

# FORMA ÉS ESZME

## Egy 1800 körüli fogalmi mező vázlata

### I.

„Szerelem danolni szeret. / Minden forma égből ered.”<sup>1</sup> Ezek a sorok, amelyeket Goethe 1807-es szonettciklusa mottójául választott, mutatják, hogy a forma goethe-i fogalmának esetében emfatikus fogalommal van dolgunk, amely akkora értelempotenciállal bír, hogy még önmaga mitikussá válását is képes előidézni. Ez a mitikus konfiguráció a *Pandora* című ünnepi játékban (1808) bontakozik ki teljesen, amelynek címadó alakját a „száz hasonlat s képben” alászálló „formaként” dicsőítik, aki minden „tartalmat” [Gehalt] megneemesít, miáltal (nem pusztán a rím kedvéért) a tartalomnak és saját magának is „hatalmas erőt” [Gewalt] kölcsönöz.<sup>2</sup> Öt évvel az ünnepi játék megírása után, 1813. január 15-én, Goethe egy Carl Friedrich Zelterhez írt levelében ugyanezzel a szóhasználattal él, amikor azt az immár tisztán elméleti megállapítást teszi, „hogy a művészet, amikor a legnagyobb művészen mutatkozik, olyan erőteljesen eleven formát teremt, hogy az minden anyagot megneemesít és átváltoztat” (FA II, 7, 149). A *Marienbadi elégia* szeretett nője is ebbe az összefüggésbe tartozik. Arról, hogy „sok változó alakban” „tisztán él minden modulata-képe”, (elégé absztrakt módon) ez áll ott: „s az egyből lassan száz lesz és ezer lesz, / ezer és ezer, s mindig kedvesebb lesz.”<sup>3</sup> Minden további nélkül folytathatnánk az idézetek sorát, és minden kontextusban, legyen az elméleti vagy poétikai, mindig csak az idézetek középpontjában álló szempontról lenne szó: a többes számban álló forma eredetéről; az Egyből való keletkezéséről, amely Egy ezekben – minden különbözőségük és változékonyságuk ellenére – azonos marad. Más szóval a Goethe-féle morfológiakoncepció központi problematikájáról van szó. „A megszokott módon ragaszkodni a *formához*”: így pozicionálja Goethe saját kutatásának morfológiai kiindulópontját a „magyarázat” egyéb „fajtáival” szemben, mint amilyen például a „mechanikus”, a „kémiai” és a „szellemi”.<sup>4</sup> Tudományának tárgya a forma, pontosabban az alak, miközben ezeken beszédesen nem valami mereven rögzített, hanem valami próteuszi dolog értendő, amint azt a sokat idézett mondat rögzíti: „Az alaktan: átváltozástan” (FA I, 24, 349). A következő vizsgálódások tárgya a morfológiai szemléletmód hordereje az esztétikai területén. A következő fő tézist kell próbára tenni: a morfológiakoncepció esztétikai jelentősége nem csupán abban áll, hogy Goethe klasszicista módon előnyben részesíti a formai elemeket, hanem magának a formafogalomnak a korszakos átalakulásban. A morfológiai koncepció bevezetése a művészetelmélet területére szemantikai változást okoz, és az esztétikai forma új értését hívja elő. Ennek az újításnak a dimenzióit tárgyalom a következőkben főként Goethe-szövegek alapján, de szinkron és diakron összehasonlításokon keresztül is.

A keretként szolgáló tézis Goethe morfológiáját a kulturális önleírás szóképzésének olyan kiterjedt átalakulásaként értelmezi, amely leváltja az először az antikvitásban megfogalmazott és az európai gondolkodási hagyományban viszonylag állandósult *eidetikus* forma fogalmat, és egy *endogén* forma fogalomra cseréli. Ez a szemantikai eltolódás része az óeurópai fogalmi tektonika fundamentális átrétegződésének, amely egész Európára kiterjedően a romantika fellépésével jelenik meg. Hogy ezt az értelmezési sémát teljessé tegyem, kiegészítem egy posztromantikus, tehát a modern típussal, amely *konstruktivista* forma fogalomnak nevezhető, kialakulása pedig 1900 körülre tehető. Így néz ki az itt javasolt, a weberi értelemben ideáltipikusnak mondható klasszifikáció:

- a) *Eidetikus formakoncepció*: a forma mint a tárgy identitását biztosító körvonal, amelyet elmélet útján szublimálnak egészen addig, amíg időtlen lényeggé vagy konceptuális konfigurációvá nem válik; erősen hangsúlyozzák az anyagság és az időbeliség területével való szembenállást, amelyeket léthiányosnak tekintenek; a forma reprodukcióját az imitáció- vagy az emanációmodell szerint képzelik el, az ennek megfelelő értékelési sémával együtt.
- b) *Endogén formakoncepció*: a forma mint az önmaga általi kialakulás folyamata a variancia és invariancia összjátékában; a forma és az anyag viszonyát nem ellentétként, hanem áthatásként fogják fel; ellentétes értékű immár a megszilárdult, halott, külső forma, valamint az elvonatkoztatás válik; a reprodukciót létrehozásként / nemzésként / képződésként fogják fel.
- c) *Konstruktivista formakoncepció*: a forma mint határhúzás; az aktus- vagy tételezésjelleggel hangsúlyozzák, ennél fogva a formaadó elválasztás kontingenciáját; a forma differenciajellege – akár a háttérhez, akár a környezethez, akár más formákhoz képest – kerül előtérbe; a reprodukciót iterációként értik.

Az itt felvázolt három formakoncepciót akár tulajdonnevekkel is elláthatnánk, úgymint: a) Platon,<sup>5</sup> b) Goethe, c) Saussure, az alakelmélet kidolgozói vagy Luhmann,<sup>6</sup> hogy specifikus korpuszokhoz kötődhessenek. Mindeközben nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy ez a tipizálás csupán heurisztikus funkcióval bír: arra való, hogy történeti-elméleti keretbe foglalja a következő fejtegetés tárgyát, és hogy ezáltal tájékozódási pontokkal szolgáljon az itt következőkhöz. A háromtagú paradigma semmiképp sem hivatott azt sugalmazni, hogy a történeti-szemantikai változás összemérhetetlen episztemikus modellek közötti hirtelen ugrásokban menne végbe. Épp ellenkezőleg: az elmélet történetét végig meghatározzák a fennálló problémák – mint például a lehatárolás problematikájának vagy az időbeliség kérdésének – folytonosságai. Ezen felül az inspiráló újraolvasások fontos forrásait jelentik a fogalmi innovációnak. Így nemrégiben Frederick Beiser azzal a régebbi Goethe-kutatás<sup>7</sup> által is képviselt érveléssel állt elő, hogy a romantika csak a Platon-recepció felől érthető meg megfelelő módon.<sup>8</sup> Egy másik, a mi kérdésfelvetésünk számára különösen releváns példa: Merleau-Ponty első könyvében, *A viselkedés szerkezetében* [*La Structure de comportement*] a forma fogalom olyan olvasatára bukkanunk, amely megdöbbenően közel áll Goethe-hez; olyan affinitás ez, amely talán azzal a mérvadó jelentőséggel magyarázható, amellyel Kurt Goldstein *Az élő szervezet felépítése* [*Der Aufbau des Organismus*] című műve – amely újra és újra kifejezésre juttatja egyetértését Goethe tudománykoncepciójával – bírta a francia fenomenológus számára.<sup>9</sup> Röviden: a három formamodell, amelyeket a fenti tipizálás által megkülönböztettünk, sokszorosán összefonódik egymással, és történeti egymásra következésükre reprimák és egyidejűségek nyomják rá a maguk bélyegét. A klasszifikáció az elvonatkoztatás teljesítményén nyugszik, a fejlődési sort nem közvetlenül képezi le, hanem a benne rejlő legfontosabb feszültségeket modellezi.

Hogy végre Goethéről is szó essék, kiindulópontként egy viszonylag korai, még a morfológiai koncepció kialakulása előtti szöveghez fordulok, méghozzá az 1776-ban publikált *Goethe levéltárcájából* című gyűjtemény bevezetőjéhez. Ott van szó a „belső formá[ról] [...]”, amely minden más formát magába foglaló.<sup>10</sup> A „belső forma” [innere Form] fogalmát gyakran Shaftesbury „belső formájának” [inward form] közvetlen átvételeként értik.<sup>11</sup> Jelentős elmozdulást mutat azonban az, ahogyan Goethe használja ezt a fogalmat, amiről

leolvasható a formáról való gondolkodásának különös szándéka. Shaftesbury ugyanis három formaréteget különít el: először is a külsőleges tárgyak alakjait, aztán a „belső formát” mint az emberi tevékenység általi formaadás szellemi kapacitását, végül e rétegek mind-egyikét maga alá rendelő harmadik rendet, a metafizikai formát:

És ehelyütt váratlanul felfedezted a szépség ama harmadik rendjét, amely nemcsak azt formálja, amit pusztá formáknak nevezünk, hanem azokat a formákat is, amelyek formálnak. Mert mi magunk is az anyag jelentős mérnökei vagyunk, és formába öntött, saját kezünkkel alakított élettelen testeket tudunk felmutatni, de az, ami magukat az elméket alakítja, magában foglalja mind azt a szépséget, amelyet az az elmék alakítottak, következésképpen ez minden szépség elve, forrása és kútfeje.<sup>12</sup>

Goethe a Shaftesbury által kibontott metafizikai három lépcsős szerkezetet kettősséggé vonja össze, amely a külsőleges, többes számban vett formakonkréciókat egy azokat magában foglaló és magából kieresztő, egyes számban vett „belső formára” vonatkoztatja. Így kioldva Shaftesbury hierarchikusan tagolt sémájából a „belső forma” fogalma azonban ingatagga és nehezen megragadhatóvá válik. A művész ugyan hozzáfér az „érzésen” keresztül, és csak az efféle hozzáférés biztosítja, hogy a többes számban vett formák, amelyeket létrehoz, ne legyenek a „szellem [...] torzszülöttei”.<sup>13</sup> A „belső forma” goethei koncepciója azonban nem pusztán a formaadásnak a művész elméjében gyökerező kapacitását jelöli. Örökölt valamit Shaftesbury metafizikai formarétegeből is, amennyiben transzcendálja a művész individualitását. Goethe a formának ezt a transzindividuális formaegységét „természetre” kereszteli, még hozzá a maga egészében vagy, amint ebben a korai szövegben áll, a maga „kiterjedtségében” elgondolt természetre. Ezzel kikristályosodik az a fogalmi konfiguráció, amely általában bizonyul alapvetőnek Goethe formáról való gondolkodása számára. A kétrétegű formakoncepció lehetővé teszi azt az elméleti műveletet, amely egyrészt az egység és a sokaság kategóriái, másrészt a mindenség és az individualitás kategóriái között oszcillál. Ennek megfelelően a belső forma érzéséből kialakult formakonkretizálásokról ezt mondja: „Minden formában, a leginkább átértettben is, van valami igaztalan; de hát a forma egyszer s mindenkorra az az üveg, amelyen át a kiterjedt természet szent sugarait gyűjtjük az emberi szívre tűzpillantásként!”<sup>14</sup> A többes számban vett formák, mivel az egyetlen, minden formát magában foglaló forma hiteles származékai, mintegy a természetegész perspektivikusan megtört (és ebben az értelemben „igaztalan”) koncentráldásának pontjai is.

