

Az ókor új befogadásának eredete

Winckelmann az autopsziáról

Radnóti Sándor

Radnóti Sándor (1946) egyetemi tanár az ELTE Esztétika Tanszékén. Művészetfilozófiával és irodalomkritikával foglalkozik. Könyvei közé tartozik a *Hamisítás* (magyarul 1995, angolul 1999), tanulmányai közé *Az üvegalmárium. Esettanulmány a magyar korona helyéről* (magyarul 2001, angolul 2002). Utolsó megjelent könyve a *Műhelytanulmány* (2004). Jelenleg egy Winckelmann-könyvön dolgozik.

Az antik művészet esetében korántsem magától értetődő, hogy a képzőművészeti alkotásokat saját szemmel kell látni. A híres antik művek egy jelentős részéről ugyanis csak olvashatunk, lévén, hogy maguk a művek elvesztek. De a megmaradt művekhez való viszony is jelentős részben az olvasás és nem a látás fogalmával közelíthető meg. Sokáig még akik fölkeresték a helyeket, azok is elsősorban szövegösszefüggésben találkozhattak a művekkel. „A *museum* hosszú ideig valójában nem hely volt, hanem szöveg, amely a diszkurzív mezőn valahol a *bibliotheca*, a *thesaurus*, a *studio*, a *galleria* és a *theatrum* között helyezkedett el. A muzeológia gyakorlata a kognitív kontemplációba, a filológiai összehasonlításba és a konkrét tárgyra

orientált gyűjtő tevékenységbe volt horgonyozva. A muzeológia ebben az értelemben sokkal inkább vonatkozik a tárgyak diszpozíciójára, azokra a strukturális viszonyokra, amelyek elhelyezésüket meghatározzák, mint a gyűjteményre magára, pozitív értelemben” – írja Wolfgang Ernst.¹ A műalkotások saját szemmel látásának igénye lényegében két körre korlátozódott. 1. Arra a közösségre, illetve személyre, aki számára közvetlen szimbolikus jelentőséggel bírt (ehhez a körhöz kanonizált művek esetén még utazók, zarándokok is csatlakoztak, noha természetesen a legtöbben ezekről a műalkotásokról is leírásokból és másolatokból tájékozódhattak). 2. Azoknak a művészeknek és szakembereknek a körére, akik a műértésre (tehát attribúcióra, az eredetiség igazolására, az értékelésre) specializálódtak, s akiket *connoisseur*-öknek neveztek.

