

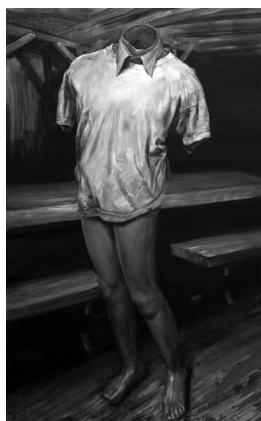
BACSÓ BÉLA

„MIT WENIGEM VIEL ANZUDEUTEN“/„KEVÉSSSEL SOKAT SEJTETNI“

Megjegyzések Winckelmannhoz

■ Ernst Gombrich a Winckelmann művében rejlő ellentmondást, mely szerint úgy fordul az antik-görög művészethez, hogy tudja és bizonyítja ennek *elmúltát*, egy találó megjegyzéssel világítja meg. Az antik-görög szoborművet a későbbi ábrázolásoktól az választja el, még ha hasonló alakot formáltak is meg, hogy a drámai cselekmény bemutatása ellenében az isteni szépség megjelenítésére törekszik. Gombrich *kontrasztról* beszélt: „Az a kontraszt, amelyet Winckelmann hangsúlyozott, nem más, mint az, amely a belvederei Apollón és Bernini Apollón és Daphné szoborcsoportjának Apollón-alakja között mutatkozik, mivel Winckelmann világában Bernini töltötte be a fő kísértő és megrontó szerepét. Ha az világosnak tűnt is, hogy mi vezetett a művészetek hanyatlásához, azt már korántsem volt olyan könnyű megmagyarázni, *hogyan érték el a görögök a tökéletességet* [kiemelés tőlem – B. B.], amelyet Winckelmann leghíresebb szobraikban látott megtestesülni...”¹ Peter Szondi² előadásaiban ugyancsak érintette a klasszicista műelv ellentmondásos normatív elgondolását Winckelmannnál, és az egészet jellemző megfogalmazása úgy hangzik: „hűnek maradni az antikhoz, anélkül, hogy meg kellene tagadni a sajátot” („der Antike treu zu bleiben, ohne das Eigene verleugnen zu müssen”).

Ha ezt a látszólag feloldhatatlan ellentmondást vizsgáljuk, akkor kitűnhet, hogy Winckelmann elemzése alapvetően ugyan az antik művek fölényéről, *megismételhetetlen szépségéről*



...hirtelen, miként
a fény a tükörben, az
emberi test szépségéből
és szépségén felragyog
az isteni, amely még
a monstruózus
szakrálist is kiállja.

szólnak, ám az antik művek kései újraelsajátításakor ezek a művek esztétikai bizonyítóerővel bírnak a modernnek ellenében, ugyanakkor nem képeznek normát az utánzás értelmében. Az antik mű mint örök példa éppen a modern viszonylatában válik láthatóvá, de mi igazolja esztétikai magasabbrendűségét egy technikailag vagy a kivitelezésben nyilvánvalóan fölényben lévő későbbi – akár Bernini- – művel szemben? Miben is áll a döntő eltérés? A barokk művészet, kivált a Bernini- és az antik-görög szobor döntő különbsége úgy áll előttünk, hogy miközben megtartja az antik *one-view* elvét, egyidejűleg olyan belső mozgást, elmozdulást és nyugtalanságot jelenít meg, ami eltörli a tér bizonyosságát. Panofsky a barokk művészetet elemző, kései írásában külön kiemelte, hogy a barokk úgy helyezi el a szobrot, hogy szinte festőien, illetve színpadiasan mutatja be („Baroque art liked to place sculptures in a picturesque or even stagelike setting”). Ebből a színrevitelből és beállításból következik, ahogy Panofsky fogalmaz: „The ‘one-view’ assumes the character of an imaginary picture plane on which are projected both plastic and spatial elements.”³ A barokk ezzel hágtá át a művészetek, valamint a művészet és természet közti határokat, azaz megnyitotta a műben a *kiismerhetetlenül kiterjedő, határtalan vizualizálás lehetőségét* („a visualization of unlimited space” – Panofsky).

Ha most eltekintünk attól, hogy Winckelmann ítélete többnyire negatív a késő reneszánsz és barokk művészetet illetően, mégis valami olyasmire mutat rá, ami rejtve a történeti változások alapja, nevezetesen, hogy az elődök műve *nem megismételhető, s minden ismétlés végső soron a már egyszer megvalósult tökéletesség romlását eredményezi*. Gombrich elemzésének erős végpontja volt, hogy Winckelmann homoerotikus testkultusza, a férfitestben megjelenő isteni szépség szószólójaként előidézte, vagy inkább hozzájárult ahhoz, hogy kialakuljon a „primitívek” (Gombrich), úgy mondanám, a kezdeti, az originális, az ősi iránti vonzalom, amely még nem deformálódott a későbbi korok művészetében.