Ily módon ez a korai szöveg két, a vizsgálódásunk számára akár vezérfonálként is szolgáló alakzatot ad a kezünkbe: a kétrétegűség alakzatát, amely a forma fogalmat és annak szinonimáit két síkon helyezi el, amelyek között a közvetítés az elmélet útján zajlik, valamint a *pars pro toto* alakzatát, amely az egyes formajelenségeket egy átfogó totalitásként elgondolt egészre vonatkoztatja. Egy harmadik alakzat is kivehető ebből a korai publikációból, még hozzá abból a szakaszából, amely Étienne-Maurice Falconet szobrászatról szóló írásához kapcsolódik. Ott ez olvasható: „Vedd most a *megmaradást* Egyetlen Formánál *mindenfajta* megvilágításban, s az mind elevenebb, igazabb, teljesebb lesz, mígnem végül te magaddá válik.”<sup>15</sup> A módszeresen begyakorolt, a tárgyhoz simuló szemlélet episztemológiai alakzatról van szó, amely úgy sajátítja el a formát, hogy utánalkotja annak belső törvényszerűségeit. Ezt az alakzatot úgy is hívhatnánk, hogy 'a szubjektum és objektum azonos-sága a jelenségben', de úgy is, hogy 'spontán receptivitás'. E három alakzat összefonódásából keletkezik az endogén forma fogalom goethei variánsa.

## II.

A pontosságra törekvő megértésnek Goethe teoretikus fáradozásai közül talán az áll ellen a legmakacsabban, ahogyan Goethe ezzel a kétrétegűséggel bánik. Mert Goethe egyfelől külön akarja választani e két szintet – az ősfomat, valamint az empirikus módon előbuk-

kanó formákat és alakokat –, másfelől ragaszkodik ezek kölcsönös függőségéhez. Az 'ősforma' kifejezés egyébként nem magától Goethétől származik, hanem attól az August Johann Georg Carl Batsch-tól, aki nagyon érthetően fogalmazza meg Goethe *A növények metamorfózisa* [*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*] című írásáról 1802-ben megjelent recenziójában a döntő tényállást: „Ennek során [Goethe] mindenhol megmutatja, hogy miként történnek az átmenetek a növények egyik részéből a másikba a szerveződéssel ugyanazon ősfelműjének azonosságából következőleg.”<sup>16</sup> Maga Goethe kerüli, hogy az invariancia rétegét a forma fogalmával jelölje, ehelyett inkább az 'őskép', a 'séma', a 'típus' és végül – némi metafizikai hangsúllyal – az 'eszme' fogalmait használja. Erre a terminológiai problémára nem szeretnék kitérni, mivel az érvelés jelenlegi, esztétikai érdekeltégű összefüggésének az volna a lényege, hogy az ősfelmű vagy eszme főképp egyfajta 'átmenetiségben' jelentkezik, s ennyiben időbeli kibomlásra utalt, még akkor is, ha nem oldódik fel teljesen a szukcesszivitásban. Gondoljunk ebben az összefüggésben a *Jól megjegyzendő* [*Wohl zu merken*] című vers utolsó versszakára, amelyben a felhőtípusok „Howard-féle megkülönböztetésével” felvértezett „festőről” vagy „poétáról” ez áll: „Akkor hagyja érvényesülni a karaktert; / de a légi világok azt adják meg neki, / ami átmeneti, ami enyhe, / hogy ezt ragadja meg, érezze és alakítsa.”<sup>17</sup>

Goethe tehát meg kívánja őrizni az ősfelmű vagy eszme törvényjellegét, ám anélkül, hogy az időtlen merevségbe dermedne. Bizonyára ez az oka a szimmetriafogalomtól való idegenkedésének is, ami gondolkodását mindvégig jellemzi.<sup>18</sup> Így harangozza be az 1794-ben Schiller számára megküldött, a szerves természetekről szóló tanulmány azt a gondolkodásmódot, amely „az arány fogalmát, amelyet mindig csak számmal és mértékkel vélnek kifejezni, [...] szellemibb képletekkel” állítaná fel. Úgy is mondhatnánk: hajlékonyabb képletekkel, olyanokkal, amelyek 'engedékenyebbek'. Olyan képletek lennének ezek, amelyek egyszerre esnek egybe „a legnagyobb művészek eljárásával”, és ölelik fel „a természet szép alkotásait [...], amelyek időről időre elevenen megmutatkoznak”.<sup>19</sup> Az ilyen képlet megfelelőségének a mércéje az volna, hogy képes eleget tenni az átmenetiségnek mint az eszme konstitutív mozzanatának. A szerves természetek szépségéről szóló tanulmány egyébként az eszme és az esztétikai forma összefüggésének további két fontos aspektusát teszi felismerhetővé, amelyeket ehelyütt említeni érdemes. Végezetül ugyanis Goethe kiemeli, hogy – a szépség eszméjének szellemi képletéből kiindulva – meg lehetne „vizsgálni”, „miként lehet karaktereket létrehozni anélkül, hogy elhagynánk a szépség köreit” (FA I, 24, 221). A szépség formaeszmeje másképpen szólva generatív elv, épp úgy, ahogy az ősnövény eszméje alapján „a végtelenségig lehet aztán további növényeket kitalálni”, amelyek „belső igazsággal és szükségszerűséggel bírnak”.<sup>20</sup> A második említendő aspektus az eszme és determináció közötti különbséget érinti. Ahhoz ugyanis, hogy a sokféle mozgás végrehajtására vontakozó szabad önmeghatározás a szerves természetek szépségének konstitutív eszméjeként megjelenhessen, nem valósulhat meg egy egyedi mozgás végrehajtásában. A szépség eszméje mint olyan kizárólag a nyugalomban mint a potencialitás fizikai megfelelőjében mutatkozik meg. Amint egy állat a tagjait „valóban kénye-kedve szerint használja, akkor a szépség eszméjét azon nyomban elnyeli a helyénvaló, a kellemes, a könnyed, a pompázatos stb. benyomása.” (FA I, 24, 220sk.) A torzító rögzülésnek ez a dinamikája Goethenél több helyütt megállapítható: az empirikus létezés küszöbének átlépése szakadást idéz elő az eszmében.<sup>21</sup>

A forma és időbeliség problémája különösen megvilágító módon kerül napvilágra egy eredetileg 1805-ban papírra vetett szövegrészben, amelyet Goethe később felvesz a *Wilhelm Meister vándorévéibe*. Itt jegyzi meg, hogy a „régbbi és újabb korok idealistáinál” észlelhető tendencia, miszerint „oly élelken kívánják megszívleltetni amaz Egyet, amelyből minden fakad, s amelyre minden ismét visszavezethető volna”, azért érthető, mert „az életadó és rendező elv a jelenségben természetesen annyira szorongattatik, hogy alig van menekvése”.<sup>22</sup> Nyomban erős ellenvetéssel egészíti ki a helyeslő megjegyzést, amely a determináció általi torzulás imént tárgyalt gondolatát variálja: „Hanem másfelől ismét megrövidítjük magunkat, ha a formálót és magát a magasabb rendű formát valamely külső-belső érzékeink elől egyképp elenyésző egységbe kényszerítjük.”<sup>23</sup> Hogy ezt a kétértelmű állásfoglalást a helyén tudjuk kezelni, fel kell elevenítenünk, hogy egy Plótinosz *Enneasz*aiból

származó érvélsre vonatkozik, méghozzá arra a részre (V, 8, 1), amely a szépséget – főként a művészi szépséget – tárgyalja. Azaz: a forma plótinoszi szublimálását az Egy idő és kiterjedésnélküli lényegévé, valamint az ezzel együtt járó tételt, mely szerint minden anyagi dolog, minden megjelenő mű<sup>24</sup> léthiányos, Goethe minden idealista pozíció – legyen az antik vagy modern – leggyengébb pontjaként állítja be. Ellenvetését a következőképpen indokolja:

Emberek lévén, rá vagyunk utalva a kiterjedésre és a mozgásra; ebben a két általános formában nyilvánul meg az összes többi forma, különösen az érzékiek. Szellemi forma azonban sosem rövidül meg, ha a jelenségben megnyilvánul, feltéve, hogy ez a megnyilvánulás igazi nemzés, igazi továbbplántálás. A nemzett nem csekélyebb, mint a nemző, sőt, az eleven nemzés előnye, hogy a nemzett felül is múlhatja nemzőjét.<sup>25</sup>

Hermann Schmitz részletesen magyarázta azt a jelentőséget, amellyel ez a szöveghely általában véve bír Goethe gondolkodása számára.<sup>26</sup> Jelen érvelés kontextusában döntő tényezővé az eidetikus formafofogalom elutasítása válik, ami a forma kinyilvánításának transzcendentális feltételeként értett térbeli és időbeli tapasztalati kapcsolatra való hivatkozással történik. A forma fogalmának nincs értelme, ha nem vonatkozik e területre. Goethe azonban egyszerismind – ennyiben cseng egybe az ő pozíciója az idealizmussal – az eszme olyan fel fogásához is hű akar maradni, amely az eszmét szabályszerűségként veszi, amely számára lehetetlen, hogy egyedi, empirikus tapasztalati tartalmakkal kongruáljon. A dilemma megoldását így aztán a nemzés fogalmában találja meg. Kérdés, hogy miért éppen abban. Ha hitelt adunk néhány Itáliában írt, Karl Philipp Moritz-cal folytatott beszélgetés által ösztönzött jegyzetének, akkor a válasz így hangzik: azért, mert a „nemzés” a „létrehozás” különös esete, amennyiben minden élő test osztozik benne.<sup>27</sup> Az élet formaként hozza létre önmagát az invariancia és variancia feszültséggel teli térben. Ez a belátás teszi lehetővé az eidetikus formafofogalom meghaladását és helyettesítését az endogén forma koncepciójával.