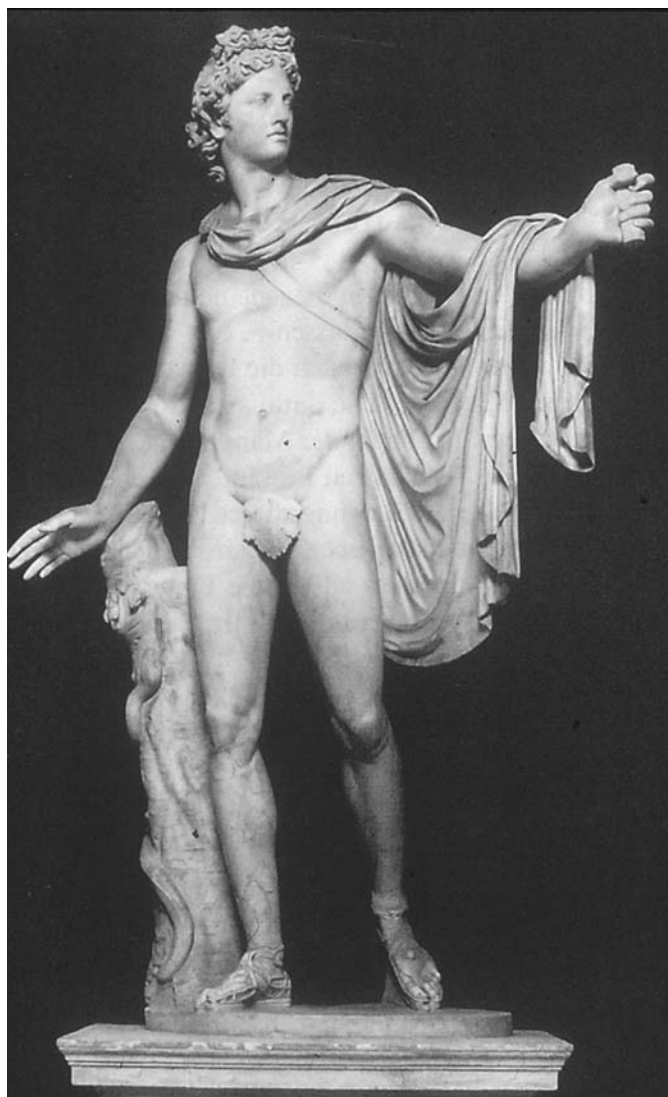
1755-ben még Winckelmann számára sem jelentett semmilyen problémát, hogy úgy követelje a görög művek utánzását, hogy ő maga a Drezdában őrzött herculeumi Vesta-papnők kivételével nem látott saját szemével görög műveket. Ez Rómában – legalábbis Winckelmann úgy tudta – radikálisan megváltozott. Valójában – noha nem volt olyan gyanútlan a római másolatok kérdésében, mint ahogy szeretik beállítani, s magát azt a drámai hipotézist, hogy az irodalomból ismert leghíresebb művek nem maradtak fenn és minden fennmaradt mű másolat, Jonathan Richardson már a század elején megkockáztatta – némi egyszerűsítéssel elmondható, hogy Winckelmann úgy alkotta meg az ókori művészetnek a görög plasztikára összpontosító „*Lehrgebäude*”-ját, hogy nem látott görög szobrot. Továbbá úgy alkotta meg a fenséges és a szép stílus közötti jelentős distinkciót, hogy két-három kivételtől eltekintve az előbbi római másolatok formájában sem láthatta.

Mégis, a recepció „szemközpontú” fordulata az ő nevéhez fűződik. Az már Drezdában is nyilvánvaló,



Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), Anton von Maron festménye 1768-ból (Kunstsammlungen Weimar)

hogy a maga filológusi – eruditus – képzettségét a műalkotások csinálásának megértésével, a connoisseur ismereteivel akarja kiegészíteni, ezért forgolódik művészek – Drezdában Oser, Rómában Mengs – körében. Ez hamarosan átvált a mindent tudó, de semmit sem látó eruditusok élethossziglan tartó, s gyakran bizony kicsinyes ócsárlásába, valamint az *autopszia*, a saját szemmel látás fáradhatatlan propagandájába. Nem arról van szó, hogy előtte még ne hívták volna fel a figyelmet a művészi alkotások saját szemmel való látásának előnyeire, hanem arról, hogy még senki sem tekintette ezt a tevékenységet az alapvető és legfontosabb *kulturális* gyakorlatnak. Ha van is valami ellenállhatatlanul nevetséges abban, hogy Winckelmann római ciceroneként mindenből a régiségek értőjét, az autopszia virtuózát akarja faragni, s keserűen panaszkodik, teszem azt egy bizonyos lord Baltimore-ra, aki mindentől fáradt, és a Szent Péteren, valamint a *Belvederei Apollón* kívül semmi sem nyeri el a tetszését,² ezek a panaszok és dührohamok is a kultúra öntudatlanul kialakuló új fogalmával állnak kapcsolatban. Irodalmi tevékenységét is ezzel hozza összefüggésbe: „Én Rómába csak látni jöttem; de oly sok ismeretlen kincset találok, és oly sok hibát a köny-



A Belvederei Apolló, Leokharész Kr. e. 330 körül készített bronzszobrának római kori márványmásolata (Róma, Musei Vaticani)

vekben, a régiek műveinek szépsége pedig olyannyira megérint, hogy ki kell használnom a kínálkozó alkalmat.”³