Már első írásában is Bernini ellenében⁴ fogalmazta meg saját álláspontját, ami azonban látszólag ellentmond annak, amit éppen Winckelmann kapcsán gondolni szoktunk, nevezetesen, hogy az antikvitás megvalósult műve alkalmas arra, hogy a szépséget egy későbbi alkotó *utánozza*. Vagyis Bernini közvetve annak lehetetlenségét teszi nyilvánvalóvá, hogy az antik művek *másolása* eredményre vezethetne. Amikor Bernini elismeri és felismerteti, hogy a Medici-*Venus* után ismerte fel a szépséget a természetben – amit szinte tréfaként is felfoghatnánk –, akkor csak azt mondta ki, hogy a maga tökéletességében nem ismételhető meg a mű. Az egyszer megvalósult forma utánzása *másolás*, s ezt majd későbbi írásában maga Winckelmann fogalmazza meg: „Gegen das eigene Denken setze ich das Nachmachen, nicht die Nachahmung.”⁵ Ha és amennyiben a művész dolga, hogy a *gondolat* folytán megteremtse annak a lehetőségét, hogy egybeképezze tárgyát, azaz ne engedjen annak, hogy a már kész minta-előkép alapján alkotson, akkor olyan ellenmondásba ütközik Winckelmann, amit igen nehezen tud majd áthidalni. Ezekről a barokk alkotókról jelentette ki ugyancsak ebben az írásában, hogy valójában egy készen kapott szabályt-formulát követnek, és még csak azt sem tudják, hogy nem gondoltak el semmit („nach einem gewissen Formular arbeiten, ohne selbst zu wissen, dass man nicht denkt”).

Radnóti Sándor átfogó és a lényegi vonatkozásokat tisztázó Winckelmann könyvében elemzi az *eredetiség szempontja* mentén az érintett problémát: „Az utánzás tehát nem a szabályok elsajátítását szolgálja [...] a művész eredetiségének letéteményese ez az utánzás révén létrejövő másik természet és sajátosság”,⁶

majd döntő érvet említ a szokásos Winckelmann-értelmezés ellenében, vagyis hogy rejtve a görög antikvitás új reneszánszát állította volna példának, és semmiképp sem a pusztá *ideális görögség* mellett szólalt volna fel. Meg kell fontolnunk Winckelmann-nak azt a döntő érvét is, amely szerint a keresett minta soha *nem kész*, még akkor sem, ha az antikvitás művei örök példák, mert – mint mondta – az utánzás folytán, ami nem lehet szolgai, ha az ész és gondolat irányítja a művészt, más *természetet* mutat, és valami semmi máshoz nem fogható *sajátossá* válik („kann das Nachgeahmte, wenn es mit Vernunft geführt wird, gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas Eigenes werden”).

Igazán meggondolkodtató ez a Radnóti által is kiemelt más természet és a sajátos, máshoz nem fogható jelleg, ami éppen megkülönbözteti a művet a pusztá, már készen adott formakánonhoz igazodó alkotástól. Ha van *idealitás* Winckelmann elgondolásában, az éppen a *műegyediség* követelése, ami minden azt megelőzővel szakít. Ennyiben Winckelmann az antik művek *exempláris* jelentőségére utalt. Az ilyen műre, amely minden mástól abban tér el, hogy gondolati alapja nem a másolás, hanem valaminek a fel- és megismertetése, amit semmi más úton nem érthetünk volna el. Ennek a sok szempontból a *Gondolatok* reflexióját is magában foglaló írásnak a megfogalmazása szerint lehet ugyan az antik mérték és norma külsődleges elemeit leltárba venni és feltérképezni, mégis, ami megértendő, az a *szép*, ez pedig nem más, mint a sokrétűben/sokféleiben rejlő egyrétű/egyszerű („Das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit im Einfachen”).⁷ Amit Winckelmann felismer, az a görög *szépben* rejlő megsokszorozódó *más*, ami nem tagadja a meglévőt, hanem valami sajátos módon állandóan kiegészíti, új, addig nem felfogott elem elevensége járul hozzá. Valahogy úgy, ahogy felismerjük, mint ő fogalmazta, az arcban rejlő ellentmondást (Bernini *Caritas*-szobra, VIII. Orbán síremléke, 1628–1647), kifejezésre jut benne valami, ami nem illik oda, ami meg- vagy felbontja az egységes hatást.

Platón írta *Az államférfi* dialógusban: „A legnagyobb és legbecsesebb létezőkhöz azonban nincsen az emberek számára kidolgozott szemléletes hasonlat, amelyet csak megmutatnánk a kíváncsiskodóknak, csak összekapcsolnánk a megfelelő érzékszervével, és máris megnyugodhatna a lelke.”⁸ Az, ami szép, nem mástól, hanem éppen önmagától az, s csak benne nyilvánul meg így és nem másként. Winckelmann azt is kiemelte, hogy ennek a szépnek nincs más tárgya, mint maga az ember – szép görög/felvilágosult elv, melyet Pope, Mengs és Goethe is oszt –, ám az ember *bemutatása* a műben a legnehezebb, hiszen ami hozzáférhető, az egyedül a *külső*: „A gondolkodó ember számára a művészet legmagasabb témája (*Vorwurf*) az ember vagy legalábbis annak külső felülete (*Fläche*), s ezt a művésznek kikutatni éppoly nehéz, mint a bölcsnek az ember bensejét, és a legnehezebb [...] a szépség, mert a szépség valójában nem mérhető számokkal és mértékekkel.”⁹ Úgy is megfogalmazhatom Winckelmann felismerését, hogy ez a megjelenő külső, a felszíni, nem akaszthatja meg, nem emelhet gátat a gondolatnak, ami felé a mindent felfényezve eltakaró modern szobrászat úton volt; elérheti ugyan a technikai tökéletesedést, ám eközben elfelejti vagy nem érti meg az ábrázolás tétjét, nevezetesen, hogy az embert bemutatni és a műben kifejezni gondolat nélkül nem lehetséges. Amikor Hegel majd esztétikai előadásai bevezetőjében Winckelmannra utal, akkor előtte a szépet olyan *egybeképződésnek* (*Ineinsbildung*) tekinti, amiben ésszerű és érzéki hatja át egymást, majd megjegyzi, hogy Winckelmann volt az, akit „annyira fellelkesített a régiek eszményeinek szemlélete, hogy ezzel a művészet vizsgálatának új értelmét tárta fel,

