhelyütt, például, Paracelsus azt részletezi, hogy a Paradicsom megóv bennünket a haláltól, mintegy saját természetéből adódóan, és nem csoda számba menően, majd gyorsan hozzáteszi: „nem kellene hosszasan tárgyalni ezeket a témákat, mivel messze meghaladják képzelőerőnket és minden olyan képességünket, amely

nem csak arról van szó, hogy a képzelőerő mint egyfajta éberálom nem juthat el a kreativitás olyan mértékű szabadságáig, mint amit álmainkban tapasztalunk, hanem arról is, hogy Addisonnál az álom nem csúszik át a tiszta spiritualitás szférájába sem, ahogy Paracelsusnál vagy Browne-nál, hanem végig megőrzi kapcsolatát a testtel és ezáltal az érzéki-fizikaival:

> Nem gondolom, hogy [az álom eddig tárgyalt példáiban] a lélek *[soul]* teljesen szabad *[loose]* és teljesen megszabadult a testtől: az is elegendő, ha már nincs annyira elsüllyedve, s belemerítve az anyagba, sem működéseiben annyira összegabalyodva és összekuszálva a vér és a[z élet]szellemek mozgásaival, mint amikor ébrenléti óráinkban a [test] gépezet[é]t működteti. A testtel való egység *[corporeal union]* meglazulása elegendő, hogy az elmének több játékteret adjon *[to give the mind more play]*. Úgy tűnik, a lélek önmagába gyűlik össze, s visszanyeri azt a forrást *[spring]*, amely megtörik és elgyengül, amikor a testtel nagyobb összhangban működik. (Addison 1965, IV: 229)

A lélek újra önmagára talál és valamiképp feltöltődik az álomban és – valami hasonló történik, kisebb mértékben, a képzelőerő éberálmában. Ahogy Andrenio ádámi tekintete talán a legkorábbi proto-esztétikai kontemplációként értelmezhető, Don Quijote figurájából kiindulva, belőle inspirálódva, az „elvarázsolt hős” lélekállapota az esztétikai tapasztalat aktív oldalát emeli ki. Az éberálomként működő képzelőerő nem szakad el a realitástól, de mégis gazdagabbá és szellemibbé varázsolja azt, egyrészt hagyja magát elvarázsolni a Természet alkotója által, másrészt maga is folytatja a varázslást, miközben az individuális lélek önmagához tér vissza, önmagát erősíti és teljesíti ki ebben a tapasztalatban. Addison rátapint és talán először mutat rá határozottan az esztétikai ember lelkének világ-alkotó potenciáljára.

Amíg Don Quijote az aranykort akarta helyreállítani a vaskorban, addig Addison „elvarázsolt hőse” valamiképp a bűnbeesés előtti világ ártatlanságát akarja újra megélni, vagy az örök boldogság előízét megérezni: jelenvalóvá tenni ezeket képzelőerejének ártatlan gyönyöreiben. Ez is egyfajta világot megújító gesztus, amely végső soron a nagy varázsló, a mindenség Alkotójának varázspálca-suhintására rímel: az ő jóságát egyre mélyebben megélni az egyre finomodó képzelőerő tapasztalatában, amely erre a világra irányul, ettől elválaszthatatlan, hiszen éppen ez van elvarázsolva a kedvéért. Addison esztétikai

még itt a földön a Paradicsom rendjét törekszik megismerni. Ezekről a dolgokról spirituális módon beszélünk, inkább álomban, mint ébrenlétben, s csakis azért, hogy megmutassuk, az ottani élet tartós, egészen a beteljesedésig, sőt talán azon túl is, de ez számunkra okkult marad.” (Paracelsus 1894, II: 116)

tapasztalata már nem heroikus-katolikus értelemben spirituális, mint Don Quijote kalandjai, inkább áhítatos-protestáns értelemben, s mint ilyen, a lelkigyakorlatok hétköznapi formáinak egyike. Esztétikai gyönyörhöz (*pleasure*) vagy derűhöz (*cheerfulness*) vezet, azaz titkos elégedettséggel teli lelkiállapothoz, amely nem is egyszeri vagy pontszerű élményt jelent, hiszen szokásos elmebeli diszpozícióvá válva lesz csak igazán aktív. A *homo aestheticus* nem tör arra közvetlenül, hogy megjavítsa a világot, hogy helyreállítson benne valamilyen régebbi nemesebb rendet; a modern világban egy ilyen vállalkozás reménytelen, a kísérlet csak tragikomikus történetben végződhet, ahogy ezt Cervantes regénye bemutatta. Ugyanakkor, közvetve, a modorok reformjához nagyon is köze van a modern esztétikai szubjektumnak, hiszen a derűs és jó emberek, az ártatlan gyönyörök és tiszteletreméltó vállalkozások józan és mérsékelt emberei egy békésebb, toleránsabb és boldogabb társadalmi világot hozhatnak létre. A *Don Quijote* főhősének képzelete újrarajzolta valóság és illúzió határát, megmutatta, mennyire bolyhos is ez a vonal; ezt az imaginatív munkát Addison *homo aestheticus*a folytatja tovább, Addison szándékai és sugalmazásai szerint sokkal sikeresebben és üdvösebben.[151]

[151] Később, 1943-ban, Bachelard a *La terre et les rêveries de la volonté*ban mintegy ezt folytatja és radikalizálja immár pszichoanalitikus szókészlettel: „Egy alapvetően kreatív képzelőerő létezése nem kérdés: a képzelőerő kombinációs gazdagsága csak abból jöhet, ha valaki sokat látott. A 'láss jól' tanács, mint ami a realizmus kultúrájának alapja, könnyen felülmúlja az én paradox tanácsomat, hogy 'álmodj jól', hogy hű maradhass az álombéli archetípusokhoz, amelyek mélyen gyökereznek az emberi tudatalattiban. […] E könyvet annak szentelem, hogy elvessem a valóságos elsődlegességének világos és egyszerű doktrínáját […], s megkísérlem a *kreatív* képzelőerő elsődleges és pszichológiailag alapvető jellegét bebizonyítani." (Bachelard 2002, 2)

4. FEJEZET:
J. ADDISON ÉS A SÉTA A TERMÉSZETBEN

A séta témája a fentebb tárgyalt lelkigyakorlatokéra rímel annyiban, hogy szintén egy időben kibomló tevékenységre utal, amelyben az érzékelő individuum és folyamatosan változó környezetének a dinamikája szervezi a tapasztalatot, nyit új lelki dimenziókat és új perspektívákat, teszi lehetővé olyan diszpozíciónak vagy hangoltságnak a kialakítását korszakunkban, amelyet utólag a modern „esztétikai" evolúciója fontos részeként értelmezhetünk. Francesco Careri azt írja *Walkscapes* c. könyvében:

> mielőtt menhireket emelt […], az ember már rendelkezett egy szimbolikus formával, amellyel átalakította a tájat. Ez a forma a járás *[walking]* volt, egy képesség, amelyet élete első hónapjaiban tanul meg nagy erőfeszítés árán, csak hogy az egy figyelmet nem igénylő *[unconscious]*, természetes és automatikus aktussá váljon. [… Az ember a járás segítségével vált képessé arra, hogy] a körülötte lévőből természeti tájat konstruáljon. (Careri 2002, 19)

Miután, folytatja Careri, az ember az élelem és a túléléshez szükséges információ megtalálásnak alapvető igényeit kielégítette:

> a járás szimbolikus formává vált, ez tette lehetővé számára, hogy belakja a világot. A járás az ember legelső esztétikai aktusává lett azzal, hogy módosította annak a térnek az érzetét, amelyen keresztülvágott: áthatolt a káosz terrénumain, megalkotta a rendet, amelyen aztán kifejlesztette a *szituált tárgyak* építészetét… (Careri 2002, 20)

Ezért nevezhetjük, Careri szerint, „a járást művészetnek", amely őse más művészeti formáknak „a menhirektől kezdve a szobrokon és épületeken át a tájképekig" (Careri 2002, 20). Sokan az építészetet tartják a legősibb művészetnek, Careri érdekes alternatívát kínál azzal, hogy azt a járásban jelöli meg. Ebben a fejezetben nem hatolunk sem az idő, sem az emberi lélek olyan ősi mélységeiig, mint idézett szerzőnk, ehelyett a modern esztétikai tapasztalat formálódásának összefüggésében vizsgáljuk a járást, a sétát, a barangolást, a

kószálást, azt, ahogyan jórészt már fentebb tárgyalt szerzőink újra felfedezik a járást egyfajta „performatív művészetként", amely egyúttal a durva és megműveletlen természeti látványokból tájképet formál, s hozzájárul ahhoz, hogy ezek befogadójában kialakuljon egy új lelki diszpozíció irányukban. Miként Solnit megjegyezte: „a képzelőerő megformálta azokat a tereket, s egyúttal ő maga is megformáltatott azon terek által, amelyeken két lábon áthaladt" (Solnit 2001, 4).[152] Magának a tájnak a tapasztalata is tekinthető performatív művészetnek – kettős értelemben: egyrészt a természet mint olyan (vagy Isten) elgondolható performerként, aki önmagát fejezi ki a szüntelenül változó, dinamikus, áramló természeti látványban, hiszen valami mindig történik egy látszólag nyugalmas látképen is, változnak a fények, az időjárás, mozognak a lombok, repülnek a madarak stb.; másrészt, a sétáló vagy a barangoló lehet a performer, aki áthatol a téren és kijelöli, felékesíti vagy gazdagítja a természeti látványt, átalakítja tájképpé, amelynek így személyes, érzelmi és spirituális jelentősége lesz. A séta értelemszerűen egy fizikai gyakorlat, miként a tájképpé formálás egy szellemi gyakorlat. A mozgás és a gyakorlat konstitutív szerepét érdemes aláhúzni még egyszer abban a folyamatban, ahogyan a modern esztétikai táj létrejön. Amíg Radnóti Sándor legutóbbi könyvében, amely a tájkép keletkezéstörténeteiről szól, elsősorban a szemléleti tárgyként létrejövő esztétikai vagy inkább egzisztenciális jelentőségű tájról, a végtelenbe vesző horizontok tulajdonképpen statikus képéről, ill. ezek kialakulásáról ír, vö. (Radnóti 2022), addig ebben a fejezetben a mozgás dinamikájáról és annak alapvető jelentőségéről lesz szó, nem elvitatva azt, hogy később, a 18. század második felétől, egyre nagyobb fontosságra tesz szert a kontemplációs modell a táj-tapasztalatban is. Frédéric Gros kifejezetten az esztétikai tapasztalattal – már a kantiánussal – köti össze a sétálás művészetét, mind a vidéki, mind a városi környezetben megtett utakat: „váltogatni kell a városi és a vidéki sétákat", mert bár mindkettőnek a „a képzelet szabad játéka" a lényege, értékeik különböznek: a városi kószálás „lehetővé teszi, hogy felfedezéseket tegyünk az emberi faj sokféleségéről és viselkedéséről", amíg a magányos vidéki gyaloglás „az álmodozás állapotába vezet", amelyben a lélek „kissé megfeledkezik önmagáról, és ezáltal felfedi önmagát. A sétálás titka éppen ez a szellemi készenlét." A passzivitás és aktivitás „szerencsés szintézise" jellemzi ezt

[152] Idézhetnénk Gaston Bachelard-t is, aki *A tér poétikájá*ban megjegyzi: „Bár a nyugalom ábrándjaira összpontosítjuk kutatásainkat, nem szabad elfelednünk, hogy a sétáló embernek, az útnak is van ábrándja. 'Vigyetek magatokkal, utak!…' – mondja Marceline Desbordes-Valmore, miközben szülőföldjére, Flandriára gondol. Micsoda szép, dinamikus tárgy egy ösvény! Milyen maradandó nyomot hagynak a domb ismert ösvényei az izmok tudatában! Egy költő egyetlen verssorban idézi fel ezt a dinamizmust: 'Ó, útjaim s lejtésük.' A maga dinamikájában újra átélem az utat, mely 'felkapaszkodott' a dombon, s közben biztos vagyok benne, hogy neki magának is feszítő- és hajlítóizmai voltak." (Bachelard 2011, 34)

a lélekállapotot, „és ebben a véletlenszerű játékban a világ jobban kitárulkozik a sétálónak, mint a komoly és módszeres megfigyelőnek.” (Gros 2023, 204) Gros szerint az utcákban és a vidékben rejlő „esztétikai” felfedezése csak sétálva lehetséges.

Áthatolni a téren

A sétálás idejéről szóló tanulmányában, John Dixon Hunt úgy fogalmaz, hogy a 18. században két alapvető tendencia látszik: „a festőiség *[picturesque]* jól ismert kialakulása” és a „kevésbé észrevett érdeklődés”, amelyet John Gay 1716-os *Triviá*ja alapján a „sétálás művészetének” hívhatunk. Hunt a sétálás fontosságát hangsúlyozza, azt tartja érdekfeszítőnek, hogy „mit történik a sétálás *folyamán*”, és hogyan „reagál az elme a mozgásra a tájban és a tájon keresztül, szemben azzal, hogy pusztán vizuális tapasztalatnak igyekszünk elgondolni”. Hiszen „a mozgás (legalább) emóciót”, optimistább megközelítéseben „eszméket és emóciókat is” kelt. Hagyományosan, azonban, a festőiséget úgy gondolják el, mint ami a látvány vizuális természetére hagyatkozik, ami „a tájkép túlságosan statikus eszméjét” hozza létre, „egy olyan elképzelést, amelyet viszont szerencsétlenül arra használtak, hogy úgy alkossanak meg tájképeket, mintha azok festmények lennének.” Hunt valójában a festőiség fontossága és időszerűsége mellett akar érvelni úgy, hogy újra felfedezi hozzá a sétálás művészetét (Hunt 2016, 297–298). Amíg Hunt történeti áttekintése főként a John Gayt követő 18. századtól a jelenkorig terjed, Denis Diderot-tól Ian Hamilton Finlayig és George Descombes-ig, addig ebben a fejezetben e fejlemények előtörténetéről lesz szó, s azt a tézist igyekszik alátámasztani, hogy a „sétálás művészete” valamiképp meg is előzi „a festőiség […] kialakulását”. Ronald W. Hepburnnek, a környezetesztétika alapítójának poszthumusz cikke az égbolt és a tér esztétikájáról szól, ebben azt állítja, hogy „gyakran élvezzük esztétikailag mind a hatalmas, mind a parányi tereket, élvezzük, ha megpihenhetünk a térben, élvezzük, ha áthaladthatunk rajta” (Hepburn 2010, 274). A következőkben főleg hatalmas terekről lesz szó, valamint arról az akcióról vagy performanszról, ahogy áthaladunk ezeken, s hogy ez milyen módon járult hozzá a modern esztétikai tapasztalat feltalálásához.

A korszakunk tájképhez való viszonyát a természetben való mozgás modelljében vizsgáljuk: séta, barangolás, kószálás, utazás. Bizonyos értelemben ez a performatív művészet szembeállítható a kertművészettel mint a természet belakásának kreatív művészetével (miként tehát a festőiség szemléleti modelljével is). Ugyanakkor ezt a

kettősséget inkább csak módszertani eszköznek érdemes tekintenünk, hogy megértsük a táj elméletének korai fejleményeit, s hogy azt állíthassuk, a kert új, immár nem-építészeti, koncepciója a táj performatív megélése felől gondolható el; s nem arról van szó, hogy a kertművészet felfedezi magának a tájképfestészetet (erre legkorábban csak a 18. század közepén kerül sor), hogy aztán ebből kialakítson egy festészeti-festői (táj)kert fogalmat. Ugyan nem minden esetben lehetséges, mégis igyekszünk megkülönbözteti a tájban kószálást a kertben sétálás vagy a pásztori vidéken való kóborlás hagyományos műfajától. Az utóbbi két esetben a sétáló mindig ismerős helyszínekkel és látványokkal találkozik, s olyan módon tapasztalja és élvezi azokat, ahogyan elsősorban klasszikus irodalmi példákból – vagy a *hortus conclusus* hagyomány esetében eredendően a Vulgátából – elsajátította. A táj(kép) modern esztétikai ízlésének kialakulása során, azonban, az ezt kidolgozó és propagáló szövegekben gyakran fordul elő a „felfedezés", a „meglepetés", a „megdöbbenés", az „új(szerűség)" és az ezekkel asszociált szavak. A sétálás elsősorban egy expedíció az ismeretlen, de legalábbis folyamatos megújulásában mindig meglepően új felé, nem pedig pusztán újabb, elégedett és megnyugvást hozó áttekintése a már ismertnek. Valójában a sétálás valami olyasmi, amit maga a sétáló hoz létre, ez a társ-teremtői hozzájárulás elengedhetetlen ahhoz, hogy a modern tájtapasztalat – a táj esztétikai megtapasztalása – létrejöhessen. A legutóbbi párhuzam felől nézve: nem lehetséges egyetlen *un point de vue* felmutatása, ahonnan a kert minden (vagy szinte minden, de feltétlenül a legtöbb és legjelentősebb) szépsége egyetlen nézetben belátható lenne. Hepburn, amikor a később klasszikussá váló 1966-os esszéjében megpróbálja a művészetfilozófiai dominanciával rendelkező esztétika határait meghaladva visszanyerni a természeti szépség méltánylását és élvezetét, nagyon hasonló megállapításokat tesz, mint amelyek a késő 17. és kora 18. századi esztétikai tájtapasztalat felemelkedésében is fontos szerepet játszottak:

> Előfordulhat, hogy [a szemlélő] statikus, távolságtartó megfigyelőként szembesül természeti tárgyakkal; de sokkal tipikusabb az, hogy a tárgyak minden oldalról körbeveszik. Az erdőben fák állják körül, dombok gyűrűjében találja magát, vagy egy síkság közepén áll. Ha mozgás is szerepet játszik, a szemlélő maga is mozgásban lehet, s mozgása fontos eleme lehet az esztétikai tapasztalatnak. (Hepburn 1984, 12)

A séta a személyes és individuális mélységek új dimenzióját nyitja meg, hiszen mindig alkalmat nyújt a sétálónak arra, hogy radikálisan újragondolja a közte és a természet közötti dinamikus kapcsolatot, amely nem egy tárgy és szemlélője közti távolságtartó szembenállás,

hanem inkább egyfajta bennfoglaltság az esztétikai befogadó részéről: mindig közvetlen közelről – és persze távolabbról is – körül van véve a természet dolgaival, köztük, bennük mozog és velük lélegzik. Számos párhuzam vonható a hagyományos kert tapasztalat és az új táj tapasztalat között, hiszen mind a kettő egyaránt az összes érzékünkhöz szól, mindkettő igényt tart a befogadó-sétáló aktivitására; mégis ez a közreműködés a kertek esetében inkább az örökölt kulturális eszközök és sémák ügyes alkalmazását jelenti, amíg a másodikban új terek felfedezését, kívül és belül is, folyamatos feltalálását új formáknak és összeállítását új konstellációknak.

Francis Hutcheson *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* c. művének (1725) első részében – amelyet a következő fejezetben tárgyalunk részletesebben – csupán egyszer merül fel a kert (vagy a kerttervezés) példája – legalábbis amikor nem pusztán egy felsorolás elemeként találkozunk vele (jellemzően úgy, mint „építészet, kertészkedés *[gardening]*, öltözet, díszfogat és házak bútorozása" s hasonlók) –, de akkor érdekes kontextusban:

> [E]gyes műalkotások külön szépséget *[distinct beauty]* nyernek azáltal, hogy megfelelnek annak a szándéknak, amelyet a művésznek vagy a megrendelőnek egyetemesen tulajdonítunk. Ahhoz, hogy ezt a szépséget elérjék, ezek a művek néha nem úgy vannak megformálva, hogy az elkülönítve felfogott eredeti szépség *[original beauty]* legmagasabb tökélyeit megvalósítsák, mert e relatív szépség *[relative beauty]* megalkotása, együtt az eredeti [szépség] bizonyos fokával, több gyönyört nyújthat, mint az elkülönítve vett tökéletesebb eredeti szépség. Így azt látjuk, hogy a virágoskertek *[gardens in parterres]*, kilátók, párhuzamos sétányok kialakításánál gyakran mellőzik a szigorú szabályszerűséget, hogy a természetet utánozzák még bizonyos vadságaiban *[wildnesses]* is. Inkább gyönyörködünk ebben az utánzásban, különösen akkor, amikor a szcéna nagy és tágas, mint a szabályos művek korlátoltabb pontosságaiban. (Hutcheson 2004, 44)

A kertművészetnek vagy kerttervezésnek nincs kitüntetett pozíciója az első filozófiai esztétikában, amelyet Európában írtak, Hutcheson nem a szépség tapasztalatának paradigmatikus példájaként említi. Mégis a kertművészet egyfajta művészeti ágnak mutatkozik, kétségkívül a művészetek egyik legnemesebbikének, amely sajátos keverékét képes létrehozni a „relatív" és az „eredeti" szépségnek – Kant ezt a megkülönböztetést veszi majd át, amikor a járulékos és a szabad szépségről beszél a harmadik *Kritiká*ban. Így a kertek hordozta szépség egyik ékes példája lesz annak a belátásnak, hogy bizonyos tökéletlenségek

több gyönyört tudnak okozni, mint azonos körülmények között az eredeti szépség tökélye. Nincs semmiféle formula vagy szabály arra, hogyan lehet elérni vagy megítélni a megfelelő mértékű tökéletlenséget adott esetben, úgy tűnik, hogy felfogni és igazolni kizárólag az átélt gyönyör mennyiségével vagy mértékével lehet. A kertek esetében a „vadságok" szabálytalansága ízlelteti meg velünk a rútságot, a deformitást, bizonyos értelemben, a káoszt, mégpedig a rendezettség és a tervezettség világán belül. Ez utóbbi legtisztábban az „eredeti szépség" geometrikus formáiban jelenik meg Hutcheson *Inquiry*jében. A késő 17. századtól kezdődően találkozunk több helyen azzal a megfigyeléssel, hogy a szabályos művek nem feltétlenül olyan hatásosak, még ha formálisan szebbek is, mint a szabálytalan, vad, rút művek. Ez a téma fentebb már szóba került egyrészt a tudom-is-én-micsoda kapcsán, másrészt a hegyvidéki tapasztalat kontextusában, azaz a mérhetetlenében, a későbbi természeti fenségesében. Nem véletlen, hogy a szépség kevert tapasztalatát a kertek kapcsán Hutcheson egyből a „nagy és tágas" látványokhoz kapcsolja. Mindezzel együtt ez nem jelenti egy alternatív esztétikai elmélet bejelentését vagy akár felvillantását Hutcheson részéről: az idézett speciális (delikát vagy titokzatos) tapasztalat a kertek szervezett és tervezett szépségének koncepcióján belül lehetséges. Mintha a természet utánzása annak „bizonyos vadságaiban" egyszerűen csak a változatosság mértékének fokozása lenne Hutcheson sokat tárgyalt központi koncepciójában, amelyben a szépséget az „egyformaságban a változatosság között *[uniformity amids variety]*" formulával határozza meg (Hutcheson 2004, 28). Így, legalábbis a kert esetében, a „vadságok" irracionális, veszélyes és akár embertelen összetevője viszonylag könnyen megszelídíthető és integrálható ebbe a különös kevert szépségbe.

Lord Robert Molesworth, a *Considerations for Promoting of Agriculture and Employing the Poor* szerzője, volt Hutcheson ír patrónusa, akinek egyaránt fontos volt az esztétikai és politikai fejlesztés – *„improvement"*, ezt szót előszeretettel használták a kert vagy nagyobb földbirtokok kialakítására és művelésére is végig a 18. században. Michael Brown szerint a jeles lord „számára a filozófiai vizsgálódás logikája összecsengett a szabadság megvédelmezésével, a vidék fejlesztésével és az esztétikailag tetszetős környezet kialakításával." (Brown 2002, 40–41) Molesworth és Hutcheson életre szóló barátsága a lord írországi birtokán, Breckdenstonban kezdődött, amelynek mezőgazdasági és esztétikai fejlesztése egyaránt fontos volt tulajdonosa számára. Egész birtokát kertként kezelte és fejlesztette, mégpedig az új, holland stílusban. A kastélya körüli földterület „keveréke volt a tekintélyt parancsoló formalizmusnak és az informális vadonnak". Breckdenston a

„formalitás és a természetes kiterjesztés keverésének szükségességét hangsúlyozta, miközben a tulajdonos birtoka feletti autoritásáról tudósította a nézőt, valamint lehetővé tette számára, hogy megpihenjen és meditáljon a természetes táj felett, amelyen keresztül haladt." (Brown 2002, 46) Ebben a tágas kertben a természetes táj leginkább csak a „vadon *[wilderness]*" néhány kijelölt térségét jelentette, amelyek mellett számos másmilyen is helyett kapott: virágoskert, gyümölcsös, konyhakert, zöld rét *(bowling green)* stb.[153] Ugyanakkor nem volt a kert része semmiféle nyílt és széles kilátás vad, megműveletlen (vagy csak részben megművelt) vidéki tájakra a kőkerítés túloldalán. Ez utóbbi 1709-ben épült – dacára az ekkor már növekvő divatnak, hogy elhagyják a hagyományos kerítéseket, hogy ezzel is megnyissák a kerteket a környező táj felé (O'Kane 2004, 14). Breckdenston kertjének vadonjai sűrűn beültetett térségeket jelentettek, amelyeken szűk és kacskaringós sétautak vagy inkább ösvények vezettek át. Ezekből kijutva „a [kertet átszelő] sugárút tengelyirányú hatását még intenzívebben lehetett megélni" (O'Kane 2004, 16). Szinte semmi köze nem volt ennek ahhoz, amit majd később, a 18. század utolsó harmadától festőiségnek fognak nevezni. Ebben a különös, kevert és átmeneti formájában ez a kert tökéletes példája Hutcheson „vadságokkal" tarkított kertjének az *Inquiry*ből. Az eklektikus környezetet, amelyet különféle típusú kertekből gyúrtak össze, s a hasonlóan eklektikus, ugyanakkor inspiráló társas kör, amelyet Molesworth házában talált, jelentős hatást tett Hutcheson gondolkodására, miközben éppen az *Inquiry*n dolgozott.

Molesworth kertjén túl, természetesen olvasmányai között is volt olyan, ahonnan inspirálódhatott a kerti „vadságokat", továbbá a hatalmas és tágas természeti látványok esztétikai hatását illetően. Mindenekelőtt Shaftesbury „Moralistái"-nak sokat idézett helyére kell utalnunk, ahol durva természet és formális kertek között tesz különbséget esztétikai-morális és politikai alapon:

> Még a durva sziklák, mohos barlangok, a szabálytalan természetes grották s a megtört vízesések is, magának a vadonnak minden szörnyűséges szépségével *[the horrid graces of the wilderness itself]* egyetemben, mivel inkább képviselik a természetet, egyre vonzóbbak számomra, s oly nagyszerűségben jelennek meg, mely felülmúlja hercegi kertek hamis szemfényvesztését *[formal mockery]…* (Shaftesbury 1977, 215)

[153] Molesworth birtokának térképét megőrizte John Rocque *Map of the County of Dublin*ja, amelyet Finola O'Kane közölt újra, ld. (O'Kane 2004, 13, 5. ábra).

A természet felett gyakorolt erőszak vagy elnyomás jelenik meg a fejedelmi kertek formalitásában, az ember átalakító és szabályozó tevékenysége világos jele egy morálisan és politikailag is elfogadhatatlan hatalomnak, amely esztétikai szinten csak „hamis szemfényvesztéshez" vezethet. Shaftesbury a durva, szabálytalan és nyers természetnek a belső értékét kívánja bemutatni, mely természet kívül van az ember alkotta és tervezte világon, így a kertekén is. Azt állítja, még ezek a durva természeti tárgyak és az általuk alkotott környezet is jobb a formális kertek abszurditásainál, amiből azért szigorúan véve az nem következik, hogy a „szörnyűséges szépségeknél" nem lehetséges még jobbat elgondolni vagy megvalósítani. Mégis e szokatlan, sőt embertelen színterek Shaftesburynél saját belső értékkel rendelkeznek, s anélkül élvezhetők, hogy előtte megszelídíteni vagy „bekeríteni" kellene őket. A sivatag példája, amelyre már utaltunk a második fejezetben, világosan mutatja, hogy nincs szükség a kertek nyújtotta otthonos keretre. Afrika sivatagjai:

> [b]ármily kísértetinek s rettenetesnek tűnnek, nincsenek sajátos szépség[…] híján. A vadon is tetszhet *[The wildness pleases]*. Úgy tűnik, mintha egyedül élnénk a természettel. Legbizalmasabb magányában látjuk itt őt, és több gyönyörrel csodáljuk ez őseredeti vadonok *[original wilds]* ölén, mint paloták mesterkélt labirintusaiban *[artificial labyrinths]* s színlelt vadonai *[feigned wildernesses]* között. A hely tárgyai – sziklák kígyója, a vad bestiák és mérges rovarok – bármily szörnyűek is s emberi természettel mégoly ellentétesek, magukban gyönyörűk… (Shaftesbury 1977, 211)

Úgy tűnik, a természet durva és nyers elemei önmagukban képesek a szépség sajátos tapasztalatát generálni bennünk, amelynek nincs és nem lehet köze a formák és a rend szépségéhez, s nem is egyszerűen arról van szó, hogy sötét kontrasztot képeznének, hogy előterükben a rendezettség még inkább felragyoghasson. Saját jogon rendelkeznek „szépséggel" (legalábbis Shaftesbury szóhasználatában), miközben sikeresen ellenállnak az olyan domesztikálási kísérleteknek, mint pl. Hutchesoné. Michael Gill azzal érvel, hogy Shaftesburynél a természetes dolgok „ősi állapotának *[primitive state]*" megvan a „hiteles rendje *[genuine order]*" (Shaftesbury 1977, 215), amelyhez képest a kertek rendezettsége csak felszínes rendként értelmezhető. A vad helyek állandóan változnak a természetben, szemben a statikus kertekkel, de ezen változások és mozgások mögött a „hatalmas szellem" „szent és sérthetetlen törvényei" (Shaftesbury 1977, 197) állnak, így „a vad helyek szépsége abban az eleganciában és törvényszerűségben áll, amellyel ezek a változások megtörténnek"

(Gill 2022, 51). Megkérdezhetnénk, hogy egy sivatagi homokviharban vagy egy hegyi környezetben lejátszódó gigantikus kőomlásban ki és milyen pozícióból érzékelhet, s vajon miféle eleganciát, de most elég annyit megállapítanunk, hogy Gill – Shaftesbury törekvéseivel egybecsengő módon – igyekszik más szintre helyezi a rendet, hogy ragaszkodhasson hozzá és persze az azon alapuló szépséghez. Shaftesbury minden esetben az értelmibe helyezi a szépség forrását, de azért a szépség általában valami vonzóval jár már az érzékiben, az a bizonyos *„internal sensation”* pozitívan reagál bennünk a rendezettség „megérzésekor”. A természet a maga vadságában azonban ilyesmivel nem szolgál, így – Gill értelmezésében – tisztán értelmi művelet lesz a benne rejlő „sajátos szépség” felismerése (bár ezt Shaftesbury explicit módon nem állítja, látható, hogy Gillnek „A moralisták” különböző helyeiről kell összegereblyéznie az idézeteit). Ami viszont azzal a hátránnyal jár, hogy csak nagyon kevesek lesznek képesek szépségként megélni a természet durva, vad és embertelen színtereit, mert ezek szépségével – ahogy ugyanezen az oldalon Gill is elismeri – „semmilyen emberi terv nem érhet fel”. A szükséges intellektuális erőfeszítés intenzitását a dialógusban Theoklész kivételes filozofikus hevülete és révülete példázhatja. Maga Shaftesbury is csak nagyon homályosan tud fogalmazni azt illetően, hogyan is lehetséges, hogy az emberi képességeinket amúgy messze meghaladó „*genuine order*”-ről vagy az „érzékeinken túli lények létezéséről és terólad (műveid nagy mintaképéről)” bizonyságot nyerjünk: „velünk ekképp közvetlenebbül közölted magadat, hogy *így valami mód* ott lakozzál lelkünknek bensejében” (Shaftesbury 1977, 200 – kiemelés tőlem, Sz.E.). Mint arra a második fejezetben utaltunk, Philoklész ugyan a dialógus vége felé elismeri, hogy meggyőzetett és Theoklész követőjeként immár ő is képes méltányolni és élvezni a legfőbb szépséget a természet furcsa és szabálytalan műveiben is, de kisvártatva már kételyeinek ad hangot, vajon barátja jelenléte nélkül és a beszélgetésüknek helyt adó természeti környezet (a *genius loci*) híján képes lenne-e tartósan fenntartani ezt a nézőpontot, s vajon a világ „túlontúl hatalmas csábításának” engedve, nem esne-e vissza korábbi állapotába, vö. (Shaftesbury 1977, 238). Mindenesetre, úgy tűnik, a Theoklész magasságaiba felemelkedni nem tudó többségnek maradna a puszta iszonyat vagy melankólia a vadonok láttán. Ugyanakkor a „színlelt vadonok” és az „őseredeti vadonok” ellentéte Shaftesburynál mintha egy megelőlegezett kritika lenne, amely a hutchesoni esztétika domesztikált vadságait találná el, s ezen keresztül Molesworth kertjének vadonjait is. Szélesebb értelemben, persze, a nagy, reprezentatív építészeti kertek és azok nyírott sövények alkotta labirintusai jelentik kritikája fő célpontját. Ezzel szemben a sivatagban „mintha egyedül élnénk a természettel” – az originális, érintetlen természettel való

találkozás kitüntetetté válik: a természet mint egész ezekben az „őseredeti vadonokban” élhető meg, ahol sokkal inkább valamiféle alapvető egzisztenciális élmény kivételes lehetőségét ígéri, mintsem láthatatlan törvényeinek és szükségszerűségeinek értelmi belátását. Ehhez persze az affekciók és szenvedélyek konstitutív szerepét kellene elismerni a tapasztalatban, amitől Shaftesbury ódzkodik.[154]

Érdemes aláhúzni még egyszer, hogy ebben a hosszú dialógusban a beszélgetők a természetben sétálnak, miként Bouhours Ariste-ja és Eugène-je az *Entretiens*-ben (1671), Jean Desmarets de Saint-Sorlin *Les délices de l’esprit*-jének (1677) társalgói, Fontenelle éjszakában andalogva merengői a világok sokaságáról szóló beszélgetés közben (1686) vagy majd Berkeley *Három dialógus*ának Hülasza és Philonusza (1713). Találhatunk kortárs ellenpéldát is: Nicolas Malebranche a *Beszélgetések a metafizikáról és a vallásról* c. dialógusát (1711), amelynek legelején azt mondja Théodore, hogy Ariste dolgozószobájának csendjére és nyugalmára van szükség ahhoz, hogy „az egyetemes Ész” hangját meghallhassák, nem pedig arra, hogy kertben legyenek vagy kisétáljanak a természetbe: az ilyen „elbűvölő helyek” ugyanis „magukkal ragadják érzékeinket, s változatosságukkal túlságosan megosztják a […] figyelm[e]t”, megzavarják a kontemplációt, pedig intelligibilis szépségek csakis messze az érzéki világon túl tapasztalhatók meg (Malebranche 2007, 13). Tehát nem arról van szó, hogy Malebranche ne látná ugyanúgy a kerti és a természeti séták „esztétikai” jegyeit, csak szerinte ezek, túlzott érzékiségükkel és változatosságukkal, rontják a tiszta filozófiai koncentráció hatásfokát. Mint láttuk, Shaftesbury egyáltalán nem osztja Malebranche aggodalmait, Theoklész és Philoklész természetben tett hosszú sétája csak még inkább inspirálja főleg az előbbi képzeletének szárnyalását, azt az utazást, amelyet a természet legtávolabbi régióitól fut be az egyre közelibb és ismerősebb világokig. Afrika sivatagjai után az Atlasz hegyvidékét tekintette át, majd, a legvégén a titokzatos és sötét erdőbe ér.

Ahogy a második fejezetben jeleztük, ez az erdei színtér az egyik kulcshelye a jelen rekonstrukciónak, itt most, nem is utoljára, ismét szóba kell hoznunk, de a hosszú passzust nem idézzük újra, vö. (Shaftesbury 1977, 212–213). Ahogy a sivatagban és a kietlen hegyvidéken képzeletben áthaladva, ebbe a sötét erdőbe betérve is a természetben fellelhető istenség jelenlétének (esztétikai) megtapasztalása a téma és a tét (bizonyos értelemben, mint a

[154] A szenvedélyek és affekciók természetéről szóló 1728-as könyve egyik helyén mintha már Hutcheson is egyetértene a vadon saját belső (esztétikai) értékeit illető nézettel, ahogy majd a következő fejezetben látni fogjuk, vö. (Hutcheson 2002, 114–115).

második fejezetben megmutattuk, talán Shaftesbury szándékaival ellentétben, aki mindvégig a klasszicista szépségfogalmat próbálja alkalmazni[155]). A homályos terek borzongató árnyai és hangjai olyan természet-istent mutatnak, aki „gyenge szemünk előtt leginkább felhő fátylában jelentkezik", „e titokzatos lény" hatalma nem az értelemmel és annak világosságával közelíthető meg, hanem borzongó-fenséges érzés átélésében jelentkezik. A szépen elrendezett kertként felfogott teremtés az értelem számára lehet nyitott könyv, amelyből „világos betűkkel olvashatjuk le az istenséget" – a tervező-építész istenség jóságát és bölcsességét; amíg a „homályosabb [erdei] helyek" a hatalom és akarat nem látható istenét teszik tapintható módon elérhetővé. Sőt ez utóbbit Theoklész előnyben is részesíti; nem részletezi ugyan, de úgy tűnik, valamiféle ösztönszerű preferenciáról, természetes késztetésről van szó, amely a mély és titokzatos emocionális tapasztalatot inkább választja, mint az értelem útját. A sötét erdőben megélt „ismeretlen erő" tehát – ebben az „esztétikai" értelemben – győzedelmeskedik az intellektuson. Ráadásul az idő dimenzióját és beemeli a tér mellé: a mérhetetlen tereken át szárnyaló képzelet itt is „megdöbbenést keltő" terekkel találkozik, viszont egyúttal a beláthatatlan múltba réved, hiszen e szent erdei helyek „régtől fogva szolgáltak templomokként" már az antik világban is. Talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy az értelem és belátásainak időtlenségével szemben, a térbe és időbe vetettség intenzív megélése kerül, s ez utóbbi mintha könnyebben hozzáférhető is volna: a titokzatos lény borzongató-nagyszerű jelenlétének megérzéséhez nem szükséges a rajongó filozófusok elitjébe tartozni.

„A moralisták"-ból vett példák azt mutatják, hogy bizonyos természeti látványok – a durva sziklák, sivatagok, hatalmas sötét erdők – alkalmasabb találkozási pontot jelentek a természettel annak eredeti formájában vagy teljességében, mint a bármilyen – teológiai, morális vagy politikai – ideál alapján átalakított, megújított vagy tökéletesített természeti környezet, valamint ezek az alkalmak sokkal erőteljesebben megéreztethetik az isteni erő

[155] Amit talán inkább úgy lehetne védeni Shaftesbury felől, ha azt feltételeznénk, ami nem látható az értelmünk számára (rend, tervezés, szabályosság, törvényszerűség) a természetben, ami tehát – kissé anakronisztikusan és leegyszerűsítve fogalmazva – fenséges érzésként vagy megdöbbenésként tör ránk az értelmin „túlról" bizonyos kitüntetett természeti helyeken, valójában az is intelligibilis, tehát az első szépség visszfénye (sőt talán ragyogóbb visszfénye), csak túl van értelmünk hatáskörén, a „*kenn*"-jén, s így, Milton Sátánjának intellektuális szemlélete híján, be kell érnünk heves affektusokkal a – túlzott fényesség okozta – homályban, de ezek nem alapoznak meg semmiféle olyan új regisztert, új dimenziót, új minőséget stb., amely esetleg már nem volna bevonható a szépség és a rend univerzális rendszere alá, hanem pusztán intellektuális korlátozottságunkra figyelmeztetnek. – Ez azonban, ha hitelt is adunk neki, inkább metafizikai-ontológiai okoskodás volna, nem érintené a sivatagi, hegyvidéki vagy erdei tapasztalatban rejlő „esztétikai" potenciált. S az továbbra is kérdés maradna, a sivatag „sajátos szépsége" milyen módon és milyen szinten simulhatna össze egy pásztori táj meghitt bájában megmutatkozó természeti szépséggel.

jelenlétét az itt-és-mostban, mint az értelmen keresztül a tetszésünkre hatni akaró épített terek vagy látványok, amelyek természetes alkotóelemeket használnak. Az embertől elhagyatott vagy eleve érintetlen természeti helyek felértékelődnek, ami azt is sugallhatja, hogy ahol az ember megjelenik, valamiképp pusztulást hoz átalakító tevékenységével, még akkor is, ha jobbító vagy idealizáló szándék vezeti. Továbbá a mozgás eleme, ismételten aláhúzva, kétszeresen is hangsúlyos: mind a beszélgetők sétája, mind a képzelőerő nagyívű szárnyalása elengedhetetlennek tűnik ahhoz, hogy a természet nem-emberi aspektusai a tetszésünk, sőt a legmagasabbra értékelt, spirituális gyönyörünk, forrásává válhassanak.

Hutcheson fentebb idézett passzusának egyik lehetséges további forrása Addisonnak egy ritkábban tárgyalt esszéje a *Tatler*ből, a 161-es, amelyet az előző fejezetben az álmok kapcsán már érintettünk.[156] Itt nem egy lelkesült filozófus-költő képzeletének szárnyán repülünk, miként „A moralisták"-ban, hanem Addison egyik álmában szállunk egy alpesi hegyvidék fölé, s olyan tájban gyönyörködünk vele együtt, amely „a legkellemesebb látványt *[the most agreeable prospect]*" nyújtotta számára mind közül, amit valaha látott. Itt most kicsit hosszabban idézve:

> [Végül, miután álmomban több csúcsot is megjártam,] megérkeztem a legközepébe a megtört szikláknak és szakadékoknak. Úgy gondoltam, itt hegyek csodálatos körét látom, amely a felhők fölé nyúlik, s hatalmas területen terül szét, ami nagy kíváncsiságot ébresztett bennem, hogy tovább nézelődjek. Folytattam hát a korábbi módon utazásomat a téli tájak nagy változatosságán át, amíg fehér hegyek csúcsára nem értem, amelyek további havas Alpoknak tűntek. Innen egy tágas síkságra láttam rá, amelyet minden oldalról dombok vettek körül […]. A színek nagyobb változatosságát pillantottam meg a mezők mintáiban, elevenebb zöldet a levelekben és fűben, ragyogóbb kristálytisztaságot a patakokban, mint amit valaha bárhol másutt is tapasztaltam. Magában a fényben is volt valami még ragyogóbb és dicsőségesebb, mint amit a napvilág bárhol másutt jelent. Csodálkozó megdöbbenést éreztem egy ilyen Paradicsom felfedezése fölött ama hideg és havas tájképek karéjában, amelyek körbevették […]. A helyet csodálatos gazdagságban borították a virágok, amelyek szabályos szegélyek és ágyások híján összevisszaságban nőttek, s nagyobb szépségük volt természetes burjánzásukban és rendezetlenségükben, mint amit művészi válogatás és korlátok közé szorítás révén kaphattak volna. (Addison 1987, II: 398)

[156] Annak ellenére így van ez, hogy pl. Hunt és Willis kanonikus, *The Genius of the Place* című, antológiája az angol tájkertről tartalmaz részleteket ebből az esszéből is (miként Addisontól még a *Spectator* 37-es, 414-es, 417-es és 477-es esszéjéből is), vö. (Hunt–Willis 1975, 139–140).

E paradicsomi kert tehát a rendezetlenségben megpillantható szépséget képviseli, ami nem magától értetődő, elég, ha emlékeztetünk a *Sacred Theory*ra, amelyben Burnet a nagyon is szabályosan és geometrikusan elrendezett Paradicsom ideálját propagáló hagyományt folytatja még bő két és fél évtizeddel korábban is, s állítja azt szembe a világ jelenlegi, kozmikus pusztulás utáni állapotával. A kertek tekintetében ezt az új ízlést Addison Sir William Temple-től veszi át, aki a kínai kertek „rendezetlenségét" követendő és magasabb értékként mutatta be az *Upon the Gardens of Epicurus* (1685) c. esszéjében, vö. (Elioseff 1963, 117–118). Temple még csak a legelső sem volt ezen a téren: a „természetes kert" első ismert szigetországi leírása már 1624-ben napvilágot látott Henry Wotton tollából, aki úgy fogalmazott, hogy az ilyen „kerteknek szabálytalannak *[irregular]* kell lenniük" (idézi: Lang 1974, 9). Az imént említett *Tatler* esszében Addison „a hideg és havas tájképek" és a paradicsomi kert álombeli együttesét mutatja be páratlanul kellemes látványként. Kertnek és valamiféle természetes vadonnak a hatásos kombinációja másutt is megjelenik írásaiban, tehát ez egy újra és újra visszatérő elem. Például William Congreve-nek írott 1699-es levelében franciaországi tapasztalatairól beszámolva ugyanígy jellemzi a Fontaine-bleu-ben látott kertet (Addison 1941, 11). Mint az előző fejezetben láttuk, a pásztori és szerelmi románcok által megihletett Leonóra kertjéről hasonlókat mond a *Spectator* 37-es számában (Addison 1965, I: 158). Mégis a talán legtöbbször idézett hely ezzel kapcsolatban a Képzelőerő ciklus 414-es esszéjéből származik:

> Ezért van az, hogy a mi angol kertjeink nem érintik meg olyan erővel a fantáziát, mint a francia és az olasz kertek, ahol hatalmas földterületeken kertek és erdők vonzó keverékeit láthatjuk, amelyek mindenütt egyfajta mesterséges vadságot *[artificial rudeness]* sugallnak. Ez sokkal inkább elbájoló, mint az a rendezettség és elegancia, amellyel saját országunkban találkozunk. (Addison 2007, 1193)

Addison itt az „angol kertjeink" alatt természetesen még nem a – jelentős részben az ő és Alexander Pope, valamint Charles Bridgeman és William Kent hatására – a 18. században kibontakozó angol tájkertre gondol; francia kertek alatt pedig Fontaine-blue-t és a hozzá hasonló kerteket érti, nem André Le Nôtre Versailles-ját. Ez a szöveghely szintén a fentebb idézett Hutcheson passzus egyik evidens előképének tűnik, azzal együtt is, hogy Addison úgy vezeti fel, hogy „nemesebb és emelkedettebb gyönyört érzünk" a természet vadságainak utánzásai esetében, és nem egyszerűen „több gyönyört *[more Pleasure]*", mint Hutcheson: azaz Addisonnál ez minőségi, nem pusztán mennyiségi különbségként merül fel.

A „csodálkozó megdöbbenés” érzése itt a szabálytalan paradicsomi kert és a durva sziklás hegyi táj kontrasztjából ered, utóbbinak semmi köze a mesterkélt vagy utánzott „vadonokhoz”, amely a korszak kertjeinek egyik eleme. A vidék átláthatatlan és felfoghatatlan kiterjedése és az ismert emberitől való hatalmas távolsága (ami még a paradicsomi kert esetében is megmutatkozik, annak szokatlan minőségeiben) egyaránt nélkülözhetetlen alkotóeleme ennek az álombeli utazásnak. Valójában már mind a három későbbi esztétikai minőség együttes (emiatt intenzív) jelenléte kivehető, éppen azért, mert a képzelőerő áthatol a különféle álombeli tereken: a nagyság (a fenséges) evidens, hiszen – ahogy később a Képzelőerő sorozatban olvassuk – ilyen „egy nyílt síkság látképe, egy mérhetetlen, meg nem művelt, lakatlan táj, hatalmas hegyekkel, magas sziklákkal és szakadékokkal” (Addison 2007, 1188). Az újszerű vagy szokatlan szintén jelen van a téli tájak meglepő változatosságában, amelyet a szemlélő nézőpontjának mozgása tesz még változatosabbá és sokrétűbbé. Az ugyancsak a *Spectator* 412-es számában jellemzett szépség egyik paradigmatikus fajtája, mint emlékszünk az első fejezetből, „a színek derűsségéből és sokféleségéből” származik, mert a szem „a színekben leli a legnagyobb élvezetet.” Nincs „dicsőbb és gyönyörtelibb látvány” a természetben, mint a napkelte és a napnyugta színorgiája (Addison 2007, 1190): a *Tatler* esszé álomjelentének színpompája és ragyogása ennek a titokzatos és magával ragadó elemi szépségnek kitűnő példája. Az álombeli repülés a fenséges hegyvidéki távlatoktól a meglepően változatos téli látképeken át a ragyogó színek pompájában tündöklő szabálytalan kertig a képzelőerő gyönyöreinek Addison számára ismert, s általa melegen ajánlott, teljes körét felölei.

A tapasztalat intenzitásához és teljességéhez szükséges mozgás, amely a perspektívák folyamatos változását eredményezi, azt is sugallni látszik, hogy a természet a maga teljességében, legalábbis emberi szempontból, e három – egymást mindig erősítő és nem kizáró – „esztétikai” minőségen keresztül ragadható meg átélhető formában; s ehhez az is szükségesnek látszik, hogy időben kibontakozva menjen végbe, nem egyetlen látványban összpontosulva, mintegy kizárva vagy megállítva az időt. Az egymás után következő színek egymás környezetét adják, ezekben a viszonyrendszerekben olyan tulajdonságaik emelkednek ki, amelyek talán háttérben maradnának vagy elsikkadnának, ha csak önmagukban, vagy egymástól elszeparálva szemlélnék őket. A természetben lévő teljességgel (vagy a benne rejlő istenséggel) való találkozás nem egy festő vagy egy építész, hanem egy sétáló vagy kóborló „finom lélek” tekintetét igényli. Az ehhez szükséges tudatállapot pedig eltér a hétköznapitól, közelebb van az álmodóéhoz vagy legalábbis egy éberálmodóéhoz,

ahogy ezt már az előző fejezetben is láttuk. Nyilvánvaló párhuzamok vannak a Hutcheson *Inquiry*jéből idézett passzus és Shaftesbury vagy Addison fenti szövegei között, ugyanakkor sokat mondó, hogy a szisztematikus filozófiai értekezés sem a természeti látványok belső, önmagukban megragadható értékeit nem tárgyalja, sem a mozgás nélkülözhetetlenségét, sem a tapasztalathoz szükséges speciális tudatállapotot. Hutcheson az utánozott „vadonok" formájában igyekszik a természet Shaftesbury és Addison által is felismert minőségeiről számot adni, az ember alkotta kert keretein belülre hozni és megszelídíteni azokat: egyúttal az akadémiai filozófiai nyelv számára hozzáférhetővé vagy elfogadhatóvá tenni. A domesztikáló törekvései (amelyekről a következő fejezetben részletesebben lesz szó) indirekt módon is kiemelik azokat az új és szokatlan energiákat és késztetéseket, amelyek a sétáló lelkében ébrednek, amikor durva és érintetlen természet látványaival találkozik – álomszerűen a valóságban vagy álmában. Ezzel szemben Hutcheson szemlélője a kertben megőrizni látszik hétköznapi tudatállapotát, a vadon csak egy hatásos eszköz számára, hogy több örömöt csiholjon ki a kertből, de ez nem hoz minőségi különbséget, nem idéz elő „csodálkozó megdöbbenést". További fontos különbség, hogy a hutchesoni kert kevert szépsége sem azonos az addisoni paradicsomi kertével: hiszen utóbbi egy természetes vagy „eredeti" kert, nem emberi tervezés és művelés eredménye, s valójában egészen más kapcsolatot mutat kert és tájkép között, mint Breckdenston kerítéssel körbevett eklektikus tere.

Végezetül a transzcendens vagy spirituális felhang teljesen hiányzik a Hutcheson *Inquiry*jéből vett idézetből, miközben Shaftesbury az antik világ isteneivel és vallásaival társítja az érintetlen vadont, az erdei színben „titokzatos lénnyel" való találkozásról beszél, Addison pedig azonnal benépesíti álombéli táját, ahol – miként az álombeszámoló folytatásából kiderül – mindenekelőtt a „Szabadság istennője *[Goddess of Liberty]*" lakozik (Addison 1987, II: 398). Ez az allegorikus figura már nem tér vissza a Képzelőerő esszék fenségesében, pontosabban átalakul: „a tágas horizont […] a szabadság képe *[image of Liberty]*" (Addison 2007, 1188) lesz, ami az emblémák kezdődő visszaszorulására is utalhat a természetes tapasztalatok esztétikai értelmezésének felemelkedésével. Összegezve tehát a természet eredeti vagy érintetlen állapotának belső értékei, a befogadó szükséges mozgásban levése, azaz térbe és időbe vetettségének közvetlen átélése, az álomszerű tudatállapot, valamint a finom célzások a spirituális tartalomra (amely sem a teremtés isteni megtervezettségével, sem az istenivel való misztikus egyesüléssel nem rokonítható) konstitutív elemei a bontakozó modern „esztétikai" tájkép tapasztalatának – mint ami alapvetően és eredendően a téren való áthatolás modelljét hasznosítja.

Elmerülés a természetibe

Érdemes tisztázni, hogy a tájkép *(landscape)* alatt a továbbiakban is természeti látványokat vagy színeket, még pontosabban mindig ezek sorozatát, értjük, nem pedig a festészeti vagy festett tájképet. Az egyik bevett történeti értelmezés szerint a 17. század tájképfestészete alapvetően meghatározta a modern táj-tapasztalat formálódását, s azon belül is az angol tájkert koncepciójának létrejöttét a 18. században.[157] Ezzel szemben Langgel értünk egyet, aki utal rá, hogy Horace Walpole előtt senki sem „említette Claude-ot a kertészkedéssel kapcsolatban […]. Számos további kifogás emelhető azon elmélettel szemben, amely Claude és Gaspard hatásáról" szól a tájkertek divatjának megjelenése kapcsán legalábbis a 18. század közepéig (Lang 1974, 6). Következésképpen a modern esztétikai tájkép formálódása a késő 17. és a kora 18. században függetlennek látszik a Lorrain, Poussin, Dughet vagy Salvator Rosa vásznain megjelenő tájábrázolástól. Ezt az értelmezést támogatja az a megfigyelés is, amelyet éppen a *Spectator* 414-es száma alapján tehetünk: ebben az esszében Addison a természeti látványoktól, aztán a mesterséges „tájképekről *[Landskips]*", végül a kertekről elmélkedik – ebben a sorrendben, annak kontextusában, hogyan és milyen mértékben hat a természet és a művészet a képzelőerőre. A második pont kitűnő alkalmat kínálhatna Addisonnak, hogy a tájképfestészetről szóljon, ehelyett ezt olvashatjuk: a „legmutatósabb tájképet, ami valaha is elém került, egy sötétkamra falán láttam, amelynek egyik oldalán hajózható folyó húzódott, a másikon pedig park." Addison valószínűleg – Donald F. Bond szerkesztői megjegyzése nyomán állíthatjuk – a Greenwich parkban látványosságként felállított *camera obscurá*ban tett látogatásáról számol be.[158] „Itt az ember a víz hullámait és áramlását erős és pontos színekben látja, miközben a [Temzén haladó] hajó képe egyik oldalt beúszik, és fokozatosan átvitorlázik az egész művön." Ez az optikai találmány – amely fontos episztemológiai metafora Descartes óta, s Locke is használja a megismerő elme modelljeként (Locke 2003, 172sk) – nyújtja a számára kivételes tájkép tapasztalatot. Az újdonság keltette

[157] Például klasszikussá vált könyvében Hussey így fogalmaz: „Anglia ébredése a tájkép felértékelésére a *Grand Tour* [intézményének] közvetlen eredménye volt. […] Nem csak az Alpokon való átkelés és az Itálián való átutazás kényszerítette ki, hogy némi figyelmet szenteljenek a tájnak *[scenery]*, hanem Itáliában az utazó a tájképfestészettel *[landscape painting]* is találkozott." Mind az olyan tájköltők, mint James Thomson és John Dyer, mind a birtokaikat fejlesztő angol földtulajdonosok „helyes kompozíciós modell gyanánt a Claude-féle tájképet alkalmazták." (Hussey 1927, 12)

[158] Annak, hogy sem itt, s másutt sem különösebben tárgyalja Addison a festészetet vagy annak elméletét, oka lehet a műfaj kedvezőtlen megítélése is a korabeli Angliában, amely még a 17. századi puritán képellenesség utóhatásaként értelmezhető, ld. erről még (Gill 2022, 145).

gyönyörhöz hozzájárul az is, hogy – ellentétben a festett vásznakkal – eleven, mozgó képet lehet látni: a képzelőerőre tett nagy hatás fő oka „kétségtelenül [a kamra falán látott kép] természethez való szoros hasonlósága, minthogy – más képekkel ellentétben – az ábrázolt dolgoknak nem csupán a színét és az alakját adja vissza, de a mozgását is." (Addison 2007, 1193) Sem ebben az esszében, sem a Képzelőerő sorozat más darabjában nem olvashatunk részletesebb fejtegetéseket arról, Addison mit is gondol pontosan a festett tájképekről, azok státusáról a valódi látványokhoz vagy más művészeti ágakhoz stb.[159] Vagy, például, amikor Richard Steele a *Grand Tour* nevelési hasznait ecseteli a *Spectator* 354-es esszéjében, annak egy később kihagyott bekezdésében Addison *Remarks on Italy*jét ajánlja melegen, mint a legnagyszerűbb útikalauzt, de sem az Alpokon átkelés kivételes tapasztalatát, sem a Róma körüli vidéki táj – a *la Campagna* – látványát, sem a Rómában található tájképfestményeket nem említi a nagy túra hasznai közt (Addison 1965, III: 369, jegyzet).