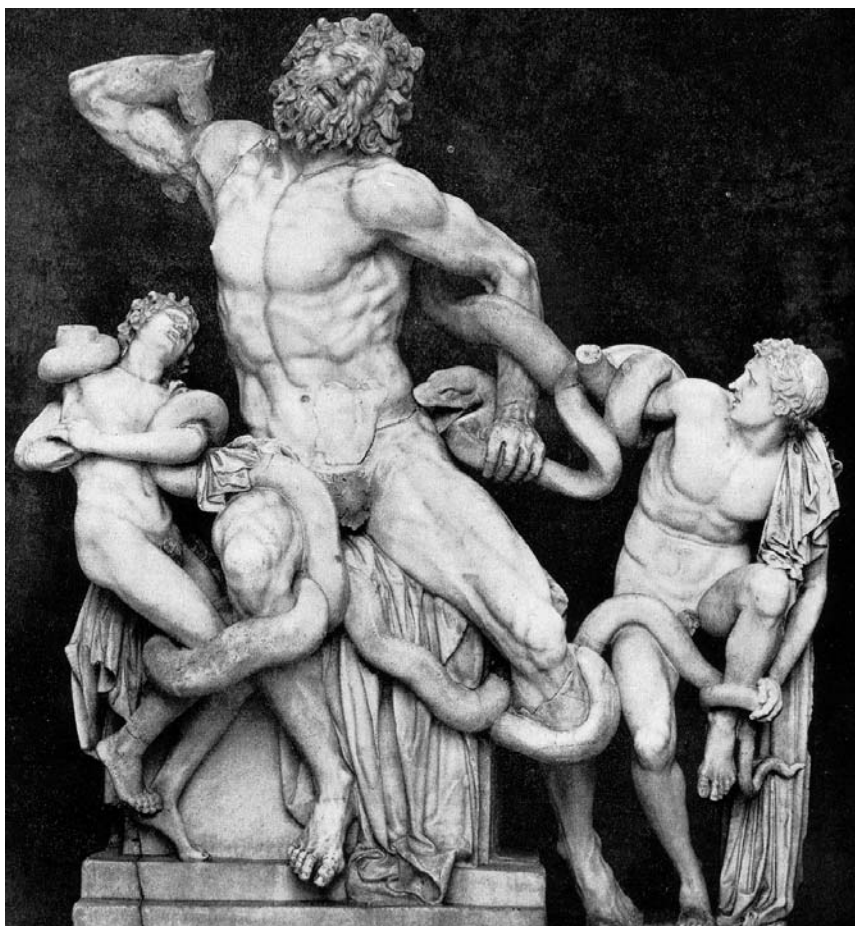
Nyilvánvaló, hogy az érzéki megfigyelés hangsúlyozott előbbisége rokonságban áll a kor megfigyelésre alapozott természettudományaival. A patológia nagy fordulata három évvel előzte meg Winckelmann művészettörténetének megjelenését, amikor Giovanni Batista Morgagni 1761-ben – nagy nyomaték-ral részesítve előnyben a vizuális tapasztalatot a hagyomány szövegeivel szemben – *De Sedibus et Causis Morborum per Anatomen Indagatis* (A betegségek helyei és okai az anatómia alapján vizsgálva) címen latin nyelven kiadta hatszáznegyven boncolási jegyzőkönyvét. Nem egészen vicc, ha azt állítom, hogy Winckelmann művészettörténetének lehetne ez a címe: „A szépség helyei és okai az autopszia alapján vizsgálva”. Az 1741–42-es tanévben Jenában medicinát hallgató Winckelmann művéről Haskell és Penny is ezt írja: „Eltekintve a kvázi-vallásos hevület passzusaitól, amelyet néhány szobornak szentelt, elemzése szenttelen, egyenesen klinikai”.⁴

A művészettörténet intézményesülés előtt álló tudományos diszciplínája kapcsolatban állhat e szenttelen elemzéssel. A kor másik jelentős antikváriusa, Caylus gróf *Recueil*-jének előszavában a műemlékek megfigyelését egyenesen párhuzamosnak nevezte a „Physicien” obszervációjával és kísérleteivel.⁵ Engem azonban az a kulturális fordulat foglalkoztat, amelynek az érzékelés megváltozása egyszerre oka és következménye. Ez pedig szoros összefüggésben áll a „kvázi-vallásos hevülettel”.

