

**„Nem súlyed az emberiség!”...**

**Album amicorum  
Szörényi László LX. születésnapjára**

Főszerkesztő: JANKOVICS József  
Felelős szerkesztő: CSÁSZTVAY Tünde  
Szerkesztők: CSÖRSZ Rumen István  
SZABÓ G. Zoltán



Nyitólap: [www.iti.mta.hu/szorenyi60.html](http://www.iti.mta.hu/szorenyi60.html)

MTA Irodalomtudományi Intézet  
Budapest, 2007

RADNÓTI SÁNDOR

## Eruditus és connoisseur\*

Winckelmann első – töredékben maradt – művét, a drezdai galéria képleírásait, 1752-ben írta.<sup>1</sup> Ezek a leírások a gyűjtemény modern anyagával foglalkoznak, többek között Correggio, Tiziano, Tintoretto, Giorgione, Caravaggio, Guido Reni, a Carracciak, Veronese, Parmigianino festményeivel. Műveiket – például Tiziano *Adógarasát* – Winckelmann saját szemével látta, ahogyan valamivel később a Drezdába érkező *Sixtusi Madonnát* is. Winckelmann első műve tehát egy múzeumi ismertető, amelyet annak alapján készített, hogy rendszeresen ellátogatott a királyi galériába.<sup>2</sup> A jelentős drezdai antik gyűjteményre nem terjedt ki a figyelme, azt későn és fölületesen ismerte meg, nyilván azért, amit már Rómában, von Bergnek ajánlott tanulmányában írt meg: „Az ókori régiségek legnagyobb kincsháza [Németországban] Drezdában található... De nem jelölhetem meg közülük a legjobb dolgokat, mert a legjelesebb szobrok egy deszkafészerben álltak, heringek módjára becsomagolva, és nézni lehetett őket, ám szemügyre venni nem.”<sup>3</sup> A nézés és a látás közötti különbség a pályakezdő töredékben is fölmerül; egyik-másik képpel kapcsolatban Winckelmann megemlíti, hogy túl magasra van függesztve.

\* Készülő Winckelmann-könyvem egy alfejezetének rövidített változatával iratkozom fel a *tabula gratulatorára*. Az erudíció hagyománytörténetének egy fejezete tisztelgés Szörényi, az *eruditus* előtt, Róma szerelmeséhez pedig illőnek érzem annak az elődünknek az emlékét felidézni, aki számára a legnagyobb dolog az életben ez volt: *Romam vidi*.

1 Vö. WINCKELMANN, *Beschreibung des vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Galerie* = Uő, *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hrsg. von Walther REHM, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2002<sup>2</sup>, 1.kk.

2 Vö. Winckelmann 1753. január 11-i levelét Berendishez: Johann Joachim WINCKELMANN, *Briefe, Verbindung mit Hans Diepolder* hrsg. Walther REHM, Bd. I, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1952, 123. kk.

3 *Értekezés a művészi szépérzék képességéről és oktatásáról* = WINCKELMANN, *Művészeti írások*, Bp., Magyar Helikon, 1978, 219. k. – Winckelmann csak 1754 végén említi először, hogy megtekintette az antik gyűjteményt – Vö. Berendisnek írott levél, 1754. december 19., *Briefe I.*, i. h., 159. k. – 1755. májusában adja ki *Utánzás-tanulmányát*, és szeptemberben utazik Rómába, ahová nyolc hét után, november 18-án érkezik meg.

A munka célját tekintve a fejedelemtükör hagyományához kapcsolódik, amennyiben egy ifjú főúr nevelését szolgálja. A kitűzött nevelési feladat viszont a képleírás retorikai hagyományába illeszkedik: a rendszeres látásra tanít, amelyet Winckelmann festőéletrajzok felolvasásával javasol kiegészíteni. A művészéletrajz – Vasari óta a képzőművészeti műveltség legfőbb forrása és legelterjedtebb műfaja – maga is tartalmaz műleírásokat. A gyűjtemények esetlegességével szemben ezeket az életmű rendszerezi.<sup>4</sup> Ezt azonban nehéz az ókorra alkalmazni. A 18. századi műveltségben nagyon eleven az a probléma, hogy a fennmaradt antik műleírások és a fennmaradt antik művek ritkán azonosíthatók. Az irodalmi források és az *autopszia* kevéssé harmonizál. Számos, az irodalomból ismert művet akkor még a föld mélye rejtett, a legtöbb azóta sem került elő, s ritka az olyan tartós és viszonylag szilárd összefüggés, amilyen a *Laokoón-szoborcsoport* és a Plinius által említett művésznevek között máig fennáll – a datálás és az eredetiség státuszáról, valamint e művészek kilétéről folytatott régi vita ellenére. A század elején két angol utazó – apa és fia: Jonathan Richardson senior és junior – először kockáztatta meg azt a drámai hipotézist, hogy az irodalomból ismert leghíresebb művek nem maradtak fenn és minden fennmaradt mű másolat.<sup>5</sup> A látható és az olvasható közötti feszültség Winckelmann számára is súlyos dilemma lesz, amelyet stílustörténeti szemléletváltásával meg nem old – ugyanis az elpusztult művek nagy száma miatt megoldhatatlan –, de felold majd: a művész-személyiségek azonosításának és a fennmaradt tárgyi emlékek hozzájuk rögzítésének programját a stílus önfejlődésének ábrázolása, a stílusjegyek felismerésén alapuló szemlélet váltja fel.

