

## AZ EREDETISÉG WINCKELMANN-NÁL

### 1. Utánzás vagy eredetiség

„Az egyetlen út számunkra, hogy nagygyá, sőt, ha lehetséges, utánozhatatlanná váljunk: a régiek utánzása...”<sup>1</sup> – hangzik Winckelmann híres paradoxona 1755-ből. „Minél kevésbé másoljuk a nagy hírű régieket, annál inkább hasonlítunk majd rájuk”<sup>2</sup> – hangzik Edward Young paradoxona 1759-ből. Young mintha egyenesen Winckelmann-nak válaszolna. De valójában nem így van. A két írás bőven merít a művészetelméleti irodalomból, s kielezi a diskurzus két ellentétes lehetőségét. Az ellentét kulcsszavait – utánzás vagy eredetiség – már a címek is tartalmazzák. Ezt az ellentétpárt ki lehet egészíteni: művészeti hagyomány vagy természet, régi vagy új, szépség vagy teremtő fantázia, példaszzerűség vagy újítás. Mindkét mű gyors világsikere és hatása arra mutat, hogy a bennük foglalt eszmékre megérett az idő. Ám nyilván nem azért, mert beléptek a hagyományos diskurzusba, s fölmelegítettek egy több mint fél évszázados vitát, a *Querelle des Anciens et des Modernes*-t (Fontenelle, Perrault versus Boileau), hanem inkább azért, mert az ellentétek kielezése mögött feltűnt újraértelmezésük és ezzel relativizálásuk perspektívája: egy új diskurzus megnyitása. Ezt már a két idézett paradoxon is jelzi, hiszen Winckelmann-nál értékként, a nagyság jeleként az utánozhatatlanság tűnik fel, Youngnál viszont a régiekhez való hasonlóság.

A relativizálás fő eszköze Youngnál az újat hozó eredetiség entuziasztikus felfokozása a zseni fogalma által. Ebben sem a tartalom új (Addison *Spectator*-cikke a géniuszról,<sup>3</sup> amely közvetlenül hatott rá, negyvennégy évvel előzte meg, nem beszélve Shaftesbury munkásságáról, amely alapvetően járult hozzá a zseni modern fogalmának kialakulásához), hanem a rajongás mértéke és hőfoka. Ez hozza létre a modern állásponttól a régihez való visszanyúlás lehetőségét, hiszen egyenrangú, testvéri helyet foglal el a panteonban Pindarosz és Shakespeare. A tudásban való gyarapodás, a történelmi haladás érve, melyet a régi vitában a modernnek a művészetekre is kiterjesztettek, nem szerepel Young készletében. A zseniális képesség dehistorizál; időtlen érvényessége szünteti meg a régi és az új vitáját. A történelmi idő csak annyiban játszik szerepet a teremtő potencia mellett, hogy az „első” régiek csakis originálisak lehetnek (mert nem volt kit utánozni), a modernnek választásában viszont érdem rejlik. A géniusz tipológiája tovább relativizálja az alternatívát. Young megkülönbözteti a felnőtt és a gyermeki géniuszt, s csak az előbbire áll, hogy nem kell semmit sem tanulnia, mert tudása vesztületett és saját. (Példája Shakespeare és Swift.) Továbbá az utánzási tilalom alá a művészet technikája, kompozíciója, anyaga kerül, de az ember, aki zseni, utánozható. „Azt mondod, nem szabad utánoznunk az antik szerzőket? Utánozd minden eszközzel, de utánozd helyesen. Aki az isteni Iliászt utánozza, nem utánozza Homéroszt... Lépj a nyomába a Hal-

<sup>1</sup> Winckelmann: GONDOLATOK A GÖRÖG MŰALKOTÁSOK UTÁNZÁSÁRÓL A FESTÉSZETBEN ÉS A SZOBRAZATBAN. In: Winckelmann: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. Budapest: Magyar Helikon, 1978. 8.

<sup>2</sup> Edward Young: CONJECTURES ON ORIGINAL COMPOSITION. London: Printed for A. Millar. In: The Strand; and R. and J. Dodsley, in: Pall-Mall, 1759. 21. 76. §.

<sup>3</sup> Joseph Addison: No. 160, ON GENIUS. In: *Spectator*, 1711. szeptember 3.

*hatatlanság egyedüli forrásához; igyál, ahol ő ivott – az igazi Helikonnál, azaz a Természet keblén. Utánozd, de ne a kompozíciót, hanem az embert.*<sup>4</sup> Ez megfelel annak a meghatározásnak, hogy az eredetiség a természet utánzása, és a voltaképpeni utánzás szerzők utánzása.<sup>5</sup> Ha nem a szerzőt és nem a formát utánozzuk, hanem az embert, az utánzás versengéssé válik, az *imitatio emulatió*vá. „*Szophoklész Aiszkhiólosznak köszönhetjük, Zeuxiszt Parrhasziósnak; mindkettőt az emulatió*nak.”<sup>6</sup> „*Ha az ilyen természetű nézetek általánossá válnak, ha a régieket és a moderneket nem tekintik immár mesternek és tanítványnak, hanem kemény és egyenrangú vetélytársaknak a hírnév versenyében, akkor a modernek hosszú életű munkáik révén egykor maguk is régiekké válhatnak...*”<sup>7</sup>

Young előlegezi a zsenikornak és a romantikának (amelynek oly sokat hivatkozott szerzője) mind a zseniális eredetiséget a művészi tevékenység általános ismérvévé változtató és azt megkövetelő magatartását, tehát a zsenialitás utánzásának gyakorlatát, mind pedig azt a felfogását, hogy a zseni nemcsak utánozza a természetet, hanem ő maga is természet (még hozzá kifejlő, kibomló, organikus növényi természet, míg az utánzás a mechanikus munkával való elkészítésre hasonlít).

Mindazonáltal műve korántsem lép arra a földre, amelyet megpillantott. Nemcsak arról van szó, hogy az eredetiség himnusza minden, csak nem eredeti, hanem jó fél évszázada forgalomban lévő gondolatok szenvedélyes összegzése – ha tetszik, utánzása. Hanem arról is, hogy miközben szavakban elveti a nagy példákat és tekintélyeket, lépten-nyomon hivatkozik rájuk, s a kor szokása szerint állításait antik auktorok autoritásával támasztja alá.

Winckelmann – megfordítva – éppen azért relativizálja az utánzás és az eredetiség ellentétét, hogy egy lényeges kérdésben megváltoztatja a régiek és a modernek *querelle*-jének egyik kiindulópontját, és a régiek örök érvényességét történelmileg alapozza meg. A görög antikvitás művészete „*legjobb korszakaiban*” nem a szépség racionális természetörvényeit fedezte fel, hanem klimatikus feltételek és a szabadság következményeképpen létrehozta a szépséget, először a természetben, majd a művészetben. (A szépség letéteményese az emberi test.) Ezt kevésbé metafizikai, inkább civilizációkritikai okokból kell ma is utánozni, ugyanis a természet zordabb, a társadalom elpuhultabb és kevésbé szabad körülményei között a szépségnek nincs megfelelő természeti mintája, csak művészeti mintája van – a fennmaradt antik alkotásokban. Az utánzás tehát nem szabályok elsajátítását szolgálja – Winckelmann semmivel sem áll közelebb egy Boileau típusú racionális szabályesztétikához, mint Young. Később az utánzást a másolással állítja szembe (*nachahmen* ↔ *nachmachen*): „*Másoláson a szolgálai követést értem, az utánzásban azonban – ha értelemmel teszük – az utánzat mintegy másik természetet kap, és valami sajátossá válik.*”<sup>8</sup>

A művész eredetiségének letéteményese ez az utánzás révén létrejövő másik természet és sajátosság. Ugyanakkor a szépség normatív középpontba állítása csökkenti az új, individuális változatoknak, a fantáziának, a meglepetésnek, tehát az eredetiség fontos összetevőinek lehetőségét. Winckelmann ezzel kapcsolatos teoretikus megfontolása még Hegel klasszikafelfogásában is visszacseng: „*A régiek műveiket tökéletesen szépen akarták elkészíteni, s ezért nem nagyon variálhatták. Mert a szépség: extrém, és az extrém*

<sup>4</sup> Young: i. m. 20. k. 72–75. §.

<sup>5</sup> Vö. i. m. 9. 36. §.

<sup>6</sup> I. m. 66. 259. §.

<sup>7</sup> I. m. 71. k. 277. §.

<sup>8</sup> Winckelmann: MEGJEGYZÉSEK A MŰALKOTÁSOK SZEMLÉLÉSÉRŐL. In: Winckelmann: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. 65.

már nincs változatosság.”<sup>9</sup> Az ideális szépség az individuális ábrázolásnak is ellenfele – Winckelmann kritikus az individualizáló-portretizáló megformálással szemben.

Ám az eredetiségnek nem az individuális variabilitás az egyedüli forrása. Young kora neoklasszikus irodalma ellen irányította nyilait, a fő ellenségnek Alexander Pope-ot (1688–1744) tekintette. Winckelmann is egy uralkodó ízlés ellen írta tanulmányát, a barokk, illetve rokokó művészet ellen. Olyasfajta eredetiséget várt a művészektől, amely szakít ezzel a művészeti nyelvvvel, s megteremti a görög antikvitás új reneszánszát. Találón mondja tehát a kezdetben idézett híres maximáról a tanulmány modern kiadásának kommentárja, hogy „*ebben a fordulatban paradox módon egyesül a klasszicista visszairányulás és a modern öntudat*”.<sup>10</sup> Ez kétségtelenül ellentmondás, amely például a jelentős művészettörténész, Michael Friedet arra indította, hogy szakítson azzal a közkeletű s mind ez idáig abszolút elfogadott nézettel, hogy Winckelmann a régi és az új vitájában a régiek pártját képviselte. Úgy véli, hogy ő valójában nem a görögök utánzására buzdított, hanem a közvetítőkére, a nagy reneszánsz művészekére (Raffaello, Michelangelo stb.), akik egyrészt maguk már modernek, másrészt a régiek sikeres utánczóit. Ilyen módon Winckelmann kezdeményezte volna azt, amit Philippe Lacoue-Labarthe nyomán Fried gigantikus történelmi *double bind*nak nevez, s osztozott az antik és modern szétválasztása közben létrejövő benső megosztottságban. Ez az elmélet konkrét következtetésében túl messzire megy, mert nem veszi figyelembe, hogy a reneszánsz közvetítő szerepének csak ott volt jelentősége Winckelmann-nál, ahol ókori mintát nem ismert, vagyis a festészetben. De hogy a modern megosztottság csírájában már nála is jelen volt, az alighanem igaz, s ennek oka, hogy „*az originalitás és az ismétlés úgy egymásba fonódik, hogy azzal fenyeget: kisiklik – s valóban jelentősen irányt változtat – az az állítólagos érv, amelytől a megújítás vágyának sikeres megvalósítása függ*”.<sup>11</sup>

Ezt az egymásba fonódást két példával szeretném megvilágítani. Az első saját tudományos eszménye, amely nagymértékben megfelel az eredetiség szinte naiv kora modern követelményének. Elutasítja a tudós kompilációt, gúnyolódik azokon a tévedéseken, amelyeket az egymást követő nemzedékek ismételnek, gyökeresen újat akar mondani, amely teljesen a sajátja. Ezért kell mindent, amiről ír, saját szemével látnia. Amikor egy korai római levelében tervezett munkáját hozza szóba, azt mondja: „*azon fáradozom, hogy eredeti művet [ein Original] készítsék, amelyben minden az enyém*”.<sup>12</sup>

Másodszor Winckelmann teljes mértékben tisztában volt az ellenkező oldal érveivel, amint ez kitetszik saját UTÁNZÁS-tanulmánya ellen névtelenül írt fiktív vitairatából.<sup>13</sup> Nem kerülhette el a figyelmét, hogy ezekkel az argumentumokkal is felépíthető egy olyan művészi világ, amely növekvő autonómiájában, a (képző)művészet eszté-

<sup>9</sup> Levél Oesernek 1756. április első feléből. In: Johann Joachim Winckelmann: BRIEFE. In Verbindung mit Hans Diepolder herausgegeben von Walther Rehm. Bd. I. Berlin W: Walter de Gruyter & Co., 1952. 219.

