

RADNÓTI SÁNDOR

„Abschrift der Natur”

A természet másolata

Lehetséges, hogy *A festmények* megjelenése a jeni romantika fórumában, az *Athenäumban* (1798–1800) csinált kedvet Goethének arra, hogy befejezze és megjelentesse képzőművészeti folyóiratában, a *Propyläenben* (1798–1800), a weimari klasszika fórumában *A gyűjtő és övéi* című írását.¹ S noha ezekben az években volt Goethe klasszicizmusa a tetőpontján, tévedés lenne azt hinni, hogy a két folyóirat és a két irányzat ellenséges viszonyban állt egymással. A személyes kapcsolatok fennálltak, Goethe August Wilhelm Schlegeltől kapta az *Athenäum* számait (amiképpen ő is megküldte a saját folyóirata íveit), s Caroline nem látta lehetetlennek, hogy *A festményeket* a *Propyläenben* publikálják.² Az álláspontok – kivált a fiataloké, akik húszas éveik második felében, harmincas éveik elején jártak (de már persze e fantasztikus nemzedék számos alapvető művével a hátuk mögött) – mozgásban voltak. Friedrich Schlegel néhány évvel korábban még az irodalom Winckelmannja akart lenni, s magában az *Athenäumban* kétszer is megismételte, hogy a kor legfőbb tendenciái: a francia forradalom, Fichte *Tudománytana* és Goethe *Wilhelm Meistere*, továbbá ugyanitt jelent meg nagy és lelkes bírálata e regényről.³ Közismert, hogy a romantikus ösztönzések egy részét a *Werther* és a *Wilhelm Meister tanulóévei* szerzőjétől kapták.

Hiba volna tehát az iskolakönyvek mesternarratíváinak antinómiáját és Goethe később kiéleződő kritikáját, amely végül a hírhedt aforizmába torkollt, hogy

* A *Magyar Filozófiai Szemle* 2014/2. számában megjelent tanulmány folytatása. A kettő egy készülő könyv fejezete.

¹ Johannes Grave föltételezi, hogy a korábban Schillerrel együtt tervezett, majd félretett munkát a Schlegel-féle beszélgetés *Athenäum*-beli megjelentetésének hatására fejezte be, s publikálta ugyanabban az évben (1799). Vö. Grave 2006. 424 skk.

² Vö. Goethe 1798. június 18-i, december 15-i, 1799. január 22-i és március 26-i levelével A. W. Schlegelhez (<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1798> és <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1799>); vö. Caroline Hardenberghez (Novalishoz) írt 1798. november 15-i levelével (Caroline 1913. 473 sk.).

³ Vö. Schlegel 1980a. 302 sk. [216]; Schlegel 1980b. 237–260; Schlegel 1981.

a klasszikus egészséges, a romantikus beteg,⁴ rávetíteni a 18. század utolsó éveire. De az sem igaz, hogy Goethe kritikátlan lett volna a jenaiek romantikájával szemben, s ne tekintette volna számos törekvőüket valamifajta könnyű gyermekbetegségnek, amelyet némileg keresett jóakarattal és rendteremtéssel, a határok megvonásával és e tudás, az ismeret és az ízlés terjesztésével ki lehet kúrálni. Széles értelemben e modern tendenciák helyére szorítására szolgált a *Propyläen*, amelynek tónusában Friedrich Schlegel találóan vette észre az atyáskodást és a szórakoztatni akaró népszerűsítést.⁵

Goethe hosszú kritikai listája legtöbbször a határátlépéssel állt összefüggésben. Helytelenítette a formátlanságot, a töredékességet, a szubjektívizmust, a műfajok keverését, a rút és a rettenetes hangsúlyozását, a szépség alárendelését a karakterisztikusnak, az illúzió, a vágy, az éberálm, az utópia túlértékelését, a középkor felértékelését és a benne föltűnő historizmust, a vallási vagy filozófiai tartalmak túlfeszítését, a misztikát, a zseni-tudatot, a felvilágosodás-kritikát, s ugyanakkor a demokratikus és republikánus tendenciákat, egyszóval mindazt, amit kedves szavával, elnéző módon *wunderlich*nek, csodálatra méltóan furcsának nevezett.⁶ A nyilvánosság előtt azonban mindezekről óvatosan nyilatkozott, s inkább azokat a kereteket és határokat akarta kijelölni, amelyeken belül és innen az egyes művészi törekvéseknek jogosultsága és erényei vannak, de amelyekből ki- és túllépve veszélyes idomtalanság és ízléstelenség támadja meg a műalkotást.

Erről volt szó az egy évtizeddel korábbi, de már az itáliai út tanulságaiból is táplálkozó híres vázlatában, *A természet egyszerű utánzása, modor, stílus*ban. E három fogalom olyan triász, amelynek csak harmadik tagja (nincs köze a történelmi értelemben vett változó stílusokhoz) valósítja meg Goethe esztétikai eszményét, de korlátozott módon és e korlátozottság ismeretében az előző fokok is alkalmasak ízléses műalkotások létrehozására. Ugyanakkor úgy látszik, hogy e fogalmak a fejlődéstörténeti dinamika, vagy Goethehez inkább illő kifejezéssel: metamorfózis tagjai is; a művésznek végig kell járnia az utánzás, majd a saját nyelv, a személyes stílus kialakításának fokozatait, hogy a természetet a maga mélységében, mintegy az emberi természetet is megragadva tökéletes műalkotást hozzon létre. Harmadszor az első és utolsó tag, mint az objektivitás két szintje, ellentétben áll a szubjektív másodikkal, s ezért szemmel láthatólag kö-

⁴ Vö. Eckermann 1829. április 2-i bejegyzését (Eckermann 1973. 396). A megjegyzés kontextusa egyébként a francia romantika. Érdekességként megemlítem, hogy Friedrich Schlegel 1801-ben keletkezett *Athenäum* című szonettje így kezdődik: „Der Bildung Strahlen all in Eins zu fassen, / Vom Kranken ganz zuscheiden das Gesunde, / Bestrebtan wir uns treu im freyen Bunde, / Und wollten uns auf uns allein verlassen.” (A művelődés sugárait mind egybefogni, ami beteg, teljesen elválasztani az egészségestől: szabad szövetségben törekedünk erre híven, és csakis magunkra akartunk hagyatkozni.)

⁵ Vö. 1798. novemberi levelével Carolinéhez (Caroline 1913. 475).

⁶ Goethe és a romantika viszonyáról jól tájékoztató áttekintést és kutatástörténeti összefoglaló ismertetést ad Fröschle 2002.

zelebb áll egymáshoz, mint a középsőhöz. A modor közvetíthet a kettő között, de leselkedik rá a veszély, hogy individualizmusában kiüresedik, ha nem követi a természetet.

E koncepció tehát a miméziselmélet kontinuitásában talál helyet, az objektív valóságot az univerzális természettel azonosítja, s a természet mindenhatóságának ez a sejtelme, egyszerre őskép- és példakép-jellege indította a kortársakat arra, hogy Goethe szellemében az antik, a görög, a pogány, vagy a schilleri értelemben vett naiv továbbélését lássák. Ez azonban korántsem a szó köznapi értelemben vett naiv viszony a régihez, mert a természet utánzása mint evidencia mögött állandóan föltűnt ugyanaz – mint probléma. Ezzel mind a természet, mind az utánzás fogalmának megjelent az ellenfogalma, a természetnek a művészet, az utánzásnak a műalkotást teremtő emberi természet. Megjelent az antikvitás számára a teremtés értelmében elképzelhetetlen (legfőleg csak begyakorolható és szokásként rögzülő [vö. Arisztotelész 1997. 1152a]) „második természet” fogalma.

A művészet nem akar versenyre kelni a természettel mélység s szélesség dolgában, ő a természeti jelenség felszínén mozog, mégis van saját mélysége s hatalma; a felszíni jelenségek legmagasabb rendű mozzanatait rögzíti, felismeri bennük a törvényt, a célszerű arányok tökélyét, a szépség csúcsait, a jelentés méltóságát, a szenvedély ormait. A természet látszólag önmagáért alkot, a művész emberként s az emberért. Amit a természet elének tár, abból csak ügyel-bajjal betűzhetjük ki a való életben a kívánatosat, az élvezeteset; mindaz, amit a művész nyújt az embereknek, tisztán felfogható és kellemes, izgató és csábító, élvezetes és megnyugtató, lelket üdítő, nevelő és felemelő; így ajándékozza meg a természetet hálából, amiért őt megteremtette egy második természettel, amely érzésektől áthatott, gondolatteli és emberileg tökéletes. Goethe 1981a. 239⁷

⁷ A *Maximák és reflexiók* 1105. maximája: „A művészet: második természet, ugyancsak titokzatos, de érthetőbb; hiszen forrása az értelem” (Goethe 1981b. 868). Még élete utolsó évében is élt ezzel a kifejezéssel Rembrandtról szóló soraiban: „A művészet: egy második természet, titokzatos is, de érthetőbb; mert az értelemből fakad” (Goethe 1981c. 752). Előzménye Winckelmann-nál, ahol nem a természet, hanem az antik művészet másolásáról vagy utánzásáról van szó: „Másoláson a szolgálai követést értem, az utánzásban azonban – ha értelemmel teszik – az utánzat mintegy másik természetet kap, és valami sajátossá válik” (Winckelmann 20052a. 54). A „seconda natura” kifejezése – ha nem is egészen a kreatív goethei értelemben – Leonardo da Vincinél is megjelenik (Leonardo 1973. 50). Kant az antik felfogáshoz e tekintetben közelebb álló módon a természetes őszinteséggel szembeállított „színelésművészetet” nevezte második természetnek (Kant 1997. 264 [54. §]), de fontos megemlíteni, hogy más összefüggésben magát az erkölcsiséget is „második (érzékin-túli) természetnek” nevezi (Kant 1997. 197). Schiller viszont, ha a kifejezés nem is fordult elő nála, valami hasonlóra gondolt, amikor a szépséget a természet utáni második teremtőnknek nevezte (Schiller 2005a. 225 [Huszonegyedik levél]).