Noha a műleírások a képzeletbeliek kivételével a mű elvi láthatóságán, a tárgy szemrevételezésén alapulnak, vagy legalábbis szemtanúk által közvetített látására hagyományozódnak, az *elveszített* láthatóság illetve e veszteség tudatosítása már évszázadokkal korábban szétválasztotta a szem illetve az írás nagyobb jelentőségét föltételező művészetérték gyakorlatát. Más irányt vett a művészetről való gondolkodás, ha – mint ez a 15–16. század fordulója óta rendszeresen előfordult – az érdeklődés előterébe került vagy éppen újonnan megtalált antik művekkel élő művészek folytattak dialógust, s mást, ha elsődleges forrásai az antik auktorok voltak, akiknek tanulmányozói a belső látásra szorultak. A szépség iránti érzék vagy az antikváriusi tudás, az ízlés vagy a bűvárlat, az emlékből a műalkotás vagy a kulturális dokumentum keresése megkülönböztette a gyakorlati műértő – művész, gyűjtő, dilettáns, stb. – és a régiségbűvár, vagyis a *connoisseur* és az

4 Vö. Svetlana LEONTIEF Alpers szeminális tanulmányával: *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1960, 23, 190. kk.

5 Útleírásuk, amely később Winckelmann fontos forrása lett – az *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc. with Remarks* – Londonban jelent meg 1722-ben, majd 1728-ban Amsterdamban, bővített francia kiadásban. Vö. Francis HASKELL – Nicholas PENNY, *Taste and the Antique*, i. h., 99. k.

*eruditus* típusát. Az utóbbi típuson belül megjelent a tárgyi bizonyítékoknak – érméknek, feliratoknak, szobroknak, épületeknek – nagyobb jelentőséget (de kevésbé művészi, mint inkább a múltat dokumentáló jelentőséget) tulajdonító, legtöbbször katolikus, és az Írásnak, a szövegkritikának nagyobb jelentőséget tulajdonító, gyakran protestáns erudíció különbsége. Az antikvárius és a filológus erudíció korántsem hangolódott össze zökkenőmentesen.

Mindezek persze tendenciák, amelyek gyakran összebogozódtak, beleszövődtek a gyűjtés történetébe, s a gyűjtés maga is jelenthetett műalkotásokat is magában foglaló kuriózum-gyűjtést, illetve jelenthette az ettől elkülönülő műgyűjtést. A művészettel kapcsolatos nem alkotó, hanem kutató vagy értő módon élvező magatartás elnevezései – *amateur*, *dilettante*, *virtuoso*, *curieux*, *antiquario* – változtak, hol kiterjedtek a jólnevelt, társaságbéli ember műveltségére, s elvárásuk társasági divattá is válhatott, hol összeszűkültek szaktudássá, s mint ilyenek, megbecsülés vagy nevetség tárgyaivá váltak. A laicitás, amelyet a fenti fogalmak egyike-másika kifejez, azért nem jelent akadályt, mert nem feltétlenül laikus tudást jelent, hanem a művésszel szembeni önmeghatározást, esetleg csak a mechanikus képességek hiányát vagy alacsonyabb fokát fejezi ki. Még a *connoisseur* is, melyet mai konnotációi alapján jobb híján az *eruditus* ellenfogalmának választottam, jelenthetett tudóst. De a fogalmak e tarka-barka forgatagában és funkcióváltásaiban megmaradt a tárgyak iránti érdeklődésben az érdekesség vagy a szépség elsőbbsége, a történelmi kíváncsiságnak vagy az esztétikai elkötelezettségnek, a képzőművészet elsődlegesen kognitív vagy érzéki befogadásának, az írás vagy a szem elsőbbségének ellentéte. „...a 18. század közepén két különböző, noha egymást átfedő csoport foglalkozott az ókor művészetével. Az egyik oldalon azok voltak, akik az »ideális szépséget« keresték a görög és görög-római szobrokban, s így szegültek szembe koruk művészeinek változékony, divatos és – ahogy látták – frivol stílusával. A másik oldalon a régiségbúvárok álltak, akik kulcsot kerestek az antik temetkezéshez, menyegzői szokásokhoz, mítoszhoz vagy (meséhez)...” – írja Francis Haskell.<sup>6</sup>

