

1767. szeptember–november 4. – Negyedik nápolyi út.
1768. április 10. – Németországi út kezdete. Útitársa Bartolomeo Cavaceppi. Útját Regensburgban megszakítja.
1768. május 10. – Münchenen keresztül Bécsbe érkezik, ahol fogadja Mária Terézia és Kaunitz kancellár.
1768. május 28. – Távozik Bécsből.
1768. június 1. – Megérkezik Triesztbe, ahol azt tervezi, hogy hajóra száll, és Anconán keresztül tér vissza Rómba.
1768. június 8. – A várakozás napjaiban összebarátkozik szállodai szobaszomszédjával, Francesco Arcangeli olasz szakáccsal, aki kirabolja és meggyilkolja.
1768. június 9. – Eltemetik Triesztben.

I. BEVEZETŐ AUTONÓMIA – HETERONÓMIA

A művészetek modern rendszeréről szóló tanulmányra, Paul Oskar Kristeller klasszikus művére több mint fél évszázada sűrűn hivatkoznak. A humanizmus nagy kutatója szolid – főképp filológiai – eszközökkel azt mutatja ki, hogy a művészet általános fogalma modern, XVIII. századi konstrukció.

A vizuális művészeteknek a költészettel és zenével való együvé csoportosítása a szépművészetek rendszerében, ami számunkra megszokott dolog, nem létezett a klasszikus ókorban, a középkorban és a reneszánszban. Mindazonáltal az antikvitás hozzájárult ehhez a modern rendszerhez a költészet és festészet összehasonlításával, valamint az utánzás elméletével, amely egyfajta kapcsolatot hozott létre festészet és szobrászat, költészet és zene között. A reneszánsz emancipálta a három fő vizuális művészetet: kiemelte őket a kézművességből, valamint megsokszorozta a különböző művészetek – főképp a festészet és költészet – közötti párhuzamokat. Továbbá megalapozta a különböző művészetek iránti műkedvelő érdeklődést, amely nem elsősorban a művész, hanem az olvasó, néző és hallgató nézőpontjából fűzte őket egymáshoz. A XVII. században emancipálódott a természettudomány, ami előkészítette a művészetek és tudományok élesebb elkülönítését. Ám csak a korai XVIII. században, kiváltképpen pedig Angliában és Franciaországban keletkeztek műkedvelők által műkedvelők számára írt értekezések, amelyek közös elvek alapján együvé rendezték, összehasonlították és rendszerbe foglalták a legkülönbözőbb szépművészeteket. A század második felében, kivált Németországban tették meg a következő lépést: a szépművészetek összehasonlító és elméleti tárgyalása a filozófiai rendszer önálló diszciplínájává vált. Vagyis a szépművészetek modern rendszere a romantikát megelőző korszakban gyökerezik, noha minden romantikus és későbbi esztétika szükséges alapjának tekintette.¹

¹ Paul Oskar Kristeller: „The Modern System of the Arts” [1951–1952], in: uő: *Renaissance Thought and the Arts*, Collected Essays. Princeton UP, Princeton (N. J.) 1990. 224. o. sk.

Kristeller nagyszabású, ugyanakkor önkorlátozó fogalomtörténeti áttekintése világossá tette, hogy a XVIII. század előtt jogosulatlan a nagy művészetek (költészet, zene, festészet, szobrászat, építészet) egységének értelmében Művészetről beszélni. Nem foglalt viszont állást abban a tekintetben, hogy az egyesítés konstrukciója az esztétikum eleven és léttel bíró eszméjét szabadította ki a teoretikus félreértések, előítéletek és zavarosságok, szociológiai különbségek börtönéből (és azonosította a Művészettel), vagy pedig olyan absztrakciót dolgozott ki, amely fölöttébb problematikus módon – a gyakorlati valóság, a saját világ ellenében – tesz szert a maga létére. Az első állítás nemcsak az általános és rendszeres filozófiai esztétikák egyik implicit feltétele, hanem gyakran az ezek keletkezését kutató filozófiatörténeti művek előfeltétele is. Így aztán a történeti elbeszélések meghatározott művészetekkel kapcsolatos poétikai, művészettani reflexiókat gyakran a már egyesített művészetre vonatkoztatnak, sőt művészetfilozófiaként – vagy annak előkészítéseként – értelmezik a XVII–XVIII. századi ízlésfilozófiák olyan megfontolásait, amelyek valójában távoli vagy semmilyen összefüggésben nem állnak a műalkotásokkal.² A második állítás, amelyet Hans-Georg Gadamer vet föl *Igazság és módszer* [1960] című művében, az elkülönülő esztétikai tudat és szféra bírálataként érti magát, s egy globális kultúrkritika szellemében az esztétika feloldódását szorgalmazza a hermeneutikában. Az univerzálhermeneutika, melynek a hagyományban való beneállás, részvétel s az ebből következő előmegértés, előítélet új, kiterjesztett értelmét és jelentőségének fölismerését köszönhetjük, nyilvánvaló ellenfelének tekinti a hagyománnyal szemben érvényesülő esztétikai megkülönböztetést. A hatástörténeti tudat mindent, amit meg-

² Így Ernst Cassirer *A felvilágosodás filozófiája* [1932] esztétikai fejezetében a szisztematikus művészetfilozófiai esztétika egy évszázados előtörténeteként ábrázolta tárgyat, s e tekintetben hasonlóképpen járt el ellenfele, Alfred Baeumler is *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában* *Az ítélőerő kritikájáig* [1923] című munkájában).

ért, hagyományként ért meg. Ennek kapcsán azonban az a kérdés vetődik föl, hogy mennyiben képes elfogulatlanul értelmezni a hagyományból való kilépést és egy új hagyomány létrehozását, a keletkezést és lezárulást, a hagyományválasztást és alapítást.

Az a döntés ugyanis, hogy különböző, merőben eltérő hagyományokhoz tartozó, ill. hagyományosan nem együvé tartozó tevékenységformák a szépművészet fogalmában egyesüljenek, lezárt egy hagyományt, és létrehozott egy másikat. Ez természetesen több azon terjedelmi és fogalmi változásnál, ami Kristeller esszéjének tárgya. Hozzátartozik bizonyos művészetek leválasztása, amelyek nem kerülnek bele az új rendszerbe. A leválasztáshoz ismérvek kellene, melyek közül a közvetlen hasznosság és alkalmazhatóság elutasítása vezet el egyfajta érdekmentességig és öncélúsáig (belső célszerűségig), ami megveti az alkalmazott és szabad, más tekintetben az „alacsony” és „magas” művészetek differenciálásának alapját. A nagy művészetek autonómiája³ – azaz heteronóm külső meghatározottságaikkal szemben önmeghatározó és önmeghatározott jellegük elsőbbsége – lett végül is a csoportosítás meghatározó eleme, noha e halmaz sohasem dermedt meg, hanem állandó mozgásban és változásban maradt.⁴

³ Kristeller szerint a döntő lépést az új rendszer irányába Charles Batteux tette meg 1746-os, nagy hatású *Les Beaux Arts réduits à un même principe* című művében, melyben az azonos elv a szép természet utánzása. Az autonómia – mint címe is mutatja – valószínűleg először Karl Philipp Moritz 1785-ös (Kristeller által nem említett) *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* című kis írásában vált minden szépművészet közös ismervévé. A művészi szépségben a külső célszerűség (hasznosság) hiányát a belső célszerűség (Kantnál majd cél nélküli célszerűség), az önmagában való kiteljesedés pótolja. – Vö. in: Moritz: *Beiträge zur Ästhetik*. Hg. u. komm. v. Hans Joachim Schrimpf u. Hans Adler, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, Mainz, 1989. 12., 15. o.