A *Propyläen* idején Goethe egyik legfontosabb célja a természet „egyszerű” utánzásának elválasztása volt a „második természet” e teremtésétől, s ezért találkozott *A festmények* a természet puszta másolását elutasító álláspontjával. Azzal a különbséggel, amelyet már az 1789-es tanulmány is tartalmazott, hogy az egyszerű utánzásnak, mint ahogy a modornak is megvan a maga szerényebb lehetőségköre. Az első esetben „a természet betűinek egyenként való másolatása a rajzban” (Goethe 1981d. 139) legszebb eredményeit a holt vagy mozdulatlan és egyedi tárgyon bontakoztathatja ki. Goethe a virág- és gyümölcsfestészetre gondolt, s pozitív példaként két amsterdami specialistát említett, Rachel Ruyscht (1664–1750) és Jan van Huysumot (1682–1749). *A gyűjtő és övéiben* egész történetet szentel a tárgynak. E „levél-regénykében”⁸ a gyűjtő apja csakis az egyszerű utánzást, a hasonlóság maximumát kereste a művészetben, mindent mintha tükörben, s ezért gyűjteménye kis tárgyakból (amelyeknek alkalomadtán leíró, természettudományi becse lehetett), illetve élethű portrék sorából állt. Szerencséje házához vezetett, majd lányának férjévé tett egy ügyes kezű férfiút, aki lefestette a ház minden tagját és felszerelését, s egy burnótos szelencén, ezüst zsebórán, topázgombos sétatapácán, varródobozon, fülönfüggőn vagy elefántcsont játékszeren ellenőrizni lehetett az utánzat nagypontosságú, tökéletes hűségét. Természetes és igaz ábrázolatok voltak ezek, korlátozott művészi értékkel. Apósa és megrendelője kívánságára a festő a *tromp l’œil* készítéséhez is eljutott, amennyiben egy vakajtó mögött megfestette őt és feleségét, amint éppen egy estélyről térnek haza: kidolgozása, elrendezése, perspektívája, megvilágítása mind a megtévesztést, a csalódásig való élethűséget, a valóság és a művészet közötti határvonal elbizonytalanítását szolgálta. A festő művészetét felesége halála aztán elmélyítette, a jelenvalótól eljutott a jelentősig. „Az utolsó csendélet, melyet festett, az ő kedves tárgyait ábrázolta, különös válogatásban s összeállításban, úgy, hogy valamiképpen mind mulandóságra és elválásra, öröklésre és egyesülésre utalt” (Goethe 1981e. 261). A gyűjtő apja viszont az ízlés-eltevelyedés újabb fokára hágva egy másik művésszel viaszfigurát készíttetett magáról igazi parókával és öltözékekkel: „atyám a műalkotást a lehető legpontosabb utánzás és gondos kidolgozás révén hajszálpontosan *egy szintra* akarta hozatni a természet alkotásaival...” (Goethe 1981e. 264).

Az egyszerű természetutánzás tehát jó és rossz irányba is vezethet. Goethe fölfedte a csendéletek titkát, megsejtette vanitas-szimbolikájukat, amely az akadémiai hierarchia képviselői előtt rejtve maradt, vagy legalábbis alábecsülték jelentőségét. Ennek azonban föltétele az olyan elmélyülés, amely már nem tekintni öncélnak a hasonlóság maximalizálását a természeti tárggyal. Ez utóbbi ugyanis súlyos ízléstelenséghez vezet. Példája a viaszfigura. Goethe Madame Tussaud (1761–1850) idősebb kortársa volt, aki ugyan csak 1835-ban nyitotta

⁸ Goethe nevezte így egy Humboldtnek szánt 1799. május 26-i levélfogalmazványban (Goethe 1981. 232).

meg kiállítását, de már a 18. században is számos viasz-múzeum volt ismeretes. Az ízlésnek történelmi mozgása van, s az idő múlásával az akkori viasz-szobrokat ma nem tekintjük ízléstelennek, mint ahogy a régi anatómiai múzeumok demonstrációs viasz- vagy gipsz-figuráiban is előbb látjuk meg a kései barokk pátoszformulát, mint a lenyúzott bőr mögött az izmokat és ereket. Ma is bizarrnak érezzük azonban a Goethével majdnem egy időben született és meghalt Jeremy Bentham (1748–1832) megvalósított végakarátát, hogy mumifikált testét (amelyen a fejet szükségből viasz-fejre cserélték) saját ruháiban és saját székén ülve tárolják egy üvegfalú szekrényben a University College of Londonban.⁹

A csendéletek, a megszólalásig hasonlító portrék, a beugrató festmények és viaszfigurák mellett hol marad a tájkép? Meglepetésre Goethe 1789-es írásában a modor fokán említi. Míg az egyszerű utánzás állandóan szem előtt tartja a természetet, „soha nem távolodott el a természettől, s minden képet, amely a keze alól kikerült, tárgya jelenlétében kezdett el, s fejezett is be” (Goethe 1981d. 139), a modor karakterisztikus forma-adása során a művész „a természetet nem látja maga előtt s nem is idézi túlságos elevenséggel emlékezetébe” (Goethe 1981d. 140). Az utánzás e módja akkor a legsikeresebb, ha az egész sok kis alárendelt tárgyat tartalmaz. „Ez utóbbiakat szükségképpen fel kell áldozni, ha a nagy egész általános kifejezése a cél, mint például tájképeknél, hol ugyancsak elvétené célját a művész, ki az egész fogalmának megragadása helyett aggályosan elbíbélődne a részletekkel” (uo.). Valójában ez is Goethe előbb rekonstruált gondolata: a természet utánzásában a hasonlóság megteremtése csak az első fok, amelynek túlhajszolása ízetlenséghez, kicsinyességhez vagy épp nevetségességhez vezet, s a nem-hasonlóságnak éppoly jelentősége van. Föl kell tennünk, hogy a manír pozitív példajaként azért nevezte meg a tájképet, mert azokra a fikatív, ideális tájképekre gondolt, amelyeknél szoros kapcsolatot lehetett föltételezni alkotójuk természetével. Goethe osztozott kora Claude Lorrain iránti elragadtatásában, már 1772-ben méltatta (Goethe 1772), s amióta 1787-ben Rómában, majd még inkább Szicíliában mélyebben megértette festészetét (jellegzetesen a természettel összehasonlítva),¹⁰ a nagy mesterek között tartotta számon, s gyűjteményébe egy művét meg is szerezte. A választ az itt fölmerülő kérdésre valószínűleg az Eckermann által följegyzett kései értékelése adja meg:

Látja – mondta Goethe –, ez tökéletes ember volt, aki szépen érzett és gondolkozott, és lelkében olyan világ rejlett, amilyen nem egykönnyen akad valahol rajta kívül.

⁹ Ez az *autoicon*, ahogy Bentham nevezte, nem volt műalkotás, hanem a síron túli jelenlét és felügyelet ön-inszenálása, amelynek ötletére és kivitelezésére hatott a kor panoptikum-, bábszínház-, automata-megszállottsága, valamint a múmiák egyiptomi, és talán a romolhatatlan test középkori hagyománya.

¹⁰ „A föld fölött a nappal párája leng, úgy, ahogyan csak Claude Lorrain festményeiről és rajzairól ismerjük, a természetben azonban nem egykönnyen láthatni olyan szépen ezt a tüneményt, mint itt” (Goethe 1984. 196 [1787. február 19.]).

A képek teljesen igazak, de nyoma sincs bennük a valóságnak. Claude Lorrain fejből s a legapróbb részletekig ismerte a való világot, és eszközül használta fel, hogy kifejezze vele szép lelkének világát. És éppen ez az igazi eszményítés, amely úgy tud bánni a valóságos eszközökkel, hogy az előtűnő igazság valóságként hat.

Eckermann 1973. 416 (1829. április 10-i bejegyzés)

E kései apológia a 18. század utolsó évtizedében még a művészetpolitikai és pedagógiai klasszicizmus satujába volt szorítva. Mert miközben előtte is, utána is a legnagyobb elismerés hangján beszélt a nagy tájképfestőről, az egyszerű utánzás, manír, stílus hierarchikus triász, a *Propyläen* és a weimari képzőművészeti pályázatok programja még visszhangozta a „lépcsőzetes” akadémikus hierarchiát, amelynek csak alacsonyabb fokán jelenhet meg a csendélet vagy a tájkép, bármilyen remekmű is az. „A magasrendű művészet mindig is az embert ábrázolja, a képzőművészet kiváltképpen az emberi testet...” (Goethe 1981f. 197).

„A helyes módszer eredményét stílusnak nevezzük, a modor ellentétéként. A stílus emeli fel az embert az emberi nem képességeinek legfelső fokára; ezért is jutnak oly közel egymáshoz a nagy művészek legjáva alkotásaikban” – olvassuk Goethe Diderot-kommentárjában (Goethe 1981a. 249), és alighanem itt jutott teoretikusan a legközelebb Winckelmannhoz, akinek elméletéből következett a szépség variációs lehetőségeinek, változatosságának hiánya. Goethénél az igazság játszotta ezt a szerepet. Az utánzás, a modor és a stílus mind a természethez való viszony egy foka. Az egyszerű utánzás a természet, a „valóság” végtelen gazdagságával találkozik, és azt másolja a maga atomisztikus elkülönültségében, a modor a szintén végtelen emberi természetet ismeri fel és dolgozza ki a maga individualitásában, s mind a természet, mind az egyéni emberi természet a természet igazságához a nembeliség magaslatára emelkedett stílusban jut. Az igazság azonban nem végtelen, s ezzel a művészet lehetőségei éppen ideális tökéletességük szintjén beszűkülnek; ezért kerülnek a csúcsteljesítmények közel egymáshoz. Ebből következik az a korlátozás, amely Winckelmann kritikai tevékenységében egyenesen szűklátókörűséghez és szűkkeblűséghez vezetett, Goethe pedig sokféleképpen küzdött ellene: a fokozatok kompenzációjával (mint láttuk, nála minden foknak van valamilyen művészi lehetősége), a tágkeblűség nyájas inszenálásával, antiteoretikus beállítottsággal és hasonlókkal.

Ám Goethe sok tekintetben elavultnak tűnő esztétikai írásainak (hiszen kit érdekel a filológusokon kívül a mégoly ragyogó *Gyűjtő* komplikált táblázatba rendezett „Phantomisten, Undulisten, Skizzisten, Punktieren”-jeinek stb., stb. minuciózus azonosítása?) valódi érdekessége belső feszültségeiben található. Az a historizált természetkritika nem állhatott rendelkezésére, amelyet Winckelmann az egykor tökéletes, a görög szobrok formájában meg is őrzött, de ma már elrontott természet (utánozzuk hát az antik művészetet és ne a természetet!) formájában fejtett ki, s a természet történelmi kritikája, a deformált, elcsúfított természet gondolata másoktól sem volt idegen (Rousseau, Diderot,

a kertművészet képviselői stb. – a nagy természettudós, Buffon szerint pedig eleve az emberi művelés, gondozás, finomítás teszi széppé a természetet).¹¹ S éppily elképzelhetetlen volt számára a természetnek a civilizációval szembeni kritikái fölértékelése (Rousseau és a romantika). Mindkettőt megakadályozta természetfogalmának ahistorikus jellege és görögös törekvése a természet ellenfogalom nélküli univerzalizálására.