Winckelmann feladatának a *connoisseur* és az *eruditus* típusának egyesítése bizonyult. Azért fogalmazok ilyen óvatosan, azért nem mondom, hogy ezt a célt tűzte ki, mert a cél nem volt világos, az eredmény pedig meghaladta az egyesítés jelentőségét. A két személyes beállítottság, felkészültség egyesítéséből nem valami minőségileg új harmadik személyes beállítottság jött létre (ilyesmi korábban is nem egyszer bekövetkezett), hanem objektív, intézményesíthető új tudomány(ok: a művészettörténet, a klasszika

6 Francis HASKELL, *The Baron d'Hancarville* = HASKELL, *Past and Present in Art and Taste*, New Haven–London, Yale University Press, 1987, 39. – Az egész kérdéskörhöz vö. Francis HASKELL, *The Dialogue between Antiquarians and Historians* = HASKELL, *History and its Images*, New Haven–London, Yale University Press, 1993, 159. kk., továbbá Francis HASKELL – Nicholas PENNY, *Taste and the Antique*, i. h. Erudite Interests című fejezetével, illetve Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

archeológia és a modern muzeológia), illetve hozzájárult a kultúra modern fogalmának kialakulásához. Az új tudományos diszciplínáknak és a múzeumnak közösek a gyökerei.

Winckelmann szövegek tanulmányozásával és kivonatolásával töltötte felnőtt életének első két évtizedét, filológiával, forráskritikával foglalkozott, mondhatni tehát, hogy a szövegeken alapuló erudíció volt az, amit otthonról – nem a szegényes családi házból, hanem a német egyetemekről és könyvtárakból – hozott. Sőt – noha Németországban sűrűn panaszkodott arról, hogy nehezen fér hozzá a görög auktorokhoz –, mégis előnyben volt a katolikus, olasz antikváriusokkal szemben, akik gyakran nem ismerték a görög irodalmat és nem is tudtak görögül.<sup>7</sup> De éppen, mert ezen a területen önismerete szerint szilárdan megvetette a lábát, a látvány jelentette számára a meghatározó egzisztenciális élményt. Ezért kereste a gyakorlati műértők társaságát, akiktől látni tanult. Ezért olyan éles az antikváriusok kritikája műveiben: az erudíció embereit rendszerint pedánsoknak nevezte. Kéjjel mutatott rá, hogy nem látták a művet, amelyről beszélnek, vagy nem jól látták. S még olyan nagyra becsült régiségbúvár esetében is, mint Philipp von Stosch báró (1691-1757) (történetesen a század jellegzetes kalandorainak egyike: udvaronc, diplomata, kém, kereskedő, műértő, polihisztor, gyűjtő és politikai ügynök egy személyben), aki levelezőbarátja és támogatója volt, ámulattal vegyes elégtétellel említi halála után, hogy nem volt érzéke az ideális szépség iránt és gáncsolja esztétikai ítéleteit.<sup>8</sup> De a művészekről sincs sokkal jobb véleménye. „Nem szabad azt hinnie” – írja egy levelében –, „hogy a művészek képesek látni. Akad néhány, akinek van szeme, de a legtöbb vak, mint egy vakondok.”<sup>9</sup> S tudatlanságukról is megvan a véleménye. Kritikája mindkét irányban gyakran kicsinyes és zsörtölődő, mivel a régiségről való tudás és az esztétikai ítélőerő az ő munkásságában a művészet autonómiájának és történetiségének új alapzatán egyesül.

Minden elemzője szerint nyilvánvaló, hogy Rómába kellett mennie, az antik tárgyi emlékek és a róluk való tudás központjába. Katolizálását viszont opportunus lépésnek tekintik, amely csupán előfeltétele volt római meggyökerezésének. E vélemény annyiban teljesen jogos is, hogy Winckelmann konverziója vallási értelemben üres, ami pedig művészi ízlését illeti, ellenfele volt az aktuális katolikus művészetnek, a trón és az oltár reprezentatív stílusának, a barokknak illetve későbarokknak, valamint a barokk játékos, ironikus lekicsinyítésének, a rokokónak. Mégis, a szem, a látás növekvő igénye, amely a negyven felé közeledő vakoskodó könyvtáros képzetét kitöltötte, s amely Róma utáni vágyában is kifejeződött, távoli összefüggésben állt azzal a katolikus diszpozícióval, amely

7 Vö. Christian Gottlob HEYNE (1729–1812) göttingai ókortudós – a Winckelmann halála után Kasselban kiírt pályázatra beadott – értékelő magasztalásával: *Lobschrift auf Winckelmann = Die Kasseler Lobschriften auf Winckelmann*, Berlin, Akademie, 1963, 19.

8 Vö. Carl JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, II, Leipzig, Koehler & Amelang, 1943<sup>4</sup> [1866], 1. kk.