„Minden mást elfelejtek, ha a művészetnek ezt a csodálatos alkotását szemlélem, és fenséges tartást öltök magamra, hogy méltósággal tekintsek rá.”⁶ Ha eltekintünk e híres passzus komikumától, amely a műalkotások autopsziájához egy – hogy úgy mondjam – kinetikus azonosulást rendel, akkor észrevehetjük, hogy a művészetről való beszéd elragadtatott, erotizált, s vallásos régiókba emelkedő, az új érzékenységet és bensőséget kifejező nyelve születik meg, amelyet Oskar Bätschmann az entuziaszta szemlélő nyelvének és magatartásának nevezett.⁷ Az azonosulást csakis a pillantás, a tekintet hozhatja létre, ezért az odaadás emfázisához egy bizonyos redukció, önfeledtség tartozik – és éppen ez teremti meg az esztétikai szemléletet.

A Belvederei Apolló Winckelmann-féle leírása a látás történetének dokumentuma. A vizualitás újkori jellegzetessége a látás fegyelmezésére, szabályozására tett erőfeszítés, s ennek eleme az affektusellenőrzés és az öninszenálás. A fenséges tartással és a méltóságteljes tekintettel, s mindkettő előzményével, a látványra való olyan erős összpontosítással, amely minden mást elfelejtet. A látás fegyelmezése nem választható el attól, hogy látnak bennünket, hogy gesztusaink és mindezekelőtt mimikánk értelmez bennünket. Kifejezünk valamit, amit mások látnak.

Winckelmann az individuumok megpillantásban létrejövő kölcsönhatását kiterjesztette az individuumok és műalkotások viszonyára. Ezt azért tehetette meg, mert számára az embert (istent) ábrázoló szobor volt a paradigmátikus műalkotás. S valóban, fiziognómiai analízisnek vetette alá Apollónt, amely kiterjedt az arc és az egész test beszédére. Ahogy Apollónnál a harag, a *Laokoón* esetében még híresebben a fájdalom ellenőrzéséről van szó, az úgynevezett *Belvederei Antinous* pedig a szenvedélyektől mentes nyugodt harmóniát testesíti meg. De a befogadó nemcsak lát, hanem azzal a fikcióval él, hogy látják,



Rhodoszi Athanadórosz, Agészandrosz és Polüdórosz:
Laokoón trójai főpap és fiai a kígyó szorításában. A Kr. e. 2. századi bronz eredeti után
készült római kori márványmásolat (Róma, Musei Vaticani)

noha semmi nem utal rá, hogy ne volna egyedül a műalkotással. Nemcsak a művet, hanem önmagát is képzeletbeli színpadra állítja. Személyes viszony alakít ki a művel, amely az emphatikus tiszteletadás arcjátékától és taglejtéseitől az erotikus elragadtatásig terjedhet – mint ahogy a Belvederei Apolló leírásában nyomon is követhetők ezek a magatartásformák. A befogadás szubjektívizálása ez. Modellje a jelentékeny, ám reális emberi érintkezés.