Az e kétrétegűségben belüli közvetítés gyakran tárgya Goethe azon közleményeinek, amelyek a korabeli filozófiájához kapcsolódnak a *Morfológiai füzetek [Hefte zur Morphologie]* első kötetében. Így rögzíti Goethe a Schillerrel folytatott első beszélgetés összegzéseképp, amelyről a *Szerencsés esemény* című szöveg számol be, annak a gondolkodás számára megnyílt lehetőségnek a feltárását, amely képes meghaladni a kantianus idealizmus és a tapasztalathoz kötött empirizmus antinómiáját: „Ha ő eszmének tartja, amit én tapasztalatként hirdetem, kell hogy legyen a kettő között valami közvetítő, valami mindkettőre vonatkozó!”<sup>28</sup> De a közvetítés nem mindig sikerül problémamentesen, és emellett kifejezetten nehéz fogalomra hozni, ismeri el Goethe több megnyilatkozásában, például az *Aggály és odaadás* egyik szakaszában is:

Eszme és tapasztalat összekapcsolásának nehézsége igencsak gátlólag hat minden természetbúvárlásra: az eszme tértől s időtől független, a természetkutatás térben s időben korlátozott; ezért az eszmében szimultaneitás és szukcesszivitás bensőségesen összefonódik, a tapasztalat álláspontján azonban mindig szétválk, és az olyan természeti jelenség, amelyet az eszmének megfelelően egyidejűleg szimultán és szukcesszív jellegűnek kell gondolnunk, mintha egyfajta örületbe sodorna.<sup>29</sup>

Mivel a tapasztalat nem kerülheti el, hogy az egyidejű és a szukcesszív közötti megkülönböztetéssel dolgozzon, ezért aztán – legalábbis mindaddig, amíg ragaszkodik a megszokott érzékelési módjához – az eszme paradoxnak fog tűnni számára. Innen ered az az elidegenedést és apprehenziót kiváltó hatás, amelyet az eredményez, hogy az eszme belép a jelenségbe; ez Goethe számos megnyilvánulásának témája. Jelen kérdésfelvetés számára egy másik, ám ezzel rokon következmény bír jelentőséggel. Így hangzik: az esztétikai forma, amely az eszme jelenségbeli exemplifikációjaként határozható meg, eszmeeként nem érzékelhető, noha Goethe másfelől és teljes határozottsággal ragaszkodik ahhoz, hogy az érzéki jelenség a szépség és a kellem médiuma a képzőművészetek terén. Ezt a zavaró tényállást természetesen eltüntethetjük azáltal, hogy elkülönítjük a 'szemléletet' az 'érzékelés' normáltípusától, és előbbi felelősségi körébe utaljuk az esztétikai forma megragadását.

Elvben ez a helyes, vagyis a Goethe gondolkodásával egybevágó megoldás. Csakhogy az a veszélye, hogy figyelmen kívül hagyja az esztétikai szemlélet specifikus tárgyiaságát. Ezért inkább az *Aggály és odaadás* imént idézett passzusához csatlakozva állítom: a forma érteleme olyan specifikus időkonfiguráció, amely nem is az élet normális végbemenésének idején belül, de nem is teljesen azon kívül képződik meg. Ennek az időkonfigurációnak a tapasztalata inkább az egyidejűség és az egymásra következés egymást kizáró időmeghatározásai közötti oszcillációként alakul ki. Az eszme tapasztalatában tehát a szukcesszivitás a szimultaneitás aspektusából, a szimultaneitás pedig a szukcesszivitás aspektusából válik szemléletessé. Amint már utaltam rá, ezt a konfigurációt az 'átmenetiként' is meghatározhatjuk: állandóságként és ezzel együtt az egymásra következésben rejlő egységként. Ezért váltanak ki Goethéből különös lelkesedést azok a képzőművészeti alkotások, amelyek az idő „mozgalmas maradását”<sup>30</sup> egyetlen pillanathoz kötik, és így bontakoztatják ki. Gondoljunk a Laokoón-szobor „egyetlen rögzült villámcsapására”, amely azáltal valószínűsíti meg a patetikus szépség eszméjét, hogy rajta keresztül jut ábrázoláshoz – ahogyan Goethe *A Laokoón-szobor* című tanulmányában fogalmaz – a „tünékeny” „átmenet” „küzdés és szenvedés” között.<sup>31</sup> A cumai sír leírásánál a *Sendschreiben an Sickler* (1812) ugyanezt a tényt rögzíti, miközben felhívja a figyelmet egyfajta noetikus fordulatra, a mindennapi érzékelés határainak áthágására is:

Az átmeneteknek az a szép mozgalmassága, amit az ilyen művésznőkben csodálunk, úgy meredek meg itt egy pillanatra, hogy egyszerre pillantjuk meg az elmúltat, a jelenbelit és a jövőbelit, és már ezáltal földöntúli állapotba kerülünk. Ebben is annak a művészetnek a győzelme jelenik meg, amely a közönséges érzékiséget úgy változtatja át magasabb rendűvé, hogy az előbbinek nyoma is alig marad. (FA I, 19, 604.)

Ne hagyjuk, hogy a „földöntúli” hiperbolája félrevezessen bennünket. Nem olyan szemléletről van itt szó, amely minden érzékiségen túl időtlenül zajlik a tisztán szellemiben. Ha így volna, akkor azt a goethei értelemben vett „idealista”, s ennyiben téves következtetést ismételnénk meg, amely „a formálót és magát a magasabb rendű formát valamely külső-belső érzékeink elől egyképp elenyésző egységbe kényszeríti”. Ezt a téves következtetést Goethe azzal vonja vissza, hogy az eszme ábrázolásaként vett esztétikai formának egy specifikus idő-értelmet tulajdonít.<sup>32</sup>

### III.

Ez utóbbi megfigyelés a harmadik, Goethe formagondolkodása szempontjából mérvadónak mondott alakzat szférájába visz minket, mégpedig a jelenségbeli szubjektum-objektum azonosság vagy spontán receptivitás episztemológiai alakzatának a szférájába. „Az állandóan alkotó természet szemlélését” úgy begyakorolni, hogy végül az ember „a produkciójában való szellemi részvételre” alkalmassá váljon,<sup>33</sup> ez Goethének olyan alapvető ügye, amelyet mind tudományos, mind művészetelméleti és műkritikai munkáiban is kifejezésre juttat. Mivel ezt az alakzatot az újabb Goethe-kutatásban már részletesen tárgyalták, ezért itt most félretereszem, és a figyelmet a második gondolatalakzatra irányítom: a *pars pro totora*. Ezen az alakzaton kiütözköznek az endogén forma fogalom nemcsak metafizikai, de pszichológiai és alkotáselméleti dimenziói is. Forma és eszme összefüggését eddig az eszmefogalom regionális értelmének tekintetében tárgyaltam: ilyen volt például a patetikus szépség eszméje, a növény vagy az állat eszméje. Az eszmefogalomnak ez a fajta használata teljesen helyénvaló, mégsem szabad véka alá rejtenünk a tényt, hogy van az 'eszmenek' olyan koncepciója is, amely a szót kizárólag egyes számban használva szeretné látni: „Az eszme örök és egyetlen; hogy többesben is használjuk, nem rendjén való. Mindaz, amit így rögzíthetünk s szóvá tehetünk, csak az eszme manifesztációja; fogalmakat fogalmazunk meg, s ennyiben maga az eszme is: fogalom.”<sup>34</sup> Ugyanez a gondolat spinozai megközelítésben:

Ha a világ épületét legvégső kiterjedése és oszthatósága szerint nézzük, óhatatlanul feltolul az az elképzelés, hogy az egésznek alapját egy eszme képezi, melynek jegyében Isten a természetben, a természet Istenben öröktől fogva s mindörökké hat és munkál.<sup>35</sup>

Mi köze hát az eszmefogalom e változatának a formához, és főleg a művészi formához? A válasz, amelyre javaslatot teszek, a tárgyalás és szöveg olyan összefüggéseivel kötődik, amelyet néhány utaláson keresztül rekonstruálhatunk. Karl Philipp Moritz 1788-ban megjelent értekezése, *A szép alkotó utánzásáról [Über die bildende Nachahmung des Schönen]* lesz a kiindulópont.<sup>36</sup> Goethe 1789-ben adta nyomtatásba a szöveget kiadósan bemutató recenzióját. *A Második római tartózkodás* – ebben Goethe idéz is egy szakaszt az értekezésből – leírásai szerint, ez az értekezés „a beszélgetéseinkből alakult ki”, és kiderül belőle, „hogymilyen gondolatok tárulkoztak fel előttünk azokban az időkben, amelyek később kibontva, ellenőrizve, alkalmazva és elterjesztve meglehetősen szerencsés módon estek egybe a század gondolkodásmódjával” (FA I, 15.1, 572sk.). A *Morfológiai füzetek* első kötetének egyik bejegyzése, *Az újabb filozófia hatása* is említi a Moritz-cal Itáliában „művészetről és elméleti követelményeiről” folytatott beszélgetéseket, valamint „egy kis nyomtatott munkát”, amely „még ma is tanúsítja akkori termékeny homályunkat”.<sup>37</sup> Akárki volt is felelős az alapkoncepcióért, vitathatatlan, hogy Goethe a Moritz értekezésében megfogalmazott tézisek és a saját gondolatai között fennálló szoros rokonságot a Moritz-cal való együttműködést követően is felismerte. Ennek jogosságát most fogom megmutatni. Először azonban Moritz művének egy a jelen vizsgálódás szempontjából különösen releváns érvmeneit érdemel figyelmet, amely a művészi teremtés kérdése számára mintegy kozmikus, pontosabban természetfilozófiai helyet utal ki. Az érvelés legfontosabb lépcsői így foglalhatók össze:

1. A szépség mint önmagában teljes egész egyetlen instanciája és paradigmája a természet nagy összefüggése, annak mindent magába foglaló egysége. Ezzel ellentétben minden egyes tárgy kapcsolatok szövedékében áll, amivel másra utalnak, s ily módon nem képeznek egészt.
2. A természet végtelen egésze az ember végessége és korlátozottsága miatt sem az érzékelés, sem a képzelőerő, sem az értelmi megismerés számára nem hozzáférhető. Nem emelhető a kognitív módon megragadott tárgy státuszába.
3. A zseni antropológiai kivétel a hozzáférhetetlenség e szabálya alól, aki létezésének legmélyebb rétegében, amelyet Moritz 'tetterőnek' nevez, érintkezésben áll a természetegésszel, amit homályos – azaz: öntudatlan – sejtéssel fog fel.
4. Ezáltal a zseni metafizikailag feltételezett nyugtalanság vesz erőt, amely csak azáltal csillapítható, hogy a zseni önmagából megképzí az egész végtelenül sokféle viszonyait. Az így keletkezett képződmény a természetegész sűrítvényének, ennél fogva az önmagában teljes értelmében vett legmagasabbrendű szép hű képének tekintendő.
5. A szép tárgy teremtése annyiban rejti a kontingencia mozzanatát, amennyiben a természeti viszonyok egészének szükségszerűen valamely véges tárgyhoz kell tapadnia, amelyet az alkotó erő választ ki, saját individualitása által meghatározottan.
6. A szép alkotó utánzásának e folyamata összességében implikálja, hogy az énszerűség lemond az egész közvetlen megragadásának és a vele való összeolvadásnak az igényéről. Ez a lemondás a műben az énszerűség külsőlegessé tételével esik egybe. Amit az én nem tud megragadni, azt a rajta kívül eső mű foglalja egybe.

Hogymilyen sokrétűen és szorosan fonódik össze az itt vázolt érvelés a fiatal Goethe elképzeléseivel, azt ritkán vették figyelembe az időközben meglehetősen kiterjedté vált szakirodalomban. A megragadás vágyának pátosza, amely a zseni úrrá lesz a természet egészével szembeesülve, ismerős lehet a *Faust*-dráma korai változatából – „Végtelen Természet, támaszt nem adsz!” – vagy például a *Ganümedész* című versből: „Bár foghatnának / a karjaimba!”<sup>38</sup> A Moritz által használt egyik kifejezés ennek az egésznek a jelölésére – a „mindent körüláramló természet”<sup>39</sup> – az Ókeanosz-mítoszra játszik rá, az egész világot körülfolyló atya-folyamra, amely a *Mohamed énekében* a vágy célját jeleníti meg.<sup>40</sup> Jelen kérdésfel-

vetés szempontjából még fajsúlyosabb bizonyíték az a metafora, amelyet Moritz arra használ, hogy evokálja a természetegész általam „kondenzátumnak” nevezett sűrítését a keletkező műben. Az alkotóerőbe átfordult ’tetterőről’ ugyanis ez áll ott: „A nagy egész mindezen viszonyait, és bennük a legmagasabb rendű szépet, mintha csak sugari hegyén, kell egyetlen gyújtópontban összefognia.”<sup>41</sup> Csak kevesek fognak visszariadni a feltételezéstől, mely szerint e megfogalmazás a *Goethe levéltárcájából* bevezetője fentebb már idézett mondatának változata: „Minden formában, a leginkább átértettben is, van valami igaztalan; de hát a forma egyszer s mindenkorra az az üveg, amelyen át a kiterjedt természet szent sugarait gyűjtjük az emberi szívre tűzpillantásként!” Végül a Moritz által kiemelt mozzanatot, vagyis az énszerűség külsőlegessé válását az objektív műben, abban a folyamatszerűségben látjuk előrevetülni, amely Goethe 1775-ös svájci utazása során írt versében, a *Köldökszinóromon csüngve [Ich saug an meiner Nabelschnur]* (később: *A tavon*) címűben bontakozik ki. Miközben különösen az a tény sokatmondó, hogy Moritz a természet önreflexiójaként fogja fel a művet, amelyben az azt összefogni akaró énszerűség külsőlegessé válik és megszüntetve megőrződik:

[...] a természet mégiscsak *közvetve* teremtette a visszfényét [a valós és beteljesült szépnek] azon lényeken keresztül, amelyekben az ő képe oly elevenen nyomódott be, hogy ez a kép a természetet a maga számára a természet saját teremtményébe dobta vissza. [...] így – e megkettőzött visszfényel önmagát önmagában tükrözve, saját valósága fölött lebegve és libbenve – hozta létre azt a káprázatot, amely a *halandó szem* számára még nála magánál is izgatóbb.<sup>42</sup>

Ez egybevág Goethe verszárlatának költői képhasználatával és mondanivalójával – eltekintve Moritz erőltetett kifejezőmódjától:

Csillagok ezre gyullad  
és libeg a habokon már;  
puha ködbe fullad  
körben a tornyosuló táj;  
reggel üde szárnya  
járja az árnyas öbölt  
s érik-e? nézi magát a  
tóban a parti gyümölcs.<sup>43</sup>

Az itt rekonstruált intertextuális szövedék háttére előtt Moritz értekezése egy Goethe-szövegekről adott poetológiai olvasat elméleti feldolgozásának bizonyul. Ez az olvasat a szövegeket egy énszerű, közvetlenül az egészre törekvő szubjektivitás kiúttalan problematikája végiggondolásaként értelmezi. Röviden: „Ez a szerv azt kívánja, hogy a végtelenségig folytatódjon minden irányban. A környező egészt nem csak tükrözni akarja magában, hanem amennyire csak képes rá, maga a környező egész akar lenni.”<sup>44</sup> A problematika megoldását a gyújtópont figurája fogja jelenteni, az összetermészeti viszony-összefüggés egyéni leg perspektivált sűrítéseként. Egy efféle műalkotásbeli gyújtópont kialakulásával a művészi forma olyan egészként valósul meg, amely bemásolja magába a természet paradigmaticus egész mivoltát. Az én, aki képtelen közvetlenül uralma alá vonni az átfogó egészet, elmerül a kidolgozott műben, amely formai zártságában a természetegészt sugározza vissza. Így exponálódik tehát a mű általi közvetítésben a szubjektum és az abszolútum identitása.

A Goethe és Moritz közötti eszmecsereből származó elképzelés a rész és egész, véges és végtelen között közvetítő forma dinamikájáról tartós hatást gyakorolt Goethe esztétikai és természetfilozófiai gondolkodására. Kimutatható ez abban a szövegben, amely az 1807-es szonettciklust nyitja, és amelynek az általunk mindjárt az elején idézett verssor a mottója: „Szerelem danolni szeret. / Minden forma égből ered.”



## HATALMAS MEGLEPETÉS

Folyót bocsát ki felhős szikla-katlan.  
A sietős hab medrét fúrja, ássa.  
Bármit tükrözzön változó folyása,  
Tenger felé tör, föltartóztatlan.

De Oreas, daemoni forгатagban  
Mohón jön, hogy hevét a hűsbe mártsa,  
S erdőt, hegyet görgetvén szélcsapása.  
Kerítve tartja meredő falakban.

Hökken a hab, magát ámulva issza –  
Serczen, de enged – partot ver dagálya –  
Az atya-tengerhez hiába törne.

Csapkod s megáll, tóvá szorúlva vissza.  
S a csillaghad, egy új létet csodálva  
Nézi magát az éjjeli tükörbe.<sup>45</sup>

E szonett relevanciája az itt tárgyalt kérdésfelvetés szempontjából szerintem evidens; mindazonáltal kiemelendő a költői textúra néhány olyan szála, amelyek különösen szoros összefüggésben állnak az épp tárgyalt témával. Először is le kell szögezni, hogy a szonett Goethe költői fejlődésének éppen a szóban forgó szakaszára vonatkozik. Hiszen ez a szonett a *Mohamed éneke* fő alakzatának újrafelvételével indít, ahogy azt már a szakirodalomban is kimutatták,<sup>46</sup> mégpedig az óceán-anya vagy Moritz-cal szólva: a természet 'mindent körüláramló' egésze felé törekvéssel. De – és ezt tudtommal eddig még nem ismerték fel – a szöveg egyszersmind költői palimpszesztusként is leírható, amelynek árnyszerűen olvasható korábbi rétege az előbb idézett vers, a *Köldökszinóromon csüngve* nyomait mutatja.<sup>47</sup> Más szóval: a *Hatalmas meglepetés* annak a folyamatszerűségnek a költői figurációihoz nyúl, amelyet Moritz elméleti szempontból úgy ragadott meg, mint a mű formai zártságában elnyert közvetett vonatkozást a természet egészére. Goethe szonettje a végtelen felé törekvést, amely az óceánnal akar összekapcsolódni, egy határolt esztétikai forma foglatatába önti. Ez a formai lezárás a kifelé irányuló referenciát önreferenciára cseréli; az eredendően kifelé irányuló energiákat a műegység belső körforgásába csatornázza be. Az eredmény kettőzött tükrözés, amelynek maga a versláb 'hullámverése' a médiuma. A moritzi koncepció szerint, amelyet a fiatal Goethe némely munkája már ebből a szempontból is előrevetített, a formává válás nemzési folyamat.<sup>48</sup> A folyó beáramlása az őt befogadó „meredő falakba” [weite Schale], valamint az egyesülés eredményeként előálló új élet arról tanúskodnak, hogy e szonett alapjául is a nemzés modellje szolgál.<sup>49</sup> Ha a szonettet a Moritz értekezésében felvázolt formaelmélet háttére előtti olvassuk, akkor annak abban áll a legnagyobb nyeresége, hogy meg tudja magyarázni a hegyi nimfa és a nimfa zuhanásának a funkcióját – a vers talán leghomályosabb aspektusát. Oreas betörése, akinek a neve – a törekvés eredeti céljaként értett – „óceán” enyhe módosításaként olvasható, a kontingencia azon mozzanatát jelzi, amely Moritz szerint a művészi tárgy kiválasztásában rejlik az individuális művész által:

Mivel bizony a legfelsőbb rendű szép ezen lenyomata szükségszerűen valamihez kell, hogy tapadjék, így hát az alkotó erő, saját *individualitása* által meghatározottan, kiválaszt valamely látható, hallható, vagy éppen a képzelőerő által megragadható tárgyat, amelyre *kicsinyítő* mérték szerint viszi át a legfelsőbb rendű szép visszfényt.<sup>50</sup>

