

TISZTELETKÖR

Radnóti Sándor: *Jöjj és láss!*

A modern művészetfogalom

keletkezése – Winckelmann

és a következmények

Atlantisz Könyvkiadó,

Budapest, 2010.

588 oldal, 3595 Ft

(Mesteriskola)

ÉLETMŰ – A FRONTE

PÓR PÉTER

Radnóti Sándor az első könyvét 1974-ben írta, a két részből felépített „művészetfilozófiai esszében” „misztika és líra” kapcsolatát, illetve Pilinszky János költészetét elemezte.¹ Ugyanabban az évben befejezett egy másik könyvet is, a Walter Benjaminről szóló „esztétikai-politikai tanulmányt”,² amelyik viszont akkoriban nem jelenhetett meg, mert bármennyire csak az elvont társadalomfilozófia beavatottjai számára íródott, központi kérdésfeltevését senki se érthette félre, Radnóti az uralkodó „esztétikai-politikai” rendszer önlegitimációjának alapmondatát, a történelem fejlődéselvű teleologikus magyarázatát tekintette kétségesnek és így azt is, hogy a művészi alkotások azért lennének nagyok, mert ennek a történelemnek az egyes fázisait *tükröznék vissza*. Mindenesetre az akkori olvasó az első könyv fejezeteit folyóiratokban elolvashatta (mert könyvformában csak hét évvel később jelenhetett meg), a többé-kevésbé párhuzamos könyvről viszont egyáltalán nem szerezhett tudomást, és így nem is vehette észre, mennyire szokatlanul kezdődik az akkor fellépő esztéta pályája – tekintsük jellegzetesnek, hogy az első könyvnek például Eckhart Mester prédikációi és Keresztes Szent János versei, a másodiknak pedig

Bloch és Lukács párhuzamos korszaka a legfontosabb referenciái, méghozzá úgy, hogy különböző okokból, de mindegyiktől el (is) határolja magát. Azóta megjelent kilenc,³ mindig nagyon súlyos könyvét olvasva azonban már bizonyára sokaknak feltűnt, hogy az életmű témaválasztásai gyakran valósággal egy *a contrario* szabály szerint alakultak. Egy beszélgetésben ezt ő maga is kifejtésre méltónak ítélte: „Az ugyanis, hogy a sors és a magyar irodalmi kultúra legújabb változásai úgy hozták, hogy én Petri György kivételével mindig olyan írókat és költőket méltattam, akikkel világnézeti közelség nem fűzött egybe. Vallástalanként vallásos művészeket, baloldaliként konzervatívokat, racionalistaként irracionalistákat, s – ezt se hallgassam el – tíz évig állástalan ellenzékiként olyan alkotókat, akiknek a feje köré a »tűrés« font megérdemelt babérkoszorút. Mivel a differenciák tárgyaivá lettek a beszélgetéseknek és mégsem »következett« belőlük a kritika, azért azt remélem, hogy fordított úton jutottam el egy nem ideologikus kritikusi pozícióhoz.”⁴ Felejtsük el a történelmi helyzet többé-kevésbé esetleges indokát, mert hiszen a „fordított úton” kitűzött témák sora továbbra is és éppen a leginkább súlyos könyvekben is folytatódott. Radnóti még a nagy művek eszményénél is jobban kötődik a nagy, sőt egységes művészeti korszak eszményéhez (amelyik hajdan meglelt volna, és a XVIII. századdal, vagyis a művészet szekularizációjával ért véget); könyvet viszont minden nagy és kis művészet megcsalatasáról, a hamisításról írt. Továbbá mindig és a lehető legszélesebb értelemben fenntartja a klasszikus alkotás törvényteremtő értékét (és ezt felismeri abban például, hogy a Coca-Cola-palack mintája újra és újra megismételtetik,⁵ miként például Závada egyik regényében is, mert az író vállalja „a klasszikus regény két fontos elemét, a világról

1 ■ *A szenvedő misztikus. (Misztika és líra összefüggése).* Folyóiratokban hamarabb jelent meg.

2 ■ *Krédo és rezignáció. Esztétikai-politikai tanulmány Walter Benjaminről.*

3 ■ Jelzem, hogy sajnos nem tudtam megtalálni a *Recrudescunt* kötetet. Viszont röviden utalni fogok két gépiratos előadásra, *Jó ízlés, rossz ízlés* és *Du mußt* címmel, amelyet módom volt olvasni.

4 ■ Emlékeztetőül: ez volt Aczél György neves kultúrpolitikai hármass elvének, „támogatás – tűrés – tiltás”, középső kategóriája; gyakorlatilag ide tartozott minden jó író.

5 ■ „Tisztelet közönség, kulcsot te találj...” , 290. old.

6 ■ *A piknik. Írások a kritikáról*, 143. old.

való mindentudás közvetítését és az erkölcsi ítéletet”, és miként például Ottlik regényéről szóló ítéletében is tulajdonképpen ugyanezt állítja: „Ebben az értelemben, az erkölcsi világrend evidenciájának értelmében, ez a magyar irodalom utolsó ép regénye”⁷), de annyira fenntartja, hogy a közvélekedéssel szemben a klasszikus korszakokat, közöttük mindenképp, amit persze a legjobban ismer, a XVIII. századi német, illetve európai művészetet „kivételesnek” ítéli;⁸ könyvet viszont nem, mondjuk, Lessingről és Diderot-ról írt, akik ennek az utolsó, „kivételesen” egységes, normatív korszaknak a teóriáját a teológiától és a társadalomtörténettől a művészeti kritikáig terjedően kidolgozták, és saját művészetükben is alkalmazták; és nem is Schillerről, aki mindenkinél élesebben ismerte fel és hirdette az eszmény nemcsak kivételes, hanem egyszeri nagyságát és világtörténelmi tragikus lehetetlenségét (neki csak egy viszonylag rövid tanulmányt szentel, amelyik bármennyire fontos megállapításokat tartalmazzon is, kényszerűen csak függelék marad, 429–460. old.); hanem Winckelmannról, aki valóban bámulatosan *érzett rá* (280. old.) az elkövetkező művészeti változásra, és valóban bámulatos megszállottsággal kereste ennek az új alkotásnak az alapigazságait és az alaplíniáit, de ennél nem tett, nem is gondolt soha se tágasabbat, se többet, Goethe szerint, akinek pedig ugyancsak volt oka hódolni neki: „*Tanulni* nem tanulunk semmit őt olvasva, de *válunk* valamivé” (280. old.), Radnóti pedig, noha előzőleg hosszú oldalakon elemezte már, miért nem értette meg Winckelmann Bernini művészetét, szükségesnek tartja külön leírni, hogy Winckelmann „a kicsinyes, rossz kritikust testesíti meg” (395. old.), mert csak a saját maga által hirdetett általános ismerveket kereste és értékelte az individuális művekben, miért is tulajdonképpen csak Mengsért rajongott. És akkor már hozzáfűzöm, hogy Radnóti tanulmányt sem olyan műről írt, amelyben – mint mondjuk Goethe *Iphigénia Taurisban* című drámájában – a német grecizáló klasszika eszménye, erkölcs és esztétika egybehangzóan életalkotó ereje, kivételes tökélytel igazolódott, hanem Jean Paulról, aki ezen az eszményen olyan tökéletes ironiával kívül maradt, hogy annak későbbi, *Bildungsbürger* változatát is, amely szerint az emberi élet a műveltség jegyében értelmesen megalkotható, eleve kicsúfolta. Így az is eszünkbe kell jusszon, hogy Radnóti egyik legelső rövidebb portréját a magyar irodalom köréből Szentkuthy Miklósról írta, az a címe: *A külön.*⁹ Továbbá Benjamin tétele, mely szerint a művekben törvényszerűen szétválak a „tárgyi tartalom” és az „igazságtartalom”, különösen fontos a számára, még 1990-ben is visszatér rá;¹⁰ a Schiller-tanulmányban kiemelten idézi a mondatot, amely szerint etika és esztétika egymástól szétválnak, és hogy jobban megértsük, Sade írásainak példáját idézi (453. old.); mint ahogy ebben a sorban már jellegzetes, hogy Thomas Mannról és a lübecki szellemi életformába való beleneveltetéséről soha nem írt, viszont arról igen, ahogy ennek a depravációja Kertész regényhő-

sének Auschwitzban osztályrészlül jutott, és hozzá a tanulmány poénjában nagy nevek sorozatát melléjük idézve arra emlékeztet, hogy mindkét író „a polgári kultúra” utolsó nemzedékéhez tartozik.¹¹ Emlékeztetek rá, hogy Radnóti egyik nagy pályatársa, Fodor Géza sem írt (legalábbis tudomásom szerint) könyvet vagy tanulmányt arról az eszményről, amelyik a gondolkozását meghatározta, de ő akár egyetlen operakritikáját is félreismerhetetlenül Wilhelm Meister és Settembrini szinkretikus szemléletéből írta; Radnótinak pedig, ha akár hasonló szenvedéllyel keresi is a nagy – legyen: a klasszikus – alkotást, nyilván más szemlélet alapján kell elemeznie, ha ezt Nádas Péter test-bacchanáliájában véli felismerni.

Radnóti bármelyik írásának olvasója se gondolhatja egyetlen percig sem, hogy azért választja így a témáit, mert elkerülni törekszik a döntő állásfoglalást. Ennek nyilvánvalóan az ellenkezője igaz, legszívesebben minden mondatában állítana vagy legalábbis kérdezne valamit határozottan. „Születhet-e művészi forma misztikus eszméből?”¹² így kezdődik a művészetfilozófiai esszé, amelyikben Pilinszky líráját törekedett megérteni „A legszebb a kezdet és a vég összekapcsolása”,¹³ így kezdődik Závada egyik regényéről szóló elemzése. Viszont éppen a legutolsó, ha úgy tetszik, ómódian tudományos *opus magnum* olvastán lehet megérteni a felette következetes és semmi esetre sem „fordított” logikát, amelyik az életmű témáit kiválasztotta. Az egyes elemzések lehetnek nagyon fontosak és meggyőzőek; de nem ok nélkül nyilatkoztatja ki a több mint 400 oldalas elemzés első mondatában, hogy „nem Winckelmann-monográfia” (7. old.). A gondolkozás végső szándéka szerint Radnótit soha sem csak az egyes témák érdeklik, hiszen figyelmeztető gyakorisággal eleve ellentétekben fogalmazza meg őket, de továbbmegyek, nem is csak az egyes ellentétek érdeklik: tehát például nem csak Benjamin, illetve Bloch és Lukács fejlődésének párhuzamossága és konfliktusai, miként nemcsak Pilinszky, illetve Weöres lírájának bizarrnak tűnő közelsége,¹⁴ másképp és ugyanúgy, nemcsak a Louvre-ban található, autentikus Apolló-torzó, amelyik Rilke legendás versét ihlette (a példára még vissza kell majd

7 ■ *Az Egy és a Sok. Bírálólatok és méltatások*, 2010. 213. old. és 53. old.

8 ■ *A piknik*, 152. old.

9 ■ *Uo.* 167–177. old.

10 ■ „Tisztelt közönség...”, 287. old.

11 ■ *Műhelymunka*, 95. old.

12 ■ *A szenvedő misztikus*, 7. old.

13 ■ *Az Egy és a Sok*, 199. old.

14 ■ *Mi az, hogy beszélgetés?*, 320. old.

15 ■ *Hamisítás*, 283. old.

16 ■ *Uo.* 307. old.

17 ■ Lukács György: Régi kultúra és új kultúra (1919). In: *Történelem és osztálytudat*. Magvető, Bp., 1971. 34–35. old.

18 ■ Walter Benjamin: A történelem fogalmáról (1940), ford. Bence György. In: *Angelus novus. Ertekezések, kísérletek, bírálólatok*. Vál. és jegyzetek: Radnóti Sándor. Magyar Helikon, Bp., 1980. 966. old.

térnem), illetve nemcsak a még legendásabb *Belvederei Apolló*, amelyet Winckelmann minden megmaradt eredeti görög szobor legtökéletesebbjének tartott, holott utóbb kiderült, hogy római kori kópia, vagyis hamisítvány, és nem is csak akár Winckelmann-nak, illetve Lessingnek az ugyancsak eltérő spekulációi egymáshoz nagyon közel álló problémákról; hanem, ahogy maga nevezi, *vis a tergo*¹⁵ indíttatással, ama általános történelmi-szellemi képződményről kerekíti a határozott állásfoglalás kijelentéseit vagy legalább kérdéseit, amelyben ezek a jelenségek korrelatív kibontakoztak. A latin szófordulatot George Kubler egyik mondatából idézi tovább, akinél azt jelenti, hogy a mögötünk lévő archeológiai formák, egész pontosan: formai szekvenciák indítatására teremtnének meg a művészet mindenkor új alakzatai. Az elméletet bemutató tanulmányának lezárásában aztán Radnóti leplezetlen lelkesedéssel idézi magának Kublernek a legmerészebb kitekintését: „Egy eltűnt civilizáció érzékenysége pusztán a formanyelv révén műalkotásaiban fennmarad [...], ha az emberek új formákat hoznak létre, akkor [...] rábízják magukat a régi ösvényekre [...]. Ez kétségtelenül a kultúra kontinuitásának egyik legjelentősebb mechanizmusa” – és még ennél is lényegesen tágabban értelmezi, Apollinaire neves szembeállítását is hozzáidézi „a Kaland és a Rend” vitájáról, hogy leírja, „Kubler elmélete kézhez álló eszközt ad kezünkbe [...] a kultúrák időben és térben való beszélgetésének a megértésére”.¹⁶ Talán sehol nem mondja ki ilyen világosan, *a fronte*, mi érdekelte és érdekli mindig is, mint épp ebben a cikkben, amelyben egy ugyancsak technikai jelleggel kifejtett elméletet elemez: a „kultúra” mibenléte és sorsa, ahogy ez művészi vagy elméleti alkotásokban megjelenik.

Idézem a három tanulmány alapkielentéseit, amelyekben az ő számára (és persze a vele együtt gondolkozók, közöttük a közvetlen mesterei, tehát Fehér Ferenc és Márkus György számára) érvényesen megfogalmaztatott.

Elsőként Lukács 1919-ben íródott, *Régi és új kultúra* című cikke diagnózisát a kapitalista korszak kultú-

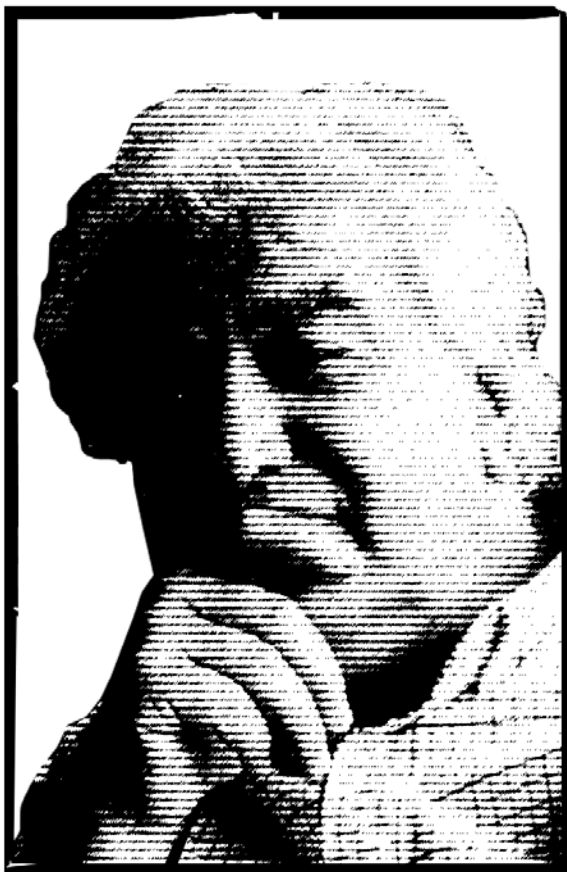
rájáról (a rákövetkező bekezdések aztán az elközelgő messianisztikus változást hirdetik): „Mert a kultúra szempontjából a termelés forradalmasítása egyfelől azt jelenti, hogy a termelés folyamata szakadatlanul a felszínre hoz olyan mozzanatokot, melyek a termelés menetét és mikéntjét döntően befolyásolják, anélkül, hogy bármiféle összefüggésben lennének magának a terméknek – mint öncélú alkotásnak – a lényegével. [...] Másfelől a piacra termelés következtében,

ami nélkül a termelés kapitalista forradalmisága elképzelhetetlen volna, a pusztán újszerűség, a meglepő, a feltűnő elemek jutnak érvényre a termék előállításában, minden tekintet nélkül arra, hogy a termék igazi, belső értéke ezáltal fokozódik-e vagy csökken. A termelés eme forradalmiságának kulturális visszfénye az a tünemény, amit divatnak szoktunk nevezni. Divat és kultúra pedig egymást lényegükben kizáró fogalmakat jelölnek.”¹⁷

Másodjára Benjamingot, az 1940-ben írt, *A történelem fogalmáról* című, húsz tételből álló sorozatának legnevesebb vízióját arról, amiként múlt és jövő egyetlen pont katasztrófájában megsemmisíti egymást (pedig akkor már visszavonhatatlanul megtudta, hogy a proletariátus kollektívuma nem lett történelemformáló erő, és hogy a kultúra mindig barbárságot is jelenthet): „Van Kleenek egy *Angelus Novus*

című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindezt a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttrőtt. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezární őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.”¹⁸

Harmadjára pedig Adornót, az 1944 és 1947 között írt *Minima moralia* című könyvének (emlékeztetek rá: a háború utáni évek fiatal német értelmiségének ez volt az egyik kultikus olvasmánya) egyik különösen



keserű aforizmáját: „Az újat a tudat üres helye mintegy csukott szemmel várja, az új mintha az a formula lenne, amelynek a segélyével az elszörnyedésből és a kétségbeesésből valamiféle izgató értéket lehet kicsi-holni. [...] [Az új kriptogramja] pontosan körülírja a szubjektum látéletét az absztrakttá vált világról, az ipari korszakról. Az új kultuszával, a modernség eszményével az ellen tiltakoznak, hogy semmi új nincs már. A gépi áruk mindenkori egyformasága, a társadalmiasítás hálója, amely a tárgyakat és a tárgyakra vetett tekintetet egyaránt befogja és felszívja, bármit, amit talál, hajdanivá változtat, valamilyen fajta véletlen példányává, egy modell másolatává. [...] Az új önmagáért kerestetik, tulajdonképpen laboratórium-ban állítatik elő, merev fogalmi sémába rendeztetik, és hirtelen megjelenése a régi kényszeres visszatérése [...]. A fasizmus volt az abszolút szenzáció. [...] Az emberiség, kétségbeesve önnön reprodukciójának az esélyein, a túlélés vágyát öntudatlanul a nem ismert dolog kimérájára vetíti rá, de ez a dolog a halálra hasonlít.”¹⁹

Radnóti soha nem fogalmaz ilyen apokaliptikusan (nem is tekinti a saját korszakát apokaliptikusnak, és talán nincs is rá oka), de írásainak ez a „tétje” (szerepi ezt a szót, és valóban jellemző arra, ahogy bármit megragad),²⁰ ez és nem kevesebb: a kultúra lényege szerint mindenkori drámái meghatározottsága a régi és az új ellentmondásában.²¹ Nem ok nélkül hivatkozik kedvvel Kristellerre és Cassirerre; és (hogy még két *fordított* adalékot említsek), nem ok nélkül maradt nagyon távol egyrészt a marxistának mondott megoldásoktól már akkor is, amikor még saját maga azt hitte, hogy azoknak a rendszerében gondolkodik; és másrészt Gadamer-től, akire mindig is polemikusan hivatkozott.

Érdemes e kettős eltávolodásának az alaptéziseit lakonikusan idézni. Marx különféle társadalomtörténeti elemzéseire persze sokszor támaszkodik (*nota bene*, leginkább a Benjamin-könyvben, ahol feltétlenül van helye, a Pilinszky-könyvben viszont nem látni, hogy bármiképpen befolyásolta volna), de valóban esztétikai tárgyú kijelentést csak egyetlenegyet idéz tőle, visszatérően és teljes helyesléssel, a görög gyermekkor nevezetes metaforáját, amelynek segítségével Marx elavult korok hajdani műalkotásainak eleven hatását magyarázta; ezt mindenesetre azért idézi, hogy a folyamatosság és a megtört folyamatosság kettősségének tételét állapítsa meg.²² Ezzel szemben a Pilinszky-könyv egyik bekezdésében egyszerűen félretolja a műalkotás objektív külső meghatározottságának a fikcióját,²³ illetve a Benjamin-könyvben több oldalt szentel a magát marxistának állító esztétika (e tekintetben már csak nagyon közvetve hivatkozhatunk Marxra) alaptételének, a művészi alkotás visszatükröző természetének és hivatásának megcáfolására, de külön kiemeli, hogy a művészi alkotás megközelítésének különböző szempontjai nem záródnak össze valamiféle szintetikus egységbe,²⁴ és láthatóan fontos ellenérvnek tartja, hogy egy olyan, eminensen nem

visszatükröző eszköznek, mint az allegóriának az uralkodó használata sem mond semmit például Kafka alkotásainak az értékéről;²⁵ *nota bene*, a mű nagyságát soha nem a hegelianus-marxista gondolat szerint, tehát valamilyen eszme, illetve társadalomtörténeti igazság megjelenéseként, hanem már a kezdeti óta Kant *konszenzualitás* és *zseni* kategóriáinak segítségével vélte megragadni. Gadamer írásait viszont, úgy látszik, az első pillanattól kezdve egyfelől Benjamin, másfelől Lukács első (a *Történelem és osztálytudattal* lezáruló) korszakának elmélete felől és ezért jól artikulált ellenérvekkel olvasta. A kultúra történelmi természetének központi kérdésénél maradvá: Gadamer a „múlt és jelen horizontjának összeolvadását” tételezi fel, tételes ellentétben Benjammal, aki a történelemben, miként a művészetben, „a kontinuum szétszakítását” látta;²⁶ és a kérdésnek a másik vetülete, hogy Gadamer szerint a művészi alkotás a virtualitás játéktérében megvalósuló „játék” és „ünnepe”,²⁷ Radnóti pedig rendíthetetlenül és *expressis verbis* Gadamer ellenében fenntartja az „életnek” és a „művészetnek”, az „élet kritikájának” és a „mű kritikájának” (20. old.)²⁸ a dualizmusát, illetve azt, hogy egy mű, bármilyen messzire jusson is a történelmi elvonatkoztatás során, mindig tartalmat hordoz; és e polemikus állítás további kifejtése során leírja egész gondolkodói pályájának, ismétlem, legfontosabb önmeghatározását, illetve legfontosabb terminusát, megállapítva, hogy a tartalmak „új, reflektált összefüggésekbe illeszkednek [...] Ez az összefüggés pedig maga a történelmi tudattól áthatott kultúra.” (25–26. old.) Kiegészítem a kontextussal: ez az állítás, illetve a legutolsó, végérvényes formula a Winckelmann-könyv elvi megalapozásának a poénja. Ezt követik elemzések az esztétikáról, aki „hallucinatórikus bálványozással” (idézte Mario Praz szavait, 81. old.) úgy hirdetett kontinuumot, hogy érzéketlenül tekintette az i. e. V. század és a saját évszázada közötti több mint két évezred művészetének kontinuumát,

19 ■ Theodor W. Adorno: *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1947). Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984. 316. old. skk.