Másutt inkább a klasszikus irodalmi műfajok (a pasztorál és a georgika) hatása figyelhető meg Addisonnál a természeti táj észlelése kapcsán, pl. a korábbi „Essay on Virgil's *Georgics*"-ában vagy a *Dialogues upon Ancient Medals* harmadik beszélgetésében, vö. (Batey 1982, 95–98). Ami viszont általában a művészet – jelen esetben az irodalom – prefigurációs hatását illeti a természettapasztalatra vagy a tájképként érzékelésre, a *Tatler* 218-as esszéjében nagyon világosan fogalmaz egy a határban tett nyári reggeli séta kapcsán: „[a]zok, akik ismerik a kifinomult szerzők írásait, további mulatságot találhatnak a vidéki tájban *[country]*, minthogy felidézi emlékezetükben ama bájos leírásokat, amelyekben az ilyen szerzők oly gyakorta bővelkednek." (Addison 1987, III: 140) Tehát az irodalmi emlékek (vagy sémák) nem konstitutív elemei a táj-tapasztalatnak, pusztán „további

[159] Addison a festészetet jobbára irodalmi kontextusban hozza fel, amikor a költői nyelvről, annak metaforáiról beszél, vagy akár olyankor, amikor általánosságban ír a képzelőerő működéséről (mint ami – mentális – képeket fest az elménkben), de ezek a megjegyzések – akár a színek ügyes elrendezéséről, akár a képzelőerő „festészeti" aktivitásáról – nem kötődnek kifejezetten a természeti tájak tapasztalatához. – John Dixon Hunt is arról ír, hogy mind Addison, mind Pope a festészetből inspirálódott a modern angol tájkert koncepciójának első megfogalmazásakor, ugyanakkor azért ő is elismeri, hogy az ezt támogató összesen két idézhető szöveghely inkább csak alkalmi megjegyzésnek tekinthető (Hunt 1992, 106). Addisontól a 414-es számból hozza a példát, mondván, a „*Landskip*", holland mintára, festett tájképet jelent: „A kukoricaföldek igen kellemes látványt nyújtanak, és ha [az angol birtokosok] a közöttük nyúló ösvényeket kicsit gondoznák, ha a ligetek természetes hímzését egy kevés művészettel fokoznák és teljesebbé tennék, s azt a számtalan sövényt olyan fákkal és virágokkal tagolnák, amelyeknek megfelelő a talaj, akkor csinos tájképet *[a pretty Landskip]* lehetne formálni egy birtokból." (Addison 2007, 1193). Pope esetében pedig pusztán a Joseph Spence által feljegyzett beszélgetésekből tud idézni (amelyek Spence híres anekdotagyűjteményében jelentek meg közel száz évvel később, először 1820-ban). Az addisoni megjegyzés talán inkább a mezőgazdasági táj történetéhez adalék, mintsem a besétálható tájkertéhez, hiszen az előbbi esetében a birtokosi (statikus) szemlélet, az egy pontból való áttekintés igénye relevánsabb lehet.

mulatságot" jelentenek a műveltek számára, mondhatni, egy újabb (kulturális) regisztert hoznak be, de nem határoznak meg semmit döntően a tapasztalat szerkezetét és lehetségességét illetően. Sőt a *Dialogues upon Ancient Medals* harmadik beszélgetésének legelején Addison arra is figyelmeztet, hogy az irodalmi leírások könnyen eshetnek olyan túlzásokba, amelyek meghamisíthatják az eredeti természettapasztalatot. Cicero megfigyelésére alapján Platón egyik dialógusának platánfáján élcelődik, mondván, az annyira virágzó alakot öltött, hogy gyökereit alighanem inkább a stílus gazdagsága öntözte, mintsem a környékbeli forrás; s ironizálva hozzáteszi: „a magam részéről, mivel csak a következő dialógus színhelyét kívánom megadni, nem törekszem arra, hogy más díszítéssel lássam el, mint amivel a természet felruházta." (Addison 2017)

A modern (esztétikai) tájkép feltalálása csak a kertek „allegorizálásának" csökkentésével és ama vertikális struktúra lebontásával vált lehetségessé, amelyet főként a keresztény platonikus megközelítések támogattak.[160] Az esztétikai tájkép evolúciójában döntő pont, amikor a vertikális emelkedés (a szellemi megtisztulás) helyett a természeti látvány horizontális átkarolása vagy megragadása lép. Tuveson beszélt erről az átalakulásról részletesen és kiválóan alapvető könyvében. Azt állítja, hogy „a 'nagy' kategóriája […] annak eszköze, hogy megvalósítsuk a természet horizontális megértésének ideálját." S ezen a ponton Tuveson a *Spectator* utolsó esszéjére hivatkozik – amelyről még lesz szó később –, Henry Grove eszmefuttatására, amelyben a világegyetem mint „mérhetetlen [nagy] színház" merül fel. Ebben az ember szemlélő ugyan, de „szellemi felemelkedése abban áll, hogy egyre inkább képessé válik felfogni a látvány nagyságát és megérteni 'a Természet működésének rejtett rugóit'". „Így a tudás egyre szélesebb és szélesebb köreinek felfogása, s nem a szigorú értelemben vett spirituális felemelkedés, lesz a mennyei élet látomása": a természeti fenséges ezt a tapasztalatot kínálja már itt a földön (Tuveson 1960, 105–106). Tuveson tehát az egyre növekvő tudásról beszél, ami mellé az érzéki-emocionális és az ezzel összefonódó (nem vagy

[160] Az allegóriák jelentőségének csökkenése a kertekben vagy később tájkertekben és a természeti látványok irodalmi leírásaiban, hogy a kifejezés vagy a kifejező erő lépjen a helyükbe, természetesen hosszú és komplikált történeti folyamat volt, ld. erről (Paulson 1975, 19–47; Hunt 1992, 75–102). Addison úgy fogalmaz még, hogy az allegóriák, metaforák és allúziók szükséges eszközök a szerzők számára, hogy olvasóik képzeletére hatni tudjanak: a természeti tárgyakból merített „allúziók által a képzelőerő mintegy visszatükrözi az értelmi igazságokat; mintha egy fogalom színeit és formáit pillantanánk meg, és gondolati tervet fedeznénk föl az anyagban. Az elme pedig erős élvezethez jut ezáltal, és egyszerre két képessége részesül örömben, hiszen a fantázia szorgalmasan másolja az értelem működéseit, és a szellemi világból az anyagiba írja át az ideákat." (Addison 2007, 1208)

legalábbis nem kirívóan neoplatonikus) spiritualitás felfedezését állítjuk két 17. századi szöveg segítségével.

Az első kézenfekvő példa Gracián *El Criticón*jának első kötete (1651), amelyet csak röviden idézünk meg, hiszen fentebb már részletesebben tárgyaltuk. Ez ugyan egy mélyen allegorikus történet, ennek ellenére egyes passzusai a természetbe való újfajta kilépés korai modelljeként is értelmezhetők. A regény második fejezetében, amikor Andrenio kiszabadul a világba, s először rácsodálkozik a természetre, az egyáltalán nem egy torony-pozícióból való áttekintés: nem kell megmásznia egy hegyet a látványhoz, ellenkezőleg, a hegynek kellett összedőlnie, hogy ő kijuthasson barlangbörtönéből a napvilágra. Láttuk, első reakciói nagyon hevesek és lelkesülten szenvedélyesek voltak, nem pedig zavartan idegenkedők és/vagy intellektuálisak. Ezzel kapcsolatban érdekes felvetni, hogy Boyle *Usefulness of Experimental Natural Philosophy*jában (1671) – amely sem nem fikció, sem nem allegorikus, sem nem spanyol – példaként szerepel az élete első tizennyolc évében vakon élő szolgáló, aki egyszer csak látni kezd: a leány vehemens és érzelmileg rendkívül erős reakciói a látható világra nagyon hasonlítanak regényhősünkéire (Boyle 1772, II: 6). Andrenióra közvetlenül a természetben látott dolgok és látványok tesznek megrendítő érzelmi hatást; ez az élmény valamiképp színházi jellegű – a világegyetem nagy színházát pillantja meg –, ami egyszerre utal a teátrum nézőjének speciális nézőpontjára és a tapasztalat performatív karakterére; végig hangsúlyos a tapasztalat érzéki bősége és kimeríthetetlensége is. Mindez explicit módon összekapcsolódik – mint az előző fejezetben láttuk – az első ember teológiailag és morálisan kitüntetett pillantásával, aki képes volt mindent külön is és egyben is látni, s teljességében élvezni a teremtés egész csodáját. A kozmosz rendje fölött érzett mély és ártatlan öröme ugyanakkor már a „nagyság, szépség, harmónia, állandóság és változatosság" (Gracián 1681, 16; Gracián 1696, 18) – Addison kategóriáit megelőlegező – proto-esztétikai minőségeinek megélésében jelentkezik, nem pedig a *theória tou koszmou* régi görög fogalmi keretében.[161] Ebben az allegorikus graciáni szövegben mindenesetre a felfelé tekintő

[161] Joachim Ritter a tájkép modern történetét értelmezi úgy, hogy az a régi *theória tou koszmou* modern változata lenne, pontosabban az előbbi ellehetetlenülése miatti kompenzációként jelent meg. „Amikor a kozmosz helyett a *füsziszt*, a természet eredetibb fogalmát használják […], akkor mindig azt a 'egész természetet' értik rajta – mint a teória tárgyát –, amely minden természettől létezőnek alapjául szolgál, és valamennyiben jelen van. A természet szemlélése (teóriája) ezért filozófiailag azt jelenti, hogy benne a szellem a mindent átfogó 'egészhez' és 'istenihez' fordul." (Ritter 2007, 118) Ritter Petrarca Mont Ventoux-ra mászásában, pontosabban annak „indítékaira való reflexióban" a „természethez mint tájhoz való esztétikai viszony" első megjelenését pillantja meg, amelyben „a filozófiai teóriahagyomány" végig konstitutív marad: „A természet mint táj a teoretikus szellem gyümölcse és alkotása." (Ritter 2007, 120) Ritter elegáns koncepciójával a mi szempontunkból a legfőbb probléma egyészt az, hogy Petrarca példájával jóval korábbi eredetűnek mutatja

szemlélet helyett már inkább a dolgok természetébe elmerülő, azokat kutató horizontális rácsodálkozás érzékelhető. Továbbá itt is felmerül a világegyetem kertjében való *sétálás* képe, s bármennyire metaforikus mind a sétálás, mind a kert ebben a kontextusban, felmutatja a lehetőségét annak, hogy a földi, érzéki, hétköznapi szcénák mindig megújuló és kifogyhatatlan örömforrások, amelyek kitűnő alkalmakat szolgáltatnak a kószáló befogadónak, Andreniónak, az isteni jelenlétnek a megtapasztalására. Ezt a bűnbeesés előtti, ártatlan beállítódást mások is elérhetik, de már csak komolyabb erőfeszítés árán, a legbölcsebbek életvezetési tanácsait követve. A megtisztuló felemelkedés helyett – amely a hasonlóan allegorikus, példázatos történetek vagy zarándoklatok alapstruktúrája –, de legalábbis mellett, megjelenik a világban sétálás modellje, amely lehetővé teszi a látható és érzékelhető teremtést örökké változatos és változásban lévő szcénák és látványok sorozataként észlelni; s mindig meg lehet lepődni a bennük feltáruló proto-esztétikai értékeken, s örömet lelni bennük. A természet elkezdhet fokozatosan tájképpé válni, a körülöttünk lévő helyeket (vagy a teret, ahogy egyre gyakrabban nevezik neutrálisan a modern természettudományok előretörésével), a vidéket bejárjuk, s ezzel mintegy esztétikailag újjáteremtjük.

A befogadó mozgása, mint a tapasztalat fő jegye, egy olyan új észlelésmódot tesz lehetővé vagy enged kibontakozni, amelyben a sétáló vagy barangoló a természeti látvány*ban* és *nem* azon *túl* érintheti meg a transzcendenst. A második példát John Dennis 1688-as alpesi átkelése (a *Grand Tour*jának részeként), ill. annak 1693-ban levelek formájában publikált beszámolóiból hozzuk. A Mount Aiguebellette-ről szóló sorokat gyakran szokás idézni:

> [A]mint félig meghódítottuk a hegyet, a szokatlan magasság, ahol magunkat találtuk, a megszorult sziklatömb, amely a fejünk felett függött, a szakadék rettenetes mélye, az alant zúgó patak üvöltése, olyan látványt nyújtottak, amely összességében új volt és megdöbbentő. Érdes szirtjei, amelyeket csak félig-meddig vettünk ki az őket körüllengő felhők ködös homályán *[misty gloom]* át, néha hátborzongató látványt nyújtottak. Néha meg simának és szépnek tűntek fel, mint a leglankásabb és legtermékenyebb völgyek. Egymástól ennyire különböző részei voltak: ugyanazon a helyen a Természet szigorúnak és szertelennek is látszott. Ezen közben a pusztulásnak

az esztétikai táj tapasztalatának megjelenését (azzal együtt is, hogy sokat finomít a megfogalmazásain), másrészt, hogy a statikus kontempláció modelljéhez rögzíti, mely kontempláció az örök és változatlan istenire irányul. – Radnóti más szempontból bírálja Ritter koncepcióját: „követem Rittert abban, hogy a lényegi és jelentős tájélmény kontemplatív természetű, bár abban nem, hogy ez föltétlenül kompenzáció, méghozzá esztétikai kompenzáció lenne. Az ’egész természetre’ utalás megsemmisíti az esztétikai differenciát […]. Ezért tartom elsődlegesnek a táj egzisztenciális kontemplációját.” (Radnóti 2022 78–79)

> szó szerint a szélén lépkedtünk. […] Mindennek érzékelése különféle indulatokat *[motions]* ébresztett bennem, gyönyörteli iszonyt *[delightful horror]*, dermesztő örömöt *[terrible joy]*, és ugyanakkor, amikor végtelenül gyönyörködtem, reszkettem. (Dennis 1693, 133–134)

Világos, hogy itt nem egy önmagáért való hegymászás a cél, nem a csúcs és az onnan nyíló látvány elérése, hanem az átkelés, az akadály leküzdése, hogy elérjük Itália kertjét, a földi Paradicsomot. Menet közben azonban – váratlanul – ez az átkelés saját rendeltetésre tesz szert, a szemlélő-utazó mintegy a halál szélén lépkedve ébred rá az út önmagában vehető jelentőségére. Olyan felkavaró és semmi korábbihoz nem hasonlítható érzéseket él meg („gyönyörteli iszony", „dermesztő öröm"), amelyek felől kénytelen újraértelmezni nem pusztán a természetről alkotott elképzeléseit, hanem saját életét, végső soron önmagát is. A befelé fordító tendenciát erősítheti, hogy szó sincs itt határtalanul tágas látványról, a „ködös homály" is a látás elbizonytalanodására utal, mint majd később Shaftesbury „erdei" fenségesében: felül a fenyegető sziklák, alul a beláthatatlan szakadék, a szemközti hegy kőhajításnyi távolságban zár el minden nyílt perspektívát. A szemlélő-utazót sokkal inkább elnyeli ez az élmény, semmint felemeli vagy felszabadítja. Nincs nyugvópont vagy végcélként felfogható kilátó, a perspektíva szükségképp és folyamatosan változik. Ahogy a hegyen való átkelés kibomlik az időben, a térbeli dimenziók kétségbeejtően bekebelezik és „agyonnyomják" az utazót, hiszen gyakorlatilag az összes testi érzéke – nem csak a látás – végletesen stimulálódik. A látvány végig folyamatosan és radikálisan változik. Nyugalom vagy lelki harmónia elnyerése és különösen valamifajta spirituális megtisztulás helyett, a szemlélő-utazó lelke folyamatosan és végletesen telítődik és gazdagodik azzal, ami durva és érintetlen formájában fizikai, földi és evilági.

Mintegy százharminc évvel korábban, a 16. század közepén, amikor idősebb Pieter Brueghel itáliai látogatásából hazafelé tartott Antwerpenbe, valószínűleg nagyon hasonló körülmények között és útvonalon kelt át az Alpokon, mint később Dennis. Ahogy az angol irodalomkritikus levelekben írt beszámolót az átkelésről, a németalföldi festő rajzok sorozatát készítette az alpesi tájakról. Ezt a sorozatot, hasonlóan Albrecht Altdorfer valamivel korábban festett, természeti látványokat ábrázoló vásznaihoz, vö. (Radnóti 2022, 83), az európai tájképfestészet megszületésében régóta alapvetőnek tekintik, vö. (Münz 1961). Brueghel – festőként szükségképp – mindig egy rögzített pontból ábrázolja a figyelmét megragadó látványokat, amelyek ettől függetlenül is egészen másmilyenek, mint azok, amelyeket Dennis írt le. Tehát az alapvető különbség nem a festészeti és irodalmi

ábrázolásmód eltérő lehetőségeiből, hanem a látvány kezeléséből adódik. A flamand festő mindig akkor állt meg, amikor a durva sziklák és ködös-homályos szirtek közül végre kiért valamilyen széles és nyílt kilátáshoz. A hegy fenyegető ormai csak a látványt keretező háttérként jelennek meg ezeken a rajzokon, általában valamilyen szélesen kitáruló kellemes völgyet fognak körbe, amelyben kisebb erdőket, facsoportokat, bokrokat, néha folyókat, távoli városokat látni, sőt olykor még egészen apró emberi alakok (társutazók, vadászok, pásztorok) és állatok (öszvérek, lovak, agarak, vadak) is megjelennek rajtuk. Ezek az apró figurák azonban már csak alárendelt elemei a grandiózus természeti látványnak, mint Altdorfernél. Ugyanakkor nem is a zordon hegyi táj van előtérben, sokkal inkább az ember számára otthonos és kies síkság vagy lankás dombvidék, az a hívás és ígéret, amely ezek láttán az elcsigázott utazót megérinti. Valójában az emberléptékűt, az embernek tetszőt és az otthonost ünneplik ezek a rajzok.

Ezzel szemben Dennis leírásában nem jellennek meg sem növények, sem állatok, sem emberek, a fenyegető színek nem hordoznak ígéretet semmilyen barátságos pihenő közeli elérésére, nincs semmilyen reménykeltő kilátás, amelyben megpihenhetne az utazó. Csak a megrázó örvényszerű bevonódás. A felkavaró élmény. A ritkán feltáruló sima és szép részleteket elnyomják a kopár, zord, embertelen látványok. A zárt látványok e sorozata egyszerre borzongató, kísérteties, mégis hasonlíthatatlan felajzottságot és örömöt is kivált. A perspektívák folyamatos változása szükségesnek látszik ahhoz, hogy az önmagukban többnyire rettenetes és kietlen pillanatfelvételekből elragadóan gyönyörteli élmény váljon. Dennis utazója térben és időben is elnyelődik a látottakban, az összes érzéke túlterhelődik: az elhomályosuló láthatótól és az extrém módon erős és szokatlan hallhatótól. Bár Dennis itt nem fejti ki, Shaftesbury erdei jelentében láttuk már korábban, hogyan képes a homály aktivizálni, felhevíteni, inspirálni a képzelőerőt, s ezzel, fenntartani a mozgást és dinamikát az elmében és – úgyszólván – elkerülni a megnyugvást. Annak a felismeréséről lehet itt szó, hogy az emberi lélek inkább érzéki vagy érzékeken keresztüli, azok által stimulált indulatokban és érzelmi gazdagodásban lelhet meg valami különlegeset és megrendítőt az evilági környezetben, mintsem azon fáradozzon, hogyan tegye könnyűvé magát, hogyan szabaduljon meg terheitől valamilyen spirituális felemelkedés kedvéért.

A három nappal későbbi útibeszámoló egy elmélkedéssel kezdődik, amelyben Dennis (anélkül, hogy megnevezné) Burnet *Sacred Theory*jét hívja segítségül: az Alpok hegylánca nem a világ teremtésekor jött létre, hanem egy későbbi kozmikus méretű katasztrófa

rettenetes mementójaként gondolható el.[162] Dennis nagyon határozottan fordul szembe a hagyományos szókészlettel. Világossá teszi, hogy nem működik sem az a megközelítés, amely a lélek spirituális felemelkedésének keresztény-neoplatonikus toposza (jelen esetben a *furor poeticus* megszállta Alkotó által teremtett hegyláncok elképzelése), sem az, amely a modern természettudományokkal összecsengő protestáns „empirikus meditáció" (Smith 2016, 1–68) keretében próbálná leírni ezt az élményt – amikor is a hegyvidéki táj olyan gyönyört nyújtana, amely „egybecsengene az ésszel" és alkalmas volna arra, hogy meditációra serkentsen. Az iszonyatos és kétségbeejtően gigantikus romhalmazon keresztülvágva nem a jóságos és tervező istenség, hanem a vízözönökkel pusztító, büntető isten – tehát újfent az erő és az akarat istene – válik szinte kitapinthatóvá. A hegyvidék nem az idők kezdete óta létező isteni „produktum", hanem isteni eredetét tekintve is egy a történeti időbe vetett és abban kibomló eseménysorozat terméke. Ahogy időben zajlik a téren áthatoló mozgás (*moving*), amely katalizálja a szavakkal kifejezhetetlen (csak oximoronokkal jelezhető) indulatokat (*motions*), amelyek révén az utazóban „a régi világ ezen romjai az új legnagyobb csodáivá" lényegülnek át:

> [A]z Alpok látványát elragadó gyönyörök *[transporting pleasures]* kísérték, s gondold el, micsoda szokatlan elragadtatottság *[transports]* volt az, amely iszonyattal keveredett, s néha már majdnem kétségbeeséssel? De ha ezeket a hegyeket nem teremtették, hanem egy egyetemes pusztítás formálta őket, amikor a boltozat hatalmas repedés mentén kettévált és belezuhant a roppant szakadékba *[abyss]* […], akkor a régi világ ezen romjai az új legnagyobb csodái. Mert ezek nem csak roppant nagy, hanem iszonyú, borzalmas, kísérteties romok. […] [Később amikor] leereszkedtünk, mondhatni, a hegy beleibe, mert úgy tűnt, körülvesz bennünket minden oldalról, micsoda megdöbbentő látvány fogadott! Romok romok hátán rettenetes halmokban, a menny és a föld összekeveredve. A durva sziklák a fejünk felett, sziklák, amelyek híján voltak minden formának kivéve annak, amit romként nyertek el egykoron; a szakadékok fenyegető látványa és a tajtékzó vizek, amelyek egyből fejest ugrottak beléjük, mindez olyan együttest alkotott a szem számára, mint az a fajta zene a fülnek, amelyben iszonyat egyesül harmóniával. (Dennis 1693, 139)

[162] Gilbert Burnet *Travels* c. útleírásától (1687) James Thomson *Liberty*éjig vagy Edward Young *Night Thoughts*áig számos művet inspirált Burnet „kozmikus rom" eszméje (Nicolson 1997, 225 skk). Ugyanakkor kritikusai is voltak ennek az elgondolásnak, mint pl. Richard Bentley, aki azt állította, végtelen változatosságban voltak hegyek és völgyek már az eredeti Édenben is, ld. erről még (Battestin 1974, 37). – Ahogy fentebb már volt erről szó, a 17. századi Angliában kiterjedt teológiai és vallásfilozófiai vita zajlott a „*Cosmic Fall*" értelmezéséről, Burnet műve ebbe a kontextusba helyezendő, ld. erről még (Hepburn 1973).

Itt még messzebb kerültünk a hegycsúcsról nyíló kilátás – mind allegorikus vagy példázatos, mind szószerinti – modelljétől.[163] E perspektíva elvesztése mégsem jár együtt a transzcendenstől való elfordulással, hiszen a romok közvetlenül érzékelhetővé teszik „menny és föld összekeveredését", nem a határtalan magasban, hanem az örvényként magába fogadó mélységben. A természetben rejlő isteni nem azonos a racionálisan megragadható (vagy az értelmünkkel kiolvasható) renddel, sem a nyitott horizontban megpillantható mindent átfogó Egésszel, hanem egy időben kibomló élményben tapintható ki, amikor is mintegy összegabalyodunk az érzéki nagysággal, átéljük a mélységét (ahelyett, hogy szférikus magaslatokba próbálnánk menekülni), mely mélységben az érzéki és a spirituális, a földi és a mennyei szétválaszthatatlanul összefonódik – ott és akkor. Túl a pásztori aranykori harmónián, a meditatív felemelkedésen, Dennis újfajta nézőpontot ajánl: a kaotikus és gigantikus borzalomban égi és földi összeszakadását pillantja meg. Ebből a perspektívából válnak az embertelen, szabálytalan, formátlan látványok világunk „legnagyobb csodáivá" (miközben szó sincs arról, hogy ezekben valamiféle szemünk elől elrejtőző vagy láthatatlan törvényszerűség vagy rendezettség nyilatkozna meg): a megdöbbentő és felkavaró hegyvidék fenséges esztétikai tájjá változik – még ha Dennis meg is tartja a *„sublime"*-ot irodalmi vagy poétikai terminusnak.

Az ismerőstől, biztonságostól, otthonostól távoli tereken való áthaladás semmihez nem hasonlítható tapasztalat. A kozmikus rom végső soron az egykori rendezettség (a tökéletes teremtés) szétesése és szétporlása, de reszketve is gyönyörködő bejárása során nem az eredeti rendhez fordulunk vissza, nem annak rekonstruálása az örömforrás, hanem az, ahogyan az idő könyörtelenségével, a tér mérhetetlenségével, a formák nem emberi voltával és léptékével összekeveredik vagy egybefonódik a saját életidő, a saját térbeli mozgás és a saját léptékünk. A bejáráshoz szükséges fizikai mozgás és terhelés tovább növeli érzékeink felfokozottságát, ezzel az elragadtatás intenzitását is. A gigantikus romhalmazt be kell járni, hogy hatása igazán kibontakozhasson, nem elég madártávlatból megszemlélni, vagy egy

[163] Petrarca fentebb már említett nevezetes hegyi kirándulásának – amikor fivérével feljutott a Mont Ventoux csúcsára, és ott, a látványtól hamar elfordulva, végül Szent Ágoston *Vallomásai*t ütötte fel – sokféle értelmezése lehetséges, de Kisbali azt emeli ki, hogy itt „[n]em a táj egyszerű szemléletéről, hanem hegymászásról van szó; egy specifikus perspektívából való tájészlelésről, s a kirándulás: az ehhez való eljutás. Tudja, hogy mit fog látni." (Kisbali 2009b, 137) Azaz, ellentétben a legtöbb korábbi interpretációval, Kisbali a térben mozgást és a helyváltoztatás folyamatát tartja igazán fontosnak, nem pedig a csúcsról nyíló, festmény-szerű, látvány szemlélését, vagy a koszorús költő ezzel kapcsolatos reményeit (amelyekben aztán csalatkoznia kellett). Petrarca hegymászása kultur- és művészettörténeti jelentőségének óriási irodalma van, nagy vitákkal megtűzdelve, jó összefoglalását ld. (Radnóti 2022, 64–67).

pontból felmérni mint egy reprezentatív építészeti kertet, vagy akár egy hegycsúcsról nyíló panorámát. A rom szabálytalanságából fakadóan nem „találhatóak ki" a részletei, nem sejthető meg, hogyan nézhetnek ki a rögzített nézőpontból éppen nem látszó részei, ahogy ez egy még egy ép és szabályos épület esetében többé-kevésbé lehetséges. Minden kertet, minden épületet érdemes bejárni ahhoz, hogy maradéktalanul feltárulhassanak a benne rejlő szépségek, de az alpesi átkelésben rejlő új esztétikai esetében ez nem egyszerűen csak ajánlott, hanem szükséges követelmény. Csak a téren áthatoló utazó képes arra, hogy lássa, hallja, ízlelje, érezze a természeti színterek sorozatában a természet formátlanságaiban rejlő istenit, amelyet más módon nem lehet érezni. Utólag a természeti fenséges egyik korai leírásaként szokás a Dennis leveleiben leírt hegyi élménybeszámolókra utalni, de érdemes pontosítani annyiban, hogy ez az elnyelődéssel, a természetivel-istenivel való szinte érzéki összekeveredéssel kapcsolatos, amíg Addisonnál a lélek felszabaduló kiterjesztésével, a szárnyalással, „a tágas horizonttal", a „szabadság képével" – azaz általában véve a mérhetetlen távlatok megélésével.

A hegyvidék vadonja – amely (más természeti látványokhoz hasonlóan) önmagában sem állóképszerű, hiszen legalább fúj a szél, hallatszanak a hegyi patakok és a nap járása vagy felhők átvonulása miatt a fények is állandóan változnak stb. – elsősorban és mindenekelőtt bejárható és bejárandó, akár „öncélú" kirándulás formájában, ahogy már Dante és Petrarca is megtette (Schama 2004, 419–421), akár (át)utazás formájában, ahogy az itt tárgyalt brit szerzők a maguk *Grand Tour*ja során: Burnet, Addison, Shaftesbury és Dennis is, némelyikük többször is, nem csak az Alpokon, hanem a Pireneusokon is átkelve. Utóbbiak esetében a tapasztalat nem csak azért volt rendkívüli, mert a brit szem számára szokatlan kiterjedésű és magasságú hegyláncokkal találkoztak; ugyanis nem a találkozás „pontszerű" élménye volt döntő, hanem magának az utazásnak a fáradtságos és veszélyekkel teli folyamata, az, ahogy át kellett hatolniuk ezeken a tereken, miközben megélhették e mérhetetlen fizikai tárgyak szokatlan és felkavaróan rideg közelségét. Ami elvben nem zárja ki, miként egy természetben tett mai kirándulás sem zárja ki, hogy bizonyos helyeken megállhat a kiránduló vagy az utazó, akár művészi kompozícióként is szemlélhet egyes kilátásokat, de aztán folytatja az útját: a szemlélődő pihenők, ha vannak, részét képezik egy nagyobb egésznek, akár fontos részét, mégsem ezek adják kizárólagos célját és értelmét.

A durva természet látványainak „esztétikai" elsajátítása hosszadalmas folyamat volt, amit a sivatag már többször felhozott példája jól szemléltethet: egyrészt látjuk a sivatagi

tájképet az esztétikai nagyság (fenség) egyik eminens példájaként a *Spectator* 387-es, 412-es és 417-es számában, mint ami egyike a „vad nagyszerűségnek”, amely „gyönyörteli döbbenetet” (Addison 2007, 1188) képes kiváltani a szemlélőben; ugyanakkor a képzelőerő által lehetővé tett élhető világon, az ártatlan gyönyörök elvarázsolt szféráján túli, kopár, üres és embertelen vidék, ahol csak az önmagában vett dolgok színtelen, szagtalan, íztelen és süket világa vár, ugyancsak a sivatag elrettentő képében fejeződik ki a 413-as számban. Shaftesbury „Moralistái”-ban ugyanez az ambiguitás észlelhető: egyrészt, emlékszünk, szó van arról, hogy az ilyen típusú embertelen vadon is sajátos szépség forrása (Shaftesbury 1977, 211), másrészt, korábban, megemlíti Líbia sivatagjait (ami egy klasszikus toposz), ahonnan borzasztó szörnyek jöhetnek elő (Shaftesbury 1977, 93). Úgy tűnik, olykor a sivatag élvezhető, máskor viszont szétfeszíti a klasszicista ízlés – és az azzal járó *common sense* – határait. Az utóbbi az ostobaságban és tudatlanságban leélt életre is emlékeztet, ahogy a *Spectator* 94. számában olvassuk: az ilyen életpálya „kopár vidék, ahol a szemet csupasz dombok és síkságok látványa tölti be, amelyek semmit sem teremnek, sem hasznot, sem díszt”, ezzel szemben a tudásban és bölcsességben eltöltött élet olyan, mint „egy szép és tágas tájkép, amely gyönyörteli kertekre, zöld mezőkre, gyümölcsöző földekre oszlik” (Addison 1965, I: 401–402). A látszólagos inkonzisztenciát talán azzal lehetne feloldani, hogy az esztétikailag értékelhető esetben a sivatag a maga fizikai (vagy legalábbis fizikaiként elképzelt térbeli) valóságában válik az azt bejáró képzelőerő tárgyává, amíg a további esetekben csak egy tradicionális retorikai toposz arra, ami ürességével, sivárságával, halálos végletességeivel és veszélyeivel, embertelenségével szükségképp és mindig kívül marad minden civilizált emberin, azaz pusztán a sivatag–oázis ismert kettőségére utal. Ugyanaz a sivatag, amikor modern esztétikai értelemben vett tájképként keretezzük, élvezhető látvány lesz, amikor a kertek (az azokban manifesztálódó emberi civilizáció) felől nézzük, tűrhetetlen és iszonyatot keltő terméketlenség. A formálódó „esztétikai” és a hagyományos irodalmi-retorikai ebben a kérdésben határozottan szembekerül egymással.

Addison sétány

Addison nagy sétáló hírében állt már az oxfordi Magdalen College-ban töltött éveitől kezdődően (Batey 1982, 91–103; Batey 2005). Kedvelt ösvénye a Cherwell folyó partján ma

az ő nevét viseli.[164] Addison esszéíró korában is gyakran választja elmélkedései keretéül a sétákat, amelyek sosem esetlegesek vagy nem mellékes körülményként szerepelnek, hanem jelentős, többnyire spirituális tartalmakkal teli élmények alkalmai és hordozói lesznek. Például a *Tatler* 218-as, már futólag említett, számát pásztori esszének is nevezhetnénk: egy szép tavaszi reggel Addison kisétál a vidéki tájba, hogy „örömét lelje a mezőkön és a réteken, amíg a zöld újként virul és a virágok teljes pompájukban kibomlanak". A „kimondhatatlan gyönyör", amelyet ezek a helyszínek okoznak neki, együttjárnak a „Gondviselés jóságára" való reflexióval, amely jóság „a leggyönyörtelibb és legszebb tárgyakat a leghétköznapibbá és a legközönségesebbé tette a számunkra" (Addison 1987, III: 140, 143). A *Spectator* 110-es száma arra lehet egy másik példa, hogy nem csak az üde tavaszi zsongás ragadja meg „esztétikailag", hanem sokkal komorabb és sötétebb alkalmak is: amikor „az öreg szilfák közt tesz hosszú sétát" egy „régi apátság romjaihoz", miközben a sziklák tetején pihenő „varjak és hollók" károgását „egyfajta természetes imaként [hallja] ahhoz a Lényhez, aki az egész Teremtés szükségleteit ellátja" (Addison 1965, I: 453). Szintén láttuk már, hogy 1699-es *Grand Tour*jának beszámolóiban, amelyek *Remarks on Several Parts of Italy* címen jelentek meg, lehet találni olyan passzusokat, amelyek a bontakozó „hegyi tájérzést" fejezik ki, mintegy Dennis után, aki, mellesleg, irodalomkritikusként Addison nagy ellenfele volt.

A kert és különösen az angol tájkert történetében megkerülhetetlen szöveggé vált Addison 477-es *Spectator* esszéje, amelyben egy újfajta ízlést jelent be, ami aztán kimutathatóan nagy hatással volt a tájkertek divatjának megjelenésére. Ugyanakkor ez a szöveg annak is példája lehet, hogy a kert ezen új koncepcióját a besétálható természetes táj perspektívájából gondolja el. Magát jókedélyű kertészkedőnek *(humorist in gardening)* titulálja:

> Számos hold földem van a házam körül, ezt hívom a kertemnek. […] Ez keveréke a konyhakertnek és a díszkertnek, a gyümölcsösnek és a virágoskertnek, amelyek egymással összekeveredve és összefonódva […] terülnek el. […] [E]gyfajta természetes vadonnak *[natural Wilderness]* [tűnhet], vidékünk egyik megműveletlen részének. A virágaim kertem számos részén nyílnak a legnagyobb bőségben és gazdagságban. […] [A tízezerféle színben pompázó virágok] együtt jelenhetnek meg,

[164] Némiképp Hutchesonhoz hasonlóan, aki – a glasgowi morálfilozófia katedra elfoglalása alkalmából elmondott székfoglaló előadásában az ember természetes szociabilitásáról – szép egyetemista emlékei között említi a kellemes sétákat „a finom és barátságos társal[gások]" kereteként: „az egyetem kertjeiben sétáltunk vagy a város környéki bájos vidéken, amelyet a Glotta [ti. a Clyde folyó] mos lágy habjaival. Amint mindezekre visszagondoltam, Skóciába indulásom boldognak, vidámnak és örömtelinek tetszett." (Hutcheson 2006, 192)

> s a legnagyobb változatosságú képet alkotják. Ugyanez a fajta szabálytalanság *[Irregularity]* jellemzi az ültetéseimet is, amelyek olyan vad burjánzást *[Wildness]* eredményeznek, amekkorát természetük csak megenged. Egy olyat sem ültetek el, amelyik ne érezné jól magát a talajban, s gyönyörrel tölt el, amikor saját nevelésű növényeim labirintusában sétálva nem tudom, vajon a következő fa, amelyikkel találkozom, alma- vagy tölgyfa, szil- vagy barackfa lesz. (Addison 1965, IV: 189)

Egyrészt tehát a rendezetlenséget és a burjánzást méltányló ugyanazon ízlés nyilvánul itt meg, mint álombéli paradicsomi látomásában, másrészt a gyönyör fokozója a meglepetés és a változatosság, amelyet a séta során lehet megélni, ami még a saját, tehát elvben otthonos és ismerős, kertünkből is valahogy ismeretlen vadont, meglepetésekkel teli labirintust csinál. Ugyan nyilvánvaló jelei vannak annak itt is és más esszéiben is, hogy igyekszik összesimítani a kert és a táj koncepcióját, a kettő közti különbség mindig eleven és izgalmas marad. A 417-es számban a Képzelőerő ciklusból, például, szemléletes összehasonlítást olvashatunk klasszikus költői alkotások stílusa, valamint a frissen bevezetett esztétikai triásza között:

> Ha az ember az *Iliászt* olvassa, olyan érzése támad, mintha lakatlan országban utazna: végeláthatatlan sivatagok, széles, meg nem művelt mocsarak, rettentő erdőségek, formátlan sziklatömbök és hegyfokok s ezernyi más vad látvány készteti bámulatra a fantáziát. Az *Aeneis* ellenben inkább rendezett kertre hasonlít, ahol nem találunk egyetlen földíszítetlen részt sem, vagy egyetlen olyan foltot, ahol ne nőne valamilyen szépséges paránta vagy virág. Az *Átváltozásokban* pedig elvarázsolt földön *[enchanted ground]* járunk, és csupa varázslatos táj terül el a szemünk előtt. (Addison 2007, 1200)

A nagy (fenséges) természeti tájak legjobban Homérosz heroikus stílusát fejezik ki, az építészeti kert, az ember-alkotta rendezett természet Vergilius megszépítő modorát reprezentálja, amíg Ovidius *Átváltozásai* elvarázsolt tájékon való sétára emlékeztetnek. Homérosz fenséges szcénái és Ovidius varázslatos látványai mindenesetre természeti tájakkal példázhatók, amíg Vergilius helyszínei építész által megtervezett kerttel. Figyelemreméltó, hogy mozgásra utaló kifejezések csak a táj esetén explicitek: Homérosz kapcsán az utazás, Ovidiusén a járás/sétálás; ugyanakkor nincs aktív ige vagy mozgásra utaló kifejezés a Vergilius írásművészete metaforájaként bemutatott kert jellemzésében.

Kert és táj metaforáját Addison másutt is szívesen felhasználja költészeti vagy irodalmi fejtegetéseiben. A *Spectator* 160-as számában, például, a költői géniusz két

fajtájáról beszél: Vergilius vagy Milton költészetében „kedvező éghajlat mellett termékeny talajon" minden „sétautak mentén és ágyásokba van elrendezve, s a kertész ügyessége révén szépen formára vágva", amíg Homérosz vagy Shakespeare költészete „nemes növények egész vadonját hozza létre, amelyek ezernyi szép tájképben emelkednek minden határozott rend vagy szabályosság nélkül" (Addison 1965, II: 129). Vagy a 476-osban Addison kétfajta írói módszert jellemez, az egyik a „módszeres beszéd *[methodical discourse]*", amely a renddel, a tervezéssel és a „szabályos ültetéssel" fejezhető ki, amíg a másik, az esszé-írás a vadonnal, a szabálytalansággal és az „erdővel": utóbbiban „akár egy egész napot is bolyonghatsz *[ramble]*, s minden pillanatban felfedezhetsz valami számodra újat, de amikor végeztél, csak zavaros és tökéletlen fogalmad lesz a helyről" (Addison 1965, IV: 186). Az egésznek a nyugodt kontemplációja az előbbiben kerekedik felül, az utóbbiban a bolyongás és a mindig valami új felfedezése, ami, ugyanakkor, lévén „szabálytalan és híján van a módszernek", több szellemet és tudást igényel a szerző részéről.

Mindenesetre túl azon, hogy a mozgás elkerülhetetlen eleme a fenségesnek és az újnak vagy szokatlannak, a bejárható tájak és a nyugodt szemlélődésre és/vagy gyönyörködtetésre tervezett kertek közti különbségtétel közvetve támogathatja azt a tézisünket is, hogy az előbbi valamiképp megelőzi és megalapozza azokat az új beállítódásokat, amelyek az utóbbi újragondolásához is vezetnek, s hogy a sétálással, barangolással, felfedezéssel, meglepődéssel, újszerűséggel és szokatlannal társított természeti táj jelentette a motorját vagy hajtóerejét annak a fordulatnak, amely a tisztán geometrikus, építészeti és kontemplációs igények fölé helyezte az esztétikai igényeket, amelyek itt tehát egy új, dinamikus és eleven kapcsolatot jelentettek befogadó és természet között, amikoris nincs rögzített vagy kitüntetett pontja a kontemplációnak. Az imént idézet 477-es esszé a folyamatosan meglepetéseket hozó labirintus-kerttel erre lehet példa. A 18. század folyamán, William Kent hatására, egyre elfogadottabb lesz az, hogy a tervezett kertek kerítéseit eltüntetik (leginkább természetesen csak a tekintet elől, nem fizikailag), és ezzel a környező tájat is bevonják a kert (a tájkert) kialakításába; a kert és a megműveletlen vidék közti határok legalábbis a látvány szintjén lebomlanak, s így – egy bizonyos értelemben – az egész természet kertté válik. Az angol tájkertnek nevezett új kertépítési divat integrálta az áthatolás és a mozgás lényegi mozzanatát, amely az általunk vizsgált korábbi korszakban formálódott mint „esztétikai" tájkép. Radnóti Sándor az angol tájkerttel kapcsolatos összegzésében kitér röviden arra is, hogy a geometrikus szabályszerűségek kerülése, a kert tájba való megnyitása és a kert tervezésekor az adott táj sajátosságainak („*capability*"-jének vagy géniuszának)

szem előtt tartása mellett (Radnóti 2022 150), nagy újítás volt még a tájkert vagy park megközelíthetőségére fordított figyelem, a lovaglás, kocsizás, sétálás vagy csónakázás szempontjainak érvényesítése. Lancelot „Capability" Brown, a századközép legismertebb kerttervezője, elgondolásaiban a tájtapasztalat mozgás révén bontakozik ki:

> Shaftesbury *Moralistá*kjából, Rousseau *Magányos sétáló*jából, Schiller *Der Spaziergang* című híres költeményéből, Goethe *Vonzások és választások*jából, Jane Austen regényeiből fogalmat alkothatunk a kertben vagy a tájban való séta érzelmi, intellektuális, és nem utolsó sorban a tájat mozgásban recipiáló jelentőségéről. A kerttervező művészetének egyik legfontosabb része, hogy a sétautakkal, pihenőkkel mintegy megtervezi, vagy legalábbis javasolja a park recepciójának kinetikáját. (Radnóti 2022, 155–156)

Mint fentebb már láttuk még csak „Capability" Brownig sem kell várni, vagy fogalmazhatnánk úgy is, volt miből merítenie Brownnak, hiszen már példával szolgált erre korábban – a Radnóti által is említett Shaftesburyn kívül – Bouhours, Fontenelle, Dennis, Addison, Steele (s persze Petrarcáig és Dantéig is visszamehetünk, mint fentebb láttuk).[165]

Értelmezésünkkel szembeni felhozható lenne az az érv, amely szerint Addison vonatkozó esszéiben végső soron mindig a klasszicista ízlés győzedelmeskedik, s maga alá gyűri a durva természeti szcénák közötti sétálás és barangolás élvező tevékenységét. Tehát hogy Addison mint kritikus és irodalmár személyes preferenciái – vagy életműve egésze – felől tekintve mégis inkább Vergilius és Milton szép (költői és metaforikusan kertészeti) rendezettségét és megformáltságát részesíti előnyben, azt tartja az igazi mércének. „Egy szép tájban *[beautiful prospect]* lel annyi örömet a lélek, mint egy levezetésben, és egy homéroszi leírás több olvasót bűvöl el, mint Arisztotelész valamelyik fejezete." (Addison 2007, 1187) – ezzel kapcsolatban Youngren megjegyzi, hogy Addison a Képzelőerő esszék kéziratában ehelyütt még Vergiliust választja példának, nem Homéroszt (Youngren 1982, 279), tehát azt a klasszikust, akinek stílusát egy szépen elrendezett kerthez hasonlítja. Ketcham monográfiájában külön szakaszt szentel a kert esztétikai észlelésének és metaforájának.

[165] David Cooper arra is felhívja a figyelmet, hogy a mozgás fizikai aktivitása az értelmezői aktivitás felébresztésében is folytatódhatott: a 18. századi tájkertek vagy parkok a sétáló vagy lovagló számára kínáltak meglepetéseket és változó látványokat, de ezen túl néhány parkban „emblémákat" vagy „történeteket" is elhelyeztek (Stourhead esetében például az *Aeneis*t), hogy a látogató megfejtse azokat vagy aktívan kapcsolódjon hozzájuk (Cooper 2006, 100).

Szerinte a „*Spectator* valójában Locke magyarázatát dramatizálja a tartamról *[duration]*.”[166] Ez jól illusztrálható

> a Spectator úrnak tulajdonított benyomások folyamával […]. A *Spectator* jelenetei észleléseink egymásutániságára utalnak, ahogy az egyik esszét követi a másik a társas élet kinematografikus képében, de ki is emelhetők az időből, elkülöníthetők, s az időtlenség formájába is helyezhetők. (Ketcham 1985, 82–83)

Ketcham szerint ez a dinamizmus jellemzi a folyóirat egész programját. „Addison mind az idő folyamatosságát, mind az intenzitását a kert szóképében dolgozza ki”. S bár valóban találhatunk idézeteket, amelyek a képek, észleletek folyamatosságára és egymásutániságára, ill. az ebben megalapozható élvezetre utalnak, Ketcham szerint „az idő esztétikai pszichológiáját” Addisonnál „nem annyira az egymásra következés tudata jellemzi, mint inkább a pillanat tudata, amelyet Addison tipikusan a kert képében jelenít meg.” Addison szívesen használja a kertet az emlékezet metaforájának, a kompozíció és a stílus metaforájának, a bölcs ember által elnyerhető gyönyörök metaforájának a nem kifejezetten esztétikai vagy kertekkel foglalkozó esszékben is (Ketcham 1985, 85–86). „A kertben álló […] már nem a szemlélődve visszavonuló. Inkább az a típusú néző *[spectator]*, akit a 206-os számban [amelyet mellesleg Steele jegyez] látunk: az, aki élvezi a sétát egy napfényes napon, s aki a lelkében zajló mozgásokra figyel.” (Kethcam 1985, 86) Ketcham tehát elismeri a mozgás megkülönböztető szerepét, ugyanakkor a bejárható táj kialakulóban lévő felfogását feloldja az „expanzív” kertben. Szerinte a 414. számban leírt kert

> úgy van kialakítva, hogy a látogató számára változó perspektívákat és különféle pszichológiai hatásokat biztosítson, amelyek egyszerre ösztönzik és tükrözik az elme mozgását. A kert így az időnek nem mint folytonosságnak, hanem mint egyetlen pillanat pszichológiai kitágulásának a jelképévé válik... (Ketcham 1985, 87)

[166] „[A tartam ideája] *a gondolataink láncolatára való reflexióból származik*. Egy nagy ember a következőképpen válaszolt valakinek, aki megkérdezte tőle, mi az idő: *Si non rogas intelligo* (ami ennyit tesz: minél mélyebben elgondolkodom rajta, annál kevésbé értem) […]. A tartamról, az időről és az örökkévalóságról ugyanis nem minden ok nélkül szokás azt gondolni, hogy van valami szerfölött rejtélyes a természetükben.” Locke ugyan azt ígéri, az érzékelés vagy a reflexió „képes lesz ellátni bennünket” ezek ideájával „világos és elkülönített formában” bármennyire „távol állanak felfogóképességünktől” (Locke 2003, 194), azért a tartam rejtélyes, szinte felfoghatatlan volta, s a Szent Ágoston *Vallomásai*ra hivatkozás bizonyos módon rezonál néhány itt tárgyalt proto-esztétikai jelenség titokzatos vagy varázslatos természetére. – A *Spectator* 94-es számában Addison az időről és a tartamról elmélkedik Locke, Malebranche és keleti mesék segítségével.

Sean Silver párhuzamba állítja Addison éremgyűjtő és kertészkedő tevékenységét, s azt mondja, a „tervezés” és a „kitérés *[digression]*” kettős elve érvényesül ezekben, az egyiket a „karteziánus geometria” határozza meg, a másik „a testi mozgás absztrakt logikájára támaszkodik, hogy az idő és a tér különös topográfiáit irányítsa.” (Silver 2016, 129–130) Ez a kettős elv az esztétikai esszékben is kivehető, amelyeket éppen akkortájt írt, amikor a kertje kialakításával is el volt foglalva. Silver értelmezésében a 477-es esszében az „ösvények” és „sétányok” a szokásnak és az asszociációnak felelnek meg az emberi elmében: az „elme mint egész csatornákat vagy ’ösvényeket’ fejleszt ki a gyönyör egyszerű kalkulusa szerint” (Silver 2016, 139). S szerinte is végső soron a tervezésnek, azaz a kertnek és ültetvénynek, prioritása van a tájban való sétáláshoz, barangoláshoz vagy elkalandozáshoz *(digression)* képest. Silver szerint Addison saját kertje és a róla elnevezett sétányokhoz tartozó kertek az „egyenes vonalak” és a „tervezés diadalát, a módszer artikulációját” mutatják. Ez a hagyományos ízlés megjelenik a klasszikusokra való implicit és explicit utalásokban: „Leggyakrabban akkor kelt egy tájkép kellemes asszociációkat Addisonban, amikor Vergilius *Georgiká*ira emlékezteti” (Silver 2016, 144–145 és 147). Tehát a klasszicista ízlés és irodalmi hagyomány, ahogy Ketcham, Silver és mások sugallják, vö. (pl. Youngren 1982; Saccamano 1991; Syba 2009; Walsh 2021), már a Képzelőerő sorozatban vagy a 477-es esszében is dominál. Ezek szerint, egyrészt, Addison mindig csak a klasszikus irodalmi műfajokon keresztül látta élvezetesnek a természeti látványokat, másrészt, az előbbiből is adódóan, mindvégig egy végső soron klasszicista ideálnak megfelelő kert koncepció volt a mérce és a cél, amelybe legfeljebb új elemként integrálódott vagy domesztikálódott a bejárható vagy -sétálható táj tapasztalatának néhány jellemzője.

Mégis, ha a modern „esztétikai” rekonstruálása a célunk, s nem a szerzői szándékok és az adott életműben betöltött összefüggések súlyozása és meghatározása, akkor Addison fentebb kommentált esszéi kétségkívül hozzájárultak a kerten kívüli vadon felértékeléséhez és élvezni megtanulásához a bejárható táj koncepciójának kialakításával. Ezzel valami olyasmi jött létre, ami egyrészt más, mint bármiféle korábbi kert tapasztalat, másrészt önmagában és a (táj)kertbe integrálva létrehozza az érzéki és spirituális egybefonódásának új lehetőségét. Mert nem egyszerűen arról van szó, hogy a vadon domesztikált változata bekerül a rendezett és épített kert koncepciójába (ahogy a fenti breckdenstoni példa mutatta Hutcheson esetében), s mintegy elfoglalja helyét a kert esztétikájában, hanem inkább a hagyományos kertek nyílnak meg a távoli horizontokban, mérhetetlen tágasságokban és

uralhatatlan vadságban megmutatkozó táj felé. Horace Walpole híres megjegyzését idézik sokan, aki William Kentről mondta, hogy a jeles építész és kerttervező „átugrotta a kerítést és megmutatta, hogy az egész Természet kert”; azaz a kert határai lebomlanak, a kert észrevehetetlenül megy át a megműveletlen, vadon természetbe. Ehhez azt tennénk hozzá, hogy erre a lebontásra is kinyílásra *mindenekelőtt* a vadonban megmutatkozó természetre kellett máshogy ránézni: azaz esztétikailag tekinteni, ami azonban, s ez lényeges, nem azt jelentette korszakunkban, hogy kertté domesztikálták, hanem inkább azt, hogy egy csak rá jellemző (új) esztétikumot fedeztek fel benne. Majd a bejárható vadon felől kezdték máshogy szemlélni a kertet is. A nyers természet és annak értékelése felől vetődtek fel aztán természet és művészet egymásra hatásának és prioritásának kérdései is (ahogy ezt a 414-es számban is végigkövethetjük): melyik lehet hatásosabb, melyik és milyen értelemben lehet elsődleges, hogy mi is a viszonyuk a táj vagy a kert tapasztalatában? A hagyományos, bekerített kert koncepciója is evidens módon összekapcsolódott nem evilági tartalmakkal, a paradicsomi kert idilljével, az ember még ártatlan állapotával, a Teremtő és a teremtmények közti tökéletes harmónia, az aranykor stb. eszméjével. Azonban a bejárható táj által nyújtott érzéki-spirituális élmény más típusú. Eltér a misztikus tapasztalattól és fideisztikus változataitól, a teremtés belátható isteni rendjéről szóló kortárs fizikoteológiai vagy deista lelkendező belátásoktól is, hiszen láthatólag a kert és a tervezés hagyományos fogalmi keretében nincs mit kezdeni, nincs mit élvezni, a vadon legzordabb színterein és jelenségein. Éppen a séta (vagy lovaglás, kocsizás, csónakázás), vagy a mozgás képzeletbeli megélése következtében a táj élménye felfokozottan érzéki és testi tapasztalat, a térbeliség és időbeliség intenzív megélhetősége, amely kevéssé látszik illeszkedni a kertek élvezéséhez társított olyan értékekkel, mint nyugalom, béke, kiegyensúlyozottság, vagy a statikus rend és időtlenség ideálja. Stephanie Ross is kiemeli a képzelőerő aktivitása és a mozgás közti összefüggést Addison esetében, mondván, hogy „a kertekben és más természeti tájakon átélt örömünk központi jegye, hogy magunkat valamilyen fajta tevékenység végzése közben képzeljük bele abba a tájba, vagy az arra való reagálásba, azzal a lehetőséggel párosulva, hogy valóban fogjuk magunkat és meg is tesszük azokat a dolgokat.” Ross a kertek és tájak eme jegyét „meghívásnak” nevezi. „Elfogadjuk ezeket a meghívásokat azáltal, hogy gyakorlatoztatjuk a képzelőerőnket, érzékeinket és testünket.” (Ross 1998, 166–167) Ross megállapítása azzal együtt is fontos nekünk, hogy ő maga nem tesz különbséget a kertek és a tájak megközelítése között, a *hortus conclusus*ban és a természeti tájban való mozgás vagy annak lehetősége közt, holott egy tájba vagy egy szabálytalan tájkertbe való „meghívásnak” eleget tenni sokkal több

bizonytalanságot, akár kockázatot jelent, a meglepetések és az újdonsággal való találkozások összehasonlíthatatlanul számosabb ígéretét hordozza vagy provokációját jelenti, és sokkal inkább saját magunkra vagyunk hagyva benne, nem mutogathatunk a kert tulajdonosának vagy tervezőjének koncepciójára vagy ízlésére, nem „jelentkezhetünk ki" és határolódhatunk el olyan egyszerűen, ha nem tetszik.

A térbeliség felől, tehát a mérhetetlen példájával lehetne illusztrálni a bebarangolható táj tapasztalatának modern esztétikai – azaz újszerű érzéki-spirituális – karakterét, amely különbözik mind a pásztori költészet, mind a georgika által inspirált vagy meghatározott természetélménytől, s nincs sok köze e klasszikus műfajok által megjelenített természetközeli életformákhoz sem.[167] Addison álláspontja újszerűségének demonstrálásához Fénelon tanulságos párhuzamot kínál fel számunkra.[168] Így kezdődik az *Értekezés Isten létéről és tulajdonságairól* c. nagy apologetikus mű: „Ha csak kinyitom a szememet, azonnal rácsodálkozom a természet egészét átható művészetre; egyetlen pillantás is elég ahhoz, hogy észleljem benne annak a kezét, aki mindent létrehoz." Persze csak az, képes arra, hogy eljusson ezen a rövid úton[169] „valamennyi igazság forrásához", aki „hozzászokott az absztrakt igazságok mérlegeléséhez és visszavezetésükhöz az első elvekhez". Miközben a „közönséges ember számára, akinek gondolkozása képzeletétől függ *[qui dépendent de leur imagination]*", ez az út nem járható, hiszen az „meghaladja a tisztán értelmi műveletek elvégzésére alkalmatlan szellemek képességét." (Fénelon 2002, 7) Addison ugyanebben az évben jelenteti

[167] Már Ritter is megállapította, hogy a klasszikus költészetben megjelenő vidék vagy a falusi életforma különbözik a modern tájtól, hiszen az „élvező szemlélésnek" nem nyílik tér ott, ahol közvetlen anyagi érdekek, haszon, hozam a valódi tét (Ritter 2007, 120–121, 26j). A szántóvető által megművelt természet esetében evidens módon, de a pásztori költészetben elképzelt természetben is mindig az otthonosságot és az embernek kedves és ismerős közeget lelik fel és dicsérik; a pásztor sípja – legalábbis már Vergilius *Ekolgái*ban – visszhangzik az erdőből, azaz valójában ő tanítja meg az erdőt (a természetet) a saját búját vagy szerelmét dalolni (Desport 1941, 270). Hasznos és/vagy kellemes, az emberit visszatükröző kertté változik a természet mindkét műfajban, a poézis ereje minden természetin felülkerekedik.

[168] Amikor még 1700-ban Addison másodszor járt Párizsban, találkozott Malebranche-son kívül Boileau-val is. Az akkor már félig süket idős mester Homéroszt méltatta neki Fénelonnal – természetesen mint a *Telemaknak, az Ulisses fiának csudálatos történetei* szerzőjével és nem mint teológussal – szemben. Az *Értekezés Isten létéről és tulajdonságairól* c. művének (Fénelon 2002) első (bár időrendben később elkészült) részét még életében megjelenteti; az 1712-es francia kiadásnak már 1713-ban születik angol fordítása a hugenotta menekült Abel Boyer jóvoltából. A mű második, valószínűleg még az 1680-as években írott, részét csak halála után, 1718-ban adta ki a jezsuita R. J. Tournemine; a két rész együtt, más írásokkal kiegészülve, 1731-ben látott napvilágot Marquise de Fénelonnak köszönhetően (Armoghate 1998, 324).

