

↳ Térey János

Kritika a teremtésről

Tisztelt gyászoló gyülekezet, Bodor Bélát az Astoria kávéházban mutatta be nekem Nagy Atilla Kristóf 1991 tavaszán. Úgy mutatta be, mint az akkori harmincasok legkeményebb tollú kritikusát. Bélának létezett akkoriban egy sokéves múltra visszatekintő irodalmi szalonja a Keleti pályaudvar közelében, ahol családjával élt. Péntek estéenként volt fölolvasás, a padlótól plafonig, ajtótól ajtóig minden elképzelhető vagy elképzelhetetlen felületet betöltő, minden négyzetmétert fölfaló könyvespolcok lábainál. (Szellemi szentély volt, minden kenettől és pátosztól mentesen. A tagság folyamatosan cserélődött, de voltak alapemberek, civilek is, szép számban. Azóta menthetetlenül szétszéledt mind a két társaság, a kávéházi is, a péntek esti is; nincs olyan isteni erő, amellyel újra összehívhatóak volnának. Ma sem, itt sem, a ravatalnál. Hiszen Nagy Atilla sem él már, aki összeismertetett az astoriabeli írókkal.) A jelenkori Magyarországon, amelyik szembetűnően hanyagolja az összetartás hagyományát, áldani kell annak az emléket, aki szelíd meghívásával kovácsolt közösséget, valóságosat.

A házigazda gesztusai ontológiai derűt sugároztak, bár azt hiszem, semmiféle illúziót nem táplált az emberrel mint biológiai és társadalmi entitással kapcsolatban. Versvilágának bumfordi lényei, fura pókjai dermesztően halálközeli. Színdarabjait nem játszotta színház, regényfolyamának csupán töredéke látott napvilágot életében. Autodidakta volt, extrém kíváncsisággal és szívóssággal építette föl önmagát, állandóan csiszolódva. Régi magyar regénytükre mintadarabja az *ihletett* szöveggondozásnak és kommentárszerzésnek. Született ítésvolt, azaz üdvösen tekintélytisztelő. Világítóan tisztánlátó vagy keserűen józan, s – mert a közérthetőség igénye nem közömbös számomra, hadd mondjam azt, hogy – olvasmányos, pontos magyar nyelven szóló bírálataival havonta többször találkoztam. Nem tartottam tévedhetetlennek, de figyelme szolid volt, kitartó és ajzott, sosem lankadó. Olykor csípett a nyelve, szenvedélyes vitatkozó volt, ám igen távol minden virtustól. A hiúság irodalmi őserdejében kevés embert ismerek, aki ilyen roppant tudásanyaggal ilyen kevéské kérkedett volna – magától értetődőnek tekintette a műveltségét, az is volt. Bodor Béla rendkívüli talentumának elismerése vagy egyáltalán, tudomásul vétele, mindannyiunk szegényére, még várat magára.

Halálhíre idegenben ért. Az ablakhoz léptem, ahogy halálhír után először lép ablakhoz az ember. Elöttem a vándorló jég által alakított, buborékforma, behízogó zöldellő dombok. Karjukba zárva tó fodrozódott, szemfényvesztő ezüst, beárnyékolt sávja böcklini sötét. A szemközi lanka vízparti lejtőjén és csúcsán még érintetlenül nőtt a fenyves; közepéből azonban széles csíkot hasítottak ki a favágók, amikor pár nappal azelőtt tarvágást végeztetett a helyi erdőgazdaság. Arra gondoltam, még sohasem volt türelmem írni a felhőkről.

Soha többé nem fogok találkozni azzal az emberrel, aki – életében megjelent utolsó könyvében – írásbeli kritikát szentelt a teremtésnek.

(Elhangzott 2010. augusztus 31-én a Kerepesi temetőben)

A látás himnusza

Horkay
Hörcher
Ferenc

(Radnóti Sándor:
Jöjj és láss!
*A modern
művészetfogalom
keletkezése.*
*Winckelmann és a
következmények.*
Atlantisz, 2010)

Jelentős esemény a mai magyar esztétikatudományi diskurzusban Radnóti Sándor Winckelmann-monográfiája. Nemcsak azért, mert a jeles tizenharmadik századi német tudós szerepének, jelentőségének átértékeléséhez vezethet, hanem azért is, mert ilyen léptékű egyéni kutatásra régen volt példa e szakmában. Radnóti ugyanis páratlan tudatossággal és alaposággal látott neki annak a feladatnak, hogy bizonyítsa azt a sejtését, mely megírandó múzeumkönyvének kiindulópontja lett volna: hogy Winckelmannnak „a modern múzeum alapjainak megvetésében sarkalatos szerepe volt” (7). Ahogy az *Előszóból* megtudhatjuk, ez az alaposág vezetett a jelen – több mint ötszáz oldalas – könyv megszületéséhez.

A kutatás léptéke és szerzőjének igényessége tehát példaértékű, ami – előlegezzük meg ezt minden további kritikai megjegyzést megelőzően – remélhetőleg termékenyítően fog hatni a hazai esztétikai kutatásokra. Mert Radnóti könyve arra bizonyíték, mennyi elvégzendő feladat van még a modern művészetfogalom és a művészeti intézményrendszer kialakulásának értelmezése körül.

A könyvnek van egy szűkebb kontextusa is, ami szerzőjéhez, az ELTE Esztétika Tanszéke professzorához kötődik. Radnótinak mostanáig is egészen különleges helye volt a magyar kulturális- és tudományos életben. Bár végzettsége szerint a magyar irodalom és a filozófia az elsődleges szellemi otthona, hamar belakta az esztétika és a művészettörténet hajlékait is. És ami talán ennél is fontosabb, Radnóti nem szobatudós – a művészetekkel kapcsolatos elméleti gondolkodását üdítően egészíti ki a kortárs művészetre és irodalomra reflektáló kritikai gyakorlata, bizonyosságot szolgáltatva arra, hogy milyen termékenyítő lehet elmélet és gyakorlat ilyen közvetlen szembesítése.