20 ■ *Az Egy és a Sok*, 202. old. és 214. old.

21 ■ Az intellektuális tisztesség kedvéért: a Kublert és vele Apollinaire-t is összefoglaló mondatból kihagytam az „e békemű megvalósítására” színtagmát, mert egyszerűen tollhibának tartom a közvetlen szövegkörnyezetben is, Radnóti egész felfogását tekintve is.

22 ■ *Krédó és rezignáció*, 54. old., *A szenvedő misztikus*, 45. old.

23 ■ *A szenvedő misztikus*, 8. old.

24 ■ *Krédó és rezignáció*, 149. old. skk.

25 ■ *Uo.* 68. old.

26 ■ „Tisztelt közönség...”, 200. old.

27 ■ Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása* T-Twins, Bp., 1994. 165. old., 23. old. és 46. old.

28 ■ *A piknik*, 12. old.

29 ■ *Az Egy és a Sok*, 99. old.

30 ■ Fehér Ferenc: *Az antinómiák költője. Dosztojevszkij és az individuum válsága*. Magvető, Bp., 1972. 5. old.

31 ■ *Mi az, hogy beszélgetés*, 312–313. old.

32 ■ *A szenvedő misztikus*, 47. old. és 106–108. old.

33 ■ *Uo.* 8. old.

34 ■ *Az Egy és a Sok*, 113–146. old.

35 ■ „Tisztelt közönség...”, 290. old.

és olyan tartalmakat akart aktualizálni, nevezetesen az ógörög szobrokét, amelyekről azt hirdette, hogy soha újra meg nem találhatjuk őket; miért is Radnóti, miután hosszan bemutatta hőse ugyancsak mesterként kidolgozott „*antiquario*” élet- és látásformájának jelentését (61. old. skk. és 104. old. skk.), azzal a megállapítással zárja a könyvét, hogy a világ múzeumátételével Winckelmann a modern művészet egyik belső konfliktusát előlegezi (394. old.).

Ekként tekintve már nem feltétlenül találó a *contrario*, avagy „fordított” témaválasztásokról beszélni. Sokkal inkább arról van szó, hogy Radnóti a kezdetek óta egy kérdés: a kultúra ellentmondásos meghatározottsága foglalkoztatja, és úgy választotta meg a témáit, hogy ezt minél élesebben láttassa. Megkísérlem röviden rekonstruálni a kérdésfeltevéseket és a fogalmi szembeállításokat, amelyek révén a különböző (még egyszer, utoljára: nagyon is maga kereste) témáit, illetve e témákban a központi kérdést megragadni törekedett.

A kiindulás tehát a Pilinszky-könyv. Gondolati indítatását Radnóti 35 évvel később is „alapvető tapasztalatnak”²⁹ ítélte – és ebben feltétlenül hihetünk neki. Igaz persze, hogy Pilinszky költői nagysága akkoriban már közkeletűen elismertetett. Azok, akiket kevésbé befolyásolt a művészet marxista értelmezése, minden nehézség nélkül hirdették a szenvedélyesen katolikus költő elutasíthatatlan zsenijét, a marxista értelmezések (*nota bene*, figyelemztető módon inkább csak lehatárolt terjedelmű kritikák, mint valóságos elemzések) valahogy homologizálni próbálták a mégis közösnek tekintett értékek (leginkább az antifaszizmus) jegyében; de hogy jól megértsenek, hozzáfűzöm: Radnóti idősebb testvéri mesterének, Fehér Ferencnek a Dosztojevszkij-könyve, ha egészen más szinten is, de ugyanebből a törekvésből íródott, világosan megfogalmazott alapfeltételezése szerint Dosztojevszkijt azért lehet marxista módon helyesen és egyedül helyesen értelmezni, mert az író nagy művészi felismerései egy széles területen, nevezetesen „a polgári individuumban”, „válságállapotának” a „kórképében” közősek azzal, amit Marx és követői elméletileg kidolgoztak.³⁰ Radnóti „tapasztalata” viszont éppen abban bizonyult „alapvetőnek”, hogy Pilinszky értelmezéséhez eleve és élesen elutasított bárminő homologizáló törekvést (két évvel későbbi tanulmányában, Pilinszky drámáiról szólva ezt határozottan ki is nyilvánította: „e világnézetből származó művek, ezek a formák, amelyek nem cáfolják, hanem megvalósítják eszméjüket”³¹) – és azt is, hogy akárcsak egy félmondatot leírjon, amelyben a felismert nagyságot az értelmező magasabb rendűnek vélt ideológiája (és ennek elképzelt művészi megvalósítása) nevében relativizálja. Elemzése így módon következetes és koherens, Pilinszkyt a saját (a hatalmas hagyományra visszatekintően rekonstruált) misztikus ideológiája alapján elemzi, a mű rendkívüli hatá-

sát ennek az ideológiának a kettős, de egybehangzó, részint időn kívüli, részint apokaliptikusan aktuális jellegéből magyarázza, és még arról a (paradox és erős) feltételezésről is meggyőző, hogy ez a rendkívüli mértékben, egy végtelenen ezoterikus eszmerendszer szerint meghatározott líra azért szólhat(ott) mégis sokak számára nagyon közelről, mert a misztikus végső gestusa önnön ideológiájának és vele minden ideológiának a kioltása;³² de azért tud ilyen koherens lenni, mert eleve tételezi és fejtegetéseiben többször megerősíti, hogy „a világnézet” és „a művészi formák” diszparát, sőt „idegen”(!)³³ természetűek, és eszerint kell megítélni őket. A 35 évvel későbbi önkomentárban külön megemlítette, hogy akkoriban Vajda Mihály a „világkép” köztes fogalmát javasolta, de ő ennek egy idő után nem látta értelmét. A terminus nyilvánvalóan a *Weltanschauung/Weltbild* mintájára találtatott ki, és nem is feltétlenül inoperatív, például az *imaginaire* főnévi értelemben (*L’imaginaire de ...*) gyakran előfordul francia tanulmányok és könyvek címében. Annál jellegzetesebb, hogy Radnóti külön szükségesnek tartotta, hogy újra visszautasítsa, mert ragaszkodott egyfelől a művön belül az eszme és a forma teljes koherenciájának a lehetőségéhez, másfelől azonban ahhoz is, hogy az esetleg tökéletes megvalósulást elfogadva is számon tartsuk a kettő diszparát megítélésének lehetőségét. Ezt tételezte a Pilinszky-portréban, és ezt tételezte, illetve interpretálta újra és újra a további könyvekben, a monográfiákban éppúgy, mint a művészetelméleti esszesorozatban és az aktuális kritikákban (egy nem is extrém példa, amelyben az ő hosszú gondolatmenetét zanzásítom: mi *egyneműbb*, mint egy Nádas-mondat egy vizeldei testi őrjöngéséről? – egyszerűsrim: mi *idegenebb* egy átlagos olvasó számára, mint az író ideológiája a világról és annak erotikájáról?).³⁴ Mégis nyomatékosan többet kell mondanunk: ennek átgondolásában és átgondolásáért írta meg, minden látszólagos *a contrario* témán át, a félreérthetetlenül egységes életművét – és ezt még annak árán is, illetve éppen annak segítségével, hogy 1990-ben, tehát már jelentékeny és legnagyobb részben affirmatív kritikai írások után (emlékeztetőül néhány név: Csanádi Imre, Nemes Nagy Ágnes, Kálnoky László, Oravecz Imre, Juhász Ferenc [ő ebben a sorban a kivétel, határozott kételyt fogalmaz meg vele kapcsolatban], Tandori Dezső, Esterházy Péter) kijelentse, mindenki közül, akiről írt, Petri az egyetlen, akivel „világnézeti közelség” fűzte egybe.³⁵

Ahogy a bevezető mondatokban utaltam rá, a Pilinszky-könyvvel egy időben íródott a Benjamin-könyv is. A kettő kapcsolata azonban nem pusztán kronológiai, hanem ideológiai is, csak a marxizmus társadalomtörténeti eszkatológiájának kétségbevonásával juthatott Radnóti minden megengedő korlátozás nélküli megállapításokra misztika és líra kapcsolatáról, illetve a költői műalkotás visszautasíthatatlan nagysága vezette arra, hogy rivális rendszert keressen azzal szemben, amelyik ezt a fajta nagyságot elvileg képtelen elismerni. Még talán az a bombasztikusnak tűnő

fordulat se lenne eltűzött, hogy többé-kevésbé egy időben írt könyvet az apokaliptikus költőről és az apokaliptikus gondolkodóról. Mert a Benjamin-elemzés különféle rétegeiben ezt és mindennekfelett ezt láttatja meg, különösen, ha belevonjuk a csak kicsit később írt összefoglaló külön tanulmányt, amelyik jelentékeny részben Benjamin és Gadamer szembeállítására épül:³⁶ mindennemű kontinuitások *felrobbantásának*, a „botránynak” és az ezek után talán elkövetkezhető „megváltásnak” a gondolkodóját.³⁷ Benjamin, ahogy Radnóti látja őt, mindenekelőtt önnön történelmi-politikai ideológiáját is skizmatikusan gondolta el, hiszen megélte, hogy a marxista módon elképzelt konzisztens valóság lerombolódott, de annyira, hogy a fasizmus vált tömegmozgalommá, és annyira, hogy a kontinuos kultúra a fasiszta barbárság diszkontinuitásához vezetett; miért is ő a történelmet és vele egyként egységűen a műalkotást pólusok, például: történet-filozófia és esztétika, káosz és transzcendencia, eszme és jelenség, történelmiség és maradandóság összehíthetetlen, még erősebb szóval, megváltatlan, esetleg megváltást remélő ellentétében írta le. Egy félmondatban utaltam már rá, milyen szívósan idézi vissza Radnóti a megkülönböztetést, amelynek révén Benjamin magában a műalkotás belső tartalmában tetelezte „igazságtartalom” (*Wahrheitsgehalt*) és „tárgyi tartalom” (*Sachgehalt*) állandó kettősségét.³⁸ Nehéz lenne általánosan megítélni, mi a megkülönböztetés értéke. Benjamin tanulmánya Goethe regényéről, emlékeztet rá, a két világháború közötti európai szellem egyik máig sem halványuló állócsillaga, és benne az oldalak, amelyeken (azt hinnénk, a legkezdeten teoretizált megkülönböztetés alapján) egyes dolgok, mint a „víz”, a „ház” vagy a „kert” jelentését elemzi, minden fenomenológiai irányzatú (és egyébként jóval később kibontakozó) elemzés iskolapéldái.³⁹ A megkülönböztetés fogalmi értéke viszont végül bizonytalan marad, mivel Benjamin ezeket az elemzéseket egy másik terminus, a „*Ding*”, illetve a „*dinghaft*” (dolog, dologi)⁴⁰ körébe utalja, a „tárgyi tartalomról” azt állapítja meg, hogy bár sehol sem azonos „a mitikussal”, mindenütt határozottan utal rá, az „igazságról” viszont azt, hogy annyira csak „a tárgyokban” („*Sachen*”) létezik, hogy még megfordítva is, a „tárgyiasság” maga az „igazság” (*Sachlichkeit/Wahrheit*)⁴¹ – vagyis, ahogy a fejtegetések során egy ideje sejthető, ha az „igazságtartalmat” a kanonizált mitikusban, és még több, „a mítosz szellemében” kell megismernünk, úgy azt kell felismernünk, hogy ez a szellem „megsemmisítő közönnyel” fordul a „tárgyi tartalommal” és a fentiek szerint annak az igazságával szembe;⁴² és végső soron ez az „igazságtartalom” hordozza a „reményt”,⁴³ amelyik az egész műnek mégis klasszicista vagy akár klasszikus értéket ad. Ennyit csak dióhéjban – mivel Radnótit, jellegzetes módon, ezek az (elfogadom: a Benjamin-életművet tekintve alárendelt, csak literáris érdekű) megfontolások nem érdekelték, szinte meglepő módon még csak nem is figyelt fel rájuk. Számára valósággal heurisztikus értékkel az volt és maradt

a fontos, hogy Benjamin skizmatikus látásmódjának, illetve terminológiájának a segítségével megszabadult a spekulatív kényszertől, amely szerint a műalkotásokat és legkivált a remekműveket és ideológiájukat okvetlenül egységes egészként kell megítélnünk és elfogadnunk, végső soron éppen önnön (legkiváltképp marxista) ideológiánk egységét bizonyítva. Ezért olyan jelentőségteljes, hogy Benjamin, a nevezetes példázat értelmében fogalmazva, a tanulmány után, amelyben a klasszicizmus férfikorának regényét elemezte, egy hanyatláskorszak műformájának, a barokk szomorújátéknak szentelt egy egész könyvet, azt elemezte, miként határozza meg egy allegorikusan széttagozott ideológia teljességgel ezt a eleve elrendelten szekundér műformát, amelyről viszont kijelenti, hogy semmivel sem kevésbé fontos a kor megértéséhez, mint a remekművek tanúsága⁴⁴ – ennél radikálisabban nem lehetne lerombolni a sokféle esztétikailag transzcendált rendszer egyetlen közös alapmondatát; még később aztán, ebben az értelemben joggal elhíresült rövid tanulmányában a műalkotás szent egyediségét is erősen lehatárolta, mert hiszen a modern korban „reprodukálhatóvá” vált. (Lehetetlen nem hozzáfűzni: hamisítható persze mindig is volt, csak egy régebbi korban, amelyről másodsorban kell ilyen meghatározatlan említést tennünk, nem gondoltak arra, hogy ez a kurrens gyakorlat nagy elméleti vitát érdemelne.)

Ma már nem nehéz meglátni, hogy ezzel a két könyvvel Radnóti eljövendő elméleti és kritikai gondolkodásának mind a terrénját, mind a központi kérdésfeltevését akár az utolsó monográfiáig terjedő érvénnyel artikulálta: a kultúra mibenlétének a ter-

36 ■ Uo. 195–229. old. A tanulmány a nagy Benjamin-kötet bevezetőjeként íródott, amelyet teljes egészében Radnóti kezdeményezett, válogatott, jegyzetelt; a szöveg megjelenését azonban, bármennyire fájdalmas is, szerkesztő mivoltában az ellenzék egy másik fontos alakja akadályozta meg, lektori minőségében. 37 ■ A kulcsfogalmakban könnyű ráismerni Benjamin talán leg híresebb írására, amelyet fentebb már idéztem. Interpretációjába Radnóti beleírta a „botránny” szót is („*Tisztelt közönség...*”, 200. old.). Nem tudom megmondani, hogy Benjaminnál előfordul-e; de Pilinszky-nél mérhetetlen hangsúllyal igen, a híres mondat szerint: „Mindaz, ami itt történt, botránny, amennyiben *meg történt*”, és kivétel nélkül szent, amennyiben *meg történt*.” Pilinszky János: „Ars poetica helyett”. In: *Kráter*. Szépirodalmi, Bp., 1976. 113. old.

38 ■ Benjamin: Goethe: Vonzások és választások. In: *Angelus Novus*, 99. old. Eltérek a magyar fordítás „dologi tartalom” terminológiájától, indokolását lásd egy későbbi jegyzetben.

39 ■ Uo. 108. old. A magyar fordításban szereplő „tellúri” terminus figyelmetlenségből maradhatott benn a szövegben, „földszerűt” jelent (szemben a „víz” képzetkörével).

40 ■ Uo. 116. old. A magyar fordítás nem vesz tudomást a megkülönböztetésről, itt is azt olvassuk: „dolgok”, „dologszerű”.

41 ■ Uo. 143. old. Az itt javasolt terminológiai megkülönböztetés szerint: „tárgyiasságot” (és nem „dologiságot”) kell érteni.

42 ■ Uo.

43 ■ Uo. 190. old.

44 ■ Benjamin: A német szomorújatek eredete. In: *Angelus Novus*, 233. old.

45 ■ A „*Tisztelt közönség...*” kötet tanulmányosorozata és a Hamisítás, 283–307. old.

46 ■ „*Tisztelt közönség...*”, 81. old. és 256. old.

47 ■ Az utalások sorrendjében: A szenvedő misztikus, 16. old., A piknik, 154. old., Ízlés (kézirat) 2. old., Hamisítás, 273. old., Műhelymunka, 41 old. és a jelen kötet: 30. old.

rénumat, illetve azt a kérdést, hogy mi a műalkotás általános értéke ezen a téren. Annak idején biztosan nem képzelte, hogy majdan e téren és e kérdésfeltevessel a teoretikus Benjamin valósággal diametris ellenalakjának, Winckelmann-nak fog egy terjedelmes könyvet szentelni, továbbá, hogy posztmodern regényekről és az akcióművészet megnyilvánulásairól fog értekezni – de éppen ez adja a pályakép szokatlan karakterét.

Nem megyek itt bele annak a tanulmány-sorozatnak a tagolásába, amelyben Radnóti a művészettörténet, pontosabban az általános (képző) művészettudomány (németül ezt hívták *allgemeine Kunstwissenschaft*-nak) kialakulását és útját követi, Riegl-től kiindulva és Heideggerrel, illetve a későbbi kötetben szereplő tanulmány szerint Kublerrel lezárulva.⁴⁵ Jelzem a nem feltétlenül beavatottnak, az anyag maga a szellemtudomány történetének kiváltságosan érdekes szelete, egy új tudomány akként állította fel önnön fogalomrendszerét, hogy nagy művészeti korszakokat, néha egyes alkotásokat újra és újra interpretált, Dvořák például a gótikát (hogy felépítse a stíluskorszakok szerinti gondolkodást), Riegl a római műpart (ennek révén igazolta a *Kunstwollen*-t, a „művészetakarás” meghatározó értékét), Heidegger van Gogh nevezetes bakancs-festményét (amely számára a műalkotás a dologszerűségben feltáruló igazságának a paradigmatis példája) vagy Kubler az archaikus tárgyakat (innen jut a művészet szekvenciális meghatározottságának felismeréséhez.) A könyv legsajátos érdeke azonban nem is ebben az ugyan-csak nagy erudícióval előadott tudománytörténeti áttekintésben van, hanem abban a következetesen, helyenként mondhatni szenvedélyesen kiemelt szempontban, amellyel Radnóti ezeket az egyedi elemzéseket összeköti. „A modern művészettörténet a művészetbölcséleti normák elleni harcban, a megsemmisítésükért vagy relativizálásukért vívott küzdelemben született” – így az egyik tanulmány első mondata. „A művészet legitimációs válsága és szabadságharca ugyanannak a folyamatnak a két oldala”⁴⁶ – így egy másik tanulmány első mondata. Azt követi végig, ahogy a művészetről való gondolkodás a művészetnek és a művészen keresztül saját magának az autonómiáját meghirdetni és értelmezni törekedett, a két idézett témamegjelölés értelmében egy tökéletesen kétarcú folyamatot, amelyik egyrészt lerombolást, válságot, másrészt eddig nem tételezett szabadság megteremtését és teoretizálását jelenti. Alapfeltételezése szerint a modern művészettörténet és annak művészete skizmatikus jelenség, annak következtében jött létre, hogy művészet és valóság elvált egymástól, és értelmüket is csak ennek a feltételezésnek a dimenziójában érdemes kutatni. A könyv „a stílusról” szóló fejezettel kezdődik, márpedig a korstílusok léte, illetve elképzelése nyilvánvalóan modern jelenség, a korábbi (fiktív vagy valós, de elfogadott) kanonikus egység

eszményének széttagolását jelenti; és a „tömegkultúráról” szóló fejezettel zárul, márpedig ez a terminus nem jelenthet mást, mint bármilyen végérvényesen tételezett művészi norma megszűntét a művészet és az élet egységének, pozitívan fogalmazva: a partikularitások megszűntéből létrejövő, sőt akár kvázi természetesen újra megjelenő, negatívan fogalmazva, az új hajhászásában létre mesterkedett vagy éppen brutálisan létre kényszerített egységének a jegyében. Ennek a könyvnek az olvastán mindenestre már határozottan megfogalmazódik a kérdés, mennyire szükségszerű része és mennyire csak kényelmes elrugaskodási terepe Radnóti kultúrtörténeti gondolkodásának egy mindenkor megelőző aranykornak a feltételezése. E tekintetben tökéletesen eltér Benjamins-tól, akinek a történelem- és kultúravíziójától (*stricto sensu* víziójától) semmi sem idegenebb, mint mondjuk a görög gyermekkor megnyugtatóan kontinuous, antropomorf elképzelése; és sokkal közelebb van Lukács-hoz, aki legkésőbb *A regény elméletéről* kezdve különböző dimenziókban és változatokban, de mindig egy valamikor létezett és újra elérendő (létbeli, társadalmi, művészeti) állapotot írt le. Semmi sem utal arra, hogy Radnóti valaha is osztotta volna az elképzelést a történelem fejlődéséről, illetve önigazoló, a legendás schilleri formula szerint ítéletmondó értékéről – ellenkezőleg, minden költő közül érzékelhetően Pilinszky és Petri volt, talán maradt is a legközelebb hozzá, két szellem, akik nagyon különböző perspektívában, de közösen és eltökélten nem hittek abban, hogy az emberi lét a történelem léptékében bármikor is megoldható lett volna. Mégis eddig említett és további elemzéseiben gyakran a megelőző nagy egység állításából indul ki. A példák mellett, amelyekre már kitértem: a misztika a totalitás elvesztéséből keletkezett; volt(ak) idő(k), amikor a „klasszikus” és a „kanonikus” teljességgel fedte egymást; az „ízlésről” akkor kezdtek állításokat megfogalmazni, amikor *megbomlott* „a társadalmi lét szigorú rendje”; a hamisítás-probléma aktualitása abból adódik, hogy megszűnt „a magas művészet” polarizáló értéke; „Freud nemzedéke volt az utolsó, amely még kételyektől mentesen és közvetlenül kapcsolódott a tradícióvezérelte befogadáshoz” (itt nem állom meg, hogy közbe ne kérdezzem: tényleg létezett ilyesmi, nemhogy Freud idején, de valaha is, akár csak a latinok görögség-recepciójában?, és tényleg még létezett a XIX. század végén egy „egységes ízlés és egységes, univerzális kultúra”, illetve mikor nem létezett egy ilyen kultúra is, ha akkor igen?); és végezetül: Winckelmann azért léphetett fel, mert akkor(ra) megszűnt „a művészeti képződmények” „életösszefüggése”, illetve referenciális közössége.⁴⁷ Az egyedi példákon túl, amelyeket itt nyilván nem lehet külön megvitatni, amelyeket még lehetne tovább sorolni (és amelyek így egymás mellett néha ellentmondások is), jelzem a fenntartásomat az elvvel szemben, megismétlem, leginkább Benjamin szellemében. De jelzem azt is, hogy Radnóti életművében a feltételezésnek produktív funkciója

van. A tudománytörténeti tanulmányosorozat példájánál maradva: ennek az állandóan fenntartott tágabb perspektívának hála lép túl a könyv azon, hogy csak tudománytörténeti tanulmányosorozat legyen, valójában azt elemzi és kíséri végig, miként kényszerült rá a művészeti gondolkodás arra, hogy az európai kultúra egyik sorsfordulóján saját magát, illetve a művészetet újra meghatározza, bizonyos mértékig újra is alkossa. És ha már fenntartásomat jelezve utaltam az *Esettanulmányra* (ahogy ő maga a címben nevezi), amelyben a Freud révén híressé vált *Gradiwa* dombormű, illetve novella különös sorsát elemzi, itt emelem ki, hogy én ezt a (kicsit eldugott írást) Radnóti talán legjobb és feltétlenül legsajátabb tanulmányának tartom. Tulajdonképpen itt is az egyik állandó témáját, a művészi alkotás funkcióváltását tárgyalja, de kultúrtörténeti keretben: tehát azt, mennyire lett dokumentumértékű és mennyire őrizte meg az esztétikai funkcióját a szekunder jelentőségű és főként szekunder ihletésű, mert hiszen görög mintára keletkezett római műalkotás, amikor bekerült Freud pszichoanalitikus gondolkodásának archeológiájába; és a konklúziója szerint (amelyben a *temporis acti* állítása szinte csak retorikus értékű) ez a persze ugyancsak tudós, de tudós voltában valósággal kalandos történet (ismétlem, ez véleményem szerint Radnóti legjobb tanulmánya, ritkán adatik meg ilyen erudíciót ilyen szórakoztató epikai-szellemi folyamatban olvashatni) azt példázza, hogy hosszú időig „a befogadott műalkotás életmintaként”, „egy egész kulturális környezettel” való „azonosságátudat megalapozására” szolgált⁴⁸ – a kijelentés egyszersmind bizonyít a legpontosabb meghatározása annak, ami Radnóti a legjobban és tulajdonképpen egyedül érdekli. És mivel zártan irodalmi érdekű tanulmányok és kérdésfeltevések taglalására nem lesz itt mód, utalok rá, hogy ezt a felfogást dolgozta ki a hosszú és erősen technikai jellegű értekezésben, amelyben elméletileg demonstrálta, mennyire tarthatatlan, hogy ne mondja(m) értelmetlen a referencialitás és az önreferencialitás elvi szembeállítás.⁴⁹