[169] Itt is fontos a pillantás azonnalisága és közvetlensége, a világra való átfogó nyíltsága, mint a harmadik fejezetben a föld alól előbújó emberek (Arisztotelész-Cicero példázatában), ill. a hegy gyomrából kiszabaduló Andrenio (Gracián természeti embere) esetében volt. Fénelon és Addison álláspontja hasonlóképpen állítható szembe egymással, mint a régebbi két elképzelés.

meg Képzelőerő sorozatát, amelyben viszont – mint a tudom-is-én-micsoda alkalmazása kapcsán fentebb már láttuk – ezt olvassuk:

> Elég csak kinyitnunk a szemünket, és a látvány már be is hatolt az elménkbe. A színek önmagukat festik a fantázia vásznára, különösebb gondolati erőfeszítés vagy a szemlélő elméjének munkálkodása nélkül. Nem tudjuk, mi módon, de megérint bennünket a látvány szimmetriája, és azonnal elismerjük egy tárgy szépségét, anélkül, hogy kutatni kezdenénk az okát vagy az alapját. (Addison 2007, 1187)

Akár úgy is tűnhetne, Addison éppen Fénelon szövegére reflektál, s megmutatja, a képzelőerő nagyon is alkalmas – ráadásul intellektuális erőfeszítés nélkül, sokkal többek számára elérhető módon – közvetlenül megragadni a szépséget, s persze ugyanígy a természetben található mérhetetlenül nagyot, azaz a fenségest, és az újszerűt, mely minőségek mindegyikének – mint már láttuk – határozott spirituális vonatkozásai vannak. Addison éppen a kifinomult képzelőerő hiányát rója fel a bárdolatlan embernek, legyen bár az illető mégoly elképesztő intellektus is: az ilyen ember képes pl. az *Aeneis*t olvasva abban találni a legnagyobb élvezetet – miként „korunk egyik legkitűnőbb matematikusa” (Addison 2007, 1185), talán maga Newton –, hogy térképen követi a főhős útját. Fénelon persze csak a szokásos karteziánus gyanakvást vezeti elő a képzelőerővel kapcsolatban. Cambrai érseke az *Értekezés* utolsó fejezetét Isten természete és végtelen attribútumai vizsgálatának szenteli, ennek egyik szakasza a „mérhetetlen *[immensité]*” kategóriáját tárgyalja (mint az isteni végtelenség térbeli aspektusát). A mérhetetlen tereket betöltő istenség modern gondolatát azonban csak a „nevetséges képzelet művének” tartja, mert szerinte valójában:

> Isten nincs sem a világban, sem afölött, végtelen lévén nincsen semmiben *benne* és semmi *fölött*, e kifejezések ugyanis mértékre vonatkoznak; ám Isten mérhetetlen. […] Az ember újra meg újra vissza akar térni az összetetthez, a végeshez, a számhoz és a mértékhez […]; hamisan fogja fel a mérhetetlenséget, amely eszerint a térbeli összefüggések és szubsztanciák végtelenig menő összetétele lenne. […] [A]z örökkévalóság és a mérhetetlenség csodálatos módon kapcsolódik össze; s ugyanazt a dolgot fejezik ki, vagyis az egyszerű és határtalan létet. (Fénelon 2002, 312–313)

Mindez nagyon szép, de nem „esztétikai” a szónak abban az értelmében, ahogy ezidőtájt és később – Burke-nél, Kantnál és másoknál – a mérhetetlen esztétikai változataként érthető fenségesről beszélnek. Addison nagyon világosan elmondja, hogyan látható pozitívan a

képzelőerő szükségszerű kudarca, hogyan élhető meg ez a tapasztalat felemelőként – és esztétikailag (miként fentebb az „Angyali szemsugár" kontextusában már idéztük): „képzelőerőnk szeret eltelni egy tárggyal, vagy valami olyan dolog után kapdosni, ami meghaladja a korlátait *[too big for its capacity]*", amikor „határtalan *[unbounded]* látványokban" gyönyörködünk, „kellemes dermedtséget és lenyűgözöttséget érzünk". Mindent, ami korlátozza elménket, Addison szerint „természettől fogva gyűlölünk", ezzel szemben:

> A tágas horizont […] a szabadság képe: a szemnek itt tere van kóborolni *[range abroad]*, széltében-hosszában bebarangolni *[expatiate]* az előtte nyíló táj mérhetetlenségét *[immensity]*, és beleveszni *[loose it self]* a megfigyelésre kínálkozó tárgyak sokaságába. Az ilyen széles és határtalan látványok éppoly kellemesek a fantázia számára, mint az értelem számára az örökkévalóságról vagy a végtelenségről *[eternity or infinitude]* való töprengés. (Addison 2007, 1188)

Mintha a modern esztétika azzal kezdődne – a jelen példában a végtelen mint mérhetetlen akkor válna fenségessé –, amikor az a bizonyos beleveszés nem a véges jelentéktelenségünk kétségbeejtő egzisztenciális tapasztalataként merül fel, mint leghíresebben Pascalnál, hanem mint egy lehetséges új érzéki-spirituális megélése a világnak és újfajta szemlélete a teremtőjének, amit *csak* a képzelőerő tesz lehetővé számunkra ebben a kóborlós-barangolós formában. A képzelőerő bár továbbra sem képes egyetlen képben megjeleníteni a totalitást, s olykor bele is fáradhat a szárnyalásba, a kóborlásba vagy a barangolásba, *sohasem un bele*: az élmény kimeríthetetlensége és állandó megújulási potenciálja fontosabb lesz a beteljesülés ígéreténél vagy lehetetlenségének rezignált beismerésénél.[170] Addison idézett fenséges-leírásában a szemlélő egyhelyben állni látszik, a mérhetetlen látvány fölötti „kellemes dermedtsége és lenyűgözöttsége" is egyfajta nyugalom, mégis ott van benne az örökös próbálkozás a lehetetlennel – ahogy ezt fentebb Shaftesbury „Moralistái"-ban is láttuk (Shaftesbury 1977, 183–184) –, a vágy a korlátlanság és a szabadság iránt: a tekintet folyamatos kóborlása és barangolása, amely miatt végül a lélek telítődik, hiszen a látnivaló kifogyhatatlan, de soha nem adja fel, ahogy az értelem sem a végtelenről és az

[170] Hasonlóan ahhoz, ahogy Leibniz írja: „A legfőbb boldogság (még ha együtt jár is Isten valamilyen *boldogító színe látásával*, vagyis megismerésével) sohasem lehet teljes, mert Isten, lévén végtelen, sohasem ismerhető meg teljesen. Ezért boldogságunk sohasem lesz olyan teljes élvezet, hogy ne hagyna semmi kívánnivalót […], hanem örökös előrehaladás új gyönyörűségek és új tökéletességek felé." (Leibniz 1986, 303–304) Bár nála az „örökös előrehaladás" mozgását nem lehetne megfeleltetni az esztétikai barangolással.

örökkévalóságról való töprengést. A mérhetetlennel és a barangoló képzelőerővel jellemezhető érzéki-spirituális tapasztalat olyasmi, amit a hagyományos kertek belátható tervezettségük és zártságuk folytán nem nyújthatnak, hiszen az érzéki, az intellektuális és a spirituális architektonikus egységében érdekeltek, nem pedig a fenti kimeríthetetlen dinamizmusban és változásban – mely utóbbiban „az esztétikai" megjelenését látjuk.

„És kiméne Izsák este felé elmélkedni a mezőre…"

Az alfejezet címében szereplő ószövetségi idézet (1Móz 24:63) régi hagyományra utal: aki Istennel akar közvetlen érintkezésbe kerülni, válassza az estét és a határtalan mezőt a magányos meditáláshoz vagy imához. A *Spectator* 565-os esszéjében a mottó Vergilius *Georgicá*jának negyedik könyvéből származik: „hiszen minden csupa isten: / Nézd a magas mennyet, habözön színét, vagy a földet" (ford. Lakatos István); Addison ezzel az írással indítja a három részes alkalmi meditációját az örökkévalóságról és a végtelenségről, amelynek később a – Pascal *Gondolatai*nak első angol kiadását idéző – „Essays Moral and Divine" (1714) címet adta, s amelyről röviden már volt szó az első fejezet végén.

> Tegnap napnyugta környékén sétálni voltam a nyílt mezőkön, amíg az éjszaka észrevétlenül le nem szállt rám. Először a színek gazdagságát és változatosságát élveztem, amelyek a mennybolt nyugati részein jelentek meg: amint ezek halványulni kezdtek és eltűntek, számos csillag és bolygó jelent meg egymás után, amíg a teljes égbolt fel nem izzott. Az éter kékségét rendkívüli módon megemelte és megelevenítette az évszak, amelyben jártunk, és mindazon fényességek sugarai, amelyek keresztül hatoltak rajta. A Galaxis a legszebb fehérségében jelent meg. Hogy betetőzze a látványt, a telehold kelt fel hosszan abban a felhő-fenségben, amelyet már Milton is észrevett,[171] s a természet új képére nyitotta rá a szemet, amely finomabban árnyalt, s puhább fények közé vetett, mint az, amelyet a Nap korábban felfedett számunkra. Amint néztem a Holdat, ahogy fényességében sétál és bejárja útját a csillagképek között, egy gondolat ébredt bennem, amely, úgy hiszem, nagyon gyakran meghökkenti és zavarba ejti a komolyabb és elmélkedésre hajlamosabb embereket. Dávid maga zavarba jött, amikor azon tűnődött: *„Mikor látom egeidet, a te újjaidnak munkáját; a holdat és a csillagokat, amelyeket teremtettél: Micsoda az ember – mondom – hogy megemlékezel róla? és az embernek fia, hogy gondod van*

[171] „Hesperus vezette / e csillagtábort, legszebben tüzelt, / mígnem felhő-fenségben ím a Hold / föltámadt, fénykirályné, föltakarta / páratlan fényét, és az éjre dobta / ezüst talárát." (Milton 1987, 104)

> *reá?”* [Zsolt. 8: 4–5] Ugyanígy, amikor szemügyre vettem a csillagok végtelen seregét, vagy, hogy filozofikusabban szóljak, a Napokét, amelyek akkor rám ragyogtak, azokkal a megszámlálhatatlan bolygókkal vagy világokkal, amelyek a saját Napjaik körül keringenek, azután még jobban tágítottam ezt az ideát, s a Napok és világok egy újabb mennyboltját is feltételeztem, amely még afölött nyílik, amelyet már felfedeztünk, s ezeket még megvilágítja a fényességek egy felsőbb égboltja, mely fények olyan hatalmas távolságban vannak, hogy az előbbi lakói számára úgy tűnhetnek fel, mint a csillagok a mi számunkra, nos, amíg ezt a gondolatot forgattam magamban, csak arra a kicsiny és jelentéktelen alakra tudtam ráeszmélni, aki én vagyok Isten műveinek mérhetetlensége közé születve. (Addison 1965, IV: 529–530)

Pascal ismert gondolatai mellett Fontenelle népszerű *Beszélgetései* is előképként szolgálhattak Addison számára, ráadásul az ott olvasható sorok össze is kapcsolják a fentebb tárgyalt proto-esztétikai vagy esztétikai témák közül a természetben tett sétát, a bájt (a tudom-is-én-micsodát) mint alternatív szépség fogalmat, valamint az álmodozást mint a tapasztalat olyan dimenzióját, amely sűrítettebb, „valósabb” élményt nyújt, s a még csak ezután tárgyalandó motívumokat, mint a Hold fényének szerepét és vele az éjszakai és nappali megvilágítás esztétikai szembeállítását; ezért érdemes kicsit hosszabban idézni, mint az első fejezet végén:

> Egyik este vacsora után sétálni mentünk a parkba. A kellemes hűvösség enyhülést nyújtott a nehéz, forró nap után. A Hold talán már egy órája fenn volt, és ahogy sugarai átszűrődtek a fák ágain, finom eleggyé tompították az éles fehérséget és a szinte feketének látszó zöldet. A legkisebb csillagot sem takarta vagy homályosította el felhő; valamennyi tisztán és fényesen aranylott, és ezt még jobban kiemelte a háttér sötétkékje. E kép láttán elmerengtem, és talán, ha nincs ott a márkinő, hosszas álmodozásba kezdek… […] „Nem találja” – fordultam hozzá -, „hogy egy szép éjszaka még a nappalnál is szebb?” „Igen” – felelte [a márkinő] -, „a nappal szépsége olyan, mint egy tündöklő szőke nőé; az éjszaka szépsége azonban a barna nők gyöngéd szépségével rokon.” […] „Mit sem ér a szépség, ha nem ragad meg bennünket. Vallja be, hogy a nappal sohasem késztette volna olyan kellemes álmodozásra, mint most ez a gyönyörű éjszaka.” […] „A nappal nyilván nem kelt fel bennük [ti. a férfiakban] sem szomorú, sem szenvedélyes érzelmeket. Éjszaka mintha minden pihenne. Úgy tűnik, a csillagok csendesebben haladnak, mint a nap; ilyenkor az égitestek nyugodtabbak; szívesebben megpihen rajtuk szemünk, mert ilyenkor azt képzeljük, hogy az egész természetben egyedül mi álmodunk. És talán azért is, mert a nappal látványa túl egyhangú: nincs más, csak a nap és a kék égbolt; ezzel szemben az ezer és ezer alakzatban szanaszét szórt csillagok látványa talán kedvez az álmodozásnak és a kusza gondolatoknak, melyekben örömest merül el az ember. (Fontenelle 1979, 18–19)

Addison esti természetélményét a nyílt mezőn minden tekintetben a mozgás jellemzi: ő is sétál, miközben az éjszaka is leszáll rá, a Hold is felkel és járja útját a csillagképek között. Az egész leírásban hangsúlyos a szín állandó változása. Az éjszaka szépségeinek bemutatása még Fontenelle szövegéhez képest is részletezőbb és érzékibb, nem beszélve Pascaléról.[172] A Miltonra történő hivatkozás azért érdemel külön figyelmet, mert azon a helyen az *Elveszett Paradicsom*ban az első emberpárra ráboruló káprázatos éjszakáról van szó, azaz az ártatlan emberi tekintet számára hozzáférhető csodálatos látvány még számunkra is jelenvaló (az égi szférákat mindig is romolhatatlannak tekintették, szemben a Hold alatti világgal): az égbolton keresztül nem csak a történelembe vetett előző nemzedékekkel és az utánunk következőkkel vagyunk kapcsolatban – hiszen a természeti látványok közül egyedüliként az éjszakai ég az, amelyről feltehető, hogy ugyanazt éljük át, mint elődeink és utódaink[173] –, hanem még a bűnbeesés előtti emberi állapottal is. Ugyanez a holdfényes éjszaka ráadásul Ádám és Éva első nászának ad keretet Miltonnál; amelyet hálaadás előz meg lugasuk bejáratában:

> Megálltak árnyas kunyhójukhoz érve,
> megfordultak, s a szabad ég alatt
> imádták Istent, ki alkotta mind, mit
> láttak: eget, földet, leget s a szikrás
> holdat, csillagpólust… (Milton 1987, 107)

Mindenesetre ezzel az utalással az *Elveszett Paradicsom*ra, valamint a zsoltáridézettel a kinyíló térbeli mérhetetlenhez egyből temporális és spirituális mélységet is kínál Addison mindjárt az esszé legelején: nem ok-okozati struktúrában vagy asszociáció sorként merülnek fel ezek a dimenziók, hanem egyidejűleg. Tehát végső soron az ember teremtésben betöltött

[172] „Vizsgálja tehát az ember az egész természetet a maga fenséges és teljes nagyszerűségében, fordítsa el tekintetét az őt körülvevő alantas tárgyakról. Nézze ezt a ragyogó fényt, amely örök lámpásként világítja meg a mindenséget, s amikor a földet már csak pontnak látja e csillag leírta hatalmas körpályához viszonyítva, ámulva vegy észre, hogy ez a hatalmas körpálya maga is csupán finom hegyű ceruzával felrajzolt pont ahhoz képest, amelyet az égbolton keringő csillagok írnak le. De ha a látás itt megtorpan is, képzelete azért szálljon csak tovább; elébb fog belefáradni a természet felfogásába, mint a természet a felfognivaló nyújtásába. Ez az egész látható világ csupán észrevehetetlen pont a természet dús keblén. Nincs gondolat, amely meg tudná közelíteni.” (Pascal 1983, 31) – A számos közös mozzanat ellenére feltűnő az érzékileg élvezhető részletek hiánya a leírásban.

[173] Éva kérdésére, hogy mire e sziporkázó égi látványosság, ha átalusszák az éjszakát, Ádám így oktatja: „Járniuk kell utuk a Föld körül / reggel és este, helyről helyre rendben, / hogy a még nem született nemzeteknek / fénnyel szolgáljanak: kelnek, letűnnek, / különben éjjel a Sötét sötéte / ős uralmához jutna…” (Milton 1987, 106).

jelentőségének kérdése egy séta keretében megélhető esztétikai tapasztalatban merül fel. Az „Isten műveinek mérhetetlensége” és a véges emberi egzisztencia közti diszkrepancia vagy inkommenzurábilitás kezdi nyugtalanítani a sétálót, de hogy feloldható lesz a feszültség – ellentétben a „végtelen térségek örök hallgatása rettegéssel tölt el” (Pascal 1983, 108) pascali kétségbeesésével –, azt a séta „esztétikai” karaktere és a benne megélt, időben kibomló gyönyörködő csodálat mintegy előre garantálja.

A hold- és a csillagfény „a természet új képére nyitotta rá a szemet”: az árnyalatok és finomságok új világára, amelyre már a mozgóképszerűen bemutatott, „észrevétlenül” leszálló éjszaka is előre jelez: ez egyúttal a földről az égre való áttérést is jelenti, vagy pontosabban a földinek az égi felé való kiterjesztését vagy kitágítását, amelyet az éj természetes fényei biztosította nézőpontból könnyebb elérni és megélni. A sétáló másfajta mélységet élhet meg az éjszakai természetben, mint napvilágnál. Bár explicit módon erről nem beszél, Addison talán arra is gondolhat, hogy a Nap erős fényében sok apróság eltűnik a szemünk elől, amelyek a Hold szelíd világánál újra előbukkannak. Mindenesetre az „új kép” kapcsán az érzéki gazdagságot és az árnyalatok kimeríthetetlen bőségét hangsúlyozza, aminek semmi köze a fizikoteológiai művekben vagy prédikációkban ez idő tájt a természet csodálatraméltóságára felhozott és előszeretettel emlegetett olyan jegyekhez, mint a fajok gazdagsága (ma azt mondanánk, biodiverzitás), a teremtmények bölcs megtervezettsége vagy a teremtés egészének a legapróbb részletekig kidolgozott rendje. Ami kibomlik az éjszakai séta során, titokzatosnak és kimeríthetetlennek látszik, egyszerre van kint a mérhetetlen térben és bent az emberi lélek legmélyebb rétegeiben. E tapasztalat ezért is függhet *közvetlenül* össze az ember metafizikai helyzetével és az istenséghez fűződő eredeti és személyes viszonyával, ezért hozhat létre olyan lelkiállapotot, amelyben természetesen és szükségképp ébrednek azok a gondolatok, amelyekkel ez az esszésorozat foglalkozni kíván. Itt is, mint más már említett esetekben, a kiinduló érzéki-esztétikai példa (a csillagos ég alatt tett esti séta) nem egyszerűen csak apropója mindannak, ami a meditációkban következik, hanem elválaszthatatlan kerete és bizonyos értelemben megalapozása mindannak.

Szokták Addison esszéjét a protestáns meditációs gyakorlatok hagyományához kötni, ahogy az első fejezet végén jeleztük, s azt mondani, hogy valami olyasmit olvasunk ebben az esszében, amit ismerhetünk már Joseph Hall vagy Robert Boyle híres alkalmi meditációiból. Valóban látszanak strukturális párhuzamok: természettudományosan (hogy „filozofikusabban szóljak”, azaz tudományosabban, fogalmaz Addison is) pontos tényekből és megfigyelhető

fizikai jelenségekből indulnak ki, hogy azokból inspirálódva, analógiák, hasonlatok vagy éppen szembeállítások segítségével, emelkedett gondolatokhoz jussanak. Boyle 1665-ös *Occasional Reflections* című művét kommentálva Courtney Weiss Smith ezt a fajta spirituális gyakorlatot – amely tehát ájtatos technikákat igyekszik kialakítani a „Természet Könyvének" empirikus módon való olvasásához – a következőképpen jellemzi Boyle művéből vett fordulatok segítségével:

> Ez a módszer, amely a természet „számos részletének" „figyelmes megfigyelését" jelentette, a megfigyelőnek „új gyakorlati megfontolást" nyújthatott […], de „utánozni való példákat is kínálhatott, vagy megmutathatta neki valaminek a veszélyét vagy a kellemetlenségét vagy a kényelmetlenségét, amit el kellett kerülnie, vagy gondolatait és érzelmeit az ég felé irányíthatta" […]. A természetre irányuló szoros figyelem mind fizikai tényekhez, mind pedig Istennek az emberekre irányuló akaratát megfejtő kulcsokhoz hozzáfért... (Smith 2016, 33)

Hall és Boyle empirikus megközelítése mégis fontos pontokon eltér Addisonétól, ami szempontunkból, „az esztétikai" feltalálása felől, különösen releváns. Két példát említhetünk illusztrációképpen. Hall *Occasional Meditations* c. könyve tartalmaz egy „Szép kilátás" című gyakorlatot is, amely szinte már esztétikainak tűnő méltatással indul:

> Micsoda gyönyörteli változatossága tárul fel itt a városoknak, folyóknak, hegyeknek, völgyeknek, erdőknek, mezőknek; mindegyik igyekszik kiemelni a másikat, s mind gyönyörködteti a szemet *[delight the eye]*! Így aztán ez nem más, mint egy természetes és valódi tájkép, amelyet ama mindenható és ügyes kéz rajzolt a föld ezen táblájára, hogy gyönyörködtesse a tekintetünket *[for the pleasure of our view]*. Az emberen kívül nincs másik teremtmény, aki képes lenne felfogni ezt a szépséget *[apprehend this beauty]*: helytelen lenne azzal szemben, aki idehozott, ha nem táplálnám a szememet és nem dicsérném Alkotómat. E tárgyak összekeveredése és változatossága az, amely mind az érzékek, mind a lélek *[the sense and mind]* számára megelégedettséget hoz. (Hall 1851, 10)

Túl azon, hogy itt nincs mozgás, hanem egy rögzített pontból történik a kinyíló látvány élvezete, fontos különbség, hogy a szem vagy az érzék és az értelmes lélek szoros és közvetlen szálakkal kapcsolódnak össze, mintegy egy srófra járnak, s így aztán nincs is szükség semmilyen közvetítő elemre köztük: sem képességre, sem lelki beállítódásra. Sem a képzelőerőről, sem a derűről (vagy ahhoz hasonló mást habituális diszpozícióról) nem esik

szó, egyszerűen ebben a kifejtésben nincs számukra hely. A tekintet és az elme működése között a látvány szépségének befogadásakor olyan magától értetődő közvetlenség van, mint a kapott vizuális gyönyör és az Alkotó hálateli dicsérete között. Az ember ugyan kitüntetett a szépség befogadását illetően a többi teremtmény közt, de ez a befogadás – mind az érzéki, mind a lelki szinten – teljesen passzív. Csak ahhoz kell, mintegy erkölcsi kötelességként, erőfeszítést tennünk, hogy akarjuk is befogadni a kapott ajándékot, vagy még inkább, hogy ne akarjuk szándékosan nem észrevenni. Emlékszünk, ehhez képest – szemben amúgy a képzelőerő jelentős filozófiai hagyományával – Addison még a közvetlenül előttünk álló, jelenlévő tárgyak esetében is szükségesnek tartja a képzelőerő aktív közreműködését, hogy azok nagysága, újszerűsége és szépsége gyönyörködtetni tudjon bennünket.[174] Ami azonban e „szép kilátásból" inspirálódott meditációt illeti, ott még világosabban látszik, hogy világnyi különbségek vannak a két szerző között. Hall lelkigyakorlatozója ugyanis, miután a lelke felemelkedett ennyi változatos szépség láttán, eljut ahhoz a fennkölt szemléléshez, amely immár „minden változatosságot nélkülöz" és mindennél „igazabb és teljesebb élvezetet" nyújt: szerinte ide kell konkludálnia minden szép kilátásnak. Erről a spirituális magaslatról nézve „a föld legjava is hitvány és megvetendő". A „mennyei dicsőséget" megtapasztaló léleknek legjobb volna soha vissza sem térnie onnan (Hall 1851, 11). A természeti látvány szépsége – szükségképpeni érzékiségével, egyediségével és változatosságával – csak ugródeszka volt számára, amelyet nem egyszerűen maga mögött hagy a spirituális egységben feloldódó meditáló, hanem egyenesen megvet.

Az *Occasional Reflections* bevezető értekezésében Boyle pontosan ugyanazokat a dávidi sorokat idézi, amelyeket a fentebbi hosszú idézetben láttunk Addison 565-ös esszéjében. Boyle-nál ez az ószövetségi hely az elmélkedés kiindulópontja. Ahogy már az első fejezet utolsó szakaszában is láttuk, a „*Meleteticks*"-nek hívott meditációs gyakorlatát, amely szerinte egyarán üdvös az intellektuális képességeink, valamint az akaratunk és érzéseink *(affections)* számára is, e szavakkal ajánlja:

[174] Donald F. Bond Joseph Glanville 1665-ös definícióját idézi, amely valóban bevett értelmezésnek számított: „Namármost a fizikai tárgyak *egyszerű* felfogóképességét, ha azok jelen vannak, Érzéknek hívjuk; ha nincsenek jelen, akkor helyesen Képzelőerőnek nevezzük" (Addison 1965, III: 536, j3). – Még Locke is határozottan úgy foglal állást, hogy radikálisan különbözik a dolgok valóságos látása, „épp folyamatban lévő érzékelése", mind „az emlékezetből eredőtől", mind az ember „elméjének tevékenységé[től], illetőleg belső képzelgés[étől]…" (Locke 2003, 716–717).

> jó gondolatokat ébreszt, és jó érzéseket *[motions]* kelt […]. Az áhítathoz vezető ezen alkalmas eszköz *[property]* […] nagyon természetes és eredeti leszármazottja a két másik házasságának: az ilyen reflexiók által elnyerhető tudás sugarainak, lévén ezek – hasonlóan a Napéihoz – nem csak Fénnyel, hanem Hővel is rendelkeznek. (Boyle 1848, 46–47)

Majd, miután idézte Dávid fenti szavait – „a valóban ihletett Költőét (aki, mivel nem beszél a Napról, úgy tűnik, éjszaka írta ezt a zsoltárt)" –, „néhány rövid reflexiót" ígér a Hold témájában. Ezután a Hold bizonyos fizikai és asztrofizikai jellemzőire és tulajdonságaira, valamint a Földhöz és a csillagokhoz való viszonyára hivatkozva hasonlatok és analógiák következnek, hogy ezek segítségével elmélkedését „az emberi dolgok változékonyságáról" szóló moralizáló értelmezésekre futtathassa ki (Boyle 1848, 50–51). A végső tanulság az lesz, hogy még amikor a Hold „teli is, sosem mentes a sötét foltoktól; ugyanígy az emberi lélek, sőt, még a keresztény ember lelke is, bár részben megvilágosodott, részben sötétségben marad" (Boyle 1848, 55).

Boyle meditációjában a Hold tudományosan vizsgálható tulajdonságaiból kiindulva az ember számára megszívlelendő egzisztenciális és erkölcsi tanulságokhoz jutunk. Világos és egyúttal megható – vagy lelket melengető – leckéknek szánta ezt az emberi elme mind kognitív, mind erkölcsi értelemben vett elkerülhetetlen tökéletlenségéről. Ebben a merengésben, azonban, a Holdról alkotott kép statikus, az állapotváltozásairól szóló információk ellenére is. Ez a Hold lehetne pusztán egy könyvillusztráció, vagy a meditáló fejében tetszőleges időpontban felidézett emlékkép (leginkább korábban könyvekben látott illusztrációk emléke), az égitest tényleges fizikai látványára, és különösen a természeti közegre, amelyben és ahogy felmerül vagy feltűnik, egyáltalán nincs szükség Boyle legfőbb tanulságainak belátásához. Ezzel szemben Addison esszéjében nem találunk emblémákat vagy hasonlatokat (mindössze a már említett két irodalmi utalást, amely inkább gazdagítja, tágítja a tapasztalatot, mintsem analógiákat szolgáltatna) és az erkölcsi tanulságok sulykolása sem jellemzi. Mint fentebb megjegyeztük, időben kibomló folyamatról olvasunk, mind a néző valós, illetve az olvasó képzeletbeli, sétájának, mind a fokozatos Hold-felkelésnek a formájában.[175] A mozgás által serkentett fizikai és szellemi elevenség nélkülözhetetlen része

[175] A természetben sétáló merengő és az erről olvasó pozíciója között természetesen van esztétikailag fontos különbség, Addison ezt (egyebek mellett) a képzelőerő elsődleges és másodlagos gyönyörei közti különbségként is megragadja, és azt is mondja, hogy az utóbbi hatásában felülmúlhatja az előbbit, de mi továbbiakban is közvetlenül adottra és az elsődlegesre koncentrálunk.

ennek az élménynek. Az olvasót a szöveg ebbe a valódi és eleven mozgásba igyekszik bevonni, ahogy az esszéíró-néző találkozik – mintegy belesétál – a világmindenség mérhetetlenségébe, mint a végtelenség és az örökkévalóság első – vagy inkább eredendő –, tapintható, „esztétikai" változatába. Nemcsak elgondolkodik rajta (mint egy értelmes természetkutató), nem is elsősorban erkölcsi tanulságokat szívlel meg általa (mint egy empirikus lelkigyakorlatozó), hanem teljes személyiségével éli meg vagy néz szembe a mérhetetlenséggel, és egyúttal érzi át vagy ízlelgeti saját egzisztenciális helyzetét a Teremtés egészében. Megdöbbentő találkozás ez, amely világos példája lehet a természeti fenséges elsődleges élvezetének a *Spectator* 412. számából; ugyanakkor emlékeztethet bennünket Shaftesbury „Moralistái"-nak fentebb tárgyalt helyére is, amikor belepillanat „az istenség örvényének félelmes mélyeibe" (Shaftesbury 1977, 184), vagy még korábbról Dennis alpesi átkelésére (Dennis 1693, 33–39). Addisonnál a kezdeti szorongást és aggodalmat (amely nem annyira a kibontakozó esztétikai tapasztalat része, mint inkább a meditatív hajlamú sétáló okoskodásának eredménye), ti. hogy ebben a felfoghatatlanul hatalmas univerzumban elsikkadhat a gondviselő isten tekintete a jelentéktelen ember felett, a „mindenható Isten mindenhatóságának és mindentudásának" újra átgondolása segítségével fel fogja oldani a sorozat további esszéiben, ami – ahogy már jeleztük – a beszámoló legelejétől fogva nem kétséges az olvasó számára.

A „természet új képe" tehát a Hold és a csillagok fényében máshogy feltáruló természet, amelyet kézenfekvőnek látszik összekapcsolni „A képzelőerő gyönyörei" ciklusból jól ismert fordulattal, miszerint a csiszolt képzelettel megáldott ember képes „más fényben" látni a világot, és „az emberek elől elrejtőző elbájoló dolgok egész sokaságát" fedezni fel benne (Addison 2007, 1187).

> Az ember tehát törekedjék arra, hogy ártatlan gyönyöreinek körét olyan tágassá tegye, amilyenné csak tudja, hogy biztonsággal vonulhasson vissza ide, és úgy élvezze őket, hogy amiatt a bölcs ember sem pirulna el. A képzelőerő gyönyörei pedig éppen ebből a fajtából valók, hiszen nem kívánnak olyan gondolkodásmódot, amilyen a komolyabb elfoglaltságokhoz szükséges, és nem is engedik az elmét olyan közömbös és tunya állapotba süllyedni, amilyen az érzékibb örömeinket jellemzi: mintegy gyöngéden megtornáztatja *[a gentle Exercise]* az elmebeli képességeket, fölébreszti azokat a restségből és a tespedésből, de anélkül, hogy munkára fogná vagy nehézségek elé állítaná azokat. (Addison 2007, 1187–1188)

A képzelőerő gyengéd gyakorlatoztatása üdvösen növeli az ártatlan gyönyörök szféráját, például a ligetek és rétek látványa is nagyobb élvezetet okozhat egy ilyen szemlélőnek, mint másnak ugyanezek birtoklásának öröme. A csiszolt képzelőerő embere, a modern esztéta, biztonsággal visszavonulhat ezekbe a tapasztalatokba, mert olyan kielégülést talál bennük, mint a legmagasabb bölcsesség birtokosa, a *Spectator* 93. és 94. számában szereplő bölcs ember, s ha kellő gyakorisággal műveli, akkor derűs kedélyre vagy lelki habitusra is szert tehet, ahogy a *Cheerfulness* sorozat (*Spectator*, 381, 387 és 393) esszéiből kiderül. A „természet új képe", amelyre az 565-os esszé esti sétája során Addison rácsodálkozik, nyilvánvalóan ugyanerre példa, ugyanakkor tovább is magyarázza ezt azzal, hogy a „más fény" itt a hold- és csillagfény lesz, amelynek a napvilággal való szembeállításával játszik el. Ez, egyrészt Bouhours *Entretiens*-jének első beszélgetését is felidézheti, amelyben – ahogy fentebb már emlegettük – a mindig ugyanolyan, hétköznapivá és észrevehetetlenné váló Nappal szemben a mindig változó, kimeríthetetlen élményforrást nyújtó tengert állítják, utóbbival a tudom-is-én-micsoda proto-esztétikai minőségét társítva. Másrészt Fontenelle-t is, aki, ahogy az imént olvashattuk, explicit abban a kérdésben, hogy „a nappal látványa túl egyhangú", amíg „az ezer és ezer alakzatban szanaszét szórt csillagok látványa talán kedvez az álmodozásnak *[rêverie]*" (Fontenelle 1979, 19).

Fontenelle szövege összességében más jellegű, mint Addison esszéje: hiszen tudományoskodóbb is, valamint – a márkinővel folytatott folyamatos flörtölés következtében – mondénabb is. Addison széles mezőn tett esti sétája szellemiségében inkább a *Genezis*t idézi meg, ahogy az alfejezet címében utaltunk erre: „kiméne Izsák este felé elmélkedni a mezőre". David E. Cooper hívja fel a figyelmet arra, hogy több nagy kultúrában is megtalálható olyan tradíció, amely a holdfényes félhomályt és sötétedést kontrasztba állítja a napfénnyel, és az előbbit részesíti előnyben, mondván, a napfényben a dolgok elkülönülten és individualitásukban mutatkoznak meg, amíg a finom holdfényben valódi mivoltukban: végső egységbe összeolvadva. Ilyenkor „a világ akként jelenik meg, amint valóban van, 'bizonyos misztikus homályossággal átitatva'" (Cooper 2013, 83). A „misztikus" jelző helyett szívesebben alkalmazzuk a „titokzatost" vagy a „misztérium-szerűt" a modern „esztétikai" kibontakozásának kontextusában, de alapvetően egyetértünk Cooperrel, hogy valami mélyebb és átfogóbb, egzisztenciális értelemben teljesebb megragadásával és megélésével kapcsolatos a holdfény és a természet finom árnyalatokban megmutatkozó „új képe", szemben az intellektuálisan megragadhatóval és elrendezhetővel, amelyet szokás szerint a fénnyel és világossággal kapcsolunk össze. Cooper idézett könyvében a vízfelületen táncoló és vibráló

napfény elbűvölő jelenségével foglalkozik, amely szerinte a világ nagyon hasonló aspektusára hívhatja fel a figyelmünket, mint a holdfény: a dolgok fúziójára vagy egységére, a mélyükben húzódó tünékeny titokra. A tapasztalat világa – Cooper szerint – azért rejtélyes, mert egy kimondhatatlan ősforrásból származik, amely maga nem lehet tárgya a tapasztalatnak; ez a kimondhatatlanság valóban kifejezhető a félhomállyal és a holdfénnyel, de ekkor – szerinte – az ismeretlen iránti félelemmel és borzongással is összekapcsolódik, holott „a dolgok titokzatos ősforrása, ha valamit egyáltalán, akkor, a hála érzését kelti fel, nem a félelemét, átölelésre hív, nem remegésre" (Cooper 2013, 85). A vízfelületen táncoló napfény (amikor egyszerre látjuk a sziporkázó vibrálást, és vagyunk tudatában azon mélységeknek, amelyeken ez nyugszik) ezért végső soron hatásosabb és adekvátabb metaforája a világ misztériumának. Megjegyzendő, hogy Cooper azért csak fokozati különbségről beszél a csillámló vízfelület és a holdfény hatása között, s azzal is tisztában van, hogy más emberekre más metaforák és képek hathatnak intenzívebben. Mindenesetre, hozzátehetjük, sem Fontenelle-nél, sem Addisonnál nem a félelem és a remegés dominál a holdfényes éjszaka tapasztalatában. A homályosság és az abból származó borzongás vagy rettegés majd csak Burke-nél válik a fenséges egyik fő forrásává – s az ennek nyomán kibontakozó gótikus (rém)regényirodalom hasznosítja először az ebben rejlő lehetőségeket Horace Walpole *Az otrantói várkastély*ával (1764) kezdődően –, de Burke-nél szó sincs a világ titokzatos ősforrásáról ebben az összefüggésben, helyette inkább csak a befogadó testi épségét és életét virtuálisan fenyegető veszélyekről.[176]

[176] A Nap és a Hold már korábban, pl. a hermetikus hagyományban is, az intellektus és a képzelet dichotómiájának felelt meg analógiásan az emberben, miképp az arany Nap és az ezüst Hold a maszkulin isteni szellem és a feminin világlélek kettősségének (és még számos további kettőségnek is). Azonban a felemelkedő esztétikai nem egyszerűen feleleveníteni látszik ezt, mintegy visszanyúlva a modern filozófia képzelőerőt (és az érzékeket) illető gyanakvása előtti időkbe, hanem inkább a Hold alatti világ változékonyságának, átláthatatlanságának, rejtélyes voltának és mindennek az emberi lélek mélységeiben fellelt párhuzamainak a fontosságára mutat rá, hogy e viszony érzéki-spirituális megtapasztalása mással nem helyettesíthető, nem intellektualizálható. A hold- és csillagfényes éjszakai égbolt ugyanakkor régtől kapcsolódik az előző fejezetben tárgyalt álmok és a profetikus látomások koncepciójához is. Az álmok természetszerűleg az éjszakához tartoznak, bennük a self érzékletei intenzívebbek, és a léleknek legalább részben lehetősége van a testi-fizikai és a hétköznapi időbeli korlátoktól megszabadulni. Hagyományosan ez volt Szelénének, a Hold-istennőnek a birodalma, aki – a mítosz egyik változata szerint – *örök álomban* szunnyadó szép kedvesében, a pásztor Endümiónban gyönyörködik éjszakákon át, s akiről például a nyolcadik orphikus himnuszban azt olvassuk – a jeles neoplatonikus Thomas Taylor 1792-es angol fordításában, mert a hozzáférhető magyar számunkra kevésbé alkalmas nyelvi megoldásokkal él –, hogy ő „a korok anyja *[the Mother of Ages]*" és az „éjszaka lámpása", aki „a természet műveinek végső célt rendel *[Who giv'st to Nature's works their destin'd end]*".

A *Spectator* korábban már tárgyalt, rekonstrukciónk egyik kulcsszövegének számító 393-as száma zárja a *Cheerfulness* sorozatot. Az elme ezen már akár esztétikainak is nevezhető habitusával foglalkozó esszében ezt olvassuk:

> A természetfilozófia felkelti a Teremtés iránti ízlést, nem csak a képzelőerő, hanem az értelem számára is gyönyörködtetőnek mutatja be. A természetfilozófia […] áttekinti a Gondviselés számos célját […] és az Isteni Bölcsesség csodáit. […] [O]lyan észszerű csodálatot *[rational Admiration]* kelt a lélekben, amely csak kicsit marad el az Áhítattól. (Addison 1965, III: 475)

Eddig a pontig valóban úgy tűnik, hogy a szöveg Boyle „*Meleteticks*”-ét követi, amire Robert Mayhew is alapozza Addison értelmezését (Mayhew 2004, 84); de Mayhew nem vesz tudomást az ezt követő fordulatról, amelyről a harmadik fejezetben már esett szó, ti. hogy Addison rögvest hozzáteszi: „nem áll mindenkinek módjában ilyenfajta imádatot *[Worship]* felajánlani a Természet nagy Alkotójának, s a szív eme kifinomultabb meditációit gyakorolni” (Addison 1965, III: 475). Ezt követi a már kommentált utolsó bekezdés, amely az egész *Cheerfulness* sorozatot is lezárja. Addison egy bárki által művelhető „gyakorlatot” ajánl, amivel arra szeretné rávenni olvasóit, hogy „moralizálják át a lélek [tavaszi tájban felébredő] természetes gyönyörét”, hogy a „tavasz-gyönyört *[vernal Delight]*” vagy „kellemes ösztönt” „keresztény erénnyé” fejlesszék. S itt érdemes még egyszer idézni a záró sorokat:

> [A] Felsőbb Okra, aki ezt létrehozta, történő hálás reflexió megszenteli ezt [az örömet] a lélekben, s megfelelően felértékeli. A lélek olyan szokásos beállítódásává *[an habitual disposition of mind]* válik, amely megszentel minden mezőt és erdőt, reggeli vagy esti áldozattá alakítja a hétköznapi sétát, és felemeli az örömnek azokat az illékony sugarait – amelyek természetes módon beragyogják és felfrissítik a lelket ilyen alkalmakkor – az üdv és a boldogság *[bliss and happiness]* kikezdhetetlen és örökkévaló állapotába. (Addison 1965, III: 475–476)

Anélkül, hogy vitatni akarnánk azt a hatást, amelyet William Durham, John Ray, Isaac Barrow, Boyle és más fizikoteológusok gyakorolhattak Addison vallásos és „esztétikai” gondolkodására, a lélek itt ajánlott „szokásos beállítódása” nem érthető meg pusztán ebből a forrásból, az nem egyszerűen a *design argument* „esztétikai” (amin ebben az összefüggésben

pusztán „emotívat” szokás érteni) változata (Zeitz 1992, 493).[177] Ha csak a 393-as esszét nézzük, s ha az az „észszerű csodálat” leírásával érne véget, akkor védhetőbb lenne ez az értelmezés. A „szokásos beállítódás”, azonban, feltűnően különbözni látszik az „észszerű csodálattól”, s bár Addison ebben nem explicit, mivel az utóbbiról úgy nyilatkozik, hogy azzal majdnem elérünk az áhítatig *(devotion)*, megkockáztathatjuk, hogy a végén ajánlott esztétiko-spirituális séta során valóban el is érjük azt, legalábbis az esszé ívéből erre lehet joggal következtetni. A bejárható természet élménye vagy a tájtapasztalat nem a tervező isteni bölcsességhez vezet el, pláne nem annak minuciózus részleteihez, avagy a nagy építmény isteni tervének felfogásához. A séta alkalmával az elvárt reflexió tárgya pusztán a Teremtő létezésének és annak elismerése, hogy minden teremtmény neki köszönheti létezését (és ezzel kapcsolatban az általános hála érzése). A tavaszi természetben sétáló inkább egész valójában átérzi, hogy mindezért a csodáért hálával tartozik egy hatalmasságnak, az istenségtől kapott személyes ajándékként éli meg, mintha az ő kedvéért létezne körülötte minden ebben a pompában. A *Cheerfulness* sorozat első darabjában Addison világossá teszi, hogy ez a „derűs lelkiállapot” nem más, mint a „a Természet nagy Alkotója iránt érzett állandó, megszokott hála”, „implicit dicséret és hálaadás” a Gondviselés jótéteményiért, „egyfajta beletörődés abba az állapotba, amelybe helyeztek bennünket, és titkos helyeslése az Isteni Akaratnak, ahogy az az emberhez viszonyul.” (Addison 1965, III: 430) A derűs lelkiállapoton keresztül léphetünk kapcsolatba a gondviselő Istennel, az Akaratát érezzük meg, nem pedig értelmét vagy bölcsességét értjük meg. A kettő nem zárja ki egymást, a fentebb tárgyalt protestáns meditációk is mindkét szólamot fenntartják, ahogy az „észszerű csodálat” esetében Addison is. A végső példa, a sorozat végkicsengése, mégis túlmegy ezen, mert közvetlen kapcsolatot létesít a zsigeri felajzottság és a mennyei boldogság között: a gondviselő istenség ígéretét teszi személyesen megélhetővé vagy előre megízlelhetővé.

A sétáló „esztéta” számára az isteni akarat megélt realitás lesz, hasonlóan ahhoz, ahogy az ignáci lelkigyakorlatoknak is ez volt a végső céljuk. Státusa sokban hasonlít az

[177] Syba szerint a *Cheerfulness* esszékben „a vidámság az az érzelem, amelyet az isteni tervezés természeti instanciáinak felfogása vált ki”, majd a Képzelőerő sorozatban „az alkotói tervezéstől való eltávolodás” figyelhető meg, amely párhuzamba állítható Addison mint kritikus eltávolodásával a „terv nagyszerűségétől” az irodalmi művek „helyi szövegszépségei” felé (Syba 2009, 633–634, j32). Értelmezésünkben, azonban, a két sorozatban van valami más, valami tágabb, mint a tervezésre *(design)* hagyatkozás vagy annak problematizálása. Bizonyos értelemben Addison valóban túllép az intelligens tervezés elméletén, de ez nem jelenti azt, hogy véget érne „teológia és esztétika összefüggése” (Syba 2009, 633–634, j32). A Syba által emlegetett „nem nyilvánvaló” szépségek és „a szerző és az olvasó közti új intimitás” (Syba 2009, 628) is utalhat egy újfajta, „esztétikai” típusú áhítat megjelenésére.

„ájtatos emberére”, akit a *Spectator* 465-ös számában mutat be. Ebben az esszében (amelyet az Arisztotelész-Cicero hivatkozása kapcsán tárgyaltunk már fentebb) Addison annak öt módszerét vizsgálja, hogyan erősíthető meg a hit az emberi lélekben. Ezek közül a negyedikről, az „ájtatos ember” beállítódásáról, azt mondja, hogy az „meggyőzőbb” módja a hit megerősítésének, mint az előzőleg elsorolt praktikus-racionálisak, sőt mint az erkölcsös életvitel. Főleg ez utóbbi érdemel figyelmet, hiszen másutt Addison (egybehangzóan számos teológussal és vallási szerzővel, felekezetektől függetlenül) azt hirdeti, hogy az „erkölcsben tanúsított szokások *[Habits of Virtue]*” és a spirituális boldogságunk témája szorosan összefügg. Például a *Spectator* 447-es számúban úgy fogalmaz – jellegzetesen „esztétikai” szókészletet felhasználva –, hogy erkölcsös életvitelünk teszi lehetővé, hogy még ebben az életben

> élvezzük a következő gyönyöreit. […] [E]zen a világon el kell nyernünk az Igazság és Erény iránti ízlést, ha meg akarjuk ízlelni azt a tudást és tökéletességet, amely arra hivatott, hogy bennünket boldoggá tegyen a következő életben. Azon spirituális örömök és elragadtatások magvait, amelyek majd kinyílnak és kivirágoznak a lélekben az örökkévalóságig, [előzőleg] el kell benne ültetni. (Addison 1965, IV: 72)

Ehhez képest a 465-ös negyedik módszere még ennél is hatásosabb. Ugyan az ötödik ezt is felülmúlja, de az már a világtól elvonult „vallásos meditációk” magányos útja, csak a kiválasztott kevesek – szent emberek, szerzetesek, remeték stb. – számára elérhető (Addison 1965, IV: 143–144), következésképp a többség számára az előző marad a leghatékonyabb:

> Van még egy módszer, amely meggyőzőbb, mint bármelyik az eddigiek közül, s ez a Legfelső Lény szokássá vált csodálata *[habitual Adoration]* mind folyamatos lelkigyakorlatok formájában *[constant Acts of Mental Worship]*, mind külső formákban. Az ájtatos ember nem egyszerűen csak hiszi, hanem érzi, hogy létezik az Istenség. Ténylegesen érzékeli Őt *[actual Sensations of him]*; tapasztalata egybecseng az ésszel; minden Vele való érintkezés után egyre jobban látja Őt… (Addison 1965, IV: 143)

A tavaszi természetben tett séta vagy éppen az éjszakai mezőn tett barangolás kitűnő gyakorlat arra, hogy érintkezések sorozatát kínálja az isteni lénnyel. Ez a tapasztalat egybecseng az ésszel, azaz nem mond ellent az észnek (az a mértéktelen és irracionális rajongás útja volna), s egyáltalán nem érvényteleníti az „észszerű csodálatot *[rational*

Admiration]” sem, ugyanakkor nem is azonos vele. Igaz, hogy „a képzelőerőről lehet úgy beszélni, mint istenadata képességről, amelyet a Teremtő meghatározott célokra tervezett” (Zeitz 1992, 495), és magától Addisontól is kapunk részletes teleológiai magyarázatot a nagy, a szokatlan vagy újszerű és a szép keltette imaginárius gyönyörök lehetségességéről a *Spectator* 413-as számában, vö. (Addison 2007, 1190–1192), mégis ezek a természettudományos, természetes teológiai vagy providenciális magyarázatok nem játszanak jelentős, vagy talán egyáltalán semmilyen, szerepet a természet egyedi és közvetlen esztétikai tapasztalatában, annak struktúrájában, kifejlésében és megélési módjában, hiszen láttuk, a hála általános érzésén kívül semmilyen más okoskodásra nincs szükség. Ezek legfeljebb utólagos értelmezési keretet nyújtanak, amelynek segítségével betagolható az „esztétikainak” nevezhető élmény egy már ismert és presztízzsel rendelkező beszédmódba, de ennek nincs sok köze a tapasztalat újszerűségéhez és vonzó sokrétűségéhez. Utólagos keretezés helyett a 393-as szám közvetlen kapcsolatot mutat be és állít a tavaszi mező természeti szépségei által felajzott „kellemes ösztönünk” „titokzatos kielégülése” és „az üdv és a boldogság […] örökkévaló állapota” között. A kettő közti szakadékot „vallási gyakorlattal” lehet áthidalni. Ennek a gyakorlatnak az eredménye egy olyan lelkiállapot, derű, amelyben nem egyszerűen csak a természetben fellelt bizonyos észleletekben gyönyörködünk, mint amilyen – Isaac Barrow egyik népszerű prédikációjából idézve – a természet „élénk képe”, „vidám hímzése”, „elegáns szimmetriája” (Barrow 1700, II: 87), hanem „amely megszentel minden mezőt és erdőt, reggeli vagy esti áldozattá alakítja a hétköznapi sétát” – az 565-ös számban elmesélt esti séta is egy ilyen megszentelő, megnemesítő, ha tetszik, esztétizáló séta.

Az 565-ös számban a mérhetetlen égbolt alatt sétálás a „fenséges” modern esztétikai tapasztalatának egyik korai példája lehetne, amely során a szerző (és vele az olvasó) élvezhető, ugyanakkor spirituális tartalmakkal átszőtt természeti tájat teremt maga köré; a 393-as szám esetében pedig a tavaszi természeti képekhez kapcsolódóan az „újszerű” (vagy a szépséggel kevert újszerű) esztétikai tapasztalatára találunk példát. Mind a csiszolt képzelőerő és annak finom gyakorlatoztatása, mind a derű megszokássá nemesülő lelki beállítódása adja magát, hogy a folyton változó természeti távlatokat nyújtó és megélhetővé tevő séta dinamizmusával társítsuk, akár utóbbival modellezük. A derű mint lelkiállapot nem tisztán szemlélődő magatartást vagy életmódot eredményez, inkább mozgékony, aktív, produktív hozzáállást feltételez mind a külső, mind a belső világ szempontjából, mint ami képes például a tavaszi természetet átformálni vagy „újrateremteni”, s képes a természeti jeleneteket megszentelt valósággá alakítani, amelyben a térben való áthaladáskor

megtapasztalt öröm „illékony sugarai” időbeli és spirituális „üdvvé és boldogsággá” javulnak *(improvement)*. Érdemes újfent hangsúlyozni, hogy a séta esztétikai aktusa nem felemelkedést kínál, hanem kiterjesztésben elérhető „javulást”: teljesebbé válást, gazdagodást, az életnek a bővülését a túlvilági élet dimenziójáig. A „jó ember” (Addison 1965, III: 475) úgy kel át az életen, hogy közben állandóan gyakorolja képességeit a Teremtés örökös ünnepének élvezetében: a tájban sétálás az egész életút metaforája is lehet. Ez az életmód, mondhatnánk, esztétikai vagy az esztétikaival kiegészült életmód – Hadot-féle *„way of life”* – Addison szerint elválaszthatatlan „a vallás igazi szellemétől”; a *Spectator* 494-es számában olvashatjuk:

> A vallás leszűkíti gyönyöreink körét, de elég tágasra hagyja ahhoz, hogy hívei széltében-hosszában bebarangolhassák *[expatiate in]* […] A vallás igazi szelleme felvidítja, s egyben le is csendesíti a Lelket; […] örökös nyugalommal, zavartalan derűvel tölti el, és a szokássá vált hangoltsággal *[habitual Inclination]* arra, hogy másoknak örömet szerezzen, s arra is, hogy önmagában is örömteli legyen. (Addison 1965, IV: 254)

A Dennis, Shaftesbury és Addison szövegeiben megjelenő bejárható vagy erre mindig csábító természet- és tájtapasztalat a modern esztétikai kidolgozásának egyik fontos mozzanata, amely végső soron ember és Isten közötti kapcsolat új dimenzióit nyitja meg. A vadon felől elgondolt természet, a nyers és műveletlen vidékkel való találkozás egyrészt a befogadó lelkének legmélyebb regisztereit elérő, megrendítő tapasztalatként merül fel, másrészt a közvetlen isteni jelenlét érzésének, megízlelésének alkalmaként. A természetben való séta vagy mozgás mint olyan legalábbis egyik paradigmatikus esete lehet a hagyományos lelkigyakorlatok esztétikai változatának. A sétálás maga, a befogadó testének mozgása a térben, amely azt jelenti, hogy részben megszabadul annak tehetetlenségétől, nehézségétől és restségétől, álomszerű lelki állapotot hoz létre, s közben ez a lelkiállapot – amellyel az előző fejezetben foglalkoztunk más oldalról megközelítve – átalakítja, átlelkesíti, megszenteli, azaz minden esetben gazdagítja a tapasztalatot, átformálja ugyanazt a teret modern értelemben vett esztétikai természetté. Amíg az előző fejezet egyik fő törekvése annak bemutatása volt, hogy a modern esztétikai tapasztalatot eleinte a hétköznapokban végezhető lelkigyakorlatok mintájára gondolhatták el, amikoris a magasabb képességek, mindenekelőtt a képzelőerő, gyakorlatoztatása és egy hétköznapi habitussá váló érzékeny kedély kimunkálása fontosabb volt a magányosan elvonuló, intenzív elmélyülést igénylő meditációnál, s ez utóbbi legfeljebb

az előbbi alkalmi elemeként bukkant fel, addig ez a fejezet a természetben kibomló látvány modern esztétikai élményként való elsajátítását, s egyúttal tájként való feltalálását vagy felfedezését, alapvetően a téren áthatoló mozgásban igyekezett megragadni, amelynek legfeljebb csak speciális esete a természeti látványt tájképként egy pontból kontempláló érdeknélküli szemlélődés.

5. FEJEZET:
F. HUTCHESON ÉS A FILOZÓFIAI ESZTÉTIKA

Francis Hutcheson (1694–1746) az ebben az értekezésben részletesebben tárgyalt szerzők közül az első, aki tudományos értekezést ír „az esztétikainak" nevezhető jelenségről, s megpróbálja azt az akadémiai filozófiai beszédmód keretei között előadni. Ezt „hivatalból" is teszi, hiszen ő az egyetlen egyetemi professzor[178] szerzőink között, akinek ebből adódóan mind akadémiai, mind didaktikai szempontokat egyaránt figyelembe kellett vennie. Ez a hozzáállás, mint látni fogjuk, alapvetően meg is határozza majd, mit és hogyan tud hozzájárulni a modern esztétika feltalálásához.

