

A GÖRÖG SZOBOR ÉS AZ IDILL

DEBRECZENI ATTILA

Radnóti Sándor kiváló Winckelmann-könyve igen inspiratív olvasmány. Különösen egy olyan olvasó számára, aki saját kutatási problémáiból lát itt feltűnni néhányat a jelentősebbek közül. A más szempont és összefüggésrendszer termékenyítőleg hat a megoldások keresésére. A jelen könyvvel párhuzamosan készült saját munkámban egyes fejezetek tanulmányváltozatait részben hasznosíthattam, de valójában csak most, az egészet egyben olvasva tárult fel az a közös felület, amely lehetővé teszi számomra a valódi dialógust Radnóti Sándor könyvével. Olvasás közben természetesen készülték széljegyzetek, s (különösen a Kazinczy-fejezethez) lennének filológiai adalékok, különböző kiegészítések, vitapontok. Mégis úgy döntöttem, hogy a széljegyzetek megírása helyett inkább arra a közös felületre koncentrálok, amelyen a könyv dialógusba lépett saját eddigi és mostani kérdésirányaimmal. Erdemesnek látszik ugyanis összevetni a winckelmanni és a schilleri gondolkodás-szerkezetet, mert úgy vélem, az ebből adódó következtetések termékeny felvetés megfogalmazását segítik elő. Az alábbiakban először, szorosán követve Radnóti Sándor Winckelmann-elemzéseit, a görög szobornak mint paradigmaticus műalkotásnak a különböző fejezetekben való feltűnését, és az azokban tárgyalt fogalmakkal való interakcióját nyomonkövetem. Ezt követően az így feltáruló gondolati szerkezetet vetem össze a Schiller esztétikai tanulmányaiból kiolvashatóval, utalva azon pontokra, amelyek Radnóti Sándor elemzéseiben, még ha utalásszerűen is, de megjelennek. A záró részben e gondolatmenetet követve próbálok körvonalazni a winckelmanni görög szobor és a schilleri idill analógiáját, következtetésként megfogalmazva az ebből számomra adódó felvetést a régi századforduló irodalmának tanulmányozására nézve.

RADNÓTI ÉS WINCKELMANN

Radnóti Sándor könyvének két alcíme is van, az egyik (*A modern művészetfogalom keletkezése*) a mű vizsgálatának tárgyát definiálja, a másik (*Winckelmann és a következmények*) pedig a mű vizsgálatának a fókuszát állítja be. Vagyis, mint azt az előszó is hangsúlyozza, nem Winckelmann-monográfiáról van szó, hanem sokkal inkább egy *thèse*-monográfiáról, amely a winckelmanni életmű kapcsán, történeti metszetek felvázolásával fejt ki alapvetően elméleti természetű tárgyát. A főbb fejezetek olyan fogalmak (pl. az autopszia, az eredetiség vagy az ízlés) mentén különülnek el, amelyek kontextusában megragadhatóvá válik a modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann

életművének vizsgálatából kibontva. E fogalmak között is kitüntetett szerepben tűnik elénk autonómia és heteronómia kettőssége, amelynek kifejtését a bevezető fejezet tartalmazza. A dichotómia jellegzetesen kötődik a görög szobrok winckelmanni elemzéséhez a monográfiában, vagyis a winckelmanni elemzés itteni értelmezésének is mintegy az egyik kulcsa a „paradigmatikus műalkotás, a görög szobor”, amelyhez az egymást követő fejezetek különféle fogalmi mezőkben történő vizsgálati ismétlődően visszatérnek.