Restrospektíve (mivelhogy a *Gradiwa*-tanulmány a későbbi) így érthető meg, mi vezérelte pályájának két komplementer témájához: egyrészt ahhoz a nem nyilvánvaló és főként bizonyára lehatárolhatatlan „medúza”-problémához („medúza” a könyv legelső, önmeghatározó szava), hogyan lehet a hamisítást – illetve az eredetiséget – történelmileg és fenomenológiailag meghatározni; másrészt ahhoz a művészet- és világszemléleti kérdéshez, milyen mértékben szabad vagy kell hogy áthassa a műalkotás szelleme befogadójának életfelfogását – ez utóbbi polemikussá megfogalmazásához visszatérően Rilke lírájának, illetve az én Rilke-tanulmányaimnak példáját idézi.

„Van egy elvi határ, amelyet a bécsi akcionisták törekvéseik végső konzekvenciáit elérve bizonyosan áthágtak”,⁵⁰ olvassuk a Rudolf Schwarzkoglernek (aki közismerten többek között öncsonkító tevékenységét rögzítette és kínálta műalkotásként) szentelt kiállítás kapcsán; „a fiktív és a nem-fiktív határait relativizá-

ló párbeszéd”, olvassuk a semmi esetre sem hasonlóképp brutális *Gradiwa* dombormű és szöveg története kapcsán.⁵¹ Ez tehát a *Hamisítás*-könyv igazi „tétje”: a „medúzaszerű” művészeti, vagyis hogy éppen kérdésesen művészeti jelenség annak a sokkal tágabb kérdésnek a mintapéldája, hol és hogyan lehet a művészetet és a nem művészetet egymástól elválasztani. Ez utóbbi kérdés már a feltevésében is magába foglalja, hogy nem lehet rá végérvényes választ adni, mivel a művészeti jelenség és még nyilvánvalóbban a nem művészeti jelenség megítélése történelemfüggő; viszont valamilyen határvonalat nemcsak a reflexiónak, hanem az alkotói ihletnek is mindig feltételeznie kellett, és ennek a mibenlétét, illetve funkcióját keresi Radnóti a hamisítás határjelenségének a mintapéldáján. A könyv alapmondata úgy hangzik: „A műalkotás eredeti szépség abban az értelemben, hogy történelmi eredettel és sorssal rendelkezik”,⁵² és a körülbelül 300 oldalas demonstráció során Radnóti újra és újra ennek a kijelentésnek az egyes tagjaira kérdez rá – vagyis noha (és még inkább mivel) olyan témát választott, amelyre nem létezhet végérvényes válasz, módszerezen felteszi az esztétika számos alapvető kérdését. Idézek néhányat. Minek az alapján beszélünk egyáltalán művészetről, ha az érzékszervek (adott esetben a vizualitás) ítéletének ismerve bizonytalan; mit jelent az, hogy eredetiség, és miért lenne egyáltalán az eredetiség kiváltságosan fontos ismerv, holott e fogalom leg-erősebb értelmezését alkalmazva is fel kell ismernünk, hogy a műnek nemcsak az alakzatát, de Goodman úgy mondja, még a „keletkezés-történetét”, Szilágyi János György szavával még a „jelentését” is el lehet tulajdonítani, illetve tovább lehet fejleszteni, Benjamin pedig úgy mondta volna, illetve majdnem mondta is, hogy a reprodukálhatóság korában még a művek „auráját” is kedvünk szerint idézhetjük újra; mennyiben önérték az újdonság, ahogy ezt a modern kor különösen hirdetni szereti (lásd a fentebbi idézetsorozatot a három nagy mester írásaiból), míg az ellentétes felfogás szerint, amelyet leghatásosabban Winckelmann hirde-

48 ■ *Műhelymunka*, 37. old. és 40. old. (Jelzem tehát, hogy a kijelentést két különböző mondatból vontam össze, de gondolatilag autentikusnak vélem.)

49 ■ *A piknik*, 48–104. old.

50 ■ *Uo.* 268. old.

51 ■ *Műhelymunka*, 37. old.

52 ■ *Hamisítás*, 84. old.

53 ■ *Uo.* 238. old.

54 ■ *Uo.* 134. old.

55 ■ *Uo.* 132. old.

56 ■ Benjamin: Goethe: *Vonzások...*, 141. old.

57 ■ Kétszer is idézi: *A piknik*, 298. old., *Az Egy és a Sok*, 146. old.

58 ■ Nem szeretném, ha az a látszat keletkezne, hogy csak a magam előszeretete miatt hozom fel Rilke példáját. Valójában Radnóti, a közvetlenül tematikus tanulmányokon kívül is, e kérdésfeltevésre következetesen az ő nevét idézi, pl. *A piknik*, 269. old., *Az Egy és a Sok*, 21. old. és 146. old.

59 ■ *Du mußt* (kézirat), 3–4. old.

60 ■ *A piknik*, 298. old.

61 ■ Valóban, nagy nyomtatékkal emeli ki Winckelmann és Schiller gondolkodásának dualista elemeit (129. old., 453. old.)

62 ■ *Az Egy és a Sok*, 138. old. és 146. old.

tett, az újkori művészet csak akkor lehet értékes, ha a régít másolja; és általánosan: hogyan rajzolódik ki a tradicionális és a nem tradicionális kultúrák kettőssége a „hamisítás” jelenségének elemzésekor, hiszen az előbbiek, mint mondjuk a régi kínai vagy egyiptomi kultúra, még csak nem is ismerik a megkülönböztetést, míg az utóbbiakban, néha furcsa bukfencekkel, tehát például pozitív értéként mint „az eredetiség travesztíája”,⁵³ az egyik központi kérdéssé lett (vajon ezek szerint le kell mondanunk minden tekintetben a művészet univerzális hermeneutikájáról?). A könyv tárgya, mondjuk így, egy művészeti *kópéság* történeti fenomenológiája; de a legfontosabb referenciája Danto, aki, mint tudjuk, a meghatározottabban kérdezett rá, mennyiben változott a művészet, illetve a filozófia szerepe a modern kultúrában – a könyv igazi intenciója, miként egy helyütt Radnóti a terminust le is írja, egy *kópéság* „kultúrkritikája”,⁵⁴ a birtokos szerkezetnek mind a két értelmében.

Nyíltan kultúrkritikai demonstrációi során többször röviden érinti a második kérdést, meghatározottabban azt leszögezve, hogy „amióta nem egy, hanem plurális a kultúránk” (itt mégis közbevetem: meddig is volt az európai kultúra ebben az értelemben egységes?), „a művész és a műalkotás két világ polgára, a sajátjának és művészete történetének”.⁵⁵ Szokatlanul szigorú elválasztása vélhetően Benjaminra megy vissza, aki ingerülten „a Goethe-kultusz legszemlelenebb dogmájának” nevezte ama nézetet, amely szerint „Goethe valamennyi műve közül a legnagyobb az élete”.⁵⁶ És aztán Windnél találta meg elvi formuláját, aki szerint „nemcsak lehet, hanem szükséges is két szinten szemlélni a műalkotást: esztétikai értékét a saját normái szerint kell megítélnünk, de azt is el kell döntenünk, hogy elfogadjuk-e ezeket a normákat.”⁵⁷ Radnóti (és egyébként Wind is) valóban ugyanannak a költőnek, Rilkének (és Radnóti az én interpretációimnak) a példáját hozza fel ismételt, egyrészt, mert róla szólva az eredetileg Goethe-re vonatkozó kijelentést gyakran újra elismétlik, másrészt mert Rilke azt követelte a versei befogadóiától, hogy az életüket változtassák meg, ha megadatik nekik, hogy szembesüljenek az (Apolló-)torzóval, amelyik a tökéletességet láttatja meg, más verzióban, ha szembesülnek a szépséggel, amelyik az iszonyút láttatja meg – vagyis ha megadatik nekik, hogy szembesüljenek az ő abszolút (szó-)műalkotásával. Radnóti joggal ismeri fel, hogy a két híres formula (az első az *Archaisus Apolló-torzó* című versben a szó-szobor megteremtésének ötszavas záromondata, a második az *Első Elégia* elején az egész ciklus programját jelöli ki) művészetfilozófiailag közös eszményt hirdet.⁵⁸ Ezt az eszményt Radnóti a legradikálisabb értelmében interpretálja: az ötszavas parancs nem jelenthet mást, mint valamiféle messianisztikus (leginkább anarchista vagy akár éppen bolsevik) megtérés követelményét, még rosszabb, azt a követelményt, hogy az életünket a műalkotások sorának jegyében örökösen újra és újra transzfiguráljuk, a programatikus másfél sor pedig nem jelenthet

mást, mint az értékek teljes megszűntét a lét kizárólagos, vagyis önigazoló és csak önmaga által megtörhető esztétikumában.⁵⁹ Jelzem, röviden, hogy egyik interpretáció sem kényszerítő. Az ötszavas felszólítás csak (?) egy profán művészetvallás alapmondata, amelyik elől nem szabad és nem is lehet kitérni: hasonlóan egy autentikusan vallásos művészhez, aki azért festette le a Biblia akárhány epizódját, vagy éppen akárhányszor Máriának a portréját, hogy egy és ugyanazon eszményhez térítse meg a nézőt, Rilke lírájában, adott esetben az *Új versek* kép-, szobor- és eseménygalériájában mindig egy és ugyanazt az eszményt kell kváziireligiózusan, tehát a magunk léte számára is érvényesen elfogadnunk: azt, hogy bármelyik létező csak tökéletes műalkotássá megváltoztatva éri el önnön igazságát és érvényét, végső soron csak akkor létezik – kényszerűen belevonva a nézőt-olvasót is ebbe az abszolút létbe; az elégiai program pedig csak (?) azt jelenti, hogy csak az iszonyú örök tudatában, és még tovább, csak örökké követve a kihívást, hogy újabb és újabb jelenségeket sajátítsunk át az iszonyú birodalmából, lehet eljutni a szépséghez. Radnóti nyilván azért interpretálja radikálisan a két, illetve két-egy *ars poetica* kinyilatkoztatását, hogy elítélje őket – és egyszersmind erős kétséggel illesse az olyan interpretációkat (például az enyémet), amelyek a költői szövegek intencióját követve nem, vagy legalábbis nem kellő mértékben érzékelik Rilke világteremtésének egészében való kérdésességét, értsd: elfogadják, hogy mindenkor egy-eszményét elérte, mert egy lényege és megnyilvánulásai szerint költőietlennek felismert világban, minden kötettel egyre messzebb jutva e világ átváltoztatásában-átprofetizálásában-átzeneisítésében), egy magát állító és magát igazoló költői műalkotást, végső soron az „át-” értelmében *meta*-fizikus költői univerzumot teremtett. Szívesen nyomatékosítom, hogy Radnóti „gyönyörködve és iszonyodva”⁶⁰ a Rilke körüli viták egyik neuralgikus pontjára talált rá, de elhárítom a kísértést, hogy ennek a különböző vetületeit taglaljam; hanem csak különösen kiélezett példának tekintem arra, ahogy Radnóti az esztétikai felfogásába (kétségkívül az én felfogásomtól teljesen eltérően) az élet-szemlélet és a műszemlélet kapcsolatát beépítette. Kézenfekvő szembeállításal úgy mondanám, hogy ő Wind szigorú elválasztásának értelmében eltökélten dualista,⁶¹ miért is más-más szögből megismételve a Rilkével kapcsolatban kifejtetteket, például Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényének testkul-tuszát „Leni Riefenstahl zseniális fasiszta filmjeivel” állítja párhuzamba (pontosabban: a közös kultuszban Riefenstahl a test diadalát, Nádas a test kudarcát jelenítené meg zseniálisan), mielőtt summázva megállapítaná, hogy „igent mondok a regény világára”, „de az esztétikai ítélettől függetlenül, s mégsem elhallgatható módon – nem mondok világnézetére”.⁶² Félreértések elkerülésére: az persze mindig távol volt Radnótótól, hogy egy egyedül helyes világ-szemlélet megjelenésének mérve szerint ítélje meg a

műveket, emlékeztetőül, még marxistának vélt kor-
szakában Pilinszkyról írt hódoló könyvet, és éppen
megint csak Nádas regénye kapcsán, de ezúttal Vaj-
dával vitatkozva, megint „a világnézeti kritika” mel-
lett érvel, szükségesnek tartja rögtön hozzáfűzni, hogy
semmi esetre sem lehet az „esztétikai kritikát belőle”
levezetni.⁶³ Magam viszont egy esztétikai monizmus
eszménye szerint próbálok elemezni. Már Radnóti
példáiról is nagyon eltér a véleményem: elviselhetet-
lennek, *stricto sensu* nézhetetlennek vélem Riefen-
stahl filmjeiben az izompacsirták örökös menetét, de
még például Eisenstein *Alekszander Nyevszkij*ének
a gyűlölködő szekvenciáit és *Rettenetes Ivánjának* a
(Sztálin-)cárt a világtér uraként beállító szekvenciá-
it sem tartom sokkal jobbnak; és elhibázottnak vélem
Nádas Péter regényének egészét is, úgy látom (kény-
szerűen lakonikusan fogalmazva), hogy egy magát
újra és újra végtelen leírásokban mindig újraartikulá-
ló kultusz egy alig (vagy aligha) áttekinthető cselek-
mény-, illetve szövegmasszát teremtett; továbbá meg
nem foghatom, mit jelentsen a „nagyszabású sema-
tizmus”⁶⁴ szintagmája, mint ahogy követhetetlennek
vélem Benjamin már idézett véleményét, mely sze-
rint a rossz művek fejezték ki jól a (barokk) kort, *nota
bene*, annál fontosabbnak tartom, hogy éles szem-
mel már nagyon korán felismerte, milyen perverz
módon esztétizálja a fasizmus a politikát. Ebben az
értelemben nem Radnóti (ízlés)ítéleteit tartom prob-
lematikusnak (tudjuk, hogy azt elvileg nem lehet,
és aki kíváncsi e felismerés történetére, olvassa el a
Winckelmann-könyvet), hanem az érvelését; illetve
úgy vélem, hogy a problematikus érvelés összefügg az
ezekre a művekre vonatkozó problematikus ízlésíté-
lettel. Általánosan fogalmazva, úgy vélem, hogy érde-
mes (a magam számára: egyedül lehetséges) vállalni
a monizmus alaptételét, amely szerint egy műalkotás
esztétikai-történeti érdeke éppen az, hogy a konst-
rukciója maga az igazsága, ennek mind a két irány-
ban érvényes összes következményével, tehát a kettőt
nem szabad egy külső megfontolás nevében külön
megítélni, még erősebben fogalmazva, amit művé-
si igazsággként hatékonynak, „szépnek” vagy „szent-
nek”⁶⁵ vélünk, azt egyszersmind mint világnézetet is
elfogadjuk. Elvileg sem tartom elképzelhetőnek, hogy
egy (élet)műnek, amelynek a művészi igazsága meg-
győző, volna egy világnézete, amelynek okán el lehet
utasítani. Nem taglalom most, mik az egyik, a dualis-
ta és a másik, a monista elvi kiindulás előnyei és csap-
dái – végtére is az esztétika csak nem lévén kemény
tudomány, sok pálya azt tanúsítja, hogy mind a ket-
tő operatív lehet, és a fenti vitapéldák abban az érte-
lemben megtévesztők, hogy legtöbbszörre hasonlóan
(szabad-e közbevetnem: a mostani irodalmat illető-
en azért gyakran lehatároltabb lelkesedéssel) ítélek a
művekről, illetve az életművekről, mint ő.

Radnóti kritikai tanulmányaiban pedig a dualis-
ta kiindulás feltétlenül operatívnak bizonyul. Nem
mintha mindig *expressis verbis* érvényesítené (még
ha némely kritikája az *a contrario* indíttatás határán

mozog is), hanem mert az elvi feltételezése jelöli ki e
kritikai tanulmányok perspektíváját. Az előző nemze-
dek nagy mesterei, közöttük különösen nagy hang-
súllyal az övéi is, határozottan azt vélték, hogy egy
kornak van valamilyen *faculté maîtresse*-e, ente-
lechiája, uralkodó törvénye, és ez jelenik meg a művészet-
ben (e felfogást Adorno és az ő nyomán Peter Szondi
fejtette ki és alkalmazta a leghatásosabban, minden-
esetre hozzáfűzöm: nagyon távol bárminő pozitívista
vagy bárminő más, közvetlen meghatározottság tétele-
zésétől és nagyon távol kor és alkotás magától értetődő
szellemi egybeesésének elképzelésétől is). Radnóti
azonban nemhiába konfrontálódott egyfelől az azóta
keletkezett művészettel, másfelől mondjuk a dekonst-
rukció interpretációs javaslatával és Kubler elméle-
tével, tehát határozottan azt véli, hogy az újabb kor
kulturája plurális jellegű. Tulajdonképpen legszive-
sebben mindig egy „N. N. és kora” című kultúrkritikai
tanulmányt írna, amelyben a második főnév valami-
lyen nyelvtanilag nem létező egyes és többes szám-
ban, a kötet címét idézve „Az Egy és a Sok” között
értendő (a címet Térey drámájától kölcsönzi, ahol ez
mást jelent), mert hiszen egy-egy auktoriális kultúra-
„kor” össze is vág(hat) egy másik auktoriális kultúra-
„korral”, és el is tér(het) tőle. És ha (terjedelmileg)
teheti, ezt is írja: például azt, hogyan tudta Petőfi
egyetlen történetbe belebúvólni az epikum két eltérő
rétegét, vagyis egy népfő és egy mesehős történe-
tét; vagy azt, hogyan köszön vissza egy múzeumi kép
és a mindennapok régimódi kapcsolata Auden versé-
ben; vagy azt, hogyan épít regénytrilógiát Nádas a
test különféle képp, néha átszellemült, néha megaláz-
tatott és akár politikailag pervertált kultuszának kor-
társ tapasztalatából; vagy azt, milyen dramaturgiával
láttatja meg Térey a tömeg rémisztően esetleges és
rémisztően sorsszerű viselkedését 1956 októberében,
vagyis az újkori magyar történelem mitikus értékű epi-
zódjában. Radnóti ma is érvényesnek tekinti Benjamin
kategóriáit, de úgy alkalmazza őket, hogy legalább-
is a saját témáinak, vagyis korának, *recte*: korainak
a vonatkozásában elejti, elvileg is tagadja az egylé-
nyegű vagy egytörvényű kor alapfeltételezését. Mind-
egyik tanulmányban a történelmi kapcsolatot mutatja
fel, amelyek az élet egyik formájának a tárgyi, illetve

63 ■ *Uo.* 100. old.

64 ■ *Uo.* 282. old.

65 ■ *Hamisítás*, 193. old.

66 ■ Mintha gondolkodásának útja e tekintetben párhuzamos lenne pályatársa, Fodor Géza gondolkodásának útjával, aki határozottan ragaszkodott Lukács mindenkor esztétikai rendsze-
reinek közös alapmondatához, amely szerint, hogy zanzásítva fogalmazzak, a művészet és az egyes mű az életigazság meg-
jelenítésének objektív értékű alkotása; de ezt az objektív igaz-
ságértéket egyszersmind természetesen pluralizálta, amikor is
életművének utolsó 20–25 évében legtöbbszörre az előadó-
művészet produkciói foglalkoztatták, amelyekkel kapcsolatban
fel sem merülhet a végérvényes igazság kritériuma, opera-elő-
adásokról írt kritikákat, persze ő is soha nem látott terjedelmű és
perspektívájú kritikákat.