A műalkotás is természet egyfelől, rá is illenek az *Orphikus ősigék* híres sorai: „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt” (megalkotott forma, mely élve fejlődik). Azért illik rá, mert a művészet magasrendű értelemben nem utánozza a természetet, hanem modellálja, amennyiben minden kifejlett, igazi műalkotás a maga morfológiai kifejlésének alakváltozásait feltételezi. Ennyiben a művészet (és maga a művész) is beleillik a természeti metamorfózisok rendjébe. A műalkotás pedig a maga érzéki jelenvaló voltában mintegy a természet időtlen ősképének felel meg. A befogadónak a természetszemlélettel analóg érzéki és kontemplatív művészetszemléletet kell elsajátítania.

Másfelől viszont ahhoz, hogy a természet egyszerű utánzásának mint a művészet végecéljának tévképzetétől megszabadulhasson (és Goethe a naturalizmus cáfolatára fordította legfőbb energiáit a *Propyläen* idején), a művészetnek – mint láttuk – a természet ellenfogalmaként kell megjelennie. A szavakban fenntartott mimetikus alapelv (amelynek értelme az összkoncepció szempontjából az, hogy a természetet nem a maga valóságában, hanem igazságában, azaz szelleme szerint kell utánozni) itt kifejezetten antimimetikus ellentétébe vált át, s ennek a termékeny ellentmondásnak a következményeképpen Goethe kimutatja a hasonlóság lehetőségét imitáció nélkül, a tükröt tartás metaforája nélkül, a „mintha élne!” retorikus túlzása nélkül.

A klasszicizmus hagyományos antimimetikus érve az idealizálás volt, s Goethe maga is alkalmazta ezt az argumentumot.

Mikor a művész megragadja a természet valamely tárgyát, az a tárgy már nem a természeté, sőt, akár azt is mondhatnánk, hogy a művész ebben a pillanatban teremti meg a tárgyat, miközben kibontja jelentős, jellegzetes, érdekes elemét, vagy inkább magasabb rendű értéket kölcsönöz a dolognak. Ekképp nyeri az emberi test is azokat a bizonyos szebb arányokat, nemesebb formákat, emelkedettebb karaktervonásokat; és megteremtődik a szabályszerűség, tökéletesség, jelentőség köre, hol a természet szívesen őrzi azután java dolgait, míg különben, túlságosan elterebélyesedve, rútságba fordul át, közömbösként elsekélyesedik.

Goethe 1981g. 225

¹¹ Oscar Bätschmann erre a gondolatra építi fel a tájképről szóló könyvét (Bätschmann 1989). Hivatkozik Buffonra (1707–1788), akinek *De la Nature*-jából egy 1764-es szemelvényt is közöl. Az ember nélküli természet: görbe fák, bízló vizek, mérges rovarok, haszontalan dudvák, vadállatok. A természet szörnyű és csak az ember tud kellemet és életet kölcsönözni neki. Az épített természet a szép (Bätschmann 1989. 269 skk.).

Kiemelésem mutatja, hogy honnan tér vissza a gondolat az eszményítés jól ismert csapására. „A természetet a művészettől roppant szakadék választja el...” – olvasható ugyanebben a bevezetőben, s ez azt a feladatot írja elő a művésznak, hogy „igazodjék a természethez, tanulmányozza, másolja, hozzon létre végül oly valamit, ami ahhoz hasonló” (Goethe 1981g. 223). Ugyanakkor egy másik fontos írásban ezt találjuk: „a művészet és a természet valósága tökéletesen más [...], a művésznak semmiképp sem kell, nem is szabad törekednie arra, hogy alkotása természeti műnek hasson” (Goethe 1981h. 213). Az ellentétes következtetést a képzés (*Bildung*) fogalma kapcsolja össze. A befogadó oldaláról azért, mert „műalkotást természeti alkotásnak csupán a teljesen képzetlen néző lát” (uo.), az alkotó oldaláról viszont azért, mert a „roppant szakadék” megértésében Goethe szemmel láthatólag – és ez világos különbség a winckelmanni klasszicizmustól – nem a művészettörténet, hanem a természet tanulmányozásának adja a példát. Csak így jöhet létre az a megkülönböztetés, amelynek alapján „egyetlen vérbeli művész sem kívánja művét a természet alkotása mellé, mi több: annak helyére rakni; ki erre vetemedne, száműzessék a művészet birodalmából, mint korcszülött, s ne fogadja őt be a természet birodalma sem” (Goethe 1981a. 240).

Az esztétikai tapasztalat Hegel esztétikájával – és főképp elterjedésével és sikerével – a művészetre összpontosult és korlátozódott. A természeti szép hangsúlyosan kevés helyet foglalt el Hegel előadásában. S amennyit, az arra szolgált, hogy tisztázza a természeti szépnak mint jelenségnek fogyatékoságát és szűkösségét (végesség, változékonyság, szükségszerűség alá rendeltség, szabadsághiány), amivel szemben a művészet az önmaga által meghatározott szabad önállóságot kínálja. A művészet fogalma kitágult – valójában történetiségében kiszabadult a szépség egyeduralmából is –, történelmi megjelenésmódjai a maguk ellentétében és változatosságában nyertek értelmet, de a szépséghez rendelt (és az ízlés által közvetített) erkölcsi, vallási, életvezetési, természeti tapasztalatok esztétikája háttérbe szorult a kultúrában, s személyessé válva privatizálódott. E folyamatnak hosszú előtörténete van: a művészetek egységes rendszerének kialakítását a művészeti autonómia eszméjének megjelenése követte. Az esztétika művészetfilozófiává változásának az volt az oka, hogy az emberi világot elkezdték nem természetadta (illetve teremtett) adottságnak tekinteni, hanem olyasvalaminek, amit az emberek maguk alkottak és alkotnak. Ezt a fordulatot paradox módon megelőzte egy jelentős korszak (lényegében az egész 18. század, fontos 17. századi előzményekkel), amelyben a természet és a művészet párban, mintegy más esztétikai tapasztalatokat kizárva lett az esztétikai tapasztalat forrása, a szép és a fenséges letéteményese, méghozzá úgy, hogy a természet élvezetét (és rettegését) gyakran elementárisabbnak tekintették, mint a művészetét. Ha meggondoljuk, még sincs ellentmondásról szó, mert a természet ebben a felfogásban nem univerzális adottság, hanem szellemi konstrukció, emberi értelmezés és jelentőségtulajdonítás tárgya. A tájkultusz, a magashegység-eufória, a végtelen tenger iránti emfázis kora ez, amelyben megszületnek

a fenséges különböző ideológiái, a szentimentális lélek a természetben ismer magára, és a művészetvallás kart karba öltve jár a természetvallással. Jelentősebb összefüggésről van szó, mint pusztán korhangulatról. Olyan egymástól merőben különböző filozófiák, mint Kanté,¹² Schellingé¹³ vagy Novalisé,¹⁴ találkoznak a természet és a művészet különleges viszonyának, analóg esztétikai teljesítőképességének evidenciájában.

Goethe nemcsak osztja ezt az evidenciát, hanem legjelentősebb képviselője, mondhatni betetőzője, akinek közvetlen hatása kiterjedt az egész 19. századra. S mégis időről időre olyan gondolatmenetekhez jut, amelyekben nem a rokonság, hanem az idegenség, nem a közelség, hanem a távolság, a „roppant szakadék” kimutatása a célja természet és művészet között: „korunk legfőbb nyavalyója éppenséggel természetnek és művészetnek ez az összekeverése. A művész tapasztalja ki ereje hatósugarát, jelölje ki a természetben belül tulajdon birodalmát; ha túllép e határon, ha fel akar olvadni a természetben, nem művész többé.” (Goethe 1981a. 241.) Persze ebben a kiélezett ellentmondásban is – sőt, éppen ezáltal – megmarad természet és művészet kitértelt egymásrautaltsága.

Schelling Goethével azonos szellemben fejtette ki, hogy a művészetnek először el kell távolodnia a természettől, hogy művészet legyen. Sem a természet utánzása, sem pedig túlszárnyalása nem lehet a programja. Ami az elsőt illeti,

alapvető célja semmi esetre sem az a durva csalás, amelyet többnyire neki tulajdonítanak, hogy ti. a megfestett tárgyat valóban létezőként láttassa velünk. [...] Csakhogy általában a művészet és a festészet olyannyira nem csalásra törekszik, hogy legnagyobb hatásait tekintve a valóság látszatát – a szó itt használt értelmében – éppenséggel inkább meg kell *semmisítenie*.

Schelling 1991. 220

¹² „A szép művészet minden alkotásánál tudatában kell lennünk, hogy művészet, nem pedig természet, ám az alkotás formájában rejlő célszerűségnek mégis annyira szabadnak kell látszania az önkényes szabályok minden kényszerétől, mintha az alkotás a pusztán természet alkotása volna” (Kant 1997. 232 [45. §]). Ez a viszony egyébként kölcsönös: a természet akkor szép, ha művészetnek mutatkozik.

¹³ „Amit mi természetnek nevezünk, az egy csodálatos titkosírással írt költemény. De a rejtély mégis feltárulhat [...]. Minden pompás festmény úgy jön létre, hogy eltűnik a láthatatlan válaszfal, amely elválasztja a valóságos és az ideális világot, maga a festmény pedig csak nyílás, amelyen át teljesen elénk tárulnak azok az alakok és tájak, amelyek a valóságos világon csak tökéletlenül csillannak át. A természet a művész számára már nem az, ami a filozófus számára, nevezetesen az állandó korlátozások közepette megjelenő ideális világ, vagy annak a világnak a tökéletlen visszfénye, amely nem rajta kívül, hanem benne egzisztál.” (Schelling 1983. 402 sk.)

¹⁴ „A természet szelleme legragyogóbban a költeményekben jelenik meg. Mídon igazi költeményeket hallunk vagy olvasunk, érezzük, mint mozdul meg bennünk a természet belső megértése...” (Novalis 2002. 217).