elszakította azt a vizsgálatot a közönséges célok és a puszta természetutánzás szempontjaitól, s nyomatékosan figyelmeztetett arra, hogy a műalkotásokban és a művészettörténetben meg kell találnunk a művészeti eszmét. Winckelmann ugyanis egyike azoknak, akik a művészet területén új szövet (*ein neues Organ*) és egészen új vizsgálati módszert tudtak feltárni a szellem előtt.¹⁰ A műben megvalósuló, semmi máshoz nem fogható konkrét-exempláris egyediség az, ami a művet kitünteti azokkal a művekkel szemben, amelyek közönséges célokat, alacsony szükségleteket vagy üres természetimitációt visznek véghez.

Innen érthető meg a *Gondolatok* jelentős felismerése, mely szerint azok, akik értik és utánozzák a görög műveket, tudják, hogy nem utánozható, vagy amit általuk vissza kell adjanak, az az ideális szépség, amely a képeken túl az értelemben vázolódik fel.¹¹ Egyben arra inti az antikvitás iránti lelkesedésben elvesző ízlést, hogy annak a puszta előítélet nem szolgálhat alapul, azazhogy a régi önmagában még nem képvisel értéket, sokkal inkább az, hogy ezeken a műveken valami át- és kitűnik, aminek mi mindig csak a külső megjelenését fogjuk fel elsőre. Ha tehát igaza volt Hegelnek, miszerint egyfajta új szövet talált Winckelmann ahhoz, hogy a régít értsük, akkor ennek csak az lehet az értelme, hogy a műalkotás egyszerre őrzi és rejti önmaga eredetét, vagyis úgy válik történetivé, hogy mindig több annál, amihez eredete szerint hozzárendelhető. Az utánzáselv itt is valami olyasminek az utánzására szólít, ami éppenhogy nem utánozható; ez a látszólagos oximoron,¹² *utánozni az utánzhatatlant* lényegében nem lelhet feloldást, ha továbbra is úgy képzeljük, hogy Winckelmann formaelvként és időtlen mintaként gondolta volna el a görög művek utánzását, az antik mű példaszerűségét. Amit az antikvitás művei közvetítenek, azt egyben magukba rejtik, s ami megérthető, az a *tartásban* és a *kifejezésben* nyilatkozik meg. Jean-Pierre Vernant¹³ egy tanulmányában éppen azt az elvet mutatja meg, amellyel a görög szobormű az embert, a szép ifjút mint isten képét adja vissza, tehát maga a bemutatott ember az, aki az istenekhez méltóvá válik alakjában. Benne testesül meg az isteni. Ha az a kérdés, vajon az ember önmagát vagy éppen a nem látható istenit ünnepli, akkor itt kétségtelenül az utóbbi lehetett a görög istenalakok ábrázolásának célja. Vernant ezzel fordult el a Hegel által hangsúlyozott, a görög szoborművet jellemző antropomorfizálás-gondolattól, amivel nyilván nem azt állítja, hogy maga az ember áll az istenek talapzatára. Vernant kiemeli: a *khárisz/grácia* éppen az, ami az embert az őt meghaladó közegébe helyezi: hirtelen, miként a fény a tükörben, az emberi test szépségéből és szépségén felragyog az isteni, amely még a monstruózus szakrálist is kiállja. Ezzel ellentétes álláspontot képvisel Himmelmann¹⁴ egy előadásában, amikor megállapítja, hogy a mitológiai tárgyú művek, istenalakok elsősorban műalkotások, a művészi fantázia eredményeképp jöttek létre, s ezt juttatta kifejezésre az a 19. században is használatos fordulat, mely szerint itt *Kunstmythologie*-ről van szó. Egy jóval korábbi és Aby Warburg számára is fontos kiindulást jelentő klasszikafileológusnak, Kekulének az előadása mutatta meg, hogy az istenit maga mögött hagyó és sok esetben a puszta ismétlést szem előtt tartó belső változás eredményezi, hogy művészetté vált, ami az istenek bemutatását célozta: „Ezért aztán ettől fogva a fantázia a már kész/létező által megkötött. Az isten így néz ki, s népek benne tisztelik és ismerik istent. Minden jövődő mű (*Bild*), mely ábrázolja, azonnal ismertnek kell vegye.”¹⁵ Nem sokkal ezt megelőzően Nietzsche hasonlóképpen ennek a hasonló hasonló általi fel- és elismerését tekintette a legfőbb torzulás alapjának, amikor is kijelenti, hogy a *kata analogon* minden megszokás (*Gewohnheit*) alapja, azaz olyan,