67 ■ *A piknik*, 99. old.

68 ■ Radnóti egy helyütt erre is utal, de ritka módon olyan sze-
rencia nélkül fogalmaz, hogy csak erre a jelzésre szorítkozom.

igazságtartalmát a művészet egyik formájának a tárgyi, illetve igazságtartalmához köti.⁶⁶ Radnóti bevett a kötetébe néhány emlékező és köszöntő portrét is, s nem is csak irodalmárokról – és ezek az egészen más műfajú „méltatások” magától értetődően beletartoznak, tanúsítva a kötet egészének legsajátabb irányultságát: az pedig nem más és nem kevesebb, mint a művészet és az élet a modern/posztmodern korban megváltozott kapcsolatának, vagyis az esztétika megváltozott státuszának a kultúrkritikája.

Ezért szentelt ha nem is monográfiát, de monográfia terjedelmű könyvet az esztétikai gondolkodás egyik különösen fontos és mára majdhogynem érdektelen képviselőjének, Winckelmann-nak. Még inkább úgy mondhatnánk, egy monográfiát az esztétika új fogalmának kialakulásáról a „régikultúra és [az] új kultúra” (így szölt Lukács cikkének a címe) váltásának történelmi sorsfordulóján – és ennek a meghatározó koordinátáit valóban kiváltságosan lehet felismerni és elemezni Winckelmann életműve kapcsán, aki feltétlenül következetesen átgondolta, mit jelent, ha szakítani akar a barokk, ahogy Radnóti megjelölni szereti, „a trón és az oltár” uralkodó kánonjával: kezdve a műalkotások közvetlen érzékelésének követelményével (jelzem: e mára teljesen magától értetődőnek számító követelmény érvényének „kópé”-korlátait elemezte Radnóti a *Hamisításban*), folytatva többek között azzal a felismeréssel, hogy az allegóriatan, lévén egy kollektíven ismert jelentés desiffrálása, nem alkalmas az új kor művészetének leírására (emlékeztetek rá, hogy fiatalkori könyvében Radnóti már konfrontálódott ezzel a kérdésfeltevéssel, mivel Benjamin egyik fontos felismerése volt az allegorikus látásmód visszatérte talán már Baudelaire és feltétlenül Kafka és Brecht világalkotásában), egészen a művészeti teremtés végső eszményéig: az autentikus műalkotás az abszolút kulturális térben, Winckelmann szellemében úgy is mondhatnánk, a várossá tágult múzeumban (ezt Schiller még tovább emelte, de azért, hogy felismeresse illuzórikus inaktualitását, ha úgy tetszik, pusztán „elégikus” értékét, és Radnóti szükségesnek is

vélte, hogy függetlenül egy róla szóló tanulmányt beiktasson a könyvbe). Elemzésének részleteit nyilván taglalják e *Tiszteletkörben* az esztétikatörténet szakértői. Magam, tőle kölcsönözve a fordulatot, amelyik a könyvében arra vonatkozik, miért hirdette meg Winckelmann az autopszia elvét, csak azt emelem ki, ami nézetem szerint Radnóti témaválasztásának „sarkalatos egzisztenciális” (153. old.) érdeke: Winckelmann műve jelenti az *ízlésetesztika* beköszöntét és vele az esztétikum dekontextualizált önállóságát; az pedig, amit modern művészetnek, és ami ennél sokkal több: modern kultúrának nevezünk, ennek a két-egy elvnek a jegyében bontakozott ki – nagyságában is, kérdéses voltában is lényege szerint különbözve a korábbi idők kultúrájától.

Lezárással egy visszapillantás – de inkább előretekintés. Egyik polemikus bekezdésében azt állítja magáról, nemhogy nem „mer”, hanem „nem akar” „radikálisan szakítani a múltunkkal”.⁶⁷ Valójában ezzel a határozott kijelentéssel is keveset mond. Idézem két közeli pályatársának példáját. Vajda, akihez az idézett megjegyzés szól, úgy „mert” (volt képes) szakítani a múltjával, hogy minden példaképet elvileg eleve lerombolt; Fodor Géza pedig, miként már írtam, valamiféle a maga számára érvényes kvintesszenciát őrzött meg, azt azonban félreérthetetlenül képviselte és vállalta.⁶⁸ Radnóti magatartása más. Felsorolom még egyszer a mestereket: Lukács, Benjamin, Adorno, Kristeller, Cassirer és kicsit később Danto. Mára egyiküket sem követi, de megőrizte mindegyikük közös nagy témáját, a kultúra dicséretét és kritikáját. S mivelhogy ő maga ismételtén írt arról, mennyire ragaszkodik a hagyományos etikák értékeihez, én is kicsit archaikusan fogalmazok: életművének legmélyebb érdeke („tétje”) szerint Radnóti a leghűségesebb követője a nagy mestereknek. Amihez még egy mondatot kell hozzáfűznöm: ezért olvasnám kiváltságos érdeklődéssel, ha megírná, ami még hiányzik az életművében, a nagy esszét a posztmodern művészet keletkezésének kulturális sorsfordulójáról. □

TÖRTÉNETISÉG ÉS DEKONTEXTUALIZÁCIÓ AVAGY A KIÜZETÉS A HAGYOMÁNY PARADICSOMÁBÓL

VÁRADI PÉTER

Alegtöbb vonatkozásban a felvilágosodás idején lezajlott robbanásszerű társadalmi és kulturális változások jelentik önértelmezésünk alapját, ezért nem mindegy, hogy hogyan lehet megragadni és értelmezni ezeket a változásokat; ez a feladat

még sokáig meghaladhatatlan és lezárhatatlan marad a humán tudományok területén. Az esztétikaelméletben számos nagy hatású kísérlet történt a változások értelmezésére. Ide tartoznak azok a kutatások, amelyek a művészetek egységes elméletének kialakulását,

majd felbomlását vizsgálják (lásd a könyvben többször említett Kristellert vagy Tatarkiewiczet). Mások, így például Hans Belting a modern (szépművészeti) múzeum kialakulása felől próbálták meg rávilágítani e változások mélyreható, gyökeres és forradalmi jellegére. Hans-Georg Gadamer pedig – sokakkal együtt – az ízlés filozófiájának felbomlására fókuszálva értelmezi a korszakban egyértelműen kirajzolódó esztétikai/művészeti szerep-, funkció- és jelentésváltozást. De gyakran ide tartoznak a kontinentális romantikát érintő vizsgálatok is, ahogy ide tartozik például Habermas vizsgálódása is, amellyel feltárta az olvasás, és közvetve az irodalmi produkció társadalmi funkcióváltozását. A vita döntően nem a korszakváltás tényéről zajlik, hanem arról, hogy ez hogyan, milyen eszközökkel vizsgálható, és az eszközök függvényében hogyan értelmezhető. A művészet általános fogalmának/gyakorlatának felvilágosodás korabeli keletkezéséről szóló vitába illeszkedik Radnóti Sándor újonnan megjelent könyve. Megnevezi a legfontosabb szerzőt, a döntő korszakot és a változás főbb mozzanatait is, úgyhogy erős állítást fogalmaz meg. Az állítás elsősorban az esztétikára, konkrétan a művészet modern fogalmára vonatkozik, ám hordereje és jelentősége túlterjed ezen, nem utolsósorban azért, mert a modern korszakban maga a művészet nyer nagyobb, a korábbiak intenzívebb szerepet és jelentőséget a kultúrában. Ez, mint arra többek között Hannah Arendt és Márkus György kapcsán a szerző utal, a modern kultúra megkülönböztető jegye, és a könyv ezen előfeltevését a kritika kereteire való tekintettel elfogadjuk.

„Modern művészetfogalom” – vajon mit jelent ez? Tudjuk, hogy a műalkotások ebben a korban válnak történetivé (akármit értsünk is ezen), ekkor alakul ki a mozgalmak és ellenmozgalmak (klasszicizmus vs. romantika/barokk) dinamikája, és abban a pillanatban, amelyben a szépművészetek fogalma megszületik, máris megjelenik a szépséget elutasító (legelőbb is a fenséges) művészet, a műalkotások nemcsak egy történeti rendszerbe illeszkedve nyernek értelmet, hanem egy horizontális rendszer (a múzeumi tér) is kialakul, megszületik a „művészet” művészeteket összekapcsoló általános és absztrakt fogalma, kialakul az eredetiség kultusza, az ízlés felbomlásával pedig megszűnik a műalkotásokra nehezedő heterogén célösszefüggések nyomása, és a művészet, a műalkotás mint olyan (látszólagos) autonómiára tesz szert. A sort folytathatnánk – a változások ugyanis olyannyira mélyrehatóak, hogy egy történeti érdeklődésű kutató számára elkerülhetetlenül értelmezésért kiáltanak. És ha a nevezett kutató megérti, milyen az a hagyomány, amely őt magát is létrehozta, akkor önmagát érti meg. Ez a személyes motívum az utolsó oldalig vitalitással és dinamikával tölti meg e könyv szerteágazó gondolatmeneteit.

Radnóti nem elégszik meg „a művészetfogalom változásának” bemutatásával. A szerzőt a „keletkezés” érdekli, azaz már címében is szembeszegezi velünk azt az álláspontját, hogy mindaz, amit modern

művészetnek nevezünk, a tradícióval szembeni diszkontinuitásából érthető meg. Másrészt viszont ez előre vetíti azt az ebből fakadó nehézséget, amellyel a törés, a diszkontinuitás, az újdonság megragadásának során kell szembenéznie. E nehézség miatt már a kezdet kezdetén elveti a hermeneutikai megközelítést, mint ami képtelen a hagyomány diszkontinuitását megragadni, hiszen „mindent, amint megért, hagyományként ért meg” (azaz, ha jól értem, Radnóti elemzésében kontinuitásként), adott esetben viszont egy hagyomány keletkezését megelőző feltételrendszer összefüggéseibe kellene belelátunk. A szerző eszmétörténeti eljárásokkal Winckelmann egyes gesztusainak (pl. az autopszia követelése; a Rómába költözés; különböző korabeli szereptípusok önkényes egyesítése) és álláspontjainak (a művészet = *ez* a két tucat szobor; a jó ízlés nem egyensúlyozást, hanem harcos kizárólagosságot jelent) az előzményekből való levezethetetlenségét kívánja bemutatni. Radnóti egyrészt fogalomelemzéseket végez ennek érdekében (így az *Autopszia* és az *Ízlés* fejezetben), és a fogalmi átrendeződés diszkontinuus jellege mellett egyúttal azt is meg kívánja mutatni, hogy egy tágabb nézőpontból ezek mégis folyamatként rekonstruálhatók. Ez persze – amennyiben egy előfeltételezett tényt kíván igazolni – egyfajta *circulus vitiosus*. Egy olyan nézőpontból azonban, amely szerint a jelen, a modern hagyomány diszkontinuus a Tradícióval, ez a körforgás elkerülhetetlen, sőt szükségszerű. A szerző másrészt bizonyos modern ellentétek és feszültségterek (pl. klasszikus-barokk, eredeti-másolat) megszületésének praktikus-empirikus vetületeit is mélyreható elemzésnek veti alá, társadalmi mozgásokat említ, történeti esetlegességekre mutat rá, és nem utolsósorban bizonyos társadalmi kényszereket/igényeket is megfogalmaz (amelyekre Winckelmann reagálhat, és amelyek olykor, amikor döntenie kell, hogy az addig megtett utat merre folytassa, irányítják is). Ez az eszmétörténeti eljárás mód sokszor (neo)kantianus fogalomhasználattal párosul, részben nyilván a fülszövegen is jelzett döntés miatt: „ez a könyv azonban Fichte, Schelling és Hegel felől olvassa Winckelmannnt”, és bár minden elővigyázatossága mellett sem idegen tőle „az ész cselének” hegei-szellemtörténeti narratívája („Winckelmann nem volt vaskövetkezetességu winckelmannianus, azaz még nem az általa kezdeményezett ízléskorszakban élt” [315. old.]), a könyv problémakezelése, tágabb perspektívája és elemzésmódja a legkevésbé sem hegei vagy szellemtörténeti, hiszen a kontinuitás hiányát, a diszkontinuitás és a diszlokáció eredetét kutatja.

Radnóti kettős feladat előtt áll. Egyrészt be kell számolnia a modern művészetfogalomról (illetve konkrétan a megszületéséről), másrészt azonban valamilyen módon, akár kerülő utakon, de azt a Tradíciót is hozzáférhetővé kell tennie számunkra, amelyből azután a XVIII. század kilép. És ráadásul a kettő közötti határvonalat is újra kell rajzolnia – habár itt erős sorvezetője van Winckelmann személyében, aki „legfőbb kezdeményezője” a változásoknak.

A két hagyomány közötti határt a végső elemzés szerint az jelenti, hogy Winckelmann a görög szobrok (*Borghese-vivó, Belvederei Apolló* stb.) leírása és stílus-történeti feldolgozása révén létrehozta, megteremtő a dekontextualizált műalkotás prototípusát. A heterogenitás hagyományából, amelyben egy-egy műalkotás sokféle célösszefüggésbe ágyazódhat és ágyazódik be akár egyugyanazon pillanatban (a Tradíciót egyben tartó Jelenben), kiszakad a műalkotás, leráz magáról minden célösszefüggést, hogy azután egyetlenegy dimenzióra, mégpedig a történeti identifikáció dimenziójára támaszkodva autonómmá váljék. A műalkotás és a művészet, amely a XVIII. század közepéig sok lábon áll, immár – állítja Radnóti Sándor – csakis és kizárólag egyetlen dologra támaszkodhat: saját esztétikai hagyományára. Nem Radnóti eszmetörténeti eljárásmodjából, hanem sokkal inkább (neo)kantianus ontológiájából következik, hogy ebben a történetben főszereplővé válhat a(z autonóm) műalkotás. Ezt a történetet azonban, amelyben a műalkotás egy tárgy-ontológia vonzáskörébe kerül, folyamatosan ellenpon-tozzák azok a fogalmi elemzések, amelyek e tárgyi konstrukció, azaz a műalkotás mint olyan létrejötté-nek feltételeit és körülményeit vizsgálják.

A könyv gondolatmenetének két tartópillére a „művészetfogalom” és a műalkotások *történetivé válása*, valamint a műalkotások *dekontextualizálódása* egy eleve dekontextualizáló esztétikai szemlélet kialakulásának következtében. (Ha belegondolunk, ez a dekontextualizáció annyira sikeres volt, hogy azóta is az újrakontextualizálás alkotja a filozófiai művészetelméletek egyik nagy feladatát Lukácsról a feminista kritikán át a különféle antropológiai/evolucionista kísérletekig.) A kötet művészetelméleti teherbíró képességét meghatározó hét számozott fejezet e két fogalom köré csoportosítható. A történetiség problémája alá sorolhatjuk az *Identifikáció*, a *Kulturális tér* és az *Barokk* fejezet problémafelvetését, gondolatmeneteit. A dekontextualizáció problémáját fejt ki az *Autonómia – heteronómia*, az *Autopszia* és az *Eredetiség* fejezet. Mindamellet a két probléma szoros összefüggése miatt, ha az egyik felmerül, felbukkan a másik is és viszont, ami főként az utolsó számozott, *Ízlés* című fejezetben válik plasztikussá és megvilágító erejűvé. A szálak összeérnek. A két fogalom kapcsolata Radnóti művészetelméleti álláspontjának kulcsa.

Mit értünk történetiségen? Ha a kérdésre a hermeneutika felől kívánnánk válaszolni (és ennek elutasítása Radnóti egyik fontos elméleti döntése), akkor azt mondhatnánk, hogy a történetiség nem jelent más, mint hogy a műalkotások értelme egy történeti-kulturális *a priori*n nyugszik. Amit megértünk, azt hagyományként értjük meg – szól a verdikt, amelytől viszont a szerző egyértelműen distanciálja magát. A történetiség, legalábbis Radnóti diagnózisa szerint, a legkevésbé sem érthető meg a végtelenül táguló és tágítható kontinuitás, a narrativa formájában. A műalkotások ugyanis akkor válnak történetivé, amikor értelmüket nem egy reflektálatlan hagyomány konstituálja (és

persze instituálja), hanem magukba építik az idegen-séget, a heteronómia hagyományától elszigetelődnék, és értelmüket egy saját maguk választotta, sőt talán *saját maguk alkotta* hagyományból merítik. A korszak következményeként alternatív hagyományok merülnek fel, alternatív és adott esetben egymással élesen szemben álló mozgalmak születnek (melyek egyugyanazon műtárgynak más és más értelmet tulajdonítanak), az új műalkotások pedig immár olyan referenciális-teleológiai vákuumban jönnek létre, amelyből csak az ehhez vagy ahhoz a mozgalomhoz, irányzathoz, stílushoz, hagyományhoz stb. való csatlakozás – azaz Radnóti kifejezésével az identifikáció révén menekülhetnek. Azt hiszem, olyan történeti hagyomány születésének vagyunk itt tanúi, melynek derekán egyelőre Nietzsche identitáskritikáját, csúcspontján pedig a XX. század identitásfilozófiáinak és identitásesztétikáinak sorát találjuk (a *queer* esztétika stb.).

Mindazonáltal van a könyvnek egy nyugtalanító mozzanata, mégpedig az, hogy a történetiség megjelenését adottságnak veszi. Habár mi mást tehetne egy esztétika- és művészettörténet-történet? Mégis, miközben az elemzésekben egyfajta eredeti, teremtmő eseményként jelenik meg az a gesztus, ahogy Winckelmann magát és a saját korát eltávolítja az antikvitástól, hogy egy jól körülhatárolt „kulturális térben”, izolált heterotópia formájában tegye megélhetővé, ez nyilvánvaló módon feltételezi azt a fejleményt, hogy történelmi távolságot, diszkontinuitást egyáltalán elgondolhassunk, sőt megtapasztalhassunk. Reinhart Koselleck egy helyütt Altdorfer festményére irányítja a figyelmünket, amely Alexandrosznak a perzsákkal Ipszosznál vívott csatáját ábrázolja. A képen elkészültekor (1529) még magától értetődően ábrázolja Altdorfer Nagy Sándor csapatait keresztényekként, a perzsákat pedig turbános törökökként. Ez a gesztus azonban, mondja Koselleck, mintegy 150 év múltán már teljességgel elképzelhetetlen lenne. Valami megváltozik a hagyományhoz való viszonyban, lényeges változások zajlanak le a történeti tudat struktúrájában. És e strukturális átalakulás nyomán akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy Winckelmann-nal nem annyira „megjelenik” a történeti tudat a művészetben, inkább a történeti tudat egyik formája jelenik meg. Nemigen vitatkozhatunk Radnóti Sándorral, amikor azt állítja, hogy a barokk (konkrétan Bernini) abban a vonatkozásban még egyidejű az antikvitással, hogy a természet utánzásának programját megfogalmazva azzal azonos elméleti platformon (paradigmában) áll. Másrésztől viszont kimondhatjuk, hogy ez a természet talán már legalább részben a természettudomány természete, és nem a görög *phüszisz* világa. Ezt, művészet és tudomány kölcsönhatását nem más, mint a kettő különválása tette lehetővé – talán ezen alapszik például George Turnbull kronologikus beszámolója az „antik festészetről”. Ez a felvetés sem veszélyeztetné azonban – sőt inkább nyomatékosítaná – Winckelmann azon pozícióját, amelyet az (antik) műalkotásnak a heterogenitásból való kiemelésével vívott ki.

A könyv másik vezérmotívuma a dekontextualizáció gondolata. Radnóti elemzésében Winckelmann kezdeményezésére születik meg „a tárgyakat eleve dekontextualizáló esztétikai szemlélet” (271. old.). A dekontextualizáció gondolata nemcsak a modern szépművészeti múzeum jelenségét hivatott magyarázni, de magába sűríti a modern műalkotásban rejlő felforgató/eltávolító elem értelmét is (melyet persze a modern művészetfoglalomra épülő elméletek a régebbi korszak műalkotásaiban ugyanúgy felfedeznek, habár olykor erre csak hatalmas erőfeszítések és ropant absztrakciós hajlam nyomán nyílik lehetőség). A dekontextualizáció magyarázza meg azt is, hogy a modern műalkotás hogyan vált képessé az idegenség prezentálására, hogy miként építette magába „a törés, a diszlokáció többletét” (52. old.). Az *Autonómia – heteronómia* fejezetben a szerző még csak felveti a problémát, hogy azután az *Autopszia* fejezetben mutasson rá arra a winckelmanni gesztusra, amely fel tudta nyitni az ajtót egy már érlelődő autonómia-törekvés előtt, hogy létrejöhessen az esztétikai tárgyat minden egyéb célösszefüggéstől megszabadító, tiszta, modern esztétika- és művészetfoglalom. Ez a gesztus a saját szemmel látás követelésének gesztusa, amelynek szempontjából nem valamilyen kvázi-tudományos „empirikus igazolás” értelme az egyedül mérvadó, hanem legalább ennyire, ha nem intenzívebben a rítus és a beavatás. Amit ugyanis látni kell, az bizonyos értelemben túl van a láthatón – maga az ideál. Túl van a láthatón, mert egy mindörökké lezárt történelmi korszakban jelent meg és ment végbe. Mindazonáltal látható, mert emlékműként itt maradt.

A dekontextualizációs narratíva az *Eredetiség* fejezetben azzal az elemzéssel egészül ki, hogy Winckelmann-nál az „eredetiség” elsősorban a műalkotás tulajdonságává válik – azaz megszületik egy önálló tárgyesztétika lehetősége. Ebben nem az „eredeti alkotók” vagy a „befogadás eredetisége” jelentik az eredetiség fő kérdését, hanem az eredeti műalkotás, legfőképp pedig az ideál. A műalkotás pedig a winckelmanni világban a maga eredetiségét ismét csak nem az alkotótól nyeri, hanem a földből, amelyből kiássák, a Radnóti által alkalmazott foucault-i kifejezéssel élve, egy heterotópiából. Másrészről a múzeum is heterotópia. Innen nézve pedig érthetővé válnak azok a modern és Radnóti Sándor korábbi könyveiben kiterjedten mérlegelt elméletek (pl. George Dickie-é), amelyek a múzeum és a galéria intézményéből vezetik le a műalkotás mint olyan létét. Ezek az elméletek talán nem tesznek mást, mint továbbgondolják a winckelmanni gondolatot a dekontextualizált műalkotásról egy olyan korban, amely (már?) nem ismer ideált.

