

Radnóti Sándor (1946) egyetemi tanár az ELTE BTK Esztétika Tanszékén. Művészetfilozófiával és irodalomkritikával foglalkozik. Winckelmannról szóló monográfiája (*Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése: Winckelmann és a következmények*) 2010-ben jelent meg az Atlantisz Kiadónál.

Legutóbbi írása az *Ókorban*: *Az ókor új befogadásának eredete. Winckelmann az autopsziáról* (2006/1).

„Cold Pastoral” Az ízlés embere és a filozófus: Hazlitt és Hegel

Radnóti Sándor

A Hotho-féle Hegel-esztétika egy helyén arról esik szó, hogy a korábbi évszázadok görög szobrászati kánona, Winckelmann és Lessing eszményi szoborművei leértékelődtek, amióta az elmúlt évtizedekben „megismerkedtünk mélyebb kifejezésű, elevenebben és alaposabban kidolgozott formájú műalkotásokkal”.¹ Az Elgin-márványok kulturális sokkjának hírül vételéről tanúskodik ez az állítás. Az újonnan megismert művek nagy európai hatása valószínűleg az eredeti előadásjegyzetekben is fölmerül, amikor Hegel 1826-ban a Pheidias-alkotások újabban elterjedt másolatairól beszél.² De máskülönben sincs okunk kételkedni a gondolatmenet hitelességében, mert Hegel állítása igazolására egy névtelen angol utazót idéz a *Morning Chronicle* (1769–1862) 1825. július 26-i számából, s tudjuk, hogy olvasta ezt a híres újságot, sőt fennmaradt két 1826-os cikk általa készített kivonata.³

Az angol utazó, aki a Belvedere-i Apollót „színpadias piperkőcnek” nevezte, William Hazlitt volt,⁴ a híres esszéista és kritikus. Ez a tény tudomásom szerint mind ez idáig sem a Hegel-, sem a Hazlitt-irodalomban nem volt ismeretes, de – nem lévén filológus – ezt biztosan nem állíthatom.⁵ Az internet-filológia korában nem is tulajdonítok nagyobb jelentőséget az adat felismerésének. Annál figyelemre méltóbb, hogy Hegel névtelenül is észleli egy valóban jelentős, noha tőle minden tekintetben távol álló kortársa megfigyeléseinek érdekességét.

Hegel az anonim útirajz írójának megjegyzését a műértő ítéletének tekinti. De hol helyezkedik el a műértő az ő elméletében? Hegel recepció-fenomenológiájának két metszete van, egy történeti és egy jelenkori. Történelmi értelemben szemben áll egymással a múlt nagy művészeti korszakaira jellemző és a modern műélvezet. Amikor a műalkotások közvetlenül fejezik ki egy kor és egy nép szellemét, nem igénylik a reflexiót. A műértésnek, a *Kenntenschaft*nak ilyenkor csak az alkotó oldaláról, s ott is csak technikai értelemben van jelentősége. A művek általában sem lépnek párbeszédbe a befogadóval mint különvált, partikuláris énnel, aki különös sajtószerepében és esetlegességében leszakadt az általánosról. Ez a kapcsolatfelvétel mind a befogadó, mind a mű részéről hegeli szóval *Selbstgefälligkeit* (öntetszeltség, önelégültség) lenne.⁶ A közvetett, reflektáló ítélet a modernítésre jellemző. A modern műveket – azok parcialitása, szemléletük sokfélesége miatt – csak értelmezve fogadhatjuk be, de a reflexió kiterjed a múlt totális művészetére, mert az – éppen múltbelisége miatt – „elvesztette eredeti igazságát s elevenségét is számunkra”,⁷ s szelleme rekonstrukcióra szorul. A reflektáló ítélet három típusa különböztethető meg – méghozzá hierarchikus módon, részben dialektikusan, részben pedig időbeli kifejlődésében: az ízlés emberé, a műértés emberé, s a filozófusé, aki a hegeli művészetfilozófia alapján érti és értelmezi a műalkotásokat. „Az ízlés emberét felváltotta a műértő”, s „a műértés tehát sokat nyújt; ha nem is a legmagasabb rendű, de szükséges mozzanat”.⁸