9 Levél Franckénak 1756. július 7-én, *Briefe I*, 236.

a látványnak méltó helyet biztosított az ige mellett, s bizonyára ez is hozzájárult, hogy végzettsége szerint teológusként vallásváltása – noha környezete előtt kínosnak – bensőleg elfogadhatónak bizonyult. „Az emlékművek, feliratok, ereklyék és a liturgia olyan új kutatási területeket jelöltek ki, ahol a katolikusok joggal bízhattak magukban. Kezükön volt Róma összes pogány kincse és keresztény emléke” – írta Arnaldo Momigliano.<sup>10</sup>

Winckelmann pályakezdő képleírásai még korántsem foglaltak olyan markánsan állást a kor művészetelméleti vitáiban, mint két évvel későbbi első publikált írása, a *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban*, majd a másik oldal nézetét kipróbáló, saját maga által írt vitairat, illetve az erre adott válasz. Az ott szóba kerülő kérdések – a régi és az új, a régiék utánzása és a természetutánzás, a kreáció és az imitáció ellentéte, a kontúr, vagy a kolorit és a fényárnyék elsőbbsége, az allegorézis előnyei és hátrányai – a képleírásoknál még nem vitapontok. Munkájának tárgya, a festészet, valamint a képtár anyaga megszabta mondandóját. Tárgya azért, mert az antik festészet elpusztulása miatt a festészet ekkor par excellence modern műfajnak tűnt, a képtár pedig azért, mert gyűjtési iránya kifejezte a korizlést, melynek csúcán a festészetben a 16–17. századi olasz mesterek álltak. Winckelmann is belőlük válogatott, de ezen belül a klasszicistáknak nem juttatott kitüntetett szerepet. Caravaggio Bellori anatómiája után meglepetésre jó szavakat kapott, s Parmigianino művészetét sem tekintette elfajulásnak, a másik oldalon pedig a Carraccikat még meg is róttá, hogy fényárnyékaik nem tökéletesek, s e tekintetben nemcsak Correggiót és Guido Renit, hanem Rubenst, Rembrandtot és a legtöbb holland festőt is föléjük helyezte. Az a „valami”, ami hiányzik a Carraccik műveiből – itt jelenik meg a francia esztétikai viták híres „je ne sais quoi”-ja – „csak látható, de nem mondható meg, hogy micsoda”.<sup>11</sup> Van tehát valami a képzőművészetben, amit magyarázat nem vált ki, leírás nem pótol, és ez a rámutatás a láthatóra.

Elmélet-ellenes álláspontját így formulázta meg: „Megkérdeztek egy régi filozófust, hogy mi a szépség. Arisztotelészről beszélek. Hagyjátok meg ezt a kérdést – válaszolta – a vakoknak. Az Evangéliumban ez áll: Jöjj és láss.”<sup>12</sup> A „Jöjj és láss” formulája (Ján. 1.47.) Winckelmann római korszakában is ismételten fölbukkan. A saját szemmel való látás dicsérete és megkövetelése Rómában Winckelmann egyik legfőbb mondanivalójává válik. Most azonban még Szászországban vagyunk, s megpróbáljuk kibogozni Winckelmann Róma előtti viszonyát az autopsziához.

10 Arnaldo MOMIGLIANO, *A régiségbúvárok eredete = Orpheus*, 1994/2–3, 128.; *The Rise of Antiquarian Research = Arnaldo MOMIGLIANO, The Classical Foundations of Modern Historiography*, Berkeley–Los Angeles–Oxford, University of California Press, 1990, 73. k.

11 Vö. WINCKELMANN, *Beschreibung*&, 6.

12 *I. m.*, 8.

Az elméleti jellegű *Utánzás*-tanulmányban Winckelmann nagy határozottsággal avatkozott be saját kora kultúrájába, s igénye nem volt kisebb, mint hogy a klasszicizmust – mind történelmi, mind jelenkori ízlésformájában – újra megalapozza. Példanyaga nem igazodhatott ahhoz a kevés műalkotáshoz, amelyet saját szemével látott; a *Laokoónt*, a *Belvedere-Antinoust*, Marcus Aurelius lovasszobrát, Raffaello *Galateáját* a Palazzo della Farnesinában és vatikáni stanzáit, Annibale Carracci freskóit a Farnesepalotában a művészeti irodalomból, metszetekből és a királyi gyűjtemény gipszmásolataiból ismerte.<sup>13</sup> Hiszen mindezidáig nem járt Rómában.