ami mind a művészeti ízlést, mind pedig a gondolatot a már ismertre redukálta. Nietzsche erős gondolata, hogy „a természet merő illúziók közé szorította az embert. – Ez tulajdonképpeni közege. Formákat, izgató elemeket érzékel az igazság helyett. Álmodik, sőt isten-embereket (*Göttermenschen*) természet módjára képzel el.”¹⁶

Mi menti meg akkor a művészetet az önismétléstől és a már ismert mintái szerint eljáró formateremtéstől? Természetesen nem gondolom, hogy Winckelmann minden későbbi felismeréssel vagy a művészet eme önromboló működésével tisztában volt, mégis Goethe¹⁷ helyesen mondta róla, hogy az antik hajlandóság („*antike Anlage*”) meghatározta egész gondolkodói habitusát. Ha lehet általánosan megfogalmazni, Winckelmann elve abban állt – s Goethe erre utalt –, hogy egyszerre ítélte az antikról a modern felől, és megmutatta a művészet és gondolkodás rejtett veszélyeit. A *Gondolatokhoz* fűzött önértelmező *Magyarázatokban*¹⁸ kiemeli, hogy az antik művek olyan *allegóriákat* foglalnak magukba, amelyek feloldása és megértése nem mindig lehetséges már, egyidejűleg hangsúlyozza, hogy értelmünk éppen arra nem képes (*Unart*) figyelni, ami számára a legszembeszökőbb kellene legyen, s így a művek pusztán az emlékezetben hagynak *pillanatnyi nyomot* („eine augenblickliche Spur in dem Gedächtnisse”), vagyis éppen a jel-elv alkalmazásával és nem a pusztán utánnézéssel viszik ezt végbe, hiszen a pusztán természetkövetés nem eredményezhet szép művet. Mint írta: a (megjelölt a jel által („Endlich waren die Alten bedacht, das Bezeichnete mit seinem Zeichen in ein entfernteres Verhältnis zu stellen”) olyan távolságra került, hogy ismételtelen képes volt kiváltani az *allegória* folytán a váratlan (*Unerwartete*) és minket megérintő (*rühren*) hatást. Az allegória lesz az a döntő elem, amely olykor, koronként ugyan hieroglifává korcsosul, máskor éppen megtartja és magában őrzi értelemkiváltó jellegét. Itt is igazolódik, miközben a *magasabb* és *alacsonyabb* rendű allegóriákat elemzi, hogy az üres allegóriahasználat (pl. Poussinnél, aki pedig mind közül a leginkább tanulmányozta az antikvitást – állítja Winckelmann) a művészet önismétlő torzulásához vezet. Mengs, akinek hatása és közelsége Winckelmannhoz ismert, a *Gondolatok a szépségről és az ízlésről* című művében ezt hasonlóképpen fogalmazta meg: „a szépség a művekben többé nem az ész, hanem a szem által szabályozott. Antik módon alkottak, anélkül, hogy tudták volna, mi vezette az antikokat.”¹⁹ A kérdés, mely szerint az antikvitás példaadó műveit kell követni, most úgy értelmezendő, hogy mi állt a görög műretek mögött, mi képezi lényegi alapját, miért ezt és így választották ábrázolásra. Winckelmann kérdése is hasonló, mind távolabb került attól a normatív idealitástól, ami számunkra valóban megtettesülni látszik az antik-görög alkotásokban, és kérdéssé teszi ennek mozgatórugóit, másfelől ennek megértése és megértetése felől ítél a modern reneszánsz és barokk alkotásokról. Nem alkot, mint Mengs, egy helyes választásból fakadó ízléleméletet, amely egyszerre szabályozná alkotás és szemlélés közösségét, sokkal inkább hiszi, hogy a művek, régiek vagy újak, ismételtelen meg kell küzdjenek azért, hogy bennünk kifejeződjék a *szép*.

Ezért is fordult elemzésében Winckelmann a *grácia/kharisz* fogalmához: ennek a ködös és archaikus fogalomnak a sajátja, hogy mindent és semmit se mond, valójában nem meghatározható, valamiként összeáll, vagy inkább megjelenik, de végső alapját nem tudjuk kikutatni. „A grácia az, ami értelmesen teszszik (*das vernünftig Gefällige*). Széles terjedelmű fogalom, mert minden cselekvésre kiterjed. A grácia az ég ajándéka, de nem úgy, mint a szépség, mert az ég