<sup>10</sup> H. Pfotenhauer & alii (Hrsg.): FRÜHKLASSIZISMUS. POSITION UND OPPOSITION: WINCKELMANN, MENGES, HEINSE. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1995. 377.

<sup>11</sup> Michael Fried: ANTIQUITY NOW: READING WINCKELMANN ON IMITATION. *October* 37 (1986). 87. A hivatkozott Lacoue-Labarthe-írás: HÖLDERLIN ET LES GRECS. *Poétique* 40 (1979). 465.

<sup>12</sup> Levél Walternek 1756. március 20-ról. In: Winckelmann: BRIEFE. I. 216.

<sup>13</sup> Az előbb Youngtól idézett gondolatot ő például a következőképpen veti fel (s ahogy gyakran Youngnál, nála is föltűnik, hogy a tekintélyektől való megszabadulás tanácsát tekintéllyel támasztja alá). „*Magát a természetet kell utánozni, nem pedig a művészt*» – mondta Lüszipposz, a nagy szobrász, amikor megkérdezték tőle, hogy melyik elődjét követte.” SENDSCHREIBEN ÜBER DIE GEDANKEN VON DER NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERKE IN DER MALEREY UND BILDHAUERKUNST. In: FRÜHKLASSIZISMUS. 71.

tikai és poétikai vonatkozásának nyomatékos hangsúlyozásában találkozunk az általa szorgalmazott művészi világképpel. Néha egyenesen az lehet az olvasó érzése, hogy a modern kreativitásnak ez a fiktív védelme szintézist kínál a régiek és a régít imitáló újak híveinek. Nehezen volna elképzelhető, hogy egyik legjelentősebb műelemzését, a flamand Gérard de Lairese (1640–1711) SZTRATONIKÉ című festményéről<sup>14</sup> úgy készítette volna el, hogy a mű ne felelt volna meg az ízlésének. (Igaz, választása a Rubens-, illetve Poussin-hívők régi vitájában az utóbbira, a klasszicizáló barokk képviselőjére esett.) Winckelmann-nak, amikor egy gondolatkísérlet erejéig a modernet védi, hangsúlyoznia kell az innováció, a pszichológiai megközelítés és nem utolsósorban „*a legnagyobb eredetik*” („*die größten Originale*”)<sup>15</sup> jelentőségét.

Ez a kísérlet azonban epizód maradt Winckelmann életében. A nyugalom, a nagyság és az egyszerűség eszménye, az ideális monumentalitás felülkerekedett a pszichológiailag gazdagon árnyalt, nyugtalan, mozgalmas, naturalisztikus, individualizáló elbeszélés vonzásán, mivel az utóbbi azzal fenyegetett, hogy a történeti festészet elsőbbségét átveszi az életkép (ami a holland festészetben, majd Chardinnél be is következett) – azzal fenyegetett, hogy a művészet praxisa „*belevész a mindennapi életbe*”.<sup>16</sup> A mindennapi életből kiemelkedő művészet eszményének a monumentális görög szobor felelt meg.

Ezzel azonban a művész-mű-befogadó hermeneutikus viszonyában jelentős elmozdulások következtek be. Winckelmann UTÁNZÁS-tanulmányának közvetlen címzettje a modern művész, aki a régiek utánzása révén közelítheti meg azok nagyságát. Ugyanígy Young művének címzettje is a művész, akit eltanácsol az utánzástól, imitáció helyett radikális eredetiségre, kreációra, zseniális teremtésre serkent. Ez a két ellentétes beállítottság a műhöz való ellentétes viszonyt is maga után vonja. Az imitációelmélet tanulást, tanulmányozást, alázatos fűrkedést kíván; zárt és elszigetelt egészként tekint a művekre. Föltételezi létük megváltoztathatatlanságát, időtlenné vált jelenvalóságukat. Előkészíti a modern, *múzeumi* szemléletüket. A kreációelmélet példaként tekint a művekre, a zseniális szellem emanációinak tartja őket. Az időtlen jelenvalóságot a mindig újra testet öltő zseniális képesség számlájára írja. E szubsztanciális tulajdonságnak a mű csak jelensége. Ezzel sarkalatosan járul hozzá a művész fogalmának modern felértékeléséhez.<sup>17</sup> További következménye, hogy maga a művész nemcsak növényi természetű, hanem bizonyos mértékig művé is válik, és a valóságos mű a nagy organikus egész jelensévé. Ez a mű oldaláról nézve nyilvánvalóan felszínre tör a romantika töredékkultuszában, de az élet művé stilizálásának eszméjét Young már előlegezi, amikor elbeszéli Addison szép, méltóságteljes halálát. Szemmel láthatólag többre

<sup>14</sup> SZELEUKOSZ KIRÁLY ÁTADJA FIÁNAK, ANTIOKHOSZNAK KIRÁLYSÁGÁT ÉS MÁSODIK FELESÉGÉT, SZTRATONIKÉT. Egy Appianosz által elbeszélte történet feldolgozása.

<sup>15</sup> SENDSCHREIBEN... 72.

<sup>16</sup> Helmut Pfotenbauer: WINKELMANN UND HEINSE. DIE TYPEN DER BESCHREIBUNGSKUNST IM 18. JAHRHUNDERT ODER DIE GEBURT DER NEUEREN KUNSTGESCHICHTE. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenbauer (Hrsg.): BESCHREIBUNGSKUNST – KUNSTBESCHREIBUNG. EKPHRASIS VON DER ANTIKE BIS GEGENWART. München: Wilhelm Fink, 1995. 324.

<sup>17</sup> A fogalom modern – elsősorban német – történetének kitűnő leírását adja Jochen Schmidt: DIE GESCHICHTE DES GENIE-GEDANKENS IN DER DEUTSCHEN LITERATUR, PHILOSOPHIE UND POLITIK 1750–1945. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. Vö. továbbá Penelope Murray (Ed.): GENIUS: THE HISTORY OF AN IDEA, Oxford: Basil Blackwell, 1989, ill. John Hope Mason: THINKING ABOUT GENIUS IN THE EIGHTEENTH CENTURY. In: Paul Mattick, Jr. (Ed.): EIGHTEENTH-CENTURY RECONSTRUCTION AND THE RECONSTRUCTION OF ART. Cambridge University Press, 1993. 210–239.

tartja CATO HALÁLÁ-nál (Addison 1713-as darabjának tárgyánál). „*Neve akkor is megérdemelte volna a halhatatlanságot, ha soha nem írt volna semmit.*”<sup>18</sup> Young éppúgy a régi (pre-modern) és a modern küszöbén áll, mint más tekintetben Winckelmann: Addison halálának „műve” előremutat a zseniális élet műalkotásként való felfogására a romantikában, miközben voltaképpen nem más, mint egy példázatos plutarkhoszi életrajzi elbeszélés.

Az utánzás ezzel szemben a zárt, teljesnek és egésznek – tökéletesnek – tekintett mű fölértékeléséhez vezet, s ezzel a modern műfogalom kialakításához. A művészet historizálása mellett ez nyitotta meg az utat a műalkotások rendszeres, majd intézményes tudományos tárgyakká változtatásához is. Winckelmann művészettörténetében a művész maga a peremre kerül (stílustörténete voltaképpen a „*nevek nélküli művészettörténet*” első kísérlete). Amikor a műhöz tökélye révén csatolja hozzá egy művésznevét tradícióját (például az irodalomból ismert Praxitelész-mű – a GYÍKÖLŐ APOLLÓN – különböző általa ismert változatairól azt mondja, hogy „...*az egyik a Borghese-féle figurák közül méltó volna arra, hogy az eredeti legyen*”),<sup>19</sup> akkor világos, hogy az irodalmi hagyományozás iránti minden tisztelete ellenére a művész a mű epifenoménjává válik. Ezért az eredetiség fogalma is módosuláson megy keresztül. Ahogy a szépség, úgy a tökéletesség sem hagy sok teret az individuális eredetiségnek, rendkívüli jelentősége támad viszont a tárgyi eredetiségnek, a mű hitelességének.

Az individuális eredetiségnek is megmarad azonban a maga területe – a recepcióban. Winckelmann UTÁNZÁS-tanulmányának a művész mellett a másik címzettje a befogadó. Az ő ízlését akarja megreformálni, belépve abba a folyamatba, amelybe egy új és jó ízlés hordozójaként „*a művészeteket, mint valami idegen kolóniát, Szászországba behozták*”.<sup>20</sup> A „*Colonie*” a XVIII. századi német nyelvben még nem gyarmatot, meghódított és birtokba vett idegen államot jelentett, hanem a most tárgyalt problémával csak távolabbról érintkező, ma is érvényes jelentés – idegen helyen meglepedett azonos nemzetiségűek csoportja (például a római német kolónia) – mellett olyan embereket, „*akik egy puszta vagy lakatlan területet megművelnek*”, illetve olyan helyet – elsősorban ültetvényt –, melyet „*külföldbeliek művelnek*”.<sup>21</sup> A kultúrához hasonlóan e szó latin eredete is a mezőgazdasághoz – a természetet megváltoztató tevékenységhez – kötődik. A *colonus* első jelentése földműves. A művészeteket el kell ültetni az idegen földben, honosítani kell. Szászországban – mondja Winckelmann – nem volt a jó ízlésnek megfelelő művészet, hanem be kellett vezetni. Erős Ágost vezette be, képeinek elkülönítésével, nagyszabású múkincsvásárlásaival, a drezdai képtár és antik gyűjtemény megalapításával és gyarapításával. III. Ágost folytatta, akinek már teljes érdeklődése a festményekre irányult.<sup>22</sup> XVI–XVII. századi klasszicista vagy klasszicistaként értelmezett olasz képek alkották a gyűjtemény gerincét, s ott voltak, noha rendezetlenül, a „*görög mesterek igazi, hiteles [untrüglich] művei*” – ahogy Winckelmann írja.<sup>23</sup> Ez a gyűjtemény

<sup>18</sup> Young: i. m. 99. 386. §.