Ha most a fenti elemzésből bizonyos következtetéseket akarunk levonni, akkor két irányba indulhatunk el. Az egyik kiindulópontja az az állítás, hogy a látásban megnyilvánuló intenzifikáció és redukció az esztétikai szemlélethez vezet. Ez volt az a jövővel – a filozófiai esztétika keletkezésével – terhes mozzanat Winckelmann gondolkodásában, amelyről nyilvánvalóan sejtelve sem volt. Hegel ezt tartotta Winckelmann lényegi újításának: „nyomatékosan figyelemztetett arra, hogy a műalkotásban és a művészettörténetben meg kell találnunk a művészeti eszmét”,⁸ s ez az eszme maga a klasszikus volt. A kérdés persze az aktualizálás lehetősége, az eszme integrálása a modern életbe, a klasszikus visszatérése. Hegel a klasszikus művészetet művészetvallásnak nevezte, és bukását – ellentétben Winckelmannal – összkulturális szempontból haladásnak tekintette. A visszatérés *modern* művészetvallást teremt, a szekularizációnak egy nem lényegtelen komponensét – s ezzel szemben Hegel igencsak kritikus volt. A művészet immár nem hangolható össze a vallással, hanem maga válik egyfajta világi vallássá. A legkiválóbbnak tekintett műveket kiválóságuk elszigeteli, dekontextualizálja és új – gyakran szakrális – kontextussal ruházza fel.

Ez a szakrális kontextus – s ez Winckelmann elméletének második hatalmas következménye – a modern múzeumhoz vezet bennünket, amely immár – a régi múzeum kezdetben jellemzett szöveg-jellegével szemben – a fölkeresés és az autopszia *helyévé* válik. A kulturális tárgyegyüttesből a tekintet által kell kiválnia egy-egy tárgynak és átválnia individuális műalkotássá. Ez azonban nem

„Az ókori művek tanulmányozása majdnem teljesen eltérít a képek szemléletétől. Csak Raphael kivétel. Baj viszont, hogy ez a stúdió kissé költséges. Egy római villa megsemlélése minden egyes alkalommal fél tallérba kerül; ugyanígy egy palotáé, s ezer apróságra kell figyelni, hogy az igazít a hamistól megkülönböztessem, s minden helyet sokszor kell látni.”

Winckelmann levele Osernek,
1756. áprilisában.

„Látom, hogy a régiségekről nem lehet anélkül írni, hogy ne lettünk légyen Rómában, méghozzá minden más kötelezettség nélkül.”

Winckelmann levele Franckénak
1756. május 5-én.

„Rómába csak látni jöttem; de oly sok ismeretlen kincset találok, és oly sok hibát a könyvekben, a régiek műveinek szépsége pedig olyannyira megérint, hogy ki kell használnom a kínáló alkalmat.”

Winckelmann levele valószínűleg
Dieterichnek,
1756. június 1-én.

„...elkerülhetetlen szükséges, hogy helyben írjunk; a skriblerék nagy tévedései a régiségek dolgában legtöbbször abból erednek, hogy Itáliából hazatérve látnak csak neki az írásnak. Én egyes galériákat több mint tízszer láttam, és még ott helyben leírtam megjegyzéseimet, és mégis sokszor kételkedem, amikor elkezdek valamit fölvázolni.”

Winckelmann levele Bünau grófnak
1756. július 7-én.

„Azt hiszem, azért jöttem Rómába, hogy egy kissé fölnyissam azok szemét, akik utánam látják majd: persze csak a művészekről beszélnek, hiszen a gavallérok mint bolondok érkeznek ide, s szamarakként távoznak.”

Winckelmann levele Berendisnek
1756. július 8-án.

(Valamennyi, a cikkben szereplő
Winckelmann-levelrészlet a szerző
fordítása.)

elszigetelődést jelent, hanem új integrációt a modern, autonóm kultúrába. Ennek intézményes formája az alakuló modern múzeum. Ez biztosítja a befogadás univerzalitását, és ez helyettesíti a műalkotások megnyert autonómiájával a műalkotások egykori beágyazottságát az egységes kultúrába.

