

bolikus társadalomkritika, és mint megelőlegezett vagy utópisztikus társadalmi perspektíva. Winckelmann számos olvasata között megtaláljuk a politikai forradalom és a radikális kulturális, művészeti reform olvasatát is. Az olvasatot azonban meg kell különböztetnünk az intenciótól. Winckelmann nem mondta, de kiolvasható belőle: ha visszanyerjük a „görög” szabadságot, akkor visszanyerjük a műalkotások kapszulájába zárt világ teljességét is; ha új „görög” művészetet teremtünk, akkor újratemtjük a görög embert és a görög világot is. Az első a francia forradalom, a másik a weimari klasszika olvasata.

Mint ahogy végképp nem mondta, de a forradalom és a (kultur)reform mellett ugyancsak kiolvasták belőle a harmadik nagy modern szociális esztétikai reflexiót, a nemzetit, melynek kapcsán Winckelmann német szimbólummá,³² a filhellén *német* öntudat, az ógörög és a német szellem különleges rokonságának, a német kulturális különútnak a letéteményesévé vált. Könyvemben nem térek ki e kalandos és korántsem unilineáris történetre, mely a német vallástól (amelynek Winckelmann szentje vagy prófétája) Winckelmann nemzetiszocialista reneszánszáig terjed, utóbbi kulminációs pontja pedig az 1941-es görög hadjárat és Görögország német okkupációja;³³ ezt sok szempontból és kiválóan feldolgozták már mások, noha a Winckelmann aligha olvasó Leni Riefenstahl fasiszta testkultuszának winckelmannianus eredete még feldolgozásra vár. Ugyanúgy nem foglalkozom olyan – az esztétikát transzcendáló – kérdésekkel, amelyek részben összefüggnek a „nacionalista” Winckelmann-nal, de részben független történetük is van: Winckelmann és a testkultúra, a sport, valamint a modern férfiideál kérdéskörével.³⁴

³² Kritikájához vö. Manfred Fuhrmann: „Winckelmann, ein deutsches Symbol”, *Neue Rundschau*, 1972. LXXXIII. 2. 265–283. o.

³³ Vö. Esther Sophia Sünderhau: *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmannschen Antikenideal 1840–1945*, Akademie, Berlin, 2004. 344. o. skk.

³⁴ Vö. például George L. Mosse: *Férfiasságnak tüköre. A modern férfi-eszmény kialakulása*, Balassi, Budapest, 2001. 34–46. o.

Van azonban a Winckelmann-recepció történetének egy olyan vonatkozása, amelyet e bevezetőben – legalább alapvonásaiban – érintenem kell, mégpedig annak megvilágítása érdekében, hogy miért tartottam érdemesnek újabb könyvvel gyarapítani az amúgy is könyvtárnyi Winckelmann-irodalomat. Arról a folyamatról van szó, amelyben Winckelmann eredetileg radikális, a hagyományt megszakító és új hagyományt alapító intenciói a XIX. század közepére az ellentétükbe fordulnak. Winckelmann hagyatéka a konzervativizmus, egy minden újítással – így a *Belvederei Apolló* által reprezentált görög szépségeszmény és ízlés megkérdőjelezésével, s a görögségkép nietzschei megújításával is – szemben álló kultúrtradicionalizmus, értékörzés szimbólumává, sőt gyakran kliséjévé válik, amelynek művészeti megfelelője az akadémikus klasszicizmus. Az új szellemi és művészeti áramlatokkal folytatott legitimációs küzdelmek során e hagyaték védelmezői autoritativ, offenzív vagy defenzív módon antimodern pozíciót foglaltak el, méghozzá a nemes egyszerűség, csendes nagyság önfegyelmű, mértéktartó, szenvedélymentes értelmében. E pozíció az előbb felsorolt értelmezési lehetőségektől (forradalmi, kultúrreformer és nacionalista interpretáció) radikálisan különbözőnek látszik. Azok közös jellegzetessége, hogy az idealizált, ezáltal autonómiával felruházott műalkotásokat vagy a Művészet esztétikai szféraként önálló területét a társadalmi változás szimbólumaként refunkcionalizálják, heteronómmá változtatják; ezzel összefüggésben pedig a műalkotások – mint például a *Belvederei Apolló* a párizsi Musée Napoléonban – a forradalmi új rend, a nemzeti dicsőség vagy az állam kulturális képzésének jelképeként rekontextualizálódnak. A winckelmanni örökség konzerválása ezzel szemben rögzíteni látszik a kulturális objektivációk idealizációját és autonómiáját. Am ha e kulturális magatartásba bele van kódolva az újításra való képtelenség, akkor nem mutatkozik-e meg már igen korán a modern magaskultúra autonómiaigényének, a dekontextualizált, univerzális érvényességű remekmű-