A dekontextualizáció azonban nem olyasmi, ami bárhol végbemehetne – megvannak a sajátosan strukturált és rítusokkal körbevett színterei. Ennek elsődleges mintája Róma, mely olyan „kulturális teret” alkot a XVIII. században, amelynek révén „a föld talán leghatalmasabb nemzetének fiatal férfijai párt-

fogásukba vettek egy pittoreszk tájban található múzeumkészletet” – idézi Radnóti Edward Chaneyt (234. old.). A *Grand Tour* maga rítus, egyfajta nászút (nem mellékesen utal Radnóti arra is, hogy az antikvitások mellett az utazás másik leplezetlen célja az érzéki gyönyörök keresése volt), avagy beavatás. Róma, ahol a jelen világból kiszakadva, azzal szembefordítható módon bukkannak fel egyre-másra az antik és klasszikus műalkotások, és amelyet voltaképpen Winckelmann hoz létre úgy, ahogy mi ismerjük, egyben a szépművészeti múzeum ősképpé válik.

„Jöjj és láss!” – ezzel a felszólítással rombolja le Winckelmann a Tradíció művészetét, és hoz létre újat. De a gesztus minden szakrális jellegzetességével együtt, „[a]z érzéki megfigyelés hangsúlyozott elsőbbsége nyilvánvaló rokonságban áll a kor megfigyelésre alapozott természettudományaival, a botanikával, a zoológiával, a geológiával, nem utolsósorban pedig az autopsziának hagyományosan nagy jelentőséget tulajdonító medicinával is, amit Winckelmann az 1741/42-es tanévben hallgatott is Jénában” (114–115. old.). Mindazonáltal mégsem az autopszia nyomán kell még egyszer megemlítenünk a tudomány kérdését, hanem egy talán kevésbé látványos, ám fontosabbnak tűnő mozzanat kapcsán. Ez pedig a datálás. Winckelmann Rómája a datálható műtárgyak világa – és éppen ezért nevezhetjük, és nevezi a szerző is heterotópiának. Nem pusztán attól heterotópia, hogy dekontextualizálódnak benne a műtárgyak, mert ez nem történne meg, ha a heterotópia nem a tudás alternatív formáját testesítené meg – az, ami Radnóti Sándor elemzésében dekontextualizációként bontakozik ki a szemünk előtt, mégiscsak feltételez valamilyen kontextust. Mégpedig egy másfajta rendszert: kronológiai és archeológiai. A múzeum általában véve tudományos intézmény – és néhány fontos vonatkozásában talán a szépművészeti múzeum is az. Ezen a ponton a dekontextualizáció narratívája korlátokba ütközik – mert ezek a korlátok magának a tárgynak, a modern művészetfoglalom „műtárgyának” korlátai. Ezzel „a művészet vége” kérdésére is határozott választ ad a szerző: ahol a dekontextualizáció lelepleződik, ott véget ér az autonóm, a modern művészet, és új korszakba lépünk. Hogy ez már megtörtént, most történik vagy még előttünk áll a könyv szempontjából nyitott kérdés, habár a szerző korábbi munkái már többször érintették.

Radnóti Sándor könyve több rendkívüli jelentőségű és igen eleven vitához szól hozzá, amennyiben egyszerre törekszik modern művészetfoglalmunk kulcsmozzanatainak rögzítésére és e hagyomány – a diszlokáció és a diszkontinuitás hagyománya – „Nagy Bummjának” feltárására. Nemcsak szórakoztató, szellemes, gazdag és elegáns, de páratlanul fontos is. Mert minden elméleti és filológiai motívuma mellett legfőképpen az a törekvés hatja át, hogy a modern művészet ama legfontosabb vívmányát, amellyel ez magába építi a „diszlokáció” és az idegenség többletét, megértse, és egyben tovább is adja olvasóinak. □

WINCKELMANN SZOBROKAT NÉZ

WESSELY ANNA

Nagyon különös könyv, nagyon élvezetes olvasmány. A szerző rögtön az elején leszögezi, nem Winckelmann-monográfiát írt, bár a könyvben egyre mélyebbre hatolva világossá válik, hogy mindent elolvasott tőle és róla, életének és művének minden részletével és fontosabb interpretációjával tisztában van, és menet közben helyeslően, távolságtartóan vagy elutasítóan reflektál is a különböző értelmezésekre. Csakhogy nem igazán az érdeklő – bár természetesen szól róla –, hogy mi volt a klasszika-archeológiát megújító és a művészettörténet-írás atyá-mestereként tisztelt Winckelmann sajátos teljesítménye. Pontosabban abból csak annyi, amennyi utóbb beépült az autonóm műalkotás fogalmába, szerepet játszott a modern művészetszemlélet kibontakozásában, a mind a naiv, mind a tudós hagyománnyal szakító műélvezet kialakulásában, a filozófiai esztétika – s tőle talán nem is függetlenül – a múzeum (elit) kulturális terének létrejöttében. Azaz esztétikatörténeti munkát írt, amelyben Winckelmann katalogizáló, gyűjteményrendező és filológiai tevékenysége, a barátaihoz, a patrónusaihoz és a tudósok köztársaságához való viszonya, történet- és művészettudományi koncepciója, a kortárs képzőművészettel szemben támasztott igényei, a görög istenek és hőszok klasszikus szobrai iránti pogány rajongása a rendező elv funkcióját tölti be: a tárgyalásuk során kifejezhető az előzmények és a – szándékolt vagy előre nem is látható – következmények, a kapcsolódások, árnyalt módosítások, elhatárolódások és szakítások, amelyek mind hozzátartoztak ahhoz a távolról sem lineáris folyamathoz, amelyben végül kikristályosodott a XIX–XX. századi filozófiai esztétika és művészetfogalom, amelyet Radnóti a magáénak érez, még ha egy-egy megjegyzéséből az is kiviláglik, hogy figyelemmel kíséri e fogalom posztmodern érvénytelenítésének stratégiáit, és igyekszik számot vetni némely tagadhatatlan sikerükkel.

Izgalmas a választott műfaj – vö. „Fichte, Schelling és Hegel felől olvasom Winckelmannnt” (32. old.) –, bámulatosan könnyeddé teszi a történeti epizódok és az eszmetörténeti elemzések közti, csak látszólag kézenfekvő átjárást. Mégis, miért épp Winckelmann volt a legjobban megfelelő tárgy e kísérlethez? Hiányzó önreflexiója miatt, amelyet Goethe sajátosan antik vonásként minősített, és úgy írt le, hogy Winckelmann „szüntelenül magával foglalkozott, anélkül

hogy valójában megfigyelte volna önmagát”?¹ Vajon ez azért tenné alkalmassá „a műalkotások jelentéséhez való viszonyt alapjaiban felforgató paradigmaváltás” (30. old.) felismertetésére őt és művét – melyeket ismét csak Goethe szerint egymásra vonatkoztatva kell szemlélnünk, mivel amit alkotott, „leginkább azért méltó a figyelemre és becsülésre, mert közben minduntalan fény derül jellemére”² –, mert az elemző tetten érhet olyan gondolati műveleteket, amelyek horderejével végrehajtójuk nem is volt tisztában, s így a történeti átalakulás még véletlenül sem tűnhet céltudatos törekvések eredményeként?

A nagy átalakulás terméke az autonóm, önértékű, önelvű, sőt önrendelkezési joggal is felruházott, monadikus műalkotás-individuum, amely önmagából merített tekintélyenél fogva ír elő újfajta műélvezői gyakorlatot és művészetszemléletet a hozzá közelítőknek. Radnóti bemutatja, hogyan képeződik le autonómia és heteronómia ellentéte és változó, a mindenkor mű és szemlélője viszonyában létrejövő aránya a *sensus communis*-ra és a személyes adottságokra vagy vonzalmakra egyaránt hivatkozó, XVIII. századi ízlésselméletek és a műalkotás feltétlen tekintélyét kiindulópontul választó, új filozófiai esztétika vitájában. A vita tétjét és hozamát mérlegelő fejtegetésében fogalmaz meg egy hallatlanul pontos kijelentést a művészet autonómiájáról, amely valószínűleg mind a régi, mind a kortárs művészetre, a legkülönbözőbb kulturális adottságok mellett, egyéni és kollektív szinten egyaránt érvényes: „az autonómia a kontextusváltások intermundiumaiban tenyészik” (51. old.). Amiből persze az is következhet, hogy a műalkotás autonómiája talán nem is több, mint e kontextus-, azaz státuszváltások során felvillanó, reális, ám soha meg nem valószínűsíthető lehetőség, amelyet pillanatra megragad, ám rögtön el is enged a tökéletes, ideális, „magasztos” (*hoch*) vagy „szép” stílusú görög szobrok előtt megrendülten álló Winckelmann is. Feltűnő, hogy a műalkotások kiváltotta auratikus élményének leírásai újra meg újra a tenger végtelen nyugalmanak vagy egy „nem is annyira a látásnak, mint inkább az érzésnek megmutatkozó” tájnak a felidézésébe csapnak át. Az aurának ahhoz a definíciójához kapcsolódva nevezhető ez az élmény auratikusnak, amelyet Walter Benjamin Baudelaire kapcsán ad: „aurának nevezzük azokat a képzeteket, amelyek a *mémoire involontaire*-ben megtelepülve, csoportosulni igyekeznek valamely szemléleti tárgy körül.”³ Ami viszont azt sugallja, hogy „a látás a keresztény hagyományban oly alapvető fogalmának, a teofániának vagy epifániának a kisajátíthatósága” (154. old.). Winckelmann-nál talán mégsem művészetvallásba torkollik, hanem mintegy

1 ■ Johann Wolfgang Goethe: *A műalkotások igazságáról és valóságáról. Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk. Rózsa György. Corvina, Bp., 1980. 137. old.

2 ■ Uo. 136–137. old.

3 ■ Walter Benjamin: Baudelaire motívumai. In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Bp., 1969. 265. old.

útban feléje elmerül a természet fenségének alárendelő, narcisztikus óceáni érzésben (a tenger), illetve a táj szépségének nyugodt – sőt Kant szerint „lankadt” – élvezetében.⁴

Az ókor művészetének történetében:

„A nyugalom az az állapot, amely a szépségnek és a tengernek a leginkább sajátja, s a tapasztalat azt mutatja, hogy a legszebb emberek nyugodt, erkölcsös természetű lények. A magasrendű szépség fogalma sem hívható létre másképp, mint a lélek nyugodt és minden egyes képződménytől eltávolodó szemléletében.”⁵

„A szép szobrok első megpillantása az érzékeny embernek olyan, mint amikor először tárul elé a nyílt tenger látványa, ahol pillantásunk elvész és rámered, de az ismétlődő megszemlélésben szellemünk lecsillapodik és a szem nyugodtabban halad az egésztől az egyes felé. Úgy magyarázzuk meg magunknak a műalkotásokat, mint ahogyan másoknak egy-egy régi szerzőt, mert rendszerint itt is az a helyzet, mint a könyvek olvasásánál: azt hisszük, értjük, amit olvasunk, ám mégsem értjük, ha ezt világosan ki is kell fejtenünk. Nem ugyanaz Homéroszt olvasni, mint olvasva egyben le is fordítani.”⁶

A római belvederei torzó leírásában:

„Ahogy a tenger kezdődő mozgásában az imént még nyugodt felszín ködös nyugtalansággal játékos hullámokká dagad, s az egyik hullám a másikat elnyeli, majd újra kihömpölyögteti, éppoly finoman duzzadva és lágyan lebegő vonulatban folyik itt át egyik izom a másikba, majd egy harmadik emelkedik ki köztük, mely mintha felerősítené ama kettő mozgását, hogy aztán elvesszen bennük, és pillantásunkat mintegy elnyeli. [...] Nézem e test csontvázának nemes építményét, az izmok eredetét, helyzetük és mozgásuk okát; mindez úgy tárul elénk, mint valami hegycsúcsról felfedezett táj, melyet a természet szépségeinek sokrétű gazdagságával borított be. Ahogy a vidám hegycsúcsok szelíd lejtőkkel vesznek bele a süppedt völgyekbe, melyek hol összezsugorodnak, hol kiszélesednek, oly sokrétűen, pompásan és szépen emelkednek itt az izmok halmai; körülöttük gyakran a Meander folyásához hasonló, észrevétlen örvények kanyarognak, amelyek inkább a megérzés, mint a látás számára válnak nyilvánvalóvá.”⁷

Azaz a *függő és láss!* rezonőr hőse (a valóságos főszeplő persze a múzeumban a maga terét és odaadó figyelmet megkövetelő műalkotás-individuum) mindig is arra törekedett, „hogy tulajdon szemével győződjék meg a világ dolgairól”,⁸ és igazi protestáns módra kiiktassa a közvetítőket. Ilyesmire csak a be nem avatottaknak van szükségük, akiknek Winckelmann, az úri cicerone azt tanácsolja, hogy a szemléletből nyert ismeretüket (*anschauliche Kenntnis*) a műértő diskurzushoz – egészen pontosan: az ő „sokéves tapasztalatához és értekezésének kimerült megfontolásaihoz” – kapcsolódással támogassák meg. Forgassák az ő munkáját, véssék például emlékeztükbe az aktábrázolásra vonatkozó elveket, amelyeket azután a helyszínen

ellenőrizhetnek, illetve alkalmazhatnak.⁹ Az értekezéséből táplálkozó elfogultsággal közeledjenek a régiek műveihez, hiszen ő már bebizonyította, hogy azokban sok szépség található, s ha a beavatásra vágyók ezeket igyekeznek fellelni, akkor „egy s más fel is tárul előttük. Az ember mindaddig járjon vissza hozzájuk, míg [ezt a szépséget] meg nem találja”, amíg élménye nem idomul ahhoz, ami „a szerző értelmezésének megfelelő”, mert csak ekkor alkothat róluk helyes ítéletet.¹⁰

Radnóti elemzése Winckelmann szubjektivizált művészeti élményének kvázivallásos jellegét bemutatva azt emeli ki, hogy ebben a szemléletben „[a] műtárggyá váló kulturális anyag dematerializálódik, mivel kiválik funkcionális kontextusai sokaságából és idealizált jelentés homogenizálja. E jelentés azonban új kontextusba illeszkedik, a művészet kontextusába, amely *műtárgyak* együtteseként konstituálja magát” (158. old.). A gondolatmenet a későbbi esztétorténeti fejlemények felől nézve érthető, de Winckelmann esetében talán elhamarkodott a dematerializálódásra vonatkozó következtetés. Hiszen a szobrok bemutatásának helyes módja szerinte két részből áll, az első az eszmény, a második a művesség, avagy a mesterség szemszögéből ír le egy-egy művet (*der erste in Absicht des Ideals, der andere nach der Kunst*). Radnóti idézi ezt a szövegheletet *A belvederei torzó leírásából*, s korrigálja Timár Árpád fordítását („az első a szándékban, a második a művészetben mutatta volna be az ideált”¹¹), de – nyilván vitatható értelmezésem szerint – nem jól és nem eléggé („az első az ideál szándéka szerint, a második

4 ■ Vö. „Az emberben lakozó erők a fenséges érzéséttől mintegy szárnyakat kapnak, a széptől viszont ellankadnak.” (Czeglédi András ford. Immanuel Kant: *Prekritikai írások 1754–1781*. Osiris, Bp., 2003. 383. old.)

5 ■ Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1972. 165. old.

6 ■ Uo. 273. old.

7 ■ Johann Joachim Winckelmann: *Művészeti írások*. Szerk. Timár Árpád. Magyar Helikon, Bp., 1978. 94–96. old.

8 ■ Goethe: *i. m.* 118. old.

9 ■ Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, 187–188. old.

10 ■ Uo. 184–185. old.

11 ■ Winckelmann: *Művészeti írások*, 91. old.

12 ■ Lásd többek közt a *Geschichte der Kunst des Altertums* I. részének végén a római férfiruházatot bemutató szakaszt (*Von der römischen Männer-Kleidung*), *i. m.* 283–291. old.

13 ■ Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, 168–179. old.

14 ■ „[A]z ízlésfilozófiák – kifejelett, mindenekelőtt brit formájukban – a modern liberalizmust, ill. a liberális konzervativizmust készítik elő.” (38. old.)

15 ■ Erich Kästner: *Emil és a detektívek*. Móra Ferenc Könyvkiadó, Bp., é. n. 89. old.

16 ■ Akinek az *Absorption and Theatricality* c. könyvében kifejtett tézisért Radnóti a modern műalkotás-monádról alkotott saját koncepciójához idomítva átértelmezi. Fried ugyanis nem a képeknek, hanem a narratív (történeti) képek szereplőinek „önmagukba mélyültségéről” (169–170. old.) beszél, amivel kiiktatja a jelenet nézőre vonatkozását (a színpadiasságot), s ezzel eléri, hogy az ábrázolt világ olyan adottságként jelenjen meg a befogadók előtt, amely újfajta – a természeti és társadalmi adottságokhoz, és nem a művészeti ábrázoláshoz kapcsolódó viszonyban begyakorolt – megfigyelési módot ösztönöz, ami azután a naturalista festészet szemléletében ért el a csúcásra.

a művészet szerint”, 125. old.). Eltekintve attól, hogy az ideálnak nincs szándéka, a *Kunst* itt a mesterségbeli tudásra, a megfigyelésre, a rajzra és az anyag megmunkálására vonatkozik, tehát az ábrázolás tárgyi-történeti és technikai jellegzetességeire. Mindennek megítélése olyan régiségbűvár műértő szakértelmét követeli, mint amilyen Winckelmann is, aki épp ezért részletesen felsorolja például az egy-egy népre jellemző férfi- és női viselet darabjait,¹² megadja a tökéletes emberi test helyes arányait, sőt Mengsre hivatkozva azt is, hogyan kell helyes arányú fejet rajzolni, és hosszan értekezik arról, hogy az orrnak és a fülnek azonos magasságban kell lennie, továbbá mi teszi a szép szemöldököt, és azt hogyan kell ábrázolni.¹³

Szorgalmas olvasója vagyok Radnóti Sándor írásainak azóta, hogy több mint harminc évvel ezelőtt végighallgathattam a Könczöl Csabával közösen tartott művészetszociológiai előadás-sorozatát a Fialat Művészek Klubjában. Már nem lepődöm meg a művészettörténeti szakirodalomban való jártasságán, nagyjából ismerem azt a fogalmi keretet, amelyben az európai művészetelméleti gondolkodás fordulatait, a modern esztétika és művészetszemlélet geneziséét rekonstruálja, és már korábban olvastam a *Őj és láss!* egy-egy részletét. A könyv mégis számtalan újdonsággal szolgált, a kiváló részelemzésekkel is, de főleg az egész következetesen végigvitt gondolati ívével. Rettenetesen nehéz több évszázados tendenciákat fölvezetni a rakoncátlan történeti tények ismeretében, átfogó összefüggésekre rámutatni vállalkozhatatlan leegyszerűsítések nélkül. Hogy ez milyen ragyogóan sikerült, azt mindennél jobban jelzi, hogy csak egyetlen kínosan ható megfogalmazással találkoztam.¹⁴ A könyvben tárgyalt filozófiai

esztétikai témák sokasága közel hasonló terjedelmű reflexiót igényel, ami remélhetően meg is kezdődik az érintett szakmai körökben; mindebből csak egyetlen engem érdeklő elemet ragadtam ki, Winckelmann művészeti élményének értelmezését.

A könyvborító fülén az olvasható, hogy „Radnóti Sándor az ELTE BTK Esztétika Tanszékének professzora”, s a könyv szuverén előadásmódjában, a

témáknak, gondolatoknak és személyes véleményeknek a szerző érdeklődéséhez és meggyőződéséhez igazodó egymásutánjában van is valami a szó eredeti értelmében professzoros: a tiszteletet parancsoló szakértelem kinyilvánítása. A magam tiszteletkörét leróván, már némi tiszteletlenséggel számolhatok be arról, hogy a stílus helyenként a Professzornak nevezett kisfiút juttatta eszembe az *Emil és a detektívek*ből, aki „mindig úgy viselkedett, mintha osztályzatokat adna az embereknek. Ezért is hívták Professzornak.”¹⁵ Radnótitól dicséretben részesül például „Michael Fried, a jelentős művészettörténész” (245. old.),¹⁶ „a szellemes amerikai filozófus, Ted Cohen” (41.

old. 26. l.), Svetlana Alpers (Leontief) „szeminális” dolgozata (96. old.), „Heller (Agnes) meggyőző elemzése” (38. old.), „Bredekamp becses megjegyzése” (36. old.) csakúgy, mint „Odo Marquard ragyogó és mélyen elgondolkodtató megjegyzései” (10. old., 27. l.), és természetesen Hans Belting is „megkapó módon mutatja be a múzeumi művészetszemlélet kialakulását” (35. old.). Csak szegény Adornót fenyegeti bukás „rigid művészetfilozófiája” miatt (40. old., 23. l.), amely nyomban belenyugó elfogadást szimatolt, ha az azonosulás és az élvezet mozzanata helyet kapott a kortárs műalkotások esztétikai tapasztalatában. □

GYŐZNI KI FOG?

VERES MÁTÉ

Radnóti Sándor művészetelméleti munkássága a művészet modern fogalmának filozófiai viszonyrendszerét vizsgálja.¹ Korábbi elemzéseiben kétpólusú esztétikai mozgástér létrejöttét

írta le, amelyben a művészet mint művészet, vagyis a művészeti autonómia gondolatának megjelenésével az egyes művészeti ágak, illetve műalkotások valamennyi külső – elsősorban szakrális és politikai – meghatározottsága heteronómiaként, a művészet tulajdonképeni természetétől különbözőként jelenik meg. Ez az egyszerű, noha korántsem triviális alapstruktúra teremtette meg azt a fogalmi környezetet, amelyben az egyes művészeti fogalmak egymással összehasonlít-

1 ■ Ebből a szempontból a legfontosabb írások: Krédó és rezignáció. *Esztétikai-politikai tanulmány Walter Benjaminről; „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”*; *Hamisítás*; illetve Gradi-va. In: *Műhelymunka*, 11–47. old.

hatóvá válnak, s a művészet maga is fogalmilag kezelhető, vagyis filozófiai jelenséggé válik.

A *Űj és láss!* ennek a folyamatnak egyetlen rövid, ám rendkívül termékeny szakaszára összpontosít. Az antik kánon megteremtésének winckelmanni teljesítményét a modern kulturális beállítódás előfeltevélekként mutatja be. Ezzel párhuzamosan azt is bemutatja, hogyan jutott el Winckelmann odáig, hogy az ízlélméletek és szabályszerűségeik által rendelkezésre bocsátott fogalmakat felhasználva a befogadás újfajta tapasztalatát írja le, fokozatosan túlterhelve s végül érvénytelenítve az utánzás, a szépség, az ízlés számára adott fogalmát. A művészeti autonómia gondolatának létrejöttét ösztönző fejleményeket Radnóti lenyűgöző ismeretanyag megmozgatásával mutatja be, miközben argumentációja néhány rövid lépésben rekonstruálható.