Ami a másodikat illeti, ott még a példa is Goethétől (illetve Winckelmanntól) származik, csak a következtetés költői helyett filozófiailag explicit: „Ha a művészet megállítja az emberi évek gyors menetét, ha a fejlett férfiaság erejét a korai ifjúság szelíd bájával kapcsolja össze, vagy ha felnőtt fiak és lányok anyját az erőteljes szépség szelíd bájában mutatja meg, akkor mi mást tesz, mint hogy megszünteti azt, ami lényegtelen, vagyis az időt?” (Schelling 1985. 592 sk.).¹⁵ Ezzel kifejezetten antinaturalista viszonyt hozott létre a természethez, amely szerint a természeti lény a teljes léttel (amely azonos tökéletes szépségével) csak egy pillanatra rendelkezik, s ekkor és csak ekkor azonos örökkévalóságával. „Ebben a pillanatban azzal azonos, amivel egész örökkévalóságában: ezen túl csak a levés és az elmúlás kapcsolódik hozzá. Miközben a művészet a lényeket ebben a pillanatban mutatja be, kiemeli az időből: a maga tiszta létében, életének örökkévalóságában jeleníti meg” (Schelling 1985. 593).¹⁶

A természet és a szellem, a törvényszerűség és a szabadság végső azonosságát szavatoló, a világlelket manifesztáló, az abszolútumot megragadó művészet spekulatív túlterhelése nem volt a programatikusan elméletellenes, a tapasztalatra és a szemléletre hagyatkozó Goethe kenyere. Így az idő radikális eltörlését csak idealiter fogadhatta el, az eminens műalkotások jellegzetességeként, de realistiként a művészet területét ennél jóval szélesebben értelmezte. Megkülönböztette a jó időket és rossz időket *Antik és modern* című ismert írásában. Az ellentmondások bölcs egyesítésére, amelyre az örök ifjúság alapul, jó idők és jó körülmények kellene. Azonosítható az antikvitással, de ez nem szükségszerű. Goethe korántsem a régiek örök utánzására kötelezte a művészetet. Ezért írt 1816-ban a tényeknek meg nem felelő, de szemléletét kifejező módon ekképpen: „Így tett tanúságot Rembrandt a legmagasabb rendű művészi tehetségről, s ehhez elég volt neki az az anyag és indítás, melyet legközvetlenebb környe-

¹⁵ Földényi F. László kéziratos fordítása. A vonatkozó Goethe-hely: „a művészet egyik nagy erénye éppen az, hogy amit a természet a valóságban nem képes előállítani, azt ő, költői erejénél fogva létrehozza. A művész tetszése szerint teremt kentaurt vagy szűzies ifjú anyát. Mi több: nemcsak megteheti, egyenesen kötelessége ezt tenni. A matrónakorú Niobét, felnőtt gyermekek anyját a zsenge lánykebel szűzies bájával ruházza fel alkotója. Bizonyal éppen ezen ellentmondások bölcs egyesítésén nyugszik az örök ifjúság, mit a régiek saját isteneiknek tulajdonítottak” (Goethe 1981a. 243). Mindkét szövegrészből kihallani a belvederei Apolló winckelmanni leírását: az „örök tavasz öltözteti, miként a boldog elíziumi mezőkön, a tetszetősebb ifjúság köntösébe a teljesebb évek vonzó férfiaságát” (Winckelmann 2005b. 87). (Az persze már Goethe ironikus antikaticizmusából következik, hogy a szűzies anyára csak azért is Niobét hozta föl példának, mint ahogy később Mürön elképzelt szoptató tehenét preferálta az Augusta Puerpera – magasztos gyermekágyas asszony –, azaz a kisdedet tápláló istenszüllő képtémájával szemben.)

¹⁶ A naturalizmusnak nem az idealizmus az alternatívája. „Akik észreveszik a tartalom nélküli forma ürességét, a materialitáshoz való visszatérést prédikálják a természet utánzása révén, azok pedig, akiket nem szédít meg a forma eme üres és meddően külsődleges leve-tése, azt prédikálják, ami ideális, ami a már megformáltak az utánzása; de nincs senki, aki visszatérne a művészet igazi ősforrásaihoz, ahonnan forma és anyag elválaszthatatlanul árad” (Schelling 1991. 68).

zete nyújtott, anélkül, hogy a legcsekélyebb tudomása lett volna arról, voltak-e valaha görögök és rómaiak a világon” (Goethe 1980a. 160). Ebből következik rendkívül széles és nagy mértékben megértő érdeklődése a különböző művészettörténeti korok iránt (kitekintéssel – mivel élete utolsó évtizedeiben különös gondot fordított az ön-reprezentációra – saját korára és körülményeire mint műve megalkotásának lehetőségfeltételére). Szögezzük le mindjárt, hogy hamarosan visszatérjünk rá, ez az érdeklődés nem történelmi, hanem krónikás jellegű volt: nem észlelt különböző történelmi világokat, csak szerencsés és szerencsétlen események esetleg igen hosszú távú következményeit. Nem fogadott el változó történelmi igazságokat, hanem csak változatlan természeti igazságot.

Mindenesetre egész életében egyre táguló körökben terjesztette ki vizsgálódását a képzőművészet történetére, s a purizmus soha nem jellemezte.¹⁷ Schellinggel ellentétben a németalföldi festészet mindig közel állt hozzá. Figyelmének sohasem középpontban álló, de legállandóbb tárgya a tájképfestészet volt. Mint képzőművész ő maga is leginkább tájképekkel próbálkozott – kora ifjúságától fogva.¹⁸ Claude Lorrain legkedvesebb festői közé tartozott. Kora talán legsikeresebb tájképfestőjével, Philipp Hackerttel – akitől rajzórákat is vett – tekintette meg Rómában a Colonna-képtárban Poussin, Claude Lorrain, Salvator Rosa képeit, s följegyezte: „Ha most aztán az ember nyomban újra a természetre tekint, és meg tudja találni benne, ki tudja olvasni belőle, amit azok találtak, s többé vagy kevésbé utánoztak: ez föltétlenül tágítja és tisztítja a lelket, és végül legmagasabb intuitív természet- és művészetismeretre vezet” (Goethe 1984. 337 [1787. június 27.]). Ruisdael három tájképéről ismertetőt írt (Goethe 1980b. 141–145),¹⁹ méltatta az italianizáló flamand tájképfestő, Paul Bril (1554–1626, Drezdában szintén négy képpel képviselt) művészetét (Goethe 1998b. 323–326). Hackerttel való barátságát megőrizte, önéletrajz írására biztatta, s halála után arra vállalkozott, hogy a festő kézíratai alapján összeállítsa, illetve megírja életrajzát (Goethe 1998c. 411–599).²⁰

Hackert a Schlegel-féle *Festmények* képleírásaiban kritika tárgya volt, műve az *Abschrift der Natur*nak, a természet másolatának példája. Goethe sem vélekedett másképpen, csak más következtetésre jutott. Útinaplójában azt írta róla, hogy „eine ungläubliche Meisterschaft hat die Natur abzuschreiben und der Zeich-

¹⁷ Vö. az újabb irodalomból Forssman 1999. Címétől némileg eltérően a könyv Goethe képzőművészeti tájékozódására korlátozódik. A festészetéről: 186–302.

¹⁸ „Atyám jó néhány rajzot várt ettől a túrától, de kis híján eredménytelenül zajlott le: mennyi érzék, mennyi tehetség, mennyi gyakorlat kell hozzá, hogy az ember képnek fogjon föl egy tágas, széles tájat!” (Goethe 1982. 203).

¹⁹ A drezdai képtár négy Ruisdaelje közül csak arról az egyről nem írt, amelyet Caroline kommentált, noha 1794-ben, a tanulmányom első részében említett galéria-jegyzeteiben még azt tartotta a legkülönbnek a festő itteni művei közül (vö. Goethe 1998a. 295).

²⁰ Ez a kevésbé ismert mű tartalmazza Richard Payne Knight (1750–1824) szicíliai útinaplójának fordítását is, mert az angol klasszika-archeológus, tájképfestő erre az útra Hackerttel együtt vállalkozott.

nung gleich eine Gestalt zu geben” („hihetetlen mesteri biztonsággal tudja papírra rögzíteni a természetet, s egyben művészi formát is tud adni a rajznak” [Goethe 1984. 336, 1787. június 16.]). A Hackert-életrajz függelékeként írott szakszerű művészettörténeti méltatás szerzője (a Goethemeyernek is nevezett Heinrich Meyer [1760–1832], Goethe barátja, kegyence, valamint képzőművészeti dolgokban konzulense és szerzőtársa) a tájképfestészet hanyatlásáról írt Claude Lorrain, Caspar Dughet és Salvator Rosa kora óta. Hackerttel – állította – a *vedutafestészet* jutott el a legnagyobb tökéletességre, amennyiben lehetetlen, hogy a realitás kívánalmának valaki nála nagyobb megelégedésre s az igazi művészet kisebb hátrányára tegyen eleget. A szabad, poétikus tájképfestészetben viszont nem jeleskedett.²¹ A vedutafestészet (város- vagy táj-látkép) a kor minél nagyobb valóságűsége törekvő turisztikai emléküzeti vállalkozása volt; készítésekor a minél nagyobb másolati pontosság elérése céljából – Carolinénak igaza lehetett – gyakran alkalmazták a camera obscurát. Hackert a mai szemlélőnek – legalábbis nekem – képeskönyvszerűen naiv és tarka, kicsinyesen részletező, bábuszerű staffázst alkalmazó s még mozgást ábrázolva is statikusnak tűnő, mindazonáltal kedves és kellemes festményeket alkotott, amelyekből nem hiányzott a korábbi nagyokra, mindenekelőtt Claude Lorrainre való stílári emlékezés. Meyer véleménye egyezett Goethéével, aki korábban Hackert két Weimarba érkező tájképét ismertette azt írta, hogy „nagy igazságtalanság lenne a természeti látványokat hűséggel ábrázoló festményekkel szemben – aminők a Hackertéi is –, ha azokat olyan mértékek alapján ítélnénk meg, mint amilyeneket a tájképfestészet legmagasabb fogalma ad a műbíró kezébe” (Goethe 1998d. 930).²² A legnemesebb értelemben ugyanis a táj-formákat szabadon felhasználva költeményeket hoznak létre, míg itt a lelkiismeretes hűség, a felismertetés és újrafelismerés a fő dolog, ami csak annyi szabadságot enged, hogy a festő megválaszthatja nézőpontját és a napszakot.