Érdeklődési és műveltségi körének irigylésre méltó tágassága nem jelenti azt, hogy Radnótinak ne lenne ugyanakkor nagyon is jól definiált szellemi pozíciója. A Lukács-iskola tagja volt és maradt, tulajdonképp mind a mai napig. Ebben a kötetben is bátran és jó meggyőződéssel hivatkozik a mester vonatkozó elképzeléseire – például a *Heidelbergi esztétikára*, a művészet autonómiája és az utánzás- és szépségfogalom közti feszültség kapcsán (75). Ugyancsak szívesen utal a Budapesti Iskola más tagjaira: főként Hellerre, Márkus Györgyre, Ludassy Máriára.

De ami ennél is fontosabb – megőrzi a mester vonzódását a nagy metanarratívákhoz. Radnóti könyve egy szélesen hömpölygő, s ezért nem mindig egy irányba folyó, de végül is erős sodrással rendelkező nagy történet, melyet – a szerző minden történeti bűvárlása ellenére – a torkolattól a forrás felé tekintve követhet végig az érdeklődő. Ez azt is jelenti, hogy a vizsgálódás nem elsősorban eszmetörténeti természetű. Megőrzi a kortárs művészet és művészetértelmezés elsődlegességét akkor is, ha leereszkedik a történeti anyagba. Ami viszont megint csak nem azt jelenti, hogy anakronisztikusak lennének kérdésfeltevésai és elemzései. Legfeljebb egyfajta teleologikusság nyomja rá bélyegét olvasatára: ahogy a kötet alcíme is jelzi, a modern művészetfogalom keletkezése felől tekint vissza Winckelmann életművére. Radnóti nem módszeres és szisztematikus rekonstrukcióját adja tehát a kiválasztott szerzőnek, hanem a maga számára fontos kérdések szempontjából faggatja a történeti anyagot. Ennek megfelelően

nem a kontextualizálás, az eredeti diskurzusok felelevenítése a módszere – a forrásokat faggatja a szakirodalom fényében, s e szöveghegyeket méri össze más, gyakran távol eső szöveghegyekkel, megpróbálva felfedezni a művészeti gondolkodás fejlődésének vagy átalakulásának nyomait. Jobban foglalkoztatja például Winckelmann sokszor valóban félresikló utóélete, mint az, hogy milyen előzmények és hatások alapján és/vagy ellenére jut el saját gondolkodásmódjához („Fichte, Schelling és Hegel felől olvasom Winckelmann” – 32). S az utóéletben is meglehetősen válogatósan tűnik Radnóti: míg Cassirer és Baeumler tiszteletteljes bánásmódban, de időnként bizony éles kritikában részesül, Kant és Hegel tulajdonképpen minden történeti beágyazottság nélkül, az esztétikai gondolkodás „klasszikusaként” kerül tárgyalásra.

Ha tehát nem is vált esztétikatörténésszé Radnóti, esztétikatörténészeket megszegyenítő alaposággal tárja fel Winckelmann életművét, míg az általa felvetett alapproblémákkal művészetfilozófusként szembesül („Könyvem tehát történeti-filozófiai munka, de nem filozófiatörténet” – 32). Beszédmódja kiegyensúlyozott, nem válik tárgya rabjává, az általa vizsgált főhős képes kritikái távolságból, reflektáltan bemutatni, értékeit és fogyatékosait (pl: „kellemtelen Winckelmannra mint kri-



tikusra gondolni – ugyanis a kicsinyes, rossz kritikust testesíti meg” – 395) egymás mellé tenni. Ha mégis valami kritizálható keresünk retorikájában, az az időnkénti „filozófiai túlrtság”, amikor a gondolat alakzatának szerepét a nyelvi alakzat veszi át. Példa lehet erre az írásmódbeli modorosságra a következő mondat kicsit öncélú paradoxon-hajhászása, ahol feltételezésem szerint a retorika csábításának nem tudott ellenállni a szerző: „Az érzékiségben aszkézis, az aszkézisben gyönyör, az önmegtagadás elutasítása, az erotikában heroizmus, a heroizmusban erotika mutatkozik.” (88)

Ha a fentiekben átfogóan próbáltuk jellemezni a könyvet és szerzőjét, lássuk most már egy kicsit részletesebben is a kötet tétjét! Radnóti könyvének alaptézise (ahogy a kötet és a jelen kritika címe is utal rá), a saját szemmel látás (autopszia) központi helyének Winckelmann-féle felismerése az esztétikai befogadás során. E tétel lényege, hogy Winckelmann Róma-élményének legfőbb tanulsága az lett volna, hogy a műalkotáshoz való hozzáférés csak a műalkotással való konkrét és közvetlen, vizuális találkozás útján lehetséges. A *Beschreibung des vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Galerie* lapjairól való a következő idézet: „Megkérdeztek egy régi filozófust, hogy mi a szépség. Arisztotelészről beszélek. Hagyjátok meg ezt a kérdést – válaszolta – a vakoknak. Az Evangéliumban ez áll: Jöjj és láss!” (106) A hivatkozott szentírás hely a Károli fordította Bibliában a következőképp hangzik: „És monda néki Nátánael: Názáretből támadhat-é valami jó? Mondta néki Filep: Jer és lásd meg!” (Jn. 1,47) De mit jelent e formula Winckelmannnál? Radnóti a következőképp magyarázza: „a saját szemmel való látás dicsérete és követelése Rómában Winckelmann egyik legfőbb mondanivalójává válik” (106). És épp ebben válik el legjobb kortársaitól, még Lessingtől is. Mert ez az individuális műalkotással folytatott személyes dialógus válik meghatározóvá a modern művészetszemléletben, „a művek múzeumi individualizálódásának és az eredeti helyszínek muzealizálódásának” (111) is ez a kiindulópontja.

A művekkel való személyes találkozást sulykoló Winckelmann hasonló forradalmat robbant ki a német (és európai) szellemi életben, mint amikor Luther állt ki az Istennel való személyes kontaktus mellett kétszázegynéhány évvel korábban. Nemcsak a változás hullámának nagyságrendje, hanem a közvetlen dialógus modellje is hasonló a két forradalmi tanításban. Luther új vallást, Winckelmann a vallás helyébe lépő művészetvallást indít el.