Abban önmagában semmi meglepő nincs, hogy a másolatok ekkoriban teljes jogú felhatalmazást adtak arra, hogy beszéljenek és írjanak a művekről – legföljebb csak Winckelmann későbbi fő motívumának, az autopszia elengedhetetlenségének fényében. A kanonikus művekről rengeteg másolat készül, s a kevesek által elérhető – noha egyre inkább terjedő – tanulmányutak mellett e másolatok felelősek azért, hogy a művelt emberek a kanonikus műveket fölveszik képzeletbeli múzeumukba. A másolatok – s gyakran alkotóik is – paradox módon éppen tökéletlenségük révén individualizálódtak. A gipszmásolatok mellett a kötetekben publikált metszetek terjednek el, s egy műalkotással való ismeretség gyakran azt jelenti, hogy a fontosabb művészeti könyvek illusztrációit ismerik.

Winckelmann Drezdában még nincs abban a helyzetben, hogy az ókor eminens fennmaradt műveire autopszia alapján hivatkozhasnék. Mégis, az *Utánzás*-tanulmány legjelentősebb részei a műalkotásokkal kapcsolatos érzéki tapasztalat elsőségére utalnak. Maga az utánzás fogalma is ebbe az irányba mutat, amely mintegy a természet-megfigyelés helyét foglalja el a művészeti praxis területén. A metafizikai konstrukciók helyét átveszik az autopsziára, empirikus természet-megfigyelésre és látványos – nem ritkán látványosságra is szolgáló – kísérletekre alapított természettudományok. Erre a szépség tudományában – mivel a művészetnek az emberábrázolás a fő célja – egy civilizációkritikai megfontolás alapján nincs lehetőség: az emberek mai nemzedéke megromlott, szépsége megfogyatkozott, s a szépség fő forrását, a meztelenséget elfedik. Az emberi természetet tehát ott kell fölkeresni, ahol megközelíti vagy megvalósítja az eszményt, a görög ókor legjobb korszakaiban. Meg kell figyelni fennmaradt műveit és utánozni kell őket. Ahogy a görög művészek és bölcsek jártak a gümnaszionokba a meztelen ifjak megfigyelése céljából, úgy kell fölkeresnie a mai művésznek és bölcsnek azokat a helyeket – a múzeumokat és mindenekelőtt Rómát –, ahol megfigyelheti a görög műalkotásokat. Az érzéki megfigyelésnek ez a hangsúlyozott elsőbbsége nyilvánvaló rokonságban áll a kor megfigyelésre alapozott természettudományaival, a botanikával, a zoológiával, a geoló-

13 Ennek gondos rekonstrukciókísérletét lásd a *Frühklassizismus*-kötet jegyzetanyagában. *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heins*, hrsg. H. PFOTENHAUER & alii, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1995, 428. kk.

giával,<sup>14</sup> s nem utolsó sorban az autopsziának hagyományosan nagy szerepet tulajdonító medicinával, amelyet Winckelmann az 1741/42-es tanévben hallgatott is Jénában. „Eltekintve a kvázi-vallásos hevület passzusaitól, amelyet néhány szobornak szentelt, elemzése szenttelen, egyenesen klinikai” – írja Haskell és Penny.<sup>15</sup>

Bernini életrajzában Winckelmann ezt olvasta: „azzal dicsekedett, hogy megszabadult egy előítélettől, melyet kezdetben, tekintettel a Medici-Venus bájaira, elfogadott, ezt a bájat ugyanis fáradságos tanulmányozás után különféle alkalmakkor a természetben is megtapasztalta”. S erre következik Winckelmann elmés válasza: „Tehát ez a Venus tanította meg őt felfedezni a természetben a szépségeket, amelyeket korábban csak a Venusban vélt megtalálni, s Venus nélkül a természetben nem keresett volna. Nem következik-e ebből, hogy a görög szobrok szépségét előbb fel lehet fedezni, mint a természetben lévő szépséget, s hogy az így felkavaróbb, nem oly nagyon szétszórt, hanem sokkal inkább egy helyre tömörült, mint emez? A természet tanulmányozása tehát legalábbis hosszabb és fáradságosabb úton vezet el a tökéletes szépség megismeréséhez, mint ahogyan az antikvitás tanulmányozása; és Bernini nem a legrövidebb utat mutatta az ifjú művé-