E koncepció éle az ízlés fogalmának kritikájára van kihegyezve. „Ahol a génusz lép elő, ott az ízlés a háttérbe szorul.”⁹ Szakítás ez a 18. század ízlésfilozófiai tradíciójával, amelyet egyrészt az alapoz meg, hogy Hegel a befogadással szemben a művet állítja a középpontba, másrészt pedig az, hogy a művészet természeti, érzéki vonatkozásaival szemben szellemi oldalára helyezi a hangsúlyt. Az ízlés szóban benne van

egy érzék, méghozzá olyan, amely nem kaphatott helyet a Hegel által teoretikusnak nevezett érzékek között. A széperzék is közvetlen érzékelés marad, s reflektáltsága nem tud a felszínenél mélyebbre hatolni. Az érzéket a recepció egy következő fokozatában a tudás, vagyis a mű a maga objektivitásában való megismerése váltja fel. Az ízlélméletek valódi tétjei – az esztétikai politika és az esztétikai morálfilozófia, az ízlés kiművelésének perspektívája a társadalmi együttműködés és összhang szempontjából – Hegel számára semmit sem jelentenek, hiszen az itt fölbukkanó problémák nála az objektív szellem világához tartoznak, s az intézményesített polgári társadalmi életben nyernek prózai megoldást.

Hazlitt azonban az ízlés embere. Tradíciójához tartozik az előző angol nemzedékek ízlélmélete, de ez nem jelenti azt, hogy neki magának lenne ízlésfilozófiája. Az ízlés jelenségének filozófiai általánosítása 17. századi kezdeteitől arra alapult, hogy a kiválóságot ne a jólszületettség, a vér szava, hanem az elvileg mindenki által elérhető saját teljesítmény, a kulturáltság határozza meg. Ennek az arisztokratikus világnézettel szembeállított fogalomnak mindig volt egy demokratikus – az emberi egyenlőségre utaló –, illetve egy meritokratikus – a személyes kiválóság kivételességét hangsúlyozó – oldala, de a felvilágosodás korában az esztétikai politika az előbbiben, az egyenlőség lehetőségének kimutatásában volt érdekelt. Azt lehet mondani, hogy a piac mellett az ízlés volt ennek a korszaknak az egyenlősítő intézménye.

A francia forradalom (és amit talán a kortársak még nem tudtak: az amerikai Függetlenségi Nyilatkozat) után ez a folyamat nem folytatódhatott. Az egyenlőség sokkal szilárdabb intézményesítésének eszméi jelentek meg, s komplementer módon fölerősödött a kiváló ízlésben való részesülés egyenlőtlenségének, sőt akár az ilyesmi zseniális veleszületettségének tudata és öntudata. Hazlitt írja: „Az általános választójog elve alkalmazható a társadalom közös érzéseire és érdekeire kapcsolódó kormányzás ügyeiben, de az ízlés ügyeiben semmiképp, mert azokban csak a legkifinomultabb megértés alapján lehet döntenie.”¹⁰

Kétségtelen, hogy e változás egyik lehetséges következménye az volt, hogy az ízléstől több tudományt, több szakértelmet vártak el. 1805-ben például Richard Payne Knight jellegzetes *connaissanceur*-, műértő-művet írt az ízlés elveiről, amely alapvetően vitatta az ízlés konszenzualitását.¹¹ Ám az ilyen fejlemények mégsem igazolják az ízlés egész fogalmát valami elavult és felületes dolognak beállító hegeli koncepciót. Az igaz ugyan, hogy a 19. századdal az ízlésfilozófia napja leáldozott, méghozzá az említett politikai esztétikai ok mellett azért, mert alapvető feltételét – hallgatólagosan mindig is beleértett univerzális normatív karakterét – az egyre általánosabbá váló ízléspluralizmus relativizálta, filozófiai kérdésből szimultán ízlésközösségek szociológiai jelenségévé változtatta. De az ízlés a személyiség szubsztanciális része maradt, önkifejezésünk fontos eleme.

Nézzük meg ebből a szempontból Hazlitt Hegel által idézett gondolatát Hegel és Hazlitt világában. Hegel nyugtázza, hogy az athéni Parthenón metopéinek, frízeinek és oromszobrainak megismerése (amelyek Lord Elgin akvizíciója révén hosszas kalandok után Angliába érkeztek, 1807-től látogathatóvá váltak, 1816-ban pedig a British Museumba kerültek)¹² megváltoztatta az antik művészet történetét. De megváltoztatták-e

Hegel elméletét? Fontos állítása, hogy a régi kánon műveinek (lényegében a Belvedere szobrainak, élükön az Apollóval és a Laokoóonnal, valamint a Medici Venusnak és a Niobé-szoborcsoportnak) az „értéke lejjebb szállt, s egy későbbi korba helyezik őket, amikor a kidolgozás simasága már a tetszetőst és kellemest tartotta szem előtt, és nem tartott ki többé a valódi szigorú stílus mellett”.¹³

