

Értekező levelek a német felvilágosodás esztétikájában

BIRÓ CSONGOR

Lessing – Mendelssohn – Nicolai, egy levélváltás előzményei

Lessing útitársával, a fiatal lipcsei kereskedővel, Gottfried Winklerrel, 1756 májusában két-három évre tervezett művelődési körútra indult. Útjukat azonban megzavarta a poroszok betörése Szászországba, olyannyira, hogy Amsterdamban kénytelenek voltak megszakítani azt. Lessing 1756 szeptemberétől Lipcsében várta a háború befejeződését, és reménykedett útja folytatásában. Ez idő alatt alakult ki közte és két berlini barát, Moses Mendelssohn és Friedrich Nicolai között az a levelezés, amely arra a kérdésre próbált választ találni, hogy melyik az a lényeg, ill. melyek azok az alapelvek, amelyek a tragédia alapjául szolgálnak.¹

Lessingnek Moses Mendelssohnnal és Nicolaival folytatott levélváltása a szomorújátékról nem csupán a Lessing-kutatás egyik alapvető forrása, hanem ugyanakkor az egyik leghatásosabb dokumentuma a német esztétika 18. századi történetének. Mendelssohn és Nicolai az egyik oldalon, Lessing a másikon, azon fáradoznak, hogy túlhaladják a modern ízlésnek már túl száraz kora 18. századi racionálék által legitimált és megélt művészeti termé-

¹ Lessing lazább természetű próbálkozását, hogy a drámai művészeteknek elméleti világosságot szerezzen, az általa 1754–1757 között kiadott *Theatralische Bibliothek*-ben találhatjuk, azonban itt még hiányzik a későbbiekben megszilárduló véleménye a tragédia hatásfokát illetően.

keket. Ez a, nem a nyilvánosságnak szánt levélváltás felkeltette a filozófiatörténészek figyelmét, hiszen benne születése pillanatában figyelhető meg az az eszmei keresés, amely egy működő, újszerű esztétikai tapasztalatot begyakorló és a kor gondolkodás-lehetőségeit kimerítő művészetelméletet kíván megalkotni. Ennek nehézségei végigkövethetők a levelekben; Lessing, Mendelssohn és Nicolai a konvencionális, azaz a poétikai-filozófiai tradícióra támaszkodó fogalomtárat használva próbálta az új, 1750 körül aktuális művészetelméleti gondolatokat kifejezni, ezáltal esztétikai-kritikai hagyományt teremtve, ami miatt gyakran metszik egymást ugyanannak a fogalomnak a hagyományos és újonnan megalkotott jelentései. Az eszmecsere a tragédia hatásmódozatait vizsgálja, mindenekelőtt a tragikus hatásban főszerepet betöltő száanalom, félelem és csodálat fogalmait, de a vita mögött gyakran mélyrenyúló rendszer-ellentmondások bukkannak föl anélkül, hogy a vitázó felek abban a helyzetben lennének, hogy ezt az ellentmondást pontosan megnevezzék, és hogy megtalálják a megegyezés legalapvetőbb feltételeit. Az eszmetörténeti fejlődés megengedi számunkra, hogy visszapillantva világossá tegyük azon ellentmondásokat, amelyek a vitázók számára nem voltak adot-

Meier – Baumgarten – Lessing és az esztétika születése

A kevésbé rendszerszerű levélváltás problémáinak vizsgálatához biztos alapul kínálkozik fel a leibnizi és wolffi képességpszichológia és annak terminológiája, melynek központi fogalmai, mint a felső és az alsó lélekerő, érzéki és értelmi, észlelhető és szimbolikus ismeret, gyakran a lessingi és mendelssohni érvelés fogalomtárának kulcsszavai, ahová olyan fogalmak is besorolást nyernek, mint a száanalom és csodálat. Mivel azonban a levélváltás kora éppen a német esztétika mint önálló filozófiai diszciplína születésének/vajúdásának a pillanata, ezért előljáróban nem annyira a levelezés leibnizi-wolffiánus gyökereit mutatom be, hanem inkább azt a bábáskodást, melynek gyümölcseként az esztétika tudománya mint önálló, független filozófiai diszciplína a 18. század folyamán létrejött. Ennek a szellem- és társadalomtörténetileg magyarázható folyamatnak a belsejében a wolffi képességlélektan túllép a descartesi racionalizmus érzületellenességén, és szembehelyezkedik azzal. Descartes a lelket tiszta *res cogitans*ként értelmezi, ennél fogva esztétikai ismeretek nem kaphatnak helyet a rendszerében. Monásztanával Leibniz a pszichológiát megfosztot-