Amikor Diderot-val vitatkozott, aki egy morális indíttatású naturalizmus híve volt, és természeti analógiákkal érvelt a rút ábrázolhatóságának ügyében, Goethe engesztelhetetlenül elutasította azt, amit itt – igaz, a művészet alacsonyabb fokán – készséggel elfogadott. Annak, hogy Hackertől életrajzot írt és kompilált, voltak más okai is (a személyes megbecsülés a derekas, szorgalmas és az élet élvezetére képes ember iránt, mintegy szembeállítva egy nemzetközi sikerre szert tevő kiteljesedett életet a hamar ellobbanó, olykor wertheri öngyilkosságba torkolló romantikus élettekkel, továbbá a saját itáliai útjára való visszaemlékezés mindenkori öröme, és az önálló életvezetésű emberek életrajza iránti műfaji érdeklődés, amellyel a magáét készítette elő),²³ de semmiképpen sem vonha-

²¹ Vö. *Hackert's Kunstcharakter und Würdigung seiner Werke, von Herrn Hofrat Meyer*, in Goethe 1998c. 573, 576.

²² Vö. Krönig–Wegner 1997. 15–25; Mildenerger 2008. 75–85.

²³ Amikor bejelentette Hackert halálát és az életrajz előkészületeit, arra a két emberre utalt, akiknek egyikéről 1805-ben megírta a maga életrajzát, másikának híres önéletrajzát pe-

tó ki belőle az esztétikai elismerés, hogy ugyanis Hackert művészete – tudván tudva, hogy nem egy Claude – tetszett neki.²⁴ Ez egyébként összhangban állt nem-polemikus helyzetben írott eszme-futtatásaival, amelyekben elismerte az alacsonyabb fokozatoknak – így a természet egyszerű utánzásának – szerény, ám öntudatos művészi lehetőségeit.

Goethe sokféle tájképművészetet tudott értékelni az emlék és emlékeztetés funkcióját betöltő festménytől a költői fikcióig. Úgy tűnik, bizonyos feltételek között még a természet és a művészet határainak elmosódását is megengedte a tájképekben. Egy érdekes, rövid írásában, amelyben általában kárhoztatta a staffázst, azaz az alakokat, élőlényeket a tájábrázolásban, különösen bírálta, ha a művész magát is belekomponálja a tájba, amint éppen festi azt.

A művész helye műve mögött van, nem előtte, nem mellette, nem benne. A tájképfestő nagy szolgálata, hogy szabad világba, idegen természetbe, ismeretlen életmódba helyez bennünket. Ám hagyjon ott magunkra! engedjen át az érzéseknek és a szemléletnek, amelyekre rábírt. Ne üljön, mint valami ismerős egy sarokban, hogy társaságával és közelségével zavarjon bennünket, amikor képe tárgya a szellemet a távolba csalogatja, amikor a téma jeles kezelése a művészetet képzelőerőnk előtt a természet alá csúsztatja. Ne emlékeztessen ilyenkor mindjárt a művészre, és ne figyelmeztessen bennünket arra, hogy ez nem természet, ez művészet, amit láttok! hogy ez a tájék festő ecsetjére méltó, festői, meg van festve!

Goethe 1998f. 790

Amit azonban a kortárs vedutistától, Wilhelm Friedrich Gmelintől (1760–1820) nem tudott elfogadni, azt nagyon is elfogadta Ruisdaeltől, akit ő nevezett először költőnek:

S miközben szelíd fény ömlik el a kolostor irányából a hársakon és még tovább, visszatükröződik a bükk fehér törzsén, azután elsiklik az enyhe sodrású folyó és zajgó vízesések, a nyájak és halászok fölött, és életet lehel az egész képbe, az előtérben, a víz szomszédságában hátát fordítva felénk maga a rajzoló művész ül, s most jelentősnek és hatásosnak ismerjük föl ezt az oly sokszor felhasznált staffázsalakot, melyet megindultsággal pillantunk meg itt a maga helyén. Mint szemlélő, mint képviselője ül itt mindazoknak, akik a képet a jövőben nézni fogják, akik vele együtt alighanem

dig már 1798-ban lefordította. Hackert „egyszerű és nyíltzívű stílusa – írta – a Cellini- és Winckelmann-féle naivitásra emlékeztet” (Goethe 1998e. 354). A két Olaszországba szakadt és ott karriert csinált német, Winckelmann és Hackert életében érdekes összehasonlítást kínál, hogy Winckelmann a nagy cél érdekében őszintétlenül katolizált, Hackert viszont az erre irányuló komoly presszióknak férfiasan és öntudatosan ellenállt.

²⁴ Arról, hogy korábban mily gyakran nevezték Hackert az új Claude Lorrainnek, vö. Weidner 1998. 95 skk.

szívesen mélyednek majd el az egymással oly kedvesen összeszövődő múltnak és jelennek szemlélésébe. Szerencsés módon ragadták ki a természetből ezt a képet, szerencsésen emelte meg az eszme...

Goethe 1980b. 143²⁵

Ez a tolerancia, sokfelé való nyitottság kedvezett a Kennerschaftnak, a gyakorlati műértésnek. Antitragikus hangoltsága sokszor a tragikumon túli bölcseséget sugározta, máskor viszont valami tragikumon inneni lekerekítő, hárfító tanítást, példázatot, amelyben a múlt és jelen összeszövődésének feltétlenül „kedvesnek” kellett lennie, s amely ilyen antiromantikus, antiradikális élel túnt fel a Ruisdael-elemzés végén tanulságul: „A következőkben még több példát keresünk, melyekben a tiszta érzésű, világosan gondolkodó művész, költőnek mutatkozván, eléri a szimbólumok teljességét, s egészséges külső és belső érzékelése segítségével egyszerre ragad el, tanít, üdít és élénkít fel bennünket” (Goethe 1980b. 145).²⁶

Goethe idős korában többször nekirugaszkodott, hogy megírja a tájfestészet történetének vázlatát (1818, 1820–24, 1825). Ezek a kísérletek néha csak névsorok és rövid kommentárok az ide sorolható festőkről. Töredékben maradt, posztumusz kiadott s megszerkesztett változata is csak néhány lapnyi. Mindenesetre látható belőle, hogy a kiindulópontnak tekintett Kelet–Nyugat-ellentét után, melyben az elrugaszkodási pont a máshol, más összefüggésben is „múmiaszerrűnek” nevezett bizánci hagyomány megtagadása, illetve elevenséggel telítése, lényegében a tájfestészet történetében megszűnnek az ellentétek, s organikus kifejlésre kerül sor. A nyugati festészet a természet felé fordult (és ehhez hozzá van értve, bár kevésbé kifejtve, hogy fokozatosan elfordult a vallástól), amely kezdetben az emberi alak életszerűvé változtatásában, utóbb a szabad természet bevonásában mutatkozott meg, még hozzá nem egy-egy tájegység megmutatásában, hanem az egész világ felidézése iránti igénnyel. Ez aztán lassan staffázssá kicsinyítette a figurákat.

²⁵ Tegyük hozzá: Claude Lorrain rajzain és festményein gyakran megjelenik – igaz, olykor szinte elrejtve – a rajzoló alakja. Például az 1639-es *Kikötő lemenő nappal*on a Louvre-ban, vagy az 1648-as zürichi *Pásztori jelenet a Konstantin-diadalkövel* című képen. A londoni National Gallery *Folyó a hegyek közt* című, 1600-ra datált képén, amely egy ismeretlen olasz festő id. Pieter Bruegel-imitációja, az innováció a kép bal alsó sarkában látható ember, aki a tájat rajzolja.

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/imitator-of-pieter-bruegel-the-elder-landscape-a-river-among-mountains>

²⁶ Ennek az egészséges szemléletnek – melynek éle nyilvánvalóan Ruisdael preromantikus művészként való értelmezése ellen irányult – a korlátai magában e tanulmányban is megmutatkoznak, amennyiben a *Kolostor* leírásával ellentétben – amelyből az előbb idéztem – a főműnek, a *Zsidó temetőnek* (amelyet Goethe csak *Temetőnek* nevezett) a leírása jóval semmitmondóbb. De természetesen a nagy következetlen életművében számos olyan művet is ismerünk, amely a tragikus, a démonikus mély belátásáról tanúskodik.

A magas sziklákról, melyeken kapaszkodó zergék voltak láthatók, vízesés vízesés után zuhogott le romok és bozótok között. Ezeket a vízeséseket a végén kovácsműhelyek és malmok céljaira hasznosították; odalenn, messzebb falvak és nagyobb városok határait locsolták, tekintélyes hajókat hordtak és végül eltűntek az óceánban. Hogy közben vadászok és halászok végezték munkájukat, és ezernyi más földi lény tevékenykedett, azt könnyű elképzelni; a levegőből nem hiányoztak a madarak, szarvasok és őzek legelésztek az erdei tisztásokon, és se vége, se hossza nem lenne, ha mindezt felsorolnánk, ami ott egyetlen pillantással áttekinthető volt. De hogy végül emlékeztessen valami a kép rendeltetésére, valamely szögletben fel lehetett fedezni egy szent remetét. Ritkán hiányzott Jeromos az oroszlánál s a hajával ruházkodó Magdolna.

Goethe 1980c. 202

Ezt nevezte egy modern kutató *world-landscape*-nek, világ-tájképnek, s mutatta be Joachim Patinir (1480 k. – 1524) példáján.

Témái majd mindig vallásiak, ám noha a Madonna vagy a szent alakja az előteret foglalja el, a minden oldalra kiterjeszkedő s távolba nyúló tág panoráma-tájkép mégis eltörpíti. Szántóföldek, tanyák, faluk, városok, kolostorok, hajókkal teli öblök, nagy erdőterületek, hegláncok nyúlnak a messzi horizontig. Első pillantásra *Tájkép Szent Jeromossal* című képén a szent parányi alakját el is véthetjük sárral tapasztott fészereiben. A festmény legföltűnőbb vonása a tájkép szélessége és gazdagsága (Andrews 1999. 44).

Goethe történeti sémájában ezután kezdtek nevek megjelenni, miközben egyre vázlatosabbá vált s kimerült a meglevenítő szándékú ekphrasztikus leírásokban. Tiziano kezdte el redukálni a világ-habzsoló gazdagságot. Bruegelről, Paul Brilről, Marten de Vosról (1532–1603), Carracciról, Domenichinóról esik szó, a heroikus tájról, s e folyamatban a táj – egész világ-jellege helyett – karakterizálódik. Végül a műfaj Claude Lorrainnel elérkezett „a korlátlan művészi önkifejezés végső határához. Mindenki ismeri, minden művész az ő nyomdokain halad, s többé-kevésbé mindenki érzi, hogy el kell ismernie az ő fölényét” (Goethe 1980c. 203). A vázlatos följegyzések persze sokkal több nevet említenek s olyan fontos különbségekre utalnak, mint ami az italianizáló németalföldiek és azok között állt fenn, akik otthon maradtak és közvetlenül fordultak ízléssel a természethez, vagy hogy a vedutafestészet kialakulását az angol utazók teremtette kereslet hozta létre (Goethe 1998g. 615). Említhető az a finom és érdekes kritikai megjegyzés Dürerről és más ónémet művészekről, hogy a természet szemléletében, illetve utánzásában kalandossá, modorossá váltak (Goethe 1999. 527).