⁴ Az egyesített fogalomba fölvetett művészetek változásaira utalásképpen két példát említek. Kant – aki maga is hangsúlyozta a szép művészetek általa javasolt felosztásának kísérleti voltát – a beszélő művészetek két fajtáját különböztette meg: a költészetet,

A művészetek új rendszere új, történeti tudatra támaszkodik, s maga is hozzájárul annak kibontakozásához. Historikum és esztétikum szövetségének hatalmas retrospektív munkálkodása újrendezi a múlt emlékezetét. Kontextusukból kiemelve, eredeti funkciójuk jó részétől eltekintve egymás mellé rendeli gyakran nagyon távol álló művészetek alkotásait, sőt műalkotásként ismer föl vagy műalkotásként definiál számos olyan képződményt, amely addig - vagy már - nem számított annak. Tagolja és kitágítja a történelmi teret és időt, új hagyományokat keres és talál, s ennek során a régit és újat szisztematikusan elkülöníti és egymásra vonatkoztatja. Problémaként jelenik meg a régi normativitása és az új legitimitása. A távolság és közelség, a kontinuitás és diszkontinuitás új viszonyai alakulnak ki, s ennek következményeképp minta és mérték fogalma elkülönül egymástól. Mérték maradhat az, ami utánzandó mintaként vagy követendő példaként már nem funkcionál, ami a saját léttel már nem áll közvetlen kapcsolatban, s ezáltal a műalkotások egy jelentékeny - és egyre jelentékenyebb - része emlékműként stabilizálódik, és (ami a képzőművészetet illeti) intenzíves formáját tekintve muzealizálódik.

Az emlékmű a művészi képződmény formájában, fennmaradásának esetlegességeit is beszámítva, sem a múlt lezárt teljességét nem őrizheti meg, sem folyamatos kapcsolatot nem biztosíthat a mi világunkkal. Ennek azonban a művészet új rendszerében nem az érdeklődés kialakítása, a képződmény értelmezhetetlenné válása és halála a következménye, hanem valami, ami a régi műalkotásokról áterjed az újakra is. Idegenségük ugyanis, az,

s a modern művészetfogalomból később teljesen kieső ékesszólást; a képzőművészetek között a kertművészetet a festészet egy fajtájának tekintette; „az érzetek szép játékanak” művészetét pedig a zenére és „a színek művészetére” osztotta. Ez utóbbinak azonban semmi köze sem volt a festészethez, hanem egy korabeli újításnak, a szín-zongorának jósolt jövőt. - Vö. Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, Ictus, Szeged, 1997., 51. §. 248. o. skk. Megemlítem továbbá a prózai eposzt, a regényt, amelynek legitim státusza a költészet fajai között még Goethe és Schiller levelezésében is bizonytalan volt.

hogy nem tartoznak a mi világunkhoz, ahhoz a fölismeréshez vezet, hogy individuális és/vagy ideális értelemben ők maguk világok, vagy legalábbis egy világ üzenete van a kapszulájukba zárva. (Ez viszont az emberiség egységének absztraktabb, az idegent magába foglaló, fölbecsülhetetlen fontosságú eszméjét is magában hordozza.) A régi műalkotások szemléletében bekövetkező fordulat fejleménye az újakra nézve az, hogy a kortárs művek sem szükségképp az adott, közös világ díszítését és szépítését *szolgálják*, hanem maguk is lehetséges világok, amelyeket a teremtő képzelet hozott létre. Megszületik a műalkotás-individuum monadikus fogalma, amelynek készítőjétől vagy alkotójától különváló létet tulajdonítanak, sőt bizonyos vonatkozásokban átszarmaztatják rá az ember önrendelkezési jogait.

Mindez újra és más szempontból erősíti meg az autonóm és alkalmazott művészet ellentétét, s olyan elsődleges autoritással vérteti fel az előbbit, amely nem eredeztethető sem a transzcendencia, sem a hatalmi reprezentáció köréből, hanem szekularizált, tisztán antropomorf, önelvű, nem származtatott tekintély. Ennek korai, kompenzatorikus mellékjelensége a Művészet iránti elragadtatott rajongás - az úgynevezett művészetvallás; s éppily szorosan kapcsolódik hozzá a kiemelkedő művészeti képződmények ismert alkotóinak zseniként - azaz teremtményből teremtővé váló emberként - való fölértékelése, bálványozása a költészetben, képzőművészetekben s végül a zenében is. A zseni fogalma korántsem mond ellent a mű alkotójától különváló tárgyasulási folyamatának, mert éppen abban különbözik a készségtől, tehetségtől, invenciótól, technétől és tudástól, hogy önértékkel bíró valóságokat képes föltárni, ill. létrehozni. Bármily önálló erővé hatalmasodik is a befogadó entuziazmusa és az alkotó géniusza a művészet modern konstrukciójában, a centrumba a tárgyasult mű monácha kerül. Másfelől azonban éppen e modern konstrukció jellegzetessége az is, hogy a művész és műélvező közötti eddigi gyakori szociológiai különbséget a hermeneutikai megközelítés különbsége váltja fel, amelyben

önálló – még hozzá mind a művészetvallást, mind a zseniesztétikát túlélő, s máig fennmaradó, sőt jelentősen tovább önállósuló – kulturális magatartásként különül el a művészeti képződményeket létrehozó (bizonyos területeken később az önálló létrehozóként elismert *előadó*), ill. az azokat befogadó aktivitás. E tevékenységek közvetlen, s gyakran személyes kapcsolata fokozatosan csökken, s egyre növekvő mértékben a piac, majd a piac mellett a személytelenné (például államivá) váló mecénatúra különböző formáin keresztül erre szolgáló intézmények (múzeumok, kiállítások, könyvkiadás, koncertek stb.) közvetítenek két ismeretlen fél között. Önállósulásuk módját azért nevezem hermeneutikainak, mert értelemtulajdonító szándékaik megkülönböztethetővé válnak egymástól. E fejlemények azonban még sokáig nem destruálhatják az ugyancsak most kialakuló, individuumként, önálló világgént működő műalkotásnak – s különösen az így elgondolt régi műalkotásnak – szubsztanciális értelmet tulajdonító felfogást.

A művészet fogalma esztétikai fogalomná válik, s a műalkotások esztétizálódnak. A művészet új rendszerében a művészetek esztétikai művészetté válnak. Az „esztétika” pedig, amely kezdetben a metafizikai létezőből érzelmi és érzelmi tapasztalattá váló szépség megismerésmódját igazolta (s a racionális ész komplementer fogalmaként önmagában is fölértékelte az érzékiséget), művészetfilozófiává változik. Azzal, hogy a filozófia kitüntetett tárgyává választja a művészetet, egyben filozófiai jelentést és jelentőséget tulajdonít a műalkotásoknak, még hozzá – s ez itt az újdonság – azok immanens tulajdonságaként, bensőleg létrejött művészi céljaként. E tulajdonságok tartalmi elvontabbak annál, hogy valamely meghatározott életforma és tradíció közvetlen, dokumentatív, mintegy tükröt tartó igazságvonatkozásaként ismerhetnénk rájuk, vagy ha igen, csak másodlagosan. Ezért a formának – amelyet addig a különböző művészetekben érvényes, alapvetően különböző szabályrendszerek rögzítettek, ill. amely a konkrét művészi munka, s az azt jellemző anyagkezelés, a gyakorlati megcsinálás speciális techni-

kai problémája volt – nagymértékben önállósuló, átszellemített, dematerializált jelentése támad, s lehetővé válik a formák története alapján elgondolni a különböző – Oskar Walzel jóval későbbi, szállóigévé vált kifejezésével: egymást kölcsönösen megvilágító – művészetek egységes történetét. Ettől kezdve mintegy zárójelbe kerülnek az anyaggal való „birkózás” nehézségei; ezek mostantól a művész titkai kell hogy maradjanak. A virtuozitás bemutatása – a zene részleges kivételével – kiválik a művészetek magasrendű értékei közül. S ha egyszer már léteznek formatörténetek, a képzőművészetekben például a vizuális reprezentáció modulusainak története – s ebben tekinthető valóban elsőnek Winckelmann ókori művészet-története –, akkor megnyílik az út az összehasonlítóhoz, és nem utolsósorban magának a modern, egyesített művészeti rendszernek a kényszere révén a korstílusok történetéhez.⁵