<sup>19</sup> Winckelmann: GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTUMS. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993. 321.

<sup>20</sup> GONDOLATOK A GÖRÖG MŰALKOTÁSOK UTÁNZÁSÁRÓL... 8.

<sup>21</sup> Így tudja ezt Zedler 1732-es UNIVERSALLEXIKON-ja (VI. köt. 716.), illetve Adelung GRAMMATISCH-KRITISCHES WÖRTERBUCH-ja (1808-as bécsi kiadás, I. köt. 1341.).

<sup>22</sup> Vö. Gerald Heres: DIE DRESDNER SAMMLUNGEN IN DER AUGUSTEISCHEN ZEIT. In: DIE DRESDNER KUNSTSAMMLUNGEN IN FÜNF JAHRHUNDERTEN. *Dresdner Hefte*, Sonderausgabe, 2004. 23. kk.

<sup>23</sup> GONDOLATOK A GÖRÖG MŰALKOTÁSOK UTÁNZÁSÁRÓL... 8. Vö. FRÜHKLASSIZISMUS. 350. kk.

az idegen kolónia, amelynek recepciója és utánzása műveli az ízlést, és létrehozza az új kultúrát. Idegen és nem törzsökös – az utánzás nem hosszú, öröklött tradíció folytatása, hanem éppenséggel a hagyomány megszakítása és új hagyomány választása. Ebben a folyamatban a mű és a közönség játszik meghatározó szerepet. A művekben megjelenő régi, de nem hagyományos ízlésmintát követő új művész maga is a befogadásához kínál mintát, a gyűjtőhöz és a művészeti íróhoz hasonlóan.

Ezzel azonban alapvetően megváltozik a művekhez való viszony. Funkcióváltás következik be; a műalkotásoknak azok a közvetlen funkciói, amelyek használatukat, illetve fogyasztásukat meghatározták, fokozatosan átadják a helyüket egy olyan általános funkciónak – és ezt a konkrétabb funkciók (reprezentáció, kultusz stb.) szempontjából nevezhetjük funkcióvesztésnek is –, amely a műalkotásokban mindenekelőtt magát a művészetet szemléli. A műalkotások használata átadja helyét az esztétikai befogadásnak. Amikor Erős Ágost átszervezte a másfél évszázados „Kunstammer” jellegű választófejedelmi gyűjteményt, és más gyűjteményrészek (naturáliák, érmek, modellek, rézkarcok, kéziratok, porcelánok, gépek) mellett elkülönítette a képtárat és az antik plasztikát is, akkor ez önmagában még nem jelentette, csak lehetővé tette a műtárgyak esztétizálódását. Azok továbbra is a reprezentáció funkcióját töltötték be, levonva a tanulságot a megelőző század változásaiból, a festmények és antik szobrok presztíznövekedéséből, a fejedelmi képtárak – például Lipót Vilmos nagyherceg, németalföldi helytartó (1614–1662) az ifjabb David Teniers (1610–1690) által szervezett és megörökített brüsszeli galériájának – kialakulásából.<sup>24</sup> A Winckelmann által látott és elemzett SIXTUSI MADONNA 1753-as megvásárlása és áthelyezése a piacenzai oltárképből drezdai képtári tárggyá viszont a funkcióváltás egyik legnevezetesebb esete. „*Ritkán hajtották végre ilyen drámaian a templomi kultuszkép szerepváltását múzeumi műalkotássá*” – írta Hans Belting.<sup>25</sup>

A műalkotások gyakorlati használata – példáuliban a hatalom bemutatása vagy a vallásos áhítat – semmilyen szerepet nem játszott Winckelmann elméletében. A műalkotások „múzeumi” jellegű befogadása individuális, de a felfokozott individualitás nem a szubjektív, hanem az objektív ízlésre irányul. Ez magyarázza, hogy miképpen integrálódhattak erőteljesen objektív igényű művészettörténetébe emfaticusan ömlengő műleírásai – melyek közül a leghíresebb a belvederei Apollónról szól. Éppen az emfázis mutatja, hogy az ízlésítélet nem a személyes ízlés esetlegességeibe van lehorgonyozva. Az objektív ízlés *Sollenje* a műalkotás esztétikai tárggyá válásával függ össze – olyan esztétika áll mögötte, amely normatív igénnyel lép fel. A személyiség mélyebb rétegeibe hatoló, definitív meggyőződést kell érvényesíteni, melyet az érzelmek vihárra készít elő. Az ízlésítélet nem valamifajta kínálatból való választás, hanem egzisztenciális döntés, amely rendkívüli érzelmi intenzitást föltételez. A művészet nem dísz vagy ráadás immár, amelyhez szemlélője némileg felülről – mintegy a megrendelő helyzetéből – viszonyul, hanem olyan képződmény, amely érzések tömegét váltja ki, s a befogadó ezeknek alárendeli magát. Ám aki megalázkodik, felmagasztosul, hiszen miközben kiszolgáltatja magát a mű által kiváltott hatásoknak, saját, eredeti érzéseit moz-

<sup>24</sup> Vö. Jonathan Brown: *KINGS & CONNOISSEURS. COLLECTING ART IN SEVENTEENTH CENTURY EUROPE*. Princeton University Press, 1995. Ez a gyűjtemény volt a bécsi képtár alapja.

<sup>25</sup> Hans Belting: *DAS UNSICHTBARE MEISTERWERK. DIE MODERNEN MYTHEN DER KUNST*. München: C. H. Beck, 1998. 83.

gósítja. A befogadás tudatosítása nem más, mint az ezekről az érzésekről való számot adás. A szentimentális befogadónak vagy – ahogy Oskar Bätschmann nevezte – az „*enthusiaszta szemlélőnek*”<sup>26</sup> ez a modellje nem gyakorolt kevésbé jelentékeny hatást az elkövetkező évtizedekre, mint a zseniális alkotó modellje. Ugyanúgy új nyelvet teremtett, s ha ott a művész eredetiségének, itt a befogadó eredetiségének fölértékeléséhez vezetett. A befogadó és a mű között nem következett be az a szerepcseré, amelyet alkotó és mű között a zseniesztétika implikál, de mindenesetre a mű értékét az általa kiváltott érzelmi hatás nagysága határozta meg.

Pontosabban: kétfajta skálán mozog az érzelmi hatás, a műén és a befogadóén. „*A képesség – mondja Winckelmann –, hogy megérezzük a művészetben a szépet, oly fogalom, mely mind a személyt, mind a tárgyat, a tartalmazót és a tartalmat egyaránt magába foglalja...*”<sup>27</sup> A tárgyat a kiváltott érzések minősítik, a személyt pedig az érzésekre való képesség. Noha Winckelmann a kor eszmei hangulatának megfelelően elismerte, hogy „*a szép iránti érzék tehetségét minden értelmes teremtménynek megadta az ég*”, de sietett hozzátenni: „*nagyon különböző mértékben*”,<sup>28</sup> sőt, fejtegetései során mihamar eljutott addig a lehetőségig, hogy valaki teljesen érzéketlen lehet, s megállapította, hogy a valóságos szépérzék „*az ég ritka adománya*”.<sup>29</sup> S bár a szépre való rávezetésnek, a befogadás oktatásának Winckelmann nagy jelentőséget tulajdonított, ennek föltétele a fejleszhető képesség megléte. Végcélja pedig a szép önmagáért való, tiszta, érdek nélküli, céltalan esztétikai szemlélete: „*Az igazi szépérzék a folyékony gipszhez hasonlatos, melyet az Apollón-fejre öntenek, s azt minden ízében érinti és körülveszi. Ennek az érzésnek a tárgya nem az, amit ösztön, barátság és szívesség feldicsér, hanem amit az a belső, kifinomultabb érzék, amelynek minden szándékosságtól makulátlannak kell lennie, magának a szépnek kedvéért érez.*”<sup>30</sup> A befogadó eredetisége – mint a gipszminta szép példája mutatja – kevésbé ragadható meg az innovációban, sokkal inkább az eredethez, Apollónhoz való visszatérésben és az ehhez való individuális elkötelezettségben.

## 2. Az eredetiség fogalmának kiterjesztése

A XVII. század végén és a XVIII. században kristályosodott ki bizonyos vezérfogalmak egyesítése alapján az eredetiség kategóriája a francia, angol, majd a német etikai és esztétikai irodalomban. Ezek a fogalmak az unikalitás, az individualitás, az újdonság és a történetiség.<sup>31</sup> Mindegyik vonatkozhat személyre is, tárgyra is. Ugyanúgy lehetnek egyedi, egy személy kéznyomát magukon viselő, új és történeti tanúságot tevő tárgyak, mint erős identitású (saját egyszerűségükkel tisztában levő), individualitásukat kidolgozó, az újítás képességével és történeti tudattal rendelkező emberek. Az eredetiség fogalma is kétféle vág: lehet eredeti ember és eredeti mű. Sőt, csak az ember és alkotása lehet eredeti. Ez a kategoriális innováció annak a nagy változásnak az egyik reflexe, amelynek során az ember és aktivitása – az emberi munka és az emberi mű – került a filozófia középpontjába. Ebből a szempontból nem érdektelen adalék, hogy a

<sup>26</sup> Vö. Bätschmann: PYGMALION ALS BETRACHTER. DIE REZEPTION VON PLASTIK UND MALEREI IN DER ZWEITEN HALFTE DES 18. JAHRHUNDERTS. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.): DER BETRACHTER IST IM BILD. KUNSTWISSENSCHAFT UND REZEPTIONSÄSTHETIK. Berlin: Reimer, 1992. 238. k.

<sup>27</sup> ÉRTEKEZÉS A MŰVÉSZI SZÉPÉRZÉK KÉPESSÉGÉRŐL ÉS OKTATÁSÁRÓL. In: Winckelmann: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. 198.

<sup>28</sup> I. m. 199.

<sup>29</sup> I. m. 212.

<sup>30</sup> I. m. 206. Enyhén módosított fordítás.

