

Eisler János

ÖNTVÉNY, MÁSOLAT, AVAGY MIRE ALKALMASOK A TÖRTÉNELMI TAPASZTALATOK?

Egy német utazó, dilettáns és rajzoló, hogy úgy mondjuk, „fiatalsága legjobb éveiben”, aki Johann Philipp Möller név alatt érkezett Itáliába, Rómában 1786. dec. 25-én ezt írta naplójába, „...a márvány különös anyag, épp ezért a belvederei Apollo eredetiségében határtalanul örömteljes, de örökkön ifjú szabadságban élő lényének legkisebb lehelete is azonnal eltűnik a legjobb gipszöntvényben.” Pár sorral lejjebb ez következik: „Velünk szemben a Rondanini palotában egy Medusa maszk van, életnagyságnál felüli méretben, méltóságos és szép arcformában, melyen a halálfélelem megmerevedése ki mondhatatlan találóan nyert kifejezést. Már van egy jó öntvényem a fejről, de a márvány varázsából nem maradt meg semmi. A nemes, a testszínhez áttetszőn közelítő sárgás kő sajátsága eltűnt. A gipsz mindig krétaszerű és halott.” Majd ismét lejjebb: „nem tudtam magam visszafogni, hogy ne tegyek szert egy kolosszális Jupiter fejre. Az ágyammal szemben állítottam fel jó megvilágításban, így reggeli áhítatom felé irányíthatom.” Második itáliai tartózkodása idején, 1790-ben visszaemlékszik arra, hogy időközben szülővárosába, Frankfurtba megérkeztek a gipszöntők, így az Alpokon túlra vittek néhány eredeti öntvényt, s miután ezekről másolatokat készítettek, az eredetieket tűrhető áron eladták. „Így szereztem én is egy meglehetősen jó Laokoón fejet – írja – másolatot Niobé lányairól, egy kisméretű fejet, melyet később a Szaffóéknak tartottak. Ezek a nemes alakok mintegy titkos ellenméregként szolgáltak, midőn valami hamis, gyenge maníros dolog fenyegetett.” Majd kissé távolabb e szöveghelytől, szerzőnk még azt is kifejti, hogy az elveszett egész töredékeiről készült gipszöntvények is hasznosak, mivel e részletek utólagos rekonstrukciós összeillesztéseinek segítségével valamilyen módon visszakövetkeztethetünk az „eredetire”.

Ugye felismertük, ki volt Möller, aki már korábban is, álnév nélkül, ahogyan ezt „Költészet és valóság” c. könyvéből megtudjuk, Itáliai utazása előtt, 1771 folyamán Mannheimbe látogatott, hogy szemtől szembe találkozzon azokkal a gipszöntvényekkel, amelyekről korábban, Lipcsében, Oeser festő műhelyében annyit hallott. Sőt néhány öntvényt már látott is, ahogyan írja „...már Lipcsében, Winckelmann és Lessing írásaival kapcsolatban hallottam ezekről a remekművekről, mert a Laokoón-ón – az atyán – és a táncoló faunon kívül a lipcsei Akadémián nem volt másolat, s amit Oeser ezekről a szobrokról néhanapján mondott, bizony eléggé homályos volt.” Hogy is ne lett volna az! Winckelmann 1755-ben jelentette meg a „Gedanken über die Nach-

ahmung” korszakot nyitó művét Drezdában, Lessing 1755 elejétől kezdődően dolgozik nagy tanulmányán, a Laokoónón, Potsdamban – utóbbi talán nem is látta a mű öntvénymásolatát, írása majd csak 1766-ban lát napvilágot. A jó Oeser ugyan kapcsolatot tart Winckelmann-nal, akinek drezdai köréhez tartoznak Christian Ludwig von Hagedorn és Lippert. Előbbitől még alább majd idézünk egy levelet, utóbbiról megjegyezzük, hogy ugyan kiváló antik gemmái vannak, de ezek nem helyettesítik az oktatáshoz igényelt, máshol nagyobb számban meglévő antik szobormásolatokat.