Amikor Winckelmann az autopszia jelentőségét hangsúlyozza, korántsem az ártatlan szemre gondol. Nem, a befogadónak előzetes tudással kell rendelkeznie, amely szükség esetén még a látást is korrigálhatja. De ennek a tudásnak nem az előítéleteken, a szétszóródó könyvismereteken kell alapulnia, hanem magának is a látáshoz kell visszavezetnie. Winckelmann előzetes elfogultságra számít, és azt kéri számon: a szemlélő „abban a bizonyosságban, hogy sok szépet talál, keresni fogja azt, és egy s más föltárul számára. Térjen vissza olyan gyakran, amíg megtalálja: mert jelen van.”⁹ Nem más ez, mint a múzeum modellje, ahová azzal az előzetes várakozással megyünk – mintegy fölkészítjük a szemünket arra –, hogy műalkotásokat fogunk látni.

S föltűnik itt az autopszia szükséges ismétlésének, mint kulturális gyakorlatnak a gondolata is. Winckelmann megoldása az, amit a műalkotások muzealizálásának neveznek. A klasszikus szobrok eminens látványok, amelyek kiemelkednek a tényszerű látványok tömkelegéből. Az eminens látványokhoz minduntalan vissza kell térni, és a látás e folyamatosságában a megtörténtet mindig újra felváltja a lehetséges. Más szóval az eminens művek kimeríthetetlenek, az autopszia pedig végtelen feladat. A winckelmanni látás szubsztanciális, a véletlenszerűt és pillanatszerűt szisztematikusan kikapcsolja, de visszatekintve minden autopszia véletlenszerű és pillanatszerű, ezért állandóan törekedni kell rá. A látás szükségszerűsége, mondhatni, komoly kötelessége nem a megpillantásban, hanem az ismétlésben valósul meg.

JEGYZETEK

- 1 Wolfgang Ernst, „Archi(ve)textures of Museology”: Susan A. Crane (szerk.), *Museums and Memory*. Stanford, Cal., Stanford University Press, 2000, 18.
- 2 Vö. Levél Franckénak, 1763. jan. 15.: Winckelmann, *Briefe In Verbindung mit Hans Diepolder* (herausgegeben von Walther Rehm), Bd. II., Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1954, 285. Usterinek írott 1763. január 29-i levelében a lord bestiális szerencsétlen életuntságáról beszél (uo. 289.). Más forrásból tudjuk, hogy a spleenes utazó mint libertinus a korabeli *grand tour*-oknak a kulturális cél melletti tipikus másik célja, a szexuális extratúrok iránt nagy érdeklődést tanúsított. Vö. Frederick A. Pottle (szerk.), *Boswell on the Grand Tour: Germany and Switzerland. 1764* (The Yale Editions of the Private Papers of James Boswell IV.), Melbourne–London–Toronto, William Heinemann, 1953, 46. k.
- 3 Levéltöredék Dieterichnek [?], 1756. június 1.: Winckelmann, *Briefe*, Bd. I., I.h., 1952, 226. Hasonlóképpen Udennek ugyanerről a napról: uo. 224.
- 4 Francis Haskell – Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of the Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven – London, Yale University Press, 1994², 102. A képzőművészet és az orvostudomány 18. századi analógiáiról a leglucidusabb könyvet Barbara Maria Stafford írta (*Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, Mass. – London, MIT Press, 1991.), de ő Winckelmann – az itt kifejtettekkel ellentétben – a láthatatlan szépség előharcosának tekinti, és ez megakadályozza abban, hogy a tárgyához szorosan hozzátartozó autopszia problémáját akár csak érintse is.
- 5 Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Tome I., Paris, Desant & Saillant, 1761. *Avertissement*, iij-iv. <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DecArts.caylus01>
- 6 „A belvederei Apollón leírása”: Winckelmann, *Művészeti írások*, Budapest, Magyar Helikon, 1978, 102. k.
- 7 Oskar Bätschmann az „enthusiaszta szemlélő” új magatartását és új nyelvét Winckelmann zürichi tanítványának, Hans Heinrich Füsslinek a *Niobe-szoborcsoport*ról szóló leírásával illusztrálja. Vö. Bätschmann: „Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts”: Wolfgang Kemp (szerk.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin, Reimer, 1992, 238. k.
- 8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estétikai előadások I.*, Budapest, Akadémiai, 1952, 63. Fordította Zoltai Dénes.
- 9 Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2002, 360., 361. [I. 185.k., II. 381.] (Winckelmann főművének majd 200 éve ez az első használható kiadása, s ez önmagában is szép példája annak, hogy a hatás és az olvasás mennyire elválhat egymástól. Egyelőre csak a szöveg-kötet jelent meg, a kép-kötet és a jegyzet-kötet 2006-ra várható. A könyv párhuzamosan tartalmazza az 1764-es drezdai I. kiadás és a Winckelmann által előkészített, jelentősen kibővített, de csak posztumusz megjelent 1776-os bécsi kiadás szövegét. A szögletes zárójelben ezek lapszámai vannak.)
- 10 Winckelmann, „Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen” (bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze, Wolfram Maharam, Axel Rügler), Stephanie-Gerrit Buer – Max Kunze (szerk.), *Schriften und Nachlaß*, Bd. 2.: *Herkulanische Schriften Winckelmanns*, Teil 2., Mainz, Philipp von Zabern, 1997, 39. Az előadás vitájában Török László joggal vetette föl e sorok összefüggését a protestáns kitéréssel. A protestánsnak született Winckelmann katolikus konverziója vallási értelemben üres; őt nem a keresztény, hanem a pogány Róma – pontosabban Rómában a pogány örökség nyomai ragadták el. Mindazonáltal munkaerkölcsé valóban protestáns jellegű maradt.