Historiográfiai tanulságok

A szakirodalomban esztétikája jelentőségének elismerése általában vita felett áll, mégis feltűnő, hogy mindmáig az egyetlen könyvhosszúságú tanulmányt Peter Kivy jegyzi, aki 1976-ban megjelent és sokat idézett művét 2003-ban jelentősebb változtatások nélkül, néhány később született tanulmányával a függelékben, újra kiadhatta (Kivy 2003). A helyzet különös volta még szembeszökőbb, ha tekintetbe vesszük a Hutchesonról szóló tudományos diskurzusban elfogadott, egyöntetűnek tekinthető véleményt, hogy ő volt a legelső filozófus Európában, aki az esztétikával szisztematikusan foglalkozott. René Wellek a *History of Modern Criticism* című klasszikusában kijelenti, hogy „Hutcheson […] írta az első formális értekezést az esztétikáról angol nyelven" (Wellek 1961, 107); igaz, ezt követően összesen három mondatot szentel a korszakos műnek. George Dickie szintén sokat idézett könyvében azt írja, hogy Hutcheson „volt az első, aki szisztematikus, filozófiai jellegű beszámolóját nyújtotta" az ízlésnek (Dickie 1996, 3), és – mintegy két évtizeddel korábban – ehhez még azt is hozzátette, hogy Hutcheson „elmélete prototípusként szolgált a későbbi brit

[178] 1729 decemberében választották meg morálfilozófia professzornak Glasgowban, de csak közel egy év múlva ismerték el formálisan is; székfoglaló előadása az ember természetes szociabilitásáról szólt, vö. (Hutcheson 2006, 191–216), tehát a számunkra legfontosabb művei még az ezt közvetlenül megelőző, a professzori kinevezéshez vezető időszakban születtek.

gondolkodók számára" (Dickie 1974, 60). Legutóbb Paul Guyer nagy esztétikatörténetének első kötetében fogalmazott így: „annak története, amit ma esztétikának nevezünk, mint az akadémiai filozófián belüli szakterületnek a története Nagy-Britanniában […], [Hutcheson] *Inquiry* [*into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*] című művének első részével kezdődött" (Guyer 2014, 98). Számos további szakirodalmi példát is lehetne idézni, de talán ennyi is elegendő, hogy az 1725-ös *Inquiry*t,[179] annak is leginkább első részét, komoly tanulmányozásra érdemes szövegnek tartsuk, mint az esztétika történetének egyik sarokkövét, vagy mint a modern filozófiai esztétika első megnyilvánulását (Hutcheson 2004), hiszen még Baumgarten disszertációját is megelőzi tíz évvel, és negyedszázaddal a nagy *Aesthetica*ja első kötetét. Mégis, az ismertebb nagy esztétikatörténeti narratívákra vetett futó pillantás is elegendő, hogy észrevegyük, vagy mellőzik Hutchesont, vagy röviden és meglehetősen egyoldalúan tárgyalják. Érzékelhető tehát némi feszültség a mű látszólagos nagyrabecsülése és viszonylag csekély mértékű tárgyalása között. Két út kínálkozik ennek feloldására: elismerhetjük, hogy Hutcheson esztétikai eszméinek csak némi történeti érdekessége van, mondhatnánk, ez volt az első kísérlet „az esztétikai" filozófiai nyelven történő megragadására, de valójában, közelebbről nézve, a kifejtett gondolatok nem túlságosan mélyenszántóak, pusztán Shaftesbury néhány meglátásának értelmezései Locke filozófiai módszerének és nyelvének ügyes alkalmazásával. Ráadásul jó érvek szólnak amellett is, hogy valójában nem a szépség vagy a szépérzék érdekli, hanem az *Inquiry* második részében kifejtett morális érzék, az előbbi inkább csak előkészítés az utóbbihoz. De még a morálfilozófiai keret sem menti mindenki szemében, például Robert Norton így fogalmaz: „Hutcheson vélekedése a szépség valódi természetéről […] és eszméi a 'morális érzék' működési mechanizmusát illetően, mely érzék a rendezett szabályszerűség keltette kellemes észleletre reagál, sem nem különösebben új, sem nem megvilágító erejű." (Norton 1995, 42) Talán hasonló megfontolások lehetnek a háttérben, amikor azt látjuk, hogy megemlítik ugyan Hutcheson kapcsán „a szépérzéket" mint terminológiai találmányát, „az egységet a sokféleség közepette" mint elhíresült szépségformuláját, esetleg még az esztétika és az erkölcs összekapcsolására irányuló messze ható törekvését (amely a baumgarteni *analogon*

[179] Ennek hosszú alcímében mindjárt kijelöli a legfőbb inspirációját és legfőbb ellenfelét: „Amelyben a néhai Shaftesbury gróf elveit magyarázzuk és védjük meg *A méhek meséje* szerzőjével [ti. Bernard de Mandeville-lel] szemben" (Hutcheson 2004, 199) – azonban ez csak az 1725-ös első kiadásban olvasható, a későbbiekből minden bizonnyal nem a Mandeville-lel szembeni kritikai él tompításának szándékával tűnt el az alcím, hanem mert Hutcheson rájött, hogy ha morálfilozófiai tekintetben közös platformon is vannak Shaftesburyval (Mandeville, a kálvinisták stb. ellenében), sok tekintetben jelentősen eltér az álláspontjuk, ld. erről részletesen (Grote 2019, 161–181).

*rationis*ként elgondolt „esztétikai” alternatívájának fog tűnni), de aztán e kötelező köröket gyorsan letudva, inkább olyan összetettebb és érdekesebb figurákat tárgyalnak a századból, mint David Hume, Edmund Burke vagy Immanuel Kant. A másik lehetőség e feszültség feloldására az lehetne, ha a modern „esztétikai” genealógiájának keretében tárgyalnánk, s megpróbálnánk olyan kontextusokba helyezni Hutcheson esztétikainak tűnő belátásait, amelyekben talán némi új fény vetülhet rájuk. Ez a fejezet ez utóbbira próbál vállalkozni.

Ha legalább részleges magyarázatot akarunk találni az imént jelzett problémára, azaz Hutcheson kissé mostoha értelmezésére a vonatkozó szakirodalomban, akkor két szempontot érdemes felvetni. Fontos még egyszer hangsúlyoznunk, hogy nem Hutcheson esztétikájának egyes aspektusaival foglalkozó tanulmányokról vagy könyvfejezetekről van most szó, lévén számos ilyen van, sok közülük kiváló és éleslátó, hanem azokról a narratívákról, amelyek szélesebb történeti perspektívát kínálnak, s Hutcheson esztétikáját a modern esztétika megjelenésének kontextusába helyezik, hiszen ez utóbbi folyamat nagyjából egybeesik szerzőnk életével. Feltűnő, hogy ha egy a 17–18. századi esztétikatörténetben történeti vagy elméleti megfontolások következtében Leibnizet tekinti a modern esztétika kialakulása kulcsszereplőjének, akkor Hutchesont vagy teljesen figyelmen kívül hagyják, vagy éppen csak futólag említik. Az ilyen elbeszélésekben többnyire azt állítják vagy sugallják, hogy az esztétika – a filozófiai esztétika – alapvetően német vállalkozás. Ennek kiváló példája Alfred Baeumler 1923-as nagyhatású Irracionalitás-könyve, amely a Leibniztől Kantig terjedő időszakkal foglalkozik. Ebben Hutcheson neve egyszer fordul elő – a fiatal Kanttal kapcsolatban a „morális érzés” emlegetése ürügyén –, akkor is mint „angol pszichológus *[englisch Psycholog]*” (Baeumler 2002, 257), ami önmagában sokat elmond arról, Baeumler mennyire vette komolyan a skót morálfilozófia professzort és munkásságát. Másik jellegzetes példa lehet Joachim Ritter 1971-es „Aesthetik, aesthetisch” szócikke a híres, általa főszerkesztett *Historisches Wörterbuch der Philosophie*ból (Ritter 1971), amely – több más brit filozófus mellett – Hutcheson felett is átsiklik. Természetesen egyáltalán nem csak német szerzők viszonyulnak így Hutchesonhoz: M. H. Abrams kiváló tanulmányában – amely mintegy harminc évvel későbbi, mint a klasszikussá vált, a zseniális művész fogalmának kialakulása mentén bizonyos értelemben szintén a modern esztétika felemelkedésével foglalkozó, könyve, a *Mirror and the Lamp* (Abrams 1953) – ugyancsak Leibniz a központi figura a művészetek hagyományos konstrukciós paradigmájából a modern perceptuális paradigmába való váltás történeti magyarázatában, miközben Hutcheson jelentőségét egyáltalán nem ismeri el, vö. (Abrams 1997). Miként Jeffrey Barnouw sem, aki részletesen

kidolgozza a finom és érzéki észlelés 17. századi módjait Gracián, Bouhours és mások művein keresztül, hogy aztán mindezzel Baumgarten esztétikájának megjelenését készítse elő. Amit Leibniz szerepéről mond ebben a történetben, nagyon jellegzetes:

> Leibniz érzékelésről szóló koncepciójának megértése alapvető az esztétika eredeti jelentésének és szándékának a megítéléséhez, nem csupán abban az értelemben, hogy Baumgarten explicit és szisztematikus formát adott valaminek, amit különböző helyeken Leibniz már sugallt, hanem továbbá abban az értelemben is, hogy amit Baumgarten vázlatosan megfogalmazott és egészében elképzelt, annak gazdagabb tartalom és mélyebb, szélesebb alapozás adható, ha visszatérünk Leibnizhez. (Barnouw 1993, 82)

Barnouw számára tehát Leibniz és az ő érzékelésről vallott felfogása bír kiemelkedő jelentőséggel a modern esztétika kialakulásában, amit kicsit gyengíthet az a tény, hogy Leibnizet sem Baumgarten, sem más wolffiánus filozófusok nem alkalmazták kellő mélységben vagy megfelelően; a fenti idézetben Barnouw is utal erre, mondván, érdemes nekünk, későbbi eszmetörténészeknek, visszatérnünk az eredeti Leibnizhez, mert nála még nagyobb szellemi gazdagságot és a kérdéskör árnyaltabb megragadását találhatjuk. Mindenesetre anélkül, hogy belebonyolódnánk a Leibniz recepció összetett kérdésébe, annyit megjegyeznénk, hogy az általunk vizsgált korszakban Leibniz könyvméretű írásai közül csak az 1710-es *Théodicée*-je és a rövid és enigmatikus *Monadológiá*jának 1721-es latin kiadása volt hozzáférhető. Gondolatait alig vagy egyáltalán nem ismerték szélesebb körökben, így aligha gyakorolhattak nagy hatást a 17. század végi és 18. század eleji proto-esztétikai vagy esztétikai reflexiókra, elmélet-kezdeményekre.[180] A wolffi iskolafilozófia hagyományában persze nagyon is jelen volt Leibniz, Baumgarten 1735-ös disszertációjában – amelynek 116. paragrafusában először használja neologizmusát, az „esztétika *[aesthetica]*” szót (Baumgarten 1954, 78) – hivatkozik is Leibnizre,[181] ez azonban csak annyit jelez, hogy ebben

[180] Leibniz neve és bizonyos tételei ezzel együtt eljutottak Skóciáig is, hiszen Hutcheson is említi az „elégséges alap” elvét – vélhetőleg a *Monadológiá*ból – a „Fantasztikus szépség” tárgyalásakor az *Inquiry*ben (Hutcheson 2004, 39), mint egyik példáját annak, milyen kellemetlenséget okozhat az „egyformaság szeretete” az elméletben; már a „fantasztikus” jelző világosan jelzi a kritikus hangütést. A *Synopsis of Metaphysics* c. tankönyvének egyik jegyzetében viszont ajánlja Leibniz *Théodicée*-jét további olvasmányként (együtt más filozófiai művekkel) a hallgatói számára (Hutcheson 2006, 178, j3).

[181] Simon Grote szerint Baumgarten *Meditationes*ében a hallei pietista teológusok és Wolff-kritikusok nézetei tükröződnek (Grote 2019, 72), azaz talán a Leibniz-hivatkozás nem is a Leibniz-Wolff-féle iskolafilozófia kötelező eleme itt. További érdekes észrevétele Grote-nak, hogy eddigre a görög *aiszthészisz* már évtizedek óta forgalomban volt a hallei teológiában olyan vitákban, amelyek arról szóltak, milyen eszközökkel kommunikál

az évtizedben már kimutatható a hatása a formálódó filozófiai esztétikában, de Catherine Wilson szerint is inkább csak Svájcban és Németországban (Wilson 2006, 443–444). Ezzel szemben Shaftesbury egyes művei, a *Tatler* és a *Spectator* esszéi vagy akár Hutcheson egyes írásai széles körben ismertek voltak, elsősorban francia fordításaik révén Európa-szerte is.

Azok a történeti narratívák, amelyek hajlamosabbak Hutcheson szerepét többre becsülni az imént megidézetteknél, gyakran küzdenek azzal a problémával, hogy vagy a korábbi nemzedék felől, vagy éppen a későbbiek felől nézik és értelmezik, így valamiképpen vagy Locke és Shaftesbury, vagy Hume, Thomas Reid, Adam Smith, Burke és mások teljesítményei árnyékolják le szerzőnkét. Továbbá, ahogy a bevezetésben is jeleztem, erősen tartja magát az a – neokantiánus történészek, mint Baeumler és Cassirer révén is megerősített – stratégia, hogy az esztétika egész korai történetét Kantra kell kifuttatni: minden prekantiánus teljesítmény csak és annyiban érdemel figyelmet, amennyiben előkészítette a kanti esztétika megjelenését, sőt annak is késői formáját, amely *Az ítélőerő kritikájá*ban (1790) öltött testet. Tudható, hogy Kant olvasta is Hutcheson *Inquiry*jét német fordításban, a szabad és járulékos szépség distinkcióját közvetlenül vissza szokás vezetni az abszolút és relatív szépség hutchesoni megkülönböztetésére; a harmadik *Kritika* felosztása esztétikára és teleológiára rímelni látszik arra, ahogyan Hutcheson összefűzte a szépséget és a fizikoteológiát az *Inquiry*ben (Winegar 2017, 85); ha talán nem is közvetlen átvételről van szó, mindenesetre mindketten ugyanúgy gondosan elválasztották az ízlésítéletet az érzéki ítélettől (McQuillan 2017, 91). Az ilyen összecsengések indirekt módon erősíteni látszanak az amúgy is makacsul kitartó teleologikus narratívát az „esztétikai” kibontakozása kapcsán. Dabney Townsend sokat idézett, eredetileg 1987-es, tanulmánya az esztétikai tapasztalat fogalmának alakulásáról a 18. században, végső soron szintén ezt a modellt alkalmazza, amikor úgy fogalmaz, hogy a történet „elején Lord Shaftesbury […], a közepén Francis Hutcheson, aki explicit módon Shaftesburyt tartja szem előtt, és David Hume […], [a] végén Immanuel Kant áll, aki összefoglalja a mozgalmat.” (Townsend 1992, 205) E felsorolásban nem az időrendiség a fontos, hanem hogy Townsend valamiféle „mozgalomnak” vagy egyirányú „mozgásnak” látja ezt, amely Kantban végződik, ő összegzi és teljesíti be. Paul Guyernek tíz évvel a nagy esztétikatörténete (Guyer 2014) előtt megjelent egy tanulmánya,

Isten az emberrel, s az emberi affekciók hogyan involválódnak ebbe a kommunikációs folyamatba. Grote szerint Baumgarten tisztában volt ezzel a szóhasználattal, ráadásul nem is vindikálja magának az „esztétika” szó megalkotását, hanem explicit módon a görög filozófusokhoz és az egyházatyákhoz utal vissza bennünket (Grote 2019, 74).

amely kifejezetten a modern esztétika kezdeteivel foglalkozik. S annak ellenére, hogy vállaltan az 1711 és 1735 közötti időszakot tárgyalja – Shaftesburyt, Hutchesont, Jean-Baptiste Du Bos-t, Addisont és Baumgartent veszi sorra –, szinte végzetszerűen érkezik az alfejezet: „Egy pillantás előre: Kant" címen. Ami azért nem meglepő, mert az egész koncepció kantiánus (Guyer jeles Kant kutató és fordító, elfogultsága innen is érthető lehet), hiszen azt állítja, hogy „a modern esztétika eredetének pillanata" a 18. század második és harmadik évtizedében keresendő, s egy formálódó „központi eszme" köré szerveződik, ez pedig a „képzelőerő szabadsága"; mert „ennek az eszmének a vonzereje […] nagy lendületet adott a korszak esztétikai elmélete robbanásszerű fejlődésének" (Guyer 2004, 15–16). Tehát Guyer szerint a kanti esztétika értelmezhető úgy, mint ami a képzelőerő szabadságának eszméjéből fejlődött ki, így feladatát abban látja, hogy visszamenőlegesen ennek az eszmének a nyomait igyekezzen felkutatni korszakunk filozófiai szövegeiben. Újabb monumentális vállalkozásában – amelynek koncepcióját röviden tárgyaltuk a bevezetésben – a „mentális erőink [ti. az értelem és a képzelőerő] szabad játéka" kanti fogalma (mint egyik eleme annak hármas sémának, amellyel „az esztétikait" kívánja azonosítani) nagyon hasonló funkciót tölt be a prekantiánus történet magyarázatában. Például Hutcheson esztétikájáról azt írja, hogy bár Shaftesburyvel egyetértésben a szépségre adott választ egy természetesen adódó érzésnek *(sentiment)* tartja, ez a válaszreakció „nem a világegyetem *igaz* ontológiai vagy morális szerkezete *megismerésének* egyik formája", inkább afelé mutat, hogy „az elme szabad játékának egyik formája, amelynek csak közvetett kognitív és morális hasznai vannak." (Guyer 2014, 100) Kettős szándék figyelhető meg ebben a megközelítésben: egyrészt Hutcheson esztétikáját beilleszteni abba a fejlődési vonalba, amely Kant harmadik *Kritiká*jához fut ki, másrészt fenntartani a távolságot az esztétikai és a kognitív, morális, ájtatos, orvosi és minden egyéb szempont és érdek között. A „közvetettség" hangsúlyozása mindvégig jellemzi Guyer narratíváját, ami végső soron egy kantiánus igény univerzalizálását jelenti. Ahogy már Andrew Ashfield és Peter de Bolla is kritikusan megjegyezte: „az ilyen típusú történet a teleológiára támaszkodik, explicit módon úgy állítva be a brit [esztétikai] diskurzust, mint egyfajta ruhapróbát Immanuel Kant és örökösei érett filozófiai esztétikájához" (Ashfield–de Bolla 1996, 2).

A Guyer által alkalmazott értelmezői technika nagyon hasonlít a modern esztétika eredetének egy korábbi, az 1960-as évektől széles körben ismertté vált, s aztán nagy vitákat is kiváltó megközelítéséhez, amely az érdeknélküliség fogalma körül bontakozott ki, s azzal kapcsolatban egy speciális „esztétikai attitűd" kialakítását is rekonstruálni igyekezett a

korban. Ezt a narratívát Jerome Stolnitz dolgozta ki (Stolnitz 1961), majd George Dickie-vel folytatott vitájában fejlesztette tovább. Sokan feldolgozták ezt a disputát, amely a korai 1980-as évekig eltartott. Ennek ismertetését, a vitában született tanulmányok felsorolásával együtt, most mellőzzük; a vita jó összefoglalója mellett az egész történeti koncepció megszívlelendő kritikáját már Miles Rind megírta, aki szerint teljesen hiábavaló a kanti érdeknélküliség fogalmát a 18. századi brit szerzőknél keresni, vö. (Rind 2002). Ronald Paulson úgy finomít, hogy legalább kétfajta érdeknélküliségről kell beszélnünk a 18. században, van „erős" és „gyenge" változat: az előbbi a kanti vagy nietzschei, az utóbbit „az angol elméletíróknál [lehet fellelni] Hutcheson kivételével, aki azt erős értelmében vette" (Paulson 1996, 23). Ugyan ez utóbbi megjegyzés vitatható, Paulson – és hasonló értelmű megállapításokat másoktól is lehetne idézni – megfigyelése kétségessé tesz minden olyan vállalkozást, amely ennek az „erős" kanti koncepciónak a történeteként mutatja be a filozófiai esztétika evolúcióját. Az 1728-as *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections* előszavában Hutcheson például így fogalmaz:

> Talán különösnek tűnhet, hogy miközben ebben az *Értekezésben* az Erényt *érdeknélkülinek [disinterested]* feltételezzük, mégis annyit fáradunk, hogy – különféle *Gyönyöreink Összehasonlításán* keresztül – az *Erény Gyönyöreiről* bebizonyítsuk, hogy a legnagyszerűbbek, amelyekre egyáltalán képesek vagyunk, s hogy következésképpen a legigazibb *Érdekünk* az, hogy *erényesek* legyünk. De emlékezzünk ehelyütt arra, hogy bár nem lehetséges olyan *Motivációkat* vagy *Érveket* ajánlani, amelyek közvetlenül felébreszthetnek bármilyen *végső Vágyat*, mint amilyen *saját Boldogságunké* vagy *a többiek iránti Vonzalmainké [publick Affections]* […], mégis ha mindkettő Elménk *természetes Beállítódása*, és semmi sem gátolhatja *a többiek iránti Vonzalmainkat*, csak valamilyen *önző Érdek*, akkor az egyetlen módja annak, hogy a többiek iránti vonzalmainkat csúcsra járassuk, s érvényre juttassuk őket Életünkben, az kell hogy legyen, hogy az *ellentétes érdekekkel kapcsolatos* ezen *Vélekedéseket* eltüntessük, s a többiek iránti Vonzalmaink oldalán felmutassunk egy magasabb Érdeket *[superior Interest]*. (Hutcheson 2002, 5)

Érdekekre hivatkozás nélkül sem a morálfilozófia, sem az esztétika nincs meg ekkortájt; a hutchesoni szépérzék, mint egy másik belső érzék és így az elme másik természetes beállítódása, ugyancsak valamilyen „magasabb érdek" érvényre jutását szolgálja. Vállalva a sommás ítélet kockázatát, talán akkor járunk a legközelebb az igazsághoz, ha az „érdeknélküliséget" a vizsgált korszakban egyszerűen csak az önző- vagy magánérdekektől való mentességként értjük.

Stolnitz, Dickie és Guyer említett megközelítései mind egy „központi eszme” köré szerveződnek (Guyer háromkötetes története ezt a már említett kritérium hármasra finomítja), a modern esztétika kialakulását a kiválasztott kategória homályos, véletlenszerű vagy töredékes korábbi megjelenésétől a Kantban, vagy esetenként Arthur Schopenahuerben végződő, náluk tisztán és tökéletesen kifejtett verziókig követik. Ezek a teleologikus elbeszélések a prekantiánus proto-esztétikák vagy esztétikák hatókörét és jelentőségét szükségképpen erősen redukálják azért, hogy „az esztétikait” az érdeknélküliségben, a képzelet szabadságában, a zseniális művész teremtő aktivitásában, a műalkotás autonómiájában és más hasonló, később megjelenő fogalmakban és azok előtörténeteként láthassák, s egy egyenesvonalú fejlődés kényelmes és könnyen elmesélhető sémájába illesszék. Sem azok a megközelítések, amelyek a modern esztétikát döntően ismeretelméleti problémák kezelésének tartják,[182] sem azok, amelyek egy Kantra kifutó teleologikus narratívát ajánlanak „az esztétikai” kialakulásának értelmezésére egy „központi eszme” felemelkedése története keretében, nem kínálnak megfelelő eszmetörténeti keretet és eszközöket ahhoz, hogy Hutchesonnak a modern „esztétikaihoz” való hozzájárulásának sajátosságait megragadhassuk.

Ahhoz ragaszkodtunk a fentiekben is, hogy a kialakuló modern esztétikai főbb vonásait nem művészeti vagy műkritikai példák alapján lehet rekonstruálni, sokkal inkább egy az egész világra irányuló újfajta „tekintetről” vagy „beállítódásról” van szó, amely természetesen a művészet szféráját is magában foglalja, vö, (pl. Brady 2013, 3; Norton 2015b, 89–90). Korszakunkban „az esztétikai” feltalálásával kapcsolatos erőfeszítések számára az irodalom és a szépművészetek inkább illusztratív példaként szolgálnak, s pontosan ezt látjuk Hutchesonnál is, akinél a paradigmatikus példák arra, ami nála „az „esztétikait” fedheti le, elsősorban természeti jelenetek és dolgok, ill. még a tiszta geometriai alakzatok, amelyek viszont inkább az előbbiek „mögött” vannak, s nem a második természetnek nevezett kultúra termékeinek számítanak. Addisonhoz hasonlóan Hutcheson néha a természeti tapasztalat elsődlegességét az egyetemes hozzáférhetőségéhez köti:

> Valóban igaz, hogy a belső érzékek legnemesebb gyönyöreinek élvezete a természet műveinek szemlélésében mindenki számára megterhelés *[Expence]* nélkül elérhető, a

[182] Természetesen vannak ismeretelméleti dimenziói Hutcheson esztétikai elméletének is, vö. pl. (Paxman 1992–1993), de ettől még nem ezek alkotják a korszakunkban formálódó esztétikai reflexiók és elméletek központi magját.

> szegények vagy az alacsony származásúak ugyanolyan szabadon használhatják ezeket a dolgokat, mint a gazdagok és hatalmasok. Sőt még az olyan tárgyakban, amelyek birtokolhatók, a tulajdonlás [önmagában] csekély mértékben befolyásolja szépségük élvezetét, amelyet gyakran a tulajdonoson kívül mások is élveznek. De aztán vannak ezen belső érzékeknek olyan tárgyai is, amelyek gazdagságot vagy hatalmat kívánnak meg, hogy olyan gyakran használhassuk őket, amilyen gyakran csak tetszik, amint az látható az építészetben, zenében, kertművészetben, festészetben, öltözködésben, díszfogatban, bútorokban, amelyek csak tulajdonlásuk mellett élvezhetők teljesen. (Hutcheson 2004, 77)

A mindent tulajdonává tevő addisoni csiszolt képzelőerő hatóköre mellé, legalábbis a kulturális javak élvezete esetében, Hutcheson odateszi a luxust – amely már ekkortájt is jelentős, de egyre inkább azzá váló morál- és politikafilozófiai kérdéssé növi ki magát az elkövetkezendő évtizedekben –, amelynek élvezete a birtoklás élvezetét is magában foglalja (ami tovább gyengíti az „erős" érdeknélküliség igényének feltételezését Hutcheson esetében). Mindenesetre a belső érzékeinket épp annyira természetesnek, valódinak és gyönyört okozónak találja, mint a külső érzékeinket:

> Az Emberiség elfoglalt része úgy is tekinthet ezekre a dolgokra, mint a túlfűtött képzelőerő könnyed Álmaira *[airy Dreams of an inflam'd Imagination]*, amelyeket egy bölcs embernek, aki eszét követve szilárdabb, a Fantáziától független Javakra törekszik, meg kell vetnie; de némi Reflexió meggyőzhet bennünket arról, „hogy belső Érzékeink kielégülései *[the Gratifications of our internal Senses]* épp annyira természetesek, valódiak és kielégítő Élvezetek, mint bármilyen érzéki Gyönyör; s hogy ezek azok a fő Célok, amelyekért általában Gazdagságra és Hatalomra törekszünk." Mert miben állna a Gazdagság és a Hatalom előnye? […] Csakis abban, hogy kielégíti az Érzékeinket vagy a Gyönyört felfogó Képességeinket. Namármost, ezek az Érzékek vagy Képességek csak Külsők lehetnek? Nem… (Hutcheson 2004, 76)

A felfokozott képzelőerőre és annak álmaira való hivatkozás finoman jelezheti, Hutcheson mennyire tisztában van a formálódó „esztétikai" szókészlettel (amelyet az előző fejezetekben rekonstruálni próbáltuk), miközben ezek legkevésbé sem terminusai az *Inquiry*nek; nem lehetnek azok, csak egy ilyen példázat kedvéért lehet őket beemelni, hiszen egy filozófiai értekezésben csakis komolyan vehető filozófiai fogalmakat lehet használni: amíg a külső és a belső érzékek, a fakultások, az ész és a hozzájuk tartozó elmebeli műveletek legitimek, addig az „esztétikai" képzelőerőre és az „esztétikai" tudatállapotra vonatkozó szavak (még) nem,

ahogy a szépség, a rend és a harmónia is legitim, szemben a „fenségessel”, a „tudom-is-én-micsodával”, a „szellemessel” stb. Mindenesetre Hutcheson szerint a külső érzékek természetes gyönyörei mintájára gondolandók el a belső érzékekéi (az esztétikai tapasztalatéi), sőt ez utóbbiak kielégítése valójában minden gazdagság és hatalom fő célkitűzése: „egy nagy Örökség kizárólagos haszna […] minden bizonnyal az, hogy biztosítja számunkra a Szépség, a Rend és a Harmónia gyönyöreit.” (Hutcheson 2004, 77) Hutcheson a természet, a mindenki számára hozzáférhető természeti tárgyak, a természetes módon működő külső érzékek, az ezek mintájára működő belső érzékek felől gondolja el „a szépség, a rend és a harmónia” – ahogy ő „az esztétikait” leginkább megragadni próbálja az *Inquiry*ben – felett érzett gyönyörünket, ezek magyarázatát és végső célját is ebből a perspektívából tekinti; tehát elméleti szempontból a külvilág, a természet érzéki észlelése az elsődleges, nem pedig a művészetek vagy a kulturális tárgyak.[183]

Esztétika és természetes teológia

Többeknek szemet szúrt már, hogy Hutcheson *Inquiry*jének első részében a leghosszabb szakasz az ötödik, amely a természetes teológiával foglalkozik, továbbá a nyolcadik, záró szakasz a belső érzékek célokának vizsgálatával ismét visszatér a teológiához. Összességében is látványosan nagy teret szentel tehát a teológiának a *par excellence* „esztétikájában”. Peter Kivy, aki külön is kiadta az első részt jegyzetekkel és kommentárral még 1973-ban, felvezetőjében elismeri, hogy „a teológia épp annyira odaillő összetevője Hutcheson szépségfilozófiájának, mint Kanténak az ismeretelmélet vagy Schopenhauerénak a metafizika” (Kivy 1973, 22), de erről többet nem szól, így aligha több ez a kijelentés egy üres bóknál. Különösen, ha már az 1976-os monográfiát vesszük, amelyben egyenesen így fogalmaz: „Hutcheson esztétikai teológiája sajnálatos visszalépésnek tűnik számomra; és nem tudtam leplezni az ezzel szembeni türelmetlenségemet.” (Kivy 2003, 123) Dickie pedig ki is mondja a verdiktet: „Hutcheson teológiai kiruccanása nem lényeges ízléselméletének

[183] Sokat hivatkozott cikkében ezt sérelmezi már Korsmeyer is, ti. hogy a műalkotások kritikai értékelésére sem Hutcheson, sem az *Inquiry* kommentátorai nem fordítottak elég figyelmet, az észlelés analízise érdekelt jobban mindenkit; s az abszolút és relatív vagy komparatív szépség közül is az előbbi tűnik a belső érzék adekvát tárgyának, a második, amelyhez a műalkotások tartoznak, valójában szétfeszíti Hutcheson esztétikai koncepcióját. Mindezt arra futtatja ki, hogy nem a rendszer érdekeit kellene szem előtt tartani egy esztétikában, hanem a művekben megmutatkozó változatos értékekre kellene koncentrálni, vö. (Korsmeyer 1979, 146–150). Amit mi kísérlünk meg itt, az „az esztétikaiban” rejlő sokféleség rekonstrukciója, tehát hogy már az abszolút szépség és a belső érzék szintjén is reduktív módon működik a filozófiai rendszerépítés.

megértéséhez.” (Dickie 1996, 6) Guyer nem ennyire éles, amikor azt írja: „Hutcheson, aki végülis eredendően lelkipásztor volt, azt állítja, hogy Isten benevolanciájának kettős bizonyítéka, hogy olyan világot alkotott, amely tele van tárgyakkal, amelyek egyrész kielégítik a szépérzékünket, másrészt arra késztetnek, hogy szellemi erőinket olyan módon fejlesszük, ami nem esztétikai kontextusokban is előnyünkre válik.” (Guyer 2014, 113) A „végülis eredendően lelkipásztor” fordulat azért azt sugallja, Guyer szerint sem képezik a teológiai kiszólások Hutcheson esztétikájának megkerülhetetlen részét, a hivatásából származó érthető elfogultságról van csak szó. Ugyanakkor fontos, amit e gondolat folytatásaként Shaftesburyvel való összevetés formájában mond: amíg Shaftesubrynél a szépség élvezete vagy értékelése során végsősoron Isten méltányoljuk mint a természeti szépség és az emberi kreatív – szépséget létrehozni képes – képesség közös forrását, azaz Isten volna az esztétikai tapasztalat végső tárgya, addig Hutchesonnál az esztétikai tapasztalat és Isten viszonya „inkább kauzális, mint kognitív”: először kizárólag természeti kategóriák segítségével akarja megmagyarázni a szépség élvezetét, s csak ezután engedi meg, hogy ebben az isteni jóság tükröződjék (Guyer 2014, 113). Guyer ehelyütt az *Inquiry* I. részének viii. szakaszához utal:

> miután az isteni Jóság […] megalkotta a Szépérzékünket *[our Sense of Beauty]* a jelenlegi formájában, ugyanez a Jóság munkálhatott a Nagy Építészben, hogy feldíszítse ezt a roppant Színházat oly módon, ami kellemes a Szemlélők számára, s azt a részét, amely elérhető az Emberek Megfigyelése számára úgy, hogy kellemes legyen nekik; különösen ha feltesszük, hogy úgy tervezte el, hogy Bölcsként, Jóként és egyszersmind Hatalmasként fedi fel magát előttük: mert így az egész Földön mindenfelé erősebb Bizonyítékokat adott nekik a Művészetéről, Bölcsességéről, Tervezéséről és Bőkezűségéről, mint amennyit az emberek azon embertársaik Eszéről, Bölcsességéről *[Counsel]* és Jószándékáról szerezhetnek, akikkel közös Ügyeikről társalognak abbéli teljes Meggyőződésükben, hogy társaik rendelkeznek ezekkel a minőségekkel. (Hutcheson 2004, 81)

Az, hogy egy lépés közbejött a szép és az isteni közötti kapcsolat elgondolásában, még nem feltétlenül jelenti azt, hogy az utóbbi kevésbé fontos, hogy – miként ugyanitt Guyer fogalmaz – a szépség létezése nem szorul rá a vallási bizonyításra, mert, úgymond, „ösztönösen gyönyörködhetünk” benne. Inkább arról van szó, hogy az esztétikai és a spirituális viszonya Hutchesonnál inkább arra hasonlít, amit Addisonnál láttunk, s nem arra, amit Shaftesburynél érteni szokás.

Az imént idézett történészek közül egyedül Kivy, ha vonakodva is, de szentel egy egész könyvfejezetet az esztétika és a teológia kapcsolatának elemzésére (Kivy 2003, 111 skk) Helyenként meglehetősen ironikus hangnemben bírálja az *Inquiry* I. v. fejezetében bemutatott tervezési érvet *(design argument)*. Ugyanígy kritizálja a szépség mint az „egyformaság a változatosság közepette" észlelésének providenciális és teleológiai magyarázatait. Mindehhez Hume *Beszélgetések a természetes vallásról* című művének (Hume 2006) érveit mozgósítja, ill. Kant fizikoteológiát illető bírálatát *Az ítélőerő kritikájá*ból (Kant 1997, 379–386). Egyrészt a tervezési érv utólag könnyű célpont, másrészt megfontolandó az az értelmezés is, hogy Kant nem egyszerűen elutasítja a fizikoteológiát *Az ítélőerő kritikája* második részében, hanem kritikusan újraértékeli a Hutchesonhoz köthető esztétikai hagyományát, vö. (Winegar 2017, 76 skk). Mindenesetre talán nem is maga a tervezési érv felhasználása érdekes, hanem Hutcheson azon a *törekvése*, hogy összekösse „az esztétikait" a teológiaival, s ehhez az 1720-a években a természetes teológia látszott a legjobb eszköznek. Úgy tűnt, problémamentesen összeilleszthető a szépség általa elfogadhatónak tűnő, kanonizált aspektusaival: a szabályszerűséggel, a renddel, a tervezéssel és az intelligenciával, a racionális átláthatósággal szorosan összefüggő szépség tiszteletreméltó hagyományával. Ezért sem véletlen, hogy az *Inquiry*ben kidolgozott esztétikai elmélet alapvetően a látás esztétikája (ami ebben nem csak a klasszikus hagyománnyal, de Addison képzelőerőre kihegyezett „esztétikájával" is megegyezik). Amikor a hallás terültére ér, mindjárt problémákban ütközik, mint hamarosan látni fogjuk. Ugyanakkor Hutcheson számára a fizikoteológia, vagy akár a tervezési érv „esztétikai változata" (Kivy 2003, 112), nem merítette ki a modern „esztétikai" teológiai dimenzióját. Ahogy Crowe megállapítja: a szépérzék ugyan fontos szerepet játszik a racionális vallásos meggyőződések kialakításában (ezt az eddig idézett kommentátorok is elismerik kisebb vagy nagyobb lelkesedéssel), de Hutchesonnál nem csak racionális meggyőződésről van szó, mint a korszakban a legnyilvánvalóbban a deistáknál, tisztában van vele, hogy többről van szó a vallás középpontját affekciók alkotják, az ezeken alapuló meggyőződés kialakításában kulcsszerepe van a szépérzéknek; Hutchesonnál „a vallás valami olyasmi, amit *érzünk,* amibe *elköteleződünk,* és persze azért amiről *gondolkodunk*; bizonyos erények aktív gyakorlása." (Crowe 2011, 726)

Az „esztétikai" és a teológia összefüggése – Grote egy korábbi cikke értelmezésében is – Shaftesbury, Hutcheson és kortársaik esetében olyan „disputákból nőtt ki, amelyek az erkölcsiség, teológiai vitákban gyökerező, megalapozásáról szóltak"; az érintett szerzők

feltételezték", hogy „az emberi lények természetes hajlama arra, hogy gyönyört leljenek az erényben", ami „arra vezetheti őket, hogy eredendően erényesek legyenek anélkül, hogy bármilyen kinyilatkoztatott igazság iránymutatására vagy az isteni büntetéstől való félelemből és isteni jutalmazás ígéretéből származó motivációra szükségük lenne" (Grote 2014, 53). Ugyanakkor ami Grote perspektívájából kivehető, az főként az a jól ismert emancipatorikus folyamat, amelyben a korabeli morálfilozófia felvilágosult változatai igyekeznek megszabadulni a teológia és az egyház gyámkodásától, s „az esztétikai" hasznos eszköznek tűnik számukra ennek a célnak az eléréséhez. Az a megállapítás, hogy „ezek a reformerek azt állították, hogy az emberi lények természetes módon tartalmazzák önmagukban az erényre való képességet, amelyet Istentől kaptak azért, hogy elérhessék a boldogságot ezen a világon" (Grote 2014, 54), azt sugallja, hogy „az esztétikai" és a teológiai közti viszony egy kissé távoli és formális, vagy talán túlságosan általános. Lehetséges egy szélesebb teológiai keretet megadni, amely Hutcheson egész filozófiai vállalkozásának megragadására is alkalmasnak tűnik. A már csak poszthumusz megjelentő *System of Moral Philosophy*ban (1755), például, Hutcheson világosan megalkot „egy különös *rendszert*: egy teodíceát, amelyben az Isteni Gondviselést mutatja be úgy, mint ami gondoskodik az emberi faj boldogságáról. Ez a gondoskodás nyilvánvalóan kivehető […] az emberi természet konstitúciójában, amelyet a különféle vágyak, affekciók, érzékek és képességek […] alkotnak, és mindezek összedolgoznak, hogy előmozdítsák az emberi boldogságot." (Moore 2000, 241) Mindenesetre a fizikoteológiai, morálteológiai és teodíceai rétegek mindegyike egyfajta instrumentális pozícióba helyezi „az esztétikait", s noha ezek mindegyike valóban kimutatható Hutcheson szövegeiben, a továbbiakban olyan elemek rekonstruálására vállalkozunk, amelyekben „az esztétikai" más viszonyban áll a teológiai érdekkel, s amely főleg Addison felől olvasva válik láthatóvá.

Az Addison és Hutcheson közötti kapcsolatot emlegetni túlságosan kézenfekvőnek is tűnhet, azt is gondolhatnánk, bizonyára régen lerágott csont ez a szakirodalomban. Várakozásunkkal ellentétben, azonban, meglehetősen ritka az ilyen vállalkozás, sőt, mintha az utóbbi évtizedekben nem is volna divatos. A modern esztétika újabb angolszász történeteiben Addisont és Hutchesont olykor különböző fejezetekben, sőt különböző kulcsfogalmak apropóján elemzik, arra is van nem egy példa, hogy még az időrendet is felborítva előbb tárgyalják Hutchesont,[184] holott Addison Képzelőerő sorozata, mint általában

[184] Például így tesz Guyer, vö. (Guyer 2009; 2014). Costelloe-nál, aki átveszi James Shelley felosztását a *Stanford Encyclopaedia of Philosophy*ból, miszerint a 18. századi brit esztétákat a belső érzék, a képzelőerő és

a legfontosabb és többnyire egyetlen hivatkozási alap, már 1712-ben megjelent, amíg az *Inquiry* először csak 1725-ben. Ha találunk is megjegyzést kettejükkel kapcsolatban, azok nem mennek túl néhány párhuzamosság említésénél. Clarence deWitt Thorpe-hoz kell újra visszautalnunk, aki egy közel kilencven évvel ezelőtt publikált cikkében meggyőzően és filológiailag pontosan érvel amellett, hogy Addison jelentős és mély hatást gyakorolt Hutchesonra és annak dublini barátjára, James Arbuckle-re. Thorpe részletesen bemutatja Addison hatását Hutcheson életművére az *Inquiry*től a *System of Moral Philosophy*ig a „képzelőerő" mint esztétikai képesség és a hutchesoni „belső érzék" vonatkozásában. Thorpe tanulmányának fő célja az volt, hogy az Addison és Hutcheson közötti szoros elméleti kapcsolat bemutatásával a szakirodalomban addigra már közhelynek számító Shaftesbury–Hutcheson viszonyt háttérbe szorítsa. Arra jut, hogy Hutcheson belső érzéke vagy szépérzéke „épp annyira jöhet Descartes-tól, Hobbestól vagy Locke-tól [következésképpen Addisontól is], mint Lord Shaftesburytől." (Thorpe 1935b, 233) Számunkra Thorpe tanulmányából most egyetlen párhuzam tűnik igazán termékenynek: egyetértünk vele abban, hogy mind a két szerző a természetet részesíti előnyben a művészettel szemben, amikor a csiszolt képzelőerő tapasztalatát tárgyalja; továbbá Addison – s itt Thorpe a fentebb már tárgyalt *Spectator* 414-es esszére utal – leginkább „a puszta természetet vagy legalábbis a kertben és a tájban alkotott művi durvaságot részesíti előnyben az angol kertek 'rendezettségével és eleganciájával' szemben" (Thorpe 1935b, 221). Az ezzel a gondolattal párhuzamba állított Hutchesontól hozott hely az 1728-as *Essay*ből származik, abból a részből, amelyben kifejezetten „a képzelőerő gyönyöreiről" van szó. Thorpe hosszan, bár kivonatosan, idézi az addisoni szókészlettel írt passzust (Thorpe 1935b, 220), itt most csak ennek a bekezdésnek a végét hozzuk a latinul citált Horatius hellyel együtt:

> Vajon nem lehetne-e a természet iránti ízlést *[Taste for Nature]* elsajátítani, amely nagyobb élvezetet okoz, mint a művészet befogadása *[Observation]*? „Illatozóbb, fénylőbb Libya mozaikja a fűnél? / Városon ólomcsőbe szorítva a víz ragyogóbb-e, / mint lejtős patakocskák kristály csörgedezése? / Oszlopcsarnokainkban kerteket ültet az ember, / s egyre dicsérik a házat, ahonnan messzire látni. / Ős-természetet űzz villával, visszafut úgyis…"[185] Vajon egy *mesterséges liget*, a vadon *utánzása*, az *örökzöldek* még zártabb *formái* jobban tetszenek-e, mint a valódi *erdő Isten fáival*?

az asszociáció teoretikusaiként lehet csoportosítani, vö. (Shelley 2022), Hutcheson az első, Addison a második csoportba tartozik, s így egymásra vonatkoztatás nélkül tárgyaltatnak, vö. (Costelloe 2013).

[185] Az idézet Takáts Gyula fordítása Horatius episztoláinak első könyvéből (I. x. 19–24).

> Vajon egy szobor több gyönyört okozhat-e, mint *az ember isteni arca*? (Hutcheson 2002, 114–115)

A művészetek hallatlan kulturális és társadalmi jelentősége ellenére ez a részlet ismételten alátámasztja azt, hogy a természet „esztétikai" megtapasztalásának vizsgált szerzőink általában elméleti prioritást tulajdonítottak, s bizonyos esetekben a hatását is elementárisabbnak tartották bármilyen ember alkotta tárgyénál. Ráadásul Hutcheson – és Horatius – példái még csak nem is az ember számára elérhetetlen dimenziókba, emberfeletti léptékekbe ragadó fenséges természet esetei (talán az erdő lehetne ilyen, de semmi nem utal arra, hogy Hutcheson olyan sötét és borzongató vadonra gondolna, mint amilyen Shaftesbury „szent erdei színtere" volt). Horatius soraiból még egy aspektus érdemel figyelmet: a természet mindig visszatér, akár kerülőutakon, nem is lehet tőle megszabadulni, túlságosan erős szálakkal kötődünk hozzá (miközben a kultúra gyorsan a semmibe foszlik, ha a körülmények kedvezőtlenné válnak).

Thorpe gondolatmenetétől most eltávolodva, két további mozzanatot kell kiemelnünk ehelyütt. Addison a *Spectator* 414-es esszéjében a természet művészettel szembeni előnyét „hatalmasságnak és mérhetetlenségnek", a benne feltáruló „méltóságteli és nagyszerű tervnek" tulajdonítja: „Van valami merészebb és mesteribb a természet durva és gondatlan ecsetvonásaiban, mint a művészi finommunkában és dekorálásban. […] [A] természet vad mezőin […] a látás szabadon kószálhat föl és alá, és végtelenül sokfajta, meghatározott korlát vagy számosság nélküli kép táplálja az éhségét." (Addison 2007, 1192) „A képzelőerő gyönyörei"-nek esztétikai hármasságából a nagyság és az újszerűség minőségei a természeti látványokból kézenfekvőbben és hatásosabban adódnak, mint a művészetekből. A látás szabad kószálása és a végtelenül sokfajta kép a tapasztalat mindig megújulni képes és kimeríthetetlen jellegét erősíti, különösen ha a szükségképp ennél korlátozottabb és kisebb léptékű emberi alkotásokkal vetjük össze őket. A természet esztétikai megtapasztalása (legalábbis első körben[186]) elevenebb, erőteljesebb, dinamikusabb, bőségesebb és kimeríthetetlenebb a művészetek nyújtotta élménynél. Ez cseng vissza a fentebbi Hutcheson idézetben is.

[186] Nem sokkal később Addison már arról beszél, hogy a természetben csak az tetszik, ami a művészetre emlékeztet, később pedig – ahogy majd látni fogjuk – amellett is érvel, hogy a jó költő képes meghaladni a természetet az irodalmi leírásban. Nehéz megmondani, mi ebben a kérdésben Addison határozott álláspontja.

A másik említésre méltó mozzanat, hogy Hutcheson a művivel szembeállított természetes nagyobb élvezetének leírásában egyértelműen vallási szóhasználattal él: „a valódi *erdő Isten fáival*” és „*az ember isteni arca*” fordulatok arra a közvetlenségre utalhatnak, amelyet az említett érzéki tapasztalatok és az inkább megérezhető, mintsem értelmileg felfogható spirituális között állhat fent. Bizonyára nem arról az ártatlan élvezetről van szó, amelyet a korszak naturalistái és fizikoteológusai élveznek, amikor kutatásaik az isteni rend újabb részleteire derítenek fényt, amikor az isteni tervezés újabb bizonyítékaira bukkannak a fizikai világ experimentális tanulmányozása során. E fordulatok hátterében inkább másfajta fejtegetések állnak. A Hutcheson *Essay*éből származó iménti idézet tehát a „képzelőerő gyönyöreivel” foglalkozik, s ugyan itt nem említi Addison nevét, de, egyrészt, ezzel a fordulattal ekkoriban már mindenki a londoni esszéistát társította, másrészt az értekezés korábbi szakaszában Hutcheson explicit módon jelezte kapcsolódását Addisonhoz és szóhasználatához:

> Ha *Elménk minden Meghatározottságát abban a tekintetben, hogy Akartunktól függetlenül Ideákat fogadjon be, s Gyönyört és Fájdalmat fogjon fel,* ÉRZÉKNEK nevezhetjük, az általában értetteken kívül sok más *Érzéket* is fogunk találni. […] Az első osztályba a *Külső Érzékek* tartoznak, mint mindannyian tudjuk. A másodikba a *Kellemes Észleletek [Pleasant Perceptions],* amint a *rendezett, harmonikus és egyforma [regular, harmonious, uniform]* Tárgyakból ébrednek; miként a *Nagyszerűből* és az *Újszerűből [Grandeur and Novelty]* is. Ezeket, ADDISON úr nyomán, hívhatjuk a *Képzelőerő* Gyönyöreinek is; vagy azt a Képességet, amellyel felfogjuk őket, hívhatjuk *Belső Érzéknek [Internal Sense]* is. (Hutcheson 2002, 17)

Ugyanez a referencia megtalálható az *Inquiry*ben is: „A Nagyszerű és az Újszerű a Szépségtől különböző Ideák, amelyek gyakran ajánlanak Tárgyakat a figyelmünkbe. Ennek Oka nem tartozik a jelenlegi Témához. Lásd *Spectator* No. 412.” (Hutcheson 2004, 69) Két dolgot kell aláhúzni: egyrészt az explicit Addisonra hivatkozást mind a két értekezésben ebben az „esztétikait” kérdésben, másrészt, hogy milyen élesen elhatárolja a szépség fogalmát a másik kettőtől (Addison, mint emlékszünk, éppen az összekapcsolhatóságukat, keveredésüket hangsúlyozta), s jelenti ki, hogy utóbbiakkal nem kíván foglalkozni, mert nem tárgyai a vizsgálódásának. Más szavakkal: ami a legérdekesebbnek, legtermékenyebbnek és legmodernebbnek tűnik „az esztétikai” jelenségéből – és bizonyul is annak a század burjánzásnak induló esztétikai elméleteiben –, az egyszerűen nem fér bele az első filozófiai esztétikába.

Ugyan a hivatkozás a Képzelőerő esszékre explicit a fenti helyeken, a *Cheefulness* sorozat darabjai legalább ennyire hatásos előképnek látszanak. A fentebb már többször emlegetett egyik kulcsszövegünkben, a 393-as *Spectator* esszében olvasottak is ott lehettek Hutcheson fejében. A „jó ember" számára, aki „nem süllyedt bele a durvább és érzékibb élvezetekbe", a „Teremtés örökös ünnep *[perpetual feast]* […], minden, amit lát, derűvel tölti el és élvezetes a számára; a Gondviselés olyan sok keggyel *[smiles]* szórta teli a Természetet, hogy lehetetlen a lélek számára […] titkos örömök érzékelése nélkül végigpillantani rajtuk." (Addison 1965, III: 475) Addison a Zsoltárokat is említi, valamint a „tavasz-gyönyört", a természet mindig megújulni képes és ezért kifogyhatatlan élvezetforrásának paradigmatikus formáját, amellyel az érzéki-ösztönszerűt (amely ugyanakkor mégsem hedonisztikus és „durva": ugyanitt kifejezett írja is, hogy csak olyan lélekről beszél, amelyik „nem süllyedt bele a durvább és érzékibb élvezetekbe") szorosan összefűzi az áhítat legmagasabb formáival, legalábbis azokkal a formákkal, amelyek valamiképp „gyakorlással" párosulnak: imával, zsoltáréneklással, reggeli vagy esti sétával a természetben. Addison „esztétikai szemlélődése – ahogy már Thorpe is megjegyezte – gyakran összeolvad a vallásival" (Thorpe 1935b, 224).[187] Mint láttuk, ez jól megfér a természetkutató „észszerű csodálatával" is, amely „csak kicsit marad el az Áhítattól" (Addison 1965, III: 475), ugyanakkor ez utóbbi nem meríti ki az esztétiko-vallási tapasztalatban rejlő potenciált, a legkevesebb, amit mondhatunk, hogy Addison „esztétikai" gyakorlatai ennek egy alternatíváját kínálják, de bizonyos értelemben az „észszerű Csodálat" az újonnan felfedezett tapasztalati forma egyik speciális esetének is tűnhet. A pár héttel később megjelent Képzelőerő esszék 411-es számú darabjában, mint emlékszünk, Addison sorra is veszi, miben térnek el a képzelőerő gyönyörei az értelméitől: „el kell mégis ismernünk, hogy a képzelőerő gyönyörei vannak olyan erősek és magukkal ragadóak, mint [az értelméi]", bár utóbbiakat kifinomultabbnak szokás tartani; s elég „csak kinyitnunk a szemünket", s a látvány máris belénk hatol: a közvetlenségét és könnyebben elérhetőségét (bárki számára hozzáférhetőségét) tekintve a képzelőerő mégis felülmúlja az értelem kifinomult élvezeteit; az esszé végén pedig a jótékony mentálhigiénés funkcióját tekintve is maga mögé utasítja az értelmet (Addison 2007, 1187). A „Gondviselés olyan sok keggyel *[smiles]* szórta teli a Természetet", hogy lehetetlen „titkos örömök érzékelése" nélkül rátekinteni: a természet közvetlenül hat, erőteljesen, ugyanakkor ez egyben ájtatos

[187] Thorpe úgy is fogalmaz ugyanitt, hogy „Addisonnál olykor erős sugalmazást találni a misztikus esztétikai tapasztalatra" (Thorpe 1935b, 224), azonban szerintünk ez, mint ez már hangsúlyoztuk, egy kicsit félrevezető megfogalmazás, mert szemben a misztikus tapasztalattal, az Addisonnál körvonalazódó „esztétikai" sosem akarja maga mögött hagyni az érzékit valami magasabb kedvéért.

tapasztalat is. Az öröm ellenállhatatlan és titkos volta a tudom-is-én-micsoda proto-esztétikai hagyományát is játékba hozhatja, de akár ettől függetlenül is világos igényt jelent be egy egzisztenciálisan jelentős tapasztalati formára, amely az értelem transzparenciára törekvésének mindenkor szembeszegül. A derűs lelkiállapot – amely Addisonnál esztétikainak tekinthető[188] – a hála érzését serkenti a Legfőbb Alkotó iránt, s az ellenállhatatlan és ösztönösen érzett gyönyört a természet szépsége, újszerűsége és nagyszerűsége iránt, a megfelelő esztétikai-spirituális gyakorlatok révén, a túlvilági boldogsághoz köti, azaz egy megélhető, megunhatatlanul izgalmas, a legmélyebb érzéseket érintő tapasztalatban fűzi össze az érzékit a spirituálissal. Az imádkozó vagy az áhítatosan sétáló aktívan vesz részt ebben, még akkor is, ha elementárisan, akaratától függetlenül hatnak rá a természeti látványok; abban ugyanis, ahogyan ezt „a titkos örömöt" „moralizálja", hétköznapi spirituális gyakorlattá fejleszti, végül „a lélek […] szokásos beállítódásává" emeli, amely továbbra is tevékeny marad, ahogy korábban már láttuk:[189] „megszentel minden mezőt és erdőt, reggeli vagy esti áldozattá alakítja a hétköznapi sétát, és felemeli az örömnek azokat az illékony sugarait – amelyek természetes módon beragyogják és felfrissítik a lelket ilyen alkalmakkor – az üdv és a boldogság kikezdhetetlen és örökkévaló állapotába." (Addison 1965, III: 476) A csiszolt képzelettel rendelkező úriember, noha ő művészetekben is örömet lel, a természetet hasonló módon látja, mint a derűs lelkületű: „más fényben". Ez az esztétikai tekintet, ahogy Norton is említi, megjelenik már Steele egy korábbi esszéjében, a *Tatler* 89-es számában (Norton 2015, 90). Steele szerint „a finom ízléssel *[fine Tast]*

[188] Norton úgy fogalmaz, hogy e sorozat utolsó két darabja (a 387. és 393. esszé) azzal foglalkozik, hogy „maga az esztétikai tapasztalat hogyan mozdítja elő a derűs lelkiállapot" kialakulását (Norton 2015b, 92–93). Ketcham pedig arra is felhívja a figyelmünket, hogy a derű *(cheerfulness)* Steele-nél még inkább erkölcsi kategória (Ketcham 1985, 66–67), mi inkább úgy mondanánk, bár anakronisztikusnak hat, hogy egzisztenciális kategória.

[189] Az új, „esztétikai" tapasztalat szempontjából ezt fentebb néhol társ-teremtői aktivitásnak is neveztük, ugyanakkor érdemes észben tartani, hogy a „*create*" ige és származékai előfordulnak ugyan Addisonnál, de mindig a művészi produktivitás oldalán, például a Képzelőerő esszékben (417., 419. és 421. szám). Addison egy későbbi nagyrabecsülője, David Hume néhány évtized múltán, már nagyvonalúbban fogalmaz az esztétikai és morális értelemben vett ízléssel kapcsolatban, ti. hogy az értelemmel – amely „az igazságra és tévedésre vonatkozó tudásunkat" adja – szemben az ízlés „nyújtja a szépség és a csúfság, a vétek és az erény érzését. […] [Ez] valamely kreatív képesség, s a belső érzésektől kölcsönvett színekkel ékesíti és fényesíti a természeti tárgyakat, és bizonyos értelemben új teremtést visz végbe." (Hume 2003, 116) Itt az ízlés a cselekvés indítékaként, a vágy és az akarat első forrásaként jön szóba. Ennek előzményei többször szóba kerültek az előző fejezetekben is: az akaratot befolyásolni, szabadon meghatározni képes tudom-is-én-micsoda vagy szépséges báj kapcsán, s általában a bontakozó esztétikai tapasztalat azon jellege kapcsán, hogy nem elsősorban az értelemhez szól, hanem a lélek érző és akaró részéhez. Hume pontosan ebben a szellemben fejezi be az összevetését 1751-ben: „Az [értelem] mércéje, mivel a dolgok természetében rejlik, örök és megváltoztathatatlan, még a Legfőbb Lény akarata által is, [a]míg [az ízlés] mércéje, mivel az érző lények belső felépítéséből és alkatából fakad, végső soron eme Legfőbb Akaratból származik, amely minden egyes lényt annak sajátos természetével felruházott, és elrendezte a létezés különféle osztályait és rendjeit." (Hume 2003, 117)

rendelkező személy […] képes a világot a természeti szépségek jelentette egyszerűségében élvezni.” Az ilyen boldog ember „folyamatosan meg van áldva *[blessed]* azzal az erős és komoly élvezettel, amely a művelt és nagylelkű *[liberal]* lélekből fakad”:

> ez az úriember kellemesen tölthetné idejét [vidéken], ha nem volnának is nyúl- vagy rókavadászatok a környéken. Az a nyugodt és elegáns megelégedettség, amelyet a tanulatlanok melankóliának hisznek, a tudás és erény emberei számára az igazi és helyénvaló élvezet. Amit mi kikapcsolódásnak *[Diversion]* tartunk, amely egyfajta önmagunkról való megfeledkezés, csak közönséges módja a szórakozásnak *[Entertainment]*, összevetve azzal, amikor önmagunkra figyelünk, önmagunkat ismerjük meg és élvezzük. A hétköznapi emberek gyönyörei a szenvedélyeikben vannak, de ennek a[z utóbbi] fajta élvezetnek a székhelye az észben és az értelemben. A lélek ilyen alkata *[such a frame of mind]* ébreszti azt az édes lelkesedést, amely felfűti a képzelőerőt a természet minden műve láttán, s mindent, ami körülvesz, képpé vagy tájképpé alakít. (Addison 1987, II: 59–60)

A szenvedély itt nagyjából annak felel meg, ami Addisonnál az érzéki élvezet *(sensual delight)* lesz, amelytől élesen megkülönbözteti a képzelőerő ártatlan gyönyörét és persze az értelem finom élvezetét is. Steele-nél még csak ez utóbbit látjuk az értelem és az ész emelkedettebb, sztoikusan bölcs nyugalmában és az ezen lelkialkat *(frame of mind)* nyújtotta igazi élvezetben. A különbségek ellenére ez a passzus összekapcsolhatónak mutatja a lelki diszpozíciót a képezlőerő aktív szerepével, azzal, ahogy „esztétikai” tárggyá képes alakítani mindent önmaga körül. Figyelemreméltó, hogy még Steele sokkal inkább evilági, szekularizált beszédmódjában is felbukkanni látszanak vallási szövegekre jellemző szavak, mint az „áldott” és a „lelkesültség”.