Mindez korántsem jár a művészet tartalmi kiüresedésével, mint Gadamer véli:

Amikor mindentől elvonatkoztatunk, amiben egy mű mint eredeti életösszefüggésében gyökerezik, minden vallási vagy profán funkciótól, melyet betöltött s melyben jelentősége volt, a mű mint „tisztá műalkotás” válik láthatóvá.⁶

A történelmi műalkotások valóban elveszítik konkrét funkcióikat a modern befogadásban, és a modern magasművészet genetikus jellegzetessége, hogy a trón és az oltár funkcionális, szolgáló művészetével szemben határozza meg magát. Ám ezek az alapvető fordulatok nem légtérbe vezetnek, hanem egy új, reflektált életösszefüggésbe illeszkednek, amelynek még a műalkotás „tisztasága” is (és az érdek nélküli tetszés, amelyet kivált)

⁵ E folyamatot mutattuk be és kommentáltuk Pór Péterrel egy szöveggyűjteményben. – Vö. Peter Por, Sándor Radnóti (szerk.): *Stilepoche: Theorie und Diskussion*. Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute, Lang, Frankfurt am Main, 1990.

⁶ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Egy filozófiai hermeneutika vázlata, Gondolat, Budapest, 1984. [továbbiakban Gadamer: *Igazság és módszer*] 78. o. (ford. Bonyhai Gábor)

szimbóluma. Ez az összefüggés pedig maga a történelmi tudattól áthatott *kultúra*, amely egyre átfogóbb képpel rendelkezik az öt megelőző kultúrákról, s ez sajátjának meghatározó jellemzőjévé válik.

Az a tény, hogy mi nem tekintjük életmódunkat és a bennünket körülvevő világ értelmezési módját problémátlanul természetesnek vagy eleve elrendeltnek, hanem valamiféle „kultúrához” tartozóként fogjuk fel azokat, vagyis olyasmiknek, amiket az előző nemzedékek tevőlegesen *alakítottak ki*, s amelyek saját tetteink által átalakíthatók – ez az a tény, ami a modern társadalmak kultúráját a „hagyományos” társadalmak kultúrájától megkülönbözteti.⁷

Márkus György tanulmányok sorozatában elemezte rendkívüli gondossággal „a kulturális modernitás konstitúcióját”, s jellemezte a felvilágosodás alapjain keletkező modern társadalmat a kultúra társadalmaként.⁸ A kultúra e fogalmához, különösen nem leíró, hanem értékorientált, az emberi praxis két nagy objektivációjára, a művészetre és tudományra vonatkoztatott magaskultúra fogalmához a művészet modern rendszere – legalábbis kezdetben – akadálytalanul illeszkedik, sőt annak egyik legfontosabb kifejeződése, hiszen felmutatja a kulturális gyakorlat négy alapvető jellemzőjét, az objektivációt, az idealizációt, az autonómiát és az újítást.⁹ A szépművészet azért különül el a modern magaskultúrában, mert – a fenti definíció alapján – immár a szépség sem adott, hanem létrehozott; korábbi nemzedékek hozták létre

⁷ Márkus György: „A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma”, in: uő: *Kultúra és modernitás*, T-Twins, Lukács Archívum, Budapest, 1992. 9. o. (ford. Módos Magdolna). („Culture: The Making and the Make-Up of a Concept”, *Dialectical Anthropology*, 1993. XVIII. 1.)

⁸ Vö. Márkus György: „A kultúra társadalma: a kulturális modernitás konstitúciója”, in: uő: i. m. 67–90. o. („A Society of Culture. The Constitution of Cultural Modernity”, in: G. Robinson and J. Rundell (szerk.): *Rethinking Imagination*, Routledge, London, 1994, 15–29. o.) Márkus koncepciója nagy hatással volt könyvem elméleti kereteire, annál is inkább, mert számos olyan problémát fogalmazott meg, ill. írt le, amelyre pályám kezdete óta keresem a válaszokat.

⁹ Vö. George Márkus: „The Paradoxical Unity of Culture: The Arts and the Sciences”, *Thesis Eleven*, 2003. 75. 7–24. o.

szép művek formájában, jövendő művek révén pedig gyarapítható és változtatható.¹⁰ Hannah Arendt egyenesen azt mondja, hogy

a kultúra tárgyalásának a művészet jelenségéből kell kiindulnia, mivel a műalkotások *par excellence* kulturális tárgyak.¹¹

Amihez a fentiek szellemében csak azt kell még hozzátenni, hogy a művészetek termékei éppen a kultúra társadalmában válnak modern értelemben vett műalkotásokká.

*

E folyamatban Johann Joachim Winckelmann-nak (1717–1768) meghatározó szerepe van. Igaz, Kristeller írásának csak egy mondata utal rá.

Problémánk története szempontjából Winckelmann klasszikus művészetről szóló tanulmányait az a lelkesedés teszi fontossá, amelyet a német olvasókban az antik szobrászat és építészet iránt keltettek, nem pedig azon vélemények, amelyeket a képzőművészetek és az irodalom viszonyára nézve esetleg megfogalmaztak.¹²

¹⁰ Odo Marquard ragyogó és mélyen elgondolkodtató megjegyzéseinek egyike, hogy a világ e folyamatban megszűnt „szép világ” lenni, s adottból emberi készítménnyé és feladattá vált – a természeti szép vonatkozásában is – vö. Odo Marquard: „Aesthetica und Anaesthetica”, in: uő: *Aesthetica und Anaesthetica*. Philosophische Überlegungen [1989], 3. kiad., Wilhelm Fink, München, 2003. 13. o. E gondolat mögött fölsejlik Marquard mesterének tanulmánya (vö. Joachim Ritter: „A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban”, in: uő: *Szubszjektivitás*. Válogatott tanulmányok, Atlantisz, Budapest, 2007. 113–143. o.), amely a tájat mind a művészetben, mind önmagában az esztétikai – tehát a cél nélküli, szabad, élvező – szemléletben megjelenő természetnek tekinti. „[A] táj története az a mozgás, amelyben esztétikai értelemben sorra fölfedezik és láthatóvá tesz a Föld meghatározott vidékeit” – i. m. 128. o. (ford. Papp Zoltán).

¹¹ Hannah Arendt: „A kultúra válsága. Ennek társadalmi és politikai jelentősége”, in: uő: *Múlt és jövő között*, Osiris, Budapest, 1995. 218. o. (ford. Módos Magdolna)

¹² Kristeller: „The Modern System of the Arts” [1951–1952], in: uő: *Renaissance Thought and the Arts*. Collected Essays, Princeton UP, Princeton (N. J.) 1990. 216. o.