<sup>31</sup> Vö. saját kísérlettemmel, HAMISÍTÁS című könyvem az eredetiségről szóló fejezetével. Budapest: Magvető, 1995. 55. kk.

szó számos modern nyelvben – már a XIV. században – az eredendő bűn latin alakjának (*peccatum originale*) honosításával kezdte meg karrierjét (*péché originel, original sin, originale Sünde* [a németben a *peccatum hereditarium* formulát követő *Erbsünde* mellett]). Az eredetiség szó filológiai eredete tehát teológiai értelemben összefügg Ádám bűnével, azzal, hogy kezébe vette sorsát, és mindennek mértékévé az embert tette, valamint büntetésével, a halállal (az idővel) és a munkával. A XVIII. században az originálishoz szorosan hozzátapadó *zensiális*, *zensi* szó értelemváltozásában közvetlenül is látható a filozófiai fordulat, hiszen az ókori latin *genius* az ember (vagy a nép, a hely stb.) védőszelleme, felsőbb, isteni hatalom, nemtő, nem pedig maga az ember vagy az ember „*veleszületett elméleti diszpozíciója*”.<sup>32</sup>

Az eredetiség személyre alkalmazva éppúgy vonatkozhat képességre, mint tulajdonságra, az eredeti jelzővel ugyanis meghatározhatjuk valakinek a tehetségét vagy éppen zsenialitását, de jellemezhetjük vele az egész embert is. Ennyiben az eredetiség fogalma nem hagyja el filozófiai megszilárdulásának eredetvidékét. Mintegy bele van kódolva az az átmeneti korszak, amelyben az esztétikai gondolkodás még nem korlátozódott a művészetre, illetve a művészetbölcseletre, hanem kiterjeszkedett az érzésekre, vonzalmakra, az erkölcsre, a társaságra és a társadalomra, a természetre, valamint a politikára, illetve az ezeknek megfelelő filozófiákra, ahogy ez például Shaftesbury-nél, e korszak reprezentatív bölcselelőjénél olyan világosan látható. Az ember helyét a társadalomban éppen az lazította fel, hogy olyan fogalmakkal írták körül, melyek a szilárdabb tartalmi meghatározásokkal (például származási vagy vallási jellegűekkel) szemben „esztétikai” jellegűek, mint az ízlés, a *sensus communis*, az *esprit* (a *Witz*), a *sensiment*, az *imagination*, a *delicatesse*, a *politesse* és a *politeness* stb., valamint az eredetiség. Ezt őrizi az eredetiség mint magatartás, mint az egész ember jellemzője, miközben az, hogy képesség értelmében az eredeti géniusz – az „*Original-Genie*” – fogalmát egyre inkább csak a művészre alkalmazzák, s egyre kevésbé a filozófusra vagy a tudósra, épenséggel a művészet autonóm elkülönülésének, sajátosságai kidomborodásának irányába mutat.

Ha viszont tárgyra alkalmazzuk a fogalmat, akkor az eredetiségben benne rejlő eredet (az originalitásban benne rejlő *origo*) jelentésmódosuláson megy keresztül. Az eredetiség mindkét esetben a keletkezéssel, a kezdettel függ össze, de míg egy ember eredetisége veleszületett természetére megy vissza (ezért is kapcsolódott össze a szintén a természetre visszavezetett zsenielméletekkel), egy tárgy eredetisége megalkotására, illetve szellemére s mindkét esetben annak hitelességére.<sup>33</sup>

Ugyanakkor azt is világosan kell látnunk, hogy az eredetiség épp azért vált a modernitás konstitutív fogalmává, mert a benne rejlő eredethez való viszony immár nem

<sup>32</sup> Immanuel Kant: Az ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA. 46. §. [Pécs:] Ictus. 233.

<sup>33</sup> Úgy tűnik, hogy az originalitással sok tekintetben párhuzamos pályán futó autenticitás (ezt a görög-latin eredetű szót Winckelmann még nem használta) éppen itt tér el. Egy tárgy (szöveg) autenticitása, vagyis hitelessége megegyezik azzal, amit az eredeti jelzővel fejezünk ki. (Egy előadás autenticitása már bonyolultabb dolog: eredeti hangszerekkel is el lehet érni inautentikus hangzást.) De visszazármaztatva az emberre már nem teljesen azonosítható az eredetivel. Némileg igen, hiszen ha valakit hamisítatlannak nevezünk, akkor az illető eredeti és/vagy autentikus. Ám az autenticitás nem tartalmazza az eredetiségben benne rejlő szubverzív energiát, a zsenialitás hamar észrevett extravaganciáját, tartalmazza viszont a sajtószertőség olyan megbízhatóságát, szilárdságát, szavahihetőségét, hitelt érdemlő voltát, amelyet az eredetiség nem föl-tétlenül. Ilyen módon – nem függetlenül a szó történetétől – érintkezik az *autoritás* fogalmával, sőt alkal-massá válik arra, hogy éppen ebben a fogalomban modernizálódjék.

adott, magától értetődő. Az arisztokrata, aki eredetét évszázadokra visszamenőleg le tudja olvasni családfájáról, nem eredeti. A SZENTÍRÁS-hoz mint isteni kinyilatkoztatás-hoz vagy a tradíció megszentelte kultusképhez nem illik az eredeti jelző, s csak a profán olvasat, befogadás teremti meg az ilyen értelmezés – ahogy Kierkegaard helyesen mondja, esztétikai<sup>34</sup> – lehetőségét. Az eredetiség éppen az a teljesítmény, amely nem állt szilárd, adott, a hagyomány által legitimált kapcsolatban az eredettel, hanem újra megtalálta, létrehozta, megalkotta az utat az eredethez. Ha az előbb úgy láttuk, hogy az eredeti ember a természethez vezet vissza eredetét, az eredeti mű esetében pedig ezt az eredetet megalkotásában, illetve szellemében véljük fölfedezni, akkor mind a természetnek, mind a munkának, mind pedig a szellemnek új, modern fogalma konstituálja az eredet fogalmát, nem pedig a tradíció láncolatán vezetjük le.

Az elemzés eddigi menete megmutatta, hogy az eredetiség (a XVIII. század második felétől) olyan alapfogalommal vált, hogy immár nem írható le úgy, mint az imitáció-kreáció vita egyik oldalához tartozó szereplő. Bármely oldalon vett is valaki részt a modernitás kultúráját kialakító vitákban, integrálta e fogalmat. Young és Winckelmann összehasonlítása ezt dokumentálta. Winckelmann, az utánzás híve korántsem abban a reneszánsz hagyományban helyezkedett el, mely formálisan valami hasonlót mondott, mint ő, hogy ugyanis az esztétikai tökély záloga az antik mintaképek imitációja. A fölületes látszat ellenére nem tradicionalista, konzervatív nézetet képviselt, nem a kontinuous hagyományra épített, hanem megszakította a hagyományt, amennyiben egyszerre historizálta, idealizálta és individualizálta. A reneszánsz eszményi antikvitásával és a racionalista klasszika a régiségben természettörvényeket fölfedező szabályrendszerével szemben ő történelmileg tagolta az ókort. Az esztétikai képződményeket viszont új értelemben idealizálta, hasznosságuk gyökeres megszüntetésével, heteronómiájuk leépítésével. A befogadást olyan személyes – korábbi századokban elképzelhetetlen individualitásfokú – döntésként fogta fel, amely rendkívüli érzelmi energiákat szabadít fel, ugyanakkor a kultúra abszolút, objektívnek tekintett s bizonyos értelemben végső értékeihez vezet. A keletkező modern kultúra alapvető jellegzetessége, hogy „*kit művészet és tudomány / éltet*”, az végcélként és öncélként tekint ezekre a kulturális tevékenységekre.

### 3. A művész és a befogadó eredetisége

A művészet eredetiségének tartalmát alapvetően befolyásolja, hogy a fogalom az alkotóra, a műre vagy a befogadóra van-e vonatkoztatva. Az alkotó eredetisége legszélsőségesebb potenciális lehetőségével, a zsenivel fonódott össze, és legfőbb jellegzetessége sokáig a radikális újítás, a kvázi-teológiai teremtés volt. A teremtő művész analógiája a teremtő Istennel persze régi *toposz*,<sup>35</sup> de új az analógia individuális és nem kozmikus felfogása. A művészi kreativitásnak ezt a XVIII. században megszilárduló leírását szisztematikusan csak a XX. században vonták kétségbe, amivel megrendült a közlőhelyé váló és a művészeti kultúrát megalapozó meggyőződés, hogy „*a szép művészet a zseni művészete*”. Ehhez azonban arra volt szükség, hogy amiként korábban elgondolták Isten nemlétét, most el kellett gondolni az alkotó művész, a szerző nemlétét. Az

<sup>34</sup> Søren Kierkegaard: ÜBER DEN UNTERSCHIED ZWISCHEN EINEM APOSTEL UND EINEM GENIE. In: Kierkegaard: DER BEGRIFF DER AUERWÄHLTEN. Hellerau: Jakob Hegner, 1917. 314.

<sup>35</sup> Ernst Robert Curtius szerint késő antik újplatonikus körben keletkezett. Vö. Curtius: EUROPÄISCHE LITERATUR UND LATEINISCHES MITTELALTER. Tübingen und Basel: Francke, 1993<sup>11</sup> [1948]. 400. kk., 441. k.

intertextuális irodalomelméletekben, a stiláris szekvenciák vagy tárgysorozatok formájában felfogott képzőművészet elméleteiben a művész sokkal inkább közvetítő, mint zseni, sokkal inkább találó, mint alkotó. Ha tetszik, a másfél évszázados vitában az utánzás, a mintakövetés – amely mindig is jelen volt, s a művészeti kultúra *másik*, árnyékban maradó oldalát konstituálta – visszavágott.

Winckelmann művészetvallása, entuziazmusa, szentimentalizmusa természetesen maga is a zsenikor előkészítője volt, sokkal inkább, hogysen az ő utánzáselmélete – amely amúgy is csak a modernekre vonatkozott – aktualizálódhatott volna. De ahogy az előbb említett kései modern fejleményekkel párhuzamosan a művész jellemzésére az originalitás helyett egyre inkább az autenticitás rokon fogalmát kezdték alkalmazni, úgy a modernség kezdetén Winckelmann modern művészfogalmára – aki a régiek utánzása révén naggyá, sőt, ha lehetséges, utánozhatatlanná válik – jóval inkább jellemző az általa nem használt autenticitás, mint az originalitás. Ebben azonban megmutatkozik Winckelmann küszöbhelyzete a premodern és modern között. Az az autenticitás, hitelesség, amelyet a modern művészekről várt (amelynek érdekében művésztörténetével nem összeegyeztethető módon a hagyományos régiségbúvárlathoz kapcsolódó allegóriát is írt), és amelyet Mengs művészetében ünnepelet, közelebb áll a *pictor doctus* barokk eszményéhez, mint valami *Eigentlichkeit*hez.