esztétikának az abszolút fenntarthatatlansága? Nem arra int-e, hogy az álom végig lett álmodva, a művészet és valóság elválasztásaként fölfogott „művészi korszaknak” pedig vége – ahogy Heinrich Heine mondta a radikális forradalmi nemzedék képviselőjében, amely mélységesen csalódott a klasszikában, amikor szembesítette azt a szociális kérdéssel.³⁵

A választ ketté kell bontani. Maga a winckelmannianus, klasszicista konzervativizmus nem autonóm, hanem heteronóm jelenség volt, méghozzá abban az értelemben, ahogy az imént a művelt polgárság társadalmi érvényesüléséről beszéltem. Jól definiálható társadalmi részérdekeket fejezett ki. Önfelismertetésének eszköze és nem öncélja volt a klasszikus kultúra, amelyet magába szívott a humanista gimnáziumban, amelynek hordozója és közvetítője volt, s amely kissé kiszélesedett, de föl is hígult. Az antikvitás újra valamiféle generánsantikvitássá vált (igaz, közben tisztázódott, hogy Winckelmann római másolatokban csodálta és értékelt föl a görög ókort), melyhez egyenrangú módon kapcsolódott a reneszánsz; a kulturális turizmus autopsziáját a Baedeker-dinasztia útikalauzai, a „kánon ügynökei”³⁶ segítették elő; a modernséget is a félmúlt, Goethe és a weimari klasszika képviselte; az antiidealista, naturalista kortársi művészi törekvések a hanyatlás tüneteinek mutatkoztak; művészeti újdonságként a „művészeti archeológia” kalandos feltárásai (Schliemann Trójái!) keltettek izgalmat. A *Bildungsbürger* utolsó – benső meghasonlás nélküli, öntudatos – nemzedékének legnagyobb és sok tekintetben legtipikusabb alakjaként Sigmund Freudra lehet gondolni, aki észlelte, de a legélesebben tiltakozott ellene, hogy esettanulmányait naturalista kulcsregényként olvassák, s akinek klasszikus ízlése és kultúrája

³⁵ E korszakot 1831-ben Goethe bölcsője és (leendő) koporsója közé helyezte. Vö. Heine: „Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831”, in: uő: *Sämtliche Schriften*, 3. k. Hg. von Karl Pönbacher, Hanser, München, 1971. 72. o.

³⁶ Nicholas T. Parsons: *Worth the Detour. A History of the Guidebook*, Sutton Publishing, Stroud, Gloucestershire, 2007. 193. o.

nem engedte meg, hogy saját elméletének szubverzív hatását a művészetekre akár csak meg is sejtse.³⁷

A winckelmannianus és másilyen polgári kultúra korszakának rég vége, s noha a polgári humanizmus egyenlőségelvén alapult, mindig és minden formájában egy kisebbség kultúrája volt. Univerzalizmusa és autonómiája ideológiának bizonyult, s fölvethető, hogy a polgári kultúra defenzív és rezignált utóélete nem szolgál-e bizonyítékul „a kultúra társadalmának” bukására, vagy eleve hamis, öncsaló voltára. Kérdés, hogy a bevezetőben vázolt és a könyvben részletesen kifejtett keletkezéstörténetének (legalábbis keletkezéstörténete egy fontos fejezetének) nem tisztán elmélet- és kultúrtörténeti érdekessége van-e, s a magaskultúra univerzálisnak és autonómnak elgondolt művészeti képződményei jelentenek-e valamit ma – ahogy Nietzsche mondja – az élet számára. E szorongató kérdéssel kapcsolatban talán egyedül az megnyugtató, hogy korántsem új, már Heinénél sem volt az.³⁸