Kristeller állításása annyiban jogosult, amennyiben a művészetek egyesítésének közös XVIII. századi vállalkozásában Winckelmann nem vesz részt, s minden kritikai, teoretikus és történetírói erőfeszítése a képzőművészetre, azon belül pedig az antik görög plasztika normatív voltának elismertetésére irányul. A szobrok és domborművek cselekményének, ikonográfiájának feltárása érdekében gyakran fordul Homéroszhoz, s a mítosz költői és plasztikus felidézésének közös alapot tulajdonít, amely maga a görög világ. Ez azonban inkább a régi *ut pictura poesis*-hagyományhoz illeszkedik, s távol áll a művészet fogalmának egyesített konstrukciójától, amelybe Winckelmann eszméit majd csak a következő két nemzedék (Herder, Goethe, Schiller, majd a Schlegelek, Schelling, Hegel) csatornázza be. Herder kívánatosnak tartotta s maga ambicionálta, hogy Winckelmann görög művészettörténete nyomán szülessék meg a görög költészet (és bölcsesség) története, Friedrich Schlegel pedig első művében (*Von den Schulen der Griechischen Poesie* [1794]) Winckelmann *képzőművészet*-történetét adaptálva föl is vázolja a görög *költészet* stílustörténetét.¹³

Am mivel a művészetek extenzív egyesítése csupán egyik eleme a modern művészetfogalom kialakulásának, legalább olyan fontosak azok az intenzív változások, amelyeket Winckelmann, ill. az ő elképzeléseit elmélyítő, következményeit végiggondoló hatása kezdeményezett. Bizonyos értelemben éppen fordított törekvésről van szó: Winckelmann szinte csak az antik görög szobrászatot tekinti művészetnek, legalábbis csak abban véli fölsíerni a Művészet lényegét. Számptalan kizárás és mellőzés révén sűrti össze a művészetfogalmat.

¹³ Vö. Johann Gottfried Herder: „Älteres kritisches Wäldchen” [1767/68], in: uő: *Werke*. I-X. k. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985. skk. [továbbiakban Herder: *Werke*] II. 40. o. Friedrich Schlegel említett művét ld. in: *Kritische Schriften und Fragmente I., Studienausgabe*, hg. v. Ernst Behler u. Hans Eichner, Schöningh, Paderborn-München-Bécs-Zürich, 1988. 1-8. o. A görög költészet és művészet stílusfokozatainak párhuzamára egyébként - Scaligerre hivatkozva - Winckelmann is utalt.

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 is voltak) nem veszi figyelembe, s még kevésbé azokat az összefüggéseket, ahogyan a jelenkori világba beilleszkednek, hanem igen általános értelemben, bár annál nagyobb nyomatékkal, és saját kora kritikai ellentépeként beszél az antik görög világról mint e művek tartalmáról, mint valamiről, ami ezekben a művekben testesül meg. Nem a teljesen soha meg nem szűnő és a reneszánszban feltámadó antikvitásisztelet hagyományát folytatja, még ha a legnagyobb csodálattal jórészt ugyanazon műveknek adózik is. Winckelmann ugyanis - miközben szinte kritikátlanul elfogadja a *listát* (a Belvedere szobrait) - kiszakítja magát a sok évszázados láncolatból, mert a műveket nem hatástörténetükben, a hozzájuk tapadó tradíció kontextusában, hanem elvileg önmagukban szemléli. Ügyszólván visszatér a forrásokhoz. Elválasztja őket alkalmazásaik, jelentéstulajdonításaik, újkori idézéseik és változataik, reprodukcióik szövevényétől. Saját szemmel akarja őket látni. Ezzel megsemmisíti a hagyományt, és hagyományt alapít. Az új hagyomány végtelenül redukált sűrségéből - amelyhez Winckelmann jó adag korlátoltsággal és erőszakossággal ragaszkodott - következett a modern értelemben vett művészi tradíció (és mellette mindenfajta más tradíció) Nagy Bummja - az egyre csak sokszorozódó új hagyományok azóta is egyre gyorsuló tágulása a térben és időben.

Ma úgy tűnik, hogy e páratlanul intenzív redukcióra a művészet új, filozófiai felfogása kedvéért volt szükség. A vizuális művészetek gazdag anyagának, Winckelmann kora képzőművészeti környezetének e szinte abszurd leszűkítése s az így nyert homogenizáló rendezőelvek készítették elő a képzőművészetben - és ennek mintájára

más művészetekben is – az egyesítéshez vezető és a műalkotások jelentéséhez való viszonyt alapjaiban felforgató paradigmaváltást. A művészetek világa – mint a homokóra alsó kúpjában a szűk nyíláson átpergő homok halma – újra kiszélesedett, kiterjedt, de az egész és részei is új jelentést nyertek.

A művészeti képződmények jelentése ugyanis mindazidáig nem volt elválasztható közösségi funkcióiktól, vagyis azon „eredeti életösszefüggéstől”, amelyben létrejöttek, vagy amelybe a tradíció láncolatán keresztül áthelyeződtek. Még ha ezen életösszefüggésnek rendkívüli súlyú általános metafizikai vagy vallási érvenyt tulajdonítottak is, a barbárok, hitetlenek, pogányok vagy egyszerűen a tanulatlanok képében mindig jelen volt – méghozzá az érvényességet éppenséggel megerősítő jelleggel – azon kívülálló csoportja, akik számára ez az érvényesség nem létezett, és adott módon nem is létezhetett. Az adott, evidens közösség, s vele együtt a referencia megszűnésével a jelentés destabilizálódott, ugyanakkor egyfajta feladott dologként, életfeladatként elvileg minden ember számára lehetővé, azaz univerzálissá vált. E szempontból figyelemre méltó, hogy Winckelmann (1) destruálja az antikvitás hagyományos fogalmát, amennyiben különválasztja a görög ókort a rómainól (és etruszktól), s a konkrétan historizált antik szépségeszményt ugyanakkor entuziasztikus személyes tapasztalatban realizálódó immanens-objektív, nem pedig metafizikai normaként mutatja be; (2) a görög ókor történelmi, politikai (és éghajlati) meghatározásával olyan feltételeket rendel a normatív műalkotáshoz, amelyek megnövelik a régi és új közötti távolságot, akadályokat gördítenek a szabad felhasználhatóság, alkalmazhatóság elé (ahogyan például a barokk használja az antikot), ezáltal pedig a műalkotások a fennállótól határozottan megkülönböztetett világ tanúiként és megtestesítőiként nyerhetik vissza jelentésüket. Ehhez a világhoz már senki nem tartozik, s ezért mindenki választhatja. Mindenki lehetséges világává (ha tetszik: másvilágává) válik, föltéve, ha hódol a műalkotásoknak, amelyekben testet ölt.

Ez az egyetemes érvényesség a múltra is kiterjeszti hatását, s az antikvitás történelmi véletlenek által létrejött „legjobb korszaka” a művészet egész történetének, retrospektíve az emberiség teljes kultúrájának normájává válik.

Ha az istenségnek úgy tetszene, hogy a halandók előtt ebben a formában jelenik meg

– írta Winckelmann *A Belvederei Apollón leírásának* egyik változatában –,

az egész világ imádná lába nyomát. A fölvilágosulatlan indiánok és az örök tél sötét teremtményei egyként magasabb természetet ismernének föl benne, és ilyen képet kívánnának tisztelni. A legrégebbi korok bölcsei fölismernék benne a Napistent emberi alakban.¹⁴

Winckelmann legtöbbször a klasszika-archeológia és a művészettörténet történeti-kritikai diszciplínájának megteremtőjeként, legalábbis önállósítójaként, vagy a neo-klasszicista művészeti irányzat programadójaként, az újhumanista képzési és nevelési eszmény kezdeményezőjeként, vagy még a különleges német-ógörög szellemi kapcsolat, a német görögségvágy, görögségmánia első képviselőjeként, a német klasszika előfutáraként szokták bemutatni. Maga is szinte klasszikussá vált, akinek a XIX. században és a XX. század első felében kultusza és ünnepei voltak. Élete, melynek ötvenegyedik évében rablógyilkosság vetett véget, és karriertörténete – a stendali varga nélkülöző fiától a világhírű római tudósig – mindmáig gyakran válik szépirodalmi témává. Recepciójának sokáig titkos ösztönzője (olykor nem titkolt gátja¹⁵) volt homoerotikus beállítottsága, hogy aztán az

¹⁴ Winckelmann: „Apollo-Beschreibung in: Pariser Manuskript. Erste Fassung”, in: *Frühklassizismus*. Position u. Opposition. Winckelmann, Mengs, Heinse. Hg. v. Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller unter Mitarbeit v. Thomas Franke, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995. [továbbiakban Pfotenhauer et al. (szerk.): *Frühklassizismus*] 156. o.