Most néhány szót Oeserről. Oesernek rokokó ízlés a sajátja. A művészeti írók közül ekkor bizonyára a festői irodalmat és allegóriák használatát elemezgető Breitingert követi. Noha Goethe egy másik helyen kevésbé kritikusán tekint vissza rajztanárára mikor ezt írja: „abgesagten Feind des Schnörkel in Muschelwesen und des ganzen barocken Geschmacks” (nota bene maga Goethe Itáliában sem tudott felhagyni barokk-ellenes előítéleteivel), ez még nem jelenti azt, hogy anti-barokk tendenciájú lipcsei művésztanár tudatosan fordult volna a klasszika felé. Az azonban nem nagyon valószínű, hogy a nála rajzot tanuló ifjú Goethének szabatosan el tudta volna mondani Winckelmann-nak a görög szobrászatról, ekkor még utóbbiban is csak alakuló, a művészeti és természeti szépről, valamint az antikvitásról vallott nézeteit. Oeser különben derekas tanár, egyik 1764-es leveléből például kitetszik, hogy a „Rajz Akadémia számos hiányossága között az egyik az, hogy néhány elégtelen figurán kívül nincs tulajdonunkban gipszöntvény, melyek segítségével a tanulók pallérozhatnák magukat a szép emberalakok elkészítése céljából” (Lipcse, nov. 2-án Adam Friedrich Oeser Christian Ludwig von Hagedornnak). Levelében még megemlíti, nemrég Potsdammal lépett kapcsolatba, hogy onnan jó öntvényeket szerezzen. Chr. L. Hagedorn pedig, testvéreihez írott egyik korábbi levelében (1743. márc. 3.) arról panaszkodik, hogy a közízlést napjaikban a sok könyv alakítja. A bennük olvasottak alapján aztán, ha a közönség egy kevésbé híres vagy ismert mű elé lép, legyen az Rubens vagy Rembrandt műve – tanácstalan ítéletében, hiszen „ahelyett, hogy tárgyak és gyakorlat révén, egymást követő praktikus ismeretek elsajátításának révén megismerkednének a festészettel, megelégszenek kölcsönzött és örökölt kritikákkal” vagy „metszetek illusztrációival alátámasztott tudományossággal”. Nos e körülmények ismeretében nem csodálkozhatunk azon, hogy Goethe azért sietett Mannheimbe, hogy ismereteit elfogulatlan bővítse.

„Verschaffeld igazgató szívesen fogadott. Egyik munkatársa odavezetett a teremhez, kinyitotta, s azután magamra hagyott lelkesedéssel és szemlélődéssel. Tágas, négyszögletes óriási magasságú, szinte kocka alakú hatalmas helyiségben állottam, melyet a párkány alatt elhelyezett ablakok felülről igen jól megvilágítottak, és rendkívüli benyomásban volt részem: a szebbnél szebb ókori szobrok ugyanis nemcsak a fal mellett sorakoztak, hanem az egész terem padozatát betöltötték, valóságos szoborerdőn kellett áttörni, eszményi népsokaságon átfurakodni. A függönyök össze- vagy szét-

húzásával mindezen gyönyörű alakokat kellőképp meg lehetett világítani: azonkívül talpazatukra mozgathatóan voltak fölszerelve és tetszés szerint lehetett őket ide-oda forgatni... Figyelmemet azonban leginkább Laokoón vonta magára, a híres kérdést, hogy miért nem kiabál, magamban úgy döntöttem el, hogy *nem is tud kiabálni*. A három alak minden cselekedetét, mozdulatát a csoport első koncepciójára veztettem vissza. A főalak egyaránt művészi és erőszakolt helyzete két indítékból tevődik össze: részint küzd a kígyókkal, részint menekül harapásuk elől. A kígyómarás fájdalmát enyhítendő, altestét be kell húznia, s a kiabálás így lehetetlenné válik.” Goethe megfigyelése tehát a következő: összehúzott altesttel, amikor az ember épp beszívja a levegőt, nem lehet kiabálni. Tanulsága: a közvetlen megfigyelés módosíthatja a mégoly nagy tekintélyek vagy a kánon megállapításait. Winckelmann kialakítja az „edle Einfalt und stille Grösse” premisszáit, és ezzel szinte szkémákba kényszeríti korának a görögségre vonatkozó műelemzéseit. Lessing Vergilius szövegéből indul ki: „clamores horrendos ad sidera tollit”, az irodalom és a festészet közötti műfaj-különbözőséggel indokolja azt, hogy a szövegtől eltér, el kell hogy térjen a képi ábrázolás. Természetesen mind Winckelmann, mind Lessing a maguk területén kifejtett gondolatainak érvénye és óriási hatása volt korukban, de Goethe, a megrögzött empirista, heurisztikus megvillanásában példát ad arra, hogy a jó öntvény néha közelebbit tud mondani egy szoborról, mint valamely esztétikai rendszer vagy műfajelmélet.

