

RADNÓTI SÁNDOR

A MŰVÉSZ ÉLETRAJZA

Vázlat



Hosszú, az emberi életnél jóval hosszabb művészi folyamatok értelmezésére az életrajz alkalmatlan, s alkalmasint gyakran az individuális műalkotások interpretációjára is kevés.

A művészetek alkotói iránti személyes érdeklődés csak a késő középkorban alakult ki. Amit az antik művészettörténetekből ilyesminek vélénk, az mindig mítosz vagy a csodás technikai rátermettségről szóló anekdota. A ránk hagyományozott művésznevek mögött nem áll individuum. Az, hogy költők (trubadúrok) vagy a „legkiválóbb festők, szobrászok és építészek” élettörténetük megörökítésére érdeemesek, közismerten a művészindividualitás kibontakozását, az empirikus ember iránt való érdeklődés megnövekedését mutatja. Ám nagy tévedés volna azt hinni, hogy a művészportrék akár még legnagyobb hatású és legkifejlettebb formájukban, Giorgio Vasari hatalmas gyűjteményében, ne követnének normatív mintákat (Plutarkhoszt, hősi és szentéletrajzokat) és sémákat, ne vennének föl magukba vándorlegendákat, vagy ne befolyásolná őket az az ideologikus művészeszmény, amely a művészetek emancipációs küzdelmeiben, a művészek társadalmi rangért vívott harcában játszott szerepet.

Háromszáz év több mint kétszáz művészenek életrajza Vasari könyvének bővített, 1568-as kiadásában valóban páratlan galériája a különböző karaktereknek, alkotóknak, de ugyanakkor nyilvánvaló a példázatoság, amelynek csúcán Michelangelo eszményített személyisége áll, a hierarchia alsóbb régióiban pedig a különcök (például Uccello, aki a perspektíva tudományában elmélyülve elveszíti emberi kapcsolatait, és elszegényedik, vagy Parmigianino, aki az alkímiába boldogul bele, és vadul el, vagy a hipochonder Piero di Cosimo), tunya zsenik (mint Sebastiano del

Piombo, aki az élet élvezetét többre tartja a művészetnél), pénzhajhászok (mint Perugino, akit érett korában már az invenció hiánya, az önisméltés jellemez), élvhajhászok (mint Antonello da Messina) vagy egyenesen erotománok (mint Fra Filippo Lippi) foglalnak helyet. Még alacsonyabb régióban találjuk Sodomát, akit Vasari többször is állatnak nevez (excentrikus életet él, állatsereglete van – „háza Noé bárkájának tűnt” –, homoszexuális – „körülvette magát fiúkkal és szakálltalan ifjakkal, akiket az illendőnél jobban szeretett” –, egészében nagy tehetség, akinek csak gonosz tréfákon, csínyeken jár az esze), vagy Andrea Castagnót, aki Vasari történetesen alaptalan vádja szerint az irigy versengés eltorzult formájaként lesből, ólmosbottal agyonveri festőtársát, Domenico Venetianót, s tette csak akkor kerül napvilágra, amikor halálos ágyán meggyónja.

Mindez olyan hiba vagy bűn, amely a művészi kibontakozás akadályja. De ugyanakkor följegyzésre, megörökítésre érdemes morális és didaktikus tanulsága okából. A választott műfaj révén, amelyben az életkörülmények és a tettek (a művészi alkotások) szoros összefüggésbe kerülnek, a festő, a szobrász, az építész egy szintre kerül az emberiség nagyjaival; mindazokkal, akik érdemesek arra, hogy életrajzukat megismerjük. Vasari számos anekdotát örökített meg, amely – éppen azért, mert különös jelentőséget tulajdonítva neki megörökítette – ennek az egyenrangúságnak ingatag, idealizált voltáról tanúskodik (III. Gyula leülteti Michelangelót, miközben a bíborosokat állni hagyja, Francesco de' Medici saját székére ülteti, és ő állva marad, stb.). Továbbá éppoly anekdotisztikus a művész ingéniumának már a gyermekkorban megmutatkozó adománya, csodás kiválasztottsága, amely a teremtő Istennel párhuzamba állított teremtő művésznek kijáró neoplatonikus tiszteletbe torkollik – első sorban a több évszázados fejlődést betetőző Michelangelo alakjában.