csak az ígéretet adja, a képességet hozzá.”²⁰ A megfogalmazás, mint a korábbi írások is Winckelmann-nál, fenntartja annak igényét, hogy az ész/értelem tudja, hogy mi az, és miért tetszik valami, ám ami ezt kiváltja, vagyis végső mozgatója túl van a művön, amennyiben csak ígérvény, beteljesülése nem általános, hanem egyszeri és exempláris, ugyanakkor számtalan módon és alakban ölthet testet. Ne feledjük, hogy különbség van az ember közvetlen megjelenésében mutatkozó grácia és ennek művészi megjelenítése között, sőt Arisztotelész felismeréséhez kapcsolódva mondja, az is képes a gráciát magába fogadni, amit mindközönösen visszatetszőnek tekintünk. A grácia az emberalak megjelenítését, egész színrevitelét áthatja, s ezért még a bakkhánok erőszakos testtartása sem mond ennek ellent, hiszen a bemutatás *szándéka* éppen ez. Ami az antik szoborművet meghatározza, az nem a szenvedély közvetlen kifejeződése, hanem a lélek helyzetből fakadó belső nyugalmának láthatósága: „A régi figurák arckifejezésében az öröm soha nem tör ki nevetésben, hanem csak a belső gyönyörűség derűjét mutatja (*die Heiterkeit vom inneren Vergnügen*); egy bakkhán nő arcán csupán a gyönyör (*Wohllust*) hajnalpírja csillan meg. Bánatban és kedvetlenségben olyanok, mint a tenger képe, amelynek csöndes (*stille*) a mélye, ha a felszín kezd is nyugtalanná válni.”²¹ A művészet nem a művészt, a pusztán más és sokrétűt kell keresse a kifejezésben, hiszen az, mint a szöveg mutatja, magából a műből és a műben kell előtűnjön. Ahogy Winckelmann fogalmaz: a moderneknek a *sokféleség keresetté vált*, s ezzel nemcsak olyan kifejezőeszközöket kerestek, amelyek a művet deformálták, hanem végső soron azt a természetet és természetet is megrontották, aminek kifejezésére törekedtek. Majd Botticelli-értekezésének végén utalt hasonlóképpen arra Aby Warburg, hogy nem az antik minta volt a torzulás oka, hanem a művészek megfontoltságának hiánya.²² Azaz itt is igazolódik feltevésünk, hogy lehet közös alapja az antik és modern műnek, ez pedig éppen az a grácia, amely úgy mutatja be az alakot, ahogy az a helyzethez és helyzetéhez illő és kifejező. Az antik görög mű, ellentétben a nehezett és rendkívülit választó Michelangelóval vagy a Raffaello utáni festészettel, még a ruházat alatt is a *testet* próbálta meg sejtetni („*Andeutung der Form des Körpers unter dem Gewande*”), nem pedig pusztán mesterkélten túlhajtással szinte elfedni a testet, amivel Winckelmann az antik görög mű exempláris és a reneszánsz utáni művészet ellenpélda jellegére²³ utalt. E kettős magyarázat tehát egyszerre fordul a régi és az új felé, kiváltóképpen lesújtó véleménye a gráciát még álmában sem élvező Berniniről. A választ most úgy mondhatjuk ki, a grácia a műből fakadó válaszként állhat eléink, nem pedig külsődleges, akár antikizáló minták és kész formák átvételével. Ezért is tartom helyénvalónak, elfogadva Markus Käfer²⁴ elgondolását, mely szerint a szépség és a szép között Winckelmann különbséget tett, hogy ennek kétségtelen alapja ez a *szép-/gráciafelfogás*. Ennek lényege, hogy az *Empfindung*, ami nem pusztán érzés, hanem a tárgy által történő afficiáltság, aminek eredményeképp valamely képzet alakul ki bennünk, vagyis a tárgy – Kant szavával élve – empirikus appercepciója, változó belső érzéket eredményez, s ennek következtében a szemlélt tárgy s maga a szemlélet változást szenved. Természetesen Winckelmann nem jut Kant ismeretkritikai szintjére, ám az *Empfindung* kiemelésével rámutat az érzékelés és tárgyfelfogás állandó változására. „A belső érzék (*der innere Sinn*) nem más, mint a külső érzékszerv segítségével felfogott benyomásoknak (*Eindrücke*) képzetté (*Vorstellung*) alakítása: az, amit egyetlen szóval érzésnek (*Empfindung*) nevezünk.”²⁵ Ennek a szépérzéknek köszönhetjük a tárgy végső *meghatározhatatlanságát*, ami éppen azt jelenti,

hogy soha nem a pusztá tárgyazonosság, azaz hasonlóság a kérdés, hanem a be-
lőle még *megsejthető többlet*. „A heves érzés káros a szépnek szemlélése és élvezése tekintetében is, mivel túlságosan rövid, s mert egy csapásra rávezet arra, amit fokról fokra kellene megérezni. Úgy tetszik, hogy az ókor ebben a vonatkozásban is képekbe öltöztette gondolatait (*Gedanken in Bilder*), és elfödözte értelmüket, hogy megszerezze az ész számára a közvetett célhoz érés gyönyörét (*um dem Verstande das Vergnügen zu gönnen, mittelbar dahin zu gelangen*).”²⁶ Ha a szép iránti érzék az értelem kiterjesztését célozza, akkor a szépnek nem lehet olyan fogalma, amely akár a régiéknél, akár az újaknál végső formát nyerhetne; ahogy a mű végén írja, „az olyan dolgok, melyek az érzésen (*Empfindung*) alapulnak, nem ruházhatók fel a megértés teljességével (*höchste Deutlichkeit*)”.²⁷ Ezért is élezi ki majd minden művében, hogy tetszés és szép nem azonos, hiszen a tetszetős megreked az érzéki elem körében, amíg a szép megnyitja az értelem-adás végtelen mezőjét.