A bevezetőben először a történeti vonatkozás problematizálódik: „Winckelmann szinte csak az antik görög szobrászatot tekinti művészetnek, legalábbis csak abban véli felismerni a Művészet lényegét. Számítalan kizárás és mellőzés révén sűríti össze a művészetfogalmat. A művészetnek lényegét tulajdonít, méghozzá olyat, amely nem valamiféle eszmében, hanem magukban a műalkotásokban testesül meg – bár csak kevésben. Ezzel létrejön a modern kánon, s az antik művek utolérhetetlen, idealizált mintaképekké válnak. E művek formai jegyeken alapuló vizsgálata lehetővé teszi egy történet koherens elbeszélését. Az eredeti tartalmi összefüggéseket (a művek konkrét funkcióit, melyek részben ismeretlenek voltak) nem veszi figyelembe, s még kevésbé azokat az összefüggéseket, ahogyan a jelenkori világba beilleszkednek, hanem igen általános értelemben, bár annál nagyobb nyomatékkal, és saját kora kritikai ellenképeként beszél az antik görög világról mint e művek tartalmáról, mint valamiről, ami ezen művekben testesül meg.” (29. old.) A görög szobrok winckelmanni értelmezése tehát történeti-kritikai jellegű oppozíciót épít fel Radnóti Sándor szerint: kiszakítja azokat eredeti kontextusukból, nem illeszti be saját kora kontextusába, sőt általuk éppenséggel opponálja azt (szakítva így az antikvitás használatának reneszánsz óta öröklődő hagyományával is). A modern művészet egyik fő kritériumaként tekintett autonómia így mintegy a heteronómia felszámolásaként tűnik elénk, azzal oppozíciós szerkezetben.

A további gondolatmenet azonban világossá teszi, hogy történeti léptékben nincs és nem is lehet szó a heteronómia és autonómia közötti váltásról, a kettő egymás mellett létezik (ahogy Winckelmann esetében sem beszélhetünk e tekintetben tiszta képletről, hiszen ő „sem volt konzekvensen winckelmanni-ánus”). „Ennél sokkal fontosabb azonban, hogy a művészet új, »lényege« szerint való felfogása maga is tartalmazza ezt a kettősséget. E felfogás a paradigmaticus műalkotás, a görög szobor két, ellentétes vonatkozására reflektál, egyrészt arra, hogy egész a modern

világban, másrészt arra, hogy eredeti világának csak része és töredéke – autonómiája tehát kényszerű változás eredeti állapotának heteronómiájával szemben. A modern világ ellenfeleként egy egész világot zár magába, eredeti életösszefüggésében viszont saját világának részeleme. Ez az ellentét mindenütt nyilvánvaló Winckelmann felfogásában, ám akkor válik különösen élessé, amikor az antik szobor kiegészíthetetlen töredékként őrződik meg: lásd a római belvederei torzó híres leírását, s jól megmutatkozik az ikonográfiai azonosítások nyitottságában is. A műalkotások tehát – megkettőződve – egyrészt monáziók, teljes és önmagukban elegendő világok, másrészt viszont mégis ablakot nyitnak egy történelmi világra.” (42–43. old.) Ahogy a görög szobor a művészetfogalom alapzatát és esszenciáját jelenti a winckelmanni gondolkodásban, mintegy annak megtestesülése, úgy a belvederei torzó töredékessége is szimbolikus jelentést nyer azáltal, hogy egy hajdanvolt világ töredékeként jelöli az egészet.

E potenciálja azonban nem a múlt-jelen oppozíció képezte történelmi viszonylatból származik, hanem egy másik oppozíció épülő viszonylatban képződik meg. A történelmi viszonylat horizontális tengelyét ugyanis e ponton az égi-földi (isteni-emberi) viszonylat vertikális tengelye metszi. „Winckelmann-nak nem volt érzéke a művészet polgári vagy kultikus reprezentációt szolgáló instrumentalizmusa iránt, aminek korabeli megfelelője a trón és az oltár nem-autonóm művészete lett volna. A műalkotások sajátos történelmi funkciója helyett a görög művészet örök mintát adó funkcióját az abszolútum feltárlásában pillantja meg, amelyben a művészet mintegy magába foglalja a mítoszt, a mítoszt elrendező költészetet, a vallást, a politikát, a barátságot (*philia*), s mindezt plasztikusan megjeleníti a látás, a közvetlen érzéki szemlélet számára.” (134–135. old.) Az, hogy az antik görög szobrászat, kiemelkedve történelmi körülményeiből, „örök mintakép” lehetett, éppen az abszolútum megérintésének képességén és teljesítményén alapul, amit Winckelmann neki tulajdonított mint a művészet tulajdonképpeni ismérvet és esszenciáját. A jelennel (és annak heteronómiájával) tehát valójában nem a múlt, hanem egy eszmény áll szemben, amely a múltban egyszer már megtestesült, s éppen azért, mert képes volt az eszményt láthatóvá tenni. A horizontális és vertikális tengely metszéspontja nem más, mint az eszmény, amely Winckelmann számára a görög szobrokban jelenik meg. „Enthusiazmusa a láthatóban megjelenő ideából, istenségből, fogalomból táplálkozik.” (168. old.)