„Az utazó, aki először látja e kincseket, annak érdekében, hogy szemlélje őket és amilyen gyakran lehet, megismételje a múzeumlátogatást, helyes, ha szem előtt tartja (mint egyébként mindenkor, ha régiségeket és műalkotásokat szemlél) a püthageoreusok versét, melyet ők minden este számon kértek maguktól: »Miben hibáztam, mit tettem, milyen kötelesség alól vontam ki magam?« – ezekkel a szavakkal zárja Winckelmann a legújabb herculaneumi fölfedezésekről szóló beszámolóját.¹⁰ Minden autopszia csak valóságos, az igazság az elkövetkező méhében rejlik. Az ideálistól az empirikus irányába tér el, amennyiben létező, valóságos művek szemléletét, saját szemmel való látását és az ehhez szükséges peregrinációt tekinti a paradigmikus kulturális aktivitásnak, az empirikustól viszont az ideális irányában tér el, amennyiben a látványt idealizálja, szükségszerűnek és öröknek, egyszerűnek és nyugalomban lévőnek tekinti a látott műalkotásokat, amelyeknek ilyenként való befogadása csak a látás végtelen ismétlésében valósulhat meg.

Ezt kínálta Winckelmannnak Róma, mint *open air museum*. Néhány évre érkezett 1755 novemberében, de nem tudta elhagyni. Amikor római tartózkodása tizenharmadik évében, 1768 áprilisában először vállalkozott németországi utazásra, a hamar bekövetkező idegösszeomlás útja megszakítására kényszerítette és arra a döntésre, hogy visszatér Rómába. Ezt az életrajzi adatot sokan elemezték, és sokan választották művészi tárgynak. Winckelmann ugyanis soha többet nem láthatta meg Rómát (június 8-án Triesztben meggyilkolták), és ez valamifajta antik fátumot kölcsönzött élettörténetének. Számomra világosnak tűnik, hogy története – nem a balszerencsés véletlen, hogy, ahogy mondani szokták, rosszkor volt rossz helyen, hanem az azt megelőző szükségszerű összeomlás – a fenti elmélet egzisztenciális záloga és patológus bizonyítéka.