Hegel nem látta az Elgin-márványokat, s azok nem is hatottak az antik szoborról alkotott teóriájára. Az ugyanis jelentős mértékben Winckelmannra támaszkodott, s ezért követte *Az ókori művészet történetének* azt a sajátosságát is, hogy a „nagy stílus” fogalmával valójában üres helyre mutatott, amelyet legfőljebb elveszett és csak elképzelt művek töltenek ki. „The high style is both essence and absence” – írta Alex Potts Winckelmannról szólva.¹⁴ „A csöndes nagyságába merülő isteni”,¹⁵ a „magasztos, tisztán magába merülő, mozdulatlan istenség”¹⁶ példái Hegelnél is „az olympiai Jupiter, az athéni Pallas és az argosi Juno szobrai”¹⁷ – leginkább csak szavakból ismert műalkotások. Az Elgin-márványok azt ígérték a kor kultúrebereinek, hogy valóságosan kitöltik ezt az üres helyet (a teljes anyagot Pheidiasnak tulajdonították), de mint magas- és alacsonyreliefek, illetve épületszobrok, nem illeszkedhettek a minden konkrét funkciójától elvonatkoztatott, magában, illetve egy őt szolgáló templom terében álló körplasztika ideáltípusára épülő hegeli elgondoláshoz. Paradox módon ez harmonizál az Elgin-márványokkal kapcsolatos mai tudományos közfelfogással, mely szerint tervezésükben lehetett Pheidiasnak szerepe, de kivitelezésükben semmiképp: ő ez idő alatt a kolosszális Athéna Parthenos megalkotásával foglalkozott.¹⁸

Hegelnél tehát az Elgin-márványok megjelenése a tudás gyarapodását eredményezi, de nem az ízlés megváltozását. A finom megjegyzés a winckelmanni kánon leértékelődéséről, amelyet néhány lappal később a Hotho-féle redakcióban egy olyan Laokoón-elemzés követ, amelyben már a keresettség és a modorosság fogalmai is föltűnnek,¹⁹ nem válik gátjává annak, hogy a régi kánon művei különböző összefüggésekben pozitív értelemben ismételtelen megjelenjenek.²⁰

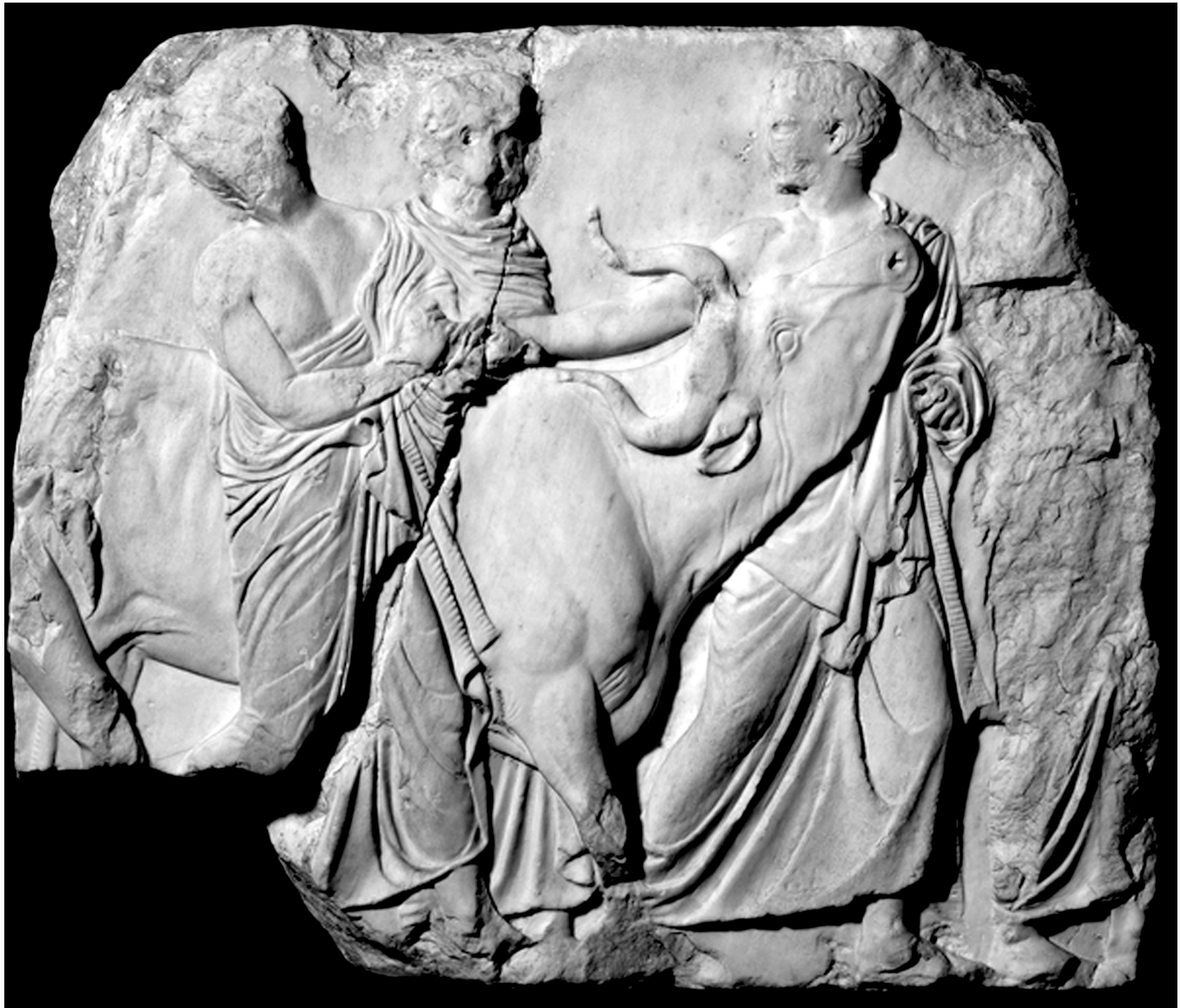
Az Elgin-márványok közismertté válása valóban újragondolásra készítette a szellemeket az addigi kánon tekintetében, s ennek legfőbb kárvallottja a Winckelmann által minden határon túl propagált Belvedere-i Apolló lett. Az angol parlamenti vizsgálóbizottság is, amelynek a gyűjtemény megvásárlásáról kellett döntenie, legfőképp azt firtatta, hogy értékesebbek-e ezek a művek mindenekelőtt az Apollónál, s a Belvedere más szobrainál.²¹ William Hazlitt ismételtelen élesen bírálta az Apollót és a kánon más fontos műveit, ahogyan barátja, Stendhal is.²² S mindketten a Parthenón keleti oromcsoportjának akkoriiban Théseusszal (vagy Héraklésszel) azonosított D figuráját állították vele szembe mint magasabb rendű művészetet. Hazlittot Michelangelo Ádámja is az Elgin-Théseusra emlékeztette.²³