Radnóti először csak közvetve utal erre a párhuzamra: „a műveket nem hatástörténetükben, a hozzájuk tapadó tradíció kontextusában, hanem elvileg önmagukban szemléli. Úgyiszlóván visszatér a forrásokhoz. [...] Saját szemmel akarja őket látni. Ezzel megsemmisíti a hagyományt, és hagyományt alapít.” (29) Vagy egy másik helyen: „az autopszia az autonóm, bensőből vezérelt magatartás követelménye, amennyiben nem fogad el semmilyen tekintélyt saját maga és a műalkotás között.” (34) És még tovább: „ha szemünkkel (vagy ujjunkkal) megtapintjuk az antik szobrot, a régi világ egy darabjával – szimbolikusan magával e világgal – kerülünk közvetlen kapcsolatba.” (35) Ahogy Luther

a Biblia eredeti szövegét, úgy Winckelmann a görög élet irodalmi nyomainak közvetlenül olvassa. S ahogy Luther lefordítja azt német nyelvre, úgy fordítja le Winckelmann saját százada német nyelvére a görögök üzenetét. Ezzel kapcsolatban már Radnóti is közvetlenebb módon fogalmaz (egyben utal Meinecke hasonlító szellemű értelmezésére): „Noha Winckelmann »abbé« mélyen pogány, protestáns eredete, hallei teológiai stúdiumai, s Martin Luther néma szellemi jelenléte szerepet játszhat mind abban a közvetítés nélküli radikális megtisztításban, az értelmezési hagyomány eltörlésében, a visszatérésben, amely nem az Evangéliumhoz, hanem a görög műalkotásokhoz vezetett (ezért is van olyan jelentősége e művek színéről színre látásának), mind pedig abban az átélte, személyes, közvetlen, egzisztenciálisan fel-fokozott, elkötelezett beállítottságban, amelyet ezek szemléletéhez megkövetel.” (413)

Van ezzel az értelmezéssel persze két apró probléma. Az egyik az, hogy – mint Radnóti is utal rá – a látás primátusa mégiscsak katolikus örökség, szemben a protestantizmus nyelvi orientációjával. De ezen a nehézségen túllendülhetünk, ha mint Radnóti, azt hangsúlyozzuk, hogy a képek befogadásánál is megkülönböztethetünk egy képnéző és egy képolvasó hermeneutikát, s e tekintetben Winckelmann csakugyan képolvasó („a Laokoón fő problémája, a *pictura* és *poesis* immanens hatásmechanizmusának elvi elkülönítése tekintetében ő éppen azt a horatiusi hagyományt képviselte, amellyel Lessing szakított, hogy ti. a költői leírásnak képként vagy szoborként is meg kell állnia a helyét.” – 113). A másik nehézség talán izgalmasabb. A fenti idézetben is láttuk, hogy a szobor érzéki befogadásának igazából nem a látás, hanem a tapintás lenne a legadekvátabb formája. És – ahogy erre a képzőművészet is sokszor utal, elég csak Caravaggio *Hitetlen Tamás*át felidézni – a kora modern látásméletek meglehetősen szkeptikusak az érzékelés révén szerezhető bizonyosság vonatkozásában. Radnóti maga is utal több helyen a XVIII. század vaksággal és az érzékszervek közti viszonytal kapcsolatos vitáira (Molyneux-probléma). Ám nem teszi kérdésessé, hogy a színről színre látás vajon mennyire vezethet bizonyosságokhoz a szobrok esetében, melyek mégiscsak haptikus tapasztalást (is) igényelnének.

Persze Radnóti maga is elismeri, hogy tévedés lenne Winckelmann a tudományos fejlődés filozófiai vetületéhez, a filozófiai empirizmushoz kapcsolni. Ugyanakkor az autopszia orvostudományban használatos fogalmának átvételével mégiscsak ezt teszi. Még akkor is, ha azt is hangsúlyozza, hogy a szem primátusa nagyon hamar megszűnt a kora modern tudomány gyakorlatában, mivel a műszerek igen hamar háttérbe szorítottak az ember elsődleges megfigyelő érzékszervét: „Az intézményesült és kifejlett természettudományokban [...] a saját szemmel látásnak nem marad meg az az eminens jelentősége, mint a művészetben.” (115)

Ha a tudományban nem sokáig marad meg a „természetes” látás tekintélye, az újkori művészet egyik legfontosabb elve épp ennek érvényesítése a művészetben. Radnóti nagyon meggyőző-

en fejt ki, hogy a látás mint érzékszervi megismerési forma reneszánsz primátusa hogyan rendezi újra a művészetet. A látás korabeli kultúrtörténetét felidézve egy olyan látás-rezsimet mutat be, mely Foucault nevezetes elemzésére emlékeztet *A szavak és a dolgok*ban, ahol Velázquez a kiindulópont és a Panopticon a végpont. „A vizualitás újkori jellegzetessége, a látás fegyelmzésére, szabályozására tett erőfeszítés, ennek egyik eleme a racionalizáló centrális perspektíva, az affektus-ellenőrzés és öninszenálás.” (154–155) Ezt a genealógiát aztán Radnóti elegánsan átfordítja egyfajta fenomenológiába, Simmelre utalva: „A látás fegyelmzése nem választható el attól, hogy magunk is láthatóak vagyunk, hogy gesztusaink, kiváltképpen mimikánk értelmez bennünket.” (155) A másik és önmagam beszélgetése látványban lesz szerinte ugyanis Winckelmann modellje az individuális befogadó és az egyedi mű vizuális találkozásának értelmezése során, amit az tesz lehetővé, hogy Winckelmann szerint a legmagasabb rendű művészet, vagyis a klasszikus kori görög szobrászat épp az emberi test ábrázolását végzi el. Vagyis igaz, hogy szobor és mű úgy nézi egymást, mint egyik ember a másikat. És ez az intim viszony mű és befogadó között vezet el Radnóti szerint Winckelmann hármias újításához: ez hívja létre a művészet modern, autonóm fogalmát, ennek nyomán jön létre a modern művészettörténet és ugyancsak ez hozza létre a múzeumot mint a múlt művészete megőrzésére és művészi élményt kiváltó befogadására hivatott intézményt.