Mint láttuk, Hutcheson azonosítja saját „belső érzék” fogalmát Addison képzelőerejével (Hutcheson 2002, 17), amivel világosan az Addison és Steele esszéiben körvonalazódó esztétikai szókészlethez köti saját elgondolásait. Továbbá használja az „ízlés” és a „finom szellem” szavakat is, általában olyan pozícióban, amelyben felcserélhetőnek tűnnek a belső érzékkel (vagy szépérzékkel). Thorpe is megjegyzi: „Hutcheson ’finom szellemű’ embere […] nyilvánvalóan megegyezik Addison ’csiszolt képzelettel’ felruházott emberével.” (Thorpe 1935b, 218) Ehhez a következőket idézi az *Inquiry*ből:

> Fontolja meg mindenki, mennyire különbözőnek kell feltételeznünk azt az Észlelést *[Perception]*, amellyel egy Költő rendelkezik, miközben a természeti Szépség

> valamely Tárgyának Látványa elragadja, mely tárgy még bennünket is elragad az ő költői Leírásában, attól a hűvös és élettelen Elgondolástól *[Conception]*, amelyet egy unalmas Kritikusban elképzelünk, vagy a *Virtuosó*k egyikében, aki híján van annak, amit finom Ízlésnek hívunk. (Hutcheson 2004, 24)

Minden bizonnyal a Képzelőerő sorozat 411-es száma ihlette ezt a passzust. A költő (azaz az „esztétikai" szemlélő *és* egyúttal művész) elragadtatottságában ez a finom ízlés megőriz valamit Addison képzelőerejének fentebb vázolt vallási-spirituális tartalmaiból. Ugyanakkor érdemes felfigyelni arra, hogy Hutcheson a költőről beszél (ill. indirekt módon a finom ízlésű világfiakról, akik bizonyos értelemben szintén művésznek tekinthetők), ami az imént megpendített aktivitás-passzivitás problémára egy lehetséges válasz.

Ugyanis Hutcheson, ahogy sokhelyütt Addison is, Locke-ot követi az érzékeink alapvető passzivitásának elfogadásában: „A belső Érzék a Szépség Ideái befogadásának passzív Képessége *[passive Power]* minden olyan Tárgyból, amelyben Egyformaság van a Változatosság közepette." (Hutcheson 2004, 67) Ezt a locke-i szólamot helyenként a képzelőerő addisoni használatában is azonosíthatjuk, de ez nála nyilvánvaló ellentétben áll mind a „csiszolt képzelőerő" működésével, mind az éber-álomszerű elvarázsoltság állapotával – miképp azt a harmadik és negyedik fejezetben láthattuk. Addison nem tisztázza a lélek aktivitásának és passzivitásának kérdését az „esztétikai" tapasztalatban, Hutcheson, mint akadémiai értekezést író leendő professzor, nagyobb fogalmi koherenciára kell, hogy törekedjen. Talán ez a magyarázata annak, hogy kettéválasztja a mindenki számára egyöntetűen működő érzéki tapasztalatot az alkotóművész rendkívüli és aktív észlelésmódjától és elragadtatott állapotától, s ezért beszél inkább bizonyos esetekben inkább alkotóművészről (költőről vagy finom ízléssel rendelkező életművészről[190]). Ahhoz az aktív, társ-teremtői tevékenységhez, amellyel a természet szépségei fölötti érzett igazi elragadtatásig el lehet jutni, Hutchesonnak egy formálóerővel rendelkező művészre van szüksége, s ezzel indirekt módon a pusztán passzív szépérzék aktív és produktív alternatíváját állítja fel, s nevezi „ízlésnek" vagy „finom szellemnek". Mondhatnánk azt is, hogy itt csak fokozati különbségről van szó, hogy a költő a természeti szépséget csak annyiban fogja fel másként, hogy belső érzéke pontosabban és figyelmesebben működik. Mégis hajlunk arra,

[190] Bár Hutcheson Shaftesburytől megtanulhatta, hogy: „Kisebb vagy nagyobb mértékben, a maga módján mindenki *virtuoso*: mindenki a maga gráciáját hajszolja, s a maga ilyen vagy olyan alakot öltő Vénuszának udvarol." (Shaftesbury 2008, 76) Mégis, az *Inquiry* ezen a pontján inkább a művészeti tevékenység, ill. az alkotóerő megléte a fontos a *virtuoso* megidézett típusában.

hogy inkább minőségi különbségről van szó, amikor az egyik oldalon a költemény egyszerű olvasója (s még inkább a szélen a bornírt kritikus és a felszínes világfi) áll, amíg a másikon az elragadtatott költő, ill. az ő észlelésmódja. Talán nem erőltetett, ha a Hutcheson-féle költői látásmód mintájául az imént megidézett *Spectator* esszék (csiszolt) szemlélői beállítódását (legyen az derű vagy csiszolt képzelőerő) tartjuk.

Hiszen Hutcheson a passzív képességként bemutatott belső érzékről szóló szakaszban annak több szignifikáns tulajdonságát is elsorolja: a szépérzék nem előfeltételezi innáta ideák meglétét a lélekben (ami világos eltávolodást mutat Shaftesburytől és elköteleződést Locke mellett), ez az egyik természetes erőnk, az elme meghatározottsága arra, hogy *szükségképpen* felfogjon bizonyos tárgyakból érkező bizonyos ideákat – és egyúttal mindezt passzív módon teszi (Hutcheson 2004, 67). Ha szigorúan alkalmazzuk ezeket a kritériumokat, akkor a belső érzék, ill. szépérzék, a híres formula által meghatározott szépség befogadására még csak alkalmas lehet, de a nagyszerű (a fenséges) és az újszerű aligha lehetnek ilyen módon az „esztétikai" tapasztalat tárgyai, ezek esetében a lélek vagy annak speciális „esztétikai" képessége olyan minőségekkel találkozik, amelyek érzékeléséhez vagy megérzéshez sokkal nagyobb befogadói aktivitás, formáló tevékenység vagy bevonódás, szükséges. Nem véletlenül nem foglalkozik sem a naggyal vagy fenségessel, sem az újszerűvel, ezekre ui. nehéz volna még annyira működőképes absztrakt formulát találni, mint amit a széphez sikerült összehoznia. Ezek a minőségek sokkal inkább igénylik egy dinamikus viszony feltételezését a befogadó és a világ között, amelyben az előbbi nem lehet tétlen. Ezzel egy másik oldalról közelítettük meg a már fentebb említett problémát, ti. hogy az első filozófiai esztétikának éppen azt nem sikerül fogalmilag megragadni, ami a leginkább izgalmas, leginkább termékeny, leginkább modern „az esztétikaiban". Így kicsit hasonló helyzet áll elő az értelmezésünkben, mint Shaftesbury esetében a második fejezetben: „az esztétikait" egy olyan háttér előtt pillantjuk meg, amely éppen azáltal emeli ki a fontosságát és újszerűségét, hogy elbeszél mellette, megpróbálja kisebbíteni vagy negligálni. A szépség lesz az addisoni hármasságból az egyetlen, amelyet Hutcheson megtart és elméletének középpontjába állít, de még ez sem a tudom-is-én-micsoda hagyományban újraalkotott szépség, amilyenről Addison is inkább beszél már a Képzelőerő sorozatban, hanem egy hagyományos, architektonikus szépség fogalom. Ennek, mint említettük, megvan az az előnye, hogy sokkal könnyebb beszélni róla egy akadémiai értekezésben, hiszen nagypresztízsű és hosszú filozófiai hagyományra tekint vissza, erre lehet építeni, ill. ehhez csatlakozni, Platóntól és

Arisztotelésztól kezdve, Plótinoszon és Szent Ágostonon át számos középkori és kora modern filozófusig és teológusig, beleértve Locke-ot is.

Összességében tehát Hutcheson filozófia rendszerében, mely rendszer ideálhoz az *Inquiry*től a *System of Moral Philosophy*ig ragaszkodik, úgy tűnik, nincs helye olyan érzékeknek, legyenek külsők vagy belsők, amelyek aktív vagy akár szinte társ-teremtői módon működhetnének. Ha néhol úgy tűnik is, hogy lazítani próbál a megközelítésmódján, a próbálkozás nem jut túl egy-egy megjegyzésen. Az utóbbira lehet példa a „reflexív vagy rákövetkező érzékletek" koncepciója, amelyet már a vizsgált korszakunkon túli, 1742-ben keletkezett *Synopsis of Metaphysics*ben találunk, az emberi elméről szóló második részben. Az érzékletek *(sensations)* kétfélék, elsődlegesek vagy közvetlenek, amikor az elménk közvetlenül prezentálnak egy bizonyos jelenséget, és „*reflexívek* vagy *rákövetkezők [reflexive* and *subsequent]*", amikor egy bizonyos új jelenség jelenik meg általuk az elme számára, amint az egy korábban észlelt dolgon morfondírozik (Hutcheson 2006, 113). Az első csoportba tartoznak a külső érzékek és a belső érzék *(internal sense)* vagy a tudat *(consciousness)*, amely révén minden, ami az elménkbe kerül ismertté válik számunkra – itt a belső érzék már nyilvánvalóan nem a szépérzék szinonimája. Majd következik a második csoport, amely elég népes és vegyes, az imitáció élvezetétől a humorérzékig sok mindenről van szó nagyon röviden, inkább csak felsorolásszerűen. Számunkra az a passzus érdekes, amelyben megfigyelhető némi elmozdulás az „esztétikai" minőségek iránti érzék bizonyos belülről fakadó spontaneitásának elismerése felé. Hutcheson együtt említi az „újszerűt", a „nagyszerűt" és a „hasonlóságot […], amikor az *eltérés* és a *változatosság* szintén jelen van", valamint „bizonyos hangok harmóniáját" – tehát az addisoni újszerű, fenséges és szép triászra nagyon emlékeztetőt – mint „a reflex érzéket" gyönyörködtető eseteket:

> [néhány dolog, amely hat] a külső érzékre és semlegesnek tűnne számára, kellemes […] egyfajta reflektáló érzék számára, amikoris a lélek nem csak a külső érzékleteinek szentel figyelmet, hanem az azokkal együtt járó ideáknak is, s egyfajta benyomástól is meghatódik, mely benyomás különbözik a kellemes külső érzékletektől. (Hutcheson 2006, 118)

Bár ennél jobban nincs kidolgozva ez a felvetés, úgy tűnik, hogy a lélek szimultán figyelme a külső észleletek és a velük járó (asszociált?) ideák iránt képes arra, hogy az eredetileg (passzív módon érzékelt és neutrális) tapasztalatot kellemesé tegye, hogy bizonyos

értelemben belülről átformálja vagy gazdagítsa azt, ami így a lélek aktív hozzájárulására enged következtetni. Mindent egybevetve, azonban, Hutcheson első próbálkozásai „az esztétikai" megragadására sem módszerükben, sem kiterjedésükben nem tűnnek e formálódóban lévő minőség adekvát megközelítésének.

A szépség fajtái

Hutcheson több, „az esztétikai" új jelenségét illető kérdéssel tisztában van, még ha láthatólag nehézséget is okoz az *Inquiry* keretein belüli tárgyalásuk. Tisztában van azzal is, hogy a híres formulájával leírt, hívjuk mostantól így, „filozófiai szépség", amely a természetadta szépérzékünk tárgya, nem az egyedüli fajtája a szépségnek. Tehát a szépségen belül is vannak szétágazások, s itt most nem az általa és a kommentátorok által sokat tárgyalt abszolút és relatív szépség kettőségére utalunk. Ismét 1742-ből, tehát a tárgyalt korszakunk határán kissé túlról bár, de érdemes idézni a James Moorral közösen készített Marcus Aurelius fordításából:

> Azt is észre kell vennünk, hogy az olyan dolgoknak, amelyek ráadásnak tekinthetők ahhoz képest, ami jól megalkotott a természetben, szintén van valami bájuk és vonzerejük *[graceful and attracitve]*. Így a jól megsült cipó megreped és rücskössé válik. […] Ily módon amikor a fügék a legérettebbek, akkor repedezni kezdenek. A teljesen érett olivabogyó esetében az erjedéshez közeli állapot adja meg a gyümölcs igazi szépségét. Így a lecsüngő súlyos kukoricacső, az oroszlán szigorú homloka, a vadkan szájából előtörő nyálhab és sok más dolog, ha külön-külön tekintjük, semmi kellemmel *[comely]* nem rendelkezik; mégis természeti dolgokhoz kapcsolódnak, felékesítik azokat, s élvezetet okoznak a szemlélőnek. Így annak számára, akinek mély fogékonysága van *[a deep affection of soul]*, s mélyen be tud hatolni *[penetration]* az egész felépítésébe, aligha van bármi a természethez kötődő, ami ne kínálkozna kellemesként. Így a vadállatok igazán hatalmas állkapcsai nem kevésbé fognak tetszeni neki, mint a festők és szobrászok által róluk készített utánzatok. Hasonló gyönyörrel nézi ártatlan tekintetével *[chaste eyes]* az öregkor érettségét és grációját *[maturity and grace]* férfiakban és nőkben egyaránt, mint a fiatalság vágygerjesztő bájait *[inviting charms]*. Sok olyat fog tapasztalni, ami nem mindenki számára elfogadható, csak azok számára, akiknek eredendő fogékonysága *[genuine affection of soul]* van a természet és annak művei iránt. (Marcus Aurelius 2008, 40–41)

Érdekes módon Hutcheson már hivatkozott ugyanerre a passzusra az *Essay* harmadik kiadásában (Hutcheson 2002, 93), ahogy az imént idézett modern kiadás szerkesztői helyesen megjegyzik, mégpedig egy „szigorún erkölcsi" érvelésben, miközben – írják a szerkesztők – „Marcus ebben a szakaszban inkább egy esztétikai megfigyelést tett: arra emlékeztette magát és olvasóit, hogy a természetben minden, legyen bár rücskös vagy vénülő vagy formátlan, szép, ha a dolgok természetét mint egészet tekintjük." (Marcus Aurelius 2008, 172) Ez egy shaftesburyánus – vagy sztoikus – értelmezés lenne (vagy manapság pozitív esztétikának mondanánk), ami nincs minden meggyőzőerő híján. Számunkra azonban sokkal érdekesebb a vonzalmak, étvágyak, gerjedelmek, erjedés, bájak alkotta szókészlet, amely bonyolult-bűvös és jórészt láthatatlan vagy titokzatos folyamatoknak – mondhatnánk, vegyi és biológiai reakcióknak és kapcsolódásoknak – a leírására szolgál.[191] Az itt megjelenő szépségnek a báj, az érettség, a tökéletlenség, a titokzatosság, a vonzerő, tehát valójában a tudom-is-én-micsoda nyelvezete felől elgondolt változata bizonyára nem volna kezelhető az „egyformaság a változatosság közepette" formulával (amelynek mellesleg az életvezetés szépségének Marcus Aurelius-féle koncepciójához sem lehetne túl sok köze). A fenti passzusban főleg természeti vagy legalább természet közeli (georgikát idéző) példák, ill. képzőművészeti imitációik, jelennek meg, s a felismerésükhöz és az élvezésükhöz szükséges „megtisztult" vagy „ártatlan tekintet" és a lélek mély vagy eredendő „fogékonysága". Ez bizonyosan nem helyettesíthető be a társasági-társalkodó gyakorlattal kiművelhető finom ízléssel, de nem is egyszerűsíthető le a hutchesoni szépérzékre. Az az egység vagy egyformaság, amire utóbbi rálel a változatosság közepette, bizonyosan nem lehet azonos az egészbe való behatolásban *(penetration)* megidézett egésszel. Hiszen a szépség éppen azért merülhet fel másként, mert itt nem egy érzékre *(sense)*, hanem egy fogékonyságra vagy hangoltságra *(affection of soul)* alapozódik. Az előbbi egy képesség vagy a lélek egy meghatározottsága, amely Hutchesonnál passzív és közvetítő, amíg a Marcus Aureliusnál látott inkább egy lélekállapot, amely eredendően nehezen gondolható el mechanikusként vagy passzívként. Azt ugyanakkor túlzás volna állítani, hogy az ártatlan gyönyöröket nyújtó addisoni képzelőerővel kellene egy szintre helyezni a császár „ártatlan tekintetét"; mindenesetre az „*affection*" egyszerre utal valamilyen különleges érzékenységre, amely sokkal mélyebben és tágabban érzékel, többre reagál, mint a rend, szimmetria, harmónia érzéke, továbbá egy olyan pozícióra való igényt is feltételez, ahonnan a szemlélő képes (átvitt értelemben) az egészet szemmel tartani, vagy talán

[191] Huszti József magyar fordításából is átjön mindez, de talán a Hutcheson és Moor alkotta angolban ez még erőteljesebb, vö. (Marcus Aurelius 1975, 25–26).

pontosabb volna azt mondani: valamiképp érezni az egészet. Ennek a passzusnak egy ilyen típusú „esztétikai” olvasata azonban összeegyeztethetetlen az *Inquiry* „filozófiai szépségével”, Hutcheson talán ezért is tekinthetett el ettől és moralizálta át ugyanezt a helyet az *Essay*ben.

Ezzel együtt találunk olyan elszórt megfigyeléseket az *Inquiry*ben a „relatív vagy komparatív szépség” tárgyalásánál, amelyek emlékeztethetnek Marcus Aurelius megjegyzéseire. Például annak kapcsán, hogy az imitáció szépsége nem igényli a tárgy abszolút szépségét: „az idős Kor Torzulásai *[Deformitys]* egy Képen, a legdurvább Sziklák vagy Hegyek egy Tájképen, ha jól ábrázolják őket, bőségesen rendelkezhetnek Szépséggel, bár talán nem olyan nagyszerűvel, mint ha az Eredeti abszolút szép volna, és még jól is lenne ábrázolva.” (Hutcheson 2004, 42) A harmadik kiadásban ehhez még hozzáteszi: „Sőt, talán, az Újszerű kedvéért előnyben részesíthetjük a Szabálytalan Ábrázolását *[the Representation of Irregularity]* is.” (Hutcheson 2004, 207) Feltűnőek a feltételes módok és a „talán”-ok ezekben a megfogalmazásokban. Vagy, ahogy már a negyedik fejezet példájában, ahol a vadon és a kert viszonyának értelmezéséről volt szó, idéztük: „a Virágoskertek *[Gardens in Parterres]*, Kilátók, párhuzamos Sétányok kialakításánál gyakran mellőzik a szigorú szabályszerűséget, hogy a Természetet Utánozzák még bizonyos Vadságaiban *[Wildnesses]* is.” (Hutcheson 2004, 44) Úgy tűnik, a relativizáló és elbizonytalanító megfogalmazások mellet a szabálytalanságban, deformitásban, durvaságban megpillantóható és ugyanakkor erős vonzerővel rendelkező minőséget, „az esztétikai” komplexumának egyik jellegzetes aspektusát, Hutcheson ugyan érzékeli, de az utánzás (a komparatív szépség) szférájába helyezi, noha Marcus Aureliusnál egyértelműen a természethez vagy a természet közelihez (és csak azt követően annak utánzásához) tartozott. Mintha Hutcheson a szépségnek ezt a típusát elméletileg veszélyesnek tartaná, pontosabban saját elméletére veszélyesnek tartaná, és úgy próbálná meg kanalizálni és megszelídíteni, hogy az imitáció ember-alkotta szférájába száműzi.

Van azért olyan aspektusa az „esztétikai” modern tapasztalatának, amely ennél is rosszabbul járt. A fenséges megélésnek azon módjai, amelyeket az előző fejezetekben már többeknél láttunk, végképp integrálhatatlanok a „filozófiai szépség” elméletébe. Például Shaftesburynél az erdei színben, ahol, emlékszünk, egy titokzatos isteni jelenlét közvetlenül megélhetővé vált a mély árnyékok, rejtelmes hangok jellemezte környezetben. Miközben titokzatos erő munkált az elmén, a fantázia végig aktív maradt, s tovább fokozta az élmény

intenzitását. A természet fényes és ragyogó részeihez képest, némiképp meglepő módon, kitüntetettekké váltak az ilyen homályosabb helyek, ahol a gyenge szemünk elől mindig felhő fátylába burkolódzó istenséget lehet közvetlenül megérezni. Addisonnak a *Spectator* 565-ös számában leírt esti sétája is eszünkbe juthat, a természet azon új képe, amely nem a világos és elkülönült dolgok látképét nyújtja, hanem finom és gazdag árnyalatokat, amikor, Miltonnal szólva, „felhő-fenségben" felemelkedik a Hold, és ebben az ősi fényben a legmélyebb és legszemélyesebb egzisztenciális kérdések merülnek fel és kapnak választ a mérhetetlen éjszakai égbolt alatt megérzett gondviselő istenség jelenlétében. Sokat mondó, hogy Hutcheson is megemlít hasonló összetevőket az *Inquiry*ben, de a következőképpen:

> A Pogány Papok Ravaszsága *[Cunning]* az ilyen homályos helyeket [ti. a ligeteket és az erdőket] az Istenségeik kitalált Jelenéseinek Színhelyévé tehette; és innen aztán mi is valami Isteninek az Ideáját kapcsoljuk hozzájuk. […] A Gótikus Épületek halvány Fényét ugyanezzel az idegen Ideával Társítjuk *[Association]*, amit költőnk ebben a jelzőjében megmutat: „vallásos félhomály". (Hutcheson 2004, 67–68)

A *„Dim religious Light"* Milton egy korai, *Il Penseroso* című költeményéből származó sor, de Hutcheson semmiféle „esztétikai" hatást nem tulajdonít neki, miként a félhomály és az isteni kapcsolatát is csak valami avítt csökevénynek tartja akár természeti, akár művészeti formában tapasztaljuk. Egy végső soron kiküszöbölendő, káros asszociációnak, amelyet a „pogány" és a „gótikus" jelzővel is igyekszik diszkreditálni (emlékszünk, Shaftesbury „antik világot" és „szent erdei színtereket" emlegetett). Ami titokzatos és izgalmat keltően kiismerhetetlen, az itt egyszerűen egy természetellenes és önkényes asszociáció lesz. A „filozófiai szépség" elmélete csak a természet vagy a világ ragyogó és fényes oldalával tud foglalkozni, azzal kompatibilis. Az ehhez fűzhető spirituális-vallási vonatkozások ezért is merülnek ki szinte teljes mértékben a természetes teológiákból, fizikoteológiákból, esetleg a teodíceákból ismert megfigyelésekben és tételekben. Ebben a transzparens, rendezett és homályos asszociációkat és előítéleteket magából kivető világ-konstrukcióban minden szabálytalan elfogadhatatlan és elviselhetetlen, legfeljebb az utánzás formájában lehet élvezni, amikor is értékét az ábrázolás minőségéből, hogyanjából, mesterségbeli tökéletességéből nyeri. Más szavakkal, szükség van arra, hogy a művész megszelídítse a szabálytalant, a nyerset, a zordat; a hutchesoni esztétikai szemlélő maga nincs megáldva azzal a tehetséggel, hogy ezeket a jelenségeket kezelni tudja, azzal pláne nem, hogy „átvarázsolja" őket.

Az „eredeti vagy abszolút” szépségről szóló rész végén a harmóniát mint a hangok szépségét tárgyalja. Az abszolút szépség a geometriai szépségből, amelyben „az Egyformaság a Változatosság közepette” szépség-formula a legjobban demonstrálható, származik, ebből extrapolálja Hutcheson a fizikai (csillagászati, földrajzi) és a biológiai természetre, ill. a Földet alkotó alapelemekre. Mindezeknek a vizualitásban megélhető örömei után Hutcheson rátér a halláshoz tartozó gyönyörökre. Alapvetően a látható a fontos számára, ehhez képest csak másodsorban érdekes a hallás szférája, aminek megint csak hosszú filozófiai hagyománya van legalább Platóntól kezdve. Mindenesetre az addigiakhoz képest új szempontok is felmerülnek: „A Harmónia olyanokban kelt Gyönyört, akik nem tudják, mi ennek az Oka” (Hutcheson 2004, 34), amiből azt az általánosabb következtetést vonja le:

> a Szépség mindezen [a hallással kapcsolatos] Példáiban […] a Gyönyört olyanok nyerik el, akik sosem reflektáltak ennek általános Alapjára; […] lehet Érzékletünk anélkül, hogy ismernénk annak Okát; ahogy az Ízlés Embere érzékelheti az Édes, a Savanyú, a Keserű Ideáit, bár tudatlan az apró Testeket vagy Mozgásaikat illetően, amelyek ezeket az Észleleteket keltik benne.” (Hutcheson 2004, 35)

Ez a nyelvezet a 17. századtól felfutó, s a fentiekben már többször érintett, tudom-is-én-micsoda beszédmódját idézi fel. Ez alapvetően másfajta tapasztalat-struktúrát tételez fel, mint amit a „filozófiai szépség” mentén Hutcheson felvázol. Vegyük észre, hogy megint egy olyan témánál csúszik bele „az esztétikai” komplexebb minőségeibe, amely kicsit félreesik a belső érzék, szépség-formula, vizualitás, transzparencia és értelem szavakkal jellemezhető fősodortól: itt a (nem látható) hangok szépségének tárgyalása kapcsán, amelynek a végén ráadásul még az ízlés, a harmóniánál is kevésbé transzparenssé tehető, tapasztalata is felmerül. A tudom-is-én-micsoda inkább a homályosságban és a gazdag, végtelenül finom árnyalatokban lelhető fel, inkább titkos vagy titokzatos, amelynek oka nem csak átmenetileg nem ismerhető, hanem elviekben megismerhetetlen, hatása mégis erős és ellenállhatatlan, semmi biztosat nem mondhatunk arról, együttműködik-e és ha igen, hogyan az értelemmel, ahogy Shaftesbury elvárja a maga „belső érzékelésétől” és Hutcheson is a belső érzékeitől. A hangok okozta gyönyörök valójában még kézenfekvőbb példái is lehetnének a tudom-is-én-micsodának, emlékezhetünk Shaftesbury „titokzatos hangjaira” az erdei színben, vagy utalhatunk Marivaux 1734-es esszéjére a *Cabinet du philosophe*-ból, amelynek nevezetes példázatában a szépséget az Istennő eleven szobra jeleníti meg egy gyönyörűségesen rendezett kert közepén, amíg a tudom-is-én-micsodát egy titokzatos hang

az ő végtelenül elbűvölő, bájos rendezetlenséget mutató és folyamatosan változó kertjében (Marivaux 2010, 72).

Hutcheson természetesen racionalizálni próbál, felsorolja a konszonáns hangközök klasszikus arányait mint „természetes Arányokat”, de aztán elismeri, hogy:

> Valóban megfigyelhető a legjobb Kompozíciókban a Diszharmóniák rejtélyes *[mysterious]* Hatása, gyakran éppolyan nagy Gyönyört nyújtanak, mint a folyamatos Harmónia; vagy azáltal, hogy Változatossággal frissítik a Fület, vagy azáltal, hogy Figyelmet keltenek fel és elevenebbé teszik az Ízlést *[Relish]* a Hangzatok elkövetkező Harmóniája iránt, miként az Árnyalatok *[Shades]* megelevenítik és megszépítik a Képeket, vagy valamely más eszközzel, amelyet még nem ismerünk. Annyi bizonyos azonban, hogy megvan a helyük, s valamilyen módon jó Hatást keltenek a legjobb Kompozícióinkban. (Hutcheson 2004, 35)

Ez a megfigyelés természetesen nem eredeti, emlékeztet akár már a fenti Marcus Aurelius helyre, de fellelhetjük „A moralisták”-ban is. Először még Shaftesbury is csak negatívan jellemzi annak kontextusában, hogy „a rend és az összhang eszméje vagy érzéke”, amely a lelkünkkel legszorosabban összeszövődött, azonnal, mindenfajta reflexió nélkül, különbséget tud tenni „harmónia és disszonancia, ritmus és torz görcs között” (Shaftesbury 1977, 141–142); később azonban, amikor az igazi ízlés elnyerésének hosszadalmas és fáradtságos folyamatáról beszél, elismeri, hogy sok dolog először bántó és disszonáns, s csak később jövünk rá, hogy a legmagasabb szépség hordozója: „A festészetben vannak oly árnyalatok, oly mesteri ecsetvonások, miket a kiműveletlen fő meg nem ért, de gáncsol; építészetben van rusztikus; zenének van kromatikus neme, s disszonanciák ügyes vegyítése” (Shaftesbury 1977, 220). Shaftesbury azért végső soron feloldja a diszharmonikust, nála mintha csak átmeneti volna, amíg Hutcheson inkább a tapasztalatot felvillanyozó „rejtélyes” összetevőnek mutatja be, amelynek még a működési mechanizmusával sem lehetünk teljesen tisztában (vö. „valamely más eszközzel, amelyet még nem ismerünk”). Tehát diszharmóniáról, azaz aránytalanságról, szabálytalanságról van szó, amely ennek ellenére vagy éppen ezért nélkülözhetetlen az egész, a kompozíció szempontjából, vonzerő lakozik benne, amely sajátos öröm forrása. Hutcheson leírása továbbra is tudom-is-én-micsoda – sőt ebben a tekintetben még a grácia – hagyományából ismerős szavakkal dolgozik, felfrissítésről, megelevenítésről, élénkítésről beszél, az árnyalatok megszépítő hatásáról.

Ugyan jobbára kiegészítő megjegyzések vagy a fő mondandó nagyobb egységei végére illesztett toldalékok formájában, a fent összegyűjtött megfigyelések és megjegyzések a tökéletlenségek és árnyalatok alternatív esztétikáját képviselik a „filozófiai szépség" esztétikáján belül, amely továbbra is ahhoz igyekszik ragaszkodni, hogy a szépség ideája egyetlen egységesítő formulán alapul, amelyet egy megfelelő érzék révén észlelünk és ennek révén gyönyörködünk benne. Ugyanebben a szakaszban találunk még egy érdekes megfogalmazást, amely „kiszól" a főszólamból, s ezt bizonyos értelemben Hutcheson is elismeri azzal, hogy a morális érzékről szóló második részhez utal előre bennünket. Az állatok szépségéről beszél, mind a belső struktúrájukba felfedezhetőről, mind a külső formájukban érzékelhetőről. „[A]mi pedig azt a legerősebb Szépséget *[the most powerful Beauty]* illeti, amely az Arcvonásokban, a Fellépésben *[Airs]*, a Gesztusokban és a Mozgásban megtalálható [az állatoknál], arról a második Értekezésben [azaz az *Inquiry* második részében] megmutatjuk, hogy a morálisan jó Elmeállapotok *[Dispositions of Mind]* valamilyen elképzelt Jeléből *[Indication]* származik." (Hutcheson 2004, 33) A fellépés, a mozdulatok, az arcvonások és mozgás kecsessége (ha ezt nem is konkretizálja ennyire Hutcheson), dinamizmusukkal és élénkségükkel, finom, megfoghatatlan és illékony természetükkel ismét csak a rejtelmes báj szókészletéhez irányítanak bennünket, amely nem passzol a „filozófiai szépség" fogalomkészletéhez. Önmagában az figyelemreméltó, hogy „a legerősebb Szépség" tárgyalására nem az első részben kerül sor, amely pedig kimondottan a szép ideájával és a szépérzék működésével foglalkozik, hanem a másodikban.

A második rész hivatkozott passzusa teljesen egyértelművé teszi, hogy a tudom-is-én-micsoda és a vonzáskörébe tartozó proto-esztétikai beszédmód mindvégig itt bujkált a sorok között. Ennek a szakasznak már a lapszéli címe is „A szépségben rejlő báj". Témája „a Személyek Külsődleges Szépsége, amelyről mindenki elismeri, hogy nagy Hatalma van az emberi Lelkek felett. Ez pedig valami belelátott Erkölcsiség *[apprehended Morality]*, valami természetes vagy elképzelt Jele az ezzel együttjáró Erénynek, amely hatásos – a Szépség minden más fajtáját meghaladó – Báját *[powerful Charm]* adja ennek [a szépségnek]." (Hutcheson 2004, 167) Emlékezhetünk, Shaftesbury is beszélt már erről a *Sensus communis*ban: szerinte a szépség változtathatatlan mibenléte abban áll, hogy

> még a *külsődleges* jegyekben is leginkább valami *bensőt* csodálunk, az alkatban rejtőző vonás titokzatos kifejeződését és egyfajta árnyékát, s amikor másokban váratlanul megigéz minket a fellépés e méltósága, az arckifejezés elevensége, esetleg

> valami merész és amazoni, vagy éppen lágy és gyengéd báj, akkor elsősorban ezeknek a jellemeknek vagy minőségeknek az elképzelése keríti hatalmába – azaz képzeletünk nagy igyekezettel hasonló szépséges gondolati képeket és alakokat formál, amelyek megragadják és csodálattal töltik el az elmét… (Shaftesbury 2008, 75)

Talán nem tévedünk nagyot, ha azt mondjuk, ez a hely lebeghetett Hutcheson szeme előtt, amely maga is a rejtelmes báj, varázslatos fellépés, kecsesség delikát szókészletével íródott. Hutcheson így folytatja:

> Nézzük meg a Szépség azon Jellemzőit, amelyeket általában az Arcvonásokban csodálunk, s azt fogjuk találni, hogy ezek a következők: Édesség, Szelídség, Magasztosság, Méltóság, Alázatosság, Gyengédség, Jótermészet *[Good-nature]*; azaz bizonyos Fellépések *[Air]*, Arányok, *je ne scai quoy*-k az ilyen Erényeknek, vagy a rájuk irányuló Képességeknek és Beállítódásoknak *[Dispositions]*, a természetes Jelei. (Hutcheson 2004, 167–168)

Úgy tűnik, amikor Hutcheson a szépség és az erény eleven kapcsolatáról akar beszélni, amikor a leghatásosabb és legerősebb szépséget akarja bevetni, el kell hagynia a „filozófiai szépség" modelljét, s a modern „esztétikai" tapasztalatra jellemző alternatívát kell használnia, annak főleg a társas-társadalmi interakciókra adott magyarázatokban és reflexiókban formálódott változatát, amelynek fentebb több képviselőjét is tárgyaltunk (Gracián, Bouhours, La Rochefoucauld stb.). Azonban ez nem teszi egyenrangúvá még a legmagasabb fajtájú szépséget sem az erénnyel. A „Szépség, a Rend, a Harmónia érzékeléséről", amely, úgy tűnt, a fő témája az első résznek, néhány oldallal az iménti idézet előtt azt írja:

> Tegyük a külső Érzékek Gyönyöreihez hozzá a Szépség, a Rend, a Harmónia Észlelését. Kétségtelenül ezek nemesebb Gyönyörök, és úgy tűnik kitágítják a Lelket; és mégis milyen hűvösek és örömtelenek, ha nincsenek jelen a Barátság, a Szerelem és a Jóindulat erkölcsi Gyönyörei? (Hutcheson 2004, 164)

A „Szépség és Harmónia belső Gyönyörei" önmagukban, vagy akár a külső érzékek örömeivel kiegészülve, nem teszik lehetővé, hogy a derűs, jóindulatú kiegyensúlyozott lélekállapotot elérjük; a belső érzék gyönyörei legfeljebb abban segíthetnek, hogy képesek

eltakarítani az útból a vágyott erkölcsi állapotot meggátoló, azt eleve ellehetetlenítő, azzal ellentétes szenvedélyeket, mint a harag, a bosszú vagy a rosszindulat (Hutcheson 2004, 164).

Függetlenül szépség és erény viszonyától az *Inquiry*ben, azt a fentiekből leszűrhetjük, hogy nagyonis léteznek Hutcheson számára másfajta szépségek, mint a fő témájának tűnő „filozófiai szépség", sőt a szépség legmagasabb, legerőteljesebb változatát, amely szó szerint átvisz az erkölcsfilozófiai második értekezés közepébe, kifejezetten a tudom-is-én-micsoda modelljére gondolja el. Természetesen a „filozófiai szépség" is képes az erényt előmozdítani, de egyrészt itt-ott felbukkanó alternatívája hatásosabbnak tűnik, másrészt ez az előmozdítás valójában inkább csak úttakarítás, amivel nem az a baj, hogy funkcionálissá teszi a szépséget vagy a szépérzék működését, hanem hogy végső soron megfosztja „az esztétikait" mind a személyes-egzisztenciális, mind a vallási-spirituális dimenzióitól.

Az „esztétikai" további esetei

A szépségfogalom pluralitásának hallgatólagos elismerésén túl, Hutcheson utal további „esztétikai" kategóriák létezésére is, ilyen esetben – mint már láttunk rá fentebb is példát – általában Addison Képzelőerő sorozatához irányítja olvasóját. Olyan megfogalmazást sem találunk, amely explicit módon kiemelné a szépséget a többi lehetséges minőség közül, mintha annak bármiféle elsőbbsége volna.

> Az Alakok, amelyek bennünk a Szépség Ideáját keltik, úgy tűnik, azok, amelyekben Egyformaság van a Változatosság közepette. Sok más olyan Elképzelése *[Conceptions]* van a Tárgyaknak, amelyek más szempontból kellemesek, mint amilyen a Nagyszerűség, az Újszerűség, a Szentség *[Sanctity]* és néhány más, amelyeket a továbbiakban emlegetni fogunk. (Hutcheson 2004, 28–29)

Bár Hutcheson nem teszi explicitté, ez is egy elég egyértelmű utalás Addison 412-es *Spectator* esszéjére, bár ott a „Szentség" különálló esztétikai kategóriaként nem szerepel – mint fentebb több helyütt sugalltuk, implicit módon persze jelen van a híres triász mindegyik tagjában. További fontos különbség, hogy a szépség minőségére Addison nem alkalmaz semmilyen általános formulát. Azt mondhatnánk, ahogy Addison sokkal flexibilisebb és megengedőbb módon kezeli a szépséget, és persze a tudományos szigorúság látszatát sem

kívánja magára erőltetni. Hutcheson arra is céloz, hogy további – szépségen túli – „esztétikai" kategóriák is vannak, de a későbbiekben a nagyszerűségről és az újdonságról is vajmi keveset mond, továbbiakat pedig végképp nem tárgyal az *Inquiry*ben; tehát a látszólagos mellérendelés ellenére a szépség marad az egyedüli érdemben tárgyalható, így mégiscsak kitüntetett kategória. Fentebb már láttuk, hogy a nagyszerűséget és az újszerűséget nem tartja ennek az értekezésnek az érdeklődési körébe tartozónak (Hutcheson 2004, 69), ill. a *Synopsis*ban a reflexív érzékletek kapcsán foglalkozik velük egy bekezdésnyit (Hutcheson 2006, 118); ezenkívül már csak elszórt mondatok lelhetők fel a nagyszerűről (pl. a kertek kapcsán) vagy az újszerűről (pl. a szabálytalanság művészi ábrázolás általi esetleges legitimitása kapcsán). Továbbá a poszthumusz megjelent *System of Moral Philosophy*ban, amelyen már az 1730-as években is dolgozott, még ennyit találunk:

> A képzelőerő ezen gyönyöreihez [azaz: a formákban lelt szépség érzéséhez] hozzá lehetne még adni két másik kellemes *[grateful]* észleletet, amely az újszerűségből és a nagyszerűségből ered. Az előbbi mindig kellemes felbolydulást okoz, amikor éppen ráérő időnket töltjük, ami talán abból a kíváncsiságból és tudásvágyból fakad, amely mélyen gyökerezik a lélekben. […] A nagyszerűség általában véve szintén nagyon kellemes dísze *[grateful circumstance]* a szemlélődés bármely tárgyának, elválasztva annak szépségétől vagy arányosságától. Sőt, ahol e kettő egyikét sem lehet megfigyelni, ott az elmét kellemesen *[agreeably]* megindítja az, ami nagy, tágas, magas vagy éppen mély, még akkor is, amikor nem látjuk ezen díszek semmilyen előnyét sem. A gyönyör ezen természetes meghatározottságainak végső okairól néhány újabb szerzőnél olvashatunk. (Hutcheson 1755, I: 19)

Hutcheson ehhez hozzátesz egy lábjegyzetet, amelyben a *Spectator* 412-es számára (bár a 413-as pontosabb lenne, hiszen abban van szó a nagy, a szokatlan és a szép tapasztalatának célokairól) és saját *Inquiry*ja első részének utolsó, szintén teleológiai-providenciális magyarázattal szolgáló szakaszára hivatkozik. Hutcheson életművében talán ez a bekezdés a leghosszabb tárgyalása a két másik addisoni kategóriának. A terjedelemből adódóan sem lehet teljes: az újszerűséget illetően csak egyetlen aspektust érint, a nagyszerűség esetében pedig csak a határtalanba kiterjeszkedő lélek öröméről szól, mindenfajta kétség, szorongás, félelem említése nélkül, amely a képzelőerő vagy bármely más esztétikai képesség elégtelenségéből vagy kudarcából adódna, s végképp hallgat a misztérium fenségének

borzongató homályáról.[192] Addison „A képzelőerő gyönyörei”-ben felvázolja a maga három esztétikai kategóriáját, s mint a harmadik fejezetben láttuk, ezt kimerítő listának gondolta; ezek egymással ugyan keveredni képesek, mégis elkülöníthető típusok. Mint láttuk, kicsit meglepő módon, egyetlen egy helyen Hutcheson hozzáteszi a „Szentséget”, és név nélkül emleget további típusokat az *Inquiry*ben. Azokat a tárgyakat vagy színtereket, ahol az addisoni kategóriák – vagy egyáltalán az általa felvázolt „esztétikai” gyönyörök – megélhetők, többen is bővítették, például Steele a 454-ös *Spectator* esszében az urbánus környezettel, a következő fejezetben látjuk majd, hogy Berkeley a *Guardian* 49-es számában még tovább szélesíti a lehetséges tárgyak spektrumát, de újabb kategóriákat vagy típusokat nem ajánlanak, különösen nem dolgoznak ki abban a formában, ahogy Addison tette a Képzelőerő sorozatban.

Hutcheson három filozófiai levele, amely a *Dublin Weekly Journal* 5-ös, 12-es és 19-es számában jelent meg 1725-ben, kivételt képez, ugyanis ezek témája a nevetés, és amellett érvelünk, hogy ez értelmezhető egy újabb – addisoni értelemben vett – esztétikai kategóriaként, s e levelek ennek kidolgozására tett kísérletként olvashatók. Amit szövegük esszéisztikus beszédmódja kétségtelenül megkönnyít. A nevetésnek természetesen óriási filozófiai, teológiai és orvosi irodalma volt már addigra is, mégis Hutcheson gondolatai jelentős hozzájárulásnak számítanak: velük „a hangsúly eltolódik: a jóindulatú nevetés válik normává, a rosszindulatú pedig többé már nem is nevezhető a szó helyes értelmében nevetésnek” (Tave 1960, 55). A *System*hez írt 1755-ös előszavában a szerkesztő, William Leechman, így fogalmaz: „[Hutcheson] írt néhány filozófiai dolgozatot, amelyben a nevetést magyarázta meg eltérően attól, ahogy Hobbs *[sic]* úr tette, és az emberi természethez méltóbb *[honourable]* módon” (Hutcheson 1755, ix–x). Ezek a levelek továbbá Addison nevetésről szóló reflexiónak kritikái is, különösen a *Spectator* 47-es számában kifejtett többé-kevésbé hobbesi pozícióé. Erre az esszére Hutcheson is utal (Hutcheson 1973, 103 és 105), de továbbiakat is szóba hozhatott volna a *Spectator*ből, például a 35-öst, a 249-est vagy a 381-est.

[192] Később, 1747-ben a *Short Introduction to Moral Philosophy* egy helyén mintha már nem a szépség, arányosság és a további, a „filozófiai szépségtől” idegen minőségek szétválasztását hangsúlyozná, hanem arról lenne szó, hogy ezek egy srófra járnak: „Az emberi Szemnek és Fülnek adatott egy csodálatos és leleményes Élvező képesség *[Relish]* vagy Érzék [az eredeti latinban itt e páros helyett a *judicium* áll], amely révén finomabb gyönyörökben részesülhetünk; az anyagi formákban a *kecsességben [gracefulness], szépségben* és *arányosságban*. […] És éppen a tárgyak *nagyszerűsége* és *újszerűsége* kelt olyan kellemes észleleteket, amelyek nem különböznek az előbbiektől, amelyek természetszerűleg kapcsolódnak a tudásvágyunkhoz és rendelődnek annak alá.” (Hutcheson 2007, 32–33)

A hagyományos elképzelés értelmében „amíg a nevetést a gúny, addig a mosolyt az öröm […], a szeretet és a bátorítás természetes jelének tekintették.” (Skinner 2002, 150) Hutcheson egyszerre látszik a nevetés önző és rosszindulatú szenvedélyként való elgondolásával leszámolni, és egyúttal esztétikai tapasztalatként bemutatni azt. Az „esztétikaihoz” kapcsolódását világossá teszi, amikor a második levélben így fogalmaz:

> A zseniális Addison úr, a képzelőerő gyönyöreiről szóló értekezésében, helyesen figyelt fel számos fenségesebb érzékletre, mint amelyeket a filozófusok közönségesen megemlítenek. Különösen azt veszi észre, hogy azokból a tárgyakból kapjuk a gyönyör érzékleteit, amelyek nagyok, újak vagy szépek; és, ezzel ellenkezőleg, azon tárgyak, amelyek szűkösebbek és korlátoltabbak, vagy rútak és szabálytalanok, kellemetlen ideákat keltenek. Nem kérdés, hogy nagyszámú olyan észlelettel rendelkezünk, amelyek aligha redukálhatók az öt érzékünk valamelyikére, ahogy közönségesen magyarázni szokás, mint akár a nagyszerűség, méltóság, illendőség, szépség, harmónia, akár, másrészről, a középszerűség, alantasság, illetlenség, rútság ideái; és hogy ezeket az ideákat nem csak anyagi tárgyakra alkalmazzuk, hanem jellemekre, képességekre, tettekre is. (Hutcheson 1973, 108)

Ebbe az „esztétikai” keretbe ágyazódik a nevetés, amelynek révén megérezzük vagy megéljük társias természetünket:

> egész alkatunk annyira társias, hogy egyetlen boldog arckifejezés derültséget *[cheerfulness]* okozhat sokak számára […]. A nevetés révén hajlamosak vagyunk arra, hogy jó véleménnyel legyünk aziránt, aki megnevettetett bennünket, amennyiben persze nem mi magunk vagy barátaink voltak a céltábla. A nevetés nem éppen a leggyengébb köteléke a közönséges barátságoknak, még ha kevésbé fontos is a nagy, hősi barátságokban. (Hutcheson 1973, 113)

A közönséges és a hősi barátságok megkülönböztetése Shaftesbury *Sensus communis*ára is visszavezethető, de itt érdekesebb, hogy a heroikus barátságok kivételes emberek közt létrejövő és ritkaság számba menő viszonyok, amíg a barátság sokak számára elérhető emberi viszonya szempontjából a nevetésben egy hétköznapi, mégis rendkívüli élményre lelünk: egy modern értelemben vett „esztétikai” tapasztalatra, amelyet a derűs lélekállapotra *(cheerfulness)* utalás is sejtethet már az előző fejezetek, elsősorban Addison vonatkozó esszéi alapján. Shaftesbury imént említett műve a szellem és a jókedély szabadságáról szól, ennek és Addison *Cheerfulness* sorozatának folytatásaként – hogy most további forrásokat ne

soroljunk – Hutcheson a nevetés emberi közösséget erősítő és megtartó hatását hangsúlyozza. Hobbes szerint a nevetés valójában szinte mindig gúnyos nevetés, jellemzően sajátmagunk mások feletti fensőbbségének megtapasztalásából származik:

> A hirtelen támadt büszkeség olyan érzelem *[passion]*, amely bizonyos fintorokat: *nevetést* vált ki belőlünk. Ezt vagy valamilyen saját hirtelen tettünk okozza, amely tetszik nekünk, vagy pedig valamilyen, másokban felismert torz dolog […]. Mások hibáinak gyakori kinevetése tehát a kislelkűség jele. Mert a nagy lelkek méltó feladatai közé tartozik, hogy másokat segítsenek, megóvjanak a gúnyolódástól, és hogy magukat csak a legtehetségesebbekkel hasonlítsák össze. (Hobbes 1970, 50)

Addison is innen idéz a *Spectator* 47-es számában, bár ő „eltúlzott nevetést" említ (Addison 1965, I: 200), tehát kicsit finomítja ezt az álláspontot.[193] Hutcheson szerint azonban az ilyesmi legfeljebb csak „visszafogott örömet *[sedate Joy]*" kelthet bennünk, ami nagyon különbözik a nevetéstől, amely inkább „a barátok közti vidám *[cheerful]* társalgásokat" jellemzi, ahol kölcsönösen nagyra becsülik egymást a résztvevők (Hutcheson 1973, 107). Ugyan csak közvetve, de talán a nevetés gyönyöréről is elmondható az, amit ugyanezen a lapon kritikusan a tragédia felett érzett gyönyör egoisztikus magyarázata kapcsán ír le, ti. hogy ez a gyönyör titkos, amennyiben nem vagyunk tudatában okának, miközben átéljük, és az iránta való vágyunk valamikép „a természet kedves ösztönéből ered, egy titkos kötelékből, amely embertársainkkal összeköt." Ezek a szavak ismételten a tudom-is-én-micsoda delikát nyelvezetét juttathatják eszünkbe, de ami talán ennél fontosabb, hogy Hutchesonnál a nevetés kettős értelemben lesz esztétikai-társadalmi tapasztalat: csak emberek együttléte esetén élvezhető igazán, a maga teljességében, és közben – nem tudatosított, titkos módon, egy természeti ösztön működéséből származón – gyönyört okozva nyilvánul meg és erősíti a társadalmi kohéziót.

Hutcheson nem próbál előállni semmilyen egyetemes formulával, mint a szépség esetében; Kivy ugyan amellett érvel a szerkesztői bevezetőjében, hogy „az egyformaság a változatosság közepette" alkalmazható a nevetés sokféleségére, de ez meglehetősen erőltetett (Kivy 1973, 99), miként természetesen azzal sem értünk egyet, hogy Hutcheson nevetésről

[193] A Hutcheson által Hobbesnak tulajdonított pozíció, mindazonáltal, kissé leegyszerűsítő, ahogy erre Thorpe felhívta a figyelmet, vö. (Thorpe 1940, 146–147). Például, az *Elements of Law*-ban Hobbes beszél a nevetés olyan változatának lehetőségéről, amelyben nincs semmi bántó, igaz, később nem tér vissza erre a témára, vö. (Skinner 2002, 147).

szóló műve azért volna „esztétikai”, mert „egy fontos művészeti kategóriával foglalkozik” (Kivy 1973, 97). Hutcheson szerint a méltóságról és bölcsességről alkotott elképzeléseink változásával együtt az is változik, min nevetünk (Hutcheson 1973, 111), s inkább működésmódja és jótékony hatása felől lehet leírni. A definícióktól és oksági magyarázatoktól való távolságtartást jól jelzi a meglehetősen laza megfogalmazás a második levél legelejéről: „igyekezni fogok, hogy feltárjam valamilyen [Hobbesétól eltérő] alapját ennek az érzékletnek, cselekvésnek, szenvedélynek vagy affekciónak.” (Hutcheson 1973, 108) Ez a másik alap az ember természetes szociabilitása lesz. A nevetés az a társas tapasztalat, amely során közvetlen, ártatlan és gyönyörteli módon élhetjük meg társas mivoltunkat, természetünk legnagyszerűbb aspektusát, hiszen a nevetés „nyilvánvalóan nagy jelentőséggel bír az emberi társadalomban. Gyakran nagyszerű alkalom a gyönyörre, s rendkívüli mértékben megeleveníti a társalgásunkat, ha az jóindulatúan folyik. Egyszerre áraszt szét sokakra vidám hangulatot *[pleasantry of temper]*” (Hutcheson 1973, 116). A nevetés ebben az értelmezésben mindig együttnevetés másokkal, még ha a közönség részben talán virtuális is lehet. A nevetésben más, hozzánk egzisztenciális és kulturális értelemben hasonló embertársaink közvetlen jelenlétét érezhetjük, a köztünk lévő láthatatlan és mégis fontos kötelékek meglétét és éppen folyamatban lévő megerősödését, valamit közös emberségünk legmagasabb rendű formájából. Noha szó van szent iratokról és az azokon nevetni próbáló urak „meddő képzelőerejéről” (Hutcheson 1973, 110), a nevetés evilági tapasztalata a létezésnek ahhoz a gyönyörteli intenzitásához tartozik inkább, amely egzisztenciális értelemben, s elsősorban nem spirituális értelemben, kitüntetett.[194] Steele-t

[194] A *Short Introduction* már hivatkozott részében találunk olyan megfogalmazást, amely alapján felvethető a nevetés „esztétikai” tapasztalatának bizonyos, közvetett, spirituális vonatkozása is. Hutcheson arról beszél, hogy a legmagasabb képességeinknek és a legfontosabb cselekvéseinkhez szükséges affekcióknak és tervezésnek a szabályozása kedvéért, természetszerűleg el van ültetve a lelkünkben „a legnemesebb és legistenibb” érzék, „amely által felismerjük, hogy mi az illő, a szép és a becsületes *[decorum, pulchrum, et honestum]* a lélek affekcióiban, életvitelünkben, szavainkban és cselekedeteinkben.” (Hutcheson 2007, 35) Az „isteni érzék” tehát arra van, hogy életünk legfőbb irányítója legyen; másképpen ez a jót és rosszat megkülönböztetni képes belső lelkiismeret, amely elutasítja az önzést és korlátoltságot, ugyanakkor minden így meghozott áldozatért bőségesen kárpótol; még másképp ez volna a morális érzék és a szorosan azzal összekapcsolódó megbecsülés iránti érzék és szégyenérzet *(sense of honour and shame)*, amelyek révén bizonyos dolgok szépnek, bájosnak, megbecsülésre méltónak vagy tiszteletreméltónak tűnnek, mások pedig szégyenteljesnek; amikor azonban egy dologban ezek az ellentétes minőségek összekeverednek, akkor színre lép a humorérzék *(sense of the ridiculous)*, amely lehetővé teszi, hogy nevessünk az ilyen visszásságokon: „A nevetés kellemes felbolydulása a léleknek, de a nevetés vagy a gúnyolódás tárgyának lenni egyetemlegesen kellemetlen”. Tehát a nevetés fő funkciója itt a hibák kijavítása lesz; a legvégére azért Hutcheson hozzáteszi, hogy „ezen [humor]érzékből kellemes és néha hasznos szórakozások, a társalgás kellemes megfűszerezése és az élet komolyabb dolgai közti ártatlan mulatságok erednek.” (Hutcheson 2007, 40–43) Mindenesetre az „isteni érzék” és a humorérzék egyfajta párost alkot, s így végső soron az utóbbi is a legmagasabb erkölcsi és spirituális célokat szolgálja, miközben a hétköznapi élet társas színterein felharsanó nevetésben nyilvánul meg.

idézhetnénk meg újfent: „Csak a jókedélyű élet *[cheerful life]* nevezhető életnek egyáltalán. […] Amikor valamilyen ártatlan gyönyört élvezünk vagy dicséretreméltó tervet hajtunk végre, akkor élünk igazán, akkor élünk emberhez méltó életet.” (Addison 1965, II: 65)

A második levél elején, ahogy fentebb láttuk, Hutcheson hivatkozik név szerint Addisonra és a „képzelőerő gyönyöreire”, s világossá teszi, hogy nem (akadémiai értelemben professzionális) filozófusként, hanem „esztétaként” – aki észrevesz olyan finomságokat, amelyeket a másik általában nem – fog beszélni a nevetés sokrétű és összetett emberi jelenségéről. Valószínűleg ez a pozíció, párosulva az esszéisztikus írásmóddal, tette lehetővé Hutcheson számára azt, amit az akadémiai értekezés műfajában nem tudott elérni: sikerült megragadni e komplex tapasztalat gazdagságát és mélységét. A „filozófiai szépség” *Inquiry*ben kifejtett elmélete – amely, emlékszünk, ugyanúgy 1725-ben jelent meg először, mint a nevetésről szóló levelek – összeegyeztethetőnek tűnik mind a természetes vallás, mind a morális érzékre alapozott erkölcsfilozófia elveivel, s egymást erősítő rendszerré ötvözhetők, amely kompatibilis tiszteletreméltó filozófiai hagyományokkal, valamennyire még a neoplatonizmussal is és Locke episztemológiájával is, ami mindenképpen figyelemreméltó teljesítmény. A nagyszerűség (a fenséges), az újszerűség, s immár idesorolhatjuk a nevetést is, nem volt bejáratott terminus semelyik ismert filozófiai szókészletben akkoriban. A fenségesnek Burke-re kell várnia, hogy polgárjogot nyerjen. Ugyanakkor láthatóan Hutcheson érzékelte a „finomságokat” az „esztétikai” körül, s ha esszéírásra adta a fejét, mint a nevetés esetében, akkor nagyon is képes volt árnyaltan bemutatni és értelmezni azokat, sőt jelentős hozzájárulást is tett a nevetés filozófiai témájához. Ritter szerint a 16. század tájékán született meg a humoros nevetés mint egyfajta filozófiai kritika, amely annak felismerését jelentette, egyrészt, hogy korábban az észnek és a komolyság rendjének túlzott ambíciója volt a lét értelmének általános fogalmakkal és szabályokkal való megragadni akarása, amivel kirekesztette a komolyság rendjéből az élet végtelen bőségét, amelyet immár a nevetés kijátszik ellene, és, másrészt, hogy az ész többé már nem isteni, hanem csak emberi (Ritter 2007, 48 skk). Hutcheson kétségtelenül a humoros nevetés e modern hagyományához tartozik, aki valamiképp e végérvényesen „emberivé” transzformálódásnak és az élet végtelen bőségének a pozitív oldalára mutat, amennyiben az „esztétikai” gyönyörrel és a társas emberségünk kiteljesítésével fűzi egybe a nevetést.