Mik annak az új ízlésnek a jellegzetességei, melynek a klasszikus művészetből a legfontosabb hivatkozási alapja az Elgin-márványok lettek? Az eszményítés helyett a természetesség, a természetutánzás rehabilitálása, a tökéletesség eszménye helyett a fragmentáltság, a befejezetlenség elfogadása, és új hiperérzékenység a mesterkélettséggel, pedantériával szemben. Színpadiasággal és ízetlenséggel (*insipidity*) vádolják az eddigi görög kánon fő műveit.²⁴ Az a fölfedezés, hogy e művek közül mindegyik római másolat, történelmileg egybe-

esett az eredetiség radikális felértékelődésével. Richard Payne Knight műértői renoméjának teljes összeomlásához vezetett, hogy tüzetesebb vizsgálat nélkül, tudós előítélletől vezetett-ve az Elgin-márványokat is Hadrianus-kori római másolatoknak sejtette, s ezt a baklövést későbbi korrekciói, valamint az, hogy elsőként ismerte föl a metopék egyes darabjai közötti alapvető minőségi és stílári különbségeket, sem tudták helyreütni.²⁵ Durván szólva a Belvedere-i Apolló a neoklasszicizmus hőse volt, a Parthenón plasztikai hagyatéka pedig, köztük a legépebben maradt fekvő oromszoborral, amelyet – és ezt szimbolikusnak is tekinthetjük – ma Dionysoszal azonosítanak, a romantika antikvitásképét befolyásolta. Gondoljunk csak Keatsnek nemcsak *On Seeing the Elgin Marbles for the First Time* című szonettjére, hanem az *Ode on a Grecian Urn*-jére is, amelynek ekphrasisát – az elképzelt urna áldozati jelenetét – a Parthenón fríze ihlette.²⁶ S ugye emlékszünk e nagy vers különös, ironikus ellentmondására, hogy a klasszikus megörökítettség, az Igaz és a Szép egyesítése egyben a halált jelenti? *dost tease us out of thought / As doth eternity:*

Cold Pastoral! – „Az ész határán túl cukkolsz, kihűlt / Idill, akár az örökkévalóság.”²⁷ Az antik istenvilág pásztorjátékká törpül, akként húl ki, s nyer öröklétet a melankolikus ironia e mesterművében.