ta racionalizmusától, és így a monások fogalomalkotó tevékenysége nem csupán fogalmakkal, hanem érzésekkel, érzelmekkel, félig tudatossal és öntudatlannal is tud operálni. Leibniz és Wolff gondolatrendszerében az esztétikai képzet az érzéki élvezet fölött és a logikai ismeret alatt helyezkedik el. Baumgarten és tanítványa, Meier, a konvencionális poétikai hagyományt összekapcsolja a wolffiánus filozófiával, létrehozván így a filozófiai esztétika alapjait. Az újonnan kialakult tudományos diszciplína bábaasszonya, Baumgarten, az esztétikát azzal a feladattal ruházta fel, hogy tökéletesítse a *sensitiv* megismerést.² Baumgarten a következőket írja *Aestheticájában*: „Aesthetica (...) est scientia cognitionis sensitivae (...) Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis. Haec autem est pulchritudo.”³ Baumgarten a szépséget az érzéki megismerőképességgel majdnem egyenértékű szimbolikus képességből származtatja. Szerinte az esztétikának olyan diszciplínaként kell megnyilvánulnia, amelynek feladata az érzékiség (*facultas cognoscitiva inferior*) vizsgálata és irányítása, hasonlóan ahhoz a működéshez, ahogyan a logika az értelem (*facultas cognoscitiva superior*) tevékenységét felügyeli és vezeti.⁴ Az esztétika eszerint kevésbé olyan általános művészet, amely egy szép tárgy szemléletekor szabályokat⁵ ad kezünkbe, mint inkább a tökéletesen érzéki megismerés olyan tudománya és feltétele, melyben ez a megismerés megragadható. Születésénél ott szorgoskodott többek között G. F. Meier (1718–1777), aki, megteremtven az ún. képességdualizmust, a racionális, világos fogalmakból származtatott ismeretekkel szembehelyez egy érzéki, azaz érzésen és érzelmen nyugvó ismeretet.

Mind Baumgarten, mind pedig Lessing felértékelték az érzékiséget, egyik a megismerés szempontjából tekintve azt fontosnak, a másik pedig morális aspektusait véve figyelembe – az érzékiséget, amely azonban az ismeretfilozófia nézőpontjából csupán átfogó megismerőképességünk egy részvonatkozása. A Baumgarten által terjesztett új filozófiai diszciplína azokat a feltételeket kutatja, melyek közvetítésével az általános érzéki megismerőerő

²Armand Nivelle szerint Baumgarten esztétikája nem az érzéki ismeretek, hanem éppenséggel a tökéletesített érzéki megismerés tudománya. Armand Nivelle: *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin 1960, 20.

³In: Nivelle 8. oldal; Baumgarten *Aesthetica* vol I. 1750

⁴Armand Nivelle: id. mű, 8.

⁵„A logika és az esztétika adják azokat a szabályokat, amelyek vizsgálata mindenki számára a megértés tisztaságát biztosítja.”, G. F. Meier: *Abbildung eines Kunstrichters*, Halle 1745, 84.

tökéletesedhet. A Lessing által kiemelt érzélgős szomorújátéknak pedig az a feladata, hogy a gyakorlatban tökéletesítse érzékenységünket (melynek Mendelssohn minden erkölcsi önállóságát kétségbe vonta), azaz az érzéki-erkölcsi megismerőerőket. Az alapvető különbség Lessing és Baumgarten között elsősorban az, hogy Lessing a gyakorlati-művészeti kérdésfeltevéstől közeledik a szomorújáték hatásmódozatai felé, Baumgarten viszont a tárgyat egy szisztematikus-fogalmi tudomány szemszögéből világítja meg; másrészt abban különböznek, hogy Lessing – ellentétben Baumgartennel – az esztétikai jelenséget nem vonja meg az akarattól. Kettejük között mégis nagyobb az egyetértés, mint köztük és Mendelssohn között, aki a művészetélményt az akaró- és megismerőképtől függő esztétikai gyönyörből származtatja.

Nicolai értekezése és az arisztotelészi poétika

A levelezés elindítója és ugyanakkor tárgyi alapja Friedrich Nicolai *Értekezése a szomorújátékról*, amely a szerző által kiadott *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* sorozatát nyitotta meg.⁶ Mint minden jó vita, ez is Arisztotelész szavainak boncolgatásával kezdődik: „A tragédia tehát komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása, megízestett nyelvezettel, amelynek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes részekben; a szereplők cselekedeteivel – nem pedig elbeszélés útján –, a részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást.”⁷ Nicolai a korabeli, M. C. Curtius-féle Arisztotelészfordításból mellőz és elutasít egy lényeges részletet: a tragédiának nem „a félelem és szánalom felkeltése által kell megtisztítania az ilyenfajta szenvedélyek hibáitól”, ahogyan Curtius⁸ fordította, hanem szerinte csak heves szenvedélyeket kell gerjesztenie. A tragédia természetének a szenvedélyek felkeltésének kell eleget tennie, és csupán ez lehet a szomorújáték igazi, egyetlen célja.