Az anyag, amelyet az alkotóerő megragad, és amelyre átviszi az egészre való törekvését, valami véletlen létező, „valamely” darab empirikus valóság, de éppen e véletlenszerűségben válik a művészi folyamat fontos mozzanatává, mert, így Moritz, „gátolja”<sup>51</sup> az alkotó-

erőt, és, amint Goethe szonettje mutatja, a formai lezárásban visszahajlik magára: „Kerítve tartja meredő falakban”, „Az atya-tengerhez hiába törne”.<sup>52</sup>

Kétségtelen, hogy az egész nyomatékositása, a végtelenre és az átfogóra való törekvés Goethén és Moritzon túlmenően mintegy kijelölte a horizontot, amelyen a formát a maga meghatározottságában elgondolták. Mindenütt a *pars pro toto* alakzata kerül előtérbe, ahol a forma metafizikai megalapozása a vita tárgya. Ezért fogalmazza meg Friedrich Schlegel így a forma imperatívuszát: „Jelentse minden költemény, minden mű az egészt, valóban és ténylegesen jelentse, és a jelentés és az utánalkotás által valóban és ténylegesen legyen az egész, mert hiszen a magasabbrendűn kívül, amelyre utal, csak ez a jelentés bír létezéssel és realitással.”<sup>53</sup> Ez az imperatívusz adta a romantikus műkritika programját, amely – ahogyan Walter Benjamin megmutatta – abban áll, hogy megszüntesse és az abszolútumra vetítse a műforma különösségét.<sup>54</sup> Schelling – hogy egy másik példát is említsünk – hasonló módon illeszti be *A művészet filozófiája* (1802–1803) című művébe a fejezetet, amelynek témája „a művészet különösségének avagy formájának megkonstruálása”.<sup>55</sup> Az 1800 körüli időszak majdnem teljes esztétikai szókészletét megejtő virtuozitással átrendező érvelés fő tézise, hogy az esztétikai formát a végtelen végesbe való, és fordítva, a véges végtelenbe való beleképzeléseként fogjuk fel. Ezenkívül Schelling és Schlegel munkái alapján világosan felismerhetővé válik, hogy az 1800 körüli esztétikai vitákban gyakran használt fogalompár, a szimbólum/allegória páros maga is a rész-egész problematikában gyökerezik. A romantikus elméletalkotás alaphabitusához tartoznak az ezt a problematikát tárgyaló spekulatív felvázolások, amint az Schlegelen és Schellingben túlmenően is kimutatható volna.

Természetesen Goethe is jól ismerte a romantikus spekulációt annak lehetőségéről, hogyan lehet ábrázolni a végtelent a végesben. Idézett állítása, mely szerint *A szép alkotó utánzásáról* című írásban megfogalmazott gondolatok „a [19.] század gondolkodásmódjával meglehetősen szerencsés módon estek egybe”, sokatmondó megerősítést nyer egy sor jegyzetben, amelyeket Schelling 1799-ben publikált írásából, *A természetfilozófia rendszerének első vázlatából* [*Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*] kivonatolt. E kivonatok esetében egyfajta feltétlen tevékenységként vett természet és 'lét' rendkívül spekulatív koncepciójáról van szó. Ez a koncepció viszont felveti a kérdést, hogy miként volna ábrázolható maga a természet, hiszen (abból kell kiindulnunk, hogy) az ábrázolás csak feltételes dolgokat képes megragadni. A probléma megoldását majd pontosan ott találjuk, ahol – eddigi fejtegetéseinkből kiindulva – sejtettük: az abszolút tevékenység gátolásában, amiből a forma létrejön. Ezek a schellingi *Első vázlat*hoz írt jegyzetek is a *Hatalmas meglepetés* című szonett intertextuális tárházához tartoznak, akárcsak az olyan korai versek, mint a *Mohamed éneke*, a *Köldökszinóromon csüngve* vagy a Moritz-féle értekezés. Bennük rejlik a szonettben reflektált formadinamika természetfilozófiai ellenpárja. A döntő jelentőségű korrespondenciát bizonyára a következő szembeállításban ragadhatjuk meg. Schelling (Goethe szavaival): „Tevékenység, amely a végtelenség felé gátolt.” Goethe: „Az atya-tengerhez hiába törne.” Ugyanilyen érdekesnek mutatkozik az a fogalomsor is, amellyel Goethe a Schellinghez írt jegyzeteit zárja, és amelyben a forma fogalom mintegy kiárad a mellékfogalmaiba:

1. A természet feltétel nélküliisége.  
A feltétel nélküli a lét.  
A maga-lét maga a **konstruálás**.  
A lét tevékenység.
6. Semmi létrejött nem érvényes.  
A természetre úgy tekintünk, mint *jobbára tevékenyre*.  
Hogyan jelenik meg számunkra akkor a természet.
7. Az abszolút tevékenység ábrázolható véges produktum által.  
A végtelen végesben való ábrázolásának lehetősége.  
Az *empirikusan végtelen*.  
Tevékenység, amely a végtelenség felé gátolt.

forma	figura
alak	képződmény
alakított	képzett
	formált
készített	nőtt <sup>56</sup>

#### IV.

Egy fogalmi mező topográfiája akkor különül el a legvilágosabban, ha kijelöljük a végpontjait. Ezért ebben és a következő szakaszban az endogén forma fogalom azon két megjelenési formáját tárgyaljuk röviden, amelyek a lehető legtávolabb állnak egymástól. Az egyik esetben a paradigma egy új eidetikába átcsapó metafizikai koncepcióvá fejlődik, a másikban az irodalomtudományos elemzés rugalmas eszközévé. Mindkét esetben kirajzolódnak, még ha csak körvonalaikban is, a forma fogalom későbbi variánsainak megelőlegezései.

Először a szép metafizikájának bizonyos vonásait idézem fel, amelyeket Schopenhauer dolgozott ki főművében, *A világ mint akarat és képzet*ben (1818). Egyértelműnek vehetjük, hogy Schopenhauer elmélete, amely nem pusztán Kant esztétikájából dolgoz fel impulzusokat, hanem Goethe természettudományos írásaiból is, az itt vázolt diszkurzív térhez tartozik. Schopenhauer fogalmisága – legalábbis ami a szavak szintjét illeti – általánosan ismert. Az eszmék szemléletéről van szó; ezek szintén a megjelenő általános szokásos átmeneti státuszával bírnak. Schopenhauer különösen nyomatékosan veti be a jelenségen belüli szubjektum-objektum identitást, amelyet *en passant* már említettünk. Az esztétikai tapasztalatban

mintha a tárgy egyedül lenne jelen anélkül, aki őt érzékeli, és így tehát a szemléltőt nem lehet már elválasztani a szemlélettől, hanem azok ketten eggyé váltak azáltal, hogy az egész tudat teljesen megtelt egyetlen szemléletes képpel és elfoglaltatott általa.<sup>57</sup>

Jelen összefüggésben mindazonáltal az a különös árnyalás lesz fontos, amelyben Schopenhauer formagondolkodása az itt tárgyalt összefüggést részesíti. Ehhez leginkább a filozófus által erősen hangsúlyozott esztétikai elkülönítés témáján keresztül férünk hozzá. A szép ugyanis nem ölel fel különálló tárgyterületet, hanem a kognitív keretkezés mindenütt alkalmazható műveletéből jön létre, amely kiemeli a (tetszőleges) tárgyat az 'alap tétele' által konstituált viszonyközvevényből, és engedi, hogy az tisztán önmagáért álljon. Az esztétikai elkülönítés ennél fogva radikális: nem pusztán relatív elkülönítése a dolgoknak, amelyek persze mindig össze vannak fonódva tér-időbeli, más dolgok által benépesített kontextusokkal, hanem olyan világoké, amelyek lehatárolása nem ismeri a kívült. Mivel azonban a más tárgyakhoz fűző tér-időbeli, oksági és cselekvésre vonatkoztatott viszonyok szövevénye konstituál minden empirikus tárgyat annak meghatározottságában, az esztétikai kontempláció tárgyai esetében egyáltalán nem beszélhetünk empirikus tárgyakról. Schopenhauer tézise inkább a következő: az esztétikai szemléletben az eszmék körvonalazódnak archetipikus alakzatokként, és ezek szerint manifesztálódnak az akarat a jelenségben mint a Lét maga. Az elkülönítés motívuma mellett Schopenhauer elméletének még egy jellegzetes vonása kiemelendő, mégpedig az, hogy Schopenhauer egyáltalán nem szentel figyelmet a produkció mozzanatának, a szép, valamint a műalkotás létrehozásának. A Goethe-korabeli esztétikák a létrehozást két szempontból teszik témává: először is a művészi teremtés törvényszerűségéeként, másodsor a benső műeszmé, illetőleg műfajeszme alakölteséeként. Az endogén forma fogalom genetikai koncepció, még ha esetében egy csupán eszmei úton rekonstruált geneziszről van is szó. Schopenhauernél a genezis helyére a nyilvánítás mozzanata lép; fő témája a lényegi létstruktúrák leleplezése, vagyis az archetipikus akaratkonfigurációk feltárása.

Az endogén forma fogalom Schopenhauer féle változata a fentebb felvázolt horizonton válik érthetővé. Hiszen ez a fogalom határozza meg az eszme jelenségben való teljes kifejléseként értett esztétikai forma sikerülését; a megformált mű a saját eszméjét valósítja meg, épp ebben áll a formája. Schopenhauer-nél a belső elv teljes kibomlásának ez a koncepciója az érvelés megváltoztatott, a kinyilvánítás funkciója felé tájékozódó menetébe illeszkedik bele. Schopenhauer abból a megfigyelésből indul ki, hogy az akarat alapvető alakzatai a dolgokkal való mindennapos foglalatosságokban visszahúzódnak az elrejtettségbe. Így például a súly és az áthatolhatatlanság a szervesetlen lét eszméjének aspektusai-ként ugyan mindenütt jelen vannak és hatnak, de épp ebben a megkérdőjelezetlen hatékonyságukban nem tűnnek fel; elkerülik a figyelmünket, amely amúgy is a szükségletek kielégítésének szolgálatában áll. A művészet feladata, hogy fenomenális minőségek konfigurációjaként nyilvánítsa meg az egy bizonyos létfokozat számára konstitutív eszmét. Ezt a feladatát a művészet Schopenhauer felfogása szerint azáltal tölti be, hogy blokkolja az egyik aspektus hatását – mondjuk: a súlyt – egy másik aspektus hatása – mondjuk: az áthatolhatatlanság – által. Ebben az energiák formakonstituáló gátlásának motívumvariánsát fedezhetjük fel. Schopenhauer számára a művészi forma feszültségekkel teli szerkezetek bevezetésével jön létre, amelyek az egyébként rejtve maradó regionális minőség-spektrumot – röviden: az eszmét – beemelik az érzékelhető szférájába. Így fedi fel magát – hogy az előbb idézett példánál maradjunk – az oszlop és a gerenda görög-római használatában az anyag eszméje a súly és áthatolhatatlanság vitájaként. Az építészet formáit egyedül ez a kinyilvánítási funkció határozza meg, és nem a szimmetria vagy az arány absztrakt szabályai. A sikerült forma, akárcsak Goethe számára, az eszme teljes kifejlése, de immár a (metafizikai akarat alapstruktúrájaként értett) harc egyik regionális megnyilvánulásának kibontakozása értelmében.