Az ókor művészetének története második részében²⁸ a művészet lényegét taglalva kimondta, hogy éppen azért válunk képtelenné a szép felfogására, mert a gyönyör és érzéki élvezet (*Lüste, Wollust*) a legtöbb embernél megelőzi az értelmes viszonyt („die Sinnlichkeit ist schon angefüllt, wenn der Verstand suchen wollte, das Schöne zu geniessen”). Egy igen lényeges akadálya ez a *tökéletességnek*, ami magában az emberben rejlik, illetve az ember bemutatásában; az ember, ha egyáltalán, akkor mutatható be mint *szép*, ha olyan egységes/egyrétű alakot ölt, amelyben a sokrétű egyberendezett (*in dieser Einheit mannigfaltig*), azaz harmonikus. Talán éppen ez képezi annak lehetőségét, hogy az alakot öltött kiemelkedjen abból az életkáoszból, amibe belevetett, nagysága éppen ebben mutatkozik meg, hogy a sokféle/sokrétű közepette megmutatkozik az ember mint ez. Az istenalakok sajátja éppen az időtlen kiemelkedés, míg az ember ennek csak időlegesen lehet birtokosa. „Az egység és egyszerűség emel ki minden szépséget, miként minden ezen keresztül válik ilyenné, amit teszünk és mondunk: mivel ami önmagában nagy, egyszerűen kibontott és végbevitt és emelkedett.”²⁹ A szépből rejlik nagyság éppen az, hogy miközben az egyszerű és egységes maga lehetséges nagyságában öleli fel, nem zárja el, hanem megnyitja annak, ami nem fogható jel alá, ami nem jelölhető ki, amit Winckelmann az *Unbezeichnung*³⁰ fogalmával adott vissza. Ha mai műtörténész fogalmát akar-nám használni, akkor *szomatikus differenciáról*³¹ beszélnék, ami éppen a test helyzetéből, alakot öltéséből és kifejezőerejéből válik értelmessé; ez az a sajátos *deiktikus* viszony, amely nem önmagán túl, hanem önmagára vissza utal, azaz az egyet/egységes/egyrétűt a benne megnyilatkozó sokból/sokrétűből állítja elő és mutatja meg a műben. Amikor Winckelmann ennek a végső fogalomra nem hozásnak mint a művészet megjelenítő képességének alapját felismeri, Epikurosz-ra utalt, aki a változás és szüntelen mozgás közepette a *fennmaradót* kereste, az ember méltó alakját, amely kitéve az időnek mégis elnyeri formáját. Egyik fragmentuma szerint a test gyönyöre és fájdalma a lélekéhez képest korlátozottabb; a test azt érzékeli, ami jelenlevő, míg a lélek a múlt- és jövőbenit.³² Az ember kifejezésre juttatja és tartásában részben kifejezi, ami ő abban a helyzetben; ilyenkor nemcsak azt értjük meg, mi történt vele, hanem azt is, hogy a helyzetet és az eseményeket miként állta ki. Walter Pater joggal mondta, hogy a görög szobrászat elválaszthatatlan az ember önismeretétől,³³ s az, amit a görögök nyomán *Heiterkeitnek* nevez, az éppen az a derű, ami elválaszthatatlan attól a nyugalomtól, ami abból fakad, hogy az ember nem tér ki az elől, ami *van*. A művészetben

ábrázolt méltó arra, hogy bemutassák, s Winckelmann görög derűje ebből fakadt, még akkor is, ha látja a művek klasszicizáló elsorvasztását, az allegorikus szótár üres készletté válását.

Az 1766-os allegóriakönyv éppen azt mutatta meg, hogy miként vált a modern művészetben az egykori, a görög művészet allegorikus alapzata törmeléké, ami már bármire használható. Ha még olyan alkotó is, mint Raffaello úgy használ allegorikus képi nyelvet, hogy nem a régiek felől gondolkodik („ohne auf die Alten zu denken”),³⁴ vagy Poussin, akinek színkezelését kritizálja, majd a *Phokion hamvai* képre utalva kijelenti, hogy alig megfejthető allegória ez a kép („schwer zu errathen sein”). Poussin képe valóban úgy allegorikus, hogy címében jelöli meg azt, akinek/aminek emléket állít, maga a kép nem közvetlenül fejezi ki, vagy a képből magából nem következik az értelem, mégis éppen eme kép kapcsán mondja helyesen Willibald Sauerländer,³⁵ hogy előttünk a kép s rajta a táj mint olyan szintér emelkedik ki, ahol az emlékezetre méltó esemény megtörtént; Phokion hadvezér volt, akit a népgyűlés halálra ítelt, s így a földi dicsőség rövidségének emléke ez a kép, azaz *allegorikus* olvasatban válik értelemadóvá.