⁶ *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Buch I. Stück 1 17-68.; Nicolai 1756-ban, levélben küldte el Lessingnek műve kivonatát. Lessing az 1756. augusztus 31.-i keltezésű levelet csak novemberben kapta meg. Ez a kivonat jelentette az eszmecsere kezdeti tárgyát. A levelekből kiemelt, illetve a forrásmegnevezés nélküli idézeteket a Jochen Schulte-Sasse által a Winkler Verlagnál Münchenben 1972-ben kiadott *Lessing-Mendelssohn-Nicolai: Briefwechsel über das Treuerspiel* című könyvéből vettem.

⁷ Arisztotelész: *Poétika*, Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest 1969, 41.

⁸ *Aristoteles' Dichtkunst*. Németre fordította, jegyzetekkel és értelmezésekkel ellátta M. C. Curtius, Hannover 1753, 12.

Nicolai tehát a következőképpen határozza meg a tragédiát: „A szomorújáték egy egyszeri, komoly, lényegi és befejezett cselekmény utánzása ennek drámai bemutatásán keresztül, hogy ezáltal bennünk heves szenvedélyeket gerjesszen.”⁹ Nicolai Arisztotelész *Poétikájának* főként azt a kijelentését próbálta megcáfolni, mely szerint a tragédia célja a szenvedélyek megtisztítása és az erkölcsök építgetése. Ezt a kijelentést és annak szerzőjét teszi felelőssé a német szomorújátékok gyatraságáért. A pusztá cselekmény képes félelmet, szánalmat és más szenvedélyeket felkelteni, a szenvedélyek megjavulása azonban nem lehetséges erkölcsök és karakterek¹⁰ nélkül. Félelem és szánalom a Nicolai-i diszkurzusban azért kiemelt szenvedély, mert ezek képesek a leghatásosabban megrázkódtatni szívünket, például mikor egy olyan szereplőt sújt szörnyű terhével a sors, aki ezt távolról sem érdemelné meg.¹¹ Értekezésében Nicolai a szomorújáték három fajtáját különbözteti meg: megható szomorújáték, mint amilyen minden polgári tragédia, például Corneille *Médeája* (1635), Seneca *Thüesztésze*, Voltaire *Méropéja* (1743) vagy *Zairéja* (1732), hősi szomorújáték, mint amilyen Addison *Caioja* (1713), vagy Voltaire *Brutusa* (1730), valamint vegyes típusú szomorújáték, mint például Racine *Iphigéniája* (1674) vagy *Athaliája* (1691).¹²

A „francia kapcsolat”: Dubos

A Nicolai-értekezés hátterét nem csupán a német filozófiai irodalom biztosítja, hiszen esztétikai okfejtésének, és így a levélváltásban kifejtett véleményének is egyik alapvető forrása a francia Dubos műve: *Reflexions sur la Poésie et la Peinture*.¹³ Nicolai Dubosra támaszkodik, aki az első szubjektivista esztétika

⁹ Nicolai: *Abhandlung über das Trauerspiel*, in: Schulte–Sasse, 12.

¹⁰ A karakter fogalma egy organikus individualitást jelöl. „Ha egy személyben – írja Nicolai – különböző hajlamok egyesülten vannak jelen, úgy hát ő sajátos módon cselekszik, hogy egy másik ugyanezen körülmények között nem így fog cselekedni, erre mondják, hogy karakteres személy.” In: Schulte–Sasse, 224.

¹¹ A félelem és szánalom az arisztotelészi *fóbosz* illetve *héleosz* fogalmainak lessingi megfelelői. A félelem és szánalom Arisztotelész számára egyedüli tragikus szenvedélyek. Nicolai ezek mellé társít még egy harmadikat, a csodálatot, ez utóbbit Corneille *Examen de Nicomede*, 1651-je ihlette: az a csodálatban találja meg azt az eszközt, amellyel a szenvedélyek megtisztíthatók.

¹² A tragédia illetén felosztása Nicolai fentebb idézett művének 25. oldalán található.

¹³ Dubos: *Reflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Utrecht 1732.