Ám ha nem akarunk nagyon belemerülni a gyakran művészettörténeti kompetenciát igénylő részletekbe, akkor Goethe tájkép-történetének lényeges kérdése az marad, hogy miért nem reflektált arra a problémára, amelyet már az ő

korában is mindenki tudott, s azóta is kérdés maradt. Schiller, aki összehasonlíthatatlanul tájékozatlanabb volt a képzőművészetben, így írt: „Köztudott, hogy a görögök a művészet jó időszakaiban nem nagyon törődtek a *tájképfestéssel*, és a művészet rigoristái bizony még manapság is vonakodnak a tájképfestőt valódi művészként elismerni” (Schiller 2014. 1735). A nem rigorista klasszicistáknak éppen az adta a lehetőséget a tájképfestészet elfogulatlan értékelésére, hogy nem volt mértékadó antik mintája. Ám mégis különös, hogy Goethe szót sem ejt a tájkép antik előzményeiről vagy hiányáról. A hellenisztikus, illetve római tájfestészet legjelentősebb darabjait – az *Odüsszeia-tájképeket* és Agrippa Postumus boscotrecasei villájának egyes képeit – csak halála után tárták fel (1848, 1903). Pompejiben Goethét az arabeszk-művészet ragadta meg, de az illuzionisztikus-impresszionisztikus tájbrázolást valamely dekoratív program részeként amúgy is aligha tudta volna összefüggésbe hozni a görög szobrokon alapuló klasszikus eszménnyel. Amennyire át tudom tekinteni, klasszikus vonatkozást a tájképpel kapcsolatban Goethe egyetlenegyszer említett, amikor megjegyezte, hogy Tiziano táj-ábrázoló képei – de nem történeti festményei – rokon szelleműek azokkal a képekkel, amelyeket Philostratus írt le (Goethe 1999. 526). Ez történelmi tény, különösen ami a *Vénusz tisztelete* című képét illeti, amely az idősebb Philostratosz egyik képleírásának (*Eikonesz* I/6, *Erótesz*). tudós és pontos revizualizálása az almaszüretelő Cupidók/puttók/ámorkák garmadájával. Éppen csak a háttér-tájnak – egykorú házzal és távoli templommal – nincs semmi köze Philostratoszhoz. Az általa leírt képzelt vagy valóságos festmények a császárkori nápolyi pinakotékában egy kivételével (I/9, *A mocsár*) mind történeti, mitikus tárgyúak voltak, amelyekben a természet legföljebb dekoratív díszítményként jelent meg.

Arra a kérdésre, hogy miért nincs táj a régieknél (vagy ha megszorítjuk, miért nincs egészen a kései antikvitásig), Simmel azzal válaszolt, hogy maga a természetérzés nem modern újítás. „Csak a »táj« különös képződményének érzékelése későbbi eredmény, mégpedig azért, mert megalkotása elszakadást követelt az egységes természetérzéstől” (Simmel 1990. 100 sk.).

Ezt az elszakadást nevezte Schiller szentimentálisnak. Ő a naiv és a szentimentális ellentétében a régi és az új történelmi-kulturális ellentétét akarta megragadni, s ez fölvilágosítással szolgált a tájkép újabb kori fölbukkanására is, és a dilemma legáltalánosabb magyarázó sémájává vált. Eszerint a régiek azért nem alkottak tájképet, mert ők maguk voltak természet – nem kellett „kimenniük” a természetbe –, a modernnek pedig azért hozták létre a tájképet mint művi-művészi konstrukciót, mert érzelmi és morális megfontolásokból keresik a természetet.

Vannak az életünkben pillanatok, amikor egyfajta szeretetet és megindultsággal elegy tiszteletet érzünk a növényekben, ásványokban, állatokban, tájakban megpillantott természet, s hasonlóképp a gyermekekben, a falusi nép és a régi világ erkölcsiben

elénk táruló emberi természet iránt – és pedig nem azért, mert jólesően hat érzékeinkre, s nem is azért, mert kielégíti értelmünket vagy ízlésünket (gyakran mindkettőnek épp az ellenkezője történhet), hanem pusztán azért, *mert természet*.

Schiller 2005b. 261

Így kezdődik Schiller tanulmánya. A természet iránti szentimentális érdeklődés egy széles értelemben vett – alapjaiban már az antik Rómában feltűnő – modernitás jellemzője. A görög ókor nem különböztette meg és nem tüntette ki azt, ami „önmaga által van”, attól, amit a művészet, mesterség hozott létre. „A természet jobban látszik érdekelni értelmét és tudásvágyát, mint morális érzését; nem csügg rajta bensőséggel, érzelmességgel, édesbús érzéssel, mint mi, újabak” (Schiller 2005b. 277). Schillernek ez a megkülönböztetés, amibe az is beleértendő, hogy a naiv fogalmát a szentimentális hozta létre, és teremtette meg ezzel a maga ellenképét, arra szolgált, hogy a régiek és a modernek évszázados vitájának történetfilozófiai értelmezést és perspektívát adjon. Eszerint a természetes állapotot, amelyet Rousseau-val ellentétben nem valami eredeti állapotnak tekintett, hanem megkülönböztette a nyers természetet a „tisza” természettől, s ezt a görögök kultúrája képviselte, szembeállította az ember által létrehozott, művi kultúrával, amelyet eszmék határoznak meg, amely amannak szűkösségével szemben végtelen tágasságot képvisel, a természet szükségszerűségével szemben a szabadságot, de ugyanakkor megszűnik benne a természettel való összhang, sőt a viszonyok és az erkölcsök természetellenessé válnak. S éppen ebből következik a modernben a természet önálló kritikai ellenképévé váló megkonstruálása.

Honnan van az, hogy mi, akiket a régiek oly végtelenül felülmúlnak mindenben, ami természet, éppen itt mélyebb hódolattal vagyunk a természet iránt, bensőséggel csüggünk rajta, s még az élettelen világhoz is a legforróbb érzéssel tudunk vonzódni? *Onnan*, hogy nálunk az emberségből (*Menschheit*) eltűnt a természet, melyet így már csak az emberségen kívül, a lélek nélküli világban találunk meg újra a maga igazságában. Nem nagyobb *természetszerűségünk*, épp ellenkezőleg, viszonyaink, állapotaink és erkölcsünk *természetellenessége* készlet bennünket arra, hogy az igazság és szimplicitás iránt ébredő ösztönt – amely, akár csak forrása, a morális diszpozíció, kijátszhatatlanul és kiirthatatlanul benne rejlik minden emberi szívben – a fizikai világban juttassuk a morális világban nem remélhető kielégüléshez.

Schiller 2005b. 278

Mindez antimodern múltba révedésnek is hangozhatna, de a perspektíva nem a múltba vezet, és Schiller az idill műfajáról szólva éppen azt kárhoztatta legtöbb darabjában, hogy a boldogság ígéretét a kultúra kezdete elé helyezi. Ő – mint ez már a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című művében is olvasható – a kultúra által akarta beforrasztani a kultúra által ütött sebeket, s szintetizálni a természet

és a szabadság birodalmát. Éppen az ész és a szabadság vezethet vissza a természethez, de egy magasabb fokon, amelyen „a szép emberség eszményét” (Schiller 2005b. 339) sem a naiv, sem a szentimentális egyoldalúsága nem merítheti ki.

Schiller természetfogalma történeti reflexió, amely szöges ellentétben van a Goethével, noha tekintetbe vette azt. A természeti és a történeti szemléletnek ez az ellentéte abban mutatkozik meg, hogy Goethe értelmezési erőfeszítései mindenkor a valóságos természetre irányultak, s ezzel függött össze az az igénye, hogy természetkutatóknak ismerjék el. Schiller viszont a természet történelmi és történelmileg változó eszméjét tartotta szem előtt, amely szerint a természet szentimentális definícióját számunkra valóssága adja: „a természet nem más számunkra, mint spontán létezés, a dolgok önmaguk által való fennállása, saját és változhatatlan törvények szerint való egzisztálása” (Schiller 2005b. 261 sk.). Ennek nem kell az objektív valósággal egyeznie. Amikor a művi világban megjelenik ez az érzés, fontos, hogy „a tárgy, amely kiváltja, *természet* legyen, vagy legalábbis mi annak tartsuk” (Schiller 2005b. 261).

Ez azonban lehetőséget teremt számára, hogy különböző természeteket szembeállítsa egymással és ezeket az eszme, a természet eszméje által hierarchizálja. Azt már említettem, hogy az ember hipotetikus természeti állapotát nyers természetnek nevezte és megkülönböztette a görögök tiszta természetétől. A tisztaság azonban művi tisztítás, finomítás, szűrés eredménye, s így maga is kulturális konstrukció. Erre az ellenvetésre azzal lehet felelni, hogy a szentimentális beállítottság alkotja meg így a maga ellenképét. A naiv-szentimentális eszméje történetileg olyan kultúrát kölcsönöz a görögöknek, amely nem vesztette el a természettel való összehangoltságát, s ezért nem is keresi azt, és nem is gyászolja a veszteséget. Ugyanígy a természet szentimentális eszméjéből következett, hogy Schiller elképzelt egy morális vonatkozások nélküli (naiv) természetet, amelyben a természet valóssága és igazsága egybeesett, s megkülönböztette ezt a moralizált természettől, ahol már a természet igazsága és valóssága között differenciálni kell, sőt, a „különböző természet leglaposabb és legmocskosabb lenyomatairól” is szó eshet (Schiller 2005b. 333). (Máskor is foglalkoztatta a cinikus erkölcsi naturalizmus, hiszen a morális galádság is valóságos emberi természet, amelyet nem lehet természet-voltával igazolni.) Továbbá a külső, az emberen kívüli – és mint ilyen, „lélek nélküli” – természet magában való szépségét is kétségbe vonta, mert az nem közvetlenül, érzékileg-esztétikailag adott, hanem eszmei-morális közvetítéssel.