Nyilvánvaló, hogy mindezzel nagyon távol kerülünk a romantika nagy ellenfelétől, Hegeltől. Szembetűnő ez Hazlitt vonatkozásában például abban, ahogy ő a természetet és a művészetet összefüggésbe hozza. Egy helyen az Apolló komolyságát és szigorúságát hiányolja. Lábai – mondja – mint ha csak kérkednének rejtett szépségükkel, s úgy egyensúlyoznak, úgy válaszolgatnak egymásnak, mint a versek rímei. „Az Elgin-márványok: harmonikus, folyékony, változatos próza. Egyszóval olyanok, mint a legfinomabb természetről vett öntvények. A természet minden öntvénye – még ha alacsonyabb rangú is – azonos stílusú.”²⁸ Élesen szembeszegül a görög szobor ideális voltával. Az igazság – mondja – éppen fordított: ezek nem eszményi absztrakciók, hanem – és annál szebbek – teljességgel lokálisak és nemzetiek, mint egy kínai ellenző figurái vagy néger törzsfőnököt ábrázoló rézmetszet egy úti-



Áldozati jelenet részlete. A Parthenón déli frízének XLIV. tömbje. Kr. e. 438–432 körül (British Museum)

könyvben.²⁹ „[S]zemélyek antik portréi gyakran fölötté álltak isteneik megszélyesítéseinek.”³⁰

Ilyesmit Hegel berlini tantermében nem lehetett hallani, hiszen számára a művészeti szép egyértelműen a természeti szép fölött áll, s antimimetikus elmélete értelmében a görög szobor lényege idealitásában, illetve az isteni individuumok megalkotásában van. A portré a klasszikus hanyatlását jelenti. A művészet ideálja az antropomorfizált isten. Így lesz a művész a klasszikus antikvitásban – mint egy híres helyen olvassuk – „az isten mestere”.³¹

Van azonban Hegel és Hazlitt művészetről alkotott elgondolásaiiban egy tartalmilag közös, noha funkciójában ellentétes mozzanat: a szobrászat múltbelisége – a festészet modernitása. Hegel a klasszikus művészet paradigmátikus műfajának tekinti a plasztikát. Ami persze – mint más művészetek esetében sem – nem jelenti azt, hogy ne ismerné el más korszakokban is a szobrászat lehetőségét. Mégis: „Létezik szimbolikus és klasszikus építészet, van szimbolikus, klasszikus és romantikus költészet. A szobrászatban ennek nincs jelentősége” – mondta egy hallgatói jegyzet szerint 1826-ban.³²

Hazlitt egyenesen arról számol be, hogy amíg az Elgin-márványokat nem látta, egyetlen szobrot sem szeretett.³³ „A szobrászat nem vonz engem – ellentétben a festészettel...”³⁴ A festészet képes a modern természetelmény megjelenítésére. Egyszerűen tökéletesebben utánozza a természetet. „A jó festmény az élő emberre hasonlít; a világ legremekőbb szobra is csak egy kővé vált emberre hasonlíthat.”³⁵

Hegel is foglalkozik a szobrászat absztrakt hidegségével. „A klasszikus eszmény hűvös, magáértvaló, magában lezárt; alakja az ő sajátja; abban semmit nem enged szabadon megváltoztatni. A meghatározott jelleg uralkodik az összes elemeken. Az eszmény tartózkodó, nem fogad be idegen elemeket; magáértvalóan egy, és ezért elutasítja azt, ami más.”³⁶ S még határozottabb az 1835-ös *Estztétika*: „Nem vehetjük zokon az emberektől, ha nem tanúsítanak olyan nagyfokú érdeklődést a magasztos szoborművek iránt, amilyet ezek megérdemelnek. Mert előbb meg kell tanulnunk becsülni őket... Az olyan élvezet azonban, amely csak tanulmányozásból, elmélkedésből, tudományos ismeretekből és sokszoros megfigyelésből származhatik, nem közvetlen célja a művészetnek. ... mindjárt ott-honosabbak vagyunk a festészet területén.”³⁷ Ez persze nem mond ellent annak, hogy Hegel számára ennél szebb művészet nem képzelhető el, de annál nyomósabb érv amellet, hogy nem szépségesztétikát, hanem műalkotás-esztétikát gondolt el.

Kultúrtörténetileg e hasonlóság azzal magyarázható, hogy az utolsó nagy szobrászati korszak, a barokk csúcsteljesítményei a 18. század klasszicista fordulatóban ízléscenzúra áldozatai lettek. A fő bűnbak mind az angol, mind a német hagyományban Gianlorenzo Bernini volt – Shaftesbury „a szobrászat aposztatájának” nevezte,³⁸ Winckelmann pedig „a művészet megrontójának”.³⁹ De jelentős volt a tartózkodás Michelangelo plasztikai teljesítményének megítélése tekintetében is. Mindehhez teoretikusan először Herder kezdeményezése tár-

sult, aki *Plastik* című művében (1768–70) elvileg különítette el a szobrászatot és a festészetet, más funkciókat tulajdonított nekik (az igazság, illetve az álom funkcióját), s temporalizálta őket; lényegében megalkotva az antik és a modern ellentétének első allegóriáját.⁴⁰

De a kor ízlés-, műértő- és teoretikus kultúrájában egyként megalapozott hasonlóság mögött gyökeres ellentét rejlik a „cold pastoral”, a görög szoborvilág hidegségének és távolságának megítélése tekintetében.