megalkotója, és aki az érzést a művészeti kérdésfelvetésben nem csupán az értelem mellé helyezi, hanem az esztétikai ítélet kizárólagos mértékévé is emeli. Az erős szentimentalizmustól fűtött 17. századi francia regények visszhangja a német felvilágosodásban ellenhatást váltott ki Gottsched (1700–1776)¹⁴ és a svájci Bodmer¹⁵ poétikájában, aki messzemenően elutasítja Dubos-t. Azzal, hogy Nicolai határozottan védelmezi Dubos-t, nyíltan a német felvilágosítók ellen foglal állást. Nicolai értekezését tehát ebből a szemszögből kell megérteni. A felvilágosodás költészettanában nézetei fordulópontot jelentenek, mert elutasítja a wolffi bélyegekkel megpecsételt Gottsched és Schweitzer tragédiatanát. Lessing, habár nem vállalja Nicolai téziseit, maga is támaszkodik némelyest Dubos-ra, így szembeszáll a Gottsched-i tradícióval. Lessing megvédi Nicolait a konzervatívokkal szemben, kitart a tragédia segítségével kibontakoztatható erkölcsi javak mellett, azonban nem fogadja el Nicolai azon tételét, hogy a tragédiának nemesbítenie kell a szenvedélyek felkeltése révén.¹⁶ Ez megegyezik Gottsched véleményével, aki a tragédia feladatát a szenvedélyek élénk felkeltésében látja, ami biztosítja a nézők szenvedélyeinek megtisztulását.¹⁷ Nicolai nem a közvetve bekövetkező erkölcsi hatást tekinti kétségesnek – annak lehetőségét és elvárását nem vitatja –, hanem a nézők érzéseinek felfokozását, amit a szomorújáték lényegében megcéloz. A vita zárólevelében, melyben Nicolai és Mendelssohn összefoglalják a Lessinggel vita tárgyát képező, vitathatatlannak tekintett tételeket, a következőket írja: „Nem többet bizonyít, mint amit én magam állítok, hogy a szomorújáték, Moses úr szavaival élve, erkölcsi érzékenységünket gyarapítani tudja; vagy hogy az Ön saját szavait használjam (egy korábbi levelét felidézve), azon képességünket, hogy szánalmat érezzünk, minél jobban tágítsa. (...) Sőt továbbmegyek és azt mondom, hogy az erkölcsi érzékenység gyarapítása előrelépés lehet a szenvedélyek megtisztítása felé.”¹⁸

¹⁴ Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Kritischen Dichtkunst*, Leipzig 1751.

¹⁵ Bodmer/Breitinger: *Kritische Briefen*, 1746; *Briefwechsel von der Natur der Poetischen Geschmacks*, 1736.

¹⁶ vö. Lessing 1756 novemberében Nicolaihoz írt levelével. In: Lessing: *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat, Budapest 1982, 524. (A magyarul megtalálható Lessing leveleket ebből a kiadványból idézem.)

¹⁷ *Kritische Dichtkunst*, 91.

¹⁸ Nicolai Lessinghez 1757. május 14-én, Schulte–Sasse 110.

Harmadik Mózes és az érzések

Moses Mendelssohn a tragédiára vonatkozó fentebb említett problémákat általánosabb szemszögből vizsgálta meg. Írása, melynek első, 1755-ös kiadása az *Über die Empfindungen* címet viselte¹⁹, azt a kérdést feszegeti, hogy miben áll az élvezet természete, ami a kellemes érzéseket alátámasztja. A tematika ott volt a kor levegőjében. Az érzéseket a 18. században jelentősen átértékelték (Németországban ez a 40-es években Gellert érzélgős színdarabjával és Klopstock feltűnésével érte el csúcspontját), másfelől pedig ott volt az a Leibniz óta uralkodó iskolafilozófiai vélemény, hogy a „tisztá” képzetekre vonatkozóan kétfajta emberi-lelki képesség létezik: egy felső és egy alsó; amíg a felső (ész és értelem) világos (Mendelssohn ezt „szimbolikusnak” nevezi) fogalmakat közvetít, addig az alsóbb csupán összekuszálódott (Mendelssohnnál „intuitív” is használatos) fogalmakat tud nyújtani. Az alsó megismerőképességek alárendeltsége nehezítette az érzékek nagyra értékelésének filozófiai megalapozását. A lélek²⁰ tökéletességének fokát képzelőereje mértékétől függőnek tekintették, a szépség érzékelése nem lehetett több, mint „a tökéletesség zavaros képzete”, ahogyan Mendelssohn Baumgartent, jobban mondva annak tanítványát, G. F. Meiert idézi.²¹ Mendelssohn írásában Euphanor és Palemon, a két szereplő fiktív párbeszédet folytat, amelynek tematikája hasonlít a három barát vitájához. Palemon a mérsékelt hedonizmus ellenfele, meggyőzője pedig a „modern racionalizmus” programját hirdeti.

Mendelssohn nem fordít hátat a racionalizmusnak, amikor könyvet ír az érzésekről, hanem belső átalakulásnak veti alá azt. A hagyományos és az úgynevezett „modern” racionalizmus alapvető különbsége abban áll, hogy míg az előbbi az érzések racionális kontrollját tűzte ki céljául, addig az utóbbi szerint az ész sajátos érzelmek forrása lehet. Tehát ami addig az irráció tulajdona volt, az az észből kiindulva is megragadható – ahogy Mendelssohn a negyedik levélben írja²², az ész gyönyörök forrása lehet. (Euphanor mondja: mértékül használd az észet, de amint

¹⁹ Az első kiadás lényegesen különbözik a második, 1771-es „javított” kiadástól: *Schrift Über die Empfindungen*, in: Moses Mendelssohn *Gesammelte Schriften*, Berlin 1929, Bd.I 43–123.