A JÓ ÍZLÉSTŐL A MÚZEUMIG

A korai Winckelmann még az ízlésfilozófiák közegeiben mozog. Eredeti szándéka szerint a klasszikus görögség művészeinek ízléséről szándékozik írni. Csakhogy az ízlés sokféleségének tapasztalatát már drezdai korszakában háttérbe szorítja a jó ízlés normatív fogalma. Azt, amit – tévesen – a klasszikus görögség művészetének vél, a művészet mindenkor és egyetemes lényegekként állítja szembe saját korának ízlésével: az ekkor még végig nem vitt gondolatmenet eredménye híres paradoxonja, amely szerint a modernnek csakis a régiek utánzásával lehetnek eredetivé.

Az ízlés normatív fogalmát az a feltételezés teszi lehetővé, hogy a szépség egyetemes törvényei a kontingens történelmi körülményektől függetlenül meghatározhatók, mi tartozik a művészet birodalmába, és mi nem. A művészet mint művészet nyilvánul meg minden egyes műalkotásban. Eszerint azt, hogy mit tekintünk szépnek, nem történelmileg adott heteronóm körülmények szabják meg, hanem a művészet maga alakítja ki saját természetét. A régiek utánzását az teszi lehetővé, hogy ez az eszmény történetileg megvalósult.

Az idealizált művészet objektivizált alkotásai ugyanis a lehető legteljesebb történelmi valóságra tettek szert a görögség klasszikus korszakában. Ehhez a korszakhoz Winckelmann szükséges feltételként rendeli a politikai szabadságot és a legmegfelelőbb éghajlatot, amelyek együttesen hozták létre a legtokéletesebb embert és a legtokéletesebb természetet. Következésképpen a régi görögök esetében értelmetlen naturalizmus és idealizmus ellentétéről beszélni: a tökéletes emberiség ősképeinek megfigyelése egyenesen vezetett el a szépség egyetemes törvényei szerint megvalósuló művészethez. Az ekként meghatározott eszményképpel együtt a történelmi távolság tudata is megteremtődik, Winckelmann gondolatmenetében azonban nem szerepel a historista premissza: lehetségesnek tartja a történelmi helyzetől független művészeti ideállal való azonosulást.

Az „e világi” funkcióitól megszabadult műalkotás már csakis mint a művészet eszményének megvalósulása vehető szemügyre. Ez az újfajta, a mű funkcionális meghatározottságaitól független episztemikus hozzájárulás vezet majd ahhoz a gondolathoz, hogy a mű önálló igazságtartalmat hordoz, üzenet ugyanis abból a miénktől gyökeresen különböző világból, amelyben létrejött, amely már elpusztult, és amely nem állítható helyre. A történetiség tudatához tehát a radikális szakadás tudata is járul: a műveket csakis önmagukban tekinthetjük, műleírást csakis a művészet eszménye alapján adhatunk, bármiféle heteronóm szemponttal való hivatkozás nélkül.

Ez pedig nem lehetséges a saját szemmel látás nélkül. Az autopszia tapasztalatára helyeződik a winckelmanni gondolati építmény teljes súlya: a művészetről való tudásra csakis a szubjektív befogadáson keresztül tehetünk szert. Ez az elengedhetetlen tapasztalat teljesen független a műalkotás eredeti életösszefüggésétől: a szakrális vagy hatalmi reprezentációtól, amelyet eredetileg szolgálhatott. Ezzel függ össze, hogy bár a műveket saját szemünkkel kell látnunk, származási helyüket nem kell megismernünk. Winckelmann sem utazott soha Görögországba, noha lehetősége lett volna rá. A végleg megsemmisült világ, amelyben a művészet eszménye valósággá vált, értelemszerűen felkereshetetlen.

A MŰVÉSZETRŐL VALÓ TUDÁS INTÉZMÉNYEI

A *Űj és láss!* anyaga eredetileg egy, a múzeum problémájának szentelt mű egyetlen fejezete lett volna. A sokat emlegetett állítást, miszerint Winckelmann a művészettörténet-írás alapító atyja, Radnóti azzal egészíti ki, hogy a múzeumi kultúra is erről a töről fakad. Az „objektív, intézményesíthető új tudomány(ok: a művészettörténet, a klasszika-archeológia és a modern muzeológia) csiráiban a művészetről mint művészetről való tudás stabilizálása” jelenik meg. „Winckelmann mindezzel (is) hozzájárult a kultúra modern fogalmának kialakulásához. Az új tudományos diszciplínáknak és a múzeumi kultúrának részben közősek a gyökerei.” (102. old.) Radnóti a korabeli Rómát is olyasfajta kulturális térként mutatja be, amely megelőlegezi a múzeum eszményét, ahogyan a Villa Albani berendezésével, illetve a Grand Tour római állomásának kalauzolásával maga Winckelmann is kvázimúzeumi kánont alakít ki.

2 ■ Talán a legfontosabb tanulmány: A művészetfogalom historizálása (Max Dvořák). In: *„Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...”,* különösen 81. old. és 91. old.

3 ■ *Hamisítás*, 76. old.

4 ■ *Uo.* 273. old. (Kiemelés az eredetiben.) Vö. „A modern művészet válsága, amelyet – legalábbis a képzőművészetben – az 1960-as évektől eredeztetnek, azt jelenti, hogy a kétpólusú esztétikai mozgástér fennmaradása vált bizonytalanná, mert a heteronómia pórusa túlérőhöz jutott, és megsemmisítéssel fenyegeti a másikat.” (*Uo.* 275. old.)

■ Köszönöm Bárány Tibor, Batori Zsolt, Bokody Péter, Mráz Attila Gergely és Preisz Noémi segítségét.

A művészettudományok közös eredetével párhuzamosan Radnóti mellett is érvel, hogy a művészet-történetnek nélkülözhetetlen összetevője a normatív esztétika is, amelytől a művészetről való gondolkodás fogalmi eszköztárát nyeri. Már a görög művészet winckelmanni története is két részre oszlik: a külső körülmények szerinti művészettörténetre, illetve a lényege szerint vizsgált művészet tárgyalására, vagyis az immanens stílustörténetre. Winckelmann egyazon lépésben teremtetten meg az antik kánon történeti fogalmát, s azonosította azt a művészet mindenkorai lényegével. Radnóti Sándor más tanulmányaiban részletesen foglalkozott a művészet szabadságharcával,² s ahogyan másutt, úgy itt is amellett foglal állást, hogy „a művészet [...] nem lehet az erudíció alapján, esztétika nélkül megalkotni” (143. old.). A művészet történetével való foglalatosságnak mindig vannak filozófiai aspektusai.

A teoretikus építmény illusztrációja, s alighanem igazolása a könyv talán legszebb fejezete, amely a winckelmanni neoklasszicizmus műeszményét állítja szembe a barokk, elsősorban Caravaggio és Bernini művészetével. Az összehasonlításban a fogalmi elemzés minden eleme a helyére kerül: a műemkek fogalmával, amely az anyaggal való küszködést, a művész virtuóz megoldásait és a változás pillanatát megragadó mozgalmas ábrázolást helyezi előtérbe, a remekmű fogalma áll szemben, amely feltételezi a winckelmanni fejleményeket, s a művészet autonómiája nevében alkalmazott művészetként taszítja ki a matéria pusztá megmunkálását, a hangsúlyt pedig az idő folyamából kiragadott pillanat ábrázolására helyezi, amelyben az ábrázolt dolog lényege mutatkozik meg.

Ez a fordulat teszi lehetővé a Kant előtti és utáni német esztétika minden nagy gondolatát – a töredékesség kultuszától alacsony- és magasművészet megkülönböztetésén át a romantikus zseniesztétikáig –, s a kánonok világnézeti gesztussá válására éppúgy magyarázatot ad, mint a művészetnek a nemzeti karakterrel való összekapcsolására vagy arra a stabilizáló szerepre, amelyet a művészet a német idealizmus nagy rendszereiben játszott. Radnóti elemzésének egyik legnagyobb erénye, hogy a gondolatmenet számtalan leágazását, amelyeket nem követhet végig, a tulajdonképpen gondolatmenet összefüggésében tárgyalja, s meggyőzően mutat rá, hogy ugyanabból a fogalmi keretből eredeztethetők.

GYŐZNI KI FOG?

A winckelmanni teljesítmény, profán hasonlattal élve, olyasfajta fogalmi szerszámoszláda létrejöttéhez járult hozzá, amelyben az egyes szerszámok helye tetszés szerint változtatható, csak hogy magával vonja a többi áthelyeződését is. A kérdés mármint az, hogy a hasonlat sántít-e, amennyiben a szerszámoszládák esetében értelmesen feltehető kérdés, hogy melyik elrendezés inkább, s melyik kevésbé célszerű. Vajon tehetünk-e hasonló megkülönböztetéseket a különböző művé-

szetfogalmak esetében? Erre könnyedén felelhetnénk azt, hogy a művészetfogalmak historizálásának nem kell, hogy normatív hozadéka legyen: éppen elég, ha tudjuk, melyik felfogásból mi következik.

A pusztá deskriptiótól való elmozdulás azonban Radnóti Sándortól sem teljesen idegen. A *Űj és láss!* párdarabjában, a művészet modern fogalmán élőködő hamisítás jelenségét körüljáró kötetben viszonylag gyakran találkozhatunk olyan utalásokkal, amelyek a számunkra adott művészetfogalommal való elégedetlenségre utalnak. Egy helyütt a szerző egyenesen azt írja: „teljes mértékben szükségesnek érzem művészetfogalmunk reformját”.³ Kapcsolódhat ez ahhoz a diagnózishoz, amely szerint a modern művészet válságban van, márpedig „nem azért van válságban, mert nincsenek nagy művészek, akik fenntartják a magasművészet kontinuitását a múlt láncolatával [...]”, hanem azért, mert a magasművészet, az autonóm művészet frusztrálódott, s nem képes betölteni a művészet családjában az egyik pólus szerepét. Frusztrálta a mindennapi élet, a tömegkultúra, a média és a multikulturalizmus. A másik pólusnak, az esztétikai heteronómiának ma ez a négy lovasa.”⁴

Felvethető persze, hogy a Winckelmann-könyvben ez a kérdés azért nem merülhet fel, mert itt még az emlegetett frusztráció előtt vagyunk; keletkezésében látjuk azt a mozgásteret, amelyben aztán „az autonómia–heteronómia kiiktathatatlan (vagy csak pótolhatatlan veszteséggel kiiktatható) viszonyfogalommal vált a művészetben, amelyben az autonómia az egyik orientációs pontot jelenti.” (51. old.) Mindez mégis azt sugallja, hogy a történetileg létrejött művészetfogalmak nem az értéktelen relativitás viszonyában állnak egymással, hanem tehetők velük kapcsolatosan értékelő kijelentések, számot lehet adni a művészet és a művészetről való gondolkodás intézményeinek olyan szerzett sajátosságairól, amelyek elvesztése értékvesztéssel jár együtt.

Elszórtan, de a *Űj és láss!* lapjain is találkozhatunk hasonló megfontolásokkal: azzal a kérdéssel például, hogy ha a „winckelmannianus és másféle polgári kultúra korszakának rég vége”, s ha annak „uni-verzalizmusa és autonómiája ideológiának bizonyult, s fölvehető, hogy a polgári kultúra defenzív és rezignált utóélete nem szolgál-e bizonyítékul a »kultúra társadalmának« bukására, vagy eleve hamis, öncsaló voltára” (47. old.) – ha tehát mindezt elfogadjuk, akkor vajon van-e bármi teendőnk a vonatkozó kultúrafogalommal, amelynek számos vonatkozásban örökösei vagyunk. Ez és a már említett számtalan, végiggondolásra érdemes leágazás eredményezi, hogy a könyv elolvasása után kérdéseink megsokszorozódnak – márpedig teoretikus teljesítményről ennél szebbet aligha lehet mondani.* □

A GÖRÖG SZOBOR ÉS AZ IDILL

DEBRECZENI ATTILA

Radnóti Sándor kiváló Winckelmann-könyve igen inspiratív olvasmány. Különösen egy olyan olvasó számára, aki saját kutatási problémáiból lát itt feltűnni néhányat a jelentősebbek közül. A más szempont és összefüggésrendszer termékenyítőleg hat a megoldások keresésére. A jelen könyvvel párhuzamosan készült saját munkámban egyes fejezetek tanulmányváltozatait részben hasznosíthattam, de valójában csak most, az egészet egyben olvasva tárult fel az a közös felület, amely lehetővé teszi számomra a valódi dialógust Radnóti Sándor könyvével. Olvasás közben természetesen készültek széljegyzetek, s (különösen a Kazinczy-fejezethez) lennének filológiai adalékok, különböző kiegészítések, vitapontok. Mégis úgy döntöttem, hogy a széljegyzetek megírása helyett inkább arra a közös felületre koncentrálok, amelyen a könyv dialógusba lépett saját eddigi és mostani kérdésirányaimmal. Erdemesnek látszik ugyanis összevetni a winckelmanni és a schilleri gondolkodás-szerkezetet, mert úgy vélem, az ebből adódó következtetések termékeny felvetés megfogalmazását segítik elő. Az alábbiakban először, szorosan követve Radnóti Sándor Winckelmann-elemzéseit, a görög szobornak mint paradigmikus műalkotásnak a különböző fejezetekben való feltűnését, és az azokban tárgyalt fogalmakkal való interakcióját nyomonkövetem. Ezt követően az így feltáruló gondolati szerkezetet vetem össze a Schiller esztétikai tanulmányaiból kiolvashatóval, utalva azon pontokra, amelyek Radnóti Sándor elemzéseiben, még ha utalásszerűen is, de megjelennek. A záró részben e gondolatmenetet követve próbálom körvonalazni a winckelmanni görög szobor és a schilleri idill analógiáját, következtetésként megfogalmazva az ebből számomra adódó felvetést a régi századforduló irodalmának tanulmányozására nézve.

RADNÓTI ÉS WINCKELMANN

Radnóti Sándor könyvének két alcíme is van, az egyik (*A modern művészetfogalom keletkezése*) a mű vizsgálatainak tárgyát definiálja, a másik (*Winckelmann és a következmények*) pedig a mű vizsgálatainak a fókuszát állítja be. Vagyis, mint azt az előszó is hangsúlyozza, nem Winckelmann-monográfiáról van szó, hanem sokkal inkább egy *thése*-monográfiáról, amely a winckelmanni életmű kapcsán, történeti metszetek felvázolásával fejti ki alapvetően elméleti természetű tárgyát. A főbb fejezetek olyan fogalmak (pl. az autopszia, az eredetiség vagy az ízlés) mentén különülnek el, amelyek kontextusában megragadhatóvá válik a modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann

életművének vizsgálatából kibontva. E fogalmak között is kitüntetett szerepben tűnik elénk autonómia és heteronómia kettőssége, amelynek kifejtését a bevezető fejezet tartalmazza. A dichotómia jellegzetesen kötődik a görög szobrok winckelmanni elemzéséhez a monográfiában, vagyis a winckelmanni elemzés itteni értelmezésének is mintegy az egyik kulcsa a „paradigmatikus műalkotás, a görög szobor”, amelyhez az egymást követő fejezetek különféle fogalmi mezőkben történő vizsgálatai ismétlődően visszatérnek.

A bevezetőben először a történeti vonatkozás problematizálódik: „Winckelmann szinte csak az antik görög szobrászatot tekinti művészetnek, legalábbis csak abban véli felismerni a Művészet lényegét. Számtalan kizárás és mellőzés révén sűríti össze a művészetfogalmat. A művészetnek lényegét tulajdonít, méghozzá olyat, amely nem valamiféle eszmében, hanem magukban a műalkotásokban testesül meg – bár csak kevésben. Ezzel létrejön a modern kánon, s az antik művek utolérhetetlen, idealizált mintaképekké válnak. E művek formai jegyeken alapuló vizsgálata lehetővé teszi egy történet koherens elbeszélését. Az eredeti tartalmi összefüggéseket (a művek konkrét funkcióit, melyek részben ismeretlenek voltak) nem veszi figyelembe, s még kevésbé azokat az összefüggéseket, ahogyan a jelenkori világba beilleszkednek, hanem igen általános értelemben, bár annál nagyobb nyomatókkal, és saját kora kritikai ellenképeként beszél az antik görög világról mint e művek tartalmáról, mint valamiről, ami ezen művekben testesül meg.” (29. old.) A görög szobrok winckelmanni értelmezése tehát történeti-kritikai jellegű oppozíciót épít fel Radnóti Sándor szerint: kiszakítja azokat eredeti kontextusukból, nem illeszti be saját kora kontextusába, sőt általuk éppenséggel opponálja azt (szakítva így az antikvitás használatának reneszánsz óta öröklődő hagyományával is). A modern művészet egyik fő kritériumaként tekintett autonómia így mintegy a heteronómia felszámolásaként tűnik elénk, azzal oppozíciós szerkezetben.

A további gondolatmenet azonban világossá teszi, hogy történeti léptékben nincs és nem is lehet szó a heteronómia és autonómia közötti váltásról, a kettő egymás mellett létezik (ahogy Winckelmann esetében sem beszélhetünk e tekintetben tiszta képletről, hiszen ő „sem volt konzekvensen winckelmanni-ánus”). „Ennél sokkal fontosabb azonban, hogy a művészet új, »lényege« szerint való felfogása maga is tartalmazza ezt a kettősséget. E felfogás a paradigmikus műalkotás, a görög szobor két, ellentétes vonatkozására reflektál, egyrészt arra, hogy egész a modern

világban, másrészt arra, hogy eredeti világának csak része és töredéke – autonómiája tehát kényszerű változás eredeti állapotának heteronómiájával szemben. A modern világ ellenfeleként egy egész világot zár magába, eredeti életösszefüggésében viszont saját világának részeleme. Ez az ellentét mindenütt nyilvánvaló Winckelmann felfogásában, ám akkor válik különösen élessé, amikor az antik szobor kiegészíthetetlen töredékként őrződik meg: lásd a római belvederei torzó híres leírását, s jól megmutatkozik az ikonográfiai azonosítások nyitottságában is. A műalkotások tehát – megkettőződve – egyrészt monászok, teljes és önmagukban elegendő világok, másrészt viszont mégis ablakot nyitnak egy történelmi világra.” (42–43. old.) Ahogy a görög szobor a művészetfogalom alapzatát és esszenciáját jelenti a winckelmanni gondolkodásban, mintegy annak megtestesülése, úgy a belvederei torzó töredékessége is szimbolikus jelentést nyer azáltal, hogy egy hajdanvolt világ töredékeként jelöli az egészet.

E potenciálja azonban nem a múlt–jelen oppozíció képezte történeti viszonylatból származik, hanem egy másik oppozíció épülő viszonylatban képződik meg. A történeti viszonylat horizontális tengelyét ugyanis e ponton az égi–földi (isteni–emberi) viszonylat vertikális tengelye metszi. „Winckelmann-nak nem volt érzéke a művészet polgári vagy kultikus reprezentációt szolgáló instrumentalizmusa iránt, aminek korabeli megfelelője a trón és az oltár nem-autonóm művészete lett volna. A műalkotások sajátos történeti funkciója helyett a görög művészet örök mintát adó funkcióját az abszolútum feltárlásában pillantja meg, amelyben a művészet mintegy magába foglalja a mítoszt, a mítoszt elrendező költészetet, a vallást, a politikát, a barátságot (*philia*), s mindezt plasztikusan megjeleníti a látás, a közvetlen érzéki szemlélet számára.” (134–135. old.) Az, hogy az antik görög szobrászat, kiemelkedve történeti körülményeiből, „örök mintakép” lehetett, éppen az abszolútum megérzékesítésének képességén és teljesítményén alapul, amit Winckelmann neki tulajdonított mint a művész tulajdonképpeni ismervét és esszenciáját. A jellel (és annak heteronómiájával) tehát valójában nem a múlt, hanem egy eszmény áll szemben, amely a múltban egyszer már megtestesült, s éppen azért, mert képes volt az eszményt láthatóvá tenni. A horizontális és vertikális tengely metszéspontja nem más, mint az eszmény, amely Winckelmann számára a görög szobrokban jelenik meg. „Enthusiazmusa a láthatóban *megjelenő* ideából, istenségből, fogalomból táplálkozik.” (168. old.)



A winckelmanni értelemben vett autonóm művészet így jelentős mértékben az idealizálásra épül, s még inkább bezárja azt abba a szűk körbe, amelyet a választott minta, a görög szobrászat számára kijelöl a meghatározóan heteronóm közegben. Az idealizálás azonban nemcsak eredendően szűk körű, hanem lényegét tekintve paradox jellegű is. „A *Belvederei Apolló leírásának* eksztatikus vonásai azon a paradoxonon alapulnak, hogy az idealizálás bizonyos határok között szükségképpen dematerializál, és a test szépségét tetetlen szépségként közvetíti. [...] Az idealizálásnak és dematerializálásnak – amelynek a filozófiai esztétikában a *látszat* fogalma felel majd meg – van azonban egy abszolút határa, a láthatóság: az égi szellem ugyanis a szobor materiális körvonalait tölti ki. Világosan kell látnunk, hogy Winckelmann-nál megfordul a platonikus hierarchia: ő azért megy szellemével a tetetlen szépség ideabirodalmába, hogy a látható testet fogadhassa be a maga teljességében. A műtárggyá váló kulturális anyag dematerializálódik, mivel kiválik funkcionális kontextusai sokaságából és idealizált jelentés homogénizálja.” (157–158. old.) Miként autonómia és heteronómia, úgy idealizálás és töredékesség is elválaszthatatlan egymástól. A görög szobortorzó nemcsak eredeti kontextusaitól megfosztottan áll előttünk Winckelmann leírásaiban (és

Radnóti Sándor Winckelmann-elemzéseiben), hanem egy idea, abszolútum, istenség érzéki, e világi, emberi megtestesüléseként is. A teljesség hírnöke, s ennyiben őrizi ideális természetét, de a földi-emberi világban nem lehet más, mint ama ideális világ töredékes lenyomata. Ideális csak művészi mintaként lehet, amikor is egy hajdanvolt világ hírnöke (felőltve a teljesség hírnökének szerepét) szembefordítódik a teljességet elveszített kortárs világ heteronóm művészetével.