Hazlitt műértő, de tudását ízlésének szolgálatába állítja. A régi műalkotásokat a jelenkori befogadás tárgyaiként szemléli, s beilleszti személyes ízlésének egységébe. Apolló színpassziassága, „önhitt fellépése”, a Medici Venus „márvány baba” jellege, a Laokoón-csoportban a szenvedés kicsavart formáinak kellemdús volta⁴¹ éppúgy ízlésítélet, mint az Elgin-márványok fölött érzett elragadtatás. Ez azt jelenti, hogy elsődlegessé jelenkori hatásuk válik. Az ízlésítélet a mi időnkben, a befogadó idejében bekövetkezett esemény, amelynek a múlt műalkotásaival kapcsolatban az a célja, hogy az ítéelő elhelyezze azokat saját ízlésvilágában. A negatív ítélet mintegy kizárja tárgyat a jelenből, a múlt dokumentumává teszi, vagy csak mint a rossz ízlés példáját teszi jelenkorivá. A pozitív ítélet viszont a múlt művét föltétlenül jelenkorivá változtatja – ezért nincs az Elgin-márványoknak „stílusa”. „Az ízlés a művészetben képesség vagy szenvedély valamely tárgy meghatározására” – írja Hazlitt.⁴² Fontos itt a „power or passion” kitétel. Az ízlésítélet nem igazolható, nem levezethető, viszont az ítéelő egész személyisége áll vagy nem áll helyt érte. Ezért végső szava: „ízlésem lehet rossz, mi több, nevetséges – de ilyen” („my taste may be wrong; nay, even ridiculous – yet such it is”).⁴³

Hegel szerint a modernitásban a műalkotás szükségszerűen ki van szolgáltatva a reflexiós ítéletnek. Ennek alapja azonban – legalábbis a múlt vonatkozásában – nem lehet az ízlés, hanem a műalkotás tökéletességére – az abszolút szellem világában számára kijelölt rendeltetésének maradéktalan betöltésére – vonatkozó objektív ítélet. Maga ez a feltétel határt von múlt és jelen között – „a művészet vége” semmi egyebet nem jelent, mint hogy a műnek immár nincs transzcendens rendeltetése, nem az abszolút igazság megjelenítése a feladata, s ezért „fölszabadul”, más tekintetben autonómmá válik.⁴⁴ A Humanus új szentsége jegyében bármivel foglalkozhat, bármire kiterjeszheti érdeklődését. Hegel maga ezt világosan megvalósította: másképp olvasta Homérost, mint Goethét, másképp látta – vagy leginkább képzelte el – a görög szobrokat, mint ahogy nézte imádott németalföldi festőit.

Innen két irányba vezethet út. Az egyik a művészet „legmagasabb rendű rendeltetésének” visszacsempészése a jelenbe: ez volt a *Theorie des Romans*, a *Philosophie der neuen Musik*, a *The Modernist Painting* és ex negativo *A műalkotás eredete* útja. A másik: a múlt hidegségének és távolságának megszüntetése a műalkotások élvezetében. Ezen az úton azonban az esendő és tévedékeny személyes ízlés rehabilitálása elkerülhetetlen.

Jegyzetek

A tanulmány előadás formájában elhangzott egy Hegel esztétikájáról szóló konferencián (Nápoly, 2011. november 23–26.), valamint az Ókortudományi Társaság 2012. február 17-i felolvasó ülésén.

- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások II.* Akadémiai, Budapest, 1955, 335.
- 2 „Az újabb időkben Pheidias eredeti műveit [annak lenyomatait] Európába hozták” – jegyzi föl 1826-ban Hotho. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826, nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho.* Kiad. Annemarie Gethmann-Siefert – Jeong Im Kwon – Karsten Berr. Suhrkamp, Frankfurt/M., 2005, 123. Vö. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik: nach Hegel, im Sommer 1826. Mitschrift v. Carl Hermann Victor von Kehler.* Kiad. Annemarie Gethmann-Siefert – Bernadette Collenberg-Plotnikov. Fink, München, 2004, 176.
- 3 Vö. Schneider 1984, 27 sk. Az egyik egy londoni *Macbeth*-előadásról szól, s bírálja a boszorkányok komikus karakterét, a másik a kor híres énekesnőjének, Angelica Catalaninak római koncertjéről.
- 4 „Notes of a Journey through France and Italy”: *The Complete Works of William Hazlitt.* Kiad. P. P. Howe. X. kötet. J. M. Dent and Sons, London–Toronto, 1932, 222.
- 5 Először Winckelmann-könyvemben hívtam föl erre a figyelmet: Radnóti 2010, 274 skk., pontosabban annak egy magyarul már 2005-ben (Radnóti 2005), németül 2006-ban (Radnóti 2006) megjelent fejezetében.
- 6 Vö. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról.* Ford. Zoltai D. Atlantisz, Budapest, 2004, 287 (*Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, 1823. Nachschrift von H. G. Hotho.* Kiad. Annemarie Gethmann-Siefert. Felix Meiner, Hamburg, 1998, 232) és *Esztétikai előadások II.*, 283.
- 7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások I.* Akadémiai, Budapest, 1952, 12.
- 8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*, 68, 69 (*Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, 1823*, 17).
- 9 Uo. 16.
- 10 William Hazlitt: „Wether the Fine Arts are Promoted by Academies”: William Hazlitt: *Selected Writings.* Kiad. Jon Cook. Oxford University Press, Oxford, 1991, 263.
- 11 Vö. Richard Payne Knight: *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste.* Hansard, London, 1806³, 6 sk. és *passim*.
- 12 Lord Elgin vállalkozásáról még mindig a legfontosabb történeti mű: St. Clair 1998³ [1967].
- 13 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások II.*, 335.
- 14 Potts 2000² [1994], 70.
- 15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, 120.
- 16 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik: nach Hegel, im Sommer 1826.* Mitschrift v. Carl Hermann Victor von Kehler, 172.
- 17 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, 121. Vö. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik: nach Hegel, im Sommer 1826*, 173, illetve 353. jegyzet, 286.
- 18 Vö. Jenkins 2006; Cook 1997.
- 19 Vö. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások II.*, 337 sk.
- 20 Az a szükséges, és ha fölmerült, föltétlenül elvégzendő munka, hogy Hegel az 1820-as években négyszer is megtartott művészet-filozófiai előadásainak hallgatói jegyzeteit feldolgozzák és összevessék az 1835-ös posztumusz Hotho-féle *Esztétika*-redakcióval, valljuk be, mindenkit frusztrál, aki a hegeli esztétikáról elmélkedik; kivéve azokat, akik éppen ezzel foglalkoznak. A *Laokoön*-elemzés kapcsán annak a lehetősége is fölmerülhet – ha nincs ennek ellentmondó, s általam nem ismert egykorú följegyzés –, hogy Hotho korszerűsíthette Hegel antik művészettörténeti ismereteit. Több mint másfél évszázadon keresztül kevés kételytől eltekintve a Hotho-féle volt a hegeli esztétika, ez hatott, ezt folytatták, ezzel viaskodtak, s ennek alapján mondhatta az antifilozofikus újretorika olyan befolyásos képviselője, mint Paul de Man, hogy „[a]kár tudatában vagyunk, akár nem, a legtöbben hegelianusok vagyunk”, s „a »Hegel« név egy olyan mindent felölelő edény, amely különböző áramlatok tömkelegét gyűjtötte magába és őrizte meg” (de Man 2000, 82 = de Man 1996, 92 sk.). Hegel új rekonstrukciója nem érvényteleníti „Hegel”-t. Ennek az állításnak a filológiai megfelelője egy új Hotho-kiadás lehetne, amely szembeesítene Hotho restauráló munkáját a rendelkezésre álló összes hallgatói jegyzettel és Hegel beillesztett alkalmi írásaival. Ez ahhoz volna hasonló, ahogy Winckelmann *Geschichte der Kunst des Alterthums*-ának 2002-es kiadása (Philipp von Zabern, Mainz/R.) publikálja és szembeesíti egymással a jelentősen eltérő első és a posztumusz második kiadást. Elismerem: jóval komplikáltabb feladat.
- 21 Vö. *Report from the Select Committee of the House of Commons on the Earl of Elgin's Collections of Sculptured Marbles &c.* London, 1816 (elérhető a *Google Books* webes felületén).
- 22 Vö. Stendhal: „Promenades dans Rome”: Stendhal, *Voyages en Italie.* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973, 702, 779 sk.
- 23 Vö. William Hazlitt: „Notes of a Journey through France and Italy”, 241. A Hotho-féle redakcióban Hegel – ha csak nem tévedésről van szó – e szobor fej nélküli pandanját említi, a nyugati timpanon A figuráját, heverő folyamistennek nevezve, ahogyan ma is sejtik. Vö. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esztétikai előadások II.*, 295.
- 24 Vö. pl. „Notes of a Journey...”, 168 sk.; „Fine Arts”: *The Complete Works of William Hazlitt.* Kiad. P. P. Howe. XVIII. kötet. J. M. Dent and Sons, London–Toronto, 1933, 115; „On the Elgin Marbles” [1822], 145 és *passim*.
- 25 Vö. Messmann 1973.
- 26 Déli fríz, 44. tömb.
- 27 Varró Dániel fordítása.
- 28 William Hazlitt: „Notes of a Journey through France and Italy”, 169.
- 29 Vö. William Hazlitt: „Fine Arts”: *The Complete Works of William Hazlitt.* XVIII. kötet, 112. Ez az írás az *Encyclopædia Britannica* 4. és 5. kiadásához készített supplementum 1. kötetében jelent meg, 1816-ban.
- 30 Uo. 112.
- 31 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai 3. A szellem filozófiája.* 560. §. Akadémiai, Budapest, 1981, 349.
- 32 Von der Pfordten 1826. Ms. 57. Idézi Annemarie Gethmann-Siefert: „Einleitung: Gestalt und Wirkung von Hegels Ästhetik”: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, 1823. Nachschrift von H. G. Hotho*, CLXXXVI.
- 33 William Hazlitt: „On The Pleasure Of Painting” (1819): *Table Talk, Essays on Men and Manners* (1822), <http://www.blupete.com/Literature/Essays/Hazlitt/TableTalk/PleasurePainting.htm>
- 34 William Hazlitt: „Notes of a Journey...”, 162.
- 35 Uo. 163.