²⁰ Mendelssohn a lelket leibnizi értelemben, mint *vis repraesentativa universi* határozza meg, melynek képzelőerejét a világ tükrözésének belső szükséglete mozgatja.

²¹ Mendelssohn, *Ges. Schriften* I, 48.

²² u.o., 43–123.

elkezdte élvezni, hagyj fel az ésszel.) Mendelssohn számára a szánalom egy fájdalmas-kellemes érzés, amelyet a tragédia számára kifejezetten ajánlatosnak tart, mert világos erkölcs- és emberszerető jelleget mutat fel. A szánalom, mint a kellemes és kellemetlen érzések keveréke, egy bizonyos tárgy szeretetéből (kellemes érzés), valamint a tárgy meg nem érdemelt szerencsétlenségének érzéséből (kellemetlen érzés) tevődik össze, és ha az utóbbi (a fájdalom) képes felemelni az előbbit (a szeretetet), a szánalom nemcsak hogy gyönyört nyújt, hanem erkölcsi készségünket is erősíti. Ezek a gondolatok odáig vezették Mendelssohnt, hogy a szánalmat a tragédia legjelentősebb, de nem az egyetlen szenvedélyének téve meg, elragadtatva kijelentse: „Az, amit a szomorújátékban félelemként ismerünk, nem több, mint a szánalom, amely hirtelen ránk tör; mert a veszély sosem minket fenyeget, hanem társainkat, akiket szánunk.”²³

A vita hevében

Lessing Mendelssohnak ebben a gondolatában megtalálja a probléma kulcsát, szó szerint átvéve azt: „A félelem a tragédiában semmi egyéb, mint mikor a szánalom hirtelenjében ránk tör...”²⁴. A már említett két vitatott alaptételt, melyek szerint „a tragédiának nemesbíteni kell”, illetve „a tragédiának szenvedélyeket kell ébresztenie”, amelyek közül Nicolai csak a másodikat tartja elfogadhatónak, Lessing összekapcsolja, mert az első „csupán a végcél jelzi, míg emez az eszközöket is megragadja. Ha megvannak az eszközeim, elérem a végcél, fordítva nem... Most gondolataimmal kell vesződnie, melyekben kifejttem, szerintem hogyan kell értenünk a régi filozófus²⁵ tanítását, no meg azt, hogy az én elképzelésem szerint miképp nemesbíthet a tragédia a szenvedélyek felkeltése révén.”²⁶ A Nicolai által megnevezett harmadik affektus (érzelem) a csodálat (Bewunderung), amelyet Lessing száműz a tragédiából („a tragédiában a csodálat ... a fölöslegessé vált szánalom”²⁷; „a csodálat határt szab a szánalomnak”²⁸: „a tragédiában a csodálat semmi egyéb, csak nyugvópontra jutott szánalom... A csodálat a tragédiában tehát nem külön érzelem, hanem

²³ in: Schulte-Sasse, 160.

²⁴ Levél Nicolaihoz 1756 novemberében.

²⁵ azaz Arisztotelész

²⁶ Levél Nicolaihoz 1756 novemberében

²⁷ u.o.

²⁸ u.o.

csupán a szájalom egyik alkotóeleme.²⁹; „mindazonáltal a csodálatot számúznunk kell a tragédiából.”³⁰), nagyon foglalkoztatja Mendelssohnt. Ő a csodálatot a következőképpen határozza meg: „Akkor kerít bennünket hatalmába a csodálat, amikor egy emberben olyan jó tulajdonságokat fedezünk fel, melyek túlszárnyalják a róla vagy magáról az emberi természetről kialakított elképzelésünket.”³¹ Lessing ezt a tételt rögtön kétségbevonja, és azt állítja, hogy „ha valakiben olyan jó tulajdonságokat veszek észre, melyek túlszárnyalják a róla kialakított véleményemet, akkor nem csodálom (*bewundere*) őt, hanem csodálkozom (*sondern ich verwundere mich über ihn*)”, következésképpen „a csodálat akkor helyénvaló, ha valakiben oly nagyszerű tulajdonságokat fedezünk fel, amelyeket az emberi természetről magáról sem feltételeztünk volna”³². Az 1756 november 23-i levélnek, melyet Mendelssohn Lessinghez intéz, egy másik sokat vitatott mondata az, amelyben Mendelssohn azt állítja: mit sem von le a csodálat érzéséből az, hogy gyöngíti, sőt föl is számolja a szájalom érzését. Válaszul erre Lessing azt tanácsolja Mendelssohnak, hogy „kérje az erény bocsánatát, amiért alárendelte a csodálkozásnak”³³. De Mendelssohn nem teszi ezt meg, sőt, az 1756 december első felében Lessinghez címzett levelében a következőket veti kedves barátja szemére: „Azt hiszem, hogy a jelenlegi politikai események ösztönzik Önt arra, hogy a csodálatot a csodálkozással tévessze össze”³⁴, majd így folytatja: „...képes a csodálat bennünk olyan követésre méltó cselekvéseket gerjeszteni, amelyeket az ész erkölcselennek tart? – hallom Önt kérdezni. Meghiszem azt! – válaszolom én, és ez az egyik oka annak, hogy Nicolai úr rábirt ama tétel elfogadására, hogy a szomorújáték végcélja nem az erkölcsök nemesítése... Sőt, a szájalom is képes erkölcselenségre buzdítani bennünket, ha azt nem az ész irányítja, az a hideg szimbolikus értelem, melyet a színházból feltétlenül számúzni kell, ha az ember gyönyörűséget akar szerezni magának.”³⁵ Lessing higgadtságra inti Mendelssohnt: „Mert nem akármilyen gyönyörűséget kell várnunk a tragédiától, mondja Arisztotelész,”³⁶