- 14 Erre több kitűnő tanulmány is felhívja a figyelmet. – Vö. Wolf LEPENIES, *Fast ein Poet: Johann Joachim Winckelmanns Begründung der Kunstgeschichte* = W. L., *Autoren und Wissenschaft im 18. Jahrhundert*, München–Wien, Hanser, 1988. – Ő a kivonatoló szobatudósból megfigyelővé válásként írja le Winckelmann fordulatát, illetve Eva MAEK-GÉRARD, *Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts = Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, hrsg. Herbert BECK – Peter C. BOL, Berlin, Mann, 1982. – Maek-Gérard magának az esztétikának a 18. századi autonómmá válását hozza összefüggésbe azzal, hogy Winckelmann és mások kezén az érzéki észlelés tudományává vált. Az elméleti keretet – a képzőművészet iránti érdektelensége ellenére – Baumgarten dolgozta ki. Vö. Carl JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, I, i. h., 93. kk. – A természettudományos és a művészeti autopszia ebben a korban nyilvánvaló analógiáját sok kortárs is észlelte. Winckelmann nem, de a kor másik jelentős antikváriusa, Caylus gróf a műemlékek megfigyelését egyenesen párhuzamosnak nevezte a természettudós („Physicien”) obszervációjával és kísérleteivel. (Vö. *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, I, Paris, Desant & Saillant, 1761.; *Avertissement*, iij-iv. <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DLDecArts.caylus01>) – Meg kell azonban jegyezni, hogy a párhuzam csak ideiglenes: az intézményesült és kifejlett természettudományokban – a laboratóriumi, műszeres vizsgálati körülmények között, s mindenek előtt a kutatás munkamegosztása miatt – a saját szemmel látásnak nem marad meg az az eminens jelentősége, mint a művészetben.
- 15 Francis HASKELL – Nicholas PENNY, *Taste and the Antique: The Lure of the Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven–London, Yale University Press, 1994<sup>2</sup>, 102. – Az orvostudományban az autopszia szintén a saját szemmel való látást jelenti, de értelme specializálódott a tetembontásra a halálok megállapítása vagy a betegségek okozta anatómiai változások megfigyelése céljából. A patológia nagy fordulata három évvel előzte meg Winckelmann művészettörténetének megjelenését, amikor Giovanni Batista Morgagni (1682–1771) 1761-ben – nagy nyomatékkal részesítve előnyben a vizuális tapasztalatot a hagyomány szövegeivel szemben – *A betegség helyei és okai* címen latin nyelven kiadta hatszáznegyven boncolási jegyzőkönyvét.



szeknek, akiket mindig a természet szépségére utalt.”<sup>16</sup> Ezzel újabb érveket hoz fel mellett, hogy miért kell a művésznak a művészet hagyományában és nem a természetben keresni a modelljét. A művészet ugyanis a maga összpontosítottabb, lehatároltabb, homogénebb látványvilágával mintegy mintát ad a természetnek, azaz mintát ad nekünk, hogy mit lássunk a természetben.

Mindezek a gondolatok az eredetiség kérdését közvetlenül nem érintik. De a probléma állandóan foglalkoztatja. Jellemző, hogy fiktív vitáirátának, amelyben a régiek és a modernnek vitájában a modernnek álláspontját szembeesíti a magáéval, az első kifogása az autopszia hiányára vonatkozik. Az *Utánzás*-tanulmány szerzője munkáját nem terjesztette olyan tekintélyek elé, akik rendelkeznek az autopszia tapasztalatával. Három ilyen műértőről és tudósról beszél, akiknek mintegy közvetíti a bírálataát a polémia. Ezeket Winckelmann valóságos drezdai Kennerekről és antikváriusokról mintázta,<sup>17</sup> de találó tipológiát is ad. Az első a modern olasz festők *connoisseur*-je, aki a helyszínen tanulmányozta műveiket, és mindent tud azok technikájáról, a második a tárgyi emlékek régiségbúvára, aki szagáról ismeri meg az antikvitást, a harmadik az érme tudora.<sup>18</sup> Noha leírása nem nélkülözi a gúnyt – a satíra már akkor is a tudni nem érdemes dolgok tudományát tűzte tolla hegyére –, de az is kiviláglik, hogy mi az, ami hiányzik Winckelmann-nak: a személyes találkozás az eredeti műalkotásokkal. Drezdában elkerülte a tudósokat, de azért, mert „nem ismernek mást, mint könyvek címeit és indexeit, s ez elég ahhoz, hogy valaki itt tudós legyen... Ehelyett festők társaságába kerültem, olyanok közé, akik mondhatják: Romam vidi.”<sup>19</sup> Ez az 1752-es levél világosan összefoglalja felkészülésének három elemét, hiszen ír benne könyvtári búvárlatairól, megírja, hogy történetesen éppen most kapta meg az engedélyt a királyi galéria mindenkori látogatására, s beszél arról, ami Drezdában is és kezdetben Rómában is jellemző volt rá, hogy gyakorló művészek és gyakorlati műértők támogatását vette igénybe. De a satirikusan emlegetett három típus is integrálódott szellemi karakterébe, a *connoisseur*, az antikvárius (az eruditus), és az utóbbinak a 16. század óta egyre növekvő tiszteletnek örvendő altípusa, a numizmatikus. Az érme kínáltak a legnagyobb számban anyagot – autográf bizonyítékokat – az ókor nem-irodalmi jellegű megismerésére. A régiségmúzeumok érmeikkel és gemmákkal kezdték: ezek voltak a régi művészetnek azok a maradványai, amelyek a középkorban sem tűntek el teljesen, s amelyek történelmi illetve esztétikai fogódzót kínáltak.<sup>20</sup> Az érme néha megőrizték máskülönben csak az irodalomból ismert nagy