Jelen vizsgálódás fő tézisének tekintetében meg kell állapítanunk, hogy Schopenhauer, bár a Goethe-féle forma fogalomhoz kapcsolódik, nem kevésbé rehabilitálja az eidetikus forma koncepció némely vonását. Hiszen az eszme az ő felfogása szerint nem tulajdonképpeni módon van jelen a mű tér-időbeli alakjában; inkább kiterjedés és tartam nélküli, mozzanatlan, tiszta jelentés.<sup>58</sup> Amit első ránézésre hajlamosak lennénk az óeurópai koncepcióhoz való visszalépésként elkönyvelni, arról meglepő módon kiderül, hogy ugrás a modernitásba, ahol Schopenhauer esztétikája széleskörűségét és intenzitását tekintve is egyedülálló recepcióban részesült.<sup>59</sup> Ez összefügghet Schopenhauer filozófiájának metafizikai alapgesztusával, és kétségtelenül köze van az ehelyütt nem tárgyalt megváltástematikához, amely erősen rányomta a bélyegét a filozófiájára. Schopenhauer modern aktualitásának egy a kutatás által mindezidáig kevés figyelemre méltatott oka szerintem azonban abban keresendő, hogy a forma fogalom általa véghezvitt eidetikus fordulata a konstruktivista forma koncepció egyes motívumait előlegezi meg. A formaadás tételezésjellegét vesz fel azáltal, hogy a létrehozás folyamata a keretezés univerzálisan alkalmazható tevékenységére redukálódik. A mai technikai gondolkodásmóddal jól összeegyeztethető egyfelől a forma metafizikai fokozott statikussága, másfelől az ennek alapjául szolgáló energetika közötti feszültség is, amelyet az építészet példáján különösen egyértelműen láttunk. Végeredményben Schopenhauer megtisztította az endogén forma koncepciót annak magasztos konnotációitól (például a szabadság fogalomra vonatkozásától). Miután már az ő életében megszűnt az eszmék ódivatú metafizikai ranglétrája, lehetővé vált, hogy modernista módon vesse be az esztétikában a feszültséggel teli szerkezet vagy gátoló elrendezés koncepcióját.

## V.

Az endogén forma koncepció második fajtájánál, amelyet itt tárgyalok, annak analitikus-deszkriptív változatáról lesz szó. Könnyű volna, mondjuk Hegellel, állítani: „Ennélfogva a külső forma és alak sem úgy jelenik meg, mint a külső anyagtól elszakított, vagy mechanikusan [...] ráprésett forma, hanem mint a realitás számára fogalma szerint benne meglévő és kialakuló forma.”<sup>60</sup> Annál nehezebb azonban ennek konkrét bizonyítása.

Természetesen ez nem a filozófiai esztétika feladata, hanem az irodalomtudományé, amely 1800 körül még épp csak kialakulóban volt. Ebben az összefüggésben a Goethe és Schiller együttműködéséből előállt kísérletet, az *Epikus és drámai költészetet* kell felidézniük, amely *A növények metamorfózisában* kifejlesztett egyet előre, majd „egy lépést [...] hátra” tevő növekedési koncepciót használja a narratív cselekményvezetés leírására.<sup>61</sup> Legyen mégoly szerény is ez az írás, állandó hivatkozási pontjává válik a modern irodalomtudomány egyik kutatási irányának (amint általában a morfológiai módszer is), amelynek jelentőségét aligha becsülhetjük túl. Például Vlagyimir Propp alapvető narratológiai kutatásának, *A mese morfológiájának* több fejezete egy Goethe-mottóval kezdődik.<sup>62</sup> A goethe-i morfológia folytatásaként tekint magára a narratív mikroműfajokról írt briliáns tanulmány is, amelynek André Jolles alapos megfontolás után az *Egyszerű formák [Einfache Formen]* címet adta.<sup>63</sup> Ám a legjelentősebb előretörések az irodalomtudományos morfológia területén nem elsősorban Goethénél keresendők, hanem August Wilhelm Schlegelnél, akinek *A dramatikusan irodalom története [Geschichte der dramatischen Literatur]* és *Az újlatin irodalom története [Geschichte der romanischen Literatur]* című előadásában a formaelemző eszközök sokszínű repertoárja vár felfedezésre.

A schlegeli eljárás szemléltetésére a szonettforma tárgyalása kínálkozik az utóbbi kötetben. Schlegel azt akarja demonstrálni, hogy a szonett konkrét, megjelenő alakját egy eszme megvalósulásaként érthetjük. Vagy másképp: Schlegel célja az, hogy a szonett alakját – a sorok számát, a rímképletet, a metrikát, a tematikát – az alak eszmei genezisének rekonstrukcióján keresztül egy minden formajegyben manifesztálódó elemi struktúrából „vezesse le”,<sup>64</sup> ahogyan Goethe – Batsch megfogalmazásában – „a szerveződés ugyanazon ősfarmájának azonosságából következőleg”<sup>65</sup> magyarázta a növényalakok fokozatos létrejöttét. Schlegel szerint a szonett generatív eszméje a rím, amelynek szerveződési formáját enyhén asszimetrikus polaritás jellemzi. Egyfelől – ez a domináns funkciója – összeköti a verssorokat, másfelől elválasztja azokat. Ebből következik az endogén formahipotézis: „Mihelyt azonban a rím adja a verselés alapját, ott van az első csírája is annak, amire a szonett legmagasabb rendű művészi kiteljesedésében képes, tudniillik hogy a hatás e kettős módját teljes kibontakozásában példázza.”<sup>66</sup>

Érdeemes kifejteni a logikát, amely Schlegel érvelési stratégiájának alapját adja. Schlegel nem akarja empirista-funkcionalista módon bizonyítani, hogy a fent felsorolt formajegyek azért választódtak ki, mert egy bizonyos pszichológiai hatás kiváltását szolgálják. De arra sem kíván racionalista-eidetikus módon rámutatni, hogy a szóban forgó formajegyek meghatározott egyetemes szabályoknak (mint például a szimmetriának vagy az arányosságnak) felelnek meg. Inkább annak bemutatásáról van szó, hogy a kiválasztott formajegyek azért részesültek előnyben más elgondolható alternatívákkal szemben, mert az eszme teljes struktúráképző potenciálját realizálják. Így például morfológiai „magyarázat” (Goethe) születik arra, hogy a szonett kvartettekből és tercettekből áll,<sup>67</sup> hogy a kvartett rímsémája a-b-b-a és nem például a-a-b-b vagy a-b-a-b,<sup>68</sup> és hogy bizonyos versmértékeket kell előnyben részesíteni.<sup>69</sup> Az ebben az értelemben vett eszme a formaszervezet immanens normája vagy szabálya. Azt is meg kell említeni, hogy az eszme teljes explikációjának morfológiai elve a gazdaságosság elvével is korrelál. Miért elégszik meg a szonett két kvartettel? Mert egy ezen felüli harmadik nem tenne hozzá semmit a kibontás két kvartettel elért fokához, és ezzel pusztá halmazossá fajulna. A gazdaságosság elve nemcsak kizárja a redundanciát, hanem élesíti a sikerült forma komplexitásnövelő teljesítményére irányuló figyelmet is. Hogy például a rím általi kettős keretezés az a-b-b-a a-b-b-a szonettképletben valamilyen kettős inverziót is tartalmaz (a-b b-a-a-b b-a), és hogy a képlet a sorszekvencia linearitását körkörösségbe fordítja, miáltal a vers menetét visszavezeti önmagába: Schlegelnek ezek a strukturális felismerései a szuverén módon alkalmazott morfológiai szemléletből következnek, amely természetesen a legkifinomultabb irodalmi érzékenységgel párosul.

A szonett nem egy példa a sok közül; paradigmatiszta státusszal bír. Hiszen más lírai formák a strófképlet ismétlésével válnak terjengőssé és nyújthatók tetszőlegesen, ahogyan a téma épp megköveteli. A szonett viszont nem pusztán versszakokból álló lírai képződmény, hanem a „strófa strófája, a par excellence strófa”,<sup>70</sup> formai beteljesedettsége abból fakad, hogy a klasszikus utáni verselés alapelvét – a rímet – az önreflexió szintjére eme-

li. Emlékezzünk rá: az eszme teljes explikációja „a legmagasabb rendű művészi kiteljesedés”.<sup>71</sup> Ez viszont azt is jelenti, hogy olyan formafogalommal van dolgunk, amely az érzelmek és a képzelet közvetlen áramlásának tagadásán – megszakításán, gátlásán – alapul. Ezért zárja Schlegel a szonett formaelemzését egy olyan megjegyzéssel, amely Karl Philipp Moritz elmékedéseivel, Schelling természetfilozófiai vázlatával és a *Hatalmas meglepetés* című programadó szonettel egyfajta folyamatos sorozatot képez:

A lírai a költészet vize, abban az értelemben, ahogy Pindarosz nevezi a vizet minden dolgok legkiválóbbjának: az az általános cseppfolyós dolog, amelyből kontrakció útján jön létre minden szilárdabb alakzat. Az elme a lírai ábrázolásban kiáradó folyamként jelenik meg, amelynek mozgása a lelgályabb hullámzástól a habzó erdei patakig, bizony még a tomboló vízesésig is fokozódhat. A szonettben viszont minden bizonytalan folyamatnak vége szakad: a szonett egy magába fordult, teljes, organikusan artikulált forma.<sup>72</sup>