Önmagáért véve ugyan miért is tetszenék nekünk egy jelentéktelen virág, egy forrás, egy mohával benőtt kő, a madarak csivitelése, a méhek zümmögése stb.? Mitől is tarthatnának igényt arra, hogy szeressük őket? Szeretetünk nem maguknak e tárgyakkal szól, hanem az általuk ábrázolt *eszmének*. A csendesen teremtő életet, a belőlük magukból fakadó nyugodt működést, a saját törvények szerint való létezését, a belső szükségszerűséget, az önmagukkal való örök összhangot szeretjük bennük. Schiller 2005b. 262

Ezek a változatok és módosulások a természet fogalmában nagyrészt a tanulmány jelentős, és nem mindig teljesen következetes fordulatot hozó későbbi részeiben kerülnek elő, ahol a naiv és a szentimentális történeti megkülönböztetése mellé és olykor elé nyomul az antropológiai szempont, amely a naiv és szentimentális kedélyt szinte állandónak ismeri el, s ennek megfelelően kiterjedt kritikát gyakorol a kor naiv és szentimentális költői felett. Míg a mű eredeti víziója szerint a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* diakrón történetfilozófiai perspektíváját akarja folytatni és kidolgozni, fokozatosan egyre nagyobb szerepet kap a szinkron tipológia, amelynek kultúrkritikai célja mögött fölsejlik Goethével való barátságának teoretikus tisztázása és ellentétes beállítottságuk reprezentatív emelése. Ez azonban már nem a naiv és a szentimentális ellentéte (hiszen Goethe munkáiban mindkettő jelen van), hanem az ebből kibontakoztatott realista–idealista antinómia.

Am történetfilozófiai és esztétikatörténeti szempontból Schiller igen érdekes következtetést vont le az ellentét következményeire a mimézis tárgyában. Ugyanis a mimetikus és az antimimetikus törekvéseket, amelyeket bízvást nevezhetünk realizmusnak és idealizmusnak, hozzárendelte a két nagy történelmi korszakhoz:

amott, a természetes egyszerűség állapotában, ahol az ember még minden képességét átfogó harmonikus egységként működik, ahol tehát természetének egésze teljesen kifejeződik a valóságban, *a költőt az teszi*, hogy a lehető legteljesebben *utánozza a valóságot* – emitt viszont, a kultúra állapotában, ahol egész természetének ama harmonikus összműködése nem egyéb pusztá eszménél, a valóság eszménnyé emelése, vagy ami ugyannerre fut ki, *az eszmény ábrázolása kell hogy tegye a költőt*.

Schiller 2005b. 285

Annál is figyelemre méltóbb ez a megállapítás, mert Schiller a kedvéért – legalábbis első pillantásra – ellentmondást vállalt a klasszicista közfelfogással szemben, amelyet sok tekintetben osztott és egyik legfőbb képviselője volt. Hiszen – noha mimézisként felfogva, de – a szépség jegyében eszményítő ábrázolást társították az antikvitáshoz, s a modernben ennek ellentétéként jelent meg a karakterisztikus. Az utóbbi alapjául – Diderot is így érvelt – a természet diverzitását hozták fel, amely feljogosít a gazdag változatok, köztük a rút ábrázolására is.²⁷ Az ellentmondás egyik lehetséges feloldása csak a képzőművészetre volna érvényes, hogy ugyanis a görög szobrokban egybeesik az individuális az eszményivel. Az erről szóló lábjegyzetet Schiller később kihúzta, talán azért, mert a

²⁷ A fiatal Goethe antiklasszicista revelációjában a strassburgi dómról még határozottan a karakterisztikus mellett foglalt állást a széppel szemben (Goethe 1981j. 98), hogy aztán huszonhat év múltán a legcélesebb gúny kritikájával illesse *A gyűjtő és övéi* e véleményt képviselő figuráját.

költészetre már nem tudta volna alkalmazni tartalom és forma ilyen maradékta-lannak vélt egybeesését (vö. Papp 2014. 30 sk.). A másik (kifejtetlenül maradt) megoldás megint csak történelmi reflexió lehetne: a görög antikvitás naturaliz-musa *számunkra* idealizálódott, eredeti kontextusában közvetlen realizmus volt, s csak mai recepciójában és a szentimentális művészetben vált a realizmustól eltávolodó idealizmussá (s ehhez kellett bevezetni a közönséges természet fo-galmát, amelynek utánzása alantas).

Ez a rekonstrukció összhangban van Schiller történetfilozófiailag fundált eszté-tikájával, amennyiben a történeti korszakokként – régi és újként – elgondolt ter-mészet (valóság) és eszme (műviség, kultúra) ellentéte az eszményben (történe-tileg az eszmény realizálásának végtelen progresszusában) oldódik fel, s ennek az ígéretnek a mindenkori képviselői a költők, „a természet *megőrzői*” („die *Bewahrer* der Natur”), akik a természet tanúiként vagy megbosszulóiként is fölléphetnek (Schiller 2005b. 280). Ám valóban csak a költők, mert a mimetikus és az antimime-tikus ellentéte magában foglalja a határoltág és a végtelenség ellentétét is. A ter-mészetnek, a valóságnak törvényszerű határai vannak, az eszme szabad, végtelen. Ebből adódik a természetadta kultúrák korlátoltsága, szükségyszerűségeknek való kitettsége, zártsága egyfelől, a modern kultúráknak a végtelenbe terjeszkedő nyi-tottsága másfelől. S mivel „a szemnek szánt mű csak a határolásban találja meg tökéletességét” (Schiller 2005b. 288), Schiller ezzel a meglepően rigorista argu-mentummal támogatta meg ezúttal a winckelmanniánus klasszicizmus elfogult-ságát a görög szobrászat iránt, s mintegy elzárta az utat a jelentős szentimentális képzőművészet előtt. Noha – a Matthisson-kritikában – élt a tájfestészet és a táj-költészet analógiájával, valójában csak az utóbbi érdekelte.

Ilyen határozottsággal senki korábban nem választotta szét a mimézist és az antimimézist. Igaz ugyan, hogy amikortól a művészeti mimézis fogalma Ariszto-telésznel – Platónnal ellentétben – pozitív tartalmat nyert, mindig is erőfeszíté-seket tettek a mechanikus utánzás leválasztására. A valóságos utánzásának körét kitérítette a lehetséges és a lenni kellő – véletlen ötletből, fantáziaműködésből, példázat-alkotásból vagy idealizálási célból származó – kiterjesztése. Ezeknek a fölerősödése jelentette később a mimetikus diskurzuson belül az antimimetikus ellenáramlatokat, ahogyan ez még Goethénél is látható, legalábbis klasszicizáló fordulata után. Schillernél viszont az idealizálás egyenesen a természetutánzás ellenfogalmává vált. Ez nem jelentette az antikvitás normatív státuszának meg-ingását, de azt a – Winckelmannénál jóval mélyebb – történelmi belátást tartal-mazta, hogy a visszatérés ehhez a normához és annak követése nem járható út. Ez alapozta meg a szentimentális antimimézis önállósuló lehetőségét.

De csak a költészetben. Az a helyzet tehát, hogy Schillernek, akinek naiv-szentimentális ellentéte – igaz, gyakran erősen romantizált formában – a tájkép ideológiájának legáltalánosabban alkalmazott argumentuma lett, semmilyen speciális mondandója nem volt erről a művészetről. Annál döntőbb, hogy elő-ször tett kísérletet, alapvonalaiiban máig érvényes módon a premodern és a mo-

dern megkülönböztetésére. Az elsőt – a premodernet – adottként ábrázolta. Az adottságban a természetadta feltételek mellett ma éppúgy hangsúlyoznánk az ezekből nem levezethető, de mégis, az ősök szokásaként változtathatatlanak s ilyen módon kvázi-természetinek tekintett tradíciót. A második – a modern – nem adott, hanem feladott, azaz feladatot jelent, amennyiben a viszonyoknak és körülményeknek az ember által való létrehozottsága és megváltoztathatósága kerül a felismerések és a világ-értelmezések középpontjába, s vele a keletkező és változó eszmék, amelyek anyagi erővé válnak. A modernitás e fordulatának kétarcúsága, pozitívumainak és negatívumainak kettőskönyvelése már Schiller-nél is világosan látható, akinél ugyanabban a történetfilozófiai perspektívában a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* a modernitásnak inkább az előnyeit, *A naiv és a szentimentális költészetéről* – mint idézeteink is mutatták – inkább a veszteségeit domborította ki. De a modernitás programjának magukat a természeti feltételeket és körülményeket is megváltoztatni akaró tendenciái a 19. században erősödtek fel. Az európai tájban először jelent meg a geometriailag definiálható vonalak hálózata (csatorna- és vasútvonalrendszer), a vasúttal a sebesség révén az időtényező befolyásolta a térérzékelés változásait: a tárgyak elveszítették körvonalukat és helyüket, a természet mezői és dolgai csíkokká váltak, az előtér eltűnt és a horizont állandóan változott (Bätschmann 1989). A természettel való hasonlóság mimetikus létrehozásának és az attól való antimimetikus elvonatkoztatásnak új föltételei jelentek meg, új minősége lett az érintetlen tájnak, amelyet csak ekkortól kellett így nevezni. Az idill problematikus volta – amelyet már Schiller is észlelt, s a műfajt csak olyan kevésbé komplikált szellemek, mint Salomon Gessner, azonosították a tájképpel – fölerősödött.

Goethe mély és alapos ismeretei a tájképfestészetben Hackertig, Tischbeinig, Rungéig és hívéig, Carusig terjedtek.²⁸ Friedrichet ismerte, a *Szerzetes* hatott is rá (1810-ben látta a festő műtermében), de e hatásnak további következménye nem volt.²⁹

Ami pedig Goethe és Schiller ezerszer elemzett ellentétét illeti, amelynek első reprezentatív dokumentuma éppen *A naiv és a szentimentális költészetéről* című írás volt, azt szempontunkból abban foglalhatjuk össze, hogy Goethe a természetet olyan történelemelőtti állandónak tekintette, amelyben – föltárva vagy föltáratlanul – benne rejlik a magyarázat az emberi cselekvések és történések minden változására, változatra. Kutatása végtelen progresszus az igazságban való előrehaladásban, anélkül, hogy e folyamat mechanikus módon véget érhetne. A föl-

²⁸ Goethe korábban is, majd házi művészeti-irodalmi miscellanea-periodikájában, az *Über Kunst und Altertumban* (1816-tól haláláig, 1832-ig hat kötete jelent meg) foglalkozott velük kisebb-nagyobb terjedelemben.