Az esztétikai autonómatörekvésekkel szemben azonnal megjelentek heteronóm szempontokat érvényesítő kritikák: Winckelmann esetében, és hogy pontosak legyenek, Winckelmannhoz való viszonyában Lessing és Herder fejtett ki ilyen szellemű bírálatot. Adorno, az esztétikai autonómia nagy, retrospektív teoretikusa pedig egyben az autonómia neutralizálódásának és fetiszizálódásának legélesebb, sőt leggyanakvóbb kritikusa is volt.

³⁷ *Gradiva* című tanulmányomban részletesen elemeztem ezt a kérdést. Figyelemreméltó az is, hogy az az irodalmi mű, amelynek Freud a legrészletesebb tanulmányt szentelte, Wilhelm Jensen *Gradivája* az úgynevezett archeológiai regények körébe tartozik. In: *Műhelymunka*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 2004. Egy nemzedékkel korábban Karl Marx Winckelmann által mélyen befolyásolt klasszicizmusa érdemelne hasonló, új vizsgálatot.

³⁸ Ebből a szempontból is érdekes, hogy Georg Büchner (1813–1837), a forradalmi nemzedék fiatalabb géniusza a *Sturm und Drang* írójának, Jakob Michael Reinhold Lenznek (1751–1792) a szájába adta híres hitvallását az idealista művészet – „a *Belvederei Apolló* vagy Raffaello valamelyik madonnája” – ellen. „Lenz”, in: Büchner: *Művei*, Európa, Budapest, 1982. 163. o. sk.

A modern művészet és művészetértelmezés több mint két évszázadát autonómiatörekvések és ellentörekvések ingamozgásaként is le lehet írni. Hogy csak a winckelmanni autopszia motívumára utaljunk, pozitív és negatív értelemben újra és újra megjelenik a szem elsőbbsége, az „eyesight alone” gondolata.³⁹ Vajon megszűnt-e már ez az ingamozgás, és az autonómia nosztalgikus látszatát legföljebb csak az emlékezet, valamint a kultúra lassan mozduló intézményrendszere tartja fenn? Csak azért hiszünk még magukért beszélő művekben, az eredeti kontextus nélkül is feltáruló jelentésekben, mert vannak még városainkban antik templomot imitáló vagy „fehér doboz” múzeumok, amelyek erős kontextusba állítják e kontextusnélküliséget? Mindenesetre a kétely intézményesülésének intő jele lehet, hogy az 1998-as négykötetes oxfordi esztétikai enciklopédia autonómia-szócikkei a fogalom történeti ismertetése mellett kritikájára helyezik a hangsúlyt. Igaz ugyan, hogy az avantgarde jelentős teoretikusának, Peter Bürgernek *Az autonómia kritikája* című szócikke egy Beuys-elemzéssel fejeződik be, ahol ez olvasható:

a művészet autonómiáját ebben a mozgásban egyszerre föltételezik és lépnek túl rajta.⁴⁰

A művészet egyesített modern rendszere alapján megkonstruált művészetfogalom, a nagy művészetek katalógusa valóban veszíteni látszik érvényéből.⁴¹ Hogy is

³⁹ Vö. Caroline A. Jones: *Eyesight Alone*. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005.

⁴⁰ Peter Bürger: „Critique of Autonomy”, in: Michael Kelly (Ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*, I. k. Oxford UP, New York- Oxford, 1998. 178. o.

⁴¹ Heller Ágnes ezért javasolja, hogy ne beszéljünk a *művészet* autonómiájáról, hanem a *műalkotás* méltóságáról. Vö. az angol nyelvű írás részleteit most Heller: „A művészet autonómiája vagy a műalkotás méltósága”, *Jelenkor*, Pécs, 2006. XLIX. 3. 309. o. skk. E javaslatot alapos megfontolás után nem tudom elfogadni, mert igaz ugyan, hogy elsősorban az egyedi műalkotásokban érzünk önmeghatározó