A régieket utánzó nagy modern művész képzeletében Rómában azonban már valóban csak Mengs alakjában öltött testet Winckelmann számára; kevésbé foglalkoztatta egy mintakövető, antikizáló modern művészet kialakulása, és kevésbé is bízott benne. (Ami ironikus módon halála után David, Canova és mások munkássága révén mégiscsak megszületett.) Winckelmann életében megfigyelhető az eltávolodás a művész problémájától. Ennek életrajzi okai is vannak: veszélyes német korszakában a filológus elvételt nagy művésznek tekintette magát, Rómában viszont megtalálta élete feladatát. Történeti okai is vannak, főképp az, hogy a megmaradt antik művek és a hagyományozott művésznevek jelentős része összeegyeztethetetlen. De teoretikus okai is vannak. Ennek felel meg, hogy nem a művészek ízléstörténetének formájában írta meg antik művésztörténetét, ahogy kezdetben Mengsszel együtt tervezte,<sup>36</sup> hanem a művészeteken átívelő, illetve azoktól elszakadó immanens stílusfejlődés formájában. Noha művésztörténetének előszavában megfogalmazta azt a normát, hogy a műalkotásokat „egy bölcs művész szemével” kell látni,<sup>37</sup> de a római korszakban már nem korának művészeti gyakorlata, hanem művészeti kultúrája foglalkoztatta, amelynek középpontjába már nem a régi művek utánzását, hanem befogadását állította. Éppen mert régi művek általános felértékelődéséről, muzealizálódásáról volt szó az összkultúrán belül – a múzeumi kultúra kezdeteiről –, a művész és a mű elszakadhatott egymástól.

Mindez nem jelenti, hogy Az ÓKORI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉ-ben ne találánk filológiai exkurzusokat műalkotások művésznevekkel való összeillesztése céljából. De a szemlélő jelentősége megnőtt, elkezdődött az esztétikai befogadás elkülönülésének folyamata, s ezzel a befogadás eredetisége – mint láttuk – problémává és feladattá vált. Olyan folyamat nyitánya volt ez, amelyben a befogadó az alkotóval együttjátszóként, illetve

<sup>36</sup> A VON DEM GESCHMACK DER GRIECHISCHEN KÜNSTLER tevévél először Willének írott 1756. január 27-i levelében említi. Vö. BRIEFE I. 201.

<sup>37</sup> Winckelmann: GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTUMS. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993. 10.

ellenjátékosként alkotói tulajdonságokat és képességeket öltött magára. Ezt annál is inkább megtehetette, mert egyre kevésbé választotta el a művészt/művészetet és közönységét a társadalmilag előre elrendezett s gyakran hierarchizált szerep. Amiképpen a művész-mesterember alkotóművésszé esztétizálódott, olyképpen esztétizálódott a befogadó is, akinek ízlésitélete éppúgy, mint egzaltációja, eredetiségének fémjelévé vált, s mintegy osztozott a művész vagy a műalkotás géniuszában. Az esztétikai befogadás életformává vagy legalábbis egy modern életforma konstituensévé vált.

A befogadás, a műértelmezés kreativizálódásának következményeképp jelent meg a zseniális kritikus típusa, aki nemritkán versengett is az alkotóval. (Friedrich Schlegel a maga valóban zseniális WILHELM MEISTER-kritikáját „Über-Meister”-nek nevezte.) A kreativizálódás folyamatának ahhoz is köze volt, hogy műalkotások – zeneművek, színművek – kreatív előadását (először csak virtuozitása, utóbb azonban interpretációja révén) elkezdtek önálló művészetnek tekinteni. Az esztétikai vallás széplélek recipiensétől mindenesetre hosszú út vezet addig, hogy az alkotói kreativitást kiváltsa a befogadói kreativitás, ahogy ez Valéry híres elméletében vagy egyes avantgardista mozgalmak anarchista hermeneutikájában megfogalmazódott. De Winckelmann szoborleírásainak hősi, monumentális pózt öltő szemlélőjében megjelenik a recepció kreatív eredetiségének igénybejelentése. „Menj szellemeddel a testetlen szépség birodalmába, és kísérel meg, hogy égi természet teremtője légy, hogy a szellemet a természet fölé emelkedő szépséggel töltsd el...”<sup>38</sup> – mondja Winckelmann a BELVEDEREI APOLLÓN képzeletbeli ideális szemlélőjének.

Ám mi felel meg az ideális szemlélő modelljének Winckelmann magányos álmodozásain kívül? Az ő korában a befogadás két modern formája jelent meg: az új típusú társaság és a piac. Mindkettő egyenlősít, de míg a szalonok, klubok, kávéházak face-to-face kommunikációs viszonyai individuálisak, addig a piaci szereplők anonimok. Itt két irányba vezetne az út. Az egyik a kongeniális befogadó, illetve a művészetről együtt filozofáló befogadó közösség iránya lenne, ahogyan majd a korai romantikusok stilizálják a maguk körét. Ezzel rendkívüli módon összeszűkül a befogadó elit; bizonyos mértékig a befogadónak is művésznek kell lennie. „Magatok is voltatok költők” – mondja Schelling-Ludoviko Friedrich Schlegel szümpózionjában.<sup>39</sup> A másik viszont a befogadó kör rendkívüli kitágítása, amikor is csak számítani lehet az adekvát befogadásra, de nehéz meggyőződni róla. A modern befogadó ugyanis a piacon megjelenő művész és műalkotás felől nézve az ismeretlen közönség formájában jelenik meg.

Winckelmann küszöbhelyzetére utal, hogy egyrészt könyveiben ismeretlen közönységet szólít meg, és ki van téve a piac viszontagságainak, másrészt viszont *grandseigneur*-öket kalauzol Rómában. Hatalmas levelezése mutatja, hogy ambiciózusan végzett római műemlékvezetései lélekvezetői becsvággal párosultak. De valójában ez kevésbé a modern nevelő, mint inkább a magasan kvalifikált szolga rendies, barokk helyzete. Winckelmann, miközben kimenekült a német udvari kultúrából – valójában be sem jutott oda –, Rómában az egyházi-udvari kultúra serény részesévé vált. Ahogy Nöthnitzben egy főnemes megbecsült szolgája volt, úgy állt bíborosok szolgálatába Rómában, aki gazdáit vendégeinek, illetve a római utazóknak idegenvezetője volt. Alárendelt helyzetét pedagógiai-erotikus pátosszal kompenzálta, s az arra méltó szép ifjakra

<sup>38</sup> A BELVEDEREI APOLLÓN LEÍRÁSA. In: Winckelmann: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. 101.

<sup>39</sup> Friedrich Schlegel: BESZÉLGETÉS A KÖLTÉSZETRŐL [„Beszéd a mitológiáról”]. In: A. W. és F. Schlegel: VÁLOGATOTT ESZTÉTIKAI ÍRÁSOK. Budapest: Gondolat, 1980. 357.

gondolt, például Von Berg báróra, amikor létrehozta esztétikai befogadásmodelljét. Ez a bonyolult helyzet is hozzájárulhatott a befogadás szubjektívizálásához, a műalkotás személyes jelentésének és jelentőségének nyomatékosításához. Annál is inkább, mert a konfliktushelyzet állandósult, a legtöbb utazó eleve nem mutatta a megkívánt érdeklődést, s aki kezdetben reményt keltett, végül csalódást okozott. Winckelmann számára egyre terhesebbé vált a ciceronefeladat, s szabadulni igyekezett tőle. Az a szüntelenül megisméltélődő félreértés, feszültség, amely kevés kivételtől eltekintve jellemezte Winckelmann és látogatói viszonyát, jól illusztrálja az esztétikai befogadás rendies, *divertissement* jellegű típusának ellentétét a polgári, patetikus, az ember egész létét át-ható *eredeti* befogadással.

A befogadó eredetisége nála nem a művész, hanem a műalkotás génuszával párhuzamban jelent meg, mintegy azt a szellemet előlegezve meg, amelynek nevében hamarosan a múzeumokban oltárokat szceníroznak a főművek elhelyezésére, s minden ihletett múzeumlátogató nem is a remekmű hívének, hanem egyenesen papjának érezheti magát. Azt a szellemet, amelynek nevében a következő nemzedék számára Winckelmann „szentté” vált. „Az első közöttünk, kiben a morál intellektuális szemlélete élt, és aki a művészet és az ókor alakjaiban felismerte és az istenségtől lelkesen hirdette a tökéletes emberiség őskéjét, a szent Winckelmann volt” – írta Friedrich Schlegel.<sup>40</sup> Ez a leírás gyönyörű példa az eredet ama konstrukciójára – „a tökéletes emberiség őskéjére” –, amely a befogadót eredetivé, sőt zseniálissá teszi.

#### 4. A műalkotás eredetisége/autenticitása

A felismerés a befogadói, a hirdetés az értelmezői, de a – történelmileg változó – tartalom magáé a műalkotásé. Fölmerül tehát a kérdés, hogy a művész, valamint a befogadó eredetisége mellett miben rejlik a műalkotás eredetisége, autenticitása. Úgy tűnik számomra, hogy ez a fogalom a műalkotás vonatkozásában két különböző értelemben nyer jelentést. Ez a kettő – mint ahogy utaltam már rá – a műalkotás szelleme és a műalkotás megalkotottsága: a mű mint dematerializálódott szellemi képződmény és mint materiális artefaktum.

A szellem általános fogalma a műalkotásokkal kapcsolatban a funkció konkrét fogalmának helyére lép. Winckelmann keveset foglalkozott az antik műalkotásoknak még azokkal a történelmi funkcióival is, amelyekről sejtelve lehetett. Az antikváriusi hagyománnyal szembefordulva abban az értelemben dekontextualizálta a műveket, hogy első renden a művészet funkcióját tulajdonította nekik. A formálás szabadságát pusztán a műalkotások témája korlátozta. Ám ez a téma a mitológia volt, amelyet Winckelmann ugyancsak szabad művészetnek fogott fel. Ezzel vetette meg aztán több mint egy évszázadra a „*Kunstarchäologie*” és a „*Kunstmythologie*” alapjait.<sup>41</sup>

Hozzájárult továbbá annak a beállítottságnak a kialakulásához, amelyet múzeumi kultúrának neveztem. A műalkotások dekontextualizálása annak az új kontextusnak a

<sup>40</sup> Friedrich Schlegel: ESZMÉK [1800]. 102. In: A. W. és F. Schlegel: VÁLOGATOTT ESZTÉTIKAI ÍRÁSOK. 505. Módosított fordítás.

<sup>41</sup> Vö. Nikolaus Himmelmann úttörő tanulmányával, WINCKELMANN'S HERMENEUTIK. In: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen des geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*. Mainz, 1971. Nr. 12. 14., illetve a téma összefoglaló monográfiájával, Stephanie Gerrit-Bruer: DIE WIRKUNG WINCKELMANN IN DER DEUTSCHEN KLASSISCHEN ARCHÄOLOGIE DES 19. JAHRHUNDERTS. *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Mainz-Stuttgart: Steiner, 1994.

lehetőségét teremtette meg, illetve erősítette fel, amelyben a fő művek elszigetelődtek, önmaguknak, különböző „szellemeknek” (például a görögység szellemének), illetve a művészet szellemének emlékművei lettek. Ebben a szellemben, a fő művek individualizálódó géniusában rejlik ezentúl a műalkotás eredetisége.