A művészéletrajzok ezt a mintát követték a következő évszázadban is, ha egyes művészek társadalmi státuszának udvaroncoként való megszilárdulása – mintegy saját körének fejedelmeként (Rubens, Bernini, Velázquez, Van Dyck, Charles Le Brun és sokan mások) – a reális és az ideális feszítvóját csökkentve a heroikus, az „isteni” mozzanatot is mérsékelte. Ugyanakkor – lásd például Filippo Baldinucci 1682-es Bernini-életrajzát – növekszik a művész nézeteinek jelentősége. S ez megnyitja az utat az életrajz mellett a művész följegyzett teoretikus kijelentései és levelei fölértékelődése előtt. Bernini párizsi tartózkodásáról kirendelt kísérője, Philippe de Chantelou naplót vezetett, és Poussin – egyébként ugyancsak Chantelou-hoz intézett – levelei is jól mutatják a művész teoretikus öntudatának növekedését.

A művészéletrajz a művészet- és irodalomtörténet-írás egyik legközkeletűbb műfaja lett, és az egyes művészek esetében a biográfiai-kritikai megközelítés normává vált. Lásd Samuel Johnson *Lives of the English Poets*-jét, amely eredetileg egyedi kiadások előszavaiként íródott, majd az ötvenkét életrajz az irodalomtörténet-írás standard műve lett. Ez az életrajzsorozat éppoly szigorú klasszicista esztétikai mérték alapján bírálja a műveket, mint amilyen szigorú klasszicista morális mérték alapján az életet. Az emberi gyöngéknak (például Addison alkoholizmusának) itt is széles panorámája tárul a szemünk elé.

A művész újabb rangemelkedését a 18. században kialakuló zseniparadigma hozza magával. Ez alapvető szemléleti fordulat. A művészéletrajzok és dokumentumok mindaddig közös és evidens kiindulópontja az volt, hogy a művész élete vagy akár a művészetéről alkotott nézete is a mű epifenoménja, s annyiban érdemel figyelmet, amennyiben elősegíti vagy éppen akadályozza a művekben objektíválódo képességet, továbbá magyarázza a mű törekvéseit. Arról nem lehetett szó, hogy az élet jelentősebb, mint a mű, s arról sem, hogy bizonyos értelemben maga az élet váljék művé. Az imitációelmélettel szembeeszegett kreációelmélet, amely már önmagában is kiemeli az egyes művészeket a művészet folyamatosságából, példákként, a zseniális

szellem emanációiként tekint a művekre. Fordul a kocka: a zseniális képesség szubsztanciális tulajdonságának a mű csak epifenoménya.

A zseniális tulajdonság időtlensége összetalálkozik a historizmussal: a múlt fölül, és minden történelmi korszak nyitva áll a zseni megjelenése előtt. A „nagy ember” – köztük a művész – ábrázolásának a historizmus képeiben, ahogy Werner Hofmann írja, két fajtája van: a látomásszerű és a leíró. Az utóbbi – a millió gondos történelmi rekonstruálásával, a történelmi hitelesség ambíciójával – persze messzire távolodik a zseniális önképtől, ahogyan a miliőelmélet is bizonyos értelemben a zseni-elméletek komplementer ellentéte. (Taine ugyan használja a zseni fogalmát, de legföljebb csak kiegészítőként a meghatározó tényezők – „la race, la milieu et la moment” – mellett.) Mindazonáltal a Művész fogalmának önértéke, mint a Tudós és a Filozófus mellett a kultúra társadalmában a harmadik alapvető diszciplína képviselője, már megszilárdult, és egy radikálisan autonóm zseniparadigmán kívül is életképesnek bizonyult. Ugyanakkor a művész szociális helyzetének elbizonytalanodását, a megrendelő helyett az ismeretlen fogyasztó és vele a piac általánossá válását a romantika művészete és a bohémia megjelenő művész-életformája mégis a zseniparadigmával kompenzálja. Soha annyi szélsőséges művészsorsot (tébollyal, öngyilkossággal, értetlen elutasítással, nyomorral, hősi halállal), mint a hosszú – a francia forradalomtól az első világháborúig tartó – 19. században!