ne veszítene, amikor időközben számos új, jelentős művészet keletkezett, önállósult egyes allográf művészetek (a dráma és a zene) előadásának művészete, új építészeti és iparművészeti mozgalmak formálták művészeti paradigmává a hasznosságnak és az alkalmazásnak az építészetben kiküszöbölni soha nem tudott elvét, a magasművészet ellenpárjaként kialakult továbbá a tömeg- vagy népszerű művészet, s a kettő között cserebomlási folyamatok indultak meg. Új művészeti irányzatok, művészetek, műfajok törték meg a hagyományt. A népművészet szinte kezdettől az őstársadalmak és idegen kultúrák művészete a XIX. század folyamán, a „természeti népek”, „primitívek” művészete a XX. század elejétől, a történetileg specializálódott női művészetek pedig az elmúlt évtizedekben ingatták meg a rendszer alapjait. A regény – első virágkora egyidejű volt Winckelmann-nal, de csak a következő nemzedékek kezdték elméletileg értelmezni, s a XIX. században vált elismerten „nagy” művészeté – történeteinek és alakjainak hétköznapiasága, „prózaísága”, kontingenciája előkészítette a művészetfelfogás nominalizálódását. A művészeti forradalmak gyakran a művészet elleni forradalomnak tüntették föl magukat. A mechanikus reprodukálhatóság állítólag deauratizálta a művészetet. A kánonviták – például a *culture war* leg-radikálisabb frontvonalain – gyakorlatilag minden izolált

és nem eszközjellegű célszerűséget, de ennek az érzésnek szükségszerű előzménye a történelmileg létrejött esztétikai tapasztalat, beállítottság, amely egyrészt maga is csak az autonómia-heteronómia feszültségterében képzelhető el, másrészt a művészet világához tartozó tradíciókat, intézményeket, „helyeket”, műfajokat, vagy formatórekvéseket (irányzatokat) föltételez, amelyek különböző és változó stabilitással maguk is a művészeti autonómia hordozói. Egy minimalista zenemű műalkotásként való méltánylásához preegzisztens módon hozzátartozik, hogy már hallottunk légyen ilyen műveket, s talán hozzátartoznak még azok a körülmények is (koncertterem, lemez), amelyek műalkotásként prezentálják. Nem érzem továbbá problémátlanul átvihetőnek az emberi méltóság fogalmát a morálfilozófiából a műalkotásra, noha értem, hogy a kísérlet célja egy minimális és kifejezetten nem-kritikai művészetmeghatározás. Hálás vagyok Heller Ágnesnek, hogy elgondolásainak kéziratossá megvitatása sok tekintetben hozzásegített saját álláspontom tisztázásához.

esztétikai normaképzést meggyanúsítottak. A művészet újradefiniálása megoldhatatlannak tűnő feladat elé állította a kortárs filozófiát, s úgy tűnik, hogy *a* művészet-ről mint olyanról, hovatovább csak történeti értelemben, vagy wittgensteiniánus modorban lehet beszélni. Mindezekben és sok hasonló esetben, amelyek nyitott és állandó mozgásban lévő halmazzá tették a magasművészetet, relativizálódott a tiszta művészet és műalkotás fogalma. A mű idealitásával szemben újra fölértékelődött materialitása – gondoljunk csak a test problémájának művészi önállósulására. Az egységgel szemben a sorozatszerűség került előtérbe. Az innováció, az újítás vezető értéke sem tarthatta meg a XIX. század második és a XX. első felében kivívott helyét. Jó néhány jelenkori művészi tevékenységben a mű objektívációjellege maga is átadta helyét az igen széles értelemben felfogott, rögzítetlen és a kommunikációs helyzetek változékonyságának szándékosan kitett *performance-nak* – az alkotás eszméjével szemben az esemény jelentőségét hangsúlyozzák. A *l'art pour l'art* ötletével ma aligha merne valaki előállni. Annál inkább az „antiesztétika” jelszavaival. Nem csoda, hogy az autonómiával kapcsolatban is egy sok tekintetben őszintétlen beszédmód alakult ki, amely ezt az egész fogalmat egyrészt valamiféle zárt kánon *antebellum* klubjába helyezve elvetette, másrészt viszont azonnal újraérvényesítette – például a közvetlen társadalmi megrendelésekkel és elvárásokkal kapcsolatban, a modern, intézményes mecenatúra és a művészi gyakorlat viszonyában.