Ezt a folyamatot Hans Belting beszélte el nagyszerű könyvében. „...a reneszánsz és a barokk műveket csak 1800 után avatták örök mesterművekké, és fogták fel magának a művészetnek a megtestesüléseiként, ahelyett, hogy híres művészek híres műveiként tekintették volna őket. Csak a múzeumban, új kultuszuk helyén, és csak a polgári társadalomban, amelyben a művészetnek a művészetén kívül immár nem volt feladata, született meg az az utópisztikus művészeteszmény, amelynek látható tanúiként használták őket. Visszatekintve, a művészet régi reprezentánsai éppenséggel azt igazolták, hogy megismételhetetlenek és utánózatatlanok, röviden a maguk módján már lehetetlenné váltak, noha léteztek.”<sup>42</sup> Az antik szobrok kanonizálódásának más és régebbi keletű története van (ezt a történetet Francis Haskell és Nicholas Penny írta meg), de beletorkolt a nyilvános művészeti múzeum történetébe. A Musée Napoléoná átkeresztelt Louvre Apollón-termében a szolgáló és hódoló műalkotásoktól környezve a terem apszisában felállított BELVEDEREI APOLLÓN három különböző szellemet is megtestesített: a görögység szellemét, a francia nemzeti *gloire* szellemét (a császárság új szellemi központot hozott létre, és – ahogy valaha Róma tette Görögországgal – ezt elrabolt műalkotásokkal is reprezentálta), valamint a művészet szellemét. A szellemek és eredetek e koncentrációjában már egyre kevésbé lehetett szó utánózatóságról. Annak a híres paradoxonnak, amellyel fejtegetéseimet kezdtem, a hatása is paradox: a görög szobrok tökéletessége, amelyet Winckelmann nem győzött hangsúlyozni, a múzeum új kontextusában éppenséggel ezeknek is megismételhetetlenségét és utánózatatlanságát – lehetetlenségét – domborította ki. Erről az új beállítottságról más is tanúskodik. A jórészt Winckelmann halála után – hatásától nem függetlenül – színre lépő neoklasszicista szobrászat és festészet energiáinak és divatjának gyors kimerülése, a XIX. század elejétől erősödő meggyőződés hidegségéről, merevségéről, élettelenységéről. A restaurálás iránti növekvő XIX. századi ellenérzés<sup>43</sup> és a töredék, a torzó még Rilkenél is visszacsengő kultusza. „Világos, ha a görög szobrokat nem lehet utánózni, akkor restaurálni sem lehet. Ahogy növekedett a tisztelet a görögök iránt, úgy növekedett tőlük való távolságunk tudata.”<sup>44</sup> S ha mindez – párhuzamosan az eredeti görög szobrok megismerésével – az antikvitás tekintetében is ízlésváltozással járt a Winckelmann által preferált „praxitelészi” szépségtől a „pheidiaszi” fenség – vagyis a valójában kései görög-római adaptációktól a klasszikus művek – irányába, a winckelmanni

<sup>42</sup> Hans Belting: DAS UNSICHTBARE MEISTERWERK. 19.

<sup>43</sup> Sajátos módon a neoklasszicizmus két vezető szobrása, Antonio Canova (1757–1822) és John Flaxman (1755–1826) is visszautasította az Elgin-márványoknak, a Parthenón szobordíszének restaurálását. Igaz, a harmadik winckelmannianus szobrász, Bertel Thorwaldsen (1770–1844) restaurálta az aiginai oromcsoportot. Maga Winckelmann még nem volt a kiegészítő restaurálás radikális ellenzője, de tudományos kritikáját és feltételeinek kidolgozását kezdeményezte. Vö. a restaurálásról szóló tervezett művének jegyzeteit. „VON DER RESTAURATION DER ANTIQUEN” – EINE UNVOLLENDETE SCHRIFT WINCKELMANNNS. Bearbeitet von Max Kunze. Hrsg. von Stephanie Gerrit-Bruer und Max Kunze. SCHRIFTEN UND NACHLAB, Bd. 1. Mainz: Philipp von Zabern, 1996. Vö. továbbá Inga Gesche: BEMERKUNGEN ZUM PROBLEM DER ANTIKENERGÄNZUNGEN UND SEINER BEDEUTUNG BEI JOHANN JOACHIM WINCKELMANN. In: Herbert Beck und Peter C. Bol (Hrsg.): FORSCHUNGEN ZUR VILLA ALBANI. ANTIKE KUNST UND DIE ÉPOCHE DER AUFKLÄRUNG. Berlin: Mann, 1982. 436–460.

<sup>44</sup> Francis Haskell & Nicholas Penny: TASTE AND THE ANTIQUE. THE LURE OF CLASSICAL SCULPTURE 1500–1900. New Haven & London: Yale University Press, 1994<sup>4</sup> [1981]. 104.

elmélet feszültségei is már az utánozhatatlanságra mutattak. „...újragondolta a klasszikus eszmény univerzális modelljének addig kétségbe nem vont státusát, és ez kezdeti kételyeket tárt fel annak lehetőségével kapcsolatban, hogy a jelenben teljes mértékben követhető-e” – írta Alex Potts.<sup>45</sup>

Azt látjuk tehát, hogy az utánzásnak vagy az eredetiségnek a XVIII. század második felében lefolytatott újabb vitájában már nem az eredetiség legitimitása volt a vita tárgya, hanem – a sok tekintetben ellentétes kulturális perspektívákon, sőt e perspektívákból következően különböző kulturális anyagokon keresztül szűrve – fölsejlett az a kérdés, hogy az alkotót (és a befogadót), vagy a művet (és a befogadót) illeti-e meg ez a tulajdonság. Az alkotó eredetisége a jövő felé nyitott, ezért kerül itt a hangsúly az innovációra, melynek eredete a természet adta képesség mint potencia, lehetőség. Az alkotás eredetisége, autenticitása a maga elkészült, tökéletes voltában a jövő felé zárt, a múlt emléke és tanúja, ezért kerül itt a hangsúly magára az eredetre, a művészet, a történelem, egy történelmi nép szellemére. A múzeumi szemléletben és a múzeumokban a műalkotások szellemi tartalmak individuális testet öltött vizuális reprezentációivá válnak, a fő műveknek géniuszuk van, sőt azonosulnak ezzel a géniusszal.

A szellemi értelemben vett eredetiség/autenticitás mellett közkeletű a művekkel kapcsolatban egy másik – látszólag technikai – értelemben is eredetiségről/autenticitásról beszélni; a tárgy kivitelezésének eredettörténete értelmében. Ez a kérdés egy ágon visszavezethet az alkotóhoz („eredeti, hiteles Rembrandt”), s akkor részben az autográfia valóban technikai problémái merülnek fel, másfelől viszont újraegyesül a szellemi hitelességgel (vajon készülhetett-e Rembrandt szellemében olyan mű, amely egy aranyisak csodás ornamentikájának és pazar fényviszonyainak az arcnál nagyobb jelentőséget tulajdonít?). De ebben az értelemben az *attribúció* csak a művészettörténet ama néhány évszázadára alkalmazható, amelyben a művek provenienciája más forrásokból és más művek révén is ismert mesterekhez vezet. A tárgyi eredetiség/autenticitás kérdése azonban fölvethető a kor, a hely vagy a stílus értelmében is.

Az ebben az értelemben vett eredetiség/autenticitás történetének Winckelmann az egyik kulcsszereplője. A műalkotás keletkezését történelmi folyamatban látta, amelyben kibontakozás és hanyatlás között változtak a stílusok. Ezzel elvileg létrejött egy olyan raszter, amely stílusjegyek, formálásmódok alapján rámutatott a művek eredetére. Fáradhatatlanul azonosította a Rómában és másutt Itáliában föllelhető műalkotásokat, „leleplezte” és helyesbítette elődei tévedéseit. Bemutatta azt a *circulus vitiosus*t, hogy gyakran a kései kiegészítések látják el olyan attribútumokkal a szobrokat, amelyek aztán az attribúció alapját képezik.<sup>46</sup> S persze maga is tévedett, sőt hamisításoknak is beugrott.<sup>47</sup> Köztudott, hogy paradigmaticus műalkotásai zömmel nem jutnak el a saját maga által kitűzött eredethez, tehát nem az i. e. 5–4. század alkotásai, hanem

<sup>45</sup> Alex Potts: FLESH AND THE IDEAL. WINCKELMANN AND THE ORIGINS OF ART HISTORY. New Haven: Yale University Press, 1994. 23.

<sup>46</sup> „Szarkasztikusan dicséri a kiegészítések megrendelőinek korlátozott forrásismeretét, mivel a »legrégebbi időkben« az istenképmások attribútumainak sokkal gazdagabb volt a kínálata, mint amit a barokkban rögzítettek.” Max Kunze: „VON DER RESTAURATION DER ANTIQUEN” – EIN UNVOLLENDETES PUBLIKATIONSPROJEKT WINCKELMANN'S. In: Winckelmann: SCHRIFTEN UND NACHLAB. Bd. 1. 22.

<sup>47</sup> A híres történetnek (Mengs GANÜMÉDÉSZ ÉS JUPITER című képéről elhitetik Winckelmann-nal, hogy antik, herculeumei lelet) legjobb összefoglalását még mindig Steffi Röttgen adja: STORIA DI UN FALSO: IL GANIMEDE DI MENGES. In: *Arte Illustrata* 54 (1973). 256–270. Vö. Winckelmann: GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTUMS. 263.

császárkori görög-római másolatok, illetve adaptációk. Vagyis a klasszikus görög művészet elsőbbségét olyan műveken bizonyította, melyek éppen az ő elmélete szerint nem voltak „eredetiek”, hanem már az ókor művészetének hanyatló periódusába tartoztak. De ez nem jelenti azt, hogy ne mérlegelte volna a kérdést. Prototípusok nagyszámú másolatával és variációjával találkozott, s mindennapi feladata volt ezek közül az eredetit elkülöníteni. Nem követte közvetlen elődei, a művészeti író Richardsonok (apa és fia) intuícióját, akik szerint egyáltalában nem maradtak fenn a prototípusok, s az első bizonyítékokat a klasszikusként tisztelt művek kései voltáról csak halála után tette közzé Mengs. Az archaikus és klasszikus görög szobrok pedig még nem álltak rendelkezésre; ezek nagyobb számban csak egy nemzedékkel később váltak ismeretessé, vagy kerültek elő a földből. Mindenesetre éppenséggel Winckelmann tette az első jelentős lépéseket a görög és a görög-római művészet, az eredeti és a másolat, az autentikus és a túlzottan kiegészített szisztematikus elkülönítése érdekében.<sup>48</sup>

Ha a műalkotások szellemi eredetiségének/authenticitásának egyik paradigmikus intézménye a múzeum, akkor az artefaktumok tárgyi eredetiségének/authenticitásának paradigmikus intézménye az ásatás mint régészeti vállalkozás. A fiatal Michelangelótól Mengsig és tovább ugyan rendszeresen előfordul rosszindulatú vagy beugrató megtévesztés (egy-egy modern tárgy betemetése, hogy aztán megtalálják, vagy ilyen legenda költése), de még ez is arra vall, hogy a földből való kiásásnak szimbolikus jelentősége van a régiség eredetiségének és hitelességének szempontjából, noha persze az archeológia további feladata meghatározni, hogy *milyen* eredetiségről és *milyen* hitelességről van szó.