Lássuk e fejleményeket egyenként is. „Winckelmann erőfeszítései [...] az esztétikai autonómia igénybejelentésének irányába mutatnak” – írja nemes egyszerűséggel az elemző, s ez az autonóm esztétika épp az immanens művészet értelmezésének eszköze: „Az esztéta minden jelentést végérvényesen a szépségbe helyez”, s ez vezet el oda, hogy „a művészet immanens – vagyis a létrehozásra vonatkoztatott – történetét” írja. (113)

Ám ha Winckelmann saját érdeklődése az öröknek tekintett remekmű felé fordítja, a görögökre koncentrált szépségesztétikája révén radikális törést hoz létre a művészet hagyománytörténetében. „Hiába Róma, hiába az antik tárgye gyűttes gazdagsága, hiába kecsegtet a jövő megannyi újabb lelettel, maga a görög világ ködbe vész.” (204) A történeti érzék ilyen érzékennyé válása különbözteti meg a német tudós személetét reneszánsz elődeiétől: míg az újjászületés emberei kontinuusnak látták saját kultúrájukat az antik előzményekkel, addig Winckelmann tisztában volt a múlt visszahozhatatlanságával, vagyis a jelentől való tényleges távolságával, épp ezért lesz a görögökhöz fűződő viszonya nosztalgikus és elégikus. A múlt eltávolítása révén viszont megteremtődik a lehetőség a művészettörténet saját beszédmódjának kialakítására: „Winckelmann [...] valójában azonban a művészettörténetet teremt meg. Az új diszciplínában a látásnak valóban állandóan jelen kell lennie [...]. A művészet története többé nem a művészelételek, hanem a vizuális reprezentációk története.” (208)

A látás a művészet materiális (külsődleges, objektív) összetevőjére irányítja a figyelmet, hisz a szellem láthatatlan. Ezért

hangsúlyozza majd Radnóti Winckelmann távolságát a hagyományos neoplatonizmustól. Így a tárgyak formai jellegzetességei lesznek szépségük zálogai, s a megfigyelő a vizuálisan olvasható formai jegyek különbségei alapján szükségszerűen szembesül a formaképzés logikájának változásaival. De van egy másik következménye is e tárgyszerűre irányuló figyelemnek: a tárgyak raktározására és kiállítására szolgáló intézmény, a múzeum válik az új művészetszemlélet központjává. Ahogy a vallás központja a templom, az új (materiális alapú) művészetvallás a múzeum: „Winckelmann nem múzeumi ember, noha életében számos gyűjteménnyel kapcsolatba kerül. De ahogy a művészettörténetben, úgy a múzeum ügyében is ő teszi meg a döntő lépést.” (209) A múzeum funkciója, hogy a klasszikus műveket kiemelje a tárgyak végtelen folyamából, és közvetlen látványát az entuziasztikus befogadó számára felkínálja.

A klasszikus görög művek követlen befogadásának programja egyszerre hívja tehát életre az autonóm, minden más összefüggésből kiragadott – múzeumban tárolandó –, tisztán esztétikai objektumként értett műalkotást és a művészettörténet mint a jelen valóságától hermetikusan elválasztott, idealizált művészi múltak seregszemléjét. Winckelmann teljesítményének igazi értékét az adja, sugallja Radnóti, hogy nemcsak a művészettörténetet, hanem az esztétikát (sőt a muzeológiát és a klasszika-archeológiát) is megalkotta a modern művészetfogalom mellett, belátva és belátatva azt, hogy „a művészettörténetet ugyanis nem lehet az erudíció alapján, esztétika nélkül megalakítani.” (143)

Miután ily módon megpróbáltuk összefoglalni, miben látja Radnóti Winckelmann tudománytörténeti jelentőségét a modern művészetfogalom kialakulásában, vessünk egy pillantást a könyv struktúrájára. Ezt követően pedig néhány érdekességre fogunk kitérni, melyek reményünk szerint jól jellemzik Radnóti *opus magnum*át. Végül e monumentális összefoglalás néhány továbbgondolandó tanulságát szeretnénk megfogalmazni.

Fentebb már utaltunk rá, hogy Radnóti nem egységes fejlődésrajzot ad. Inkább több dimenzióból próbál ráközelíteni az őt érdeklő alapkérdésekre, minden egyes alapkérdést külön fejezetbe rendezve, nem erőlködve azon, hogy e fejezeteket szorosan egymáshoz láncolja. A fejezeteket szervező fogalmak rendre a következők: autonómia, identifikáció, autopszia, kulturális tér, eredetiség, barokk, ízlés. (32) Azonban érdemes kicsit kibontani őket, hogy lássuk, hogyan építkezik a szerző. Az identifikáció fejezetben a főhős (reflektált) alakját próbálja vázolni Radnóti, majd a látás problémáját explikálja. A kulturális térrel foglalkozó fejezet a felvilágosodás Rómáját mutatja be, s persze e páratlan műkincsegyüttes Winckelmannra tett hatását. Az eredetiség-követelmény a látás primátusából természetesen adódó probléma. Ezt követi a barokk fejezet, amelyben Radnóti Winckelmann e stílussal szembeni ellenkezésének okát elemzi, Bernini példáján. Végül egy monumentális ízlés-fejezet zárja a kötet törzsét, hisz ez után következik még két exkurzus – egyrészt Schiller rivalis görögség-eszményéről, másrészt a korai magyar Winckelmann-

repcióról –, s egy majd félszáz oldalas, alapos és önmagában is értékes bibliográfia. Sajnálatos, hogy a bonyolult rétegzett, sok szálon futó könyvben való tájékozódás megkönnyítésére a névmutató mellett nem találunk tárgymutatót is.

A hét főfejezetből kiemelkednek az autopszia és az ízlés témakörét feldolgozók – nemcsak hosszúságuk, hanem alaposáguk révén is. Ám ezek sem lineárisan haladnak előre, hanem kiemelnek témákat, majd továbbugranak, kicsit a szabad asszociációra emlékeztető módon. Ezért talán nem lesz stílusterő, hogy mi is néhány, általunk fontosnak ítélt témát találmra emelünk ki a könyvből. Ezek a következők lesznek: tudománytörténet, művészetfilozófia, Róma, barátság, szabadság. Nem reméljük azt, hogy e fogalmak segítségével a könyvnek legalább a váza felépíthető, de talán sikerül valamifajta ízelítőt adni a Winckelmann elemző Radnóti Sándor beszéd- és gondolkodásmódjából.