Dolgozatomban nem térhetek ki az 1506-ban Rómában a föld alól kiasott Laokoón-csoport egykori, Montorsoli-féle első rekonstrukciójára, annak bemutatására, milyen következményei voltak annak, hogy a XVI. századi rekonstrukciós kísérletek még nem tudták, hogy vajon a főpap felemelt jobbja testtengelytől kifelé, behajlítatlan kinyújtva, vagy a feje fölé, visszahajlítva jelent meg az egykori eredeti kompozíción, amely utóbbi kéz- és kartartás a fájdalom kifejezésének toposza volt. (Ezt a kérdést csupán 1905-ben lehetett végleg megválaszolni, amikor Ludwig Pollak megtalálta a főpap Laokoón jobb karjának még hiányzó töredékét, amely valóban a fej irányába mutató visszahajlítást mutat. Ha ezt valóban tudták volna a XVI–XVIII. században, akkor elesne a kérdés egyik oldala, nevezetesen, hogy csakis az arc, és az mennyiben fejezte, fejezhette ki a szörnyű testi és lelki kint és fájdalmat, mely az agg főpapot a kígyómarás miatt elfogja, és milyen feladat jutott az egész testnek a fájdalom teljes kifejezésében – a behajlított karon és az arckifejezésen túl?) Az első tárgyi – szobrászi és rajzi – rekonstrukciók, így Montorsolié és Baccio Bandinellié, melynek kérdése az volt, vajon behajlított volt-e, avagy fej fölé lendült-e egykor a jobb kar, meghatározóak voltak a későbbi öntvény-rekonstrukciók készítésében. Ezeket a problémákat nem követhetem, ahogyan azt sem, hogy a mű lerajzoló és tovább közvetítő a XVI. században, így pl. Goltzius mappája 1590–91-ből, vagy Peter Perret kitűnő rajza mily bizonyítási alapot nyújt annak eldöntéséhez, miként is küzd az apa, mennyire vonaglik

teste, hogyan lendül karja, milyen érzelem nyilvánul meg, és főként hogyan az elváltozott arcon. Ezekre a kérdésekre összefoglalóan egy bonni disszertáció készült, amelynek minket érintő gyűjtéséből kettőt említünk. Egy 1667-es francia akadémiai konferencia jegyzőkönyvéből, melynek előadásait Felibien később, 1725-ben összefoglalva közzétette, kiderül, hogy a fiziognómiára is sort kerítettek, amely főként a testrészek művészi ki- és elformálódásának kérdését is vizsgálta. Kissé humoros, de az akadémiai ülésen jelen volt egy kicsiny, 45 cm gipszmodell, csak a főapról, ad demonstrandum kedvéért. A XVIII. század nagy német művészeti enciklopédiája, Sulzer műve 1777-ből, „Allgemeine Theorie der Schönen Künste” „Ausdruck” címszava, majd Herder 1778-as „Plastik” tanulmánya nemigen foglalkoznak azzal a kérdéssel, hogy éppen a Laokoón-kompozíción miként jelenik meg és miként értelmezhető a stílus szempontjából az arckifejezés – annak ellenére, hogy az angol képzőművészeti akadémia tanára, Reynolds más vonatkozásban, Bernini híres Dávidja arckifejezésének bírálata alapján nagyon is tudatában volt egy szobormű homlokoldalán, a „Schausite” kitüntetett helyén alkalmazható expresszív eszközök egyikének, az arckifejezések lehetőségeinek. Az arc elváltozása, a belső érzelmek a külsőn, mimikában való megjelenítése igencsak foglalkoztatta e századok művészet-teóriáját. Kis kitérővel előre utalunk a romantikára, amely esztétikai vonatkozásával még e dolgozat során kapcsolatba kerülünk, és elmondjuk, rövid kiegészítésként, hogy a szenvedés és halál művészeti megjelenítése pl. Berlioz rendhagyó operájában, a Trójaiakban úgy valósul meg, hogy Laokoón halálát többszólamú együttes mutatja be, ezzel a fájdalom és a halál korábban ily felfokozott hatással meg nem valósított zenei ábrázolását teremtette meg.

E dolgozatban minket a XVIII. századi öntvények befogadási krónikája érdekel. A gipsz-öntvények helyettesítik a kéznél nem lévő „eredeti” szobrot, s az öntvények, ha „helyesek”, azaz pontosak, elegendőek lehetnek művészeti elemzések, esztétikai vizsgálódások kiindulásához. A fenti Goethe-dézetekből ugyanis fontos tanulságokat gyűjthetünk egy csokorba:

a) valamely gipszöntvény felülete nem tud oly mértékben anyagszerű lenni, hogy az hű legyen a kiindulási mű anyagához;

b) az öntvények fontos funkciót tölthetnek be: emlékeztető és ellenőrző szerepük lehet, bizonyos megszorításokkal helyettesíthetik a tanulmányozandó eredetit;

c) a gipszöntvényeket megfelelő hatás elérésére jó megvilágításba kell helyezni;

d) kanonizált képzőművészeti művekről készített helyes és pontos öntvények mintegy mintadarabként alkalmazhatók, a minőségérzék gyakorlására vagy felfrissítése érdekében;

e) több helyen töredékesen előkerült többes példányok, egykor egész-egyetlen mű töredékeinek gipszöntvénye az első eredeti összerakásához, rekonstrukciójához lehet segédeszköz.