Az esztétikai autonómia azonban, ha nem is *a* művészet, s nem is az egyes műalkotások szubsztantív fogalmaként – ellentétét, a heteronómiát kizárva – őrződött meg, de mégis megőrződött. Miképpen lehetséges ez? A művészetet, a művészeteket, a művészeti irányzatokat, tevékenységeket és az egyes műalkotásokat mindig lehet történelmi, antropológiai, ideológiai, és politikai összefüggésekben, azaz külső meghatározottságaik alapján, heteronóm módon értelmezni. A történelmi és kritikai reflexió vagy saját elkötelezettségünk is igazolhatja, hogy a műalkotások immanenciája vékony burok,

amely mindig áttörhető. Nemcsak a történeti vizsgálódások irányíthatják figyelmüket a művészet Winckelmann által kezdeményezett immanens történetéről a legkülönbözőbb nem-immanens történetekre, hanem mindenki teljes joggal teheti föl a kérdést, hogy az általa befogadott régi vagy új műalkotás milyen választ ad az általa megismert és átélt valóságra. Ám minél mélyebb a történelmi tudás vagy minél nagyobb az elkötelezettség a kritika és/vagy a saját ügyünk mellett, annál kényszerítőbb a kérdés, hogy mégis, mi teszi lehetővé a műalkotások „eredeti életösszefüggésükből” való kibogozódását, saját, konkrét – a régiek esetében történeti – meghatározottságaik felnyílását, s ezzel transzkulturális, transzhisztóriai érvényességük *lehetőségét*. Ez elválaszthatatlan a dekontextualizálástól, ill. átkontextualizálástól, a művészet funkcióváltozásától, amelynek tudatos fölismerése és általánosítása a filozófiai esztétika keletkezéstörténetéhez tartozik. *Ez az, ami a művészetek modern rendszerének hagyatékából máig aktuális*. Az autonómia kultusza, valamint *harca* a heteronómia ellen – amelyben le akarta azt győzni – elveszítette általános érvényességét, de az autonómia-heteronómia kiiktathatatlan (vagy csak pótolhatatlan értékvesztéssel kiiktatható) viszonyfogalomként vált a művészetben, amelyben az autonómia az egyik orientációs pontot jelenti. Visszatekintve a két filozófiai hagyomány, az ízlésfilozófia és művészetfilozófia a modern művészetfelfogás heteronómiájának, ill. autonómiájának kezdeteit jelentette, hiszen az ízlésfilozófiák az adott társadalmi kontextus részeként fogták fel a művészetet, a művészetfilozófiák pedig történelmi, kulturális kontextusok változásaiban. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az autonómia a kontextusváltások intermundiumaiban tenyészik. S ez egyáltalában nem kevés, hiszen ebből következik, hogy a műalkotás mindig több a befogadó valóságára adott válasznál, amennyiben még más, bármely adott befogadó által nem sejtett, váratlan válaszok is rejlenek benne. Egyetlen külső (utánzó, hasznossági, kényelmi, díszítő, szórakoztató, alkalmi, vallási, épületes, morális, antropológiai, politikai, szociológiai, nemze-

ti, osztályszerű, ökológiai, posztkolonialista, feminista, *queer*, didaktikus és bármely egyéb) cél elérésével – noha ezek a célok művészileg is mind inkorporálhatók és legitimek lehetnek! – nem ér céljához, sőt egyenesen esztétikai jellegének *vagy* értékének ismérve, hogy ezekhez képest többletet tartalmaz. Pontosabban, a szükségképpen időben meghatározott és lokális célok tökéletesen kielégíthették és kielégíthetik művészileg is – akár tudatosan, akár öntudatlanul – a célcsoportot. A művészetbe azonban beépült a törés, a diszlokáció többlete. Ami talán „csak” annyi, hogy más beállítottságú, más „elvárás-horizontú” befogadó személyeknek, közösségeknek, koroknak is megszólal, azok is képesek értelmezésére. A művészetnek e *szerezett* sajátossága, vagy másképp fogalmazva az a jellegzetessége, amelynek kialakulása létrehozta a modern értelemben vett magasművészetet, pótolhatatlan jelentőségű *példával* szolgál az egyenlőség és a tolerancia tekintetében – *für das Leben*.