- 36 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*, 238 (*Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, 1823, 185).
- 37 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Eszttikái előadások III*. Akadémiai, Budapest, 1956, 14.
- 38 Shaftesbury: „Plastics”: *Second Characters or The Language of Forms*. Kiad. B. Rand. Cambridge University Press, Cambridge, 1914, 152.
- 39 Johann Joachim Winckelmann: „Megjegyzések a műalkotások szemléléséről”: Johann Joachim Winckelmann: *Művészeti íráások*. Magyar Helikon, Budapest, 1978, 68.
- 40 Johann Gottfried Herder: „Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume”: Helmut Pfotenhauer – Peter Sprengel (szerk.), *Klassik und Klassizismus*. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M., 1995.
- 41 William Hazlitt: „Notes of a Journey...”, 222; „Fine Arts”, 113.
- 42 William Hazlitt: „On Gusto”: *Selected Writings*, 266.
- 43 William Hazlitt: „Notes of a Journey...”, 273.
- 44 Ebben a tekintetben lényegében Márkus György értelmezését fogadom el: „Hegel és a művészet vége” (Márkus 1998, 189–218) = „Hegel and the End of Art” (Markus 2011, 415–436).

Bibliográfia

- Cook, B. F. 1997. *The Elgin Marbles*. The British Museum Press, London.
- Jenkins, Ian 2006. *Greek Architecture and its Sculpture in the British Museum*. The British Museum Press, London.
- Man, Paul de 1996. *Aesthetic Ideology*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London.
- Man, Paul de 2000. „Jel és szimbólum Hegel *Eszttikájában*”: Paul de Man: *Eszttikái ideológia*. Ford. Katona G. Janus–Osiris, Budapest, 80–99.
- Márkus György 1998. „Hegel és a művészet vége”: *Metafizika – mi végre?* Osiris–Gond, Budapest, 189–218.
- Markus, George 2011. „Hegel and the End of Art”: *Culture, Science, Society. The Constitution of Cultural Modernity*. Brill, Leiden–Boston–Köln, 415–436.
- Messmann, Frank J. 1973. „Richard Payne Knight and the Elgin Marbles Controversy”: *British Journal of Aesthetics* 13/1, 69–75.
- Potts, Alex 2000² [1994]. *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. Yale University Press, New Haven – London.
- Radnóti S. 2005. „Az eredetiség Winckelmann-nál”: *Holmi* 17/2, 174–192.
- Radnóti S. 2006. „Originalitát/Authentizitát bei Winckelmann”: Susanne Knaller – Harro Müller (szerk.): *Authentizitát. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Fink, München, 209–231.
- Radnóti S. 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése: Winckelmann és a következmények*. Atlantisz, Budapest, 2010.
- Schneider, Helmut 1984. „Neue Quellen zu Hegels *Ästhetik*”: *Hegel-Studien* 19, 9–44.
- St. Clair, William 1998³ [1967]. *Lord Elgin and the Marbles*. Oxford University Press, Oxford.