Amire az utóbbi idők Winckelmann-elemzései³⁶ a hangsúlyt helyezik, az éppen a szépségtan és az allegóriefelfogás közti áthatások rendje Winckelmann művében, aminek felfejtése sok lehetőséget tartalmaz még; nem hiszem, hogy az allegorikus olvasatnak és műformálásnak vége lenne, ám az kétségtelen, hogy az allegória, ahogy Giehlow írta egykor, *mit Bildern zu schreiben*, állandóan azzal a veszéllyel jár, hogy vagy túl nyilvánvaló/közönséges, vagy pedig alig felfejthető a közlés. Ez volt Winckelmann egyik utolsó művének felénk irányított kérdése. S talán éppen Herder³⁷ éles kritikai érve ellenében mondhatjuk – igen, az allegória nyelv, reprezentáció, szokás, azaz olyan kulturális alapzat és humusz, amiről a művészetet létrehozó és élvező ember soha nem mondhat le. Ezért írta helyesen Walter Benjamin: az allegória *konvenció és kifejezés*, a kettő közti mozgás azonban nem jut nyugvópontra. Az antik görög műben megjelenő szép és allegorikus értelem visszatér; *utóélete* olykor a halott körülállása, olykor pedig új kifejezéssel történő felélesztése.

■ JEGYZETEK

1. Ernst Gombrich: *Művészet és fejlődés*. (Ford. Széphelyi F. György) Corvina Kiadó, Bp., 1987. 29.
2. Vö. Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974. 18. skk.
3. Erwin Panofsky: *What Is Baroque?* In: *Uő: Three Essays on Style*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 1997. 45. lásd még Radnóti Sándor: *Bemini cáfolata*. In: *Uő: Jöjj és láss!* Atlantisz, Bp., 2010. 299. skk. Heinrich Wölfflin *Renaissance und Barock* (Koehler & Amelang, Leipzig, 1986. 63.) című könyvében leírja ennek a mozgásban létnek az irányát, az ábrázolt testben fellépő erő játékaként, a szenvedély kifejezéseként: „Die Absicht geht nicht auf die Vollkommenheit des architektonischen Körpers, auf die Schönheit des »Gewächses«, wie Winckelmann sagen würde, sondern auf ein Geschehen, *auf den Ausdruck einer bestimmten Bewegung in diesem Körper*.” (Kiemelés tőlem – B. B.)
4. „Bernini egyike volt azoknak, akik el akarták vitatni a görögök elsőbbségét... Azzal dicsekedett, hogy meg szabadult egy előítéllettől (*ein Vorurteil abgelegt zu haben*), melyet kezdetben, tekintettel a Medici-Venus bájaira, elfogadott... Nem következik-e ebből, hogy a görög szobrok szépségét előbb fel lehet fedezni, mint a természetben levő szépséget, s hogy az így felkavaróbb, nem oly nagyon szétszórt, hanem sokkal inkább egybefoglalt (*also jene rührender, nicht so sehr zerstreut, sondern mehr in eins vereinig*t), mint emez?” Johann Joachim Winckelmann: *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról* (1755). In: *Uő: Művészeti írások*. (Ford. Timár Árpád) Magyar Helikon, Bp., 1978. 20. (Fordítás módosítva – B. B.)
5. *Uő: Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* (1759). In: *Winckelmanns Werke*. Aufbau Verlag, Berlin–Weimar, 1976. 40; magyarul *Megjegyzések a műalkotások szemléléséről*. In: *Uő: Művészeti írások*. 65.
6. Radnóti: i. m. 244. skk.
7. Vö. Winckelmann: i. m. németül 41, magyarul 66.
8. Platón: *Az államférfi*. (Ford. Horváth Judit) Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2007. 63. 285e–286a
9. Winckelmann: i. m. németül 41, magyarul 66.
10. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétika I*. (Ford. Zoltai Dénes) Akadémiai Kiadó, Bp., 1952. 63, németül: *Ästhetik I*. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1971. 117–118, valamint Steffi Roettgen: *Vom „Aggregat des*