A winckelmanni értelemben vett autonóm művészet így jelentős mértékben az idealizálásra épül, s még inkább bezárja azt abba a szűk körbe, amelyet a választott minta, a görög szobrászat számára kijelöl a meghatározóan heteronóm közegben. Az idealizálás azonban nemcsak eredendően szűk körű, hanem lényegét tekintve paradox jellegű is. „A *Belvederei Apolló* leírásának eksztatikus vonásai azon a paradoxonon alapulnak, hogy az idealizálás bizonyos határok között szükségképpen dematerializál, és a test szépségét testetlen szépségként közvetíti. [...] Az idealizálásnak és dematerializálásnak – amelynek a filozófiai esztétikában a *látszat* fogalma felel majd meg – van azonban egy abszolút határa, a láthatóság: az égi szellem ugyanis a szobor materiális körvonalait tölti ki. Világosan kell látnunk, hogy Winckelmann-nál megfordul a platonikus hierarchia: ő azért megy szellemével a testetlen szépség ideabirodalmába, hogy a látható testet fogadhassa be a maga teljességében. A műtárggyá váló kulturális anyag dematerializálódik, mivel kiválik funkcionális kontextusai sokaságából és idealizált jelentés homogénizálja.” (157–158. old.) Miként autonómia és heteronómia, úgy idealizálás és töredékesség is elválaszthatatlan egymástól. A görög szobortorzó nemcsak eredeti kontextusaitól megfosztottan áll előttünk Winckelmann leírásaiban (és

Radnóti Sándor Winckelmann-elemzéseiben), hanem egy idea, abszolútum, istenség érzéki, e világi, emberi megtestesüléseként is. A teljesség hírnöke, s ennyiben örzi ideális természetét, de a földi-emberi világban nem lehet más, mint ama ideális világ töredékes lenyomata. Ideális csak művészi mintaként lehet, amikor is egy hajdanvolt világ hírnöke (felöltve a teljesség hírnökének szerepét) szembefordítódik a teljességet elvesztett kortárs világ heteronóm művészetével.

SCHILLER ÉS RADNÓTI

Schiller 1790-es évek első felében keletkezett esztétikai írásaiban, különösen *A naiv és szentimentális költészetéről* címűben, minden alapvető különbség ellenére is felfedezhetők a Winckelmann esetében megfigyelhető gondolkodásszerkezeti jegyek. Radnóti Sándor könyvének első exkurzusa Schiller e műveinek szemléletmódjáról az állítja, hogy nem annyira a művészetfilozófiák, mint inkább az izlésfilozófiák hagyományrendjébe tartozik. S mivel az exkurzus alapvető érdekeltsege ezen tétel bizonyítása, a Winckelmann gondolkodásával mutatkozó lényegi analógiák értelemszerűen kisebb teret kapnak vagy

reflektálatlanok maradnak. Pedig bizonyos pontokon erre vonatkozatható érdemi megállapításokat is olvashatunk, például amikor a naiv és szentimentális kettős értelmezhetőségéről esik szó. „Ha e differenciát történetileg értjük, akkor »természet« és »kultúra«, antik görögök és modernek ellentétéről van szó, amely persze a modern kultúrában jelenik meg – olyannyira, hogy magát a megkülönböztetést is nyilvánvalóan csak szentimentális nézőpontból lehet végrehajtani –, amelyben az előbbieket művei, akár ama »jelentékeny kövek«, integrálódnak. S mivel Schiller kultúraelméletének tétje éppen természet és kultúra újraegyesítése, ezért az sem jelent akadályt, ha a naiv és a szentimentális ellentétet jelenkori tendenciaként fogjuk fel.” (452. old.) A Schiller esztétikai leveleiből származó „jelentékeny kövek”-re történő utalás Radnóti Sándorral szólva „szinte ujjal mutogat Winckelmannra” (449. old.), itteni értelmezésében pedig a görögök művei (értsd irodalmi művei, szövegei) Schillernél hasonlóképpen épülhetnek be a modern kultúrába, mint a szobrok Winckelmann esetében.