²⁹ A kortárs képzőművészetről tervezett 1813-as vázlatából úgy tűnik, hogy Friedrichet a vallásos romantika – képzőművészetiileg elsősorban a nazarénus mozgalom (Cornelius, Overbeck, Pforr), irodalmilag Wackenroder és Tieck („a kolostori baráti és Sternbaldi maxima”) – összefüggésében látta (Goethe 1998h. 653).

tárhatóság határai mögött az húzódik meg, amit Goethe démonikusnak nevezett. A természetnek és kutatásának ez a középpontba állítása egyszermind állásfoglalás egyik oldalán a vallás, a másik oldalán a történelem fölértékelésével szemben. Az emberiség történetét ez a szemlélet detragizálja, szenttelen – vagy ha tetszik: olümposzi – távolságból követi. S ez az alapbeállítottság magára a természet szemléletére is kihat: „kizárja a teljes »átalakulás«, a tulajdonképpeni *katasztrófa* eszméjét”, a geológiában például a vulkanizmus elméletét (Cassirer 2008. 28). Schiller számára jól ismert volt az emberi történelemben a katasztrófa, s magának a két történelmi világkorszaknak a fölvázolása, a másodikban a természettől való elidegenedés, a természet elvesztése az emberségben, a szabadság törvény híján önkényű válása éppenséggel katasztrófával fenyegetett és különböző történelmi időpontokban és helyeken katasztrófát valósított meg. Csak a harmadik világkorszak kínálja a boldogság ígértét, az antinómiák – természet és művéség, szükség-szerűség és szabadság – harmonizálásával. E konstrukció következménye, hogy Schiller a történelmi tudat alapján magát a természetet is történelmileg változó fogalomként írta le, amelyet eszmék és eszmények alapján újradefiniálunk.

A természeti és történelmi nézőpont e gyökeres ellentétét Schiller – és maga Goethe is – igyekezett kompenzáló ellentétte stilizálni a barátság jegyében. Már híres, 1788-as első beszélgetésükben is Schiller eszmének nevezte az ősnövényt,³⁰ amelynek Goethe számára csak szemléleti, tapasztalati tényként lehetett jelentősége (Goethe 1981i. 547). Goethe pedig úgy jellemezte „produktív” beszélgetéseiket, hogy Schiller „a szabadság evangéliumát prédikálta”, ő pedig nem akarta, hogy „a természet jogait megkurtítsák”.³¹ A *Propyläen* idején – noha a folyóirat kifejezetten képzőművészeti tárgya miatt Schiller nem vett részt a szerkesztésében – az ott kifejtett nézetek közös álláspontnak tekinthetők.

IRODALOM

- Andrews, Malcolm 1999. *Landscape and Western Art*. Oxford, Oxford University Press.
- Arisztotelész 1997. *Nikomakhoszi etika*. Ford. Szabó Miklós. Budapest, Európa.
- Bätschmann, Oscar 1989. *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*. Köln, DuMont.
- Caroline 1913. *Briefe aus der Frühromantik*. Nach Georg Waitz vermehrt herausgegeben von Erich Schmidt. I. Bd. Leipzig, Insel.
- Cassirer, Ernst 2008. Goethe és a XVIII. század. In uő: *Rousseau, Kant, Goethe*. Ford. Horváth Károly. Budapest, Atlantisz.
- Eckermann, Johann Peter 1973. *Beszélgetések Goethével*. Ford. Győrffy Miklós. Budapest, Magyar Helikon.
- Forssmann, Erik 1999. *Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses*. München–Berlin, Deutscher Kunstverlag.

³⁰ Goethe elnevezése. Föltételezése szerint léteznie kell a virágos növények őstípusának, amelyből minden növényi forma levezethető.

³¹ Idézi az alábbi kiadás jegyzete: Schiller 1992. 1444.

- Fröschle, Hartmut 2002. *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Goethe, Johann Wolfgang 1772. *Frankfurter Gelehrter Anzeigen*. 1772. május 15.
http://archive.org/stream/smtlichewerk10goet/smtlichewerk10goet_djvu.txt (utolsó hozzáférés: 2015. szeptember 30.).
- Goethe, Johann Wolfgang 1980a. Régi művészet a Rajna és a Majna mentén. In uő. *A műalkotások igazságáról és valóságosságáról. Válogatott képzőművészeti írások*. Vál. Rózsa György. Ford. Rajnai László. Budapest, Corvina.
- Goethe, Johann Wolfgang 1980b. Ruysdael, a költő [1816]. In uő: *A műalkotások igazságáról és valóságosságáról*. 141–145.
- Goethe, Johann Wolfgang 1980c. Tájképfestés [1825]. In uő: *A műalkotások igazságáról és valóságosságáról*.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981a. Diderot kísérlete a festészetéről [1799]. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Antik és modern*. Szerk. Pók Lajos. Budapest, Gondolat. 237–254.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981b. Maximák és reflexiók [1832]. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Antik és modern*. 758–902.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981c. Rembrandt [1832]. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Antik és modern*. 752.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981d. A természet egyszerű utánzása, modor, stílus [1789]. Ford. Görög Lívia. In uő: *Antik és modern*. 139–142.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981e. A gyűjtő és övéi [1799]. Ford. Görög Lívia. In uő: *Antik és modern*. 255–296.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981f. A Laokoón-szobor [1797]. Ford. Görög Lívia. In uő: *Antik és modern*. 196–203.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981g. „Propyläen” [1798]. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Antik és modern*. 219–232.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981h. A műalkotások igazságáról és valószínűségéről [1797]. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Antik és modern*. 211–215.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981i. Szerencés esemény [1817]. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Antik és modern*. 545–548.
- Goethe, Johann Wolfgang 1981j. A német építőművészetéről [1773]. Ford. Görög Lívia. In uő: *Antik és modern*. 94–100.
- Goethe, Johann Wolfgang 1982. *Költészet és valóság*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, Európa.
- Goethe, Johann Wolfgang 1984. Utazás Itáliába [1817]. Ford. Rónay György. In uő: *Önéletrajzi írások*. Budapest, Európa.
- Goethe, Johann Wolfgang 1998a. Dresdner Galerie. In uő. *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Hrsg. von Friedmar Apel. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abt. Bd. 18. Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag. 288–310.
- Goethe, Johann Wolfgang 1998b. Über den Landschaften-Maler Paul Brill [1807]. In uő: *Ästhetische Schriften 1806–1815*. Hrsg. von Friedmar Apel. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abt. Bd. 19. Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag. 323–326.
- Goethe, Johann Wolfgang 1998c. Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eignen Aufsätzen entworfen” [1811]. In uő: *Ästhetische Schriften 1806–1815*. 411–599.
- Goethe, Johann Wolfgang 1998d. Zwei Landschaften von Philipp Hackert [1804]. In uő: *Ästhetische Schriften 1771–1805*.
- Goethe, Johann Wolfgang 1998e. Jakob Philipp Hackert [1807]. In uő: *Ästhetische Schriften 1806–1815*.
- Goethe, Johann Wolfgang 1998f. Etwas über Staffage landschaftlicher Darstellungen. In uő: *Ästhetische Schriften 1771–1805*.

- Goethe, Johann Wolfgang 1998g. Landschaftsmalerei [1818]. In uő: *Ästhetische Schriften 1816–1820*.
- Goethe, Johann Wolfgang 1998h. Entwurf zu einem Aufsatz über neuere Kunst. In uő: *Ästhetische Schriften 1806–1815*.
- Goethe, Johann Wolfgang 1999. Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände. In uő: *Ästhetische Schriften 1824–1832*. Hrsg. von Anne Bohnenkamp. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* I. Abt. Bd. 22. Frankfurt/M., Deutsche Klassiker Verlag.
- Grave, Johannes 2006. „Der ideale Kunstkörper”. *Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kant, Immanuel 1997. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus.
- Krönig, Wolfgang – Wegner, Reinhard 1997. *Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit*. Köln–Weimar–Wien, Böhlau.
- Leonardo da Vinci 1973. Értékezés a festők reguláiról. In uő: *A festészetről*. Ford. Gulyás Dénes. Budapest, Corvina.
- Mildenberger, Hermann 2008. Johann Wolfgang von Goethe und Jakob Philipp Hackert. In *Jakob Philipp Hackert. Europas Landschaftsmaler der Goethezeit*. Kiállításkatalógus, Hamburger Kunsthalle. Klassik Stiftung Weimar – Hatje Cantz Verlag.
- Novalis 2002. A szaiszi tanítványok. Ford. Magyar István. *Vulgo*, 2002/1. 214–233.
- Papp Zoltán 2014. Érdeklí a költészet maga. Schiller irodalmi tipológiájáról. *Magyar Filozófiai Szemle*. 58/2. 19–34.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 1983. *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Ford. Endreffy Zoltán. Budapest, Gondolat.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 1985. Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. In uő: *Ausgewählte Schriften* II. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 1991. *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Budapest, Akadémiai.
- Schiller, Friedrich 1992. *Theoretische Schriften. Werke und Briefe in zwölf Bänden*. 8. Bd. Hrsg. von Rolf-Peter Janz u. Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag.
- Schiller, Friedrich 2005a. Levelek az ember esztétikai neveléséről. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz. 155–260.
- Schiller, Friedrich 2005b. A naiv és a szentimentális költészetéről. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. 261–351.
- Schiller, Friedrich 2014. Matthisson költeményeiről [1794]. Ford. Papp Zoltán és Halasi Zoltán. *Holmi*. 26/12. 1733–1746.
- Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich 1980a. Athenäum töredékek. Ford. Tandori Dezső. In uők: *Válogatott esztétikai írások*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat. 261–356.
- Schlegel, Friedrich 1980b. Goethe Wilhelm Meisteréről. Ford. Tandori Dezső. In Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich: *Válogatott esztétikai írások*. 237–260.
- Schlegel, Friedrich 1981. Az érthetlenségről. Ford. Vámosi Pál. In Solyámosi Miklós (szerk.) *Kultusz és áldozat*. Budapest, Európa.
- Simmel, Georg 1990. A táj filozófiája. In uő: *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Atlantisz. 99–110.
- Weidner, Thomas 1998. *Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Winckelmann, Johann Joachim 2005^a. Megjegyzések a műalkotások szemléléséről. Ford. Tímár Árpád. In uő: *Művészeti írások*. Budapest, Gondolat. 49–62.
- Winckelmann, Johann Joachim 2005^b. A belvederei Apollón leírása. Ford. Tímár Árpád. In uő: *Művészeti írások*. 85–88.