- Zufälligkeiten" zum „organischen Ganzen". In: *Ästhetik um 1800*. Bd. 9. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2013. 124. skk.
11. Vö. Winckelmann: *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról*. 10, németül *Winckelmanns Werke*. 3.
12. Az utánozhatatlan utánzásának elemzéséhez és annak rejtett elméleti előképeihez, illetve folyamatos újrafogalmazásához lásd Élisabeth Décultot: *Theorie und Praxis der Nachahmung. Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften*. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2002. 76. Heft 1. 27–49.
13. Jean-Pierre Vernant: *Von der Vergegenwärtigung des Unsichtbaren zur Nachahmung der Erscheinung*. In: *Uő: Mythos und Denken bei den Griechen*. (Ford. H. Brühmann) Konstanz University Press, Konstanz, 2016. 355. skk.
14. Vö. Nikolaus Himmelmann: *Winckelmanns Hermeneutik*. Akademie der Wissenschaften und Literatur, F. Steiner Verlag, Mainz, 1971. 10–11.
15. Reinhard Kekulé: *Über die Entstehung der Götterideale der Griechischen Kunst*. Verlag von W. Spemann, Stuttgart, 1877. 15.
16. Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*. 1869–1874. KSA. 7. Dtv/deGruyter Verlag, München–Berlin–New York, 1988. 474–475.
17. Johann Wolfgang Goethe: *Winckelmann*. In: *Uő: A műalkotások igazságáról és valószerűségéről*. (Ford. Rajnai László) Corvina Kiadó, Bp., 1980. 137. „...ezen a téren is teljességgel igazolódik amaz antik hajlandóság: a kiindulópont biztossága, az elérendő cél bizonytalansága, nem kevésbé a cselekvés módjának elégtelensége és tökéletlensége, mihelyt meglehetőst teret nyer.”
18. Winckelmann: *Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. In: *Uő: Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums* Bd. I. Insel Verlag, Leipzig, 1925. 106. skk., vö. még Johannes Grave: *Winckelmanns „schlecht abgefundene Erben“*. In: *Ästhetik um 1800*. Bd. 5. 31. skk.
19. Vö. Anton Raphael Mengs: *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack* (1762). Philip Reclam jun., Leipzig, 1874. 29.
20. Winckelmann: *A műalkotásokban levő gráciáról*. In: *Uő: Művészeti írások*. 77, németül *Winckelmanns Werke*. 48.
21. Uo. magyarul 80–81, németül 50.
22. Vö. Aby M. Warburg: *Sandro Botticelli két festménye: a Venus születése és a Tavaszi. Az itáliai kora reneszánsz ókorképéről*. In: *Uő: Mnemoszüné. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. (Ford. Adamik Lajos) Balassi Kiadó – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Bp., 1995. 54.
23. Vö. Gerald Herres: *Winckelmann, Bernini, Bellori. Betrachtungen zur „Nachahmung der Alten“*. In: *Forschungen und Berichte*. Bd. 19. Kunsthistorische und volkskundliche Beiträge 1979. 14. skk.
24. Vö. Markus Käfer: *Winckelmann Hermeneutische Prinzipien*. Winter Verlag, Heidelberg, 1986. 61. skk.
25. Winckelmann: *Értekezés a művészi szépérzék képességéről és oktatásáról*. In: *Uő: Művészeti írások*. 209, németül: *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*. In: *Winckelmanns Werke*. 146.
26. Uo. magyarul 211, németül 147–148.
27. Uo. magyarul 237, németül 165.
28. Vö. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Phaidon Verlag, Wien, 1934. 140.
29. Uo. 150.
30. „Aus der Einheit folgt eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die *Unbezeichnung* [kiem. – B.B.] derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte, noch durch Linien beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden: folglich eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Personen eigen sei, noch irgendeinen Zustand des Gemüts oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen.” Uo. 150. Az *Unbezeichnung* értelmezéséhez még Alex Potts: *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of the art history*. Yale University Press, 2000. 170.
31. Vö. Gottfried Boehm: *Das Zeigen der Bilder*. In: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. Wilhelm Fink Verlag, München 2010. 33–34.
32. Epikur: *Ethik. Fragmente*. In: *Uő: Von der Überwindung der Furcht*. (Kiad. és ford. O. Gigon) Dtv, München, 1983. 151.
33. Walter Pater: *Winckelmann*. In: *Uő: A renaissance*. (Ford. Sebestyén Károly) Révai, Bp., 1913. 293. Angolul: „The art of sculpture records the first naïve, unperplexed recognition of man by himself... *Heiterkeit* – blitheness or repose, and *Allgemeinheit* – generality or breadth, are, then, the supreme characteristics of the Hellenic ideal.” *Uő: The Renaissance* MacMillan and Co., London, 1912. 213.
34. Vö. Winckelmann: *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*. H. Mendelssohn, Leipzig, 1866. 22. 26.
35. „Sie [Poussin tájképei – B. B.] sind keine Veduten, sondern begreifen die Natur als Bühne denkwürdiger Ereignisse, drohender Gefahren oder Schauplatz ständiger Verwandlung. Die Landschaft mit der Bestattung des durch die athenische Volksversammlung zum Tod verurteilten Feldhern Phokion, 1648 zur Zeit der Pariser Fronde gemalt, führt mahrend die Vergänglichkeit irdischen Ruhmes vor Augen.” Willibald Sauerländer: *Der Maler als Philosoph*. In: *Uő: Die Luft auf der Spitze des Pinsels*. Hanser Verlag, München–Wien, 2002. 52.
36. Vö. Markus Käfer: *Aspekte zu Winckelmanns Allegorientheorie*. In: *Antike und Barock. Winckelmann-Gesellschaft Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1. Stendal, 1989. 25–35, és Barbara E. Borg: *Blinde Flecken. Die frühe griechische Allegorie als Beispiel kollektiver Verdrängung*. In: S. Altekamp – M. Hofter – M. Krumme (Hgg.): *Posthumanistische Klassische Archäologie*. Kolloquium Berlin, 1999, München, 2001.
37. Vö. Johann Gottfried Herder: *Denkmal Johann Winckelmanns (1777)*. In: *Uő: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993. 667–668.