16 WINCKELMANN, *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról...*, i. h., 20. k.

17 Vö. Walther REHM jegyzetét: WINCKELMANN, *Kleine Schriften Vorreden Entwürfe*, 358. k.

18 Vö. WINCKELMANN, *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst = Frühklassizismus...*, 51. k.

19 Udenhez írott levél 1751. november 9-én, *Briefe*, I, 108.

20 Vö. Carl JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, I, 405. – Vö. továbbá Francis HASKELL, *The Early Numismatists = Uő., History and its Images*, 13. kk.

művek képét, például Pheidiász hatalmas ülő Zeuszát Olümpiából, melyet oly részletesen írt le Pauszaniász (V.11.). „Sokkal biztonságosabb egy érmet idézni, mint egy auktor: ez esetben ugyanis nem Suetoniushoz vagy Lampridiushoz folyamodunk, hanem magához a császárhoz vagy a római szenátus testületéhez” – írta Addison,<sup>21</sup> csatlakozván a filológiával szemben a régészeti tárgyak autopsziájához fellebbező tradícióhoz. Az ismeret, amelynek megszerzésére gondol, történelmi. De az érem vagy még inkább a gemma, a vésett kő éppígy szolgál esztétikai, stílustörténeti tanulsággal is. S noha Winckelmann mindig az eminens művek foglalkoztatták leginkább, stílustörténetét ő is a kisművészetekben rendelkezésre álló hatalmas összehasonlító anyagon csiszolta. Rómában körbejárta az éremgyűjteményeket,<sup>22</sup> 1759-ben pedig Stosch báró firenzei „museo”-ját katalogizálta, amely a maga idejében a világ egyik legnagyobb gemma- és éremgyűjteménye volt.

Bármennyire is világos, hogy mennyi teoretikus és gyakorlati ösztönzés vezet a *saját szemmel látás* irányába, mindazonáltal az *Utánzás*-tanulmány nemcsak látni, hanem olvasni is akarja a műalkotásokat. A képzőművészet vizuális és kognitív befogadása (itt persze prioritásokra gondolok és nem abszolút ellentétekre) különböző hagyományokon alapul és egyesítésük szükségességének belátása után is olyan belső feszültségekhez vezetett, amelyek még a 20. századi művészettudományban is éreztették hatásukat – például a stílustörténeti és az ikonológiai irányzat diadochos-harcaiban. Winckelmann tanulmányában a művészetnek kettős feladata van: az ideális szépség létrehozása és általános fogalmak költői megformálása. Ez a horatiusi kettősség sajátos aktualizálása: gyönyörködtetés és tanítás. Az elsőben a szemléletnek van elsőbbsége, a másodikban egy meghatározott tudásnak. Ezt a tudást ő allegóriának nevezi. Későbbi pályáján mindkettő kidolgozását feladatának tekintette, s miközben művészettörténetében – korántsem ellentmondásmentes – szintézist hozott létre egy filozófiailag orientált szépségeszme és annak historizálása, szemlélet és tudomány, látás és tudás között a stílus fogalmában, ettől szinte függetlenül az allegória-tan kidolgozására, tehát a művészet számára egy fogalmi jelrendszer kialakítására is vállalkozott. A kettő – ahogy ezt Winckelmann recepciótörténete is igazolja – nem egyesíthető. Az egyiknek a stílustörténet a megfelelő kifejeződése, a másikkal egy történelmileg tagolatlan témakatalógus vagy szótár. Winckelmann gyakran képzelte el a modern világ küszöbén. Stílustana nyilvánvalóan a jövőbe mutat, allegóriatana viszont egy régi hagyomány kései folytatása: a nem történelmi alapon rendszerezett régiségtudományé, az erudícióé. E hagyományban korántsem szokatlan az antik anyag ábrázolási témák szerint való elrendezése (például Montfau-

21 J. ADDISON, *Dialogues upon the usefulness on Ancient Medals*. – Idézi Arnaldo MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, [1950] = *Studies in Historiography*, New York–Evanston, Harper & Row, 1966, 15.

22 Vö. Franckének írott levelét, 1758. február 4. = *Briefe*, I, 226; *Vorrede zu den Anmerkungen über die Geschichte des Alterthums* = WINCKELMANN, *Kleine Schriften. Vorreden Entwürfe*, 251.

connál<sup>23</sup>), mint ahogy a korai gyűjteményeknek is ez volt az egyik legelterjedtebb csoportosítási típusa.