Winckelmann-nak és nemzedékének nagy várakozása irányult azokra a hiteles régiségekre, amelyeket a föld mélye rejt. Már Drezdában írt arról „*a három isteni darab-ról*”, mely „*csupán első nyoma Herculanenum város föld alatti kincsei eztán következő felfedezésének... Napvilágra kerültek, amikor már az emléküik is csaknem a feledés homályába vesztett, ahogy maga a város is saját romjai alatt elásva és betemetve fekszik; akkor, amikor a szomorú sors, mely ezt a helyet érte, szinte kizárólag csak az ifjabb Pliniusnak nagybátyja haláláról szóló híradása révén volt ismeretes...*”<sup>49</sup> Rómából ilyen leveleket írt: „*Mennyi pompás dolgot fedeztek fel csak az Ön elutazása óta, és mennyit találnak mindennap! Az, amit az újonnan fölfedezett műemlékek megpillantásakor érzek, az általam ismert legmagasabb és legtisztább gyönyör; és a világon semmi sem pótolhatná.*”<sup>50</sup>

Winckelmann korában már viszonylag rendszeresen és többé-kevésbé szabályozott körülmények között folytak ásatások, ha azokat szigorú értelemben még nem is lehet régészeti feltárásoknak nevezni. Ezek közül különös figyelemmel kísérte a Villa d’Este és a Villa Hadriana lelőhelyét Tivoliban s természetesen a század legnagyobb régészeti szenzációját, a campaniai városok ásatásait. Az ásatások növekvő szakszerűsége azonban – legalábbis Itáliában – nem terjedt ki a lelőhely egységben való szemléletére, sokkal inkább olyan kincsesbányának tekintették, amelyben viszont már nem bar-

<sup>48</sup> Így a HALDOKLÓ SENECA néven ismert szoborról bebizonyította az utóbbi cím alaptalan voltát, de római műnek vélte, és egy Terentius-komédia illusztrációjának tartotta, fölvetette továbbá azt a lehetőséget is, hogy másolat. A FARNESE BIKA esetében pedig a hozzá nem értő pótlásokat kárhoztatta. (Vö. Winckelmann: DENKMALE DER KUNST DES ALTERTUMS [MONUMENTI ANTICHI INEDITI, 1767]. In: Winckelmanns SÄMTLICHE WERKE. Von Joseph Eiselein. Bd. VIII. Donauöschingen: Verlag deutscher Klassiker, 1825. 409. k.; GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTUMS. In: Winckelmanns SÄMTLICHE WERKE. Von Joseph Eiselein. Bd. VI. 54. k.)

<sup>49</sup> GONDOLATOK A GÖRÖG MŰALKOTÁSOK UTÁNZÁSÁRÓL... 27. Az ún. három VESTA-SZŰZ-ről (ma DÉMÉTÉR és két kőréről) van szó, amely a drezdai gyűjteménybe került.

<sup>50</sup> Levél Wiedeweltnek, 1767. június 3. In: BRIEFE III. 1956. 269.

bár kincseket, hanem műkincseket kerestek. A tárgyak kontextusával és egy ennek megfelelő tárgytörténeti szemlélettel szemben elsőbbséget élvezett a szép vagy jelentős tárgy önértéke. A terep egységét nem, de a művek egységét már figyelembe vették. A kincs a múkincs formájában esztétizálódott. Ebben az értelemben is művészeti régészetről, *Kunstarchäologie*-ről volt szó.

A gyűjtés története és a régészet története egy ideig párhuzamos pályán haladt. (Ez később a régészet tudományának önfejlődése szempontjából egyre problematikusabbnak tűnt, a kontextust megbontó gyűjtő – és műkereskedő – a régész ellenségévé vált, s ma „a múzeumi tárgyak elszigetelt megjelenése és megelőző kontextusuk közötti hasadékról”<sup>51</sup> beszélnek. A másik oldalról, ha a magángyűjtemény nem is, de a nyilvános múzeum állandóan és régóta reflektál erre a problémára.) A tivolibeli villák kincsei Winckelmann gazdájának, Albani bíborosnak a gyűjteményét gazdagították, Herculaneum és Pompeji kincsei pedig a nápolyi király porticibeli kastélyának *museóját*. „A falfestményeket kivágták, bekeretezték és a porticibeli palota falára akasztották, az edényeket pedig úgy tekintették, mint *sèvres-i* vagy *meissen-i* darabokat.”<sup>52</sup>

A campaniai ásatásokat sok nemzetközi bíráló érte. A helyzet úgy áll, hogy a műkincsekben szegény északi országokban – Skandináviában, Nagy-Britanniában és részben már Franciaországban is – az ásatási módszerek fejlettebbek voltak, mert ott a helytörténeti és a nép eredettörténetére, a múlt életformáira irányuló érdeklődés sokkal inkább a leletek kontextusára terelte a figyelmet. A kritikákhoz Winckelmann is csatlakozott, de ő nem a feltárás módját kárhóztatta, mint amazok, hanem lassúságát, valamint a művészettörténeti hozzáértés hiányát s mindenekelőtt azt a féltékeny titkolózást, amely miatt sok mindenhez nem férhetett hozzá, s amihez igen, arról sem készíthetett följegyzéseket.

Mi vezette Winckelmann érdeklődését? Ezúttal is a művészettörténet mint *művészet*-történet, tehát az az esztétikai szemlélet, amely eleve dekontextualizálta a tárgyakat. A felbukkanó műtárgyak érdekelték, azok kora, görög, illetve római volta, a festmények, amelyek alapvetően új ismeretekkel szolgáltak, hiszen antik festészetet alig lehetett korábban látni. A stílári tipológia kontextusa érdekelte, amely egy fejlődésselmelet segítségével kijelölheti a műalkotás időbeli helyét, s ezzel létrejöhet a művek stílustörténete.

Nem érdekelte viszont a tárgyak nem művészeti kontextusa. Erre mutat a felfedezésekről való beszámolójának elrendezése, amely pragmatikus szempont alapján megkülönböztette a mobiliát és az immobiliát – az ingatlant és az ingóságot –, tehát a mozgathatatlan felfedezéseket, vagyis az épületeket, illetve a múzeumban őrzött tárgyakat. Az ingóságokat megint csak szétválasztotta művészi dolgokra és eszközökre. Az eszközök lehetnek szükségesek, illetve „*olyan eszközök, melyeket a fölösleg és a bőség hoz be*”.<sup>53</sup> Az utóbbiak közé sorolta – talán a felvilágosodás korai luxuselméleteinek hatására – a

<sup>51</sup> Wolfgang Ernst: ARCHI(VE)TEXTURES OF MUSEOLOGY. In: Susan A. Crane (Ed.): MUSEUMS AND MEMORY. Stanford, Cal.: Stanford University Press, 2000. 34.

<sup>52</sup> Alain Schnapp: THE DISCOVERY OF THE PAST. THE ORIGINS OF ARCHAEOLOGY. London: British Museum Press, 1999. 246. Vö. továbbá Helke Krammerer-Grothaus: DIE ERSTE AUFSTELLUNG DER ANTIKEN AUS DEN VESUVSTÄDTEN IN PORTICI. In: H. Beck, P. C. Bol, W. Prinz, H. v. Steuben: ANTIKENSAMMLUNGEN IM 18. JAHRHUNDERT. Berlin: Gebr. Mann, 1981. 11. kk.

<sup>53</sup> Winckelmann: SENDSCHREIBEN VON DEN HERCULANISCHEN ENTDECKUNGEN [1762]. Bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze, Wolfram Maharam, Axel Rügler. Hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer u. Max Kunze. SCHRIFTEN UND NACHLÄß. Bd. 2. HERKULANISCHE SCHRIFTEN WINCKELMANN'S. Teil 1. Mainz: Philipp von Zabern, 1997. 97.

szent cselekményre szolgálókat is, például áldozati amforákat. Igaz, két évvel később már másképpen osztályozott, akkor a szent és közönséges használatra való tárgyakat különböztette meg, és az utóbbiak esetében differenciált azok között, amelyek I. elengethetetlenül szükségesek az élethez, 2. játékra és díszítésre szolgálnak, valamint 3. íróeszközök, illetve régi iratok.<sup>54</sup>

Az ingóságok e rendszerezései tulajdonképpen gyűjteményi osztályozásnak felelnek meg. De az elrendezésnek már nem az volt az ambíciója – ami a *Kunst- und Wunderkammerekre, curiosity cabinetekre* jellemző –, hogy a gyűjtemény együttese mikrokozmosz legyen, amelyben a szakrális és a szekuláris, a *naturalia*, az *artificiosa*, a *moralia* megtalálja a maga helyét a makrokozmosz analógiájaként, s ezzel kizárja magából az egyedi tárgyak eredetiségét. Ott az egész gyűjtemény, mint olyan, meditációs tárgy, itt a racionális, varázstalanított osztályozások mögött az a cél állt, hogy a műalkotásokat, illetve megformálási stílusokat, típusokat defunkcionalizálva, esztétikai kontextusban lehessen szemügyre venni. (Az epigráfiai leletek azért foglalkoztatták Winckelmannnt, mert stíluskritikai alapon való datálásainak megerősítését várta tőlük.) A tárgyak a műtárgyaknak alárendelt szerepe azt is mutatja, hogy nem az antik görög életformát akarta rekonstruálni, amelyben a műalkotások elnyerik történelmi helyüket, hanem megfordítva, az egész antik kultúrát magukból az egyedi műalkotásokból akarta kibontani. Éppen ezért támad azok eredetiségének rendkívüli jelentősége.