²⁹ Levél Mendelssohnhoz 1756. december 18.

³⁰ Levél Mendelssohnhoz 1756. november 28.

³¹ Lessing idézi, in: Levél Mendelssohnhoz 1756. november 28.

³² u.o.

³³ u.o.

³⁴ Mendelssohn levele Lessinghez, Schulte–Sasse 70.

³⁵ u.o., 73.

³⁶ Arisztotelész: *Poétika*, 55–56.: „A félelem és a szájalom létrejöhet a dráma látványából, de magából a cselekményből is. Ez utóbbi az előnyösebb, és az

hanem azt, ami a sajátja³⁷, és felhívja Mendelssohn figyelmét arra, hogy amikor a csodálat utánozni-akarást szül, „mindazonáltal eme akarat ... csupán pillanatnyi”³⁸; „a csodálat révén testünk ügyesebbé és hajlékonyabbá válhat, ám lelkünk jottányival sem lesz erényesebb”³⁹. Összefoglalva: „a tragédiának csak a maga általánosságában kell a szánalmat fölébresztenie bennünk, nem pedig ebben vagy abban az esetben.”⁴⁰

A mendelssohni fordulat

Lessing szavai hatással voltak Mendelssohnra, aki 1757 januárjában írt levelében (amelybe Nicolai is besegített) elismeri, hogy a szánalom inkább tud ránk intuitíven hatást gyakorolni, mint a csodálat. „Úgy gondolom, könnyebb az utánzott szánalom segítségével bizonyítani, hogy az utánzat hasonló az utánzotthoz, mint ugyanezt a csodálat révén elérni...”⁴¹ Mendelssohn leveléhez csatolja „Beykommende Blätter”-ként az emberi hajlamok uralmáról szóló írását, amelyben a szépművészeteket a természet utánzásaként határozza meg, és amelyben az utánzás értékességét az illúzió fogalmának bevonásával bizonyítja. Mendelssohn a szépséget nem új, heterogén megismerési közegként értelmezi, hanem az esztétikai gyönyör forrásának minősíti. A szemlélethez az élvezet egy specifikus formáját rendeli hozzá, s ezzel egyszerűen megfosztja a művészetet a racionalitás igényétől. Bár Mendelssohnál az élvezet legmagasabb foka az értelmileg belátható tökéletességre vonatkozik, az a mindent összefogó szemlélet, amelyben az intuitív és szimbolikus ismeret egybeesik, csak Istennek jár ki.

Az esztétika kivonta saját alapjait a metafizika irányítása alól, és a pszichológiához rendelte hozzá, amely többé már nem a metafizika ágaként ismert képességpszichológia, hanem egy független empirikus gyönyör- illetve érzelemelméleti építmény –

illik a jó költőhöz. (...) A látványosság keltette hatáshoz művészietlen és külsőséges eszközök is elegendők. Azoknak, akik a látványosság által nem a félelmetes, csak a csodaszertű hatást váltják ki, semmi közük a tragédiához; mert nem akármilyen gyönyörűséget kell várni a tragédiától, hanem azt, ami a sajátja. Mivel pedig a költőnek a szánalomból és félelemből származó gyönyörűséget kell felidéznie utánzás által, világos, hogy ezt az eseményekbe kell beleköltenie.,,

³⁷ Levél Mendelssohnhoz 1756. december 18.

³⁸ u.o.

³⁹ u.o.

⁴⁰ u.o.

⁴¹ In: Schulte–Sasse, 89.