Belső áhítat

Végezetül az *Essay* egyik szakaszának értelmezését ajánljuk, amely lehetőséget látszik kínálni arra, hogy az előző szakaszokban felvetett szálak legalább egy részét összefogjuk, s segítségükkel bemutassuk, hogy Hutcheson olykor felhasználta „az esztétikai" modern és formálódóban lévő komplexumát, hogy kiaknázza a benne rejlő spirituális potenciált. Miként ezt Berkeley is megteszi – még intenzívebben és extenzívebben, ahogy a következő fejezetben látni fogjuk –, és ebben a tekintetben mindkettőjük fő forrása, Addison is. Hutcheson ehelyütt arról beszél, hogy a „Nagyszerűség, Szépség, Rend, Harmónia", amelyet a belső érzék felfog és élvezőn értékel,[195] amikor csak felmerül, egy felsőbb elme, tervezés vagy bölcsesség létezésére irányuló „Véleményt *[Opinion]*" kelt bennünk és a „Tisztelet" érzését. Nincs a vallás iránti hangoltságnál *(disposition)* természetesebb és univerzálisabb hajlam[196] a lelkünkben, még a nemek közti vonzalomnál is alapvetőbb:

> Nem nyithatjuk ki a szemünket anélkül, hogy ne vennénk észre mindenütt a *Nagyszerűséget és a Szépséget*. Aki csak befogadja ezeket az Ideákat, belső *Tiszteletet* érez *[inward Veneration]*. Ezernyi hiábavaló Okoskodásba kezdhetünk, megalkothatunk ostoba és korlátozott Képzeteket az ISTENSÉGRŐL, miközben a bennünket legélénkebben megragadó különös *Helyekhez* vagy *Tárgyakhoz* kapcsoljuk őket. A Szokás – az Érzékelés *[sense]* vagy a Neveltetés Előítélete – megerősíthet néhány ostoba Véleményt e Jelenségek *Természetéről* vagy *Okáról*: de ahol csak elképzelünk *[imagined]* egy felsőbbrendű ELMÉT, egy kormányzó SZÁNDÉKOT vagy TERVET, ott kezdődik a *Vallás* a maga legegyszerűbb Formájában, és ott ébred belső *Áhítat [inward Devotion]*. Természetünket ez épp annyira meghatározza, mint bármely más Észlelés vagy Affekció. Boldogságunk vagy Nyomorúságunk szempontjából valóban a legnagyobb Jelentőséggel bír, hogy hogyan kezeljük ezeket az Ideákat és Affekciókat. (Hutcheson 2002, 116–117)

A szakasz nyitánya ismerősen hangzik a Képzelőerő sorozatból: „A képzelőerő gyönyörei még azzal az előnnyel is bírnak az értelem gyönyöreihez képest, hogy szembeötlőbbek és könnyebben lehet részünk bennük. Elég csak kinyitnunk a szemünket, és a látvány már be is

[195] Mely belső érzék természetesen az addisoni „esztétikai" képzelőerőnek felel meg, miként ezt több helyütt egyértelművé teszi az *Essay*ben is, vö. (Hutcheson 2002, 88 és 104).

[196] Crowe, aki szintén idézi és kommentálja az itt következő passzust, felhívja a figyelmet arra, hogy Hutcheson nem az isteninek egyfajta természetes innáta ismeretéről beszél, mint például Lord Herbert of Cherbury, hanem egy természetes hajlandóságról vagy vonzalomról. Ugyanakkor azt is írja, hogy „Hutcheson ragaszkodik ahhoz, hogy a vallás magja mindig a természetben működő tervezés ideája, s hogy ez az idea a szépérzékünk működésétől függ." (Crowe 2011, 731) Olvasatunk némiképp eltér ettől.

hatolt az elménkbe.” (Addison 2007, 1187) Az értelem és képzelőerő közti különbségtétel itt is fontos szerepet játszik, hiszen a „felsőbbrendű ELMÉT” elképzeljük, amikor az igazi vallás születik, amíg az okoskodások (mindig a kevesek privilégiuma) hiábavaló és hamis képzetekhez vezetnek. A közvetlenül átélt, megérzett és a képzelőerőt is mozgósító tapasztalat, amelyről itt szó van mint a vallás legalapvetőbb formájáról, a fentiek fényében „esztétikai” tapasztalat is egyúttal, mégpedig tágabb értelemben, mint az *Inquiry* „filozófiai szépsége”. Az ősi vallások különleges helyekhez vagy tárgyakhoz kötődő istenségei, mint például Shaftesbury „szent erdei színterének” titokzatos lénye, továbbra sem elfogadhatók Hutcheson számára. Ugyanarra a szintre helyezi, mint a rossz beidegződésekből és ferde szokásokból származó félrevezető vélekedéseket. Tehát az előbbiek „esztétikai” értékeléséről vagy rehabilitásáról továbbra sem lehet szó nála.

Ami igazi, ami hiteles, ami valódi, ami mindenki számára hozzáférhető és eredeti: az „a belső Tisztelet” és „a belső Áhítat” segítségével megfogalmazott esztétiko-vallási tapasztalat. Hiszen az „észlelés” és az „affekció” érzéki-emotív szintjén ragadhatók meg, ugyanolyan mélyen vannak beágyazva az emberi természetbe. Az intellektuális reflexió, legalábbis ezen a szinten, nem játszik konstruktív szerepet, inkább csak majd utólag visszaigazolhatja mindezt a világ racionális rendjének felismeréséből. A felsőbb elme és a tervezés létezésére vonatkozó vélemény, amelyet a körülöttünk feltáruló világ fensége és szépsége kelt bennünk, nem belátás, nem az ész meggyőződése vagy tudás, hanem egyfajta sejtés, előérzet, intuíció, amely a tisztelet érzésével párosul. Ez a jelenség az „esztétikaival” társítható kifejezések segítségével írható le, ami „az esztétikai” és a spirituális eredendő kapcsolódását teszi explicitté. Az *Essay*, hasonlóan Hutcheson más írásaihoz, fő célját tekintve a morális érzékre épített erkölcsfilozófia védelme a legfőképp Samuel Clark tanaira alapozó racionalista vagy deista teológusokkal szemben, mint Matthew Tindal vagy Anthony Collins,[197] és így annak demonstrálása, hogy a szépség és az erkölcsi jóság ideái nem az ész által, hanem csak a nekik megfelelő speciális érzékekkel fedezhetők fel,[198] s hogy a vallást végső soron az érzékenységre és érzelmekre lehet alapozni (Crowe 2011, 730). Hogy többről van itt szó annál, mint az *Inquiry* alapán elgondolható „filozófiai szépség”, azt már az a meglepő tény sejtetheti, hogy a nagyszerűség és a szépség együtt szerepel ebben a

[197] Úgy tűnik, az ír John Tolandot, aki pedig Shaftesbury nagy barátja volt, nem tartotta elég jelentősnek, hogy vitába bocsátkozzon vele.

[198] Ezekből jóval több van, mint a szépérzék (belső érzék) és a morális érzék; a belső érzékek valósággal inflálódni kezdenek az *Essay*ben, vö. (Hutcheson 2002, 17–18).

szakaszban. Holott a nagyszerűséget eddig, az újszerűséggel együtt, elválasztotta a széptől, érdemben tárgyalni sem volt hajlandó. Mindazonáltal jószívvel Addisonhoz és „A képzelőerő gyönyörei" sorozathoz utalt bennünket, akinél viszont világos különbség van a nagy és a szép között, előbbi nem társítható a rendezettel, formással, tervezettel, hanem éppen a formátlannal, a mérhetetlennel és a határtalannal. A világ, első pillantásra és azonnal, fenséges és szép, mindenfajta reflexió nélkül belépnek ezek az ideák az elménkbe és hatást gyakorolnak ránk. De Hutchesonnál nem „ártatlan gyönyört" vagy „titkos felfrissülést" keltenek, hanem „belső Tiszteletet". Ami azért különös, mert a nagyszerűség esetében ez adekvát lehet, a szépségtől viszont mást várnánk akár Addison Képzelőerő ciklusát, akár az *Inquiry*t nézzük – kicsit mintha éppen a szépség oldódna fel a nagyságban, ami nem fordulhatott volna elő korábban.

A fenti bekezdés talán úgy is olvasható, hogy a fenséges és szép látványai azonnal „belső Tiszteletet" keltettek, majd második lépésben, az első által felhevített képzelőerő mintegy hozzáadja ehhez a felsőbb elme, a szándék és a tervezés ideáit, ahhoz hasonló belső és spontán aktivitással, ahogy Addisonnál feldíszítette a Teremtést és elvarázsolta azt. Ettől új szintre emelkedik a tapasztalat, új érzések ébrednek, elsősorban „a belső Áhítat", amely minden vallás alapérzése vagy alaphangoltsága. Ez a megoldás emlékeztethet a *Spectator* 393-as esszéjére is, ahol „a Felsőbb Okra" történő „hálás reflexió" hozta el a „tavasz-gyönyör" esztétikaivá emelkedését, s ezáltal jöhetett létre a lélek ama hangoltsága *(disposition)*, amely a természet szépségéből, nagyságából és újszerűségéből származó gyönyöröket a túlvilági üdvvel és boldogsággal összefonva képes megélni (Addison 1965, III: 476). Ahogy a lapszéli alcím is sugallja az *Essay*ben, az istenség ideája a belső érzékekben ébred, azaz Hutcheson is látja, és kurrens céljai számára felhasználhatónak ítéli, az érzékiben közvetlenül fellelt magasabb érzés vagy affekció és az emberi lélek legmélyebb spirituális hajlamainak szoros összekapcsolhatóságát a tapasztalatban, ami éppen a modern értelemben vett „esztétikai" egyik lehetséges változata vagy alkalmazása. Amikor Hutcheson az istenség ideájának eredetét, azaz a vallási alaptapasztalatot a szép és a fenséges kategóriái segítségével magyarázza, akkor ez hatással van mind arra, hogy hogyan gondoljuk el az emberi természet fogékonyságait és beállítódásait, mind arra, hogyan gondolunk a transzcendens „természetére": az „esztétikai" tapasztalatban az érzéki szellemibb lesz, a spirituális pedig érzékibb.

Ebben a fejezetben tehát amellett érveltünk, hogy Hutcheson hozzájárulása „az esztétikai” feltalálásához nem merül ki a „filozófiai szépség” elméletének megalkotásában. „Az esztétikai” tágabb és mélyebb tapasztalatára vonatkozó, bár kétségtelenül szétszórt, megjegyzései azt mutatják, hogy, egyrészt, a szépségről alkotott felfogása korántsem olyan egységes és egyöntetű, mint az *Inquiry*ből tűnhetne, másrészt, hogy elismeri más „esztétikai” kategóriák létezését és fontosságát is. Hutcheson jól ismerte és megértette a kialakulóban lévő tapasztalattípus gazdagságát és pluralitását. Amikor az értekezés műfaja helyett filozófiai leveleket ír, akkor finoman és árnyaltan képes megragadni a nevetés témáját, s bekapcsolni az újonnan alakuló diskurzusba, végső soron egy újabb esztétikai kategóriaként bevezetni. Hutcheson nevető embere legalább annyira *homo aestheticus* mint Addison csiszolt képzeletű úriembere, Steele városi barangolója vagy Dennis alpesi utazója. Az Addisonhoz fűződő rokonságot az is jelzi, ahogy „az esztétikaiban” rejlő spirituális potenciált kezeli; írásaiban egyszerre van jelen a fizikoteológia, a providenciális és olykor a teodíceai érvelés szintje és a „belső Áhítaté”. Hutcheson „filozófiai szépség” elméletének messzemenő következményei lesznek az esztétika mint filozófiai diszciplína további történetében, ennek jelentőségét nem szándékoztuk kisebbíteni, ugyanakkor mindaz, amit értekezéseiben nem tárgyal részletesen, amit nem tud vagy nem akar beilleszteni a rendszerbe, de amiről láthatólag tud, azaz „az esztétikai” modern minőség-komplexuma, megérdemelte hogy legalább vázlatosan rekonstruáljuk, s ebben a fénytörésben is megvizsgáljuk. Hutcheson esztétikai reflexiói közvetve már ekkor felhívják a figyelmet egy új filozófiai nyelv kialakításának szükségességére.

6. FEJEZET:
G. BERKELEY ESZTÉTIKAI TEOLÓGIÁJA

Ebben a fejezetben arra teszünk kísérletet, hogy George Berkeley (1685–1753) néhány gondolatmenetét és meglátását a kialakulóban lévő modern esztétikai tapasztalat alkalmazásaként értelmezzük, elsősorban ahogy azok kortársainál, Shaftesburynél, Addisonnál és Steele-nél felmerültek, tehát nem az utókorra tett hatás vagy késői recepció irányából közelítünk. Berkeley ugyanabban az időszakban tárgyalta ezeket a témákat, majd fejlesztette tovább egy teológiai-esztétikai nyelv irányába, amikor Hutcheson és Baumgarten az első esztétikai elméleteiket írták, vagyis az 1725 és 1735 közötti évtizedben. Igaz, Cloyne püspöke jórészt eltérő műfajokat választott ehhez, következésképp általában másféle közönséghez fordult, mint a skót és a német egyetemi professzor (előbbi esetében láttunk azért erre kivételt is az előző fejezetben). Elsősorban nem elméleti szövegekben, inkább az életmód filozófia széles körébe sorolható írásokban találunk számunkra érdekes fejtegetéseket.[199] Bemutatjuk, hogy Berkeley legalább 1713-tól kezdve, amikor a „Hülasz és Philonusz három párbeszéde" és a *Guardian* számára írt esszéi megjelentek, érzékelte és foglalkozott azzal az új jelenséggel, amelyet visszamenőleg „esztétikainak" nevezhetünk, s amelyből később már egy olyan teológiai-esztétikai perspektívát dolgozott ki, különösen az 1732-ben megjelent *Alciphron* című dialógusában,[200] amely válaszként értelmezhető korának néhány viták tárgyát képező teológiai kérdésére. Ahelyett, hogy tisztán racionális teológiát művelne, avagy éppen a negatív teológia valamelyik kurrens változatát alkalmazná, mintha egy „esztétikai" teológia körvonalazódna ebben a beszélgetésben, amelyben az „elképzelhető", de „felfoghatatlan" cudworthi megkülönböztetése (Cudworth 1743, 638), a

[199] Ennek széleskörű és ókorig visszavezetett hagyománya, ahogy a korábbi fejezetekben utaltunk rá többször, elevenen él Berkeley korában is, ti. a filozófia mint egyfajta spirituális- vagy lelkigyakorlat, például Shaftesburynél, vö. (Sellars 2016, 395–408), Steele-nél, vö. (Norton 2015b, 96), Addison számos szombati *Spectator* esszéjében, amelyek laikus prédikációiként olvashatók, vö. (Junqua 2011), vagy Hutcheson Moorral készített Marcus Aurelius fordításának esetében, vö. (Marcus Aurelius 2008). Az ókori szerzőkre hagyatkozó spirituális gyakorlatok mellett, mint az előző fejezetekben szintén láttuk, befolyásosak voltak a különféle teológiai hátterű variációk is, a protestáns „*Meletetics*", a pietista és a jezsuita meditációk vagy spirituális gyakorlatok is.

[200] Ezekben az évtizedekben Berkeley gondolkodása is jelentős változáson ment át, de itt nem tárgyaljuk személyes és spirituális fejlődését, amelynek új és részletes kifejtése megtalálható a nemrég róla megjelent intellektuális életrajzban, vö. (Jones 2021).

(mindig) látható szép és a (titokzatosan láthatatlan) fenséges distinkciójaként fogalmazódna újra. Az „esztétikai" feltalálásnak folyamatában talán éppen ez, a szép és a fenséges kettősségének újrakonfigurálása jelentette (évtizedekkel Burke *Filozófiai vizsgálódása* előtt) Berkeley új és eredeti hozzájárulását. Természetesen az ő vállalkozása sem egy „autonóm diskurzus" feltalálására irányult, ez ebben a korszakban egyáltalán nem merült fel igényként az „esztétikai" jellegű fejtegetésekben – Hutcheson és Baumgarten esztétikai elmélete is mélyen beágyazódott a morál alapjait megtalálni és rögzíteni akaró filozófiai programjukba, vö. (Grote 2017) –, hanem mélyen összefonódott nyelvfilozófiájával és népszerű-gyakorlati teológiájával, közvetve az észleléselméletével is. Az előző fejezetek fényében úgy is fogalmazhatnánk, hogy Berkeley a modern esztétikai tapasztalatban mindig is meglévő vallási-ájtatos potenciált aktualizálja, emeli ki és alkalmazza, amely implicit vagy kevésbé explicit módon jelen volt másoknál is korábban, Shaftesburynél, Addisonnál, s látensebb módon Hutchesonnál is.

Historiográfiai tanulságok

Berkeleyt általában nem tárgyalják, vagy meg sem említik a modern esztétika kanonikus történeteiben, sem az újabb angolszász művekben, vö. (Costelloe 2013; Guyer 2014), sem a ma már klasszikusoknak számítókban, vö. (pl. Croce 1914; Baeumler 2002; Cassirer 2007; Beardsley 1975; Tatarkiewicz 2006). Hasonlóképpen a Berkeley-kutatók sem fordítanak nagy figyelmet Berkeley lehetséges hozzájárulására a modern esztétika felemelkedéséhez: legtöbbjük még az „esztétika" szót sem említi – a *Cambridge Companion* (Winkler 2005) e hiány tekintetében tanulságos példa lehet. Néhány figyelemreméltó kivételt azért találhatunk: pl. rövid kommentárokat Berkeley szépség fogalmáról, amelyet az *Alciphron* harmadik dialógusában dolgozott ki Shaftesbury és Hutcheson kritikájának kontextusában, vö. (Urmson 1993, 179–184; Kivy 2003, 134, 336; Berman 2004, 153–154). Újabban Tom E. Jones – az *Alciphron* harmadik beszélgetésén kívül, Berkeley naplóiban, levelezésében és a *The Querist*ben – vizsgálja meg mélyrehatóan Berkeley elméletét a műalkotások társas világban való értékelésével kapcsolatban, különös tekintettel Berkeley érdeklődésére az ízlés és a piaci érték közti viszony iránt, vö. (Jones 2014); továbbá Oliver C. O'Donnell értelmezi Berkeley barátjának, John Smibertnek a filozófusról festett néhány portréját mint a festészeti berkleyanizmus példáját, hogy ezzel demonstrálja, lehetséges Berkeley látásról szóló új

elméletének az esztétikai-művészeti alkalmazása, vö. (O'Donnell 2017). Legújabban Chris Townsend könyve mutatja be, hogy milyen nagy hatással volt Berkeleynak a szellemet középpontba állító idealista filozófiája és nyelvelmélete az angol romantikus költészetre: Blake, Coleridge, Wordsworth és Shelley példáján, vö. (Townsend 2022); ennek fontos előzménye volt az Alexander Pope poétikájának és a természet isteni nyelve Berkeley-féle koncepciójának összefüggéseit feltáró Jones monográfia, vö. (Jones 2005). Mindenesetre a szempontok sokfélesége is jelezheti, hogy nincs forgalomban Berkeley esztétikai gondolkodásáról semmiféle egységesnek mondható értelmezés vagy akár olyan, amely támpontként vagy akár kritizálandó kiindulásként szolgálhatna különféle megközelítések számára. Az esztétikatörténeti tudományosság hallgatása akár arra is inthetne, hogy nincs itt mit érdemben tárgyalni, hogy Berkeley filozófiájának szinte semmi köze sincs – vagy csak nagyon érintőleges köze lehet – a modern esztétikához. Mégis, ha „az esztétikai" feltalálásnak összefüggésében vizsgáljuk, s elkerüljük a bejáratott és kényelmes narratívákat, ill. leegyszerűsítéseket, felfedezhetjük, hogy Berkeley bizonyos írásai az esztétika alakulástörténete szempontjából releváns gondolatokat tartalmaztak és valójában „az esztétikaiban" rejlő lévő potenciált bontják ki és fejlesztik tovább.

Ami a közvetlen recepciót illeti, meg kell említeni, hogy esztétikainak nevezhető eszméi vagy elképzelései viszonylag széles körben hatást gyakoroltak már a 18. században. Burke értekezésének V. része „A szavakról", amelyben bizonyos szavak erőteljes érzelmi hatását állítja szembe a képek keltette gyengébb emóciókkal (Burke 2008, 197–215), sokat köszönhet Burke emotív nyelvelméletének, ld. erről még (Wecter 1940, 174–177; Berman 2005, 131–132). O'Donnell imént említett cikkében tehát amellett érvel, hogy John Smibert 1720-as években festett portréiban kialakított „tizianói stílusa" Berkeley észleléselméletének hatására és a lineáris perspektíva alternatívájaként jöhetett létre (O'Donnell 2017, 21). Berkeley *Siris*éhez fűzött lapszéli megjegyzésein túl, Blake művészete mint a szavak és képek, a láthatatlan és látható közötti bonyolult viszony és átjárhatóság felmutatásának kísérlete legalább részben Berkeley teológiai-esztétikai eszméin alapul, ld. a kettejük kapcsolatáról még (Mitchell 2019, 14–33; Townsend 2022, 57–86). De akár Blake általában vett idealista attitűdjét is lehet úgy értelmezni, mint az *esse est percipi* elvének örökösét, vö. (Frye 1947, 14, *passim*; Wolfson 2003, 66–69). A továbbiakban azonban még csak nem is ezzel a közvetlen recepcióval fogunk foglalkozni, nem innen kölcsönzünk szempontokat, inkább a lehetséges ihlető forrásai felől vizsgáljuk Berkeley hozzájárulását a modern „esztétikai" feltalálásához.

Kétségtelennek látszik, hogy ismét Addison lesz a kulcsfigura. Berkeley 1713-ban, ekkor már olyan alapművek szerzőjeként, mint az 1709-es „Értekezés a látás új elméletéről” és az 1710-es „Tanulmány az emberi megismerés alapelveiről” (Berkeley 1985, 37–272), csatlakozott Addison, a szintén ír Steele és Jonathan Swift, valamint Alexander Pope londoni irodalmi köréhez (Berman 1994, 72–73; Jones 2021, 174–175). Addisont kifejezetten nagyra értékelte, egyik levelében így fogalmaz: „nagyszerű filozófus, aki többet foglalkozott spekulatív tanulmányokkal, mint bármelyik általam ismert szellemes figura.” (Berkeley 1948–1957, 8: 63)[201] Kettejük viszonya aligha volt egyoldalú az 1710-es években, akár Addison „esztétikai” esszéit is lehetne értelmezni Berkeley említett filozófiai értekezéseinek fényében, noha Addison soha nem említi bennük Berkeley nevét, miközben például Locke-két vagy Francis Baconét többször is. De most ezt az irányt nem vizsgáljuk tovább.[202] Mint a harmadik és negyedik fejezetben megmutattuk, Addison hozzájárulását „az esztétikai” feltalálásához számos esszéjéből rekonstruálhatjuk, nem csak a szakirodalomban kötelezően emlegetett „A képzelőerő gyönyörei” sorozatból – ill. az inkább irodalomkritikai vagy -történeti megközelítések ugyanilyen gyakran és kötelezően emlegetik az irodalmi szellemességről *(wit)* és az *Elveszett Paradicsom*ról szóló *Spectator* sorozatait is. Számunkra, ha csak a sorozatokba rendezhető esszéket vesszük, a *Cheerfulness* esszék és az „Essays Moral and Divine” legalább ennyire fontos hivatkozási alapot jelentenek. A londoni kör más tagjai is hatottak Berkeleyra, például a szintén ír Steele – akivel a legszorosabb viszonyt ápolta a társaság tagjai közül –, aki, mint az előző fejezetben láttuk, már a *Tatler* 89-es számában egy olyan proto-esztétika lelkialkatról *(frame of mind)* beszél, amelynek segítségével a bennünket körülvevő természeti látványt „képpé vagy tájképpé alakít[juk]”, (Addison 1987, II: 60). A *Spectator* 100. esszéjében pedig az elme azon speciális „beállítódásáról *[Disposition]*”, amelyet azért kell megőriznünk, hogy „egy bizonyos élvezetben [részesüljünk] mindabból, amit hallunk és látunk” (Addison 1965, I: 421); vagy éppen a városi tereken való élvező kószálásról a *Spectator* 454-es számában. És ezekhez a példákhoz hozzátehetnénk Hutchesonnak az előző fejezetből már ismerős három filozófiai levelét a nevetésről, még akkor is, ha valamivel több mint egy évtizeddel később jelentek

[201] A továbbiakban „(*W*, kötetszám: oldalszám)” formátumban hivatkozunk az A. A. Luce és T. E. Jessop szerkesztette kilenckötetes összkiadásra.

[202] Berkeley Pope-ra is kimutatható hatással volt, Steele szintén nagyra értékelte őt prózaíróként, nem csak filozófusként, emiatt kérte fel esszék megírására a *Guardian* számára, valamint egy különleges közös irodalmi vállalkozásuk is volt: *Ladies Library* címen kiadtak egy hölgyolvasók számára összeállított irodalmi antológiát (versek és prózai részletek gyűjteményét), amelyhez Berkeley „A Ladie” álnéven írt bevezetőt (Townsend 2022, 33).

meg a *Dublin Weekly Journal*ban, mint Addison és Steele írásai.[203] Mindenesetre talán ennyiből is látszik, hogy Berkeley több szálon kötődött ezekhez a vállalkozásokhoz és szellemi mozgásokhoz, aktív részese volt annak az inspiráló időszaknak, amikor többen is kísérleteztek új nyelvet és kifejezést találni egy újfajta tapasztalatnak, amelyet ezenközben ki is találtak és meg is formáltak, s valamilyen módon beillesztették a már használt egyéb megközelítések közé. Berkeley ebben nem Hutcheson akadémiai filozófiai vonalát követi (amelyet később egyre többen, Alexander Gerard, Lord Kames, Thomas Reid és mindenekelőtt Burke), hanem a szélesebb olvasóközönségnek szóló esszéket, dialógusokat, prédikációkat író többiekét. E fejezet középpontba állított szövegei is ez utóbbi műfajokban születtek: a „Három párbeszéd", a *Guardian* esszék és az *Alciphron* hetedik dialógusa.

Ezzel együtt Berkeley korai filozófiai értekezései kapcsán is fel lehetne vetni, hogy azokat a modern „esztétikai" indirekt megalapozási kísérleteként olvassuk. Egy ilyen vállalkozás nem lenne meredekebb, mint amikor Annie Becq Malebranche *sentiment* fogalma kapcsán beszél ugyanerről, vö. (Becq 1984). Berkeley ún. „immaterialista" pozícióját egyfajta „pánesztétikai" attitűdként is lehetne értelmezni – nevezhetnénk ugyanezt persze „spiritualizált empirizmusnak" is (Townsend 2022, 8); szerinte mindaz, amit érzékeink észlelnek, valójában nem az anyagi szubsztanciára alapuló külvilágból érkezik, hanem „Isten Hatalmának jele vagy következménye". Az „Alapelvek*"* 149. paragrafusában így fogalmaz:

> Világos tehát, hogy aki akár a legcsekélyebb reflexióra képes, annak mi sem lehet nyilvánvalóbb, mint Isten létezése, azaz egy olyan szellemé, aki elménk számára bensőségesen jelenvaló, mert ő hozza létre bennünk az ideáknak vagy érzeteknek azt a sokaságát, amely folyamatosan hat ránk, s akitől teleséggel és abszolút módon függünk, egyszóval: *akiben élünk, mozgunk és vagyunk.* […] [Legtöbben azért nem látják be ezt a hatalmas igazságot, mert] az Istenség világos megnyilatkozásai közepette élnek ugyan, ám oly kevéssé érzékelik ezeket, hogy úgy tűnik, mintha megvakultak volna a túlságosan nagy fényességtől. (Berkeley 1985, 267)

A beágyazott újszövetségi idézet helye Pálnak az Areopágoszon mondott beszéde: „Az egész emberi nemet egy vérből teremtette, hogy lakjon a föld egész felszínén; […] hogy keressék az Istent, hátha kitapinthatják és megtalálhatják, hiszen nincs is messzire egyikünktől sem;

[203] Ez a lap Hutcheson barátjának, James Arbuckle-nek volt a folyóiratvállalkozása 1725-től: „Arbuckle arra akarta felhasználni a lapot, hogy bevezesse az angol 'csiszoltságot *[polish]*' az ír lélekbe" (Brown 2002, 101). Tehát Addison (aki maga is működött Dublinban az alkirály Earl of Wharton titkáraként 1708 és 1710 között) *Spectator*je Arbuckle számára követendő kulturális és politikai modellt jelentett.

mert őbenne élünk, mozgunk és vagyunk.” (ApCsel. 17: 26–28) Berkeley mintegy szó szerint veszi ezt az általában inkább metaforikusan felfogott mondatot, s az emberi egzisztencia teljességére érti: életünk *de facto* az isteni szellem folyamatos jelenlété*ben* zajlik a legalapvetőbb és leghétköznapibb érzéki észlelések szintjéig menően. Így Berkeley valójában spiritualizálja az érzékelést: folyamatosan az isteni jelenlét „világos megnyilatkozásait” érzékeljük, mely jelenlét egy állandóan ható aktív erő, az érzéki tapasztalataink mögötti ok. Következésképp az isteni szellem közvetlenül jelen van az elménkben. Így hétköznapi érzéki tapasztalatunk a világban végső soron azonos egy permanens spirituális tapasztalattal, s ami korszakunkban „esztétikaiként” megragadható, az valamiképp éppen ezt a kapcsolatot vagy vonatkoztatást érinti. Berkeley az esszéiben, prédikációiban, beszélgetéseiben sosem tárgyalja, még csak nem is hozza szóba, a korai radikális filozófiai téziseit. S valójában e népszerűbb műfajokban írt szövegeiben hallgatólagosan bár, de elismeri, hogy azért „a legcsekélyebb reflexiónál” lényegesen többre van szükség, hogy meggyőzze az embereket akár csak a hétköznapi tudati beállítódás számára sokkal kevésbé elrugaszkodottnak ható vallási-spirituális tételeiről is. Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy a fenti szakaszban is a mindennapi életre, a hétköznapi ember átlagos életére hivatkozik, amelyben megélhető közvetlenül Isten jelenvalósága (legalábbis potenciálisan, ha leküzdjük az elvakultságunkat), azaz ehhez a találkozáshoz nincs szükség sem rendkívüli kegyelmi aktusra vagy epifániára, sem elvonulásra, magányos meditációra, pláne önsanyargatásra: nem kell semmilyen (metaforikus) hegyet vért izzadva megmásznunk, hogy aztán onnan nyugodtan körbetekinthessünk.

A hétköznapi élet esztétikája

Ha a gyönyör, a boldogság, a nevelés, a filozófiai modorok témájával kapcsolatos reflexióit tekintjük, úgy tűnik, Berkeley az új „esztétikait” a keresztény hívő életmódjához kapcsolja. A mindennapi élet gyakorlatai (a sétától a beszélgetésig, a kegyességi gyakorlatoktól az alkalmi elmélkedésekig) hasznos mintái voltak a kialakuló esztétikai tapasztalatnak. Nem pusztán arról van itt szó, hogy elutasítja a hagyományos, elvonuló szemlélődés módszerét, hanem inkább a *vita contemplativa* és a *vita activa* közötti optimális egyensúlyt kívánja megtalálni. Berkeley mélyen be volt ágyazva a latitudinárius teológiai-ájtatos hagyományba, amelyet – többek között – Isaac Barrow, John Tillotson, William Sherlock és John Scott neve

fémjelezhet, de ugyanígy említhetjük itt is a Joseph Halltól kiinduló, később Robert Boyle által népszerűsített protestáns „empirista” meditációk tradícióját (Smith 2016, 86–89; Mayhew 2004, 109, 186). Esztétikai elképzelései tehát olyan kontextusban bontakoztak ki, amelyben mind az emberi élet és a vallásos tapasztalat érzelmi vagy affektív oldalának hangsúlyozása (Bartha 2017; Zeitz 1992, 499–503), mind a mindennapi lelkigyakorlatok modellje releváns vonás volt. Berkeley nagyra értékelte például John Scott 1681-ben írt *The Christian Life* című népszerű művét; levelezésében is elismerőleg említi (*W*, 8: 40; Berkeley 2013, 534–535). Scottot, nem mellesleg, Addison is méltatja: „ez a kitűnő szerző megmutatta, hogy minden egyes erényes szokás vagy habitus *[Custom and Habit of Virtue]*, saját természetéből adódóan, a mennyet hozza el, vagy a boldogság állapotát, annak, aki ezentúl gyakorolja” (Addison 1965, IV: 73). A következő idézet jól reprezentálhatja, hogy ebben a beszédmódban – az „életmód” filozofálás ájtatos hagyományában – milyen potenciál rejlett a kialakulóban lévő esztétikai tudat számára:

> Minden – akár *érzéki*, akár *észszerű* – cselekedet gyönyöre, azok *élénkségében [Sprightfulness]* és *elevenségében [Vigour]* áll. […] [M]ég ebben a tökéletlen állapotunkban is úgy tapasztaljuk, hogy minél tökéletesebben *szeretünk* és *imádunk* stb., annál több *mennyet* ízlelünk meg ezekben az *áldott cselekedetekben*, s hogy amikor *hosszú* és *folyamatos* gyakorlásuk révén egyszer csak *természetessé* válnak számunkra, olyan *földi mennyet* élvezünk a *könnyed, szabad* és *eleven gyakorlásuk [exercise]* során, amit a világ által nyújtott összes gyönyörért vagy örömért el nem cserélnénk… (Scott 1686, 13–14)

A tapasztalat élénkésége és gyönyöre közti összefüggés, az menny megízlelése, a földi menny gyakorlás révén kialakított második természetként elnyert élvezete jól példázhatja az ájtatos és a felemelkedőben lévő „esztétikai” nyelvhasználat közötti affinitást, illetve azt, ez utóbbi mire támaszkodhatott szinte magától értetődő könnyedséggel.

Berkeley-nak az „Esszé a természetes és fantasztikus gyönyörökről” című 1713-as esszéje a Steele által rövid ideig működtetett *Guardian* 49-es számában jelent meg. Közvetlen inspirációs forrásai közt említhetjük Addison Képzelőerő sorozatát, valamint Steele-nek a *Spectator* 206-os számában megjelent esszéjét (Ketcham 1985, 65–68). Berkeley célja, hogy olvasóinak megmutassa az emberi élet helyes útját, amelyen a legnagyobb gyönyöröket lehet elnyerni. A vagyon, a pénz, a luxus, a társadalmi rang, az öncélú kíváncsiság és ezek „fantasztikus gyönyöreivel” szemben előnyben kell részesítenünk a „természetes gyönyöröket”, amelyek nincsenek kitéve az ízlés és a divat változásainak,

hiszen „a természetes gyönyörök felé egy ösztön *[instinct]* indít bennünket, amelyet a természet Alkotója ültetett belénk” (*W*, 7: 194). Hogy elevenen és tisztán megtartsuk a természetes gyönyörökre késztető hajlamunkat, amely „nyugalmat és derűt *[tranquility and cheerfulness]*”[204] eredményez, olyan alapelv, amely mind a hétköznapi életünket, mind a túlvilági életünket alakítja.[205] Ezek a gyönyörök „megfelelnek természetünk mind racionális, mind érzéki részének”, de az érzéki gyönyöröket „az ész szabályainak” ellenőrzése alatt kell tartani (*W*, 7: 194). A „természetes” tehát az érzéki és a racionális közötti szép harmóniát jelenti. Amíg Addison Képzelőerő sorozata bizonyos természeti látványokon és kilátásokon, a kert, az építészet és a szépirodalom területéről hozott művészeti példákon elmélkedett, addig Berkeley az „esztétikai” szféráját kiterjeszti a városi színterekre, az otthon belső tereire, a szép időjárásra, a holdfényes esti sétákra és Isten közvetlen jelenlétének megélésére. Ezek a példák és színterek azt sugallják, hogy horizontális ív húzható a mindennapi tapasztalatoktól a transzcendens irányába, a természetes gyönyöreink hétköznapi „esztétikai” sorozata elkerülhetetlenül, zökkenőmentesen és valahogy léptékváltás nélkül az isteni megtapasztalásáig nyúlik. Ez utóbbinak a gyönyöre „természetéből fakadóan a legélénkebb és legmegragadóbban érinti meg *[touches]* az ember lelkét”, tehát azonos azzal

> az érzés[sel] *[sense]*, hogy a végtelen Bölcsesség, Hatalom és Jóság szeme láttára cselekszünk, amely megkoronázza erényes törekvéseinket itt egy olyan boldogsággal, amely olyan nagy, mint a vágyaink, s olyan tartós, mint halhatatlan lelkünk. Ez a boldogság örökös forrása a lélekben. Ez mérsékli a bennünket ért sorscsapásokat, s duplázza meg örömeinket. Az élet e legmagasabb állapota is íztelen *[insipid]* nélküle. (*W*, 7: 196)

Az istenség jelenlétének tényleges „esztétikai” megélése, amely nélkül tehát az élet örömtelen és íztelen volna, a természetes gyönyörök formájában, azok révén, azokat kiterjesztve lehetséges. Annyiban eltér ez a pozíció mind az addisoni szemlélődőétől, mind a

[204] A *Spectator* 494-es számában olvashatjuk Addisontól: „milyen nagyszerű irányultság van a vallásban a derűre *[Cheerfulness]*, s az ilyen lelkialkat *[Frame of Mind]* mennyire nem csak szeretetreméltó, hanem a leginkább dicséretreméltó egy erényes emberben. […] Az Isteni Lény szemlélete és az erény gyakorlása természetüknél fogva annyira távol állnak attól, hogy kizárják a szív vidámságát *[Gladness of Heart]*, hogy valójában annak örök forrásai” (Addison 1965, IV: 254).

[205] Itt emlékezhetünk arra is, hogy nem csak Addison „esztétikainak” nevezhető esszéi vagy esszé-sorozatai, hanem valójában a *Spectator* egész vállalkozása is értelmezhető annak fényében, hogy a túlvilági létezésünket az evilági kiterjesztéseként kezeli: „A *Spectator* írói számára a megélt és dokumentált mindennapi élet olyan pályára állítja az embert, amely a túlvilágon is folytatódik. A hétköznapokban jól megélt élet a boldog jövő záloga.” (Jost 2011, 606) A túlvilágról való többé nem vertikális, mint inkább horizontális gondolkodás, vö. (Jost 2011, 609), Berkeley *Guardian* esszéiből is kiolvasható.

dolgokhoz közelebb kerülő, egzisztenciálisan bevonódó, Steele-re jellemző befogadóétól, hogy egybeesik a morális ágensével: Isten „szeme láttára cselekszünk”. A szemlélődés és cselekvés, a természetes gyönyörök és a keresztény erkölcsiség elválaszthatatlan a Berkeley által propagált „esztétikai” gyakorlatokban.

A természetes (és végső soron észszerű) gyönyörök, szép összhangban a keresztény misztériumokkal (túlvilági élet, lélek halhatatlansága), a derűs és nyugodt élet aktív elvét támogatják. „Az erény önmagában rendelkezik a legvonzóbb bájakkal *[charms]*” – teszi hozzá a *Guardian* 55. számában – „s a kereszténység, amint a legerősebb fénybe helyezi [az erényt], minden eredendő vonzerejével felékesítve azt, új tüzet gyújt a lélekben, hozzáadva [az eredendő bájakhoz] a kimondhatatlan jutalmakat, amelyek híveit az örökkévalóságba kísérik.” (*W,* 7: 199) A „fény” és a „hő”, azaz az értelem és a szenvedély – Berkeley visszatérően használja őket (Bartha 2017, 236–238) –, hagyományos metaforáinak érdekes alkalmazása látható ezen a ponton, de számunkra leginkább az figyelemreméltó, hogy az erény és a kereszténység (a keresztény misztériumok) összefüggéseit valójában „esztétikai” nyelven fogalmazza meg: bájakról, vonzerőkről és ezekkel összefüggésben kimondhatatlanságról beszél. Ugyanakkor Berkeley nem a klasszikus szépség, hanem inkább a tudom-is-én-micsoda és a fenséges szókészletét használja, de itt még nem reflektál a természetes (racionális) gyönyörök szépsége és az értelmet „meghaladó” misztériumok fenségessége közötti különbségre.[206]

A „Három párbeszéd” második részében Philonusz (azaz: *philo-nousz*, a lélek szerelmese) egy viszonylag hosszú és lelkesült szónoklatot intéz Hülaszhoz (akinek neve a görög *hülé*re utal) – a természet rendjéről és rendszeréről, ami erőteljesen emlékeztet a „dicső természet” sokkal hosszabban kifejtett apoteózisára az 1709-es „Moralisták*”*-ból (Shaftesbury 1977, 183 skk), vagy Addison Képzelőerő sorozatának a nagyra (fenségesre) hozott leírásaira.[207] Hogy megcáfolja Hülasznak az emberi érzékelésről és ideáink eredetéről alkotott fizikalista nézeteit, megmutatva, hogy az ilyen típusú magyarázat csak „puszta álomhoz” vezet, vagyis ahhoz a logikus következtetéshez, hogy „semmiféle érzékelhető

[206] „Vajon nem kevésbé kifogásolható-e olyan tételeket elfogadni, amelyek meghaladják az értelmet, mint olyanokat, amelyek ellentétesek vele? […] Vajon a misztériumok jelenléte nem megengedhetőbb-e az Isteni Kinyilatkoztatásban, mint az Emberi Tudományban?” (Berkeley 1985, 560)

[207] Legalábbis a fentebb részletesebben tárgyalt szerzők közül választva, hiszen amúgy megszámlálhatatlan példát lehetne hozni a korszak fizikoteológiai vagy racionális teológiai műveiből és prédikációiból a természetben feltárt rend leírására és dicsőítésére.

dolognak nincs valóságos léte” (Berkeley 1985, 335–336), Philonusz a világ valóságossága mellett kíván érvelni. Ehhez megidézi az egész teremtett világ „nemes és gyönyörűséges látványát” (Berkeley 1985, 338), amelynek hatása alól aligha vonhatja ki bárki is magát. Figyelemreméltó, tehát, hogy Philonusz nem csupán az igazságra, hanem az egész rendszer szépségére támaszkodik, hogy meggyőzően bizonyítsa annak valóságát. A kettő annyiban is összetartozik, hogy a második beszélgetés elején közlik, „[a]z igazság és a szépség megegyezik abban, hogy a legtüzetesebb vizsgálat mindkettőnek csak hasznára van” (Berkeley 1985, 333). Itt azonban mintha már inkább az lenne a helyzet, hogy az igazságnak kifejezetten szüksége volna a szépségre: hiszen meg kell különböztetnünk a téveszméket a valós tényektől, vagy – „esztétikai” megfogalmazásban – a „hamis képzeletbeli csillogást” „a teremtés minden látható szépségétől” (Berkeley 1985, 338). Vagy ismét másként: úgy tűnik, az igazság fénye nem elegendő a szépség keltette érzelmi hő nélkül:

> Nézd csak! Nem takarja-e a mezőket gyönyörű zöld növényzet? Nincs-e a fákban és ligetekben, a folyókban és a tiszta forrásokban olyasvalami, ami megnyugtatja, gyönyörködteti, elragadja a lelket? Vajon a végtelen, mély óceánnak, a hatalmas hegyek felhőbe vesző csúcsainak vagy egy sötét őserdőnek a látványa nem ébreszt-e elménkben édes borzongást *[pleasing horror]*? Nincs-e még a sziklákban és sivatagokban is valami szemet gyönyörködtető vadság? Micsoda szívből jövő öröm elnézni a föld természeti szépségeit! És gyönyörűségünk fenntartására és újbóli felidézésére nem takarja-e be arcát váltakozva az éj fátyolával, és nem változtatja-e évszakok szerint az öltözékét? Milyen jól vannak elrendezve az elemek! Milyen változatosságot és hasznosságot találunk a természetnek még a legapróbb teremtményeiben is! Micsoda finomság, szépség és ötletesség rejlik az állat- és növényvilágban! Mily nagyszerűen idomulnak a dolgok mind sajátos céljaikhoz, mind pedig az egészhez, amelynek ellentétes részeit alkotják! (Berkeley 1985, 336)

A folytatásban a tervezés, a harmónia, ötletesség és célszerűség, azaz a tervezési érv alkalmazásaiból jólismert, minőségek felsorolásával folytatja; ezek az ismérvek mindenki számára nyilvánvalóan bizonyítják „a természet láthatatlan Alkotójának” létezését.

A felsorolt természeti látványok és kilátások – fák, ligetek, folyók, hegyek, óceánok, sivatagok, sötét rengetegek, vadonok stb. – és azok keltette „esztétikai” affekciók és érzések több, az előző fejezetekben már tárgyalt szöveget eszünkbe juttathatnak, ilyen, többek között, Addison Képzelőerő sorozata, különösen a *Spectator* 412. számában olvasható „esztétikai” hármasság, amely Philonusznál a mezők és a növényzet szépségeként, a vad természeti látványok fenséges voltaként és a természet állandóan változó arcának újdonságaként tér

vissza. Dennis alpesi utazásáról szóló levelei tartalmazták már az „elragadó iszony *[delightful horror]*" és a „dermesztő öröm *[terrible joy]*" kifejezéseket, egy olyan komplex élmény leírásaként, amely nem azonos azzal az élvezettel, amely „egybecsengene az ésszel" (Dennis 1693, 134, 138). Ugyanígy emlékeztethet Shaftesbury Természet-Istenséghez szóló himnuszának fordulataira („a vadon is tetszhet", „a sűrű erdő mély árnyékai" stb.) és hangütésére is. Valamint Cudworth *True Intellectual System*e 1. könyvének 5. fejezetére, amelyben az „édes borzongás *[pleasing Horror]*" kifejezés is megtalálható olyan szövegkörnyezetben, amely tele van a tenger, az óceán és a hegy természeti metaforáival, valamint az abszolút tökéletes Lény elképzelhető *(conceivable)*, de felfoghatatlan *(incomprehensible)* természetével kapcsolatos (Cudworth 1743, 637 skk).[208]

Philonusz áradozása mögött tehát „esztétikai" (vagy legalábbis proto-esztétikai) szövegek húzódnak meg a háttérben; ugyanakkor a szépség és a harmónia hagyományos beszédmódjában maradunk végig, hiszen az ezen természeti látványok keltette szenvedélyeket és affekciókat az igazságnak vagy az észnek kell szabályoznia vagy moderálnia (ahogyan ezt a 49. számú *Guardian* esszében is láttuk). Az ész és a szenvedély jótékony együttműködése révén ragadhatjuk meg a valóságot (az aktív isteni szellem jelenlétét), akkor is, ha az egész természet szemlélete meghaladja véges képességeinket: „Nem olyan hatalmas, gyönyörű és fenséges *[immense, beautiful, glorious]* ez az az egész rendszer, hogy nincs rá szó, s nem éri fel a gondolat?" (Berkeley 1985, 337) Miközben megmarad a látás szférájában, Berkeley-Philonusz rendkívül érzéki és kvázi esztétikai nyelven fejezi ki magát. Ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni Nigel Everett összehasonlítását[209] Berkeley és népszerű kortársa, Joseph Butler, a híres *Analogy of Religion, Natural and Revealed* (1736) szerzője, között abban a tekintetben, ahogy teológiailag közelítenek a természethez:

---

[208] Berkeleynek az Alexander Pope-hoz Itáliából írott későbbi leveleiben is felbukkan majd a Dennis, Shaftesbury és Addison inspirálta „esztétikai" táj: 1714-ben azt írja, hogy „ahhoz, hogy valaki [egy költő] képes legyen sziklákat és szakadékokat leírni, abszolút szükséges, hogy átkeljen az Alpokon" (*W*, 8: 83); továbbá 1717-ből: „Számos forrás és patakocska teszi még szebbé e sziget [ti. Inarime, ma: Ischia] tájképét, amelyet ugyancsak néhány kopár folt és csupasz szikla tesz változatossá. De ami a látványt megkoronázza, az a hatalmas hegy, amely a sziget közepén emelkedik (a hajdani rettenetes vulkán, amelyet a régiek Mons Epomeusnak hívtak). Ennek […] csúcsa egy homokos, hegyes szikla, amelyről a világ legszebb kilátása *[the finest prospect]* nyílik […]; e nemes tájkép […] leírása olyan élénk *[warm]* képzelőerőt és olyan áradó verselést igényelne, mint az öné." (*W*, 8: 107–108) A legszebb tájhoz a legmagasabb hőfokon vagy a legintenzívebben működő „esztétikai" képességre van szükség, ilyen inkább csak érzékeny alkotóművésznek, jelen esetben a költőnek, tulajdonítható: ebben egyetérteni látszik Hutchesonnal.

[209] Tom Jones szintén idéz az itt következő bekezdésből (Jones 2014, 94).

> Berkeley természete [a „Három párbeszéd”-ben] sokkal gazdagabb a vizuális hatás és az érzéki élvezet tekintetében, mint Butler végtelenül változatos, de mechanikusabb világegyeteme. Úgy tűnik, [Berkeleynál] a világ azért létezik, hogy „felüdítsük és felemeljük” a lelket a természeti dolgok szépségének, rendjének, kiterjedésének és változatosságának a látványával [vö. (Berkeley 1985, 241)]. Berkeley elragadtatottan és romantikus stílusban írja le a mezők gyönyörűséges zöldjét, az erdők és ligetek enyhet adó útvesztőjét, a folyók és tiszta patakok lélekemelő élvezetét [vö. (Berkeley 1985, 336–338)]. […] A természetben átélhető láthatólag végnélküli érzéki gyönyör azáltal válik erkölcsi tapasztalattá, hogy Berkeley ragaszkodik ahhoz, Isten azért teremtette a természetet és az emberi látás képességét, hogy a lélek „erős ösztönét” szolgálja „egy jobb állapot felé, … valami ismeretlen és természete szerint tökéletesítő felé”. (Everett 1994, 18)

Az utoljára idézett szavak Berkeley IX. prédikációjából származnak, amely 1732-ben hangzott el. Ha hosszabban idézzük, világosan láthatóvá válik, Berkeley hogyan ötvözi a hagyományos morálteológiai szókészletet a spirituális ízlés hagyományával és az addisoni *„pleasing instinct”* (*Spectator* 393-as száma) proto-esztétikai nyelvével:

> hogy az emberi lélekben valóban van egy erős ösztön és vágy, egy sóvárgás és hajlam egy másik, egy jobb állapot felé, amely összehasonlíthatatlanul magasabbrendű, mint a jelenlegi, mind a boldogságát, mind az időtartamát tekintve, arról mindenki tudomást szerezhet tapasztalatból és belső érzésből *[Experience and inward Feeling]*. Az érzéki élvezetekkel együtt járó csömör és undor *[Disrelish]*, a tisztább és spirituálisabb dolgok iránti ízlés *[Relish]*, a lélek nyughatatlan mozgása egyik földi dologról és tevékenységről a másikra, s gyakran mindezek fölé szárnyalás vagy igyekezet valami ismeretlen és természete szerint tökéletesítő *[perfective]* felé, megannyi jele és jelzése e jobb állapotnak, amelyet az Evangélium stílusában Örök Életnek hívunk. (*W*, 7: 114–115)

Elődei és kortársai nyomán Berkeley a nagyszerű vagy a fenséges és az újszerű esztétikai minőségeit is beépíti a természet „szépségének” leírásába már a korai szövegeiben is, de mindvégig ragaszkodik ahhoz, hogy bennünket a világ valóságáról meggyőzni képes természet tapasztalata a tervezési érvtől vagy általában a természet teleologikus magyarázatától elválaszthatatlan. Ennek azonban ára van, mégpedig az, hogy figyelmen kívül hagy – vagy kénytelen hagyni – jelentős újdonságokat, például azt, amit Dennis az Alpokon átkelése során tudatosít, egyrészről, az ésszel „egybecsengő” (tulajdonképpen pásztori) gyönyör vagy akár a hegyvidéki táj dühről és erőről tanúskodó durva és grandiózus vonásai keltette „elragadó gyönyörök”, másrészről a „roppant nagy, […] iszonyú, borzalmas,

kísérteties romok" látványa és az általa kiváltott rendkívüli, komplex és megrázó élmény között (Dennis 1693, 138–139). Úgy tűnik, az 1710-es években Berkeley még inkább azon van, hogy mindezeket az érzéki (látható) minőségeket ugyanazon racionálisan és vizuálisan megragadható rendbe integrálja. Például a *Guardian* 70. esszéjében azt írja, hogy „a keresztény vallás, mindennemű tudományos foglalatosságon túlmenően, nemesíti meg és bővíti ki az elmét"; elménk ugyanis alkalmazkodik tárgyainak eltérő jellegéhez és kiterjedéséhez, így:

> A csillagászat megnyitja az elmét, és megváltoztatja az ítéletünket a kiterjedt létezők nagyságát illetően, a kereszténység azonban a lélek egyetemes nagyságát hozza létre. A filozófia minden tekintetben kiterjeszti látásmódunkat *[encreaseath our view]*, a kereszténység azonban olyan fokig terjeszti ki, amely túl van a természet világosságán. (*W*, 7: 208)

Nem a hit és a tudás, a teológia és a tudomány közti különbségtétel az érdekes, hanem az, hogy az előbbi az utóbbi kiterjesztett változata, egy bizonyos értelemben akár azt is mondhatnánk, „esztétikai" kiterjesztése. A mennyiségi bővülés minőségi változást is hoz, de ugyanazon a skálán mozdulunk el. A „természet világosságán" túli (a láthatatlan) nem ellenpárja a láthatónak, a láthatatlan inkább a látható kiterjeszkedése, amelynek iránya egybeesik azzal, ahova a modern tudomány és a filozófia tart. Ennek közvetlen előzménye lehet a harmadik *Cheerfulness* esszé Addisontól, amely az egyik kulcsszövegünk és már többször idéztük: „A Teremtés örökös ünnep *[perpetual feast]* a jó ember lelke számára", minden derűvel tölti és élvezetes, amit csak lát, lehetetlen ellenállnia a mindenütt érzékelhető „titkos örömöknek"; a természet kutatása kialakítja „a Teremtés iránti ízlést", „áttekinti a Gondviselés számos célját […] és az Isteni Bölcsesség csodáit. […] [O]lyan észszerű csodálatot *[rational Admiration]* kelt a lélekben, amely csak kicsit marad el az Áhítattól. (Addison 1965, III: 475) Úgy tűnik, Berkeley természettel kapcsolatos „esztétikai" tapasztalata a „Három párbeszéd"-ben és a *Guardian* számára írott esszékben szintén „észszerű csodálatot kelt a lélekben" – de ez még Addison esetében sem jelentette az utolsó szót ebben a kérdésben, ahogy a negyedik fejezetben láttuk.

David Hume *Beszélgetések a természetes vallásról* című (az 1750-es években írt, de csak posztumusz, 1779-ben kiadott) művében Cleanthes, a mérsékelt teista, a harmadik részben, miután röviden vázolta egy „természetes, egyetemes, soha nem változó" isteni nyelv – amely bizonyos aspektusait tekintve Isten vizuális nyelvének Berkeley-féle

értelmezésére emlékeztet – lehetőségét Philónak, a természetes vallás éleselméjű kritikusának, így összegez: „egyetlen nyelv sem képes érthetőbb és meggyőzőbb beszédre, mint a célokok különös illeszkedése" a világegyetemben (Hume 2006, 42). Hozzáteszi még:

> Az írás művészetében gyakran bukkanunk olyan szépségekre, amelyek látszólag ellentmondanak a szabályoknak, mégis meghódítják érzelmeinket és felpezsdítik képzeletünket, rácáfolva a műbírálat összes előírására és a művészet elismert mestereinek tekintélyére. Ha a teizmus melletti érv […] ellentmond a logika elveinek, egyetemes és ellenállhatatlan ereje mégis egyértelműen bizonyítja, hogy létezhetnek hasonlóképp szabálytalan érvek. (Hume 2006, 42)

Ez a poétikai megfigyelés és a felesleges szkeptikus aggályokkal szembeállítható „természetes józan észre" történő hivatkozás hozza el az egyetlen olyan pillanatot ezekben a beszélgetésekben, amikor Philo „egy kissé zavarba jött, s tanácstalannak tűnt" (Hume 2006, 43), és megfelelő válasz nélkül hagyta az érvelést. Cleanthes itt az egyetemes isteni nyelv elméletére és Longinus fenségesére támaszkodik (még ha Hume szó szerint az írás „szépségeit" említi is), hiszen az irodalmi fenség villámként járja át a művet, s mentséget ad annak minden poétikai vagy retorikai hibájára.[210] Az elnémult Philo helyett a hagyományos teizmus képviselője, Demea reagál, és Peter Browne püspök misztikus-agnosztikus álláspontjára helyezkedve figyelmeztet az emberi és az isteni fogalmak veszélyes közelségére Cleanthes érvelésében:

> amikor a legfőbb lényről beszélünk, legalább annyit el kell ismernünk, hogy a [„gondolkodás" és az „ész" szavak] jelentés[e] ebben az esetben teljességgel felfoghatatlan, s természetünk fogyatékosságai miatt soha nem leszünk képesek olyan ideákat alkotni, amelyekről a legcsekélyebb megfelelést feltételezhetnénk az isteni attribútumok kimondhatatlan fenségével *[the ineffable sublimity of the divine attributes]*. (Hume 2006, 45)

Demea világosan felismerte Cleanthes érvében a Longinust idéző szólamot, s a poétikai fenségest gyorsan áthangszerelte a hagyományos negatív teológia (misztikus vagy

[210] Ennek a poétikai hivatkozásnak festészeti változatát az „Alapelvek" 152. paragrafusában is megtalálni, amely természetesen a kor népszerű teodíceáiból is ismerős: „még a Természet e ballépései és torzulásai sem teljesen haszontalanok, amennyiben növelik a kívánatos változatosságot *[agreeable sort of variety]*, és fokozzák a teremtés többi részének szépségét *[augment the beauty of the rest of the creation]*, ahogy az árnyékok a képen arra szolgálnak, hogy kiemeljék a világosabb és fényesebb részeket." (Berkeley 1985, 269)

fideisztikus teológiai nyelv) „kimondhatatlan fenségére”. Ami egy szélsőséges álláspont, hiszen még Demea is elismeri, hogy a „misztikus önmegsemmisítés, minden képességünk kioltása” Isten jelenlétében „némiképp túlzott” (Hume 2006, 44), ő mégis ehhez közelít. Tehát az egyik oldalon az intellektuális erőink megbénulása vár, a másikon a szellemes szkeptikus kapitulációja részben a logikai szabálytalanságokból ébredő ellenállhatatlan „esztétikai” hatás, részben a természetes józan ész szava előtt. Valahova a kettő közé pozicionálhatjuk Berkeley érett teológiai esztétikáját, amelyben a Cleanthes-féle racionális teológia megtalálja „esztétikai” kiterjesztését, amely túl van a pusztán longinusi poétikai-retorikain.