„Magába fordult, teljes, organikusan artikulált forma”: legyen szabad ezzel a képlettel zárnom az 1800 körül kialakult endogén formafogalmról adott vázlatomat. Ebben a képletben megintcsak morfológia és esztétika rokonsága fejeződik ki, és e rokonság rekonstrukciójának céljával vettem számba Goethe, Schopenhauer, Schelling és Schlegel szövegeit. Remélhetőleg mindez megvilágítja, hogy az „organikusan artikulált forma” képlete nem pusztán metafora, hanem olyan modell, amely egyrészt egy átfogó fogalmi rendszerben gyökerezik, másrészt rugalmas eszközt biztosít a konkrét formajelenségek megragadásához. Ennek a modellnek a kidolgozását akkor is a Goethe-kor egyik nagy intellektuális teljesítményeként tarthatjuk számon, ha nem minden komponense bizonyul számunkra befogadhatónak. Vélhetően ott ütközünk először az aktualizálhatóság határába, ahol észrevéti magát a metafizikai *pars pro toto* alakzata. A természet egésze, amelyet Moritz, Goethe és Schelling ugyan nem tartott megragadhatónak, de a szükségszerű előfeltétel értelmében legalábbis elgondolhatónak vélt, a modernitásban veszendőbe ment. Mindenesetre az is vizsgálat tárgyát képezhetné, hogy mennyiben hordoz reflektálatlan metafizikai terhet az oly józannak látszó konstruktivista formafogalom, amelynek manapság – legalábbis az irodalomelméleti vitákban – elsőbbséget szoktak tulajdonítani. A kortárs gondolkodási modellekkel való kritikai számvetés mindenesetre az endogén formakoncepció teljesen végigvitt elemzését előfeltételezi – ennek körvonalait próbáltuk jelen írásban rögzíteni. ■ ■ ■

Zsellér Anna fordítása

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: David E. Wellbery: *Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*, in: *Morphologie und Moderne. Goethes 'anschauliches Denken' in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, szerk. Jonas Maatsch, de Gruyter, Berlin–Boston, 2014, 17–42.

- 1 Goethe *költeményei*, ford. Dóczi Lajos, Lampel, Budapest, 1907, 157. [„Liebe will ich liebend loben, / Jede Form sie kommt von oben.”]
- 2 Johann Wolfgang Goethe: *Pandora. Ünnepi játék*, ford. Hajnal Gábor, Magyar Helikon, [h.n.], 1960, 102.: „Jelen van mindenütt, száz hasonlat s képen, / Ott lebeg viz fölött, ott lépked a réten, / A legszentebb dalban ő csendül, ragyog, / Formának szépsége tartalmat adott. / És kölcsönöz néki hatalmas erőt; / Mint ifjuság s asszony állt szemem előtt.” [„Sie steigt hernieder in tausend Gebilden, / Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden, / Nach heiligen Maßen erglänzt sie und schallt, / Und einzig veredelt die Form den Gehalt, / Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt, / Mir erschien sie in Jugend-, und in Frauen-Gestalt.”] Ezekhez a sorokhoz ld. Ernst Osterkamp: *Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes*, Schwabe, Basel, 2007, 19–29.
- 3 Johann Wolfgang Goethe: *Marienbadi elégia*, in: Szabó Lőrinc: *Örök barátaink I. A költő kisebb lírai versfordításai*, Osiris, Budapest, 2002, 395 (46., 53., 47–48. sor). [„klar beweglich”; „in wechselnden Gestalten”; „Bild”; „Zu Vielen bildet Eine sich hinüber, / So tausendfach, und immer immer lieber.”] Vö. David E. Wellbery: *Wahnsinn der Zeit. Zur Dialektik von Idee und Erfahrung in Goethes Elegie*, in: Gerhard Neumann, David E. Wellbery (szerk.): *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne*, Rombach, Freiburg i. Br., 2008, 319–352.
- 4 Johann Wolfgang Goethe: *Werke*, kiad. Sophie von Sachsen, Weimarer Ausgabe, II/11,1, Böhlau, Weimar, 1893, 365.
- 5 Ami az antik *eidos*-fogalmat illeti, Heidegger értelmezését követem, ld. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, in: Uő.: *Rejtekutak*, Osiris, Budapest, 2006, 20sk. Lubomír Doležel mutatja meg (*Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln, London, 1990, 11–33.), hogy az arisztotelészi poétika hasonló forma fogalmat használ.
- 6 A differenciálméleti és konstruktivista forma fogalom formalizálásához ld. François Molnar, Vera Molnar: *Noise, Form, Art*, Leonardo 22 (1989) 1., 15–20.
- 7 Ld. Elisabeth Rotten: *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*, A. Töpelmann, Gießen, 1913.
- 8 Ld. Frederick C. Beiser: *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, London, 2003, 56–72.
- 9 Ld. Maurice Merleau-Ponty: *La Structure du comportement*, PUF, Paris, 1942.; Kurt Goldstein: *Der Aufbau des Organismus. Einführung in die Biologie unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen am kranken Menschen*, Nijhoff, Den Haag, 1934. Merleau-Ponty formakoncepciójához ld. Evan Thompson: *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London, 2007, 66–87.
- 10 Johann Wolfgang Goethe: *Goethe levéltárcájából*, ford. Görög Lívia, in: Uő.: *Irodalmi és művészeti íráskok*, Európa, Budapest, 1985, 281.
- 11 Ld. Friedmar Apel idevágó utalását a kommentárból (FA I, 18, 1126.).
- 12 Anthony, Earl of Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Bobbs-Merill, Indianapolis/NY, 1964 [1711].
2. kötet, 133.
- 13 Goethe, *Goethe levéltárcájából*, 281.
- 14 Uo., 281–282. [A fordítást módosítottam.]
- 15 Uo., 287. [A fordítást módosítottam.]
- 16 Idézi Olaf Breidbach: *Goethes Metamorphosenlehre*, Fink, München, 2006, 84. (Első megjelenés: Jenaer Allgemeine Literaturzeitung 3 [1802], 1., 521.)
- 17 FA I, 2, 505 (5sk., 9–12. sor). [„Howards Sond’rung”; „Maler”; „Poet”; „Da läßt er den Charakter gelten; / Doch ihm erteilen luftige Welten / Das Übergängliche, das Milde, / Daß er es fasse, fühle, bilde.”] Ehhez ld. Johannes Anderegg: *Sprache und Verwandlung. Zur literarischen Ästhetik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985, 12–35.
- 18 A következőkben tárgyal, viszonylag korai példa mellett ld. még Goethe kritikáját Augustin Pyram de Candolles szimmetriára való alapozásáról az 1831-ben Jean-Pierre Vaucheret *Histoire physiologique des plantes d’Europe* című művéről írt, különösen izgalmas recenziójában (FA I, 24, 773).
- 19 FA I, 24, 221. *Mennyiben lehet az ötletet, mely szerint a szépség a szabadsággal együtt teljes, organikus természetekre alkalmazni [In wiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommen mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne].* Goethe és a matematika viszonyáról továbbra is irányadó Ernst Cassirer: *Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntnistheoretische Betrachtung*, in: Uő.: *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971, 33–80.
- 20 Johann Wolfgang Goethe: *Utazás Itáliában*, ford. Rónay György, Magyar Helikon, 1961, 278. [A fordítást módosítottam.]
- 21 Vö. FA I, 24, 221.: „Ha egy test vagy egy testrész esetében az erő kifejtés gondolata túlságosan közel kerül a létezéshez; a szépség géniusza azon nyomban menekülni látszik előlünk [...]”
- 22 Goethe: *Wilhelm Meister vándorévei, avagy A lemondók*, ford. Tandori Dezső, Európa, Budapest, 1983, 505. (*Makária archívumából*).
- 23 Uo., 505.
- 24 Vö. a következő résszel: „Mert azzal, hogy az anyagba kilép, a forma már kiterjed, és gyengébb lesz, mint az, amelyik egyben marad meg. Mert ami távolodást tűrhet önmagában, önmagától távolodik: erő az erőből, meleg a melegtől, hatás a hatástól, szépség a szépségtől csakígy. Ezért kell a munkálkodónak jelesek lennie itt, mint a munka.” Uo., 504.
- 25 Uo., 505.
- 26 Ld. Hermann Schmitz: *Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*, Bouvier, Bonn, 1959, 54–80.
- 27 Ld. FA I, 24, 77.: „Ez az erő az, amelyben minden élő test osztzik, különbözzék is létezésük módja bármennyire. Ennek az erőnek a gyakorlását létrehozásnak nevezzük. Ha e gyakorlásban belül megkülönböztethetünk két mozzanatot akkor az elsőt nemzésnek, a másodikat szülésnek nevezzük. [...] Nemzéstől és szüléstől nemzésig és szülésig teljesíti be a természet a növény életének körforgását.”
- 28 Johann Wolfgang Goethe: *Szerencsés esemény*, ford. Tandori Dezső, in: *Antik és modern*, 545. [Ld. még Uő.: *Megismerke-*