Locke pszichologista empirizmusának hatásait viseli. Mendelssohn a művészet princípiumát abban a képességben látja, hogy az esztétikai gyönyör forrása legyen, ezáltal a tetszésítéleteknek nincs többé szüksége az ész felügyeletére. A gyönyör, melyet egy műalkotás kelt, mint az esztétika végcélja elsődleges és alapvető, de az az érzéki és szemléletes ismeret, hogy egy tárgy megtetszik nekünk, másodlagos és esetleges, noha a gyönyör és a tetszés-ítélet egymás nélkül nem gondolhatók el, hiszen az esztétikai gyönyört közvetlenül és csalhatatlanul elkíséri a tudatosság, hogy nekünk ez a tárgy tetszik. A szépség intuitív megismerése következképpen nem jelent mást, mint az esztétikai gyönyör intuitív ismeretét, amely minden tetszésítélet előfeltételében ott bujkál. Egy szép tárgy fölötti elmélkedés keltette esztétikai érzés Mendelssohn szerint önmagában nem képes erkölcsi nemesbítésre, legyen az az érzés szánalom, csodálat vagy akármilyen más, amit a műalkotás előidézhet. A mendelssohni esztétika tehát többé-kevésbé empirikus-pszichologizáló tudomány, vizsgálatának középpontjában a művészeti élmény áll. Amennyiben az esztétikai érzések jelentik a művészet célját, az esztétika középponti kérdése az, hogy milyen körülmények között kelthetők fel ezek az érzések. Mendelssohn úgy gondolja, hogy egy műalkotás érzésterébe való behatolás csupán esztétikai illúzió felkeltése révén lehetséges, másfelől pedig a művészi másolatoknak az eredeti természeti ösképekhez való hasonlatossága által, mert az esztétikai élvezet legnagyobb részben a szemléletes hasonlóság elvén nyugszik. A költőnek tehát be kell hódolnia a természet utánzása elvének, mivel az a természeti tárgynak egyszerű utánzása legkevésbé sem alkalmas szenvedélyek gerjesztésére.⁴² A természet utánzása a *natura naturans* értelmében a művészi forma Egységének létét biztosítja a Sokaságban. A költő szubjektív teljesítménye az egység megalkotásában rejlik, ez pedig a korlátolt emberi szemléző-képességhez van méretezve. Az egység igénye Mendelssohnnál az érzéskélmény egyforma- illetve egyfajtaságára utal. Az esztétikai illúzió az *alsó* lélekerők művészi ráhatásának élménye, a hamis jellem illúziója pedig a *felső* lélekerő latens tudatosságának következménye. Mendelssohn a pillanatnyi művészi élményben empirikusan is igazolható általános interferenciát fedez fel a felső és alsó lelkerők között, s ebben a felső lélekerő nyomása pszichológiailag magyarázható „melléktünet” csupán: nem veszélyezteti a művészeteknek a gyönyör princípiumán alapuló önállóságát.

⁴² Arisztotelész: *Poétika*, 33: „Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithüramboszkköltészet... egészében véve mind utánzás.”

Esztétikum és erkölcs

A Mendelssohn és Nicolai közötti különbség nem az, hogy utóbbi az előbbi állásfoglalásnál szenzualistább⁴³, hanem az, hogy Nicolai (a filozófiában nem éppen járatos Dubost utánczó) magyarázata a szomorújáték alapelveiről kissé beszűkültnek látszik Mendelssohn filozofikus lángelméje mellett, aki a szenzualisztikus művészetprincípiumot egy olyan leírható rendszerbe próbálta beilleszteni, amelyben a racionalizmus (mint a metafizika uralkodó területe) kibékül a szenzualizmussal (amely az esztétika világát uralja). Mendelssohn Leibniztől kölcsönzi a monaszokban eleve benne rejlő képzetalkotásra irányuló törekvésnek a fogalmát, a képzelőtevékenység valóságát és örömet, valamint a már Leibniznél és Wolffnál is meglévő különbségtévet a képzelet alanyi, illetve tárgyi vonatkozású összetevői között. Lessing nem marad meg Nicolai szenzualista következményeinél, hanem rákérdez azokra, arra, hogy lehetnek-e azok egyáltalán a tragédia végcéljai. Nicolai és Mendelssohn egyetért abban, hogy az esztétikai élvezet és a művészet erkölcsi hatása elkülönül egymástól; a gyönyörnek szubsztanciális, az erkölcsi hatásnak pedig akcidentális jelentést tulajdonítanak. Mendelssohn az erkölcsi cselekvést világos döntés eredményének tekinti, a költemény csak egy erényes cselekedet motivációit képes erősíteni, azonban nem képes erkölcsiséget megalapozni. Ezzel szemben Lessing egybefűzi az esztétikai gyönyört és erkölcsi következményeit. Lessing már 1751-ben erkölcsi funkciót tulajdonított az érzékenység felfokozódásának: „A széptudományok és a szabad művészetek érzékennyé teszik az embert, lefejtik róla a faragatlanság bilincseit, melyet a bölcs természet rakott rájuk.”⁴⁴ Lessing tragédiaelméletében a szenvedélyek szánalom általi felkeltése, valamint ennek erkölcsi hatása összefonódik. Mendelssohn, amint az a levelekből is kiolvasható, a szánalmat pillanatnyi és egyéni (individuális) élvezetként értelmezi. Az esztétikai gyönyör érzése így értelmezve, az előadás vagy az olvasmány befejeztével, amikor az érzések fölött újra átveszi uralmát a felső lélekerő, egyszerűen véget ér, megszűnik. Lessing a szánalom keltette esztétikai érzést átértékeli, kimozdítja a mendelssohni individualitást a momentaneitás pozíciójából, mert az erkölcsi hatást tartós átalakító erőként értelmezi. Kevés-