Teológiai esztétika

Érdemes még egyszer utoljára eszünkbe idézni Shaftesbury „Moralistái”-nak erdei jelenetét, a „dicső természethez” idézett hosszú és lelkesült beszéd legvégéről, amikor Theoklész a sötét és félelmetes erdőbe hívja olvasóit, ahol képzeletbeli utazóit „másfajta borzalom ragadja meg”, „mikor a napfényt elnyelik a sűrű erdő mély árnyékai, amely felettük összezárul szorosan, sötétséget s örök éjét terítve mindenre alant.” (Shaftesbury 1977, 212) A megdöbbentő tér, s a furcsán megterhelt csend környezete erős érzelmi hatásokat vált ki, a „pislákoló, kísérteti fény” és a legkisebb zaj „rekedt” visszhangja kényszerítően hat az utazókra, „egy ismeretlen erő munkál” az elméiken, s „kétes tárgyak mozgatják meg az éber érzékeket”. A természetben fellelt „barátságtalan hely[ek]” közül, amelyeket Philoklész „fenségesnek” minősít, utolsóként vizionált „szent erdei színtér” egyszerre látszik érinteni minden érzékünket, valamint szinte mindegyik esetében *hiányként* merül fel: homályosság, csend, kivehetetlen formák, árnyak (Shaftesbury 1977, 212–213). A homály és a szokatlan csend itt azonban nem csupán sötét háttérként funkcionál, hogy kiemeljen valami fényeset és nagyszerűt, ami ettől minőségileg különbözik. Az igazi „esztétikai” felismerés a jelenetben éppen az, hogy önmagában és önmagáért értékelhető és borzongva élvezhető az, ami ennyi hiányt és tökéletlenséget rejt egyszerre. Sőt többre értékelhető a hagyományos transzparens rendnél vagy racionálisan át- és belátható törvényszerűségeknél. Észszerű és szépen elrendezett világunk elsüllyed ebben a jelentben, marad helyette egy „titokzatos lény” sűrű jelenléte. A látásunk, hallásunk és értelmünk számára nem elérhető lény ugyanakkor nem Demea istene, nem misztikus vagy fideisztikus távoli transzcendencia, hanem közvetlenül érzékelhető – szinte tapintható és ízlelhető – jelenlét, aki itt és most élhető meg, ebben a

fizikai közegben és e közegben való elmerülésünk révén. Berkeley ugyanebbe az irányba fejleszti tovább teológiai-esztétikai eszméit, és az 1730-as évekre már éppen a láthatatlannal összefüggésben beszél majd a „szeretet, remény, hála és engedelmesség" elsődleges érzelmeiről.[211] Ez a láthatatlan annyiban sem egy misztikus vagy fideisztikus klisé, hogy az iménti erdei színnel példázott „esztétikai" elhomályosuláson keresztül jutunk el hozzá: tehát az érzékeléssel és (át)érzéssel kapcsolatos – közvetlenül és nem pusztán metaforikusan –, nem pedig az értelmi beláthatatlansággal függ össze.

Ezzel Berkeley továbbfejleszti Addison esztétikai modelljét is, amely mindvégig a képekre és a képzeletre alapozó láthatóság szférájában marad. „A látás elméletének védelme és magyarázata" (1733) című művének morálteológiai kontextusában Berkeley élesen bírálja Shaftesburyt, ahogy erre már a második fejezetben is utaltunk:

> Mindaz, ami a rend, a harmónia és arányosság éltető elvéről, a dolgok természetes díszéről és illeszkedéséről, valamint az ízlésről és a lelkesültségről elhangzik, bízvást megállna és elhangozhatna úgy is, hogy egyetlen szó sem esik természetes vallásról, a törvény és a kötelesség fogalmáról, az Úrba vagy Ítélőbíróba vetett hitről, vagy valamely Isten iránti bármiféle vallásos érzületről *[religious sense of a God]*; mert egy dolog a szépség, az erény, a rend és az összhang ideáiról való elmélkedés, és egészen más dolog a vallásos érzület *[sense of religion]*. (Berkeley 1985, 455–456; ld. még: *W*, 3: 131)

Mint láttuk korábban, Shaftesbury a természetes vallás leginkább sztoikus változatát vallja (ez a főszólam, a fenséges természeti színterek inkább kivételek, feltűnő döccenők ebből a nézőpontból), s ez a kritika azért különösen érdekes a számunkra, mert felhívja a figyelmet a dolgok szépségén, természetes báján, illeszkedésén való szemlélődés és a vallásos érzület közötti éles különbségre. Berkeley számára az utóbbi az előbbinek szükségszerű előfeltétele, és ez a megkülönböztetés több hasonló különbségtétel mintájának látszik, mint amilyen a látható és a láthatatlan, a képek és a szavak, s végül a szépség és a fenségesség közötti.

Az „Alapelvek"-ben még Berkeley is azt hangsúlyozza, hogy a természetben a harmónia, a tervezés és a kitaláltság *retorikailag* sokkal meggyőzőbb eszköze a tervező isten

[211] A láthatatlan sokféle kontextusban kerül elő Berkeleynál, számunkra elsősorban a nyelvi használata lesz fontos, amikor bizonyos egzisztenciális értelemben kitüntetett szavak mentális reprezentációjának összefüggésében kerül elő. A láthatatlanság ezen kívül előjön még olyan témák kapcsán, mint a „más szellemek létezése" (Berkeley 1985, 264), az absztrakt általános ideák, vö. pl. a később kihagyott három szakasszal az *Alciphron* harmadik könyvéből (Berkeley 1993, 121–124), az emberben lévő eleven láng vagy életszellem a *Siris*ben (*W*, 5: 84) vagy a „a világ láthatatlan elemi tüze vagy életszelleme" (*W*, 5: 106) stb.

létezésének és tulajdonságainak, mint a rendet megtörő csoda. Isten gyönyörködtetni akart bennünket a teremtés szépségével, nem pedig meghökkenteni. Ez a szépség tökéletesen harmonizál az értelemmel, amíg a meghökkentés a megdöbbenéssel és félelemmel kapcsolatos, ráadásul csak ritkán alkalmazható eszköz:

> Bizonyos esetekben valóban szükségessé válhat, hogy a Természet Alkotója a dolgok szokásos menetétől eltérő, rendkívüli tünemény létrehozásával nyilvánítsa mindent felülmúló hatalmát. E kivételek, amelyek áthágják a Természet szabályait, alkalmasak rá, hogy ámulatba ejtsék, megfélemlítsék *[surprise and awe]*, s így az Isteni Lény elismerésére indítsák az embereket; de csak ritkán használhatók, mivel különben – érthetően – csökkenne a hatásuk. Azonkívül, Isten láthatólag úgy döntött, hogy nem rendhagyó és meglepő eseményekkel döbbent rá bennünket a létezésében való hitre, hanem inkább a Természet művei révén győzi meg értelmünket attribútumairól, mivel ezek a művek szerkezetükben nagy harmóniáról és elmésségről tanúskodnak, és világosan utalnak Teremtőjük jóságára és bölcsességére. (Berkeley 1985, 213)

Shaftesbury fenséges természeti jelenetei, azonban, a természet-istenség „esztétikai" megközelítésének értelmezhetők, amelyek hatásukban túl vannak a retorikain vagy poétikain, túl vannak a Hume *Beszélgetések*ben megidézett longinusin, hiszen nem egy csodaszerű pillanattal és az abban átélt elementáris hatással kapcsolatosak, hanem sokkal inkább egy hosszan megélhető atmoszférával. A „felhő fátylában" megjelenő „titokzatos lény" nem azonos a természet bölcs és jóságos alkotójával, aki a teremtés látható szépségeiben mutatja meg tervét és szándékát. A „homály" – akár párosulva az „erővel" és „hatalmassággal" – majd Burke-nél lesz eminens tulajdonsága a fenséges tárgyaknak (Burke 2008, 67 skk), ugyanakkor érdemes arra is felfigyelni, hogy például a „megfosztottság" fenséges minősége kapcsán (az űr, a sötétség, a magány, a csend esetében) Vergiliust idéz az *Aeneis* VI. énekéből: a pokol kapujának leírását. Shaftesburynél azonban az alvilágba alászállás helyett, az erdő sötét mélyén találkozunk az erő és a hatalom istenével furcsa, megsokszorozódott formákban, anélkül tehát, hogy elhagynánk a természeti világot valami természet felettiért (vagy alattiért). Később, az itt tárgyalt korszakon már kissé túl, a *Siris*ben (1744), Berkeley a *bölcsesség* és a természetben mindenütt jelenlévő *erő* istenségéről beszél:

> Miért ne feltételezhetnénk bizonyos idioszinkráziákat, szimpátiákat, ellentéteket a szilárd testekben, vagy folyadékokban, vagy az emberi test életszellemében – tekintettel az ásványok vagy a növények finom észrevehetetlen részeire, amelyeket különféle tulajdonságú fénysugarak itatnak át –, amelyek nem függenek sem a részecskék méretétől, alakjától, számától, szilárdságától vagy súlyától, sem a mozgás általános törvényeitől, a közeg sűrűségétől vagy elasztikusságától, hanem csupán és

> mindenestül a Teremtő tetszésétől *[good pleasure of the Creator]* a dolgok eredeti megformálásakor? (*W*, 5: 115)

Berkeley szerint Isten kezében ugyanis rengeteg eszköz van, cselekedetei nem magyarázhatók kizárólag mechanikai elvek alapján: „Mert bár a mozgás általánosan ismert törvényeit mechanikusnak kell tekintenünk, mégis az észrevehetetlen részek *[insensible parts]* sajátos mozgásai és az azoktól függő sajátos tulajdonságok okkultak és speciálisak" (*W*, 5: 115). Mind Shaftesbury „titokzatos lényét" a furcsa és ellenállhatatlanul vonzó jelenlétével, mind az istenség kiszámíthatatlan és előre nem látható műveleteit vagy közléseit a *Siris*ben értelmezhetjük a *fenséges* (kvázi-)láthatatlan teológiai-esztétikai szemszögéből: az előbbi a szépség átláthatóságával, fényességével és az értelemmel való összhangjával szemben fogalmazódik meg és állít valami (magasabbrendű) pozitívat, az utóbbi azzal az egységesítő és egyszerűsítő „gravitációs" erővel szemben, amely a természet szép rendjének emberi ideáljával jár együtt.[212]

Az Alciphron

Ami a modern esztétikához való legjelentősebb és legeredetibb hozzájárulását illeti, Berkeley radikalizálja „A moralisták" sötét, homályos és borzongató természeti jeleneteiből levonható tanulságokat abban az értelemben, hogy nem egyszerűen csökkenti a láthatóságot, hanem egyenesen megszünteti azt, amikor nyelvről szóló elméletében az erős és motiváló affekciók és szenvedélyek képek közvetítése nélküli közléséről beszél. Ezzel egyrészt a fenségest

[212] Azt is látni kell, hogy a *Siris*ben Berkeley a felemelkedést szorgalmazza az „Első Mozgatóhoz, aki láthatatlan, nem-anyagi, kiterjedés nélküli, intellektuális forrása az életnek és a létezésnek", aminek következtében ez a kvázi-esztétikai perspektíva végső soron jelentőségét veszti: hiszen tisztán intelligibilissé alakul: „ahogy [a kíváncsi kutató] tovább halad elemzésében és vizsgálódásában, az érzékiből az intellektuálisba emelkedik, s új fényben és új rendben látja a dolgokat, ezután megváltoztatja a rendszerét, s belátja, hogy amit szubsztanciáknak és okoknak vett korábban, csak tünékeny árnyak, hogy az elme mindent tartalmaz, és mindent megcselekszik, és minden teremtett létező számára az egység és azonosság, harmónia és rend, létezés és stabilitás forrása." (*W*, 5: 137) – A *Siris*t korábban szokás volt az időskori szellemi hanyatlás produktumaként kezelni, s – az *Alciphron*nal együtt – mellőzni a filozófiatörténeti szakirodalomban. Ez a helyzet mára alaposan megváltozott. Townsend szerint például a *Siris* tette a legnagyobb hatást Blake-re és a kifejezetten filozófiai hajlamú Coleridge-ra is, amit a mű erőteljes neoplatonikus irányultságával magyaráz; általában véve is Berkeley szerepe a későbbi angol romantika formálódásában leginkább Platón és a kereszténység, a filozófia és a vallás közti közvetítés volt – a romantikusok platonizált kereszténységüket vagy a krisztianizált platonizmusukat jórészt Berkeleynak köszönhetik (Townsend 2022, 208). A *Siris* neoplatonikus irányultságát az iménti idézet is jól példázhatja; s miként fentebb, a Shaftesburyről szóló fejezetben láttuk, ez az irányultság nem kedvez a modern „esztétikai" kibontakozásának.

láthatatlanná transzformálja, másrészt pedig a hétköznapi vallásesztétikai tapasztalat nélkülözhetetlen elveként jeleníti meg, nem pedig olyan alkalmi rendkívüli élményként, amely csak kétségbeejtő végességünket és magányosságunkat érzteti meg velünk. Berkeley tehát ismét a nyelv természetéhez és funkciójához fordul, ahogy már 1710-ben is tette az „Alapelvek” bevezetésében:

> a nyelvnek nem az a legfőbb és egyedüli célja – mint sokan hiszik –, hogy a szavak által jelölt ideákat közölje. Vannak más célok is: ha például valamilyen indulatot akarunk felkelteni, valakit egy cselekedetre ösztönözni vagy attól elriasztani, az elmét valamire hajlamossá tenni, akkor az ideák sok esetben egészen alárendelt szerepet játszanak, sőt olykor teljesen mellőzhetők, mert a cél nélkülük is elérhető, s ez, úgy gondolom, gyakorta megtörténik a szokásos nyelvhasználatban. (Berkeley 1985, 169)

A „félelem, a szeretet, a gyűlölet, csodálat vagy iszonyat” (Berkeley 1985, 169) szenvedélye pusztán a szavak hallatán vagy olvastán, ideák közvetítése nélkül is felébred bennünk. Berkeley éleslátón hozzáteszi, még a tulajdonnevek is gyakran csak emóció felkeltését szolgálják, például amikor Arisztotelész nevét halljuk vagy látjuk, akkor valójában csak arra akarnak bennünket buzdítani, hogy az elővezetett véleményt kellő tisztelettel és alázattal fogadjuk, s egyáltalán nem az a cél, hogy a Filozófus alakját vagy akár tanításait az elménkben felidézzük. Minden meghökkentő újszerűsége – a nyelvi jelentés használat-elméletének, sőt a beszédaktus elméletnek a megelőlegezése – ellenére azért ez itt pusztán egy záró megjegyzés az általános nevek és az absztrakt általános ideák kritikájában. A nyelv információ-közlésen túli emotív funkcióiról csak az *Alciphron*ban beszél részletesebben.[213]

[213] Townsend értelmezésében Berkeley olyan gondolkodó volt, akinél a nyelv nem pusztán az egyik fontos témájaként merült fel, hanem akit mindvégig a nyelv működése izgatott, műveit is írásműként kell olvasni, soha nem esetlegesek a műfaji választásai. A világot maga körül nyelvként akarta megérteni, a természet tárgyai Isten írása, a dolgok a világban jelek, amelyeket olvasni kell, amit már akkor elkezdünk, amikor kinyitjuk a szemünket. Innen érthető, hogy saját írásgyakorlata, saját szavainak megformálása nem volt másodlagos Berkeley számára. Townsend szerint az, hogy Berkeley könyvei a nyelvi jelentésről, a nyelv félrevezető használatáról és néha a filozófiai retorika összezavaró természetéről szóló meditációkat kínálnak, továbbá a szavak és jelek több funkcióját elemzik, megnyitja az utat a nyelv retorikai és poétikai elméletei felé, ami miatt Berkeley annyira fontos lesz az angol romantikus költők számára, azon túl, hogy több más eszméjében is megtalálták saját tapasztalataik filozófiai megalapozását (Townsend 2022, 5). Általában az, amit ebben az értekezésben modern „esztétikaiként” próbálunk rekonstruálni, túl van a hagyományos retorikán és poétikán, a stílus kérdésein – amelyekhez Townsend ragaszkodik értelmezésében, s gyakorlatilag egyáltalán nem is beszél a modern esztétikáról –; mivel Berkeley-nál minden a nyelvben és a nyelven keresztül történhet csak, „az esztétikai” vagy az esztétiko-vallási is nyelvi természetű lesz, ami azonban nem jelenti azt, hogy ezek a tapasztalatok közvetítetté válnának, ellenkezőleg, közvetlen érzékelhetőségüket és megtapasztalhatóságukat éppen nyelvi természetük biztosítja.

Szemben tehát a Locke reprezentációs nyelvelméletével, amelyben a szavak az ideák közvetítésének puszta eszközei, s csak ebbéli minőségükben lehetnek legitimek, s értelmük maga a hordozott idea, Berkeley több más funkciót is tulajdonít a nyelvnek: szenvedélyek felkeltését, cselekvésre ösztönzést, valamilyen lélekállapot elérését, s ilyen közélsekkor az ideák mellőzhetők vagy el is hagyhatók az összképből. A „szokásos nyelvhasználatra" hivatkozás nem azt jelenti, hogy hétköznapi életben azért nem reflektálunk eléggé beszéd közben, mert felszínesek vagyunk vagy sietünk, hanem hogy alapvetően nincs szükség ideákra. A locke-i ideák mindig elképzelhetőek, azaz ebben az értelemben mentális képek. Berman felhívja arra is a figyelmet, hogy e mű „Kéziratos bevezető"-jében Berkeley új „elméletét részletekbe menően alkalmazza egy vallási misztériumra – a túlvilági életre –, és egy olyan mechanizmust – asszociációt vagy megszokáson alapuló kapcsolatot – is javasol, amelynek révén a túlvilági életre vonatkozó nem-kognitív szavak érzelmeket, cselekvéseket és [lelki] diszpozíciókat idézhetnek elő" (Berman 1994, 145). Tehát vannak szavaink, köztük a legfontosabb szavaink, amelyeknek nem lehet – talán nem is szabad, hogy legyen – ideájuk. Miközben az emberi megismerés szempontjából a szavak és jelek gyakran vezetnek filozófiai problémákhoz. Az „Alapelvek"-ben többször találkozunk olyan kifejezéssel, mint „a szavak félrevezető hatása", „a szavak meze és terhe", „a szavak függönye", „a szavak zavara és káprázata" (Berkeley 1985, 172–173): „hiába fürkésszük az eget vagy a föld gyomrát, hiába tanulmányozzuk a tudós elmék írásait és követjük a múltnak elmosódó nyomát, a szavak függönyét kell félrevonnunk, hogy szemünkbe tűnjön a tudás szépséges fája" (Berkeley 1985, 173).[214] Megjegyzendő, a szavak mezétől megfosztott ideákra való utalás az „Alapelvek"-ben

[214] „A tudás szépséges *[fairest]* fája" kifejezés önmagában utal a megismerés helyes alapelveire épülő tudás és a szépség közötti szoros összefüggésre. Az *Alciphron* harmadik beszélgetése tárgyalja a szépség kérdését, ebben Euphranor megállapítja, a szép mindig az adott dolog céljának való megfelelésben áll, ezért csak az elme képes felfogni (nem a szem a maga közvetlenségében). Egy Shaftesburynek tulajdonított pozíció elleni polémia adja ennek a beszélgetésnek a kontextusát: Berkeley-Euphranor a fizikai szépséggel analóg, a társadalmi és személyes kapcsolatok szimmetriáján és rendjén alapuló „erkölcsi szépség" ellenében érvel, legalábbis mint olyan ellenében, amely megállhatna önmagában a gondviselés céljának és szándékának feltételezése nélkül is. Urmson megjegyzi, hogy Euphranor túlságosan könnyű győzelmet arat Alciphron felett azzal, hogy a szépség észlelését a szem, avagy az ész alternatívájára redukáltatja, és az előbbi közvetlenségéhez és megfellebbezhetetlenségéhez közelítteti (Urmson 1993, 182–183). Ezzel együtt találni olyan megfogalmazást Shaftesburynél, amelyre érvényes lehet ez a kritika: „a szellemi vagy erkölcsi tárgyaknál ugyanaz a helyzet, mint a hétköznapi testeknél, vagy az érzékelés közönséges tárgyainál. Ez utóbbiak formája, mozgása, színe, arányai szemünkkel felfoghatók, szükségszerűen szépnek vagy idomtalannak látjuk őket, mégpedig a számtalan rész különböző méretei, elrendezése és alkata szerint. éppígy a magatartás és a tettek között, amikor értelmünk előtt megnyilvánulnak" (Shaftesbury 1994, 20–21). Mindenesetre úgy tűnik, Berkeley optikai nyelv-koncepciója a harmóniával és szépséggel kompatibilis, és mindaz, ami megsérti a rendet és a természeti fenséges ámulatba ejtő, megrendítő hatásával írható le, itt háttérbe szorul. Az optikai nyelven megszólaló isteni beszéd az érthetőség és a rendezett képek világa abban az értelemben, hogy a ráció és a szépség jelentik a mércéjét.

ellentmondani látszik Berkeley saját ugyanitt kifejtett kritikai álláspontjának is, ti. hogy nem lehet a szavakat pusztán ideák hordozójaként kezelni;[215] később, az *Alciphron* hetedik beszélgetésében, majd éppen a szabadgondolkodó címszereplő fogja ezt az igényt, ti. a szavak zavaró hatásának kiküszöbölését, képviselni, hogy az analitikus és terminológiai tisztaságú természettudományos nyelvhasználatot dicsőítse. Berkeley tehát kiterjeszti a korábbi kritikai nézetét, s amellett érvel, hogy a szavak nem hordozói, hanem alakítói jelentésnek, s valójában csak nagyon ritkán kapcsolhatók világos és elkülönült ideákhoz akár a hétköznapi nyelvhasználatot, akár a speciálisan tudományos vagy vallási terminusokat tekintjük (Townsend 2022, 41–42). A természet láthatatlan Alkotójának misztériumai (mint a Szentháromság, a kegyelem, a bűn és a túlvilági élet) esetében a szavak és affektív funkcióik nyilvánvalóan főszerepet játszanak, nem pusztán eszközei a kommunikációnak, s nem elegendő pusztán a helyénvaló használatukra ügyelni. Mindenesetre először a misztérium szavai kapcsán jutunk el annak belátásig, hogy a szavaknak önmagukban nagy jelentősége van – teológiai-esztétikai értelemben fenségessé válhatnak.

Bő két évtizeddel az „Alapelvek” után jelenik meg az *Alciphron*, amely hét dialógust tartalmaz, ezekben összesen négy társalgó kap hangot, Alciphron és Lysicles, akik szabadgondolkodók, valamint Euphranor és Crito, a keresztény hit két apologétája.[216] A negyedik beszélgetésben Berkeley elővezeti kognitív teológiáját, amelynek keretében Isten létezését kívánja bizonyítani, mert „ahhoz, hogy értelmesen higgyünk az olyan misztériumokban, mint a Szentháromság és Isten kegyelme, Berkeley szerint először is hinnünk kell abban, hogy van Isten” (Berman 1994, 134). „A látás új elmélete” (1709) – amelyet az *Alciphron* első három kiadásával egybekötve újra megjelentetett enyhén átdolgozott formában – megfontolásait alapul véve, Berkeley a régi optikai nyelvelméletét használja fel ehhez:

[215] Townsend filozófiai botlás helyett kiszámított retorikai gesztusként igyekszik bemutatni ezt az a látszólagos ellentmondást (Townsend 2022, 30).

[216] A művet megjelenésétől kezdve sok kritika érte, de ezt éppen nem az abszurdnak tartott immaterializmusa miatt (amelyre nem éppen adekvát, de annál elhíresültebb választ adott – legalábbis állítólag – Samuel Johnson azzal, hogy belerúgott egy kőbe), az ezzel kapcsolatos szofisztikált filozófiai érvek nem is jelennek meg ebben a népszerűsítő könyvben, hanem sokkal inkább vitapartnerek nézeteit leegyszerűsítő és túlságosan polemikus jellege miatt; már a kortárs Lord Bolingbroke-tól a 19. században John Stuart Millen át a jeles eszmetörténész Leslie Stephenig kialakult az a konszenzus, amely szerint ártott az apologetikus erőfeszítés az *Alciphron* filozófiai minőségének. Warnock szerint ezért nem meglepő, hogy Joseph Butler 1736-os *Analogy of Religion*je, amely hasonló kérdéseket tárgyalt nagy elméleti alapossággal, gyorsan feledtette a kortársakkal Berkeley dialógusát (Warnock 1982, 220).

> a látás tulajdonképpeni tárgyai egy univerzális nyelvet alkotnak, amellyel a természet alkotója útbaigazít bennünket a tekintetben, hogyan szabályozhatjuk úgy tetteinket, hogy megszerezzük azokat a dolgokat, amelyek testünk fenntartásához és jólétünkhöz szükségesek… […]. [E]zek az információk irányítanak bennünket életvitelünkben és minden ügyes-bajos dolgunkban. (Berkeley 1985, 135)

Miként a hangok módosulásai jelentik a jelek forrását az emberi mesterséges nyelv számára, a fény módosulásai a Természet alkotójának természetes – bár épp annyira önkényes – nyelvének jelei; a felhangzó szavak másnemű létezők, mint az általuk jelölt tartalmak, ugyanígy különböznek a színek a tapintás általuk jelölt ideáitól. Ez az egyetemes nyelv hasznos információt nyújt a számunkra, de nem csak azt: tájékozódásunkat, fennmaradásunkat, végső soron a jóllétünket támogatja. Az *Alciphron*ban is azt találjuk, hogy „ez a vizuális nyelv nem pusztán egy Teremtő, hanem egy gondviselő Kormányzó létezését bizonyítja, aki ténylegesen és bensőségesen jelen van, és minden érdekünkre és mozdulatunkra odafigyel” (*W,* 3: 160). A mindenütt jelen lévő és folyamatosan aktív isteni szellem beszél az emberhez a látás nyelvén.[217] A látás nyelvi modellje filozófiatörténeti szempontból a Descartes-nál és Malebranche-nál található geometriai modell alternatívája is egyben (Atherton 1990, 200 skk).

A hetedik párbeszédben Berkeley részletesen kidolgozza emotív nyelvelméletét a keresztény misztériumok védelmében a korabeli kritikus szabadgondolkodók ellenében, egyúttal persze a kortárs fideisztikus elképzelésekkel szemben is, elsősorban William King érsek és Peter Browne püspök a deisták ellen felhozott negatív teológiai érveit illetően.[218] A

[217] David Berman így összegzi a negyedik beszélgetésben a hallható és a látható nyelv közötti megfeleléseket: a szavak és jelentéseik közötti kapcsolat ugyanúgy önkényes, mint a látható színek, árnyalatok és a tapintható tulajdonságok közötti; a jelek mindkét nyelvben koherens rendszerré állnak össze, a grammatikának a természeti törvények felelnek meg, miközben mind a természetes, mind a vizuális nyelvet biztonsággal használhatjuk anélkül is, hogy számot tudnánk adni a szabályaikról. Tanulási folyamat révén sajátíthatjuk el mind a kettőt, bár a látás esetében ez kevésbé evidens. Sohasem közvetlenül a jeleket (a betűket vagy a színfoltokat) fogjuk fel, hanem egyből azt, amit jelölnek. A homonímiáknak a káprázatok, tükröződések felelnek meg a látásban: ezek is a jelek és jelölt dolgok közötti kapcsolat önkényességét mutatják. Mindkét esetben fontos a kontextus a közlemény megértéséhez; továbbá egyaránt nyújthatnak szórakozást, a léleknek emelkedettséget vagy erkölcsi tanulságot (gondoljunk egy költemény, illetve a naplementére). Mindkét nyelv képes tetteink, érzelmeink, attitűdjeink irányítására (Berman 1994, 136–139).

[218] Hogy pontosan milyen és mekkora szerepe van ennek az emotív nyelvelméletnek Berkeley filozófiája egészének perspektívájából, nem releváns kérdés számunkra „az esztétikai” feltalálása és teológiai alkalmazása szempontjából. Lehetnek értelmezők, akik ezt épp annyira gondolkodása fősodrától és alapvető filozófiai céljaitól való eltávolodásnak látnák, mint amennyire disszonánsnak tűnhetnek a második fejezetben Shaftesburytől idézett egyes passzusok az ő filozófiai főszólamához képest. Mi inkább azokkal az

hetedik beszélgetés tehát a jelekről szóló tanítással foglalkozik, s elismétlik azt, amit már az „Alapelvek” záró megjegyzéséből is tudunk, hogy a nyelvi jelek nem feltétlenül keltenek bennünk ideát, de még ha azt is keltenek, azok akkor sem absztrakt általános ideák. Sokkal fontosabbak lesznek itt a nyelv további funkciói, a megfelelő érzelmek felkeltése, a lélek megfelelő beállítódásának vagy habitusának a létrehozása, tetteink helyes irányítása a boldogság irányába, mely boldogság minden racionális cselekvő végső célja. A szavak a dolgok viszonyait is sugallhatják, a segítségükkel megértett „viszonyok, habitusok vagy arányok […] irányítanak és tesznek képessé bennünket a dolgokra tekintettel cselekedni” (*W*, 3: 306–307) Összegezve tehát:

> a beszéd, az ész, a tudomány, a hit, az egyetértés *[assent]* igazi célja […] nem pusztán vagy nem alapvetően vagy nem mindig ideák közlése és megszerzése, hanem egy – az elképzelt jó irányába ható – aktív, hatásos természetű *[active operative nature]* valami, amit néha akkor is elnyerhetünk, ha a jelölt ideák nem adottak elménk számára, sőt még akkor is, ha nincs is lehetőség semmilyen ideát felidézni vagy kifejezni… (*W*, 3: 307)

Az utolsó eset a leginkább fontos számunkra, amikor elviekben sincs esély semmilyen idea felidézésére. Erre egyáltalán nem csak a vallási misztériumok hozhatók példának, hanem akár matematikai vagy logikai műveletek is.[219] Az észszerűség és az ellentmondás-mentesség inkább az ember alkotta tudományos nyelven számonkérhető, mintsem a kinyilatkoztatásén. Amennyiben az előbbi ellent is mond az észnek, az utóbbi felette áll. Mindenesetre ha az algebra átláthatóbb, érthetőbb és mesterségesebb nyelvében is eltűrjük a misztériumokat, érvel Berkeley, akkor nem sok alapunk van a vallási hittitkok ellen ágálni; de fizikai példával is él: az „erő” semmivel sem kevésbé rejtélyes szó, mint a „kegyelem”. Itt tehát nem arra van szükség, hogy széthúzzuk a szavak függönyét, hogy tisztán megpillanthassuk a dolgokat. Az említett esetekben a jelek és a szavak átsegítenek olyan pontokon, amelyek az ész számára

---

interpretátorokkal értünk egyet, akik a nyelv amúgy is központi filozófiai témájának legteljesebb kifejtését pillantják meg az *Alciphron*ban.

[219] Ha, mondjuk, vesszük egy negatív négyzet gyökének jelét, világos, hogy ez „logikai műveletekben” kiválóan felhasználható, miközben lehetetlen egy ilyen mennyiség ideáját megalkotnunk. „s ami igaz az algebra jeleire, ugyanúgy igaz a szavakra vagy a nyelvre, hiszen a modern algebra valójában egy rövidebb, találóbb és mesterségesebb nyelv.” A matematika, amely a legtisztábbnak és legbizonyosabbnak tartja magát, számos ponton nem üti meg a *clara et distincta* ideák mércéjét, pedig az „aprólékos” vagy „kicsinyes” filozófusok – az *Alciphron* alcímében is szereplő *„minute philosopher”* és társai – lépten-nyomon ezt a mértéket akarják alkalmazni a vallási misztériumokra is (*W*, 3: 307). Így kerülhet a négyzetgyök mínusz egy és a Szentháromság ugyanazon nyelvi (és logikai) kategóriába.

megragadhatatlanok. Az algebra esetében ezek elvezethetnek logikailag helyes, s az ésszel végül belátható, megoldásokhoz, tehát nagyon hasznosak lehetnek, a vallás esetében azonban nem belátásokhoz jutunk, hanem a legkomolyabb egzisztenciális téttel rendelkező beállítódásokhoz vagy lélekállapotokhoz. Tehát az ész tesztje csak addig érvényes, amíg a szó mögött elkülönült ideát lelhetünk fel; az erőteljes érzelmi hatásokat keltő jelekre, az akaratunkat, szenvedélyeinket és viselkedésünket befolyásolni képes szavakra már nem vonatkoztatható.

A láthatatlan Isten érzékelhető jelekkel kommunikál, ad hírt magáról, győz meg tényszerű létezéséről, valamint jóságáról és bölcsességéről, de az észt meghaladó titkai már láthatatlanok, még csak nem is egyszerűen homályosak. A kegyelemre, a Szentháromságra, a túlvilági életre, az eredendő bűnre vonatkozó szavak kitüntetett jelentőségűek, mert mással nem pótolható hatásos indíttatást, egy életen át tartó megelevenítő erőt, állandóan megújuló, tovalendítő érzelmi töltetet hordoznak, miközben elbűvölő kép nincs mögöttük, de valamiképp fenséges fuvallatként érezhetők. Ez az esztétiko-vallási tapasztalat a hétköznapi élethez, az aktív életformához kötődik, és szemben áll a *vita contemplativa* nyugalmával, de nem azonos sem a pillanatnyi eksztázis longinusi fenségével, sem a majd Burke-nél megjelenő pontszerű megdöbbenéssel, amelyben a lélek összezsugorodik és erői mintegy felfüggesztődnek. Ezzel kapcsolatban érdemes azt is észrevennünk, ahogy fentebb már érintettük Berkeley kritikai pozíciójának változása kapcsán, hogy a misztériumok szavai által nyújtott jelentős affekciók fel- és elismerése ismét csak simán és akadálymentesen visszaköthető a hétköznapi tapasztalatba; Euphranor arról beszél, hogy a cselekvő, aktív elme vagy szellem nem lehet idea vagy akárcsak idea-szerű:

> Ebből láthatólag az következik, hogy azok a szavak, amelyek egy aktív elvet, lelket vagy szellemet jelölnek, szigorú és helyes értelemben nem jelentenek ideát. Ezzel együtt mégsem jelentés nélküliek, mivel megértem, mit jelölünk azzal a szóval, hogy „én”, vagy „magam”, vagy tudom, mit jelent, noha sem nem idea, sem nem olyan, mint egy idea, hanem az a valami, ami gondolkodik és akar, valamint felfogja az ideákat és körülöttük tevékenykedik *[operates about them]*. Kétségtelenül el kell ismerni, hogy rendelkezünk valamilyen fogalommal *[notion]*, hogy megértjük a „magam”, az „akarat”, az „emlékezet”, a „szeretet”, a „gyűlölet” és a hasonló szavakat, vagy ismerjük a jelentésüket, noha, ha pontosan fogalmazunk, ezek a szavak nem sugallnak ennyi elkülönült ideát. (Berkeley 1993, 126)

Tehát ezek a szavak, noha nem hittitkok, ugyancsak nem ideák helyett állnak, mégis jelentőségteljesek az emberi élet szempontjából, s a szellem aktív, „operacionális" működésével kapcsolatosak.

Addison is írt már a szavak különös hatásáról; „A képzelőerő gyönyörei" sorozat ezen darabjában elsősorban nem irodalmárként, hanem „esztétaként":

> A jól megválasztott szavak oly nagy erővel bírnak, hogy a leírások gyakran élénkebb ideákat idéznek föl, mint maguknak a dolgoknak a látványa. Az olvasó képzelőerejében a szavak nyomán erősebb színekkel és nagyobb élethűséggel festett tájkép jelenik meg, mintha magát a festményen ábrázolt tájat látnák. A költő ereje ebben az esetben mintha meghaladná a természetét; az ábrázolt tájat persze a természetből meríti, de fölerősíti annak a hatását, fokozza a szépségét, és oly élettelivé teszi a látvány egészét, hogy a magukból a tárgyakból származó képek erőtlennek és halománynak tűnnek a kifejezésük hatásához képest. (Addison 2007, 1198)

A jó költő különleges módon képes felerősíteni a vizuális élményt: az olvasó lelki szemei előtt élénkebb, bőségesebb, teljesebb kép jelenik meg, mint a leírásban szereplő tárgy közvetlen szemrevételezéséből adódna. Ez utóbbi az alap, ahogy a harmadik fejezetben láttuk, a Locke-nál található elsődleges és másodlagos tulajdonságok közti megkülönböztetést alkalmazva. Addisonnál az előbbi a világ kietlen fizikai látványához, az utóbbi (kiegészülve az éber-álom bűvöletével) a kellemesen elvarázsolt esztétikaihoz kapcsolható. Berkeley azonban elveti Locke megkülönböztetését, így az addisoni *„pleasing delusion"* fátylának másutt kell létrejönnie: kitüntetett módon a misztérium szavainak használatában, s ezzel a látható és a láthatatlan közti különbségben vagy feszültségben rejlő érzelmi potenciál kiaknázásában. Az ész ideái mindig láthatóvá tehetők, az észt meghaladó titok mindig idea nélküli, az azt jelölő szó használatából az egész cselekvő életmódot meghatározni képes érzések és motivációk ébrednek. Tehát Addison a vizualitás szféráján belül marad, amíg Berkeley éppen ahhoz ragaszkodik, hogy a szavak anélkül, hogy ideákat (azaz világosan megragadható jelentést) hordoznának, képesek „megfelelő érzelmeket kelteni, bizonyos lelki hajlamokat vagy habitusokat *[dispositions or habits of mind]* kiváltani, és cselekedeteinket ama boldogság elérésére irányítani, amely a végső cél és terv, az elsődleges forrás és mozgatórugó, amely a racionális cselekvőket munkára készteti" (*W,* 3: 307), továbbá képesek a dolgok közti kapcsolatot felidézni, ami lehetővé teszi számunkra – mint fentebb láttuk –,

hogy „a dolgokkal kapcsolatban cselekedjünk”, és képesek megidézni valami, „az elképzelt jó irányába ható, aktív, hatásos természetűt *[active operative nature]”* (*W*, 3: 307).

A misztériumok szavai vagy jelei tehát „akaratunk, szenvedélyeink vagy viselkedésünk szabályozására és befolyásolására szolgálnak”, miközben nem idéznek fel ideákat; és az általuk keltett erős affekcióik önmagukban is arra késztetik az embereket, hogy kifejezésmódjukat értelmesnek fogadják el; az ember hihet a Szentháromság tanában:

> ha megtalálja kinyilatkoztatva a Szentírásban, hogy az atya, a Fiú és a Szentlélek – az Isten, s hogy azért csak egy Isten van, még ha nem alkot is lelkében semmilyen absztrakt vagy elkülönült ideát a háromságról, a lényegről vagy a személyről. Hiszen a Teremtőről, a Megváltóról és a Megszentelőről szóló tanítás megfelelő benyomásokat tesz a lelkére, szeretetet, reményt, hálát és engedelmességet kelt fel benne, s ezáltal egy eleven hatásos elvvé *[lively operative principle]* válik, amely befolyásolja életét és tetteit, egyezően a hit megőrzése iránti, egy kereszténytől elvárható, hajlandósággal... (*W*, 3: 297)

Ez az „eleven működési elv” a fenséges párdarabja lehetne a „nyugalom és derű *[tranquillity and cheerfulness]*” – ahogyan 49. számú *Guardian* esszéjében láttuk – akár egész életünkön átívelő lélekállapotának, vagy akár fenséges kerete, hiszen az előbbi mindig valamiképp a dolgok megfelelő szemléletén alapul, az utóbbi viszont a láthatatlan és meghatározó erejű érzéseken és szenvedélyeken. Ezek az érzések nem abban az értelemben fenségesek, hogy „felfelé” irányítanának bennünket valamilyen spirituálisabb és nyugodtabb szférába, hogy kiszakítanának a mindennapokból és valamilyen emelkedett kontemplációra késztetnének, hanem elsősorban cselekvésre indítanak, s ezzel a cselekvő evilági életbe vonnak be, amelyben, amelynek folyamán, kiteljesedhet a boldogságunk Isten szeme láttára. A szép és a fenséges tehát valamiképp (morál)teológiai érdekek mentén különül el egymástól és fogalmazódik újra, s ez a modell ott visszhangzik még egy sor Berkeley által gyakran felhasznált kettőségben, amelyekkel kölcsönösen átszövik egymást: a kép és a szó, a látható és a láthatatlan, a teremtés átlátható rendje és az élet isteni misztériumai, a természetes vonzalom és „a vallásos érzület”, a kognitív teológia és az emotív hétköznapi (ájtatos) gyakorlatok, s végső soron a tudás és a hit párosában: „A hit [...] nem tétlen *[indolent]* észlelés, hanem az elme operatív meggyőződése *[operative persuasion of mind]*, amely mindig valamilyen megfelelő cselekvést, beállítódást vagy érzelmet vált ki azokban, akikben megvan” (*W*, 3: 301). Az igazi keresztény számára, akiben a természetes vonzalom mellett vallási érzület is van, a világegyetem *látható* szépségét és harmóniáját bizonyos értelemben

átlényegíti és személyessé teszi a *láthatatlan* titkot beburkoló fenséges érzése. A misztériumokról szóló szavak képesek, mint láttuk, „szeretetet, reményt, hálát és engedelmességet" ébreszteni lelkünkben, ezekkel megeleveníteni, s a helyes irányba terelni tetteinket és viselkedésünket – mintegy belülről. Itt azonban nem „esztétikai nevelésről" van szó, nem a társalkodó filozófiai praxis léleknemesítő hatásáról, tehát nem csiszoltságról, ízlésről és modorról *(manner)* – hanem egy eleven és hatásos alapelvről *(principle)*.

G. E. Lessing nagyhatású „Laokoón"-jának (1766) híres példája Vergilius leírása a trójai pap és fiainak haláláról. Az irodalmi és a képzőművészeti alkotások ábrázolási módjainak lényegi különbségére mutat rá, s ehhez felhasználja a fenséges és a szép eddigre megszilárdult dichotómiáját.

> Elég, hogy a „*clamores horrendosad sidera tollit*" [rémítő kiáltásokat bocsátott az ég felé] emelkedett mozzanat *[erhabner Zug]* a hallás számára, legyen bár mint látvány akármilyen. Aki itt szép képet *[schönes Bild]* kíván, arra hatást tévesztett a költő művészete. (Lessing 1963, 62)

Néhány évvel korábban Burke is világossá teszi a *Filozófiai vizsgálódás* szavakról szóló ötödik könyvében, hogy:

> az ékesszólás és a költészet éppúgy képesek, sőt valójában sokkal inkább képesek mély és élénk benyomást tenni ránk, mint bármely más művészet, sőt nagyon sok esetben még a természetet is felülmúlják. […] [Ennek egyik oka a háromból az, hogy] számos idea soha senkinek az érzékei számára egyáltalán nem jelent meg, csakis szavak által, miként Isten, az angyalok, az ördögök, a menny és a pokol, melyek ugyanakkor egytől-egyig nagy hatással vannak szenvedélyeinkre. (Burke 2008, 210–211)

A „tiszta kifejezés", amely képek által jön létre, az értelemre vonatkozik, az „erős kifejezés" (Burke 2008, 213) szavak révén, és a szenvedélyekhez tartozik. Ami – Lessing és Burke esetében – már szinte tisztán esztétikai (művészi-reprezentációs) kérdés, az Berkeley-nél, aki az isteni nyelvvel és nem a művészi ábrázolásmódokkal foglalkozik, még mindig teológiai-esztétikai kérdés volt; a szép (rendezett, harmonikus, megtervezett és áttetszően látható) képekben közvetített természettel és a láthatatlan szavakon keresztül megélt keresztény misztériumokkal, amelyek hatásosan meghatározták az akaratot és a cselekvést, valójában a hívő egész életmódját és életvitelét. Ez volt a valódi tétje, s nem a művészeti ágak ábrázolási

módjának és technikáinak különbsége, ill. annak magyarázata. Burke azt állítja, hogy a verbális művészetek mélyebben érintik meg a befogadó lelkét, mint a vizuális művészetek vagy akár maga a természet. Berkeley mintha azt sugallná, hogy a misztériumok fenséges szavai megkerülhetetlen keretet alkotnak, még a természet szépségeit is csak ezen belül lehet helyesen, keresztény módjára, megérteni és élvezni.

Berkeley esszéiben, dialógusaiban és népszerű filozófiai írásaiban elszórtan felbukkanó „esztétikai" eszmék tehát arra engednek következtetni, hogy egyfajta alkalmazott esztétikát láthatunk „az esztétikai" születését követő pillanatokban, természetesen történelmi értelemben. Ugyanakkor ez az esztétika egyfajta hétköznapi esztétikaként mutatkozik meg egyből, hiszen szorosan kapcsolódik a mindennapi vallási vagy ájtatos gyakorlatokhoz – a hétköznapi sétáktól a misztérium nyelvének használatáig. A korszakunkban formálódó „esztétikai" tapasztalatában mindig is meglévő vallási-spirituális tartalom az, amire Berkeley támaszkodott és felhasználta erkölcsi és apologetikai céljai kedvéért. Mintegy mellékesen létrehozott ezzel egy új teológiai-esztétikai perspektívát, amely világosan elkülönül mind a korabeli szabadgondolkodók, mind a fideista apologéták pozíciójától: sem nem tisztán racionális, sem nem negatív teológiai. A modern esztétika tisztán elméleti szempontjából nézve ez a szép és a fenséges kettősségének alkalmazása és újraértelmezése (a gyakorlati alkalmazás kedvéért) – amely évtizedekkel előzte meg Burke szisztematikus filozófiai szétválasztását és magyarázatát a *Filozófiai vizsgálódás*ban.

7. FEJEZET:
ZÁRÓ MEGJEGYZÉSEK

Az előző fejezetekben kora modern brit szerzők írásain keresztül, azokat értelmezve a modern „esztétikai” feltalálásnak néhány fontos mozzanatát kívántuk rekonstruálni és elemezni. Az „esztétikai” alatt nem egy definiálható fogalmat értettünk, hanem egy alakulóban lévő komplexumot, amely érzékenységeknek, tekinteteknek, „gyakorlatoknak” és minőségeknek az együttese, így ahány nézőpontból közelítenénk – legyen az teológiai, morálfilozófiai, episztemológiai, antropológiai, szociológiai vagy orvosi – értelemszerűen más arcát mutatná, más szavakkal tűnne leírhatónak. Továbbá vizsgálatunk tárgya számos más diskurzussal és érdekkel fonódott szorosan össze, olyannyira, hogy gyakran kétségbe vonják, egyáltalán lehet-e „az esztétikairól” beszélni a korszakunkban, vagy ez legfeljebb a 18. század közepétől lehetséges, az első filozófiai definíciók vagy önmeghatározások utáni időktől. Azt próbáltuk demonstrálni, hogy lehetséges megkülönböztetni „az esztétikait” a tárgyalt szerzőknél, s valamelyes önálló érvényűséget tulajdonítani ennek a komplexumnak, noha ez nagyon távol van attól az autonómiától, illetve nem is ismeri azt az autonómia igényt, amely majd csak a 18. század utolsó harmadában fog jelentkezni. Ezt az önálló érvényt úgy próbáltuk megmutatni, mint a különböző beszédmódokon átívelő, s azok saját szempontjaihoz képest mindig valami újat jelentő vagy többlettel rendelkező perspektívának a megnyílását, s az ebben fellelhető potenciálok készletét. A főbb szerzőink közül Shaftesbury és Hutcheson eminens módon morálfilozófiai érdeklődésű filozófus, Berkeley pedig teológus és apologéta. Az ő írásaik vagy csak háttérként, olykor parabolisztikus háttérként, működnek, amelyben – amelynek előterében – jobban láthatóvá és körvonalazhatóbbá válnak „az esztétikához” köthető gondolati elemek. Vagy csak mellékesen odavetett megjegyzésekben mutatják meg, hogy tisztában vannak az új fejleményekkel és azok igényeivel, valamit kezdeni is próbálnak velük (félretolni vagy domesztikálni legalább), vagy egyfajta „alkalmazott esztétika” keretében a saját céljaikra kiaknázni a benne rejlő morális és spirituális lehetőségeket. Elsősorban Addison, másodsorban Steele volt az, akit „az esztétikai”, úgy tűnik, önmagáért is érdekelt, illetve idesorolhatók még Dennis alpesi útibeszámolói is: ők felfigyeltek valami szokatlanra, valami olyan tapasztalatra, amelyet nem

lehet a klasszikus – sem filozófiai, sem retorikai vagy poétikai – eszközökkel teljes egészében megragadni, ugyanakkor egzisztenciális értelemben jelentősnek érezték. A reflexióikban és megfigyeléseikben megnyíló új tapasztalati dimenzió nem vezet át más szférákba, hanem érzéki és evilági marad, de ennek a világnak egy gazdagabb, érzelmileg és szellemi értelemben feldúsítottabb képét lehet benne megpillantani és megélni. Az „ártatlan gyönyörök" vagy „ártatlan mulatságok *[innocent diversions]*" feltárt és egyben feltalált új világa vonzó és gyönyört hozó tapasztalatokat kínál, ugyanakkor azok eltérnek az önző vágyakétól és sóvárgásokétól, valamint azok kielégülésétől, miként attól a nehezebben és kevesebbek számára elérhető tapasztalattól is, amely az értelem használatára támaszkodik, és az általa fellelt rendben és szabályosságban leli örömét. Az „esztétikai" új dimenziója nem a szórakozásé, az üres idő kellemes eltöltéséé, hanem a hétköznapi idő intenzívvé sűrítéséé vagy kitágításáé: ebben önmagunkat és a világot is máshogy láthatjuk, mintegy spirituális perspektívából.

Ez utóbbi szót sokszor használtuk a megelőző értelmezésekben, s nem definiáltuk, ami nem véletlen: hiszen precíz használata megnehezítette volna annak a transzcendens minőségnek vagy transzcendens felhangnak a jelölését, amelyre szükségünk volt. Legalább két típusra bontható a spiritualitás emlegetése „az esztétikai" feltalálásának folyamatában: Addison képviselheti az egyiket, ahol ez alapvetően elkülönül a morális cselekvéstől, s egy derűs, hálával teli lélekállapotban mutatkozik meg; Hutcheson a másik típust, hiszen nála a legerősebb szépség éppen az a báj, amely miatt a külsődleges (emberi) szépségbe azonnal erkölcsi értékeket látunk bele (még a nevetésnél is szót ejtett arról, hogy aki megnevettet, arról nyomban mindenféle jót feltételezünk), s Berkeley is ugyanazon a skálán helyezte el a hétköznapi esztétikai gyakorlatok biztosította gyönyöröket, mint az erkölcsi cselekvésből származókat. Shaftesbury volt ebben a tekintetben a legszigorúbb, Isabel Rivers meg is jegyzi, igazából félreértés minden olyan értelmezés, amely az esztétikai (vagy esztétikai-misztikus) síknak akárcsak ideiglenes önállóságot tulajdonít Shaftesburynél, hiszen „mindig is a morális élet legfőbb szépsége" marad nála a középpontban (Rivers 2000, 149). A történeti fejleményeket tekintve a második típus teljesedik ki a filozófiai esztétikában a 18. század végére, részben talán azért is, mert inkább összhangban van a *kalokagathia* nagymúltú tradíciójával. Úgy is átfogalmazhatnánk az iménti különbségtételt, hogy az alkalmazott szókészletet tekintve a felemelkedő „esztétikai" diskurzusának két fő ideáltípusát különböztethetjük meg: az egyik (az akadémiai értelemben a filozofikusabb) tehát a *kalokagathia* hagyományára támaszkodott és azt fejlesztette tovább, a szépség, a

tökéletesség, a rend, a design fogalmaira összpontosítva; ezt korszerűsítette Locke episztemológiai fogalmainak felhasználásával és illesztette össze mind a morális érzékre (vagy lelkiismeretre) alapozott morálfilozófiával, mind a tervezési érven alapuló teológiai diskurzusokkal. A másik a képzelőerő (alaposan újragondolt) fogalma, illetve valamilyen konstruktív és dinamikus lélekállapot vagy hangoltság felől próbálja megragadni ezt az új tapasztalat típust, és a mindennapi lelkigyakorlatok mintájára fogja fel a kifejlesztését és a működését is. A hangulat vagy hangoltság több, mint bármilyen rendkívüli vagy különleges érzés, hiszen az előbbinek nincsenek konkrét tárgyai (csapongó), valamiképp diffúz, az élettel és a dolgok egészével foglalkozik. Ha filozófiai diskurzushoz kötjük, akkor az életmód (*way of life)* filozófiák hagyományába tartozik leginkább, vö. (Hadot 2010).

Többször is azt sugalltuk, hogy a korszakunkban bontakozó „esztétikai" gazdagabb, sokrétűbb, elevenebb annál, mint amit a szigorúbb, akadémikusabb filozófiai megközelítések abszorbeálni és magyarázni tudnak. A 18. század második felének elméleteire is érthetjük ezt, de valójában már Hutchesonnál is jól látszott: az *Inquiry* a születőben lévő „esztétikainak" csak egy szűk keresztmetszetét képes kezelni, jobbára érintőlegesen; az a „filozófiai szépség" fogalom, amelyet kidolgoz, inkább csak a belső érzékre vonatkozó megfigyeléseiben és az experimentális módszer ezekhez vezető alkalmazásában modern. Az élménybe való multiszenzoros bevonódás, a mozgás során megélt érzéki, emocionális és meditatív felajzottság, a megfelelő hangoltság vagy lelkiállapot elérése és tartóssá tevése, az érzékiben megtapasztalt spirituálisnak az élet teljességeként, a létezés örömeként való megélése, a természeti környezet és a hétköznapi élethelyzetek kitüntetettsége, az esztétikai tudat elvarázsolt, szabadabb, ugyanakkor az érzéki közelében maradó állapota, a valós és a fiktív, a látható és a láthatatlan, a külső és a belső, a formás és a formátlan határainak felbolyhosítása, nos, ezek alapvetően eltűnnek az elméleti érdeklődés homlokteréből vagy akár teljesen kikerülnek a későbbi filozófiai esztétikákból, amelyek már a műalkotások autonómiájára, egyáltalán a hétköznapokból elemelkedő művészeti szféra önállóságára, a zseniális művész alternatív világokat teremteni képes szellemére és csak az intézményesült filozófiai esztétika által kezelhető speciális értékkategóriákra és fogalmakra fókuszálnak. Ebből a 18. század végi perspektívából úgy látszik, hogy „az esztétikai" általunk tárgyalt hőskorának vége kellett, hogy legyen, sokrétűsége és persze bizonytalan és képlékeny körvonalai szükségképpen át kellett adják helyüket egy megalapozott, szigorú módszertani elveken épülő, konzisztens elméleti diskurzusnak, amely kivetette magából a zavaró, heteronomikus elemeket. Ugyanakkor a 20. század második felében sorra tűntek fel olyan esztétikai

törekvések, mint például a környezetesztétika és a hétköznapi élet esztétikája, a szómaesztétika, a fenomenológiai atmoszferológia és mások, amelyek már éppen a művészet központú esztétikákat látják elégtelennek, és saját magukat alternatívaként kínálva igyekeznek azokat leváltani, miközben – legtöbb esetben anélkül, hogy ennek tudatában lennének vagy reflektálnának rá – ahhoz a komplexumhoz térnek vissza, legalább bizonyos jegyeihez vagy aspektusaihoz, amelyet „esztétikainak” hívtunk eszmetörténeti fejtegetéseinkben.

HIVATKOZÁSOK

Források

Addison, Joseph 1711. *An Essay on the Imagination. Essays for The Spectator: Manuscripts*. Cambridge, MA, Houghton Library – Harvard University.

——— 1767. *Remarks on Several Parts of Italy, &c in the Years of 1701, 1702, 1703.* London, J. and R. Tonson.

——— 1941. *The Letters of Joseph Addison*, szerk. Walter Graham. Oxford, Clarendon Press.

——— 2007. A képzelőerő gyönyörei, ford. Gárdos Bálint. *Jelenkor*, 50/11. 1184–1209.

——— 2017. *Complete Works of Joseph Addison*. Hastings, Delphi Classics [eBook].

——— és mások 1965. *The Spectator*, szerk. Donald F. Bond. 5 köt. Oxford, Clarendon Press.

——— és mások 1987. *The Tatler*, szerk. Donald F. Bond. 3 köt. Oxford, Clarendon Press.

Arndt, Johann 1868. *True Christianity. A Treatise on Sincere Repentance, True Faith, The Holy Walk of the True Christian, etc.*, ford. Anthony William Boehm, szerk. Charles F. Schaffer. Philadelphia, The Lutheran Books Store.

Augustinus, Aurelius 1987. *Vallomások*, ford. Városi István. Budapest, Gondolat.

Baillie, John 2014. Esszé a fenségesről, ford. Csuka Botond. *Holmi*, 26/12. 1719–1732.

Barrow, Isaac 1700. *The Works of the Learned Isaac Barrow*, szerk. John Tillotson. 2. jav. kiad., 3 köt. London, J. Heptinstall.

Baumgarten, Alexander Gottlieb 1954. *Reflections on Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's* Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus, ford. Karl Aschenbrenner és William M. Holther. Berkeley, CA, The University of California Press.

Berkeley, George 1948–1957. *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*, szerk. A. A. Luce és T. E. Jessop. 9 köt. London, Thomas Nelson and Sons.

——— 1985. *Tanulmány az emberi megismerés alapelveiről és más írások*, ford. Fehér Márta és mások, vál. Altrichter Ferenc. Budapest, Gondolat.

——— 1993. *George Berkeley,* Alciphron, or the Minute Philosopher *in Focus*, szerk. David Berman. London, Routledge.