¹⁵ „A homoszexuális szem elsősorban kontúrt, térkitöltést lát, körvonalat, lineáris szépséget, plasztikát; nincs érzéke az oldott forma, a lágy átmenetek, a tisztán festői benyomások iránt. S ha ennek fényében nézzük a dolgokat, azt látjuk, hogy a »klasszicizmus« egész

utóbbi évtizedekben imitt-amott föltűnjék – értelmezésének egyik vonatkoztatási pontjaként.

Mindezeket a kérdéseket, amelyeket a hatalmas régebbi és újabb Winckelmann-irodalomban¹⁶ alaposan feldolgoztak már, e könyv is érinti, de csak annyiban, amennyiben összefüggésben állnak fő tárgyával, a művészet modern fogalmának keletkezésével. Azt fürkészem, hogy bizonyos művészeti képződmények miként adják föl vagy távolítják el eredeti szerepeiket, hogy megjelenítsék a transzformációjuk révén kialakuló magaskultúrát, s miként válik e folyamatban a művészet kitüntetett filozófiai tárgygyá és problémává. Fichte, Schelling és Hegel felől olvasom Winckelmann-t. Könyvem tehát történeti-filozófiai munka, de nem filozófiatörténet. Ezt példázák a fejezetek tagolódását megalapozó vezérfogalmak (identifikáció, autopszia, kulturális tér, eredetiség, barokk, ízlés), melyek eredetileg nem tartoznak a filozófiai hagyományba. Vizsgálódásom azt mutatja ki, hogy miként válnak filozofikus fogalmakká, s esetenként filozófiai tárgygyá; hogy miként kerülnek szoros kapcsolatba olyan bölcséleti problémává váló témákkal, mint a történelem, az individuum; hogy miként érintkeznek olyan

rögeszméje egyetlen német vidéki régiségbűvár [Provinzantiquar] szexuális elferdültségére vezethető vissza.” – Egon Friedell: *Az újkori kultúra története*. IV. Felvilágosodás és forradalom [1931], Holnap, Budapest, 1992. 209. o. (ford. Adamik Lajos)

¹⁶ A régebbi irodalomból Herder, Goethe, Walter Pater írásait és Carl Justi klasszikus Winckelmann-életrajzát kell mindenekelőtt említeni. A tudás mai állását – a Winckelmann levelezését (1952–1957), valamint kisebb írásainak reprezentatív gyűjteményét (1968) posztumusz kiadó Walter Rehm rendkívüli eredményei után – elsősorban Helmut Pfotenhauer és munkatársai 1995-ös *Frühklassizismus*-kötetének mintaszerű kommentárjai, Alex Potts 1994-es és Édouard Pommier 2003-as monográfiája, Élisabeth Décultot 2000-ben megjelent – Winckelmann kivonatfüzeteit feldolgozó – tanulmánya, Susanne Marchand a német archeológia és filhellénizmus 1750 és 1970 közötti történetét feldolgozó munkája, Esther Sophia Sünderhauf a német Winckelmann-recepció egy évszázadát (1840–1945) szisztematikusan bemutató könyve, valamint a mainzi Philipp von Zabern kiadónál folyamatosan megjelenő modern Winckelmann-kiadások jegyzetapparátusa képviseli.

klasszikus filozófiai fogalmak radikális megváltozásával (hagyományos metafizikai tartalmuk kiürítésével), mint amilyen az idea vagy a szépség. E vezérfogalmak létrejötte vagy funkcióváltása rekonstruálja azt a kulturális és szellemi környezetet, amelyben a művészetek funkcióváltására és a modern művészetfogalom keletkezésére sor kerülhetett. Maguk a fogalmak pedig, szándékom szerint, rekonstruálják azt a Winckelmann teljesítményéhez kapcsolható készletet, vagy óvatosabban fogalmazva egy fogalmi készlet Winckelmannhoz kapcsolható részét, amelyből a művészetfilozófiai esztétika megalapítói – Schelling, Solger és Hegel – gazdálkodhattak.

E vezérfogalmakat ugyanis Winckelmann munkásságából vagy munkásságával szoros kapcsolatban bontakoztatom ki. Ám nem mindegyik olyan pozitív teljesítmény Winckelmann számára, mint a történelmi múlt egy korszakával való *identifikáció*, valamint az *autopszia*, a műalkotások saját szemmel látásának banálisnak tűnő – de csak tűnő! – követelménye. Winckelmann szemében a *barokk* épp az ő művészetfelfogásának tiszta ellenfogalmát testesíti meg: azt, amivé a művészet lezüllött, és amivel szemben vissza kell nyerni a helyes szemléletet. Bernini a nagy sátán, ő képviseli mindannak ellentétét, ami a görög szobrászat. Ezzel jön létre a klasszikus-antiklaszszikus nagy jövőjű ellentétpárja. A társadalmi konszenzuson alapuló *ízlés* pedig egy olyan fogalmi készlethez tartozik, amelyet a felvilágosodás korszaka úgyszólván felkínált Winckelmann-nak, ám amelyet ő elutasított. Ha sikerül helyes választ találnom arra, hogy miért tette ezt, az megint csak az ő – ízlésfilozófiáktól radikálisan különböző – művészetfogalmát világítja meg. Az *eredetiség* fogalmát viszont azért vizsgálom, mert igen bonyolult kérdésről van szó, s tisztáznom kell, hogy a régi és új vitájában a régi melletti állásfoglalás, az újítás elutasítása miért *nem* konzervatív pozíció, sőt miért és hogyan tartalmaz valami nagyon is új elemet. Végül a *kulturális tér* fogalma nem Winckelmann-rekonstrukció, de az e teret benépesítő, válogató, sok mindent láthatatlanná tevő és a szépművészeti múzeum modern fogalmát megelőlege-

ző muzealizáló eljárás az ő teljesítménye, noha a múzeumtörténetek lapjain nem szerepel.

Mint terjedelmük is mutatja, a könyv legtöbb terhet két óriásfejezet, az *Autopszia* és az *Ízlés* hordozza. Ez magyarázatra szorul.

Winckelmann olyan retorikai nyomatékkal tér vissza mindig ahhoz, hogy a jelentős műalkotásokat saját szemmel kell látni, ami előbb-utóbb gyanút kelt az olvasóban. Nem (csak) a tudományon belüli polemikus stratégiáról van szó, noha Winckelmann az autopszia hiányával vagy elégtelen voltával egyébként rendszeresen denunciólja elődeit és kortársait. Sokkal többről: egy olyan, szinte ritualizált elvárásról, amely beavat a kultúrába. Ez az új viszony a műalkotásokhoz kezdetben gyakran jár szekularizált (vagy éppen „pogány”) vallási felhangokkal, miként az előbbi Winckelmann-idézet is mutatta. A művészet új képzete „valláspótlékként”, új esztétikai teológiként, művészetvallásként jelenik meg, s komplementer módon csakhamar jelentkezik a vallás esztétizálásának, poétizálásának tendenciái is.¹⁷ Más oldalról viszont az autopszia az autonóm, bensőből vezérelt magatartás követelménye, amennyiben nem fogad el semmilyen tekintélyt saját maga és a műalkotás között. E követelmény pedig megváltoztatja a művészeti képződmény státuszát is. Miközben körülhatárolódik a látnivalók egy köre, melyet kizárólag vagy elsősorban a művészet kedvéért kell megtekinteni, e látnivalók ki is válnak környezetükből, helyi összefüggéseikből. Autoritásuk művészeti autoritásként szilárdul meg, s a művészet világának paradigmáivá válnak. Ez alapvetően megváltoztatja a befogadó viszonyát a műalkotáshoz. A befogadó számára immár nem a művészek tevékenysége és környezetének műtárgyai, vagy – megrendelőként – az éppen keletkező vagy jövőbeli művek jelentik első rendben a művészetet (néhány híres, legtöbbször hallomásból vagy reprodukció-