Az *Utánzás*-tanulmány végén váratlanul megfordul a prioritás a látás és az olvasás között. Ahhoz, hogy a művészet visszanyerje elvesztett minőségeit – az egyszerűséget, a nagyságot, a fenséget –, a görög stílust utánozva szépnek kell lennie, és ugyanakkor irodalmi tárgyat kell választania. „A művész keze által vezetett ecsetet az értelemben kell megmártani...: többet kell a gondolkodás számára hagynia, mint amit a szemnek mutat; ezt el fogja érni a művész, ha megtanulta gondolatait nem elrejtteni, hanem kifejezni az allegóriában.”<sup>24</sup> A gondolkodásnak a szemnél több feladatot adó művészet itt megjelenő programja szintén a későbarokk és rokokó művészet elutasításában gyökeredzik, díszítmenyei (például a kiváltképp utált kagylóforma) ürességében, tartalmatlanságában. De a kínált orvosság, az emblémák történelmi szótára, amelyet tizenegy év múltán, 1766-ban Winckelmann közre is ad, a későbarokk kiüresedésre barokk megoldást kínál. A fiktív vitáirait legtalálhatóbb bírálata erre is vonatkozik: e tudóskodó eljárással „...az allegória végül minden képből hieroglifát csinálna”.<sup>25</sup>

Ha közelebbről meg akarjuk tudni, hogy milyen hagyományba illeszkedett allegóriaelméletével Winckelmann, akkor megint Arnaldo Momiglianohoz, az erudíció elsüllyedt hagyományának jelentős feltárójához kell fordulnunk. Ő felidézi, hogy a régiségbúvárok teljesítményét két részre kell osztani. Az okmányok, feliratok, érmék eredetiségére és értelmezésére felállított szabályok megalkotása, a latin szövegek klasszifikálása és az epigráfiai kritika szabályozása a 17. és a 18. században teljes sikerrel járt. „A vázák, szobrok, domborművek és gemmák sokkal nehezebben érthető nyelven beszéltek. Az emblémák imponáló irodalma, amely Alciato óta felgyülemlett, nem éppen e nyelv világosságát szolgálta. Ha adva van egy emlék, amelyen képek vannak, hogy érthetjük meg, mire gondolt a művész? Hogy különböztethetjük meg a csak díszítő céltzatot vallási vagy filozófiai tartalmak kifejezésétől? Még mindig megírásra vár a tudományos ikonográfia megalkotási kísérleteinek története... Ebben a kontextusban kell megérteni Winckelmann folyamatos érdeklődését az ikonográfia iránt, amelynek eredménye volt a *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* (1766). De bármilyen fontosak is ezek az eredmények, melyeket Winckelmann és elődei értek el, a régiségbúvárok egyetértésének mértéke ezek esetében összehasonlíthatatlanul kisebb volt, mint a numizmatika, epigráfia, diplomatika területén.”<sup>26</sup>

23 Bernard de MONTFAUCON (1655–1741), *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* című művének (megjelent Párizsban, 15 kötetben, 1719–1724 között) elrendezési sémája: az istenek, a kultusz, a magán- és közélet szokásai, a temetkezés.

24 WINCKELMANN, *Gondolatok a görög...*, 57.

25 WINCKELMANN, *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung...*, 80.

26 MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, 17.

Winckelmann abban különbözött az eruditus, antikváriusi hagyománytól, hogy célja nemcsak a múltról való tudás gyarapítása volt, hanem az allegória alkalmazásában, megújításában kreatív lehetőségeket is fölfedezni vélt. Sőt, nyelvnek fogva fel az allegóriát, a művészeket nyelvújításra is bátorította. Ám mindennek alapja az lehetne, hogy e nyelv nem halott és nem ismeretlen. Ha megszűnik az az egységes világ, melynek hitbéli evidenciái, mitológiai, életformái közősek, akkor a különböző művészetek immár nem reprezentálhatják ezt a világot, és megszűnnek közös referenciáik. A 18. században ez a felismerés indította el a különböző művészeti ágak autonómizálódási törekvéseit s ugyan-csak ez a felismerés hozta létre az egységes művészet fogalmának – mint ellenvilágnak, mint autonóm világnak – a konstrukcióját. Az *ut pictura poesis* évezredes történetének vége szakadt; Lessing kritikája zárta le. S ebben igaza volt Winckelmann-nal szemben: a jelentős költői festészet – noha neoklasszicista és historista hatások még sokáig életben tartják a műfajt – már egyre kevésbé lehetséges. Ezért volt Lessing ellensége a költészet festészetének, a leírásnak, és a festészet költészetének, az allegóriának.

Ám mivel a koherencia-nyomást nehéz volna érvényesíteni Winckelmann elméletével szemben, nem másutt, mint *Allegória*-könyvében találkozunk a következő megjegyzéssel: „Korunk immár nem allegorikus, mint az ókor, ahol az allegóriák a vallásra épültek és összefonódtak vele, és ezért mindenki elfogadta és ismerte”.<sup>27</sup>

27 WINCKELMANN, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* = W., *Kleine Schriften und Briefe*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1960, 190.