Ez az analógia hasonló gondoltszerkezetet feltételez, s valóban, a Winckelmann-nál látott kettős (történeti-kritikai, illetve égi-földi) viszonyrendszer strukturálisan Schillernél is felfedezhető. „Horizontális” viszonylatban az elidegenedés okozta oppozícióról van szó a természet és a kultúra állapotai között, amely más részről – mintegy „vertikális” viszonylatként modellezhetően – az ember érzéki és szellemi természete közötti eredendő megosztottság jelentette oppozícióval társul, égi-földi kettősségének antropológiai vetületeként. „Amíg az ember még tiszta – persze nem nyers – természet, addig osztatlan érzéki egységként és harmonikus egészként működik. Érzékek és ész, befogadó és öntevékeny képesség ekkor még nem válik el aszerint, hogy mi a dolga az egyiknek, és mi a másíknak, s még kevésbé állnak ellentmondásban egymással. [...] Amikor viszont az ember a kultúra állapotába lép, és kikezdi őt a művészet, akkor megszűnik benne amaz *érzéki* harmónia, s ő maga most már csak *morális* egységként nyilatkozhat meg, azaz csak úgy, mint aki törekszik az egységre. Érzésének és gondolkodásának összhangja, mely első állapotában *valósággal* megvolt, most pusztán *eszméileg* létezik; már nem benne van, hanem rajta kívül, nem életének ténye többé, hanem gondolat, melyet még realizálni kell.”¹ Schiller gondolatmenete a természettől való elidegenedés történeti folyamatától az ember belső megosztottságának jelenkori állapotához vezet át, összeszöve a horizontális és vertikális viszonylatokat.

E két viszonylat metszéspontjában itt is az eszmény áll, amely valami elveszett teljesség képeként mintát ad a kortárs valóságnak. „De miután megvigasztalódtál a természet *boldogságának* elvesztén, szívednek szolgáljon mintául *tökéletessége*. Ha kilépsz hozzá művi körödből, ha ott látod magad előtt nagy nyugalomban, naiv szépségében, gyermeki ártatlanságában és egyszerűségében, akkor időzz el e képnél, ápd ezt az érzést, mint ami méltó legnagyobb emberisé-

gedhez. Ne jusson eszedbe többé, hogy *cserélni* akarj a természettel, de fogadd őt magadba, és törekedj arra, hogy végtelen kiválóságát egyesítsd saját végtelen előjogoddal, s a kettőből létrehozod az istenit. Vegyen körül úgy, mint kedves *idill*, ahol mindig visszatárlsz önmagadhoz a művészet eltévelyedéseiből, ahol bátorságot és új bizodalmat gyűjthetsz a futáshoz, s szívedben újra felgyújtod az *eszmény* lángját, mely oly könnyen kialszik az élet viharaiiban.”² A természethez visszatérni lehetetlen, az csak mint eszmény (a jelen idézetben: *isten* és *idill*) lehet jelen a kultúra állapotában élő ember számára, s mint ilyen: teremtett. Kérdéses tehát (Schiller szövegeiben ingadozás is mutatkozik ebben a tekintetben), hogy elgondolható-e egyáltalán ez az eszmény egy történeti folyamat (legalább aszimptotikus) céljaként.

Radnóti Sándor a Schiller-fejezet záró bekezdésében a kifejtett schilleri kultúraelmélet háttéréként érinti e kérdést. Idézi a fenségesről szóló tanulmány megállapítását („A szép nélkül végeérhetetlen viszály folynék természeti meghatározottságunk és észbeli meghatározottságunk között”), majd hozzáteszi: „Ha a viszály elül, idill van jelen. Az idill az ártatlan és boldog humanitás. Schiller nem is habozik az esztétikai kultúra végső perspektíváját idillikusnak nevezni. [...] A kezdet és a vég: idill. Ha a vég nem lehet az, akkor Rousseau-nak van igaza, s a történelem kalandja baljós tévedésnek bizonyul. Schiller máshol nem így gondolja. Hiszen maga az idill is a kultúra teremtménye, a kezdet pedig vadság, amelyben semmi idilli nincs. Ami pedig a véget illeti, nyilvánvaló ellentmondás van egy végtelen feladat folyamata és egy végcél állapota között. A végcél talán semmi. Mindazonáltal van abban valami igazán figyelemreméltó, hogy az idill irodalmi műfaját Schiller az *elégikus* költészet egyik esetének tartja.” (458–459. old.) Emelkedett hangütésű szöveg, némileg talányosra hangolt zárómondat, ami átvezeti a kultúraelméletet a költői ábrázolásmódok schilleri tipológiájához. Az átvezetés azonban csak jelzés, nincs kifejtve (mert ez nem is tárgya a fejezetnek), pedig a winckelmanni gondolkodásmód szerkezetével mutatkozó igen termékeny analógia egy további lényeges vonása rejtőzik itt.