¹⁷ Ezt vizsgálja a szépirodalom vonatkozásában Bernd Auerochs: *Die Entstehung der Kunstreligion*, Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen, 2006., vö. 97. o.

ból ismert képpel, szoborral vagy épülettel együtt, amelyek persze gyakran szolgálnak újabb művek mintájául), hanem a kanonikus művek, amelyeket saját szemmel kell(ene) látni. A látás hangsúlyozásával fölértékelődik az érzéki tapasztalat, és elkülönül a vizuális művészetek befogadásának kulturális gyakorlata. Mindez a tekintetben is fordulatot hoz, hogy a művészetet homogenizáló erő a távolból és múltból ered: elvi különbség jön létre a régi és az új között, méghozzá a régi prioritásával. A saját szemmel látás egyben azt is jelenti, hogy a néző bevonódik egy régi világ aurájába, s a múltat a recepcióban jelenvalónak tekintheti. Addison szép gondolata, hogy egy római érmet szemlélve elkerüljük az auktorok közvetítését, s magához a császárhoz, vagy a szenátushoz folyamodunk (ld. III. fejezet, 47. jegyzet), kiterjeszti értelmét: ha szemünkkel (vagy ujjunkkal) megtapintjuk az antik szobrot, a régi világ egy darabjával – szimbolikusan magával e világgal – kerülünk közvetlen kapcsolatba. De az eminens régi művek e folyamatban nem maradnak változatlanok, hanem az eredeti környezetükhöz (vagy a palotákhoz, kertekhez, ahová kerültek) tartozó műrecekkel izolált remekművekké lesznek.

Nem nehéz belátni, hogy az autopszia hangsúlyos követelménye a modern múzeumhoz és a múzeumi kultúrához vezet, mielőtt az még megvalósult volna. Winckelmann szövegeiben prefigurálva jelen van már a művészeti látásnak az a múzeumi kultúrája – természetesen a modern múzeumi hagyomány, a múzeum önreflexiója nélkül –, amelyet Hans Belting megkapó módon mutat be *A láthatatlan remekmű* című könyvében.

Visszatekintve a múzeum kezdeteire szembevetve a múzeum eszméjének azonossága a mű azon eszméjével, amelyet először a remekmű [*Meisterwerk*] megváltozott fogalmával neveztek meg. Csak a múzeum falai mögött különült el a művészet olyannyira minden más társadalmi használatától, hogy kibontakoztathatta – méghozzá egy szerszemszerű módon – a művészeti szemléletet a maga tisztaságában. Tökéletesen írnánk ugyanis le a múzeumot, ha csupán egy gyűjtemény helyét értenénk rajta. A múzeum a művészet újonnan

definiált felségterülete volt, amelyben a modern kultúra megtalálta a maga meditációs terét.¹⁸

Belting természetesen világosan látja Winckelmann szerepét ebben a folyamatban.¹⁹ Könyvünk – ha nem is a múzeumtörténet, hanem a művészetelmélet szempontjából – ezt a kérdést vizsgálja meg tüzetesebben.²⁰

Az évszázadok óta tisztelt görög szobroknak és domboorműveknek a művészet abszolút mértékévé, lényegévé avatása gyakorlatilag normatív ízlésítéletet jelentett, amelyet Winckelmann elszántan és gyakran bizony korlátoltan terjesztett – szinte követelően törekedett annak általános elismertetésére. A jó ízlés meghatározásáról, mintájáról volt szó, amelyet Winckelmann kezdetben a

¹⁸ Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk*. Die modernen Mythen der Kunst, C. H. Beck, München, 1998. [továbbiakban Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk*] 82. o.

¹⁹ Azt mondja (i. m. 76. o.), hogy a művészeti diszkusszió Winckelmann híres *Belvederei Apolló*-leírásával veszítette el a gyakorlattal való összefüggését. „A filozófiailag képzett közönséget a művésztörténet kárpótolja, amelynek tankönyvét Winckelmann írta. A márvány Apollóban a Művészet egy páratlan műben megtalálta a maga ideálját”.

²⁰ Vö. Günter Busch: „Die Museifizierung der Kunst und die Folgen für die Kunstgeschichte” című előadását. Ő a gyakorlati kapocsra is rámutat Alexandre Lenoir (1761–1839) személyében, aki 1796-ban a Musée des Monuments Français berendezésével tudatosan winckelmanni szellemben adott mintát a későbbi múzeumoknak a kronologikus fejlődés, a korszakok és stílusok szerinti elrendezésre. A foyer-ban Winckelmann büsztjét is fölállította. In: Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier, Martin Warnke (szerk.): *Kunst und Kunsttheorie*. 1400–1900, Harrassowitz, Wiesbaden, 1991. 219. o. skk. A teoretikus tanulságot ebből egy becses megjegyzés erejéig Horst Bredekamp vonja le: „Winckelmann klasszikus-republikánus és ugyanakkor a célok birodalmából kiemelt művészetfogalmának legjelentősebb hatása, hogy megalapozta a modern művészeti múzeum elméletét. A francia forradalom alatt mintegy a fölszabadult emberiség közlekedődény-rendszereként a művészeti múzeum vette át mindama megbecsülést, amelyre mindaddig enciklopédikus intézményként a Kunstammer tarthatott igényt.” – Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Wagenbach, Berlin, 2000. 89. o.

régiek utánzása révén a modern művészeti gyakorlatra is kiterjeszhetőnek tekintett, s kiterjedése valóban be is következett a neoklasszicista stílusirányzatban a Winckelmann halálakor még gyermekkorú, vagy meg sem született nemzedék olyan művészei révén, mint John Flaxman, Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen, Christian Daniel Rauch vagy Ferenczy István. A későbbiekben azonban inkább a klasszikus művek szemlélésében – anakronisztikusan szólva a múzeumlátogatásban –, valamint a rossz ízlés (a barokk) ostorozásában látta a minta követésének alapvető formáját. Ebben az értelemben az ízlés fogalma sokszor szerepel ennek a könyvnek a lapjain. Az ízlés ekkor probléma, méghozzá az ízlés tárgyának problémája, amelynek tartalmi meghatározására van szükség. Az *Ízlés* című fejezetben azonban nem az ízlés *tárgyáról*, hanem *magatartásáról*, úgyszólván az ízlés metafogalmáról van szó, amellyel az ízlés filozófiája foglalkozott. Az ízlésnek ekkor nem tartalma és konkrét meghatározása jelent problémát (a jó ízlést már meghatározottnak tekintik), hanem a lehetősége. Az ízlésfilozófiák kifejtett formájukban nem szabályokat akarnak adni az ízlésnek, mint a szabályesztétikák, nem is ideális megtestesüléseire akarnak rámutatni, mint Winckelmann, hanem – egyikkel is, másikkal is ellentétben – a tiszteletben tartott egyéni ízlés szabadságát akarják összehangolni az ízlés mint közös érzék és közfelfogás lehetőségével. Azt kérdezik, hogy miképpen lehetséges jó ízlés, s miképpen lehet megegyezni és egyetérteni benne. Az általuk vizsgált út elején és végén is a jó ízlés áll, s mindkétszer valami létrehozott és nem adott dologként. Az elején mintegy empirikusan már meglévőként, annak elismeréseként, hogy a szépségnek nincs metafizikai létrángja, hanem véletlenszerűen vesz körül bennünket, s a megítélésben jelenik meg; a végén pedig az együttélés erkölcsének és politikájának esztétizálásaként, a szép élet megteremtésének lehetőségeként. Az ízlésfilozófia nem művészetfilozófia: esztétikai problémája nem a szép mű, hanem a szép társadalmi élet, amibe persze beletartozik a művészet élvezete is, de a természeté talán még inkább. Winckelmann