Nem egyedül a művészet képes kontextusváltásra; erre némelyek a kultúra egyéb tárgyai, jelei és szövegei közül is alkalmasak. De ha nem vagyunk félreértésben, és ez tudatossá válik, akkor világosan meg is különböztetjük és elválasztjuk a különböző kontextusokat. Gondoljunk a horogkereszt vagy a magyar Szent Korona funkcióváltozására. Egykor vagy máshol így és így használták, ma és itt viszont így és így. Amit művészetnek tekintünk, abban a kontextusváltás lehetősége (beleértve a tradícióváltást) összefüggésben maradhat a művészi (vagy általunk már művészinek tekintett) képződmény alapvető önazonosságával. Nem ugyanazt üzeni, de ő üzeni. A filozófiai vagy szent szövegek eredeti üzenetének helyreállítására való törekvés mindig lényegi érdeklődéssel bírhat azok érvényessége (s így egy egészen általános és széles értelemben vett hatástörténeti folyamatosság, azaz hagyomány fenntartása vagy rekonstruálása) értelmében. Ugyanez a művészetek esetében gyarapítja tudásunkat, de nem záloga az érvényességnek. A hatástörténet megszakadhat, „eltörhet”, rekonstruálhatatlanná válhat, majd föltámadhat. Eltűnt civilizációk, ismeretlen mai szubkul-

túrák formanyelve hathat ránk elemi erővel, még akkor is, ha heteronóm kultúrantropológiai jelentésük feltáratlan, vagy mi nem ismerjük.

Ám ez korántsem biztosítja az eminens műalkotások örök és univerzális érvényességét. A művészet értékei a műalkotások – nem hasonlíthatnak azokra a szintén történelmileg létrejött univerzális erkölcsi törvényekre, amelyek érvénytelenné válása nyilvánvaló értékpusztulással jár. Értjük, mit akart Jakob Burckhardt mondani ezekkel a szavakkal –

az az óra, amelyben kultúránk a nagy görög istentípusokat immár nem találja majd szépnek, a barbárság kezdete lesz –⁴²

de nem találjuk feltétlen igazságnak. Winckelmann számára a művészet legmagasabb ideálja volt az a görög istenszobor, amely két nemzedék múltán hitvány munkának és színpadias piperkőcnek tűnhetett (vö. V. fejezet, 58. jegyzet). Továbbra is rámutathatunk műalkotásokra, amelyeket abszolútnak tartunk, de további vagy ezután történelmi maradandóságukban csak reménykedhetünk. Ám ez talán nem is olyan fontos, hiszen azt nevezük öröknek, amit időtlennek érzünk. Az idő tesztjének nagy jelentősége van a régi művek esetében, amelyek áthatolva az időn, eljutottak hozzánk, de nem tudunk velük mit kezdeni a ma keletkező művészetben – legyenek azok akár tárgyak, akár szövegek, akár előadások. Időszerűségük heteronómiájukban, időtlenségük autonómiájukban rejlik. Az autonómia iránti *érzék* elvesztése a művészi recepcióban valóban a barbárság kezdete.

A hagyományt meg lehet szakítani elpusztításával vagy átértékelésével. Freud az *Álomfejtés*ben ezt írta:

Utolsó olaszországi utamon – amely egyebek között a Trasimeno-tó mellett is elvezetett –, amikor láthattam a Tiberist, és Rómától nyolcvan kilométernyire fájó szívvel visszafordultam, felfedeztem végre annak a sóvárgásnak a megerősítését, amely az örök város iránti

⁴² Jacob Burckhardt: „Die Kunst des Altertums”, in: *Jakob Burckhardt-Gesamtausgabe*, XIII. k., Hg. v. Felix Stähelin u. Heinrich Wölfflin, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart és Lipcse, 1934. 23. o.