⁴³ Amint azt Peter Michelsen a *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1966. decemberi számának 548–564. oldalain állítja.

⁴⁴ Karl Lachmann (szerk.): *Lessing Sämtliche Schriften*, Stuttgart 1886–1924, IV. köt, 387.

sel a szomorújátékról szóló levezetés előtt, 1755 decemberében írja Lessing Mendelssohnnak, aki az erkölcsiséget úgy határozza meg – Lessing szavaival – mint: „törekvést arra, hogy tökéletessé tegyen; én – folytatja Lessing – egy dolognak azt a minőségét értem ezalatt, melynek következményeként bárki tökéletesedhet.”⁴⁵ Mendelssohn az erkölcsöt világos, szimbolikus racionális következtetésekre alapozza. Egy karakter tökéletessége ennél fogva az erkölcsi teljesítmény hatása, azé az igyekezeté, amely arra irányul, hogy az észíteleteket behelyezze a cselekménybe. Lessing ezzel szemben az erkölcsöt mint „egy dolog minőségét” határozza meg. Ez a minőség vagy állapot az érzékenység. Nicolaihoz azt írja Lessing 1756 novemberében, hogy a tragédiának „nem csupán arra kell tanítania, hogy részvétet érezzünk egyik-másik szerencsétlenül járttal szemben, hanem annyira érzékennyé kell tennie bennünket, hogy a balsors sújtotta emberek, bárkik legyenek is, mindig, mindenkor meghassanak, és szájalmat ébresszenek bennünk... Az együttérzésre leginkább képes ember a legjobb ember: valamennyi társadalmi erény gyakorlására, a nagylelkűség valamennyi fajtájának kinyilvánítására a leginkább alkalmas.”⁴⁶ Lessing vitatja a mendelssohni csodálat pillanatnyi és sajátos erkölcsi hatását,⁴⁷ félreállítja azt, előtérbe helyezve a szájalomról alkotott felfogását: „Mennyivel jobb és biztosabb hatást gyakorol ránk a szájalom!...”⁴⁸ A szájalomnak a tartós készenlét pozíciójában kell részt vennie a szenvedélyélmény, az érzésre irányuló hajlamaink felépítésében. Ezért a pillanatnyi és sajátos gyönyört okozó csodálatot teljesen ki kell zárni a tragédia belső rendjéből: „A csodálat a maga közönséges értelmében, mely szerint nem más, mint valamilyen rendkívüli tökéletesség fölött érzett különleges tetszés, az utánpótlás révén nemesít, az utánpótlás ellenben föltételezi annak az erénynek a tökéletes megismerését, melyet utánozni akarok. Hányan ismerik föl ezeket az erényeket? S ha egyszer nem ismerik föl, akkor vajon nem marad terméketlen a csodálat is? A szájalom azonban közvetlenül is nemesebbé tesz; nemesebbé tesz bennünket, anélkül, hogy magunknak bármit kellene tennünk; nemesebbé teszi az eszes embert csakúgy, mint az ostobát.”⁴⁹

⁴⁵ in: Schulte–Sasse, 212.

⁴⁶ Levél Nicolaihoz 1756 novemberében.

⁴⁷ Levél Mendelssohnhoz 1756. december 18.

⁴⁸ u.o

⁴⁹ Levél Mendelssohnhoz 1756. november 28.

Biró Csongor

Habár Mendelssohn előtt ott lebeg mint idea a felső és alsó lélekerők harmóniája, a felső megismerőerő fenntartja, és fent kell hogy tartsa a központi vezérlő szerepét az élet minden pillanatában. Csak a felső megismerőerők képesek – a racionalista hagyomány értelmében – biztos ismereteket közvetíteni a jóról illetve a rosszról. Lessing a szenzitív-művészi megismerés közvetlen erkölcsi hatását fogadja el, és a felső lélekerőket felmenti a feltétlen erkölcsi vezetés terhe alól. A szenvedély felkeltése a tragédiában elválaszthatatlan az abból származó erkölcsi javaktól, melyek Lessing számára nem csupán lehetségesek, hanem szükségszerűek a művészet értékrendszerén belül.