A kötet egyik legszórakoztatóbb és leginformatívabb fejezete annak áttekintésére vállalkozik, hogy milyen minták szerint foglalkoztak művészettel Winckelmann közvetlen elődei és kortársai. Az *Eruditus* és *connoisseur* című fejezetben érzékeny és alapos elemzést kapunk az antikvárius/régiségbúvár beállítottságú és az érzéki örömökre hajtó műértő nézőpontjának különbségeiről. És érdekes Radnóti elemzése arról is, hogy viszonyul e hagyományokhoz hőse: „A *connoisseur* és *eruditus* – az utóbbin belül a filológus és antikvárius – típus egyesítésének feladatát Winckemmann végezte el.” (102) Ez ugyan így talán kicsit túlzó bejelentés, de aztán finomítja a tételt a szerző: „nem valami új személyes beállítottság jön létre [...] hanem objektív, intézményesíthető új tudomány(ok: a művészettörténet, a klasszika archeológia, és a modern muzeológia) csíráiban a művészetről mint művészetről való tudás stabilizálása.” (102) Ez pedig így izgalmas tudománytörténeti állítás, még ha nem is feltétlenül tűnik vitathatatlannak.

De Radnóti meglehetősen tudatosan építi fel állításait, tehát nem érdemes csípőből reagálni téziseire. A műértő és az antikvárius párját kiegészíti nála az ízlésesztétika és a művészettan párja. Ez utóbbi a szabályokkal a művészt befolyásolni igyekvő klasszicista művészeti regula, míg az előbbi az élvezettest választó, és az élet minden területén érvényesülni igyekvő, ám szabályokat nem ismerő ítélőképesség és ehhez társuló kifinomult és esztétikus viselkedésmód. Ahogy az előbbi fogalom párt, úgy ez utóbbit is meghaladja Winckelmann – Radnóti sémája szerint. Tézise: „Az Utánzás-tanulmány a művészettanok hagyományába lép be” (160), antitézise: „Winckelmann Drezdában az ízlésről való diskurzus keretei között maradt” (161), majd a szintézis: Rómában „azonban nem ízléstörténetet, hanem művészettörténetet ír.” (162) A művészettörténet pedig a művészetfilozófia párja, mint láttuk fentebb, s így már helyreáll a képlet, hisz „a két filozófiai hagyomány, az ízlésfilozófia és művészetfilozófia a modern művészetfelfogás heteronómiájának, ill. autonómiájának kezdeteit jelentette [...]” (51) Már csak a szépségmetafizikát kell lehámozni róla, és a művészetfilozófia az autonóm művészetfogalom születésénél bábáskodhat: „itt dől el, hogy

Winckelmann munkássága teoretikus értelemben lényegében még a szépségmetafizikához kapcsolódik-e, vagy a maga módján éppúgy megfosztja a szépséget metafizikai alapjaitól, mint a XVIII. századi ízlésfilozófiák.” (178) Mivel Kant felé sodródunk, a válasz elég egyértelműen adódik: „Winckelmann azonban azt mondja egy jelentős helyen, hogy az ideális szépség nem metafizikai fogalom. Az ilyen szépség nem található a természetben, ám nem is a metafizika tulajdona, hanem kizárólag a művészeté.” (185)

Az ízlésesztétika kontra művészetfilozófia dilemmát a pályáiv történeti fejlődéséről adott invenciózus rekonstrukció is vizsgálja. És persze ott is megfelelő irányba húz a történet. A drezdai szakaszt Radnóti Winckelmann₁-nek, míg a római fázist Winckelmann₂-nek nevezi el. A kettő különbsége épp megfellelhető ízlésesztétika és művészetfilozófia/művészettörténet kettősségének: „Az ízlés történetéből az antik művészet stílus-története lesz.” (396) Ez pedig az új művészetfelfogás maga: „Winckelmann római fordulatát [...] a praxistól, s az annak alávetett heteronóm művészetfelfogástól való eltávolodásban kell látni.” (398)

De Rómának egy másik szempontból is jelentősége van történetünkben. Nem csak a praxis, de a művészet felettes énje, a vallás is lefoszlik Winckelmann érett korszakának művészetfogalmáról. Winckelmann így válik Hannibállá, vagy a *Sacco di Roma* kései imitátorává. Mondhatni a történelem iróniája, hogy a kereszténység emblematikus módon épp a római emlékek révén válik fölösleges ballasztá az európai művészettörténet vállán. A Rómába jutás érdekében katolizált Winckelmann ugyanis az antik művészetért való rajongásával pogánnyá válik, az antik életformát dicsőíti – ami persze bizonyos fokig az autonóm művészetfogalom kárára is van. Ezt a pogányságot Radnóti igen hangsúlyosan kezeli, bár próbálja összeegyeztetni az esztétikai autonómiával is. Szerinte a faragott képeket istenítő Winckelmann az antik istenséghez sem vezeti el szépségfogalmát. Tehát e szépségfogalom csak érintkezik az újplatonizmussal, ám „az Egyhez való fölemelkedés” lehetőségét az antikrajongó szerző nem látja elérhetőnek.

Ha a görög vallásig nem is jut el tehát, „a görög Winckelmann kísértetnek látta magát saját korában” (206). Visszavágásának legszembeötlőbb jele a görög barátságfogalom beemelése saját szépségkoncepciójába – és életébe. Radnóti árnyaltan mutatja be a szerző filozófiai és gyakorlati elképzelését erről az emberi kapcsolati formáról. Montaigne-t és Shaftesburyt sejteti az eszmetörténeti háttérben, akiket lelkesen olvasott és jegyzetelt Winckelmann, s mögöttük talán inkább Cicerót, mint Arisztotelészt. Fontosnak látja, hogy itt is a keresztény felebaráti érzellemmel szemben dolgozza ki hőse a maga álláspontját (87), s még ennél is fontosabbnak, hogy a görög életformának ezt az összetevőjét életgyakorlatként is folytatja. A szép férfitesteket ábrázoló szobrok iránti rajongását nem lehet elválasztani a német szerző homoerotikus vonzalmaitól: tekintete „*male gaze*” (79), melyben vágy támad a szobrok által megjelenített ifjak iránt. A

művészi szépség iránti érdeklődés ily módon az emberi szépség iránti, nagyon is heteronóm, mert erotikus vonzalmon alapul: „maguk a szobrok sem csupán elemzés, hanem vágy tárgyai is számára.” (79) A szobrok szépségét pedig lépten-nyomon viszontlátja Rómába látogató fiatalemberek arc- és testformáiban, s ennek az élménynek nem tud ellenállni. Leghevesebb érzelmekre Reinhold von Berg báró iránt ébred, akinek egyik művét is ajánlja. Ám Radnóti azt is hangsúlyozza, hogy Winckelmann esetében anakronizmus lenne homoszexualitásra gondolni, mivel nem rendelkezett „homoszexuális identitással”, hisz azt csak később fogják megkonstruálni az európai kultúrtörténetben (részben egyébként az ő írásai hatására is).