Az előbukkant városoknak a kontextusa is csak abban a negatív értelemben érdekelt, amit a következő idézet fejez ki a pompeji úgynevezett Cicero-villa freskóiról: „*A legszebbek a fekete alapon egyarasznyi táncosnők és a kentaurok alakjai, amelyek nagy mesterről tanúskodnak. Olyan illanók, mint a gondolat, és olyan szépek, mintha a gráciák keze művei volnának... Azt a következtetést vonhatjuk le, hogy ha egy olyan helyen, mint Herculanéum, a házak falain ilyen rendkívüli darabok voltak, akkor milyen tökéleteseknek kellett lenniük a nagy és híres görög festők műveinek a legjobb korokban?*”<sup>55</sup>

A kérdés retorikája mögött az is meghúzódik, hogy provinciális és viszonylag kései darabokból kell olyan művekre következtetni, amelyeknek tökéleteseknek kellett lenniük, de egyetlen hátulütőjük, hogy (már vagy esetleg még) nem láthatók, csak irodalmi források adnak hírt róluk. Ez a kérdés visszavezet ahhoz az alaplilemmához, mely éppúgy érvényes volt a korai archeológiára, mint a keletkező antik művészettörténetre. A hagyomány alapján létrejövő történelmi elbeszélés és a fennmaradt, illetve felbukkanó tárgyak közötti hézagról – olykor, például a Biblia teremtéstörténelmi kronológiája és az őstörténelmi leletek esetében, szakadékról – van szó, ahol az egyik oldalon a tradíció tekintélye, a másik oldalon a tárgyak materiális eredetisége áll. Vajon képesek-e a tárgyak dokumentálni a történetet, vagy új történetre van szükség? Winckelmann szakítása az erudita antikváriusi szemlélettel és az immanens stílustörténet megalapítása válasznak is felfogható erre a kérdésre.

A földből előkerült művek eredetiségélményét párhuzamba lehet állítani Winckelmann-nak az autopszia mellett kifejtett kultúrtörténelmi jelentőségű propagandájával. Soha korábban nem hangoztatták ilyen nyomatékkal, hogy a műalkotásokat saját

<sup>54</sup> Vö. Winckelmann: NACHRICHTEN VON DEN NEUESTEN HERCULANISCHEN ENTDECKUNGEN [1764]. Bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze, Wolfram Maharam, Axel Rügler. Hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer u. Max Kunze. SCHRIFTEN UND NACHLASS. Bd. 2. HERCULANISCHE SCHRIFTEN WINCKELMANN'S. Teil 2. Mainz: Philipp von Zabern, 1997. 30. k.

<sup>55</sup> SENDSCHREIBEN... 86.

szemmel kell látni, s nem szabad megelégedni a másolatokkal, reprodukciókkal. Ez maga is az eredetiség/autenticitás jelentőségének tudatosítására vall. A mégoly kiváló gipszmásolatokkal vagy metszetekkel szemben az eredeti mű materiális jelenlétének többletértéke van – ez a XVIII. század kulturális öntudatában még nem evidencia.

A párhuzam korlátozott, hiszen a fölkeresett, saját szemmel látott művek nemcsak materiális, hanem szellemi eredetiséget is sugallnak. Rendelkeznek valamivel, ami a megtalált művek esetében még csak feladat. Részai a kulturális emlékezetnek. A maguk materiális eredetiségében a föld alatt vagy ismeretlen helyen lappangó műveket vissza kell kapcsolni a kulturális emlékezetbe. Rekonstruálni, publikálni, kiállítani kell őket. S ez – már a reneszánsz óta – magával hozta a történelemtől vagy a művészetről alkotott emlékezet megváltozásának a lehetőségét. A kiásott művek „*idegensége és kihantolásuk töredékes jellege a művészet új színterét hozza létre, amely független a világos jelöléstől, a művészi konvencióktól, a fogalmi jelentéstől és a szociológiai funkciótól*”.<sup>56</sup>

A műtárgyak szellemi és a materiális értelemben vett eredetisége nem szakítható el egymástól. Az eredetiség nem statikus, hanem viszonyfogalom, amely nemcsak a másolattal, az utánzattal vagy a hamisítvánnyal áll relatív ellentétben, hanem az eredetiség különböző értelmezései is szembekerülhetnek egymással. Ami bizonyos értelemben eredeti, más értelemben nem eredeti lehet. Az eredetiségnek története van, amelyben drámai változások következhetnek be. Illúzióknak bizonyul a műalkotások léteinek megváltoztathatatlansága, jelenlétük intenzitásának időtlensége.

A történelmi ízlésváltozásnak, amely radikálisan megváltoztatja az eredetiség fogalmát, egyik legjelentősebb példája az a fordulat, amely Winckelmann görög plasztikájával egy-két nemzedék múltán bekövetkezett. Hegel azt írta a XIX. század húszas éveiben, hogy Winckelmann kora óta „*megismerkedtünk mélyebb kifejezésű, elevenebb és alaposabban kidolgozott formájú műalkotásokkal, [s] e művek [a BELVEDEREI APOLLÓN ÉS A MEDICI VENUS] értéke valamivel lejjebb szállt, s egy későbbi korba helyezik őket, amikor a kidolgozás simasága már a tetszetőst és kellemest tartotta szem előtt, s nem tartott ki többé a valódi szigorú stílus mellett. Sőt egy angol utazó a Belvederei Apollónt éppenséggel színpadias piperkőcnek nevezi, Vénusnak pedig nagy szelídséget, édességet, szimmetriát és félnék gráciát tulajdonít ugyan, de csak hibátlan szellemtelenséget, negatív tökéletességet és egy jó adag laposságot*”.<sup>57</sup>

Az utazó, akit Hegel a híres angol napilap, a *Morning Chronicle* névtelenül közölt folytatásos útinaplójából idéz, William Hazlitt volt (1778–1830), s nem érdektelen részletebben citálni. „...*egy teremben, közel a középponthez (Tribunának nevezik), áll a Medici Venus, más szobrokkal és képekkel, melyek nem méltatlanok arra, hogy hódoljanak neki. Nem tudom, mit mondjak a Vénusról; nem is szükséges sokat mondani róla, mivel a világ már megalakította a maga véleményét. Meglehet, ez a nézet, amely a legegységesebbnek tűnik, a legkevésbé az, és a világ véleménye azt jelenti, hogy senki emberfiáé. A kritika célja inkább az, hogy a figyelmet az ízlés tárgyaira irányítsa, ne pedig odaparancsolja. Ráadásul a Vénust oly gyakran és oly sokféle alakban láttuk, hogy a megszokástól vakok lettünk mind érdemei, mind hibái iránt. A helyett, hogy véleményt mondanánk, hajlamosak vagyunk megfordulni és megkérdezni: »Ön mit gondol róla?» Olyan ez, mint egy passzus az »Elegant Extracts«-ból [Választékos kivonatok: Vicesimus Knox sok kiadást megért és számos követőre talált népszerű vers- és próza-*

<sup>56</sup> Leonard Barkan: *UNEARTHING THE PAST: ARCHAEOLOGY AND AESTHETICS IN THE MAKING OF RENAISSANCE CULTURE*. New Haven and London: Yale University Press, 1999. XXXII.

<sup>57</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *ESZTÉTIKA II*. Budapest: Akadémiai, 1955. 335.

antológiái az 1780-as évekből], amelyet olvastunk és csodáltunk, csak aztán nem tudtuk, hogy mit tegyünk vele, vagy miképpen csatoljunk bármínő értelmet a szavakhoz: szépség és édesség micsoda üres közhelyként végzi! Mindazonáltal ha megkockáztathatom a hiperkritícizmust, azt mondanám, hogy a *Venus* egy kicsit túlzottan hasonlít egy elragadó márványbabára. Fölteszem (hiszen ez csak föltevés, amelyben a bizalmasság semlegesíti az ítélet erejét), hogy hiányzik belőle az érzés, a karakter; a törekvések és a magatartás kiegyensúlyozottsága. Van benne viszont jó adag ízetlenség és túlzó finomkodás. Nem mutat szellemi kifinomultságot, sem érzéki vonzerőt. Lágy-ság, édesség, szimmetria, félénk grácia – hibátlan szelídség, negatív tökéletesség. A *Belvederei Apollón* kifejezetten rossz – színpadias piperkőc, hitvány munka, ha összevetem a *Thészeusszal*.<sup>58</sup>

Három évvel később Stendhal is hasonlóképpen kárhoztatta az APOLLÓN isteni fenségének teatralitását, hasonlóképpen az Elgin-márványok Thészeuszának magasabbrendűsége jutott eszébe, s ezenközben Winckelmann leírását a leglaposabb német dagálnak (*phébus allemand*) nevezte.<sup>59</sup> (Holott írói neve talán Winckelmann szülővárosát idézi.)

A gyorsan terjedő tudás, miszerint a neoklasszicizmus paradigmatis műve, az APOLLÓN (amiképpen a *MEDICI VENUS*) nem „eredeti”, amennyiben nem a klasszikus korból, hanem a császárkorból való, és egy-egy eredeti bronzmű márványmásolata, mintegy háttérül szolgált a művek szellemi eredetiségének kiüresedéséhez. A több száz éves tekintély visszájára fordult ezekben a szövegekben és befogadásokban. A művek olyan ismerősek lettek, hogy újdonságuk megsemmisült, individualitásuk póznak tűnt, unikalitásuk a felfokozott várakozást csalódássá konvertálta, s félezer éves történelmi régiségdeficitjük éppen Winckelmann szellemében – bár aligha ízlése szerint – értékelte fel az időközben megjelenő „eredetibb” eredetiket. Az APOLLÓN kedvezőtlen kimenetelű összehasonlítása az Elgin-márványok Thészeuszával nem csak Hazlittnál vagy Stendhalnál jelent meg. A német archeológus, Friedrich Gottlieb Welcker a század közepeén így írt az APOLLÓN-ról: „Amikor a világhírű szobor becse *Pheidiasz műveinek ismertté válásával süllyedni kezdett, mindenki, aki érezte csekélyebb fenségét, némi színpadiasságot vetett a szemére.*”<sup>60</sup>

Az új érzület, ha nem is Winckelmann-féle teória, de a Winckelmann-féle szoborműzeum eredetiségének és autenticitásának gyökerére helyezte a fejszét.

<sup>58</sup> NOTES OF A JOURNEY THROUGH FRANCE AND ITALY. No. XVIII. In: *The Morning Chronicle*, 1825. júl. 26. Vö. enyhe változtatásokkal William Hazlitt: NOTES OF A JOURNEY THROUGH FRANCE AND ITALY [1826]. In: THE COMPLETE WORKS OF WILLIAM HAZLITT. Vol. X. Edited R. Howe after the edition of A. R. Waller and Arnold Glover, Centenary Edition, London: Dent, 1930. 222.

<sup>59</sup> Vö. Stendhal: PROMENADES DANS ROME. In: VOYAGES EN ITALIE. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973. 702., 779. k. Vö. továbbá Hans Belting: DAS UNSICHTBARE MEISTERWERK APOLL IM MUSEUM című alfejezetével, 75–82.; Haskell & Penny: TASTE AND THE ANTIQUE. 148. kk.

<sup>60</sup> ALTE DENKMÄLER. Göttingen, 1849–1864. Idézi Stephanie-Gerrit Bruer: DIE WIRKUNG WINCKELMANN IN DER DEUTSCHEN KLASSISCHEN ARCHÄOLOGIE DES 19. JAHRHUNDERTS. I. h.