- dés Schillerrel [1794], ford. Györffy Miklós, in: *Goethe válogatott művei. Önéletrajzi írások*, Budapest, Európa, 1984, 616.]
- 29 Johann Wolfgang Goethe: *Aggály és odaadás*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Antik és modern – antológia a művészetekről*, szerk. Pók Lajos, Gondolat, Budapest, 1981, 548sk.
- 30 A *Marienbadi elégia* következő sorára rájátszva: „tiszán él minden mozdulata-képe” [„So klar beweglich bleibt das Bild der Lieben.”]
- 31 Johann Wolfgang Goethe: *A Laokoön-szobor*, ford. Görög Livia, in: Uő.: *Antik és modern – antológia a művészetekről*, szerk. Pók Lajos, Gondolat, Budapest, 1981, 199, 200sk. A három alak elrendezését Goethe szintén az idővonatkozások tekintetében magyarázza. Ezt hangsúlyozza – bár a szimultaneitás és a szukcesszivitás egyidejűségét tekintve nem véve – Jean Pétitot: *Morphologie et esthétique. La forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004, 52–64.
- 32 Ez az érvelés sokat köszönhet a Peter Matussek által kiadott, *Goethe und die Verzeitlichung der Natur* (München, 1998) című tanulmánykötetnek, nevesül Uwe Pörksen (*Raumzeit. Goethes Zeitbegriff aufgrund seiner sprachlichen Darstellung geologischer Ideen und ihrer Visualisierung*, uo., 101–127.) és Frank Fehrenbach („*Das lebendige Ganze, das zu allen unserm geistigen und sinnlichen Kräften spricht*“: *Goethe und das Zeichnen*, uo., 128–156.) cikkeinek. Hermann Schmitz tanulmánya, mint a szerző minden más cikke, is inspiráló volt (*Das Ganz-Andere. Goethe und das Ungeheure*, uo., 414–435.). E probléma-összefüggés szempontjából izgalmas, még ha nem is Goethe-re vonatkozik Martin Seel: *Form als Organisation von Zeit*, in: Uő.: *Die Macht des Erscheinens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007, 39–55.
- 33 Johann Wolfgang Goethe: *Szemléltető ítéltető*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Antik és modern*, 553.
- 34 Johann Wolfgang Goethe: *Maximák és reflexiók*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Irodalmi és művészeti írások*, Európa, Budapest, 1985, 754.
- 35 Johann Wolfgang Goethe: *Aggály és odaadás*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Antik és modern*, 548.
- 36 Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, Schul-Buchhandlung, Braunschweig, 1788.
- 37 Johann Wolfgang Goethe: *Az újabb filozófia hatása*, ford. Tandori Dezső, in: Uő.: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*, Európa, Budapest, 1981, 549.
- 38 Johann Wolfgang Goethe: *Az „Ős-Faust” (Goethe művének korai változata, 1770-es évek első fele)*, ford. Márton László, in: Johann Wolfgang Goethe: *Faust*, Pesti Kalligram, Budapest, 2016, 586; *Johann Wolfgang Goethe válogatott művei. Versek*, ford. Szabó Lőrinc, Európa, Budapest, 1963, 350.
- 39 Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 23.
- 40 Johann Wolfgang Goethe: *Mohamed éneke*, ford. Szabó Lőrinc, in: *Johann Wolfgang Goethe válogatott művei. Versek*, Európa, Budapest, 1963, 332.: „Testvér, vidd testvéreid, / vidd el őket vén Atyádhoz, / vidd az örök Óceánba, / aki karjait kitarva / vár reánk, / vár, de ah! sohase tudja / vágyó fiait ölelni:”
- 41 Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 24.
- 42 Uo., 20.; vö. uo., 25.: „[ . . . ] hogy a belső lényeknek minden esetben először jelenségé kell változnia, mielőtt a művészet által önmaga számára megálló egészé alakulhat, és a természet nagy egészének viszonyait *akadálytalanul*, annak teljes terjedelmében tükrözheti.”
- 43 Goethe: *A tavon*, ford. Szabó Lőrinc, in: *Johann Wolfgang Goethe válogatott művei. Versek*, 60.
- 44 Uo., 34.
- 45 Goethe: *Hatalmas meglepetés*, in: *Goethe költeményei*, 159.
- 46 Ld. Gerhart von Graevenitz: *Gewendete Allegorie. Das Ende der modernen Lyrik in Goethes Sonett-Zyklus von 1815/1827*, in: Eva Horn, Manfred Weinberg (szerk.): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1998, 97–117.
- 47 A tézis alátámasztására a két szöveg közös szókészlete szolgálhat: hullám [Welle], villog [blinken], csillag/csillogzat [Sterne/Gestirne], lebeg [schweben], iszik [trinken], tükröz/tükrözött [spiegeln/bespiegelt]. Összehasonlításra kínálkozik még: öböl/tó [Bucht/See], gyümölcs/új élet [Frucht/Neues Leben].
- 48 Ld. Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 32sk.: „Az alkotóerő és az érzés képessége úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a férfi és a nő. Hiszen az alkotóerő művének első létrejöttékor, a legnagyobb élvezet pillanatában egyszerűen az érzés képessége is, és – akár a természet – önmaga lényének lenyomatát saját magából állítja elő.” A nemzés/művészi alkotás problémaösszefüggéséhez ld. Christian Begemann, David E. Wellberg (szerk.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern der Kunstproduktion in der Neuzeit*, Rombach, Freiburg, 2002.
- 49 A nemzés regiszterében végigvitt olvasatot a palimpszeszteszerű szerkezet igazolja. Ahol a *Hatalmas meglepetés*ben „egy új lét” [„ein neues Leben”] áll, ott a *Köldökszinóron csüngve* című versben „parti gyümölcs” [„die reifende Frucht”]. Egy további értelemdimenzió, amelyet itt most egyáltalán nem érinthetünk, abból adódik, hogy az „új lét” [szó szerint: „új élet”] kifejezés rájátszik Dante *Az Új Életére* is, és ezzel a szonett műfaji hagyományát tematizálja.
- 50 Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 24sk.
- 51 Vö. uo., 20. „Az alkotó művész kezei között a valóságnak jelenséggé kell válnia; ahogy az anyag által gátolt alkotóereje belülről, alkotó kezei pedig kívülről, az élettelen tömeg felületén összetalálkoznak, és erre a felületre mindazt átviszik, amely máskor legnagyobb részt a *létezés* burkába rejtőzik a szemünk elől, amely már önmaga által is kiegészít minden jelenséget.
- 52 „Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale”; „Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben”.
- 53 Friedrich Schlegel: *Über Lessing*, in: Uő.: *Schriften zur Literatur*, szerk. Wolfdieterich Rasch, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1985, 248. Az „utánalkotás” fogalmát Moritz írásának nyomaként is olvashatjuk itt.
- 54 Vö. Walter Benjamin: *A műkritika fogalma a német romantikában*, ford. Ábrahám Zoltán, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, Budapest, 2004.
- 55 F. W. J. Schelling: *A művészet filozófiája*, ford. Révai Gábor, Akadémiai, Budapest, 1991, 160–188.
- 56 Johann Wolfgang Goethe: *Werke*, Weimarer Ausgabe, II/11,1, 372. A kiadó, Rudolf Steiner azt feltételezi, hogy ezek a jegyzetek az 1827-ben a *Művészet és régiségben* megjelent



- Naturphilosophie* című rövid tanulmánnyal összefüggésben keletkeztek. Eckart Försternek köszönhetem az utalást, hogy ez a lap Schelling *Első vázlatának* kivonatait rögzíti.
- 57 Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke. 5 Bände*, szerk. Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986. Bd. 1: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, 257. [A magyar fordítás egy régebbi szövegváltozat alapján készült. Vö. Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarát és képzet*, ford. Tandori Ágnes, Tandori Dezső, Osiris, Budapest, 2002, 230: „[...] az objektum itt semmi más, csak a szubjektum képzete, így a szubjektum is, ahogy a szemlélt tárgyban teljesen felolvad, magává e tárggyá válik, és az egész tudat nem más, mint ennek legvilágosabb képe.”]
- 58 Ld. Schopenhauer: *A világ mint akarát és képzet*, 174. (hivatkozással az újplatonikusokra)
- 59 Vö. David E. Wellbery: *Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 1998.
- 60 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Eszttétikai előadások*, ford. Zoltai Dénes. Akadémiai, Budapest, 1980, I. kötet, 118.
- 61 Johann Wolfgang Goethe: *Epikus és drámai költészet*, in: Uő.: *Antik és modern*, 204–205; *A növények metamorfózisa*, ford. Tandori Dezső, uo., 151.
- 62 Vladimir Propp: *Morphology of the Folktale*, ford. Laurence Scott, University of Texas Press, Austin, 1968 [1928]. Ebből a fordításból is hiányoznak a Goethe írásaiból kölcsönzött mottók, amelyek visszavezetik a címben szereplő morfológiafogalmat a forrására. [A magyar fordítás tartalmazza a mottókat, ld. Vlagyimir Jakovlevics Propp: *A mese morfológiája*, ford. Soproni András, Gondolat, Budapest, 1975.]
- 63 Vö. André Jolles: *Einfache Formen*, Niemeyer, Tübingen, 82006 [1930].
- 64 August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über Ästhetik 2 (1803–1827)*, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, 2/1., kiad. Claudia Becker, Paderborn, Schöningh, 2007, 159.
- 65 Ld. a 16. jegyzetet.
- 66 August Wilhelm Schlegel: *i. m.*, 161.
- 67 A kvartettek a rím párosító erejét exponálják az elválasztás háttére előtt; a tercettek ellenben az elválasztó erőt példázák, amely azonban végül utat talál a párképzésbe.
- 68 Az ölelkező rím a rím összekötő erejét energikusabban exponálja, mint a couplet vagy a keresztrím.
- 69 Az alexandriner például kerülendő, mert középpont megtöri a verssort, és ezáltal az elválasztás rímtől független módját hangsúlyozza.
- 70 August Wilhelm Schlegel: *i. m.*, 166.
- 71 Uo., 161.
- 72 Uo., 167.

Ez a tanulmány egy előadásra megy vissza, amelyet a *Morfológia és modernitás* című konferencián tartottam 2009 májusában Weimarban. Feldolgozza az eredményeit azon szemináriumokon folytatott vitáknak, amelyeket 2006 és 2008 között közösen tartottam Konstanzban és Chicagóban Albrecht Koschorkéval, illetve Rüdiger Campéval. Időközben fajsúlyos írások születtek e témában. Vö. elsősorban Frederick Amrine: *Goethean Intuitions*, *Goethe Yearbook* 18 (2011), 35–50. Gunnar Hindrichs: *Goethe's Notion of an Intuitive Power of Judgment*, *Goethe Yearbook* 18 (2011), 51–66. Eckart Förster: *Die 25 Jahre der Philosophie. Eine systematische Rekonstruktion*, Frankfurt a. M., 2011. David E. Wellbery: *Zur Methodologie des intuitiven Verstandes*, in: Johannes Haag, Markus Wild (szerk.): *Übergänge – diskursiv oder intuitiv? Essays zu Eckart Försters Die 25 Jahre der Philosophie*, Klostermann, Frankfurt a. M., 2013, 259–274.

[Ahol rendelkezésre áll magyar fordítás, ott a hivatkozásokban csak a magyar kiadás adatai szerepelnek. A magyar fordításban rendelkezésre nem álló, és az ún. „Frankfurti Kiadás”-ból (Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 kötet, kiad. Friedmar Apel et al., Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker-Verlag, 1985–2013.) idézett szöveghelyek adatai „FA” rövidítéssel jelölve zárójelben állnak az adott idézet után.]

WELLBERY

# SZEGEDY-MASZÁK