A könyv kérdésfeltevése szempontjából fontosabb a Pygmalion-jelenség az autonóm művészetfogalom felszíne mögött. A szobor befogadója vágyában feltámad, életre kel. Amikor erről ír, azt is mondja Radnóti, hogy a szépség és a barátság fogalma közti rövidzárlat másfelől a szépségfogalom autonómiáját is veszélyezteti, hisz a barátság képes az életforma egészét uralni: „Winckelmann görögsképe még totális, benne az erósz éppúgy jelent barátságot, pedagógiát, erényt, igazságosságot, filozófiát, közügyeket, hősiességet, szépség-kontemplációt, mint szerelmet és szexualitást.” (89) És itt, a barátság fogalmán keresztül kapcsolja Radnóti Winckelmannja a szabadság fogalmát a szépséghez: „A szabadságnak csupán egyik eleme a szexuális szabadság” (89). De nem mellékes eleme. Radnóti idézi Winckelmann: „a régi időkben a szabadságot gyakran a barátság teremtette” (86), s kijelenti, „A szabadságnak a meztelen férfitestben megformált heroikus és erotikus tartalma izgatja, aminek semmi köze a szerencsétlenek [...] felszabadításához.” (423) Itt tehát a barátságot fellobbantó szépség a szabadsággal kerül közvetlen kapcsolatba, de innét is megmenti Radnóti az autonóm művészeteszményt: szerinte Winckelmann barátság-fogalma nem a közügyekben való közös és kölcsönös vállalások állampolgári erénye, hanem inkább a magánélet, az intim szféra szabadsága – ebben az értelemben nyilván épp a politikától való szabadság, amit tehát a szép iránti hódolata révén érhet el az ember. Radnóti ezen a ponton más utat követ tehát, mint például Szécsényi Endre, aki a *Szépség és szabadság* című kötetének tanulmányaiban olyan szerzőkre koncentrálna, akiknél a politikai szabadság kapcsolódik össze – persze más-más módon – a szépség fogalmával. Radnóti még arra is utal, hogy persze a winckelmanni barátságértelmezés talán történetileg nem teljesen hiteles, de világossá teszi, hogy nagyon is kreatív, s épp ezen kreatív gesztus révén kerül ki Winckelmann felfogásában – szemben a görögökével – a művészet is a politikai-morális diskurzusból, s válik a magánélet, a szubjektum saját problémájává. Ezzel kapcsolatban Nietzsche idézi Radnóti: „Winckelmann és Goethe görögjei [...] – valamikor majd leleplezik az egész komédiát: minden minden mértéken felül hamis volt történelmileg, de – modern, valóban!” (91)

Radnóti tehát meglehetősen revizionista olvasatát adja Winckelmann művészet- és szépségfilozófiájának. Nem az utolsó régít látja meg benne a régiek és modernnek csatájában, hanem

épp ellenkezőleg, egy új paradigma – részben öntudatlan – kidolgozójaként tárgyalja.

Hogy Radnóti számára mennyire fontos Winckelmann életműve, azt nem csak a kötet – szó szerinti és átvitt értelemben vett – súlya mutatja, hanem egy elejtett megjegyzése, ahol a görög-fetiszáló német recepcióját Walter Benjaminéhoz, egyik kedvenc szerzőjéhez hasonlítja. Ám épp e párhuzam hívhatja fel a figyelmünket Radnóti koncepciójának egy megoldatlan elemére. Bár a saját szemmel látás kétségtelenül fontosabbá vált a múzeum intézményrendszerének bevezetésével, ám a fotó és a képsokszorosítás modern technikáinak megjelenésével viszont, ahogy arra épp Benjamin tanulmánya hívja fel a figyelmet, nemcsak a befogadás, hanem maga a művészet is elkanyarodik az eredeti, közvetlen élmény- és látványalapú műalkotás koncepciójától. Ugyanezt a problémát a művészettörténet is regisztrálta, amikor végre önreflexív módon hajlandó volt számot adni saját módszertanának fogyatékoságairól. Ma már a diavetítés technikáján alapuló összehasonlító művészettörténeti kutatás hátulütőiről igen kiterjedt és fontos szakirodalom szól.

Másfelől művészet és élet éles szeparációja sem következik be úgy, ahogy egy doktriner kantianus képzelhette volna Winckelmann nyomán. Mint láttuk, Radnóti is utalt rá, hogy Winckelmann esetében sem vált el művészet és élet (lásd a barátságfogalmat), s ő is nagyon jól tudja, hogy a modern művészet születésének épp az az egyik legfontosabb jelszava, hogy a művészet szabaduljon ki a múzeumból, s kerüljön vissza az utcára. De ha Wolfgang Welsch általános esztétizálódási elméletére gondolunk, akkor azt is meg kell fontolnunk, hogy az életfolyamatok esztétizálása nem csak a korabeli ízléskurzusok célkitűzése, mely a művészet önállóvá válásával automatikusan háttérbe szorult volna, hanem a posztmodern életformák sajátja, mely az esztétika tudományát és kérdésfeltevéseit is új kihívások elé állítja, s szintén megkérdőjelezi az autonóm művészetfogalom további érvényességét.