Ez a század lesz a tudományos művészbiográfiák korszaka. Ezek a csúcsteljesítményekben ma már szinte elképzelhetetlenül széles körű erudícióról és stiláris eleganciáról számot adó művek – álljon itt példának Carl Justi *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*-ja – abból az előfeltevésből indulnak ki, hogy az életmű kibontható az életrajzból, sőt az életrajz segítségével hatalmas korkép is festhető (ezért a szokásos címek: X. és évszázada, Y. és kora), amely egyszerre mutatja meg a kor hatását a hősré és a hős hatását a korra. A garanciának, amely túllendíti a korképet a miliőelmélet határain, valamifajta nagyságnak kellett lennie, amelyet a zseni fogalma alapoz meg, és az életműben összegződik. „Az a nagyratörő, monumentális biográfia, ahogyan a kései 19. és a korai 20. században Spitta *Bach*-jától Abert *Mozart*-jáig művelték, nem kisebb célt tűzött ki maga elé, mint hogy a zenei oeuvre-t belülről megértve »életműként« interpretálja; olyan műként, amely kifejezi az élet szubsztanciáját, amelyből keletkezett” – írja Carl Dahlhaus.

Wilhelm Dilthey volt az, aki az életrajznak (és önéletrajznak) általános elméleti megalapozását adta, amikor egy ember életösszefüggéseinek megértését hermeneutikai feladatnak tekintette. Sőt, kettős hermeneutikáról volt szó: egy ember – pszichofizikai, azaz nemcsak szellemi, hanem teljes létében fölfogott individuum – ön- és világmegértését kell megértenünk; mintegy hermeneutikailag kell rekonstruálnunk egy hermeneutikai eljárást. Az individuális megértésnek ez a prioritása – amelytől Diltheynél a történelmi világ felépítése függ – Hegel logikai és individuum fölötti általános szubjektumának kritikájára van kihegyezve. Dilthey magából az egyedi életmegnyilvánulások megértésének lehetőségéből bontakoztatja ki az objektivációkat, az emberi műveket. Maga a megértés aktusa eleve közösséget feltételez. A teremtő individuum művei „a közös mivolt reprezentánsai”. Az élettapasztalat mint személyes élmény és mint mások megértése ezért minden költői tevékenység alapja. Az élmény a megértés szubjektív oldala, az élet objektívalódása – az individuumban, a közösségekben és a műben – az objektív oldal. „Az élmények források, amelyek a költői mű minden részét táplálják, de eminens értelemben azáltal válik a költőben az élmény teremtő erővé, hogy benne az élet egy új vonása mutatkozik meg.”

Ha egy művet meg akarunk érteni, akkor mint egy élet kifejezését kell megértenünk. Ez adott különös jelentőséget Dilthey szellemtudományában az életrajznak,