——— 2013. *The Correspondence of George Berkeley*, szerk. Marc A. Hight. Cambridge, Cambridge University.

Boileau-Despréaux, Nicolas 1674. *Oeuvres diverses du Sieur D*** avec Le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours. Traduit du Grec de Longin.* Párizs, Louis Billaine.

Bouhours, Dominique 1687. *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues.* Párizs, Sebastien Mabre-Cramoisy.

——— 1705. *The Art of Criticism: or the Method of making a Right Judgment upon Subjects of Wit and Learning*, ford. *A Person of Quality*. London, D. Brown & A. Roper.

——— 1705b. *Christian Thoughts for Every Day of the Month, with a Prayer*, ford. Edward Sheldon. London, E. Pawlet.

——— 1728. *The Arts of Logick and Rhetorick*, ford. John Oldmixon. London, John Clark and Richard Hett, etc.

——— 1852. *Vie de St. François Xavier de la compagnie de Jésus, apôtre des Indes et du Japon.* Bruxelles, L. de Wageneer.

——— 2003. *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, szerk. Bernard Beugnot és Gilles Declercq. Párizs, Honoré Champion.

——— 2010. A tenger, ford. Bartha-Kovács Katalin. A tudom-is-én-micsoda, ford. Harkányi András. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*, szerk. Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre. Budapest, L'Harmattan, 14–43.

Boyle, Robert 1772. Some Considerations Touching the Usefulness of Experimental Natural Philosophy. In *The Works of the Honourable Robert Boyle.* 6 köt. London, W. Johnston stb., II: 1–201.

——— 1848. *Occasional Reflections upon Several Subjects.* Oxford, Alexander Ambrose Masson.

Browne, Sir Thomas 1982. *Religio Medici, Hydriotaphia, and The Garden of Cyrus*, szerk. Robin H. A. Robbins. Oxford, Clarendon Press.

Burke, Edmund 2008. *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető.

Burnet, Thomas 1719. *The Sacred Theory of the Earth.* 2 köt. London, John Hooke.

Canfield, Benet of 1609. *The Rule of Perfection, Contayning a Brief and Perspicuous Abridgement of All the Whole Spiritual Life, Reduced to this only Point of the Will (or Will of God)*. Rouen, Cardin Hamillion.

Castiglione, Baldassare 2008. *Az udvari ember*, ford. Vígh Éva. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó.

Cervantes, Miguel de 1700–1712. *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha*, ford. Peter Motteux és mások. 2 köt. London, Samuel Buckley [egykötetes elektronikus kiadás].

——— 1966. *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, 2 köt., ford. Győry Vilmos, átdolg. Benyhe János. Budapest, Európa.

Charleton, Walter 1652. *The Darkness of Atheism Dispelled by the Light of Nature: A Physico-Theologicall Treatise.* London, J. F. for William Lee.

Cicero, Marcus Tullius 1985. *Az istenek természete*, ford. Havas László. Budapest, Helikon.

——— 2004. *Tusculumi eszmecsere*, ford. Vekerdi József. Budapest, Allprint.

Covarrubias Orozco, Sebastián de 1674. *Del origen y prinzipio de la lengua castellana, o Romance que oy se vsa en España*. Madrid, Melchor Sánchez.

Cudworth, Ralph 1743. *The True Intellectual System of the Universe.* 2. kiad., 2 köt. London, J. Walthoe, D. Midwinter stb.

Cusanus, Nikolaus 1999. *A tudós tudatlanság*, ford. Erdő Péter. Budapest, Paulus Hungarus – Kairosz.

D'Aucour, Jean Barbier 2010. Hatodik levél, ford. Albert Sándor. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok,* szerk. Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre. Budapest, L'Harmattan, 44–49.

Dennis, John 1693. *Miscellanies in Verse and Prose.* London, James Knapton.

——— 1939. The Grounds of Criticism in Poetry. In *The Critical Works of John Dennis*, szerk. Edward Niles Hooker. 2 köt. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, I: 325–373.

Descartes, René 1994. *Elmélkedések az első filozófiáról*, ford. Boros Gábor. Budapest, Atlantisz.

———. 1996. *A filozófia alapelvei*, ford. Dékány András, szerk. Boros Gábor. Budapest, Osiris.

D'Urfey, Thomas 1694. *The Comical History of Don Quixote, As it is Acted at the Queens Theatre in Dorset-Garden, By Their Majesties Servants.* London, Samuel Briscoe.

Fénelon, François de Salignac de La Mothe 2002. *Értekezés Isten létéről és tulajdonságairól*, ford. Mezei Balázs. Budapest, Szent István Társulat.

Ficino, Marsilio 2001. *A szerelemről. Kommentár Platón* A lakoma *című művéhez*, ford. Imregh Monika. Budapest, Arcticus.

Fontenelle, Bernard le Bovier de 1979. *Beszélgetések a világok sokaságáról*, ford. Lakatos Mária. Budapest, Magyar Helikon.

Gracián, Baltasar 1645. *L'Héros de Laurens Gracian gentil-homme arragonois,* ford. Sr. Gervaise médecin ordinaire du Roy. Párizs, Pierre Chevalier.

——— 1652. *The Heroe, of Lorenzo, or The Way to Eminence and Perfection*, ford. Sir John Skeffington. London, John Martin and James Allestrye.

——— 1684. *L'Homme de cour*, ford. Amelot de la Houssaie. Párizs, Veuve Martin et J. Boudot.

——— 1681. *The Critick. Written originally in Spanish by Lorenzo Gracian One of the Best Wits in Spain,* ford. Paul Rycaut, Esq. London, Henry Brome.

——— 1693. *Modèle d'une sainte et parfaite communion*, ford. Nicolas-Abraham Amelot de la Houssaye. Párizs, Jean Boudot.

——— 1696. *L'Homme detrompé, ou Le Criticon de Baltasar Gracián*, ford. Guillaume de Maunory. Párizs, Jacques Collombat.

——— 1705. *The Art of Prudence: or a Companion for a Man of Sense*. 2. és jav. kiad., ford. Mr. Savage. London, Jonah Bowyer.

——— 1876. *Sanctuary Meditations for Priests and Frequent Communicants*, ford. Mariana Monteiro. London, R. Washbourne.

——— 1984. *Az életbölcseség kézikönyve*, ford. Gáspár Endre. Budapest, Helikon.

——— 1992. *The Art of Worldly Wisdom: A Pocket Oracle*, ford. Christopher Maurer. New York, Doubleday / Currency.

——— 1996. *A Pocket Mirror for Heroes*, ford. Christopher Maurer. New York, Doubleday / Currency.

——— 2002. *A hős*, ford. Csuday Csaba. Budapest, Palatinus.

——— 2010. A tudom-is-én-micsoda (127. aforizma), ford. Albert Sándor. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*, szerk. Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre. Budapest, L'Harmattan, 50–52.

Guyon, Jeanne Marie Bouvier de la Motte 1704. *A Short and Easie Method of Prayer, Which Every One May Learn and Practice with Great Facility, etc. To which are added Two Letters written by F. Falconi and Fr. De Sales on the Same Subject*, ford. n.d. London, R. Sympson and J. Nutt.

Hall, Joseph 1851. *Occasional Meditations.* Reprint. London, Pickering.

Hay, William 1753. *Religio Philosophi, or the Principles of Morality and Christianity.* London, R. Dodsley.

Hobbes, Thomas 1970. *Leviatán vagy az egyházi és avilági állam anyaga, formája és hatalma*, ford. Vámosi Pál. Budapest, Magyar Helikon.

Hume, David 2003. *Tanulmány az erkölcs alapelveiről*, ford. Babarczy Eszter és Miklósi Zoltán. Budapest, Osiris.

——— 2006. *Beszélgetések a természetes vallásról*, ford. Harkányi András. Budapest, Atlantisz.

Hutcheson, Francis 1755. *A System of Moral Philosophy, in three Books*, szerk. William Leechman. 2 köt. Glasgow, R. and A. Foulis.

——— 1973. Reflections Upon Laughter. In Uő: *An Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, szerk. Peter Kivy. Hága, Martinus Nijhoff, 102–119.

——— 2002. *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections, with Illustrations on the Moral Sense*, szerk. Aaron Garrett. Indianapolis, Liberty Fund.

——— 2004. *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, szerk. Wolfgang Leidhold. Indianapolis, Liberty Fund.

——— 2006. *Logic, Metaphysics, and the Natural Sociability of Mankind*, szerk. James Moore és Michael Silverthorne. Indianapolis, Liberty Fund.

——— 2007. *Philosophiae Moralis Institutio Compendiaria, with A Short Introduction to Moral Philosophy*, szerk. Luigi Turco. Indianapolis, Liberty Fund.

Iamblichus 1818. *Life of Pythagoras, or Pythagoric Life*, ford. Thomas Taylor. London, J. M. Watkins.

Kant, Immanuel 1997. *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus.

——— 1998. *A gyakorlati ész kritikája*, ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus.

Kempis Tamás 1978. *Krisztus követése*, ford. Jelenits István. Budapest, Ecclesia.

La Rochefoucauld, François de 1990. *Maximák*, ford. Szávai János. Budapest, Helikon.

Leibniz, Gottfried Wilhelm 1986. *Válogatott filozófiai írásai*, ford. Endreffy Zoltán és Nyíri Tamás, vál. Márkus György. Budapest, Európa.

Lessing, Gotthold Ephraim 1963. Laokoón, ford. Vajda György Mihály. In *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*, s.a.r. Vajda György Mihály. Budapest, Akadémiai, 41–204.

Locke, John 2003. *Értekezés az emberi értelemről*, ford. Vassányi Miklós és Csordás Dávid. Budapest, Osiris.

Longinus [= Pseudo-Longinos] 1569–1570. *Hoi en te rhetorike techne koryphaioi Aphthonios, Hermogenes, D. Longinos*, szerk. Franciscus Portus. Genf, Crispinus.

——— 1638. *Dionysiou Logginou retoros Peri Hypsous logon biblion. Dionysii Longini Rhetoris Praestantissimi Liber De grandi eloquentia sive sublimi dicendi genere*, szerk. Gerard Langbaine. Oxford, G. Webb.

——— 1652. *Peri Hypsous Or Dionysius Longinus of the Height of Eloquence,* ford. John Hall. London, Roger Daniel.

——— 1680. *A Treatise of the Loftiness or Elegancy of Speech. Written Originally in Greek by Longin, and now Translated out of French by J. P.*, ford. John Pulteney. London, John Holford.

——— 1694. *Dionysiou Longinou Peri Hypsous biblon. Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du Grec de Longin*, ford. Nicholas de Boileau-Despréaux. Párizs, La Veuve de Claude Thiboust et Pierre Esclassan.

——— 1694b. *Dionysiou Longinou peri hypsous eyriskomena. Dionysii Longini de sublimitate commentarius*, c*eteraque, quae reperiri potuere*, szerk. és ford. Jacobus Tollius. Utrecht, Francisci Halma.

——— 1698. *An Essay upon Sublime. Translated from the Greek of Dionysius Longinus Cassius, the Rhetorician. Compar'd with the French of the Sieur Despreaux Boileau*. London, T. Leigh.

——— 1710. *De sublimitate libellus, cum praefatione de vita et scriptis Longini, notis, indicibus et variis lectionibus,* szerk. John Hudson. Oxford, Theatro Sheldoniano.

——— 1712. *The Works of Dionysius Longinus, on the Sublime: or, a Treatise concerning the Sovereign Perfection of Writing. Translated from the Greek. With Some Remarks on the English Poets,* ford. Leonard Welsted. London, Samuel Briscoe.

——— 1752. *Dionysius Longinus on the Sublime: Translated from the Greek, with Notes and Observations, and Some Account of the Life, the Writings, and Character of the Author*, ford. William Smith. Harmadik, jav. és kiegészített kiad. London, B. Dod.

——— 1965. *A fenségről,* ford. Nagy Ferenc. Budapest, Akadémiai.

Loyolai Szent Ignác 2009. *Lelkigyakorlatok,* ford. P. Hitter József fordításának felhasználásával Bálint József és mások. Kecskemét, Korda.

Lucanus, Marcus Annaeus 1867. Pharsáliá*ja vagyis a polgárháború. Tiz könyvben*, ford. Laky Demeter. Pest, Ráth Mór Bizománya.

Malebranche, Nicolas 2007. *Beszélgetések a metafizikáról és a vallásról*, ford. Kékedi Bálint, Moldvay Tamás, Schmal Dániel. Budapest, L'Harmattan – SZTE Filozófia Tanszék.

Marcus Aurelius 1975. *Marcus Aurelius Elmélkedései,* ford. Huszti József. Budapest, Európa.

——— 2008. *The Meditations of the Emperor Marcus Aurelius,* ford. Francis Hutcheson és James Moor, szerk. James Moore és Michael Silverthorne. Indianapolis, Liberty Fund.

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 2010. Második levél a *Cabinet du philosophe*-ból, ford. Kovács Ilona és Váradi Márta. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok,* szerk. Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre. Budapest, L'Harmattan, 65–72.

Milton, John 1987. *Elveszett Paradicsom,* ford. Jánosy István. Budapest, Európa.

Montaigne, Michel de 2003. A barátságról. In Uő: *Esszék,* ford. Bajcsa András, átdolg. Csordás Gábor. Pécs, Jelenkor, I: 239–254.

Órigenész 1993. *Kommentár az Énekek énekéhez,* ford. Pesthy Mónika. Budapest, Atlantisz.

——— 1994. A Princípiumokról, ford. Vidrányi Katalin. In *Az isteni és az emberi természetről I. Görög egyházatyák,* vál. Vidrányi Katalin. Budapest, Atlantisz, 77–139.

——— 2008. *Kelszosz ellen,* ford. Somos Róbert. Budapest, Kairosz.

Paracelsus of Hohenheim, Aureolus Philippus Theophrastus Bombast 1894. *The Hermetic and Alchemical Writings of Paracelsus*, szerk. Arthur Edward Waite. 2 köt. London, James Elliott [egykötetes fakszimile kiadás, 2009].

Pascal, Blaise 1983. *Gondolatok*, ford. Pődör László. Budapest, Gondolat.

——— 2002. *Vidéki levelek,* ford. Rácz Péter. Budapest, Palatinus.

Platón 2005. *Phaidrosz,* ford. Simon Attila Kövendi Dénes fordításának felhasználásával. Budapest, Atlantisz.

Pseudo-Longinos – ld. Longinus.

Quesnel, Pasquier 1700. *Le père Bouhours jesuite, etc*. h. n.

Rousseau, Jean-Jacques 1997. *A magányos sétáló álmodozásai*, ford. Réz Ádám. Budapest, Európa.

Saint-Évremond, Charles de 1714. The Preface, being a Dissertation on Petronius; The Life of Petronius. In *The Works of Petronius Arbiter.* 4. kiad. London, Samuel Briscoe.

——— 1865. *Oeuvres Mêlées*. 1. köt. Párizs, J. Léon Techener fils.

Saint-Sorlin, Jean Desmarets de 1677. *Les délices de l'esprit: Dialogues.* Párizs, Claude Audinet.

Sales, Saint François de – ld. Szalézi Szent Ferenc.

Scott, John 1686. *The Christian Life*. 4. jav. kiad. London, Walter Kettilby.

Seneca 1980. *Vigasztalások*, ford. Révay József. *Erkölcsi levelek*, ford. Kurcz Ágnes. Budapest, Európa.

Shaftesbury, Lord 1914. *Second Characters or the Language of Forms*, szerk. Benjamin Rand. Cambridge, Cambridge University Press.

——— 1977. A moralisták. Filozófiai rapszódia, ford. Fehér Ferenc. In *Brit moralisták a XVIII. században*, szerk. Márkus György. Budapest, Gondolat, 71–248.

——— 1994. *Értekezés az erényről és az érdemről*, ford. Aniot Judit. Budapest, Kossuth.

——— 1999. *Characteristics in Men, Manners, Opinions, Times*, szerk. Lawrence E. Klein. Cambridge, Cambridge University Press.

——— 2008. *Sensus communis. Esszé a szellem és a jó kedély szabadságáról*, ford. Harkányi András. Budapest, Atlantisz.

Szalézi Szent Ferenc [= Sales, Saint François de] 1630. *A Treatise of the Love of God*, ford. Miles Car. 18. kiad. Doway [Douai], Gerard Pinchon.

——— 1832. *Introduction à la vie devote*. Lyon, Perisse Frères.

——— 2004. *Filótea vagyis a jámborság útja*, ford. Dr. Platz Bonifác, átdolg. Magyar István. Budapest, Szent István Társulat.

Tasso, Torquato 1995. *A megszabadított Jeruzsálem*, ford. Tusnády László. Budapest, Eötvös.

Temple, Sir William 1814. *The Works of Sir William Temple, Bart.* Új kiad. 4 köt. London, S. Hamilton.

Young, Edward 2003. Gondolatok az eredeti alkotásról (részletek), ford. Dózsai Rita. In *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, szerk. Péter Ágnes. Budapest, Kijárat, 65–78.

Zoltai Dénes, közread. 1985. A német idealizmus legrégibb rendszerprogramja, ford. Zoltai Dénes. *Magyar Filozófiai Szemle*, 29/5–6. 811–812.

Másodlagos irodalom

Abrams, M[eyer] H[oward] 1953. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition.* New York, Oxford University Press.

——— 1997. Addisontól Kantig: modern esztétika és az irányadó művészet, ford. Mánfai Alice. *Jelenkor*, 40/5. 501–520.

Adnès, Pierre. 1967. Goût spirituel. In *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique. Doctrine et histoire.* Párizs, Beauchesne Éditeur. VI: 626–644. kol.

Arcangeli, Margherita – Jérôme Dokic 2021. At the Limits: What Drives Experiences of the Sublime. *The British Journal of Aesthetics*, 61/2. 145–161.

Arendt, Hannah 1971. *The Life of the Mind, Two: Willing.* San Diego, Harcourt Inc.

Armogathe, Jean-Robert 1998. Proofs of the Existence of God. In *The Cambridge History of Seventeenth-Century Philosophy*, szerk. Michael Ayers és Daniel Garber. Cambridge, Cambridge University Press, I: 305–330.

Ashfield, Andrew – Peter de Bolla, szerk., 1996. *The Sublime: a Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory.* Cambridge, Cambridge University Press.

Atherton, Margaret 1990. *Berkeley's Revolution in Vision*. Ithaca, NY, Cornell University Press.

Axelsson, Karl 2019. *Political Aesthetics: Addison and Shaftesbury on Taste, Morals and Society*. London, Bloomsbury Acadmic.

Bacalu, Alexandra 2023. *Eighteenth-Century Stoic Poetics: Shaftesbury, Akenside, and the Discipline of the Imagination.* Leiden, Brill.

Bachelard, Gaston 2002. *Earth and Reveries of Will*, ford. Kenneth Haltman. Dallas, The Dallas Institute Publications.

——— 2011. *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter. Budapest, Kijárat.

Baeumler, Alfred 2002. *Az irracionalitás problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában* Az ítélőerő kritikájá*ig*, ford. V. Horváth Károly. Budapest, Enciklopédia.

Balthasar, Hans Urs von 1986. *The Glory of the Lord. A Theological Aesthetics. Vol. 3: Studies in Theological Style: Lay Styles*, ford. Andrew Louth és mások, szerk. John Riches. Edinburgh, T. & T. Clark.

——— 2004. *A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika*, I. köt. *Az alak szemlélése*, ford. Görföl Tibor. Budapest, Sík Sándor Kiadó.

Barnouw, Jeffrey 1983. The Morality of the Sublime. To John Dennis. *Comparative Literature*, 35. 21–42.

——— 1993. The Beginnings of „Aesthetics" and the Leibnizian Conception of Sensation. In *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, szerk. Paul Mattick, Jr. Cambridge, Cambridge University Press, 52–95.

Bartha Dávid 2017. The Human Passions and the Purely Active Will of God: An Introduction to Berkeley's Theory of Emotion. In *The Concept of Affectivity in Early Modern Philosophy*, szerk. Gábor Boros és mások. Budapest, ELTE–Eötvös, 221–239.

Barton, William M. 2016. *Mountain Aesthetics in Early Modern Latin Literature.* London, Routledge.

Batey, Mavis 1982. *Oxford Gardens. The University's Influence on Garden History.* Amersham, Averbury.

——— 2005. The Pleasures of the Imagination: Joseph Addison's Influence on Early Landscape Gardens. *Garden History*, 33. 189–209.

Battestin, Martin C. 1974. *The Providence of Wit: Aspects of Form in Augustan Literature and Arts.* Oxford, Clarendon.

Bayer, Raymond 1961. *Histoire de l'esthétique*. Párizs, Armand Colin.

Beardsley, Monroe C. 1975. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History.* Tuscaloosa, AL, The University of Alabama Press.

Becq, Annie 1984. *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice*. Párizs, Albin Michel.

Berman, David 1994. *George Berkeley. Idealism and the Man*. Oxford, Clarendon Press.

——— 2005. *Berkeley and Irish Philosophy.* London, Continuum.

Black, Scott 2001. Addison's Aesthetics of Novelty. *Studies in Eighteenth Century Culture*, 30. 269–288.

Bloom, Edward A[lan] – Lillian D. Bloom 1971. *Joseph Addison's Sociable Animal. In the Market Place, on the Hustings, in the Pulpit*. Providence, Brown University Press.

Bodrogi Ferenc Máté 2012. *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve.* Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.

Borinski, Karl 1886. *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik der Deutschland.* Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

——— 1894. *Baltasar Gracian und die Hoflitteratur in Deutchland.* Halle, Max Niemeyer.

Bourdieu, Pierre 2001. A tiszta esztétika keletkezéstörténete, ford. Keresztúrszki Ida. In *A háló, a halászok és a halak: tanulmányok a mezőelmélet, a diskurzusanalízis, a rendszerelmélet és az irodalomtörténet-írás néhány kapcsolódási pontjáról*, szerk. Rákai Orsolya. Budapest, Osiris, Szeged, Pompeji, 7–50.

Brady, Emily 2012. The Environmental Sublime. In *The Sublime: From Antiquity to the Present*, szerk. Timothy M. Costelloe. Cambridge, Cambridge University Press, 171–182.

——— 2013. *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature.* Cambridge, Cambridge University Press.

Braider, Christopher 2021. Squaring the Circle: Aesthetics and its History. *New Literary History*, 52/2. 211–237.

Brody, Jules 1958. *Boileau and Longinus.* Genf, Droz.

Brown, Michael 2002. *Francis Hutcheson in Dublin, 1719–1730.* Dublin, Four Courts.

Canévet, Mariette. 1990. Sens spirituel. In *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique. Doctrine et histoire.* Párizs, Beauchesne Éditeur. XIV: 598–617. kol.

Careri, Francesco 2002. *Walkscapes: El andar como práctica estética – Walking as an Aesthetic Practice.* Barcelona, Gustavo Gili.

Carey, Daniel 2005. *Locke, Shaftesbury, and Hutcheson: Contesting Diversity in the Enlightenment and Beyond*. Cambridge, Cambridge University Press.

Cascardi, Anthony J. 1997. Gracián and the Authority of Taste. In *Rhetoric and Politics: Balthasar Gracián and the New World Order*, szerk. Nicholas Spadaccini és Jenaro Talnes. Minneapolis, University of Minnesota Press, 255–283.

Cassirer, Ernst 1932. *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*. Lipcse, B. G. Teubner.

——— 2007. *A felvilágosodás filozófiája*, ford. Scheer Katalin. Budapest, Atlantisz.

——— 2008. Eidos und Eidolon: Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen. In Uő: *Eidos und Eidolon* – Erwin Panofsky: *Idea*, szerk. John Michael Krois. Hamburg, Philo Fine Arts, 7–50.

Certeau, Michel de 1992. *The Mystic Fable: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, ford. Michale B. Smith. 2 köt. Chicago, The University of Chicago Press.

Conrod, Frédéric 2008. *Loyola's Greater Narrative: The Architecture of* Spiritual Exercises *in Golden Age and Enlightenment Literature.* New York, Peter Lang.

——— 2014. The *Spiritual Exercises*: From Ignatian Imagination to Secular Literature. In *A Companion to Ignatius of Loyola: Life, Writings, Spirituality, Influence*, szerk. Robert Aleksander Maryks. Leiden, Brill, 263–281.

Cooper, David E. 2006. Nature, Aesthetic Engagement, and Reverie. *Nordisk Estetisk Tidskrift*, 33–34. 96–106.

——— 2013. *Sunlight on the Sea. Reflecting on Reflections.* [London,] [n.d].

Coppola, Al 2010. Imagination and Pleasure in the Cosmography of Thomas Burnet's *Sacred Theory of the Earth*. In *World-Building and the Early Modern Imagination*, szerk. Allison B. Kavey. New York, Palgrave Macmillan, 119–139.

Corneanu, Sorana 2020. Joseph Glanvill on Imagination, Method and the Art of Thinking. In *Testimonies: States of Mind and States of Body in the Early Modern Period*, szerk. Gideon Manning. Springer International Publishing, 139–168.

Costelloe, Timothy M. 2012. Imagination and Internal Sense: The Sublime in Shaftesbury, Reid, Addison, and Reynolds. In *The Sublime: From Antiquity to the Present*, szerk. Timothy M. Costelloe. Cambridge, Cambridge University Press, 50–63.

——— 2013. *The British Aesthetic Tradition. From Shaftesbury to Wittgenstein*. Cambridge, Cambridge University Press.

Croce, Benedetto 1914. *Esztétika. Elmélet és történet*, ford. Dr. Kiss Ernő. Budapest, Rényi Károly kiadása.

Cronk, Nicholas. 2002. *The Classical Sublime. French Neoclassicism and the Language of Literature.* Charlottesville, VA, Rockwood.

Crowe, Benjamin D. 2011. Hutcheson on Natural Religion. *British Journal for the History of Philosophy*, 19/4. 711–740.

Cseke Ákos 2011. *A középkor és az esztétika.* Budapest, Akadémiai.

——— 2013. Jezsuita barokk? In *Fejezetek a kora modern esztétikai gondolkodás történetéből, 1450–1650*, szerk. Horkay Hörcher Ferenc. Budapest, L'Harmattan, 61–85.

Csuka Botond 2019. Providenciális érzékenység: a brit felvilágosodás esztétikájáról. In *Esztétika, történelem, hermeneutika: tanulmányok Kisbali László emlékére*, szerk. Popovics Zoltán és Szécsényi Endre. Budapest, L'Harmattan, 46–64.

Davies, Horton 1975. *Worship and Theology in England. Vol. II: From Andrewes to Baxter and Fox, 1603–1690*. Princeton, NJ, Princeton University Press.

Delehanty, Ann T. 2005. From Judgement to Sentiment: Changing Theories of the Sublime, 1674–1710. *Modern Language Quarterly*, 66/2. 151–172.

——— 2007. Mapping the Aesthetic Mind: John Dennis and Nicolas Boileau. *Journal of the History of Ideas*, 68/2. 233–253.

Desport, Marie 1941. L'écho de la nature et de la poésie dans les *Églogues* de Virgile. *Revue des Études Anciennes*, 43/3–4. 270–281.

Dickie, George 1974. *Art and the Aesthetic: an Institutional Analysis.* Ithaca, NY, Cornell University Press.

——— 1996. *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century.* New York, Oxford University Press.

Dihle, Albrecht 1982. *The Theory of Will in Classical Antiquity*. Berkeley, The University of California Press.

Dilthey, Wilhelm. 1924. Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe. In *Gesammelte Schriften.* Lipcse, B. G. Teubner, VI: 242–287.

Dix, Robin 1986. Addison and the Concept of „Novelty" as a Basic Aesthetic Category. *The British Journal of Aesthetics*, 26/4. 383–390.

Dodds, E. R. 2002. *A görögség és az irracionalitás*, ford. Hajdu Péter. Budapest, Gond – Palatinus.

Doran, Robert 2015. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant.* Cambridge, Cambridge University Press.

Eagleton, Terry 1990. *The Ideology of the Aesthetic.* Oxford, Blackwell.

Elias, Norbert 2004. *A civilizáció folyamata*, ford. Berényi Gábor. 2., jav. kiad. Budapest, Gondolat.

——— 2005. *Az udvari társadalom. A királyság és az udvari arisztokrácia szociológiai jellemzőinek vizsgálata*, ford. Gelléríné Lázár Márta és mások. Budapest, Napvilág.

Elioseff, Lee Andrew 1963. *The Cultural Milieu of Addison's Literary Criticism.* Austin, The University of Texas Press.

Emery, Kent, Jr. 1990. Another Book, Another Manner: Benet of Canfield's *Le Chevalier Chrestien*. *Mystics Quarterly*, 16/2. 83–92.

Endean, Philip 1990. The Ignatian Prayer of the Senses. *Heythrop Journal*, 31/4. 391–418.

——— 2005. Aplicación de Sentidos. In *Diccionario de espiritualidad ignaciana*. Bilbao, Mensajero, I: 184–192.

——— 2002. The Concept of Ignatian Mysticism: Beyond Rahner and de Guibert. *The Way Supplement*, 103. 77–86.

——— 2008. The Spiritual Exercises. In *The Cambridge Companion to the Jesuits*, szerk. Thomas Worcester. Cambridge, Cambridge University Press, 52–67.

Engell, James 1981. *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Etlin, Richard A. 2012. Architecture and the Sublime. In *The Sublime: From Antiquity to the Present*, szerk. Timothy M. Costelloe. Cambridge, Cambridge University Press, 230–273.

Everett, Nigel 1994. *The Tory View of Landscape*. New Haven, Yale University Press.

Ferry, Luc 1990. *Homo Aestheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique*. Párizs, Grasset.

Fitzmaurice-Kelly, James 1926. *A New History of Spanish Literature.* London, Humphrey Milford – Oxford University Press.

Folkierski, Władysław 1925. *Entre le classicisme et le romantisme. Etudes sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e Siècle.* Párizs, Honoré Champion.

Frank, Georgia 2001. „Taste and See": The Eucharist and the Eyes of Faith in the Fourth Century. *Church History*, 70/4. 619–643.

Frye, Northrop 1947. *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton, NJ, Princeton University Press.

Fulton, Rachel 2006. „Taste and See that the Lord is Sweet" (Ps. 33:9): The Flavor of God in the Monastic West. *The Journal of Religion*, 86/2. 169–204.

Fülöp-Miller, René 1930. *The Power and Secret of the Jesuits*, ford. F. S. Flint és D. F. Tait. New York, The Viking Press.

Gadamer, Hans-Georg 1984. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat.

Gambin, Felice. 1995. „Le Delizie della Sacra Mensa," ovvero una ritrovata traduzione seicentesca de *El Comulgatorio* di Gracián. In *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi.* Róma, Bulzoni, 115–130.

Gatti, Andrea 2014. The Aesthetic Mind: Stoic Influences on Shaftesbury's Theory of Beauty. In *New Ages, New Opinions: Shaftesbury in his World and Today*, szerk. Patrick Müller és Christine Jackson-Holzberg. Frankfurt am Main, Peter Lang. 61–76.

Gavrilyuk, Paul L. − Sarah Coakley, szerk. 2012. *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gellera, Giovanni 2016. The Epistemology of Sense from Calvin to Hutcheson. *Journal of Scottish Thought*, 7. 148–170.

Gethmann-Siefert, Annemarie 1995. *Einführung in die Ästhetik*. Munich, Fink.

Ghiţă, Eduard 2017. Theological Underpinnings of Joseph Addison's Aesthetics. *Journal of Early Modern Studies*, 6/2. 95–117.

Gilbert, Katherine Everett – Helmut Kuhn 1966. *Az esztétika története*, ford. Nyilas Vera és Székely Andorné. Budapest, Gondolat.

Gilby, Emma 2006. *Sublime Worlds: Early Modern French Literature*. London, Legenda (Modern Humanities Research Association and Maney Publishing).

Gill, Michael B. 2010. From Cambridge Platonism to Scottish Sentimentalism. *Journal of Scottish Philosophy*, 8. 13–31.

——— 2022. *A Philosophy of Beauty: Shaftesbury on Nature, Virtue, and Art.* Princeton, NJ, Princeton University Press.

Gros, Frédéric 2023. *A gyaloglás filozófiája*, ford. Mihancsik Zsófia. Budapest, Typotex.

Grote, Simon 2014. Theological Origins of Aesthetics. In *Encyclopedia of Aesthetics*, szerk. Michael Kelley. 2. kiad. Oxford, Oxford University Press, V: 51–54.

——— 2016. Vom geistlichen zum guten Geschmack? Reflexionen zur Suche nach den pietistischen Wurzeln der Ästhetik, ford. Claudia Drese. In *Schönes Denken: A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*, szerk. Andrea Allerkamp és Dagmar Mirbach. Hamburg, Felix Meiner, 365–379.

——— 2017. *The Emergence of Modern Aesthetics: Religion and Morality in Enlightenment Germany and Scotland.* Cambridge, Cambridge University Press.

Guyer, Paul 2004. The Origins of Modern Aesthetics, 1711–35. In *The Blackwell Guide to Aesthetics*, szerk. Peter Kivy. Malden, MA, Wiley−Blackwell, 15–44.

——— 2009. Eighteenth Century Aesthetics. In *Blackwell Companion to Aesthetics*, szerk. Stephen Davies és mások. 2. kiad. Chichester, Wiley−Blackwell, 32–51.

——— 2014. *A History of Modern Aesthetics. Volume 1: The Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press.

Hadot, Pierre 2010. *A lélek iskolája. Lelkigyakorlatok és ókori filozófia*, ford Cseke Ákos. Budapest, Kairosz.

Halliwell, Stephen 2002. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems.* Princeton, NJ, Princeton University Press.

Harries, Karsten 1975. The Infinite Sphere: Comments on the History of a Metaphor. *Journal of the History of Philosophy*, 13/1. 5–15.

Harrison, Peter 2014. Sentiments of Devotion and Experimental Philosophy in Seventeenth-Century England. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 44/1. 113–133.

Haskell, Yasmin 2011. Introduction: When is a Disease not a Disease? Seeming and Suffering in Early Modern Europe. In *Diseases of the Imagination and Imaginary Disease in the Early Modern Period*, szerk. Yasmin Haskell. Turnhout, Brepols, 1–17.

Hazard, Paul 1953. *The European Mind (1680–1715)*, ford. J. Lewis May. London, Hollis & Carter.

Hedley, Douglas 2008. Platonism, Aesthetics and the Sublime at the Origins of Modernity. In *Platonism at the Origins of Modernity. Studies on Platonism and Early Modern Philosophy*, szerk. Douglas Hedley és Sarah Hutton. Dordrecht, Springer, 269–282.

Hepburn, Ronald W. 1973. Cosmic Fall. In *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, szerk. Philip P. Wiener. 4 köt. New York, Scribner's Sons, I: 504–513.

——— 1984. *„Wonder" and Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields.* Edinburgh, Edinburgh University Press.

——— 2010. The Aesthetics of Sky and Space, szerk. Emily Brady. *Environmental Values*, 19/3. 273–288.

Hipple, Walter John 1957. *The Beautiful, The Sublime, & The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

Horkay Hörcher Ferenc 2006. *A gentleman születése és hanyatlása.* Budapest, Helikon.

——— 2013. *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában, 1650–1800.* Budapest, Gondolat.

———, szerk. 2013b. *Fejezetek a kora modern esztétikai gondolkodás történetéből (1450–1650).* Budapest, L'Harmattan.

Houghton, Walter E. Jr. 1942. The English Virtuoso in the Seventeenth Century, I–II. *Journal of the History of Ideas*, 3. 51–73, 190–219.

Hunt, John Dixon 1992. *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture.* Cambridge, MA, MIT Press.

——— 2016. Time of Walking. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 36/4. 287–304.

Hunt, John Dixon – Peter Willis, szerk. 1975. *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820.* London, Paul Elek.

Hussey, Christopher 1927. *The Picturesque: Studies in a Point of View.* London, G. P. Putnam's Sons.

Irlam, Shaun 1999. *Elations: The Poetics of Enthusiasm in Eighteenth-Century Britain.* Stanford, CA, Stanford University Press.

Jaffro, Laurent 2008. Which Platonism for Which Modernity? A Note on Shaftesbury's Socratic Sea-Cards. In *Platonism at the Origins of Modernity. Studies on Platonism and Early Modern Philosophy*, szerk. Douglas Hedley és Sarah Hutton. Dordrecht, Springer, 255–268.

Jánosi Béla 1899–1901. *Az aesthetika története.* 3 köt. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.

Jones, Tom E. 2005. *Pope and Berkeley: The Language of Poetry and Philosophy.* London, Palgrave.

——— 2014. George Berkeley and the Value of the Arts. *1650–1850: Ideas, Aesthetics, and Inquiries in the Early Modern Era*, 21. 89–108.

——— 2021. *George Berkeley: A Philosophical Life.* Princeton, NJ, Princeton University Press [eBook].

Jost, Jacob Sider 2011. The Afterlife and *The Spectator*. *Studies in English Literature 1500–1900*, 51/3. 605–624.

Junqua, Amélie 2011. Joseph Addison and the Contemplation of Colours: Aesthetic Attraction and Control in the Periodical Essays. In *Taste and the Senses in the Eighteenth Century*, szerk. Peter Wagner és Frédéric Ogée. Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 27–34.

Kareem, Sarah 2016. Flimsy Materials, or What the Eighteenth Century Can Teach Us About Twenty-First Century Worlding. *Critical Inquiry*, 42/2. 374–394.

Ketcham, Michael G. 1985. *Transparent Designs: Reading, Performance, and Form in the Spectator Papers.* Athens, The University of Georgia Press.

Kisbali László 2009. Ízlés és képzelet: az esztétikai beszédmód kialakulása a XVIII. században. In Uő: *Sapere aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások*, szerk. Szécsényi Endre. Budapest, L'Harmattan, 61–72.

——— 2009b. A modern esztétika születése és a hegymászás szelleme (Joachim Ritter: *Szubjektivitás*). *BUKSZ – Budapesti Könyvszemle*, 21/2. 136–137.

——— 2014. Az ízlésfogalom apóriái: La Rochefoucauld, s.a.r. Szécsényi Endre. *Holmi*, 26/6. 675–683.

Kivy, Peter 1973. Editor's Introduction. In Francis Hutcheson: *An Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony, Design.* Hága, Martinus Nijhoff, 5–22 és 97–101.

——— 2003. *The Seventh Sense. Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*. 2. és bőv. kiad. Oxford, Clarendon.

Klein, Lawrence E. 1994. *Shaftesbury and the Culture of Politeness. Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*. Cambridge, Cambridge University Press.

Klein, Robert 1979. *Form and Meaning: Essays on the Renaissance and Modern Art*, ford. Madeline Jay és Leon Wieseltier. New York, The Viking Press.

Koller, Joseph (Benedikt) 1799. *Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik, von Baumgarten bis auf die neueste Zeit*. Regensburg, Montag und Weißischen Buchhandlung.

Korsmeyer, Carolyn 1979. The Two Beauties: A Perspective on Hutcheson's Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38/2. 145–151.

Kristeller, Paul Oscar 1951–1952. The Modern System of Arts. A Study in the History of Aesthetics, I−II. *Journal of the History of Ideas*, 12/4. 496–527, 13/1. 17–46.

Lafond, Jean 1969. La beauté et la grâce: l'esthétique „platonicienne" des *Amours de Psyché*. *Revue d'historie littéraire de la France*, 69/8. 475–490.

Lang, S. 1974. The Genesis of the English Landscape Garden. In *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*, szerk. Nikolaus Pevsner. Washington, Dumbarton Oaks, 1–29.

Largier, Niklaus 2008. Praying by Numbers: An Essay on Medieval Aesthetics. *Representation*, 104/1. 73–91.

——— 2022. *Figures of Possibility: Aesthetic Experience, Mysticism, and the Play of the Senses.* Stanford, CA, Stanford University Press.

Lewalski, Barbara Kiefer 1979. *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric.* Princeton, NJ, Princeton University Press.

Lobis, Seth 2015. *The Virtue of Sympathy: Magic, Philosophy, and Literature in Seventeenth-Century England*. New Haven, Yale University Press.

Maber, R[ichard] G. 1980. Bouhours and the Sea: The Origins of the First „Entretien d'Ariste et d'Eugène". *The Modern Language Review*, 75/1. 76–85.

Maeztu, Ramiro de 1988. *Don Quijote, Don Juan és Celestina: elfogult esszék*, ford. Jánosházy György. Bukarest, Kriterion.

Marin, Louis 2009. *A fenséges Poussin*, ford. Darida Veronika és Marsó Paula. Budapest, Kijárat.

Marion, Jean-Luc 1998. The Idea of God. In *The Cambridge History of Seventeenth-Century Philosophy*, szerk. Michael Ayers és Daniel Garber. Cambridge, Cambridge University Press, I: 265–304.

Marquard, Odo 2001. *Az egyetemes történelem és más mesék*, ford. Mesterházi Miklós. Budapest, Atlantisz.

Martin, Éva Madeleine 2012. The „Prehistory" of the Sublime in Early Modern France: An Interdisciplinary Perspective. In *The Sublime: From Antiquity to the Present*, szerk. Timothy M. Costelloe. Cambridge, Cambridge University Press, 77–101.

Martz, Louis L. 1954. *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven, Yale University Press.

Mayhew, Robert J. 2004. *Landscape, Literature and English Religious Culture, 1660–1800*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

McKeon, Michael 1987. Politics of Discourses and the Rise of the Aesthetic in Seventeenth-Century England. In *Politics of Discourses: The Literature and History of Seventeenth-Century England*, szerk. Kevin Shape és Steven N. Zwicker. Berkeley, LA, The University of California Press, 35–51.

McQuillan, J. Colin 2017. Outer Sense, Inner Sense, and Feeling: Hutcheson and Kant on Aesthetic Pleasure. In *Kant and the Scottish Enlightenment*, szerk. Elisabeth Robinson és Chris W. Surprenant. New York, Routledge, 90–107.

———, szerk. 2021. *Baumgarten's Aesthetics: Historical and Philosophical Perspectives.* Lanham, Rowman & Littlefield.

Menéndez y Pelayo, Marcelino 1923. *Historia de las ideas estéticas en España.* 9 köt. 3. jav. kiad. Madrid, Artes Gráficas Plus-Ultra.

Menke, Christoph 2022. *Erő: az esztétikai antropológia alapfogalma*, ford. Blandl Borbála és mások. Budapest, Typotex.

Mitchell, W. J. Thomas 2019. *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry.* Princeton, NJ, Princeton University Press.

Molnár Dávid 2007. Vultus Dei: Marsilio Ficino gratia fogalmáról. *Világosság*, 48/10. 13–22.

Monk, Samuel H. 1944. A Grace Beyond the Reach of Art. *Journal of the History of Ideas*, 5/2. 131–150.

——— 1960. *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. Ann Arbor, Michigan University Press.

Moore, Helen 2020. *Amadis in English: A Study in the Reading of Romance*. Oxford, Oxford University Press.

Moore, James 2000. Hutcheson's Theodicy: The Argument and the Contexts of *A System of Moral Philosophy*. In *The Scottish Enlightenment. Essays in Reinterpretation*, szerk. Paul Wood. Rochester, Rochester University Press, 239–266.

Morris, David B. 1972. *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in 18th-Century England.* Lexington, The University Press of Kentucky.

Muirhead, John H. 1965. *The Platonic Tradition in Anglo-Saxon Philosophy. Studies in the History of Idealism in England and America*. London, George Allen & Unwin.

Murdoch, Iris 2001. *The Sovereignty of Good*. London, Routledge.

Mücke, Dorothea E. von 2015. *The Practices of the Enlightenment: Aesthetics, Authorship, and the Public.* New York, Columbia University Press.

Müller, Patrick. 2010. „Dwell with Honesty & Beauty & Order": The Paradox of Theodicy in Shaftesbury's Thought. *Aufklärung: Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte*, 22. 201–231.

Münz, Ludwig 1961. *Bruegel: The Drawings.* London, Phaidon.

Myers, Katherine 2013. Ways of Seeing: Joseph Addison, Enchantment and the Early Landscape Garden. *Garden History*, 41/1. 3–20.

Nehamas, Alexander 2007. *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in the World of Art*. Princeton, NJ, Princeton University Press.

Nicolson, Marjoire Hope 1997. *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite.* Seattle, University of Washington Press.

Nitze, William A. 1942. Pascal and the Medieval Definition of God. *Modern Language Notes*, 57/7. 552–558.

Noggle, James 2001. *The Skeptical Sublime: Aesthetic Ideology in Pope and the Tory Satirists.* Oxford, Oxford University Press.

Norton, Brian Michael 2015. *The Spectator* and Everyday Aesthetics. *Lumen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Lumen: travaux choisis de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle*, 34. 123–136.

——— 2015b. *The Spectator*, Aesthetic Experience and the Modern Idea of Happiness. *English Literature*, 2/1. 87–104.

——— 2020. Aesthetics, Science, and the Theater of the World. *New Literary History*, 51. 639–659.

——— 2021. Shaftesbury and the Stoic Roots of Modern Aesthetics. *Aesthetic Investigations*, 4/2. 163–181.

Norton, Robert E. 1995. *The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*. Ithaca, NY, Cornell University Press.

O'Donnell, Oliver C. 2017. Depicting Berkeleyan Idealism: A Study of Two Portraits by John Smibert. *Word and Image*, 33. 1: 18–34.

O'Kane, Finola 2004. *Landscape Design in Eighteenth-Century Ireland. Mixing Foreign Trees with the Natives.* Cork, Cork University Press.

Ortega y Gasset, José 1943. *Don Quijote nyomában. Atlantisz,* ford. Antal Gábor. Budapest, Bibliotheca.

Paulson, Ronald 1975. *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century.* London, Thames and Hudson.

——— 1996. *The Beautiful, Novel, and Strange: Aesthetics and Heterodoxy.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

——— 1998. *Don Quixote in England. The Aesthetics of Laughter.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Pavlovits Tamás 2010. *Blaise Pascal*. *A természettudománytól a vallási apológiáig*. Máriabesnyő, Attraktor.

——— 2010b. Kleopátra orra: Pascal, Corneille és tudom-is-én-micsoda. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*, szerk. Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre. Budapest, L'Harmattan, 115–123.

——— 2020. *A végtelen észlelése a kora újkorban.* Budapest, Gondolat.

Paxman, David 1992–1993. Aesthetics as Epistemology, Or Knowledge Without Certainty. *Eighteenth-Century Studies*, 26/2. 285–306.

Picciotto, Joanna 2010. *Labors of Innocence in Early Modern England.* Cambridge, MA, Harvard University Press.

Porter, James I. 2010. *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience.* Cambridge, Cambridge University Press.

Praz, Mario 1968. Armida's Garden. *Comparative Literature Studies*, 5/1. 1–20.

Prince, Michael 1996. *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment: Theology, Aesthetics, and the Novel.* Cambridge, Cambridge University Press.

Radnóti Sándor 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények.* Budapest, Atlantisz.

——— 2022. *A táj keletkezéstörténetei: „Ők, akik nézték Hannibál hadát".* Budapest, Atlantisz.

Rahner, Hugo, SJ. 1964. Die „Anwendung der Sinne" in der Betrachtungsmethode de hl. Ignatius von Loyola. In *Ignatius von Loyola als Mensch und Theologe.* Freiburg, Herder, 344–369.

Rahner, Karl 1932. Le début d'une doctrine des cinq sens spirituels chez Origène. *Revue d'Ascétique et de Mystique*, 13. 113–145.

Rancière, Jacques 2009. *Esztétika és politika,* ford. Jancsó Júlia. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft.

Rind, Miles 2002. The Concept of Disinterestedness in Eighteenth-Century British Aesthetics. *Journal of the History of Philosophy,* 40/1. 67–87.

Ritter, Joachim 1971. Aesthetik, aesthetisch. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* szerk. Joachim Ritter és mások. Basel, Schwabe, I: 555–580.

——— 2007. *Szubjektivitás: válogatott tanulmányok,* ford. Papp Zoltán. Budapest, Atlantisz.

Rivers, Isabel 2000. *Reason, Grace, and Sentiment. A Study of the Language of Religion and Ethics in England, 1660–1780. Vol. II: From Shaftesbury to Hume.* Cambridge, Cambridge University Press.

Rosenberg, Alfred 1917. *Longinus in England, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.* Berlin, Mayer & Müller.

Ross, Stephanie 1998. *What Gardens Mean.* Chicago, The University of Chicago Press.

Rudy, Gordon 2002. *Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages*. London, Routledge.

Russo, Elena 2007. *Styles of Enlightenment: Taste, Politics, and Authorship in Eighteenth-Century France.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Saccamano, Neil 1991. Force of Words in Addison's „Pleasures". *English Literary History,* 58/1. 83–106.

Schaeffer, Jean-Marie 2000. *Art of the Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger,* ford. Steven Randall. Princeton, NJ, Princeton University Press.

Schama, Simon 2004. *Landscape and Memory.* London, Harper Press.

Schasler, Max (Alexander Friedrich) 1872. *Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Erster Theil: Grundlegung. Kritische Geschichte der Aesthetik von Plato bis auf die Gegenwart*. Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung.

Schmal Dániel 2010. A tudom-is-én-micsoda és a kora újkori racionalizmus. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok,* szerk. Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre. Budapest, L'Harmattan, 101–114.

——— 2020. Akarat és végtelen a Descartes-i filozófiában. *Magyar Tudomány,* 181/11. 1453–1466.

Schneewind, Jerome B. 1998. *The Invention of Autonomy: A History of Modern Moral Philosophy*. Cambridge, Cambridge University Press.

Scholar, Richard 2005. *The Je-Ne Sais Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something.* Oxford, Oxford University Press.

Sellars, John 2016. Shaftesbury, Stoicism, and Philosophy as a Way of Life. *Sophia,* 55/3. 395–408.

Shapshay, Sandra 2013. Contemporary Environmental aesthetics and the neglect of the Sublime. *The British Journal of Aesthetics,* 53/2. 181–198.

Shelley, James 2022. 18th Century British Aesthetics. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy.* Winter 2022 kiad., szerk. Edward N. Zalta és Uri Nodelman. URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/aesthetics-18th-british/>.

Shiner, Larry E. 2001. *The Invention of Art: A Cultural History.* Chicago, The University of Chicago Press.

Silver, Sean 2016. *The Mind is a Collection: Case Studies in Eighteenth-Century Thought.* Philadelphia, The University of Pennsylvania Press.

Skinner, Quentin 2002. *Visions of Politics. Volume 3: Hobbes and Civil Science.* Cambridge, Cambridge University Press.

Smith, Courtney Weiss 2016. *Empiricist Devotions: Science, Religion, and Poetry in Early Eighteenth-Century England.* Charlottesville, The University of Virginia Press.

Solnit, Rebecca 2001. *Wanderlust: A History of Walking.* London, Penguin Books.

Sparshott, Francis 1982. *The Theory of the Arts*. Princeton, NJ, Princeton University Press.

Staver, Frederick 1955. „Sublime" as Applied to Nature. *Modern Language Notes*, 70/7. 484–487.

Stein, K. Heinrich von 1886. *Die Entstehung der neuren Aesthetik*. Stuttgart, J. G. Cotta'schen.

Stock, R. D. 1982. *The Holy and the Daemonic from Sir Thomas Browne to William Blake.* Princeton, NJ, Princeton University Press.

Stolnitz, Jerome 1961. On the Origins of „Aesthetic Disinterestedness". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20/2. 131–143.

——— 1963. Locke and the Categories of Value in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory. *Philosophy*, 38/143. 40–51.

Stuart-Buttle, Tim 2019. *From Moral Theology to Moral Philosophy: Cicero and Visions of Humanity from Locke to Hume*. Oxford, Oxford University Press.

Summers, David 1987. *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics.* Cambridge, Cambridge University Press.

Syba, Michelle 2009. After Design: Joseph Addison Discovers Beauties. *Studies in English Literature,* 49/3. 615–635.

Sweeney, Leo 1957. Infinity in Plotinus. *Gregorianum*, 38/3. 515–535.

Szécsényi Endre 2002. *Társiasság és tekintély: esztétikai politika a 18. századi Angliában.* Budapest, Osiris.

——— 2009. *Szépség és szabadság: eszmetörténeti tanulmányok*. Budapest, L'Harmattan.

——— 2010. A tudom-is-én-micsoda mint proto-esztétikai minőség. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma: források és tanulmányok,* szerk. Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre. Budapest, L'Harmattan, 124–140.

——— 2014. Gustus Spiritualis: Remarks on the Emergence of Modern Aesthetics. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics,* 7/1. 62–85.

——— 2016. Francis Hutcheson and the Emergence of Aesthetic Experience. *Journal of Scottish Thought,* 7. 171–209.

——— 2017. Landscape and Walking: On Early Aesthetic Experience. *Journal of Scottish Thought,* 9. 39–74.

——— 2017b. The Regard of the First Man: on Joseph Addison's Aesthetic Categories. *History of European Ideas,* 43/6. 582–597.

——— 2019. Fenséges dilemmák: megjegyzések a modern esztétikai formálódásához. In *Esztétika – történelem – hermeneutika: tanulmányok Kisbali László emlékére*, szerk. Popovics Zoltán és Szécsényi Endre. Budapest, L'Harmattan, 20–45.

——— 2020. The Jesuit Thread in Joseph Addison's Aesthetics. In *Addison and Europe / Addison et l'Europe*, szerk. Clair Boulard Jouslin és Klaus-Dieter Ertler. Berlin, Peter Lang, 49–66.

——— 2021. A modern esztétika platonizmusa: Shaftesbury esete. *Magyar Filozófiai Szemle*, 65/4. 88–114.

——— 2022. The Aesthetics of the Invisible: George Berkeley and the Modern Aesthetics. *History of European Ideas*, 48/6. 731–743.

——— 2022b. A végtelentől a mérhetetlenig: Pavlovits Tamás: *A végtelen észlelése a kora újkorban*. *Magyar Filozófiai Szemle*, 66/3. 215–228.

Tatarkiewicz, Władysław 2006. *Az esztétika alapfogalmai: hat fogalom története*, ford. Sajó Sándor. 2. kiad. Budapest, Kossuth.

Tave, Stuart 1960. *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* Chicago, The University of Chicago Press.

Thorpe, Clarence DeWitt 1935. Addison's Theory of the Imagination as „Perceptive Response". *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters,* 21. 509–530.

——— 1935b. Addison and Hutcheson on the Imagination. *English Literary History,* 2/3. 215–234.

——— 1937. Addison and Some of His Predecessors on „Novelty". *Publication of the Modern Language Association of America,* 52/4. 1114–1129.

——— 1940. *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes, with Special Reference to his Contribution to the Psychological Approach in English Literary Criticism.* Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Till, Dietmar 2006. *Das doppelte Erhabene: Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.* Tübingen, Max Niemeyer.

Townsend, Chris 2022. *George Berkeley and Romanticism: Ghostly Language*. Oxford, Oxford University Press.

Townsend, Dabney 1991. Lockean Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49/4. 349–361.

——— 1992. From Shaftesbury to Kant. The Development of the Concept of Aesthetic Experience. In *Essays on the History of Aesthetics*, szerk. Peter Kivy. Rochester, Rochester University Press, 205–223.

Trevor-Roper, Hugh R. 1967. *Religion, the Reformation and Social Change, and Other Essays*. London, Macmillan.

Tuveson, Ernst Lee 1960. *Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism*. Berkeley, LA, The University of California Press.

Unamuno, Miguel de 1989. *A tragikus életérzés: tragikus életérzés az emberben és a népekben*, ford. Farkas Géza. Budapest, Európa.

——— 1998. *Don Quijote és Sancho Panza élete*, ford. Csejtei Dezső és Juhász Anikó. Budapest, Európa.

Urmson, J. O. 1993. Berkeley on Beauty. In *George Berkeley:* Alciphron, or the Minute Philosopher *in Focus*, szerk. David Berman. London, Routledge, 179–184.

Youngren, William H. 1982. Addison and the Birth of Eighteenth-Century Aesthetics. *Modern Philology*, 79/3. 267–283.

Wainwright, William J. 2012. Jonathan Edwards and his Puritan Predecessors. In *The Spiritual Senses: Perceiving God in Western Christianity*, szerk. Paul L. Gavrilyuk és Sarah Coakley. Cambridge, Cambridge University Press, 224–240.

Walsh, Marcus 2021. Addison as Critic and Critical Theorist. In *Joseph Addison: Tercentenary Essays*, szerk. Paul Davis. New York, Oxford University Press, 95–114.

Warnock, Geoffrey J. 1982. *Berkeley*. Oxford, Blackwell.

Wecter, Dixon 1940. Burke's Theory concerning Words, Images, and Emotion. *PMLA*, 55/1, 167–181.

Wellek, René 1961. *A History of Modern Criticism: 1750–1950. Vol. 1: The Later Eighteenth Century*. London, Yale University Press.

Williams, A[nna] N[gaire] 2007. *The Divine Sense. The Intellect in Patristic Theology*. Cambridge, Cambridge University Press.

Wilson, Catherine 2006. The Reception of Leibniz in the Eighteenth Century. In *The Cambridge Companion to Leibniz*, szerk. Nicholas Jolley. Cambridge, Cambridge University Press, 442–474.

Winegar, Reed 2017. Kant and Hutcheson on Aesthetics and Teleology. In *Kant and the Scottish Enlightenment*, szerk. Elisabeth Robinson és Chris W. Surprenant. New York, Routledge, 71–89.

Winkler, Kenneth P. szerk. 2005. *The Cambridge Companion to Berkeley*. Cambridge, Cambridge University Press.

Wolfson, Susan J. 2003. Blake’s Language in Poetic Form. In *The Cambridge Companion to William Blake*, szerk. Morris Eaves. Cambridge, Cambridge University Press, 63–84.

Woodmansee, Martha 1994. *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press.

Worsfold, William Basil 1923 [1897]. *The Principles of Criticism: An Introduction to the Study of Literature.* London, George Allen & Unwin.

Zandt, Stephan 2019. *Die Kultivierung des Geschmacks: Eine Transformationsgeschichte der kulinarischen Sinnlichkeit*. Berlin, De Gruyter.

Zeitz, Lisa M. 1992. Addison’s „Imagination” Papers and the Design Argument. *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 73/6. 493–502.

Zimmermann, Robert 1858. *Aesthetik. Erster, historisch-kritischer Theil. Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Bécs, Wilhelm Braumüller.

Zoltai Dénes 1997. *Az esztétika rövid története.* 4. átdolg. kiad. Budapest, Helikon.