Ilyen kérdések miatt érdemes továbbgondolni a Winckemmann által megkezdett forradalmat, s elvezetni a 20., majd a 21. századig. Bár egy ilyen célkitűzés meghaladja a jelen írás kereteit, egy dologra mégis hadd utaljunk. Ez pedig az ízléskurzus újbóli felbukkanása a posztmodern (utáni) korszakban. Bár Radnóti Sándor készpénznek veszi az ízlésluralizmus körüli mai konszenzust, ő is utal arra, hogy politikai jelentősége van annak, hogy „az ízlés a *bellum omnium contra omnes* (mindenki harca mindenki ellen) hobbesi rémképének lesz az ellenjátékosa.” (385) Mi több, arra is utal, hogy a konzervatív elméletek bátran építenek erre az ízlésfogalomra saját tanításukban, az ízléskurzus háttérbe szorulása után is. Bár a kérdést érthetően nem részletezi, mert számára a szépség és a szabadság összefüggése fontosabb, befejezésül csak arra utalok, mennyire fontos észrevétele, hogy „az ízlésfilozófiák – kifejelett, mindenkéltől brit formájukban – a modern liberalizmust, ill. a liberális konzervativizmust készítik elő.” (38) Az ízléshez e szempontból olyan fogalmak kapcsolódnak, mint folyamatosság, tradíció,

gyakorlati valósághoz tartozás. Ezt a szálát aztán nem kapcsolja össze közvetlenül egy másik szállal, ahol Reynolds (és a politikafilozófus Burke) kapcsán utal az ízlés társadalomformáló és társadalommegtartó funkciójára: „a hagyománynak, a szokásnak (az ízlésbeli szokásoknak is) és a társaságnak ugyanazok a társadalomfenntartó érdekei éleződnek ki a kései Burke-nél és Reynoldsnál, amelyek Hume-nál is (és tegyük hozzá: a korai Burke-nél) sérthetetlenek voltak, de még nem szentek.” (409)

Ideköthetjük még – vagyis ahhoz a gondolatmenethez, ami a Radnóti által „esztétikai konzervativizmusnak” (406) nevezett jelenségek körét mutatja be – az egyébként egyszer itt is előbukkanó Gadamer által is tárgyalt autoritás és előítélet rehabilitációjára irányuló, s valóban a felvilágosodás „fősodrának” kritikájaként olvasható korabeli törekvéseket is. Innét szemlélve pedig Winckelmann zseniális saját útja egy olyan modernizmus számára kínál kibontakozási lehetőséget, mellyel kapcsolatban a liberálkonzervatív beállítódástól nem teljesen idegen Radnóti is fenntartásait jelzi. Legalábbis így (is) olvasható nagy narratívája zárómondata, mely szerint Winckelmann révén „kapu tárul – még ha csak kiskapu is – a kultúra modern világára; nagyságára és nyomorúságára egyaránt.” (426)

Esterházy
Péter

Egy örülős könyvről¹

Megnyugtató, valamelyest megnyugtató látni, hogy a könyvek élnek az életüket, most épp a Nádáséi; öt éve jelent meg az egyik nagy, a *Párhuzamos történetek*, és majdnem negyedszázada a másik, az *Emlékiratok könyve*, járják az útjukat, most épp ezen könyv által.

Az első, ami eszembe jutott, hogy Bazsányi Sándor könyve *jót tesz*. Jót tesz a tárgyalt könyveknek, jót tesz az irodalmi közegnek, a figyelmünknek és a figyelmességünknek, és úgy is, hogy egyszerűen teszi a jót. Ám ne valami humanista (?) rajongásra gondoljunk, Bazsányi nem rajongó (ha olykor számítgatás nélkül, őszintén rajong is), inkább mondanám sétáló, egy *flaneur*nek, aki szerbantalos udvariassággal, tudással és éberség-

gel vezet minket a test felől nézett *nádasok* közt. Mintha volna időnk efféle barátságosságra. Mintha az ő könyve teremtené ilyen időt.

Nem árulom el, miről szól a könyv, ki a gyilkos (szokott lenni), inkább csupán a kötet arcát (orcáját) szeretném kicsit megmutatni. Mindenesetre szó esik benne, az időzjeleket elhagyom, a teljességgel felszabadított s így magára hagyott test sokrétű tapasztalatáról, a társadalmi nyelvhasználat bevett szokásait veszélyeztető eljárásokról, a testábrázolás öncenzúrájának, illetve esztétizáló stilizálásának nádas fölszámolásáról, a megváltás iránti mohó és reménytelen vágyról; újra meg újra a Nádás kérdése felől nézi a Nádás-világot: És hogyan lehetne valaki az ember közeli dolgában járatos az istenek messzi dolga nélkül? Bazsányi kivételes érzékenységgel közelít mindehhez, és a szakralitás-rizsák és metafizika-felfújtak hangoskodó, új divatja idején szépen nyugodtan és komolyan tud beszélni. Ez önmagában is ritka (arról nem is beszélve, hogy nekem mennyire rokonszenves).

Kiemelném a szerzteágazó ironia-elemzéseket Nádás rendhagyó ironiájáról, más szóval látszólagos ironiátlanságáról, a szent komolyságról, amely az ironia hiányának ironikus látszatával dolgozik. És sok fontosat mond el a megváltozott Nádás-mondatról (amely – mondjuk – nyers és tört és érzéki és így igaz [és „igaz”, tenném hozzá]); már rég olvastam mondatokról ilyen élvezetes – mondatokat.

Bazsányi elemmez, elhelyez, összehasonlít, tájékoztat, elmesél, újramesél, láttat és mögé láttat, vizsgál, kérdez, állít: örül. Az öröm vagy inkább az örülés, az örülő könyve ez. És ez háramlik az olvasóra; azt írja egy helyt, hogy a Nádás-könyvek vagy általában az ironikus szerkezetű szövegek mindig ironikus és figyelmes, azaz kíváncsi természetű, megengedő kedélyű, szabad lelkű olvasókra vágnak. Ez a könyv is ilyen olvasókat föltételez és talán teremt is.

Fontoskodva még megjegyezném, hogy a párhuzamosság nemcsak azt jelenti, hogy az egyenesek, a történetek nem találkoznak (legföljebb, nemde, a végtelenben, ami olyan szép gondolat, hogy a szív megszakad; és tényleg), hanem azt is jelenti, hogy ezek egy síkban vannak, vagyis igen erősen egymáshoz tartoznak, itt, most, a végesben. Erről a rendről is beszél Bazsányi, vagyis egyfelől arról az elképesztő gazdagságról és öntörvényűségről, ahogy Nádás a modern regény több évszázados eszmei és formai hagyományával bánik, másfelől, mifelőlünk, olvasók felől: nem csupán mondja, de hihetővé is teszi: Nádast olvasni jó szórakozás.