NAIV, SZENTIMENTÁLIS ÉS IDILL

Winckelmann és Schiller esetében egyaránt megfigyelhető volt a gondolkodás szerkezetét alkotó kettős oppozíció és ezzel összefonódó idealizálás (minden nyilvánvaló lényegi különbség mellett is). A történeti oppozíció a régi görög és a modern világ, a természet és a kultúra állapotai között teremtődött, s döntően kritikai karakterű volt, hiszen a modern kultúra állapotába lépett ember számára a természettel egységben élő ember, a görögség jelenti az örök érvényű példát. E mintázatra ugyanakkor egy másik oppozíció is épült, amely égi-földi, isteni–emberi, szellemi–érzéki fogalom-párjaival ragadható meg, s egyaránt az emberi világ immanens megosztottságát modellálja.

E megosztottság felszámolását nem lehet az eredeti állapothoz való visszatéréstől remélni, s kérdéses vég-célként való kitűzésének lehetősége is. A régi görögök önmagával egységes szép világa a modern korban csak a művészet által hozzáférhető, miként az abszolútum megragadására sem igen kínálkozik más lehetőség.

A schilleri naiv és szentimentális fogalom pár (immár jellemzően a költői ábrázolásmódra érvényesen) önmaga építi fel e kettős oppozíciót és eszményítő szerkezetet, e fogalmi kettős tehát egyszerre bír történeti és tipológiai jelleggel. Történeti viszonylatban naiv és szentimentális egymást váltó állapotok, amelyekben a legfőbb költői tárgy, a természet egészen mást jelent. A naiv költő számára az eredendő egységet megtestesítő természet empirikus valóság, míg a szentimentális költő számára elveszett, de újrateremtési vágyott eszmény. Tipológiai viszonylatban viszont ábrázolásmódok különbségéről beszélhetünk, amelyek persze visszavetíthetők a naiv és szentimentális korállapotok különbségére, hiszen annak mintájára képzelendők el. Kortárs jelenségként azonban egyértelműbbé válik az az egyébként is meglévő sajátosság, hogy e fogalom pár csakis szentimentális pozícióból képződhet meg, s válik értelmezhetővé. A naiv költő tipológiailag végső soron csak a szentimentális ideáltípusa, mert teljesen képes megvalósítani művében eszmény és valóság egységét, amely valóságosan végleg elveszett. Ez persze az eszmény eszmény voltán mit sem változtat, vagyis a modern korban, a kultúra állapotában a naiv költő lételménye is szentimentális.³

Ha mármost megnézzük a szentimentális költői érzésmódok további belső felosztását, akkor eljutván az idillig, a naivval fennálló lényegi hasonlóságot állapíthatunk meg. A szentimentális, mint ismeretes, szatirikus és elégikus lehet aszerint, hogy a valósághoz vagy az eszményhez fordul-e, az elégikus pedig lehet szűkebben vett elégia és idill. A szűkebben vett elégia a természetet elveszteként, az eszményt mint el nem értet ábrázolja, míg az idill mindkettőt valóságosnak képzei el, s így természet és eszmény egyaránt az öröm tárgya. Az idill mint érzésmód meghatározása döntő mértékben egybeesik azzal, ami jellemzően a naiv költő ábrázolásmódját is teszi, hiszen ugyanúgy eszmény és valóság művészetben megélt egysége jelenti lényegüket. Ahogy fentebb más vonatkozásban idéztük is („Ne jusson eszedbe többé, hogy cserélni akarj a természettel, de fogadd őt magadba, és törekedj arra, hogy végtelen kiválóságát egyesítsd saját végtelen előjogoddal, s a kettőből létrehozod az istenit. Vegyen körül úgy, mint kedves *idill*”), az idill egyszerre hírnöke a hajdanvolt egységes emberségnek és az isteni természetű teljességnek. A schilleri idillben tes-

tet ölt az eszmény, s mint ilyen, a naiv szentimentális ideáltípusaként jelenik meg, bezárván ezáltal a kört *naiv* és *idill* lényegi egyezése tekintetében.