amelynek maga is mestere volt (Schleiermacher-, illetve a *Das Erlebnis und die Dichtung* Lessing-, Goethe-, Novalis- és Hölderlin-esszéi). Ám föl lehet tenni azt a kérdést, hogy miképpen tudjuk megérteni azokat a történelmi folyamatokat, amelyeket egyetlen élet sem fejez ki, illetve a műalkotás azon vonatkozásait, amelyek nem élményjellegűek. Ez a kérdés tette kétségessé a művészeletrajz tudományos teljesítő-képességét. Hosszú, az emberi életnél jóval hosszabb művészi folyamatok értelmezésére az életrajz alkalmatlan, s alkalmasint gyakran az individuális műalkotások interpretációjára is kevés. A művészettörténet történetében jelképes, hogy Herman Grimmnek – Dürer, Raffaello, Michelangelo biográfusának – berlini katedráját Heinrich Wölfflin örökölte 1901-ben, aki utóbb meghirdette a nevek nélküli művészettörténet programját. De korántsem volt egyedül. Hans Tietze elméletileg is támadta a biográfusokat, s a művészettörténet új irányzatai egy ideig nem írtak életrajzi monográfiákat, sokkal inkább hosszú távú formai szekvenciákkal, problémátörténettel, ikonográfiával vagy a művészet társadalomtörténeti vonatkozásaival foglalkoztak; az új életrajzi monográfiák pedig gyakran széthasadtak életre és műre. Ez nagy jelentőségű szakítás a művészeletrajz egy rejtett előfeltevésével, hogy minden műalkotás szellemi önarckép, s hogy még a legelvontabb művészet, a zene alkotásai is hangzó, személyes vallomások. Empirikus keletkezéstörténet és esztétikai értelemösszefüggés nem esik egybe, vagy óvatosabban: semmiképpen sem szükségszerű az egybeesése.

A 20. században sokan súlyos kritikával illették a „biográfiai illúziót” (Bourdieu). George Kubler azt írta, hogy ha az életrajzot „a művészettörténet fő megközelítési módjává tesszük, úgy járunk el, mintha egy ország vasúthálózatának leírását egyetlen utas néhány utazásának tapasztalataival intéznénk el... Minden ember életműve része egy olyan sorozatnak, amely rajta egyik vagy mindkét irányban túlmutat, attól függően, hogy milyen helyzetet foglal el azon a pályán.”

A művészeletrajz, amely e komoly bírálatok eredményeképpen levált a tudományos tevékenységről, vagy legalábbis hatóköre jelentősen korlátozódott, ugyanakkor népszerű formában, művészregényként, ahol a költői szabadság megengedi a hiányzó tényeket fikciókkal kiegészíteni s egy lényegében fiktív főhóst alkotni, virágkorát élte (Romain Rolland, Stefan Zweig, André Maurois, Irving Stone stb.). Nehéz ezekről a művekről egységes véleményt alkotni, noha nyilvánvalóan a populáris, „mid-brow” irodalomhoz tartoznak. Mint ilyenek, közelebb hozzák az olvasóhoz a művészt, s e közelség hasznát vagy kárát egyenként kell eldönteni. A népszerű irodalomnak is vannak remekei és giccsei.

Nem hiszem azonban, hogy az életrajz tudományos karrierje egyszer s mindenkorra lezárult volna. Az életrajzi kutatás hasznát az értelmezésben csak „a szerző halálának” legideologikusabb hívei vonhatják kétségbe. A kérdés inkább az, hogy az életrajz narratívája mennyiben hozható összefüggésbe az életművel, vagy ha e kifejezés maga is totalizáló tendenciában marasztható el, akkor az azonos szerzőjű műalkotások összességével.

„A biográfiai módszer relatív jogosultsága vagy jogosulatlansága részlegesen attól függ, hogy egy mű milyen közel vagy távol áll a klasszicista esztétikától. »Objektív« beállítottságú korszakok és műfajok, mint a klasszika és a zárt formájú dráma, kevésbé hozzáférhetők az életrajzi feltárás számára, mint a »szubjektív« orientációjúak, mint amilyen a romantika és az »élménylíra«.” Ezek a már említett nagy zenetudós és zenefilozófus, Carl Dahlhaus szavai, aki a művészeletrajz legtartalmasabb kritikáját és bizonyos mértékű rehabilitációját szolgáltatta kései főművében, az 1987-es *Ludwig van Beethoven und seine Zeiten* (!).