¹ A „...testének temploma...”. *Erotika, ironia és narráció Nádás Péter prózájában* című könyv fűlszövege

Bazsányi
Sándor

Ironia – működésben

(részlet a „...testének temploma...”. *Erotika, ironia és narráció Nádás Péter prózájában* című könyvből)

A kettős rétegű, színlelve leplező és leplezve színlelő ironia dinamikus alakzata kapóra jön az *Emlékiratok könyve* írójának – akkor is, amikor a lepel értékű felszín láttatja (*simulatio*), és akkor is, amikor a felszín mögötti titok megragadhatatlanságát érzékelteti (*dissimulatio*). Noha jól tudhatjuk Nádás művéből, hogy valójában nincs semmiféle titok, hogy a felszín nem önmagán túl, valamiféle sejtelmes mélységben vagy káprázatos magasságban, hanem saját magában hordja az értelmét, saját „érzéki lényegét” (*EK*, 10).¹ Mindenesetre az ironia kettős szövegfeldáványa továbbfokozódik, pontosabban kihegyeződik és két-pólusúvá válik a *Párhuzamos történetekben* – ahogyan a felületi értékekre irányuló divatszakmának elkötelezett Isolde Döhring tétélesen meg is fogalmazza a „dolgok mélyére néző” egyetemista unokaöccsével, Carl Maria Döhringgel folytatott vitájában: „A dolgoknak nincsen mélyük *vagy* nincsen felszínük.” (*PT* III, 418 – kiemelés: B. S.)

Isolde többféleképpen értelmezhető mondatát² akár úgy is továbbgondolhatnánk, hogy a dolgok egyidejű felszíne és mélysége csakis ironikusan, vagyis a leplező felszín és az álcázott mélység egymást semlegesítő összalakzatában hozható szóba. Az önmagát felszámoló kettősség nyomán ugyanakkor párhuzamba vagy ellentétbe rendezhetjük a regény fontosabb szereplőit: vannak ugyanis olyan figurák, akik jól érzik magukat a felszínen, illetve még mindig ott képesek leginkább elviselni létezésük tragikus terhét; és vannak olyanok, akik folyamatosan a mélységbe törekednek, mégpedig létezésük iszonyatos terhétől üzve. A Nádás-féle ironia tehát – vagy az egyik, vagy a másik formában – a világban való létezés felszámolhatatlanul tragikus voltát jelöli.

E kettősség jegyében a *Párhuzamos történetek* három idő-síkján egy-egy szereplőpárost állíthatunk szembe – mivel eleve

¹ Az idézett és hivatkozott Nádás-kötetek rövidítéseinak feloldása:

EK – *Emlékiratok könyve*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1986.

É – *Évkönyv*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1989.

PT – *Párhuzamos történetek*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2005.

² Vagy: „A dolgoknak nincsen mélyük, és nincsen felszínük sem.” Vagy: „A dolgoknak vagy mélyük nincsen, vagy felszínük nincsen.” Egyszóval, a fiktív Isolde egyik irodalomkritikus honfitársa, az *Emlékiratok könyvének* „antinómiáit” értelmező Hansjörg Graf szavaival: „Nádás számára a fogalmak [...] kicserélhetők. A maszk az igazság.” (Hansjörg Graf: *Die Gewalt der Gefühle*, Süddeutsche Zeitung, 1991.12.4.)

szemben állnak – egymással: (1) Bellardit és Madzart a harmincas-negyvenes évek történetészálaban, (2) Ágostot és Kristótot az ötvenes-hatvanas években játszó rétegben, valamint (3) Kienast doktort és Döhringet az ezredvégi németországi történetben.

(1) A harmincas-negyvenes évek történetrétegében az építész Madzarral beszélgető hajóskapitány Bellardi – aki a regény látszatelvű poétikájának talán legemlékezetesebb megtestesítője, és aki „az egyik látszattal alig takarhatja el a másik látszattal” – hangsúlyosan a nagyon más alkatú beszélgetőtárs felől válik az olvasó számára láthatóvá, olvasmányos látványossággá. Hosszú eszmecserejük során Madzar számára nem is az lesz a fontos, hogy mit mond agítáló gyerekkori barátja a nemzet megmentésére szövetkező titkos társaság céljáról, hanem hogy ezenközben

miféle fedőmutatványokhoz folyamodik – annak érdekében, hogy eredményesen leplezze legsajátabb kínját (hogy tudniillik felesége elhagyta őt és kisfiát egy nő kedvéért). A magánéleti krízisétől meggyötört Bellardi képmutató viselkedésével szemben Madzart egészen másfajta vágy, a tisztánlátás és mélybetekintés vágya hevíti. Mind szakmai tevékenysége, mind testi-lelki önértelmezése során egyaránt „mintha az átláthatóság utáni vágy húzná a feneketlen mélybe” (*PT* II, 257). Szenvedélyesen kutató lényének szép allegóriája lehet a jelenet, amikor a fakeskeskedő Gottlieb Ármin telepén ráakad az igényeinek leginkább megfelelni látszó faanyagára: „Legszívesebben helyben fölnyitatta volna vele a fát. Szerette volna finoman leszelni a végét, lássa a keresztmetszetét, majd kettényitni, hogy lássa a sugármetszetét.” (*PT* II, 335.) A mindenkori helyzet mélyszerkezetének „kereszt- és sugármetszetére” összpontosító (Madzar-féle) átláthatóság és nyíltság alkalmi karikatúrájának tűnik Imola grófnő – a regényben ténylegesen fel sem bukkanó – völegénye, a történelmi valóságban nem létező, ráadásul papírmáseszerű Horthy Mihály, akinek „biztosan nincs mit rejtegetnie”, és aki „persze, hogy nyíltabb, ha egyszer nincsenek titkai.” (*PT* III, 91.) A titoktalanító vagy titokfejtő irányultság jelenik meg jóval démonikusabb formában az örökléstannal foglalkozó Freiherr



műút könyvek

Megrendelhető:

(46) 789 599,

simon.gabriella@muut.hu