benyomásokból táplálkozik. Éppen azon gondolkodtam, hogy a jövő évben Rómán keresztül Nápolyba utazom, mikor egy mondat jutott eszembe, amelyet bizonyos valamilyen klasszikusunknál olvastam. Kérdés, hogy miután terve megfogant, hogy Rómába indul, ki járkált izgatottabban fel s alá szobájában: Winckelmann, a konrektor, avagy Hannibál, a hadvezér.⁴³

Jean Paul⁴⁴ talán azért hozta összefüggésbe majd kétezer év távolából e két, egymástól minden tekintetben távol álló embert, mert mindketten „Róma” nagy ellenfelei voltak. Hannibál azért kelt át az Alpokon, hogy elpusztítsa Rómát, Winckelmann azért, hogy saját szemével láthassa, megismerhesse és megítélhesse. E könyv – noha sok okból nem viseltetik föltétlen rokonszenvvel hőse iránt – ezen a válaszüton őt tartja követendőnek.

⁴³ Sigmund Freud: *Álomfejtés*, Helikon, Budapest, 2000. 144. o. (ford. Hollós István)

⁴⁴ „Nem ismerek nagyobb – és édesebb – szellemi háborgást egy fiatalemberben, mint amikor szobájában föl s alá járkálva arra a merész elhatározásra jut, hogy egy könyvnyi fogalmazványpapírból kéziratot alkot. Vitatni lehet, hogy Winckelmann konrektor és Hannibál hadvezér fűgében futkározott volna fel s alá szobájában, amikor mindkettejükben megfogant az éppoly bátor szándék, hogy Rómába megy” (Jean Paul: „Siebenkäs”, in: *Werke* I. Hanser, München, 1959. 80. o.). A Jean Paul-helyre Dornbach Márton hívta fel a figyelmemet, valamint arra is, hogy míg Jean Paul Winckelmann és Hannibált *együtt* veti össze az izgatott fiatalemberrel, Siebenkäs-zel, addig Freud emlékezete úgy őrizte meg a locust, hogy azt kérdezi, vajon Winckelmann *vagy* Hannibál volt-e buzgóbb, serényebb [*eifrig*] Róma-hódító igyekezetében.

II. IDENTIFIKÁCIÓ

Simon Schama említi a francia forradalomról szóló könyvében, hogy

Mercier, aki egyetemen tanított huszonéves korában, [...] istenítette az ókoriakat, és miután lubickolt a Köztársaság nagyszerűségében, úgy találta, „fájdalmas dolog elhagyni Rómát és arra ocsúdni, hogy még mindig csak egy közember vagy a Noyer utcából”.¹

A XVIII. század második felében igen jellemző az effajta, ma már komikusnak tűnő azonosulás a történelem vagy a képzelet alakjaival. Robert Darnton kutatásaiból ismeretes egy La Rochelle-i kereskedő, akinek egész életvezetése Rousseau *Új Héloïse*-ével való identifikáción alapult.²

Az 1789-1814-es forradalom felváltva a római köztársaságnak és a római császárságnak kendőzte magát

– írta Marx.³ Nem hiszem, hogy ennek az álcának a divat volna a kulcsa, ahogy Walter Benjamin gondolta.⁴ A múlthoz forduló divat idéz, felhasznál, alkalmaz; itt azonban ennél jóval többről, azonosulásról van szó. Az identifikációnak még nem szab gátat az a *historista* meggyőződés, mely szerint minden magatartás, gesztus, gondolat elszakíthatatlan kapcsolatban áll azzal a megismerhetetlen, egyedül történelmi helyzettel, amelyben

¹ Simon Schama: *Polgártársak*. A francia forradalom krónikája, Európa, Budapest, 2001. 222. o.

² Vö. Robert Darnton: „Readers Respond to Rousseau. The Fabrication of Romantic Sensitivity”, in: uő: *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Basic Books, New York, 1999. 215. o. skk.

³ Karl Marx: „Louis Bonaparte brumaire tizenhatalmadikája”, in: Marx és Engels Művei, VIII. k., Kossuth, Budapest, 1962. 105. o.

⁴ Walter Benjamin: „A történelem fogalmáról”, in: uő: *Angelus Novus*. Értekezések, kísérletek, bírálatok, szerk. Radnóti Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980. 970. o.