Az idill persze Schillernél sem csak érzésmódot jelent, hanem műfaji kategória is, a pásztorköltészet megnevezése, s éppen ennek két változata, a naiv idill és a szentimentális idill közötti különbségek válnak az elemzések tárgyává, a költészetre vonatkozó általános megállapításokból kiindulva. „Minden poézisnek végtelen tartalma kell hogy legyen ugyanis, e nélkül nem poézis; e követelményt azonban két különböző módon teljesítheti. Lehet a poézis végtelen a forma szerint, ha tárgyát *teljes határoltságában* ábrázolja, vagyis ha individualizálja, s lehet végtelen a *matéria szerint*, ha tárgyának *határoltságát teljesen megszünteti*, vagyis ha idealizálja azt: tehát vagy abszolút ábrázolás, vagy az abszolút ábrázolása által. Az első a naiv költő útja, a második a szentimentálisé.” „Az egyiknek tehát az adja az értékét, hogy abszolúte elér egy véges nagyságot, a másiknak az, hogy közelít egy végtelen nagyság felé.”⁴ A pásztroidill két típusának eme leírása a benne rejlő problémát tekintve nagyon hasonlatos a görög szobor winckelmanni leírásának paradoxonjához, csak mintegy kettébontja azt. A „testetlen szépség megtestesülése” ugyanúgy az abszolútum megérzéskítésének vágyát rejti magában, mint a szentimentális költő végtelen nagyság felé törekvése. Testet öltés és idealizáló dematerializálás kettőssége analógnak fogható fel a végesség–végtelenség és határoltság–határolatlanság ellentétpárjaival, csak míg az egyik a görög szobor s így a képzőművészetek, addig a másiknak a pásztroidill, azaz az irodalmi szövegek vonatkozásában van relevanciája.

A pásztroidill és a görög szobor eme analógiája, amely Winckelmann és Schiller gondolkodásának szerkezeti hasonlóságán épül, további elemekben is kimutathatóan látszik. A winckelmanni értelemben felfogott töredékesség lényegi sajátossága az idillnek, hiszen minden egyes pásztorköltői szöveg az arkádikus világ teljességének darabja is egyben, azt jeleníti meg, miközben önmagában való teljességnek is kell lennie. Arkádia aranykori világa pedig lényegét tekintve mítoszokkal átszőtt világ, ami eredendően felruhazza e műformát az abszolút megérzéskítésének potenciáljával. Az aranykori világ az istenekhez kötődik, s opponálja a kortárs valóságot, abba bele nem illeszthető, mégis alkalmas allegorikus olvasat hordozására is, ha a reprezentáció kontextusába helyeződik, így többszörösen benne áll autonómia és heteronómia korabeli kettősségében. Ha Winckelmann és a modern művészetfogalom keletkezése szempontjából, a képzőművészetre vonatkozóan érvényes a görög szobor paradigmatiszta műalkotásként való szemlélete, úgy talán megkockáztatható, hogy hasonló funkciót tulajdonítsunk a pásztroidillnek az irodalmi szövegek vonatkozásában – a XVIII–XIX. század fordulójának magyar irodalmára nézve legalábbis termékenynek látszik ez a felvetés. De ennek akár csak tézisszerű kifejtése is már újabb, önálló tanulmányt igényel. □

1 ■ Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Mesterházi Miklós és Papp Zoltán. Atlantisz, Bp., 2005. 284–285. old.

2 ■ *Uo.* 176–177. old.

3 ■ Részletesen írtam erről: *Tudós hazafiak és érzékeny embe-
rek*. Universitas, Bp., 2009. 161–171. old.

4 ■ Schiller: *i. m.* 317. old. és 286. old.