SCHILLER ÉS RADNÓTI

Schiller 1790-es évek első felében keletkezett esztétikai írásaiban, különösen *A naiv és szentimentális költészet* címűben, minden alapvető különbség ellenére is felfedezhetők a Winckelmann esetében megfigyelhető gondolkodásszerkezeti jegyek. Radnóti Sándor könyvének első exkurzusa Schiller e műveinek szemléletmódjáról azt állítja, hogy nem annyira a művészetfilozófiák, mint inkább az izlésfilozófiák hagyományrendjébe tartozik. S mivel az exkurzus alapvető érdekeltsege ezen tétel bizonyítása, a Winckelmann gondolkodásával mutatkozó lényegi analógiák értelemszerűen kisebb teret kapnak vagy

reflektálatlanok maradnak. Pedig bizonyos pontokon erre vonatkoztatható érdemi megállapításokat is olvashatunk, például amikor a naiv és szentimentális kettős értelmezhetőségéről esik szó. „Ha e differenciát történetileg értjük, akkor »természet« és »kultúra«, antik görögök és modernek ellentétéről van szó, amely persze a modern kultúrában jelenik meg – olyannyira, hogy magát a megkülönböztetést is nyilvánvalóan csak szentimentális nézőpontból lehet végrehajtani –, amelyben az előbbiek művei, akár ama »jelentékeny kövek«, integrálódnak. S mivel Schiller kultúraelméletének tétje éppen természet és kultúra újraegyesítése, ezért az sem jelent akadályt, ha a naiv és a szentimentális ellentétét jelenkori tendenciaként fogjuk fel.” (452. old.) A Schiller esztétikai leveleiből származó „jelentékeny kövek”-re történő utalás Radnóti Sándorral szólva „szinte ujjal mutogat Winckelmannra” (449. old.), itteni értelmezésében pedig a görögök művei (értsd irodalmi művei, szövegei) Schillernél hasonlóképpen épülhetnek be a modern kultúrába, mint a szobrok Winckelmann esetében.

Ez az analógia hasonló gondolatszerkezetet feltevez, s valóban, a Winckelmann-nál látott kettős (történeti–kritikai, illetve égi–földi) viszonyrendszer strukturálisan Schillernél is felfedezhető. „Horizontális” viszonylatban az elidegenedés okozta oppozícióról van szó a természet és a kultúra állapotai között, amely más részről – mintegy „vertikális” viszonylatként modellezhetően – az ember érzéki és szellemi természete közötti eredendő megosztottság jelentette oppozícióval társul, égi–földi kettősségének antropológiai vetületeként. „Amíg az ember még tiszta – persze nem nyers – természet, addig osztatlan érzéki egységként és harmonikus egységként működik. Érzékek és ész, befogadó és öntevékeny képesség ekkor még nem válik el aszerint, hogy mi a dolga az egyiknek, és mi a másiknak, s még kevésbé állnak ellentmondásban egymással. [...] Amikor viszont az ember a kultúra állapotába lép, és kikezdi őt a művészet, akkor megszűnik benne amaz *érzéki* harmónia, s ő maga most már csak *morális* egységként nyilatkozhat meg, azaz csak úgy, mint aki törekszik az egységre. Érzésének és gondolkodásának összhangja, mely első állapotában *valósággal* megvolt, most pusztán *eszméileg* létezik; már nem benne van, hanem rajta kívül, nem életének ténye többé, hanem gondolat, melyet még realizálni kell.”¹ Schiller gondolatmenete a természettől való elidegenedés történeti folyamatától az ember belső megosztottságának jelenkori állapotához vezet át, összeszöve a horizontális és vertikális viszonylatokat.

E két viszonylat metszéspontjában itt is az eszmény áll, amely valami elveszett teljesség képeként mintát ad a kortárs valóságnak. „De miután megvigasztalódtál a természet *boldogságának* elvesztén, szívednek szolgáljon mintául *tökéletessége*. Ha kilépsz hozzá művi körödből, ha ott látod magad előtt nagy nyugalomban, naiv szépségében, gyermeki ártatlanságában és egyszerűségében, akkor időzz el e képnél, ápolod ezt az érzést, mint ami méltó legnagyobb emberisé-

gedhez. Ne jusson eszedbe többé, hogy *cserélni* akarj a természettel, de fogadd őt magadba, és törekedj arra, hogy végtelen kiválóságát egyesítsd saját végtelen előjogoddal, s a kettőből létrehozod az istenit. Vegyen körül úgy, mint kedves *idill*, ahol mindig visszatárlasz önmagadhoz a művészet eltévelyedéseiből, ahol bátorságot és új bizodalmat gyűjthetsz a futáshoz, s szívedben újra felgyújtod az *eszmény* lángját, mely oly könnyen kialszik az élet viharáiban.”² A természethez visszatérni lehetetlen, az csak mint eszmény (a jelen idézetben: *isten* és *idill*) lehet jelen a kultúra állapotában élő ember számára, s mint ilyen: teremtett. Kérdéses tehát (Schiller szövegeiben ingadozás is mutatkozik ebben a tekintetben), hogy elgondolható-e egyáltalán ez az eszmény egy történeti folyamat (legalább aszimptotikus) céljaként.

Radnóti Sándor a Schiller-fejezet záró bekezdésében a kifejtett schilleri kultúraelmélet háttéréként érinti e kérdést. Idézi a fenségesről szóló tanulmány megállapítását („A szép nélkül végeérhetetlen viszály folynék természeti meghatározottságunk és észbeli meghatározottságunk között”), majd hozzáteszi: „Ha a viszály elül, idill van jelen. Az idill az ártatlan és boldog humanitás. Schiller nem is habozik az esztétikai kultúra végső perspektíváját idillikusként nevezni. [...] A kezdet és a vég: idill. Ha a vég nem lehet az, akkor Rousseau-nak van igaza, s a történelem kalandja baljós tévedésnek bizonyul. Schiller máshol nem így gondolja. Hiszen maga az idill is a kultúra teremtménye, a kezdet pedig vadság, amelyben semmi idilli nincs. Ami pedig a véget illeti, nyilvánvaló ellentmondás van egy végtelen feladat folyamata és egy végcél állapota között. A végcél talán semmi. Mindazonáltal van abban valami igazán figyelemreméltó, hogy az idill irodalmi műfaját Schiller az *elégikus* költészet egyik alesetének tartja.” (458–459. old.) Emelkedett hangütésű szöveg, némileg talányosra hangolt zárómondat, ami átvezeti a kultúraelméletet a költői ábrázolásmódok schilleri tipológiájához. Az átvezetés azonban csak jelzés, nincs kifejtve (mert ez nem is tárgya a fejezetnek), pedig a winckelmanni gondolkodásmód szerkezetével mutakozó igen termékeny analógia egy további lényeges vonása rejtőzik itt.

NAIV, SZENTIMENTÁLIS ÉS IDILL

Winckelmann és Schiller esetében egyaránt megfigyelhető volt a gondolkodás szerkezetét alkotó kettős oppozíció és ezzel összefonódó idealizálás (minden nyilvánvaló lényegi különbség mellett is). A történeti oppozíció a régi görög és a modern világ, a természet és a kultúra állapotai között teremtődött, s döntően kritikai karakterű volt, hiszen a modern kultúra állapotába lépett ember számára a természettel egységben élő ember, a görögség jelenti az örök érvényű példát. E mintázatra ugyanakkor egy másik oppozíció is épült, amely égi–földi, isteni–emberi, szellemi–érzéki fogalompárjaival ragadható meg, s egyaránt az emberi világ immanens megosztottságát modellálja.

E megosztottság felszámolását nem lehet az eredeti állapothoz való visszatéréstől remélni, s kérdéses végcélként való kitűzésének lehetősége is. A régi görögök önmagával egységes szép világa a modern korban csak a művészet által hozzáférhető, miként az abszolútum megragadására sem igen kínálkozik más lehetőség.

A schilleri naiv és szentimentális fogalompár (immár jellemzően a költői ábrázolásmódra érvényesen) önmaga építi fel e kettős oppozíciót és eszményítő szerkezetet, e fogalmi kettős tehát egyszerre bír történeti és tipológiai jelleggel. Történeti viszonylatban naiv és szentimentális egymást váltó állapotok, amelyekben a legfőbb költői tárgy, a természet egészen mást jelent. A naiv költő számára az eredendő egységet megtestesítő természet empirikus valóság, míg a szentimentális költő számára elveszett, de újrateremtani vágyott eszmény. Tipológiai viszonylatban viszont ábrázolásmódok különbségéről beszélhetünk, amelyek persze visszavetíthetők a naiv és szentimentális korállapotok különbségére, hiszen annak mintájára képzelendők el. Kortárs jelenséggént azonban egyértelműbbé válik az az egyébként is meglévő sajátosság, hogy e fogalompár csakis szentimentális pozícióból képződhet meg, s válik értelmezhetővé. A naiv költő tipológiailag végső soron csak a szentimentális ideáltípusa, mert teljesen képes megvalósítani művében eszmény és valóság egységét, amely valóságosan végleg elveszett. Ez persze az eszmény eszmény voltán mit sem változtat, vagyis a modern korban, a kultúra állapotában a naiv költő lételménye is szentimentális.³

Ha mármost megnézzük a szentimentális költői érzésmódok további belső felosztását, akkor eljutván az idillig, a naivval fennálló lényegi hasonlóságot állapíthatunk meg. A szentimentális, mint ismeretes, szatirikus és elégikus lehet aszerint, hogy a valósághoz vagy az eszményhez fordul-e, az elégikus pedig lehet szűkebben vett elégia és idill. A szűkebben vett elégia a természetet elvesztésként, az eszményt mint el nem értet ábrázolja, míg az idill mindkettőt valóságosnak képzei el, s így természet és eszmény egyaránt az öröm tárgya. Az idill mint érzésmód meghatározása döntő mértékben egybeesik azzal, ami jellemzően a naiv költő ábrázolásmódját is teszi, hiszen ugyanúgy eszmény és valóság művészetben megélt egysége jelenti lényegüket. Ahogy fentebb más vonatkozásban idéztük is („Ne jusson eszedbe többé, hogy *cse-relni* akarj a természettel, de fogadd őt magadba, és törekedj arra, hogy végtelen kiválóságát egyesítsd saját végtelen előjogoddal, s a kettőből létrehozod az istenit. Vegyen körül úgy, mint kedves *idill*”), az idill egyszerűen hírnöke a hajdanvolt egységes emberségnek és az isteni természetű teljességnek. A schilleri idillben tes-

tet ölt az eszmény, s mint ilyen, a naiv szentimentális ideáltípusaként jelenik meg, bezárván ezáltal a kört *naiv* és *idill* lényegi egyezése tekintetében.

Az idill persze Schillernél sem csak érzésmódot jelent, hanem műfaji kategória is, a pásztorköltészet megnevezése, s éppen ennek két változata, a naiv idill és a szentimentális idill közötti különbségek válnak az elemzések tárgyává, a költészetre vonatkozó általános megállapításokból kiindulva. „Minden poézisnek végtelen tartalma kell hogy legyen ugyanis, e nélkül nem poézis; e követelményt azonban két különböző módon teljesítheti. Lehet a poézis végtelen a forma szerint, ha tárgyat *teljes határoltságában* ábrázolja, vagyis ha individualizálja, s lehet végtelen a *matéria szerint*, ha tárgyának *határoltságát teljesen megszünteti*, vagyis ha idealizálja azt: tehát vagy abszolút ábrázolás, vagy az abszolút ábrázolása által. Az első a naiv költő útja, a második a szentimentálisé.” „Az egyiknek tehát az adja az értékét, hogy abszolúte elér egy véges nagyságot, a másiknak az, hogy közelít egy végtelen nagyság felé.”⁴ A pásztoridill két típusának eme leírása a benne rejlő problémát tekintve nagyon hasonlatos a görög szobor winckelmanni leírásának paradoxonjához, csak mintegy kettébontja azt. A „testetlen szépség megtestesülése” ugyanúgy az abszolútum megérzéskítésének vágyát rejt magában, mint a szentimentális költő végtelen nagyság felé törekvése. Testet öltés és idealizáló dematerializálás kettőssége analógnak fogható fel a végesség-végtelenség és határoltság-határolatlanság ellentétpárjaival, csak míg az egyik a görög szobor s így a képzőművészetek, addig a másiknak a pásztoridill, azaz az irodalmi szövegek vonatkozásában van relevanciája.

A pásztoridill és a görög szobor eme analógiája, amely Winckelmann és Schiller gondolkodásának szerkezeti hasonlóságán épül, további elemekben is kimutathatónak látszik. A winckelmanni értelemben felfogott töredékesség lényegi sajátossága az idillnek, hiszen minden egyes pásztorköltői szöveg az arkádikus világ teljességének darabja is egyben, azt jeleníti meg, miközben önmagában való teljességnek is kell lennie. Arkádia aranykori világa pedig lényegét tekintve mítoszokkal átszőtt világ, ami eredendően felruhazza e műformát az abszolút megérzéskítésének potenciáljával. Az aranykori világ az istenekhez kötődik, s opponálja a kortárs valóságot, abba bele nem illeszthető, mégis alkalmas allegorikus olvasat hordozására is, ha a reprezentáció kontextusába helyeződik, így többszörösen benne áll autonómia és heteronómia korabeli kettősségében. Ha Winckelmann és a modern művészetfogalom keletkezése szempontjából, a képzőművészetre vonatkozóan érvényes a görög szobor paradigmatis műalkotásként való szemlélete, úgy talán megkockáztatható, hogy hasonló funkciót tulajdonítsunk a pásztoridillnek az irodalmi szövegek vonatkozásában – a XVIII–XIX. század fordulójának magyar irodalmára nézve legalábbis termékenynek látszik ez a felvetés. De ennek akár csak tézisszerű kifejtése is már újabb, önálló tanulmányt igényel. □

1 ■ Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Mesterházi Miklós és Papp Zoltán. Atlantisz, Bp., 2005. 284–285. old.

2 ■ Uo. 176–177. old.

3 ■ Részletesen írtam erről: *Tudós hazafiak és érzékeny emberek*. Universitas, Bp., 2009. 161–171. old.

4 ■ Schiller: *i. m.* 317. old. és 286. old.

VENI, VIDI

WINCKELMANN EGYIK KÖVETKEZMÉNYE: A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI MODERNIZMUS?

MAROSI ERNŐ

Radnóti Sándor az 1970-es évek végétől folytatott kutatásokkal s a nyolcvanasokat kitöltő, utóbb – „angolszász mintára” – könyvfejezetekként sorba rendezhetőnek bizonyuló tanulmányokkal¹ iratkozott be markáns vonásokkal a magyar művészettörténet-írás szakirodalmába. Eltekintve e tanulmány sorozat véletlenszerűnek mondható külső keletkezési körülményeitől (egy ideológiai hegemonia területének megkerülése a „szilencium” viszonyai között), tudományos programjának alaptétele volt „az a felismerés, hogy a művészeti szaktudományok közül a művészettörténet a legfilozofikusabb, amennyiben a leginkább őrizte meg érzékét a szépről, a műalkotásról, illetve a művészetről való bölcselkedés nagy, egyszerű – dadogó – alapkérdéseire.”² Akkor ez a felismerés a relatív szabadság, egy letagadhatatlan autonómia mezejének felfedezését jelenthette. Egyben alkalmat kínált a Lukács György esztétikai írásaiban ifjú kora óta jelen lévő, de később nyilvánvalóan nem frissített művészettörténeti irodalmi hivatkozások ellenőrzésére és aktualizálására is. Radnóti azok közé tartozott, akik a művészettörténetet segítettek visszakapcsolni művészetfilozófiai alapvetéséhez, amelyet egy korszak fakológiára hivatkozó gyakorlata választotta el.

Walter Passarge rendszerezése, a *Philosophie der Kunstgeschichte* (1930) a maga idejében inkább témakatalógust kínált, s olvasóiban egyértelmű csalódást keltett. Fülep Lajos „művészettörténetfilozófiája” már a háromszorosan összetett szó tagolási lehetőségei folytán is nyitva hagyta, vajon a művészet egyfajta történetfilozófiájára, vagy pedig – Passarge birtokos szerkezetének értelmében – e diszciplína (immanens?) filozófiájára, netán a vele kapcsolatos filozofálásra irányul-e. Radnóti markáns álláspontja lényeges pontokon különbözött a művészettörténet általános elméletnélkülisége (vagy -ellenessége) láttán ilyen igényeket támasztó kevés szerző nézeteitől. Németh Lajos programjától³ a modernitás megítélésében különbözött. Radikális hangot ütött meg a bécsi akcionizmus – s általában a posztmodern műalkotás-felfogás – körüli polémiaiban,⁴ a humanista diskurzus hagyományaiba illeszkedik viszont vitája Szilágyi János Györggyel a hamisítvány eredetiségéről.⁵

A *Hamisítás* könyv sok tekintetben előzménye az új Winckelmann-értelmezés problematikájának – a legkevésbé a hősének megítélésére készített hamisítványok sikereiről szóló anekdoták felemlegetésében, amit kerül. Annál inkább „a modern szó régebbi használatá-

hoz” visszatérő álláspontjában, amelyet a Marquardtól kölcsönzött „modernség-tradicionalista” kifejezéssel jellemezett. Ez a minősítés számára „azt jelenti, hogy a modernitás plurális és nyitott hagyományainak [...] erőt és értéket tulajdonítok mind a jövővel való radikális kísérletezéssel, mind a tradíciók múltra irányuló egyneműsítésével szemben. Ellenzem tehát mind a konzervatív, mind a futurista radikális antimodernizmust.”⁶ Ebből az értelmezésből kell tehát kiindulnunk, ha a Winckelmann-könyvben modern múzeumról, modern művészetfogalomról, modern kultúrafelfogásról van szó.

Bevezetésében Radnóti is hangsúlyozza munkájának szoros összefüggését a hamisításproblematikával és a múzeum kérdéskörével. Az utóbbinak nagy hangsúlyt kölcsönzött a Collegium Budapestben 2002–2003-ban a *Sokféle antikvitás – sokféle modernség* ténylet mint az európai humán tudományok központi problematikáját vizsgáló kutatás, amelynek kérdésfeltevését azután a *Nemzeti vagy egyetemes régiségek?* címmel a XIX. századi muzealizáció folyamatát elemző kutatócsoport konkretizálta 2005-ben.⁷ A csoport munkájának alapvetésül már Radnótinak Winckelmann autopszia-felfogásáról szóló tanulmánya szolgált.⁸ A jelen könyv bibliográfiája 2004-től kezdve ad számot a kidolgozás folyamatában magyar és idegen nyelven már publikált egyes fejezetek elkészültéről (8–10. old.). A munka mintegy a nyilvánosság előtt alakult, részei önállóan hatottak, s arra is van – még korábbi – példa, hogy a múzeumtörténeti kutatásnak egy, a

1 ■ „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”

2 ■ Uo. 287. old.

3 ■ Leghatározottabb kifejtése a posztumusz *Törvény és kétély. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Gondolat, Bp., 1992.

4 ■ Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler? In: *A pik-nik. Írások a kritikáról.*, 255–269. old. (először a *Holmi* 1993. 10. számában jelent meg).

5 ■ *Hamisítás*.

6 ■ Uo. 11. old.

7 ■ Ernő Marosi – Gábor Klaniczay (eds.): *The Nineteenth-Century Process of 'Musealization' in Hungary and Europe*. Collegium Budapest, Bp., 2006.

8 ■ The Origins of a New Reception of Antiquity. Autopsy and the Transformation of Perception/Vision in Winckelmann. In: Marosi-Klaniczay (eds.): *i. m.* 21–28. old.

9 ■ Az üvegalmárium. Esettanulmány a magyar korona helyéről. *Beszélő*, III. folyam, VI (2011), 11. szám, 38–68. old., illetve: The Glass Cabinet. An Essay about the Place of the Hungarian Crown. *Acta Historiae Artium*, XLIII (2002), 83–111. old.

10 ■ *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755).

Winckelmann-problematikába nem illeszkedő darabja napvilágot látott.⁹

A Winckelmann-könyv – mely a szerző legelső figyelmeztetése szerint „nem Winckelmann-monográfia, hanem olyan jelentős kérdések és fogalmak előres visszatekintő elméleti és történeti analízise, amelyek középpontjában [...] a modernség eredetvidékén e különös XVIII. századi tudós állt” (7. old.) – mint a modern művészett fogalom definíciója olvasandó. Fejezetei tulajdonképpen ennek a definíciónak az elemei. A *Bevezető: autonómia – heteronómia* című, első fejezet jelöli ki a következő hat helyét az egész tárgyalás rendszerében. Középpontjában az az autonómia-fogalom áll, amelynek alapján az 1764-es év a művészettörténet-írás (s ugyanakkor az egyetemes történetírás) historiográfiai konvenciója szerint is nevezetes korszakhatárt jelez. Tudvalevőleg már címében is két elvi fontosságú egyes számot (*Geschichte*, illetve *Kunst*) hordoz; s Radnóti munkája inkább az utóbbira, semmint a történelmi folyamat teleologikus egységének kérdésére koncentrált. A *Bevezető*ben kijelölt pozíciója („történeti-filozófiai munka, de nem filozófiatörténet”, 32. old.) értelmében mellőzi a hagyományosan Winckelmann művéből levezetett történeti alanyt, a stílus fogalmát, amely pedig a hagyományosan az első tulajdonképpeni művészettörténeti munkának tekintett *Ókori művészettörténet* ilyen minősítésének legfontosabb hivatkozási alapja. Ebben nagyon is határozottan helyezkedik szembe a művészettörténet-írás stílustörténeti hagyományával – amely szintén Winckelmann-nál kereste a maga előzményét –, s ezzel a természetutánzás–modor–stílus triadikus goethe-hegeli logikájával is. A dualitásnak, a művészetfogalom megkettőződése tételének (42. old.) tulajdonított fontos szerep Winckelmann-olvasatát a (stílusevolúcióként felfogott) művészettörténet vége jelenkori problematikájához kapcsolja.