esztétikája a mű szépségének esztétikája, az ízlésfilozófiáé a legkülönbébb dolgokban megjelenő szépség hatásesztétikája. Még hozzá olyan hatásesztétika, amelynek semmi köze a Winckelmann mű-esztétikája által elvárt hatáshoz, a kanonikus művek iránti entuziasztikus lelkesedéshez. Az ízlésfilozófia – az ízlés minden egyéb tárgyhöz hasonlóan – nem tisztán fogja fel a kanonikus műveket. A közvetlen haszontól elválasztja ugyan őket, a társadalmi együttélés magasabb érdekeitől azonban nem. Igaz, távolról Winckelmann művészetfelfogásának is vannak politikai vonatkozásai, amelyek azonban jellegzetes módon egy több mint kétezer évvel korábban élt nép berendezkedéséhez, szabadságához kapcsolódnak. A Winckelmann által le nem vont konzekvencia csak hatástörténetében mutatkozik meg, lehet forradalmi vagy utópisztikus, vagy vonatkozhat a kulturális emlékezet-re. Ezzel szemben az ízlésfilozófiák – kifejelett, mindekelelt brit formájukban – a modern liberalizmust, ill. a liberális konverzatívizmust készítik elő. Az egyik felfogás idealista, a másik realista. Mindkettő modern annyiban, amennyiben az egyik a metafizikus ideát fölcseréli az individuális, szobrokban megtestesülő ideállal, míg a másik számba veszi a szubjektívizálódott, individuális ítéleteket, valamint – ahogy legutóbb Heller Ágnes meggyőzően elemezte²¹ – evilágivá teszi, megfosztja metafizikai bázisától a szép fogalmát. Ám az kétségtelen, hogy az ízlésfilozófiákban a művészetnek nincs olyan centrális kulturális helye, mint Winckelmann kezdeményezésében. Mivel az ízlésfilozófiák a csiszoltság lassú fejlődésével számolnak, a művészethez és műalkotásokhoz való viszonyukban a folyamatosságot és a tradíciót, a gyakorlati valósághoz és a saját világhoz tartozást képviselik.

Fölmerülhet a kérdés, hogy ha az ízlés filozófiai értelemben sok minden egyébbel (művésztani traktátusokkal, klasszikus erudícióval, neoplatonista esztétikával stb.) együtt ama szellemi környezet egy része volt,

²¹ Vö. Heller Ágnes: *A szép fogalma*, Osiris-Gond, Budapest, 1998. 104. o. skk.

amelytől Winckelmann elpártolt, akkor miért a könyv utolsó fejezetében, s miért nem az előzmények között foglalkozom vele. Azért nem, mert nézetem szerint az utóbbi megoldás leegyszerűsítően, sőt hamis módon lineárisra változtatta volna a történetet.

*

A szépművészetek új rendszere, noha lezárt egy hagyományt és létrehozott egy újat, a kultúra egyetemes fogalmában homogenizálódó projektumát sohasem valósította meg, és nem is valósíthatta meg totálisan. A művészetek heterogén hagyományai közül is számos modernizálódott, s ha meggondoljuk, ez is beilleszkedik a kulturális modernitás konstitúciójába, amennyiben az pluralista és nyitott. Nyitott zárt vagy lezárt hagyományok fölnyitására is. A műalkotások autonómiájának diskurzusa nem akadályozta meg a művészeti heteronómia továbbélését – megőrződtek és továbbra is keletkeztek művek, művészetek, művészeti irányok, törekvések, valamint olyan művészetfelfogások, amelyekben a társadalmi használat, a morális, politikai, didaktikus, vallási cél, az épületes vagy szórakoztató funkció előtérben maradt vagy előtérbe került. A művészet intellektualizálódása nem szüntette meg a közvetlen élvezetet, a tiszta ízlésítélet a járulékos, a művek idealizálódása materialitásukat, érdekmentességük legkülönbözőbb ideologikus érdekeit, esztétizálódásuk korábbi és későbbi nem-esztétikai vonatkozásaik mozgósíthatóságát, hanem az ilyen és ehhez hasonló ellentétpárok a művészeti diskurzus kétpólusú mozgásterét alakították ki, amelyet esztétikai mozgásternek nevezek.²² A nagy művészetek rendszerét

²² Az esztétikai mozgáster problémájával számos teoretikus tanulmányban foglalkoztam: *Krédó és rezignáció*. Esztétikai-politikai tanulmány Walter Benjaminről [1974], Argumentum-Lukács Archívum, Budapest, 1999., „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”, Gondolat, Budapest, 1990., *Hamisítás*, Magvető, Budapest, 1995., *Piknik*, Magvető, Budapest, 2000.

állandóan ostromolták fölvetelüket követelő vagy éppen az egész konstrukciót megkérdőjelező művészetek.

A „szimultán minőségérzék” – Gadamer nézetével elentétben – nem szüntette meg az ízlést.²³ E túlzó kultúr- és modernitáskritikai megállapítás filozófiatörténeti háttérében Hegel esztétikájának ízléskritikája áll,²⁴ bizonyítéka pedig az lehetne, hogy az ízlésfilozófiák a XIX. század elején lezáródtak, és azóta az ízlésnek valóban nincs filozófiája, csak szociológiája vagy kultúrantropológiája. Ennek azonban az az oka, hogy az ízlés tovább szubjektivizálódott, és viszonylag objektív „standardjának” bármennyire is óvatos megközelítése a XVIII. századinál nemcsak összehasonlíthatatlanul nagyobb nehézségekbe ütközött, hanem éppenséggel lehetetlenné vált.²⁵ Már csak azért is, mert pluralizálódott és eviden-

²³ Vö. Gadamer: *Igazság és módszer*, 79. o. E tétel ellenoldalán Adorno képviselt olyan rigid művészetfilozófiát, amely éppen azt szorgalmazta, amit Gadamer kárhóztatott, a művészi tapasztalat autonómiájának egyenesen föltételül szabva az élvező ízlés elutasítását. Ennek bírálata lett aztán Hans Robert Jauß nagy témája.

²⁴ „[A]z ízlés emberének vagy bírójának [Kunstrichter] helyére a műértő [Kenner] lépett”, Hegel: *Esztétikai előadások*. I–III. k. Akadémiai, Budapest, 1952–1956. [továbbiakban Hegel: *Esztétikai előadások*] I. 35. o.