Részletes elemzéseinek témái: az *Identifikáció* – a görögséggel, elsősorban mint mitikus ideállal (II. fejezet), amelynek párdarabja a kitűnő dramaturgiájú szerkesztéssel helyére illesztett, a művelődéstörténeti realitást rekonstruáló *Kulturális tér*, „*Romam vidi*” (IV. fejezet), egyben Winckelmann utópikus szimbolikus terének, Görögországnak az azonosítása. Ez a fejezet zárul „nem föltétlen rokonszenyvel” kísért hőse (34. old.), a „végtelenül hiú ember” Winckelmann sorának „a [német] realitástól való szorongása” által kiváltott „idegösszeomlását” (239. old.) a különben biografikus elemeket kizáró elemzésben szimptomaként felfogó, személyes konfliktusként való értelmezésével. E két fejezet fogja közre az alcímével az egész könyvnek címét is kölcsönző *Autopszia*, „*Jöjj és láss!*” című III. fejezetet. Ennek kulcsa a nézés és a látás közötti, a szemlélet gyakorlati feltételein (pl. előnyte-

len elhelyezés, felhalmozás, ládába csomagolás) túli elvi különbségtétel. Mint ilyen alapvető fontosságú a művészettörténet-írás számára, hiszen annak (mindekelőtt stílustörténeti ágának) hagyománya éppen a tapintáson és a látáson alapuló észlelési formák történeti kritériumát vette elő és tette uralkodóvá a XIX. század vége felé. Riegl a *haptisch–optisch* fogalom párt bevezetésével a XVIII. század „nagy észleléseleméleti vitájához” (167. old.) tért vissza – Winckelmann ellenében. Autopszia-fejezetének négy alfejezetében Radnóti a látás, a vizuális művészetek (és például



Goethével ellentétben, csak kisebb mértékben az építészet) elméleti jelentőségét, művelődéstörténeti és szociális kontextusát elemzi. Ez nyilvánvaló az *Eruditus és connoisseur* című alfejezetben, amely nemcsak a humanista ekphraszisz hagyományának új alapra helyezését tárgyalja, hanem – rejtett, látszólagos melléktémaként – a művész-teoretikus kompetenciájával szemben a nem gyakorló műértő kompetenciájának bizonyítását is. A következő alfejezet (*A vizuális tapasztalat*) a muzealizálódás folyamatát írja le, s közvetlenül utal az identifikáció-fejezet tartalmára. *A látás története*

alfejezet e rész magvát, s egyben a modern művészettörténet-írás alapelveinek lefektetését jelenti, amit az utolsó alfejezetben (*Látható és láthatatlan*) az ideál elmélete, Winckelmann filozófiatörténeti értékelése követ.

Ahogy az autopszia köré csoportosultak a munka első főrészei, második felének középpontját az *Ízlés* című VII. fejezet alkotja. Ennek egyik bevezetése az *Eredetiség* című V. fejezet, amely a *Hamisítás* könyv témájához kapcsolódik, a másik pedig a *Barokk*, „*Bermi cáfolata*” című VI. fejezet, amely mintegy az 1755-ös *Gedanken*-tanulmány¹⁰ elején meghirdetett, és állítólag már terjedő jó ízlés ellenpéldájával vezeti be az ízlésviták tárgyalását. Ez Winckelmann-nak az akadémiai klasszicizmushoz, valamint a felvilágosodás irányzataihoz viszonyított esztétörténeti helyzetéről írt részletes és pontos esztétikatörténeti jellemzés. Különösen jelentős a Kanthoz vezető, Winckelmann-nal számos ponton (Lavater és Füssli révén és közvetítésével is) érintkező Sulzer munkája körül csoportosuló német esztétikai hagyomány jellemzése – anélkül persze, hogy (gondoljunk nemcsak Herderre, hanem a fiatal Goethe 1772-es, heves Sulzer- és egyben Laugier-kritikájára is!) ennek (és vele Winckelmann-nak) a korai Sturm und Drang fiataljai, a *Teutscher Merkur* körében jelentkező visszhangjára kitérne. Radnóti szempontjából (mert Hegel szempontjából is) sokkal fontosabb Schiller, akinek ízlésfilozófiája az első exkurzus tárgya. Tárgyalása azért fontos, mert az egész kötet záradékaként a „*Xenidion s Etelke*”. *A magyar winckelmannianizmus hatásai* című második exkurzus követi, mely Kazinczy korának korai magyar esztétikájáról

s különösen Kölcsy Ferencről szól, akiben Radnóti a magyar művészetfilozófiai hagyomány egyik legjelentősebb momentumára és legelmélyültebb gondolkodójára talál rá. A *Nemzeti hagyományokra* alkalmazott jelző („Kölcsy bámulatós írása”, 504. old.) a rátalálás és az őszinte azonosulás kifejezése. Úgy érezzük: a borítóján Bessenyei-idézetet hordozó *Holmi* társszerkesztője itt talál bele a magyar hagyományba: sokkal több empátiával, mint művének azonosulásra alig csábító címszereplője esetében.

Radnóti Winckelmann-könyve történetileg megalapozott, a középpontjában álló szerző személyiségének, szociális és művelődési motivációinak megértésére törekvő elemzésével nemzetközi rangú és nemzetközi visszhangra érdemes művészetfilozófiai munka. Nem kisebb a jelentősége a hazai tudomány számára, hiszen e tudományosság modern intézményrendszerének kezdetéhez és szellemi előfeltételeinek megszületéséhez vezet vissza. Ez a kezdeti korszak a XIX. század középső harmadáig tart, s az akadémiai és az egyetemi élet intézményeinek kialakulásában döntő periódus. A Winckelmanntól való eltávolodás első jeleit Radnóti nagyon pontosan határozza meg Henszlmann Imrénél és Erdélyi Jánosnál az 1840-es évek elején. Az akadémiai tekintélyével való leszámolásra azonban az újabb kutatások tanúsága szerint lényegesen később, a pozitívizmus és – a művészettörténetben gyakran ugyancsak pozitivistának jellemzett, de azzal csak felületesen, a historizmussal viszont inkább azonosítható – Gottfried Semper jegyében került sor. Ki kell emelni, hogy Radnóti hivatkozásai a klasszikus esztétikai és filozófiai irodalom magyarországi és magyar nyelvű recepciójának az utóbbi két évtizedben bekövetkezett hatalmas fellendüléséről tanúskodnak. Számos mű idézésében támaszkodhatik – rendszerint új – magyar fordításra, mind a források, mind a másodlagos, értelmező irodalom tekintetében. Mindez jól jelzi, hogy a tárgyalt témakör, mind a Winckelmann-könyv által képviselt elméleti értelmezés szintjén, mind az ennek nyelvi és szellemi előfeltételét jelentő fordításokban igenis a jelenkor magyar kultúrájának egyik igen fontos jelensége, alkotóeleme. Csak bátoratlanul lehet feltenni a kérdést: vajon mi az oka a magyar Winckelmann aránylagos szegénységének, s főleg az *Ókori művészettörténet* lefordíthatatlanságának? Talán archeológiai és művészettörténeti érvényének elhalványulása – és ezzel a napi kutatási-oktatási praxisra való alkalmazhatóságának kérdésessége? Radnóti – olykor az általa oly nagyra becsült Nádas Péter bonctani igényű analíziseire emlékeztető – szövegkezelése nemcsak igényelne, hanem sok tekintetben meg is könnyítene egy ilyen kulturális befogadói műveletet. Tudomásul kell vennünk, hogy a német nyelvű Winckelmann, a maga görög/latin-olasz-francia nyelvi háttérével a mai magyar műveltség számára elméleti és a műfordítói értelmezés nélkül nagyrészt néma.

Ez a recepciók korlát határozza meg Winckelmann munkájának mai művészettörténeti érvényét – s vele Radnóti munkájának várható művészettörténeti hatá-

sát is. Jóllehet, a fejezetcímekben a művészettörténet-írás – és általában a kritikai vagy „csak” leíró művészeti irodalom – legfontosabb kategóriái szerepelnek, a szöveg különböző helyein pedig szinte teljes fogalmi rendszere, „nevezéktana” kap hol elvi, hol történeti értelmezést, éppen a művészetfilozófiai gondolatmenetbe rendezésük logikája folytán aránylag kevés visszhangra számíthatnak. (Megjegyzendő, hogy a könyvhöz csatolt névmutató, amely már magában is az olvasóval szembeni ritka udvariasság, könnyen bővíthető lett volna egy fogalmakat tartalmazó tárgymutató nem nagyon sok címszavával!) A művészettörténet-írás számára épp Radnóti értelmezésének alaptétele (Winckelmann mint a modern művészetfogalom – azaz egyben a művészettörténet – kezdete) problematikus: kezdet ugyan, de túlhaladott salakbakter, vagy kezdeti mivoltában fontos kordokumentum, interpretációs segédeszköz mivoltában kronológiailag korlátozott érvényű forrásszöveg, vagy éppen: lévén, hogy a modernizmus a múlté, csak egy letűnt korszak művészettörténetének kulcsa lehet.

Ez a probléma nem új keletű, s összefügg a művészettörténet önálló tudományként való önmeghatározásával, végső soron feladatai meghatározásának kérdéskörével. A magyar művészettörténet múltjában a leghangosabban – s igen nagy hatással – Gerevich Tibor hangoztatta nemcsak a „német szobatudomány” úgyszólván alkati idegenségét, hanem azt is, hogy Winckelmann legalábbis lényegtelen epizód volt a művészettörténet-írás Vasari óta töretlen menetében. Véleménye alátámasztásához nemcsak általában hivatkozott az általa mindig is képviselt itáliai hagyományra, hanem különösen Benedetto Croce történelemellenességére is. Winckelmann mint – legalábbis gyakorlati – fordulópontot vette számításba a maga művészettörténeti rendszerezésében Gerevich nagy tekintélyű ellenfele, a nem kevésbé croceianus Julius von Schlosser. Schlosser historiográfiai konstrukciója a bécsi művészettörténeti iskoláról épp azt a Wickhoffot, Riegl-t és Dvořákot állította a középpontba, akikben Gerevich megtestesülve látta legközvetlenebb ellenségképét, a művészettörténet-írás doktriner elméleti irányzatát. Schlosser értelmezésében Winckelmann képviselte az alapvető struktúrájában lényegében antik örökségnek tekintett, a tudománnyá válást megelőző fázis „művészeti irodalmának” záró momentumát.¹¹ Az 1764-es évvel vont a határt. Eszerint nemcsak a *Gedanken* esett volna (némi joggal!) a tudományosság fázisa elé, de Winckelmann ókori művészettörténetének megjelenésétől kezdve megszűnt volna a „művészeti irodalom” (a lokális topográfiai irodalom, beleértve a *guidákat* és *Baedekereket*, továbbá min-

11 ■ Julius von Schlosser: *Die Kunstliteratur* (1924), illetve Julius Schlosser Magnino: *La letteratura artistica* (1956).

12 ■ Vö. Hans Belting: *A művészettörténet vége*. Bp., 2006. 188–189. old.

13 ■ Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1972. 26. old.

14 ■ Uo. 25. old.

denfajta kritika és teória, beleértve az *atelier*-elméleteket és a művészeti kiáltványokat) illetékessége a művészet(történet) kérdéseiben. Ez a nyilvánvaló abszurdum szolgálta volna Schlosser tendenciózus tudományfelfogásának megalapozását, ugyanakkor jelzi Belting nevezetes „két művészettörténete” különválásának kiindulópontját.¹²

Csak a legutóbbi idő kutatásai hívták fel a figyelmet Schlosser vállalkozásának neoklasszicista gyökereire. A szálak Leopoldo Cicognarához vezetnek, aki a Napóleon utáni Habsburg-uralom idején Velencében működött. Műgyűjteményeire Bécs igényt tartott, de a – Schlosser művészeti irodalom iránti érdeklődését megelőző, és katalógusának publikációjával is felkínált – könyvtárára már nem (amely azután a Vatikáni Könyvtárban oldódott fel, rekonstrukciója nagy jelentőségű historiográfiai vállalkozás.). Cicognara azok közé tartozott (lásd még Séroux d’Agincourt, Luigi Lanzi, Johann Dominik Fiorillo műveit), akik a Winckelmann ókori művészettörténetének bevezetőjében kinyilatkoztatott elveket alapul véve vállalkoztak – lényegében Vasari historizálására. A kulcsmondatok szerint „A művészet, úgy látszik, minden népnél, amely művelte, azonos módon keletkezett, s nincs elegendő okunk arra, hogy egyetlen különös hazáját jelöljük meg: mert a szükséglet első csiráit minden nép megtalálta önmagánál. A művészet feltalálása azonban különbözik a népek kora szerint és tekintettel az istenek kultuszának korábbi vagy későbbi bevezetésére”.¹³ Ide tartozik még az *Ókori művészettörténet* első mondata: „A rajztól függő művészetek, mint minden találmány, a szükséglettel kezdődtek, ezután a szépséget keresték, és végül következett a fölösleges: ez a művészet három fő fokozata.”¹⁴ A „*die Künste, welche von der Zeichnung abhängen*” definíció tényleg megteremtette Winckelmann művének közvetlen vonatkozását az *arti del disegno* irodalmi és akadémiai intézményes hagyományára. Cicognara főműve (*Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D’Agincourt, 1813–1828*) hosszadalmas címével pontosan jellemzi ennek a koncepciónak minden elemét. A két generációval később, „Canova századában” – és már a napóleoni császárság bukását követően, I. Ferenc immár osztrák birodalmában – lezajló Cicognara-epizód nem szolgálhat ugyan magyarázatul a fejedelmi támogatást kereső Winckelmann-nak a bécsi fogadtatást követő belső konfliktusára („idegösszeomlására”), de felveti munkája bécsi recepciójának – német-római birodalmi és képzőművészeti akadémiai, tendenciózus félreértésének? – kérdését. Az *Ókori művészettörténet*nek a bécsi képzőművészeti akadémia által 1776-ban kiadott posztumusz kiadása címlapján Kaunitz kancellárnak szóló ajánlással és antik kameóként stilizált Winckelmann-profillal jelent meg.

A félreértésnek, illetve tendenciózus értelmezésnek alapvető problémája nem utolsósorban azzal függ össze, hogy a művészettörténetnek mint önálló tudománynak a kialakulása nem a connoisseur szerepének

kiiktatásán, hanem éppen a hangsúlyozásán alapult (lásd a könyv *Eruditus és connoisseur* fejezetét). Egész hagyományában (a XX. század elején például a wölfflini „nevek nélküli művészettörténet” vitájában) a műértő nem meghaladott, hanem a winckelmanni

RADNÓTI SÁNDOR KÖNYVEI

A SZENVEDŐ MISZTIKUS.
MISZTIKA ÉS LÍRA ÖSSZEFÜGGÉSE
Akadémiai, Bp., 1981.

MI AZ, HOGY BESZÉLGETÉS?
Magvető, Bp., 1988.

„TISZTELT KÖZÖNSÉG,
KULCSOT TE TALÁLJ...”
Gondolat, Bp., 1990.

STILEPOCHE. THEORIE UND DISKUSSION.
EINE INTERDISZIPLINÄRE ANTHOLOGIE
VON WINCKELMANN BIS HEUTE
(társszerző: Pór Péter). Peter Lang,
Frankfurt/M. &c. 1990.

RECRUDESCUNT VULNERA
Cserépfalvi, Bp., 1991.

HAMISÍTÁS
Magvető, Bp., 1995.

THE FAKE. FORGERY AND ITS PLACE IN ART
Rowman & Littlefield, Lanham, 1999.

KRÉDÓ ÉS REZIGNÁCIÓ.
ESZTÉTIKAI-POLITIKAI TANULMÁNY
WALTER BENJAMINRÓL
Argumentum – Lukács Archivum, Bp., 1999.

A PIKNIK. ÍRÁSOK A KRITIKÁRÓL
Magvető, Bp., 2000.

MŰHELYMUNKA.
TANULMÁNYOK, KRITIKÁK.
Csokonai, Debrecen, 2005.

JÖJJ ÉS LÁSS! A MODERN
MŰVÉSZETFOGALOM KELETKEZÉSE.
WINCKELMANN ÉS A KÖVETKEZMÉNYEK.
Atlantisz, Bp., 2010.

AZ EGY ÉS A SOK. BÍRÁLATOK ÉS
MÉLTATÁSOK. Jelenkor, Pécs, 2010.

autopszia-elvvel alátámasztott tudományának nagyra becsülése érvényesül. A Hegel által hevesen kritizált Rumohr (példájának felidézése ugyancsak a bécsi iskola körében vált aktuálissá) nem Vasari ellen lépett fel, hanem revízióját javasolta a *Kenner* autopsziája és a

történeti forráskritika alapján (ami megfelelt a Schlosser előtti bécsi nemzedék legfontosabb vállalkozásának). Winckelmann munkásságának művészettörténeti historiográfiai olvasata tehát minden bizonnyal olyan kíváncsi, amelyet – éppen Radnóti művének nyomására – ez a tudomány sem halaszthat sokáig.

A művészettörténeti értelmezésnek egyik legfontosabb – s egyetlen, itt feleltendő – feladata minden bizonnyal Winckelmann művészetelméleti helyének pontos meghatározása lesz. Radnótinál ez a Winckelmann és a reneszánsz több helyen is érintett, rendszerint elhárított kérdésében jelenik meg, hiszen tényleg, e tekintetben inkább bizonyul a közelebbi múltban mozgó, jól vagy rosszul, de mindig állást foglaló művészeti írónak (kritikusnak?), mint olyan történésznek, amilyenek „folytatói” próbálták beállítani. A *dal risorgimento* [della scultura] in Italia szempontja anyagát tekintve legitim módon nem kérhető számon rajta, mert történeti perspektívája sokkal inkább XVII–XVIII. századi akadémiai, semmint valóságosan reneszánsz.

Több joggal vizsgálható Winckelmann helyzete ezen az akadémiai hagyományon belül, viszonya annak különböző ágaihoz, amely nem független a neoplatonizmusától. Ideatanának – és ugyanakkor görögségkultuszának is – nyilvánvaló alapja Bello-ri gondolatrendszere, amelyet stílárius értékrendjének két fontos elemében kétségtelenül követ is: a fenséges klasszikum (a Carracciak, Poussin) igenlésében és a naturalizmus (Caravaggio, különös élel Bernini) elvetésében. Viszonya a manierizmushoz bonyolultabb, ami már drezdai korszakának bécsi orientációjában is érzékelhető. Oeser (pozsonyi hazánkfi, akit Kazinczy generációja még nagyon is számon tartott) végső soron Georg Raphael Donner hagyományát képviselte, s Drezda a Savoyai Eugén herceg szétszóródott hagyatékából származó antikvitásokból is részesedett (köztük voltak nem utolsósorban a Winckelmann legkorábbi autopsziájára alkalmat adó herculaneumi szobrok is). A *Gedanken*-esszé bizarr – és Oeser rézkarcával illusztrált – víztartályos szobrászati technikai „találmánya” kevésbé magyarázható a manierizmus természeti mintáról leöntött plasztikai művei nélkül, és ugyancsak itt keresendő az ifjú birkózók homokban hagyott testlenyomatának¹⁵ eredete is. Végső soron Winckelmann reneszánsz gyökerei nem a Vasari-féle *rinascita*ig (Cicognarától: *risorgimento*) nyúlnak vissza, melynek értéke a művészet népnyelvi reformja: *di greco in latino*, hanem arra a XV. századi görögségkultuszra (Chrysolaras, Ficino), amelynek filozófiai-teológiai tartalma a neoplatonizmus, s fő témája az ekphraszisz. Legfőképpen azonban értelmetlen és anakronisztikus vele kapcsolatban feltenni a reneszánsz kérdését, mert – amint folytatói is – magát egyértelműen a reneszánsz tradíciójában látta. Művészettörténeti szempontból ugyanígy csak (a moduselmélet terminusaiban kifejezhető) irányzatos, nem stílustörténeti értelme volna taglalni viszonyát a barokkhoz vagy a rokokóhoz. Ezek jellegzetesen a késői, XIX. századi utókor szempontjai.

A stílustörténetbe besorolandó Winckelmann problémája és a Bernini-ilett kritikájának a korstílusok konfliktusaként való kiélézése ugyanis jellegzetesen a reneszánszkutatás (és vele együtt a középkori korstílusok, majd a barokk) fogalomrendszere kialakulásának következménye. Megvoltak már a XVIII. századi előzményei: abban a művelődéstörténeti hagyományban, amely XIV. Lajos századának voltaire-i ábrázolásától (tárgyalása a művészettörténet megalapozásának „nagy”, illetve „kis” történeti kontextusában: 83. old., különösen a 71. jegyzet) Michelet közvetítésével érkezett Jacob Burckhardtig. A historizmus értelemben jogos lehetne az az állítás, hogy a művészettörténet nem is 1764-ben, hanem csak 1860-ban, a hegyi történetfilozófia és annak kultúrtörténeti feldolgozása során keletkezett. Winckelmann ókori művészettörténete ehhez a népek önálló kezdetének tételével és a művészet három életkorának egymásutánjával járult hozzá. Radnóti egyik legizgalmasabb megfigyelése, hogy a „fenséges vagy nagy stílus” kategóriája tulajdonképpen a rendszer üresen maradt rubrikája, amelybe Winckelmann mindössze két római példát tud sorolni (146. old.), s az is megállapítható, hogy a grácia lényegében az érett reneszánsz Vasari-féle csúcspontjának felel meg. Winckelmann autopsziája ebben az értelemben nem az elfogulatlan szem tapasztalatán, hanem az akadémiai klasszicizáló hagyományon alapul. Már Laokoon-interpretációját sem egyszerűen a görög eredet ismeretének hiánya, hanem végső soron a grácia normatív kritériumára alapozott, differenciálatlan görög-római antikvitas koncepciója határozta meg. Elutasíthatta a politikatörténeti értelmezést, de – mint már elődei és akár konzervátor, akár professzor utódainak nemzedékei – az udvari, állami pártfogást aligha.

Anton Maron nevezetes weimari portréjáról a pompás, vörös selyem, prémmel szegélyezett negligésben, fején turbánnal mintegy trónoló Winckelmann szellemi szuverenitásának szinte fejedelmi magaslatáról, a győzelmes látás tudatában néz az előtte állóra. Az ekphraszisz diadala ez a kép: az Antinous ideális alakját ábrázoló metszetreprodukció van előtte, s nyilván ennek leírása foglalja el a jobb kezét. A természeteség jegyében elutasította a parókaviseletet, ahogyan a görögökről szólva már az utánpótlás-tanulmányban (*Gedanken*) is bírálta a modern viseletet, s az indiánokéhoz hasonlóan képzelte el a görögök természetességét. Más portréin, így Angelica Kaufmann-nál a parókátlanságot és a hanyag kényelmet a rövidre nyírott haj jelzi, itt a turbán egyben fejdísz is. Radnóti Sándor könyvének borítója a weimari portré egész ikonográfiai kontextusát idézi, a kötésre találó tervezői ötlettel a bal szem átható tekintete került. Nemcsak a portréikonográfiában, hanem egész művészettörténeti kontextusában is szükséges Winckelmann olyan újraolvasása és értelmezése, amely Radnóti könyvét nem nélkülözheti, s benne fontos támaszára számíthat. □

15 ■ Összefüggésükről a neoplatonikus öntőformák tanával lásd 189. old.