²⁵ Amennyiben mégis találkozunk analitikus ízléseméletekkel, azok fenntartják az esztétikai tapasztalat és az érzéki észlelés tapasztalatának analógiáját, és az esztétikai ítéletet kvázi-érzéki ítéletté redukálják. Még akkor is, ha mint Frank Sibley – ld. sokat hivatkozott írását („Aesthetic Concepts”, *The Philosophical Review*, 1959. LXVIII. 4. 421–450. o.) – nem szabályokhoz és feltételekhez, hanem egyedi mintákhoz és precedensekhez köti az ízlés gyakorlatát, s hangsúlyozza az őt érzék tapasztalatának és az esztétikai tapasztalatnak bizonyos különbségeit is. Az esztétikai tapasztalattal kapcsolatos konszenzusok történelmileg és társadalmilag összehasonlíthatatlanul sokrétűbbek, mint az érzéki adatokban való egyetértés, ezért e XVII–XVIII. századból eredő analógia magyarázó erejének történelmi deficitje szembeszökő. (Enek érdekes következménye, hogy a XVIII. századi ízlésfilozófiák nyilvánvaló morális és politikai érdekeivel szemben mai utódaik számára evidenciának számít a *disinterestedness*, az esztétikai ítéletek érdekmentessége.) A kvázi-érzéki ítéletre redukált esztétikai ítélet ellen Arthur C. Danto lépett föl a meghatározottabban: érzékileg megkülönböztethetetlen artefaktumok közül választotta ki a művészt és nem-művészt, s ezzel egy modern

sen megszűnt az a közös feltétel, amelyet Hume, Winckelmann vagy Kant is osztott, hogy jó ízlés csak egy van.²⁶ Az individuális ízlések öntudatos pluralizálódása, a történelmi stílusok között megsokszorozódó preferenciák, a hagyományos és új ízlésközösségek (még hozzá nemritkán politikai vagy etikai esztétika alapján) mélyen meghatározzák kultúránkat, miközben az univerzális magaskultúrának is feltűnt, majd letűnt egy – Hannah Arendt által nyárspolgárinak nevezett, de a német *Bildungsbürgertum* kevésbé elítélő fogalmával is leírható – ízlésközössége, „esztétikai ideológiája”, amely nem öncélnak, hanem művelődési és társadalmi célnak tekintette a kulturális objektívációk ismeretét. (Ily módon fogyasztotta és nem befogadta a magaskultúrát, ugyanakkor fenntartotta az utóbbi lehetőségét.)

Az ízlés filozófiája körülbelül akkor szűnt meg, amikor megszülettek az első nagy művészetfilozófiák. Ez azonban távolról sem jelenti azt, hogy a kettő váltotta volna egymást, s ugyanazon történet egymás után következő fejezetei lennének.²⁷ Itt még az empirikus angolszász és az idealista német filozofálás tradíciójának különbségeire is utalni kell, noha ezt a fonalat nem fogom legombolyítani. Schiller köztes helyét az ízlésfilozófiák és művészetfilozófiák között külön exkurzusban próbálok megvilágítani. Mindenesetre a művészetfilozófiák

határesetből – hiszen nyilvánvalóan vannak olyan mai művészi képződmények, amelyek sajtószzerű perceptuális tulajdonságai csekélyek vagy nem léteznek – építette vissza a művészet elméletét.

²⁶ Egy példa arra, hogy az ízlés markáns individualizálódása, személyes preferenciává válása filozófiai általánosíthatóságának megszűnéséhez vezet, a szellemes amerikai filozófus, Ted Cohen javaslata. Beláthatom valaki ízlésének helyesebb, pontosabb, a tárggyal inkább összhangban lévő voltát, ám ebből még nem következik, hogy szeretnék az ő ízlésével rendelkezni. Vö. Ted Cohen: „The Philosophy of Taste: Thoughts on the Idea”, in: Peter Kivy (szerk.): *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell, Oxford, 2004. 173. o.

²⁷ Ezzel ellentétben – „a művészet moralitásától autonómiájáig” kontinuos utat föltételező – kurrens nézetet képvisel például Preben Mortensen: *Art in the Social Order. The Making of the Modern Conception of Art*, State University of New York Press, Albany, 1997.

korántsem gyanútlanok az elkülönülő esztétikai szféra s a kultúra modern társadalmának problematikus voltával szemben. Hegel esztétikai koncepciójában világosan mutatja ezt az esztétika megalapozása: az a történelmileg létrejött kényszer, hogy értelmet tulajdonítsunk a műalkotásoknak; valamint a művészet végének helye: a művészet legmagasabb meghatározottságának múltbeli, autonómiaigényét megelőző volta. Odo Marquard a régi és új művészet e szembeállításának alapján fogja fel a modern, esztétikai művészetet „saját vége kompenzációjának”, s mutat rá megvilágító módon arra, hogy

a filozófiai esztétika kivétel nélkül megkettőzött esztétika, amelyben a művészet mindig kétszer jelenik meg: Kantnál mint az antikra irányuló „szép” és a modernre irányuló „fenséges”, azaz „immár nem szép művészet”, mint „objektív” és „érdekes” (Friedrich Schlegel), mint „naiv” és „szentimentális” (Schiller), mint „klasszikus” és „romantikus” (Hegel), mint „apollói” és „dionüszoszi” (Nietzsche), mint „littérature déagée” és „littérature engagée” (Sartre), mint „esztétikai immanencia” és „esztétikai reflexió” stb., röviden, mint az esztétikai autonómia sikerének, ill. kudarcának esztétikája²⁸

A megkettőződés e dinamikája, amelynek példái szaporíthatók és korántsem csak a régi és új viszonyában értelmezhetők,²⁹már a kezdet kezdetén is föltűnt. Nemcsak arról van szó, hogy a heteronóm esztétikai környezet óhatatlanul hatott az autonóm esztétika olyan előfutárára, mint Winckelmann, aki minden vasfejű, humortalan radikalizmusa ellenére sem volt konzekvensen winckelmanniánus – e könyvben ismételtelen utalok majd koncepciójának, ízlésének és egész életvitelének barokk maradványvonalaira. Ennél sokkal fontosabb azonban, hogy a művészet új, „lényege” szerint való felfogása maga is tartalmazza a kettősséget. E felfogás a paradigmátikus műalkotás, a görög szobor két, ellentétes vonatkozására reflektál:

²⁸ Odo Marquard: „Kunst als Kompensation ihres Endes”, in: uő: *Aesthetica und Anaesthetica*. Philosophische Überlegungen [1989], 3. kiad. Wilhelm Fink, München, 2003. 118. o.

²⁹ Vö. pl. Adornónál: „a művészet kettős, autonóm és fait social karaktere”, in: *Ästhetische Theorie*, Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970. 16. o.

egyrészt arra, hogy egész a modern világban, másrészt arra, hogy eredeti világának csak része és töredéke – autonómiaja tehát kényszerű változás eredeti állapotának heteronómiajával 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.³⁰ A műalkotások tehát – megkettőződve – egyrészt monászok, teljes és önmagukban elegendő világok, másrészt viszont mégis ablakot nyitnak egy történelmi világra. Immanenciájuk és transzcendenciájuk kiterjesztése vezetett (Hegelnél, majd Lukácsnál) ahhoz a felismeréshez, hogy a népek és korok világlátását a maga érzéki gazdagságában a művészet őrzi meg, és ezért a művészet történelmi sorsa tartalmazza az emberiség emlékezetét.³¹ A művészeti kánonharcok azóta is ennek az emlékezetnek a szüntelen újrastrukturálását, megújítását, pluralizálását szolgálják. A műalkotás nemcsak a múltra, hanem a jövőre is ablakot nyit. Idealizációja szimbolizáció is egyben. A modern művészetfelfogás egyik tipikus kettőssége, hogy a műalkotás immanens világa transzcendens módon is olvashatóvá válik mint szim-

³⁰ Winckelmann Herkulesként azonosította Michelangelo kedvenc ókori művét. A legújabb értelmezési javaslat és rekonstrukciós kísérlet szerint az öngyilkosságon töprengő Aiaszt ábrázolja, vö. Raimund Wünsche, Kat. Ausst.: *Der Torso, Ruhm und Rätsel*, München, 1998., ill. uő: „Die Tragik des Ajas”, in: Wünsche, Kat. Ausst.: *Mythos Troja*, München, 2006.

³¹ Francis Haskell Winckelmann-nak a történészekre gyakorolt hatásáról szóló előadásában Winckelmann-tól eredezteteti azt a felismerést, hogy a műalkotások szisztematikus történelmi tanúságtétellel szolgálhatnak, vö. Haskell: „Winckelmann und sein Einfluß auf die Historiker”, in: Édouard Pommier (szerk.): *Winckelmann: Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung*. Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990 unter der wissenschaftlichen Leitung von Édouard Pommier, Winckelmann-Gesellschaft, Stendal, 1994. 61–70. o.