Természetesen nem Goethe volt az első, aki ezeket az előnyöket észrevette és megfogalmazta. És nem a XVIII. század adta az első példákat arra, hogy mely műveket helyettesítettek gipszöntvények. Csak néhány példát idézek. Ha két korszakot kell megneveznem, mint amelyek Kunstwollenjének egyik megnyilvánulása: mintának tekinteni és „leképezni a múltat”, úgy a XV–XVI. századot, illetve a kései XVIII.-tól a XIX. század közepéig terjedő korokat kell kiemelni. Vagyis a reneszánszt és klasszicizmust. Nem véletlen, hogy ezekben a korszakokban volt a legnagyobb szerepe a különböző funkciók betöltésére készített „másolatok”-nak. A reneszánszban a jelentős gyűjteményekben is szerepet kaptak az öntvények. Ambrogio Traversari egyik 1430-as években írt levelében azt mondja el, hogy ha barátjának, a híres gyűjtőnek, Niccolò Niccolinak nem sikerült eredetét szereznie, akkor megelégedett öntvényekkel is. A firenzei Niccolò gyűjteményében valóban „calchi”-k helyettesítették a hiányzó eredetűket. Eredetiek pótlására, kiegészítésére egyszer kőből, máskor gipszből is, ahogyan erről Vasari tudósít, példákat ismerünk a Medici körből – Donatello és Verrocchio is működtek másolatkészítői minőségben. Maga Vasari is, amikor többször „contraffare d’antichità” említi, akkor ebben a reneszánsz kor egyik alaptörekvését érinti olyan műszóval, amelyet a helyi műhelyekben nemcsak portrékészítés megjelölésére alkalmaztak, hanem egy már elkészült mű megismétlésére, sokszorosítására is. Michelet-nél, a nagy francia történetírónál érdekes megfigyelést olvasunk arról, mi volt oka annak, hogy Fontainebleau díszítése itáliai manírban készült. Ismert, hogy I. Ferenc francia király Padovánál (1525) súlyos katonai vereséget szenvedett, és az ütközet után egy évig fogoly maradt. Michelet szerint a természetes ressentiment következménye volt, hogy ha már nem sikerült itáliai foglalatásokat tennie, legalább olasz művészeket hódítson magához. Így nemcsak Primaticcio, Rosso, később Cellini érkeztek, hanem I. Ferenc 1540-ben megbízta Primaticciót, hogy „moulage”-okban hozza magával néhány „antik személyiség” lenyomatát, hogy ezek alapján Fontainebleau-ban bronzöntvényeket készítsenek. Az egyik ilyen moulage alapján készült az a bronz Apolló, amely ma a Louvre-ban látható. Leone Leoni is szállít I. Ferencnek kisbronz öntvényeket, ezek az olasz mesterek alkotásainak (Michelangelónak és feltehetően Leonardónak) kicsinyített bronzöntvény másai. A francia királyok közül a későbbiekben XIV. Lajos fordított nagy gondot az öntvények készíttetésére. Meglepő, hogy nemcsak Versailles számára gondoskodott immár olasz mesterek főművei alapján készített másolatok beszerzéséről, hanem még a Rómában működő Francia Akadémiát is el kívánta látni ilyen művekkel. Az ő példája nyomán aztán a német fejedelmek is törekedtek udvarukat öntvény-gyűjteménnyel gazdagítani – így jöttek létre a darmstadti, majd potsdami másolatgyűjtemények. A darmstadtiból vált ki az a rész, mely Mannheimba került, amelyet aztán Goethe felkeresett.

Igen nagyszámú az az írott forrás, amely a XVII–XVIII. századi műhelygyakorlatban a gipszöntvényt, mint az alkotásban segítő eljárást említi.

Szándékosan két, a festészet területéről vett példát említek, hogy lássuk, mennyire szabad volt az átdolgozások mezője, s csak a XIX. század végi eklektikus irányultságú akadémiai oktatás eredményezte azt, hogy az öntvény másolása magával vonta a száraz tudálékos, ismétlő akadémizmust. A gipszöntvény a XVII. században kétségtelenül antik, klasszikus művet reprodukált, de nem határozta meg szükségképp az átvevő, felhasználó, alkalmazó az eredeti intencióját, stílusát. Az öntvény másolat, de az öntvény felhasználója nem másol. Carl Justi utal nagy Velázquez monográfiájában arra, hogy a mesternek nemcsak eredeti festmények, hanem antik emlékek gipszmásolatainak beszerzése is egyik célja volt itáliai küldetése kapcsán. Velázquez a „Márs” festményén antik, egész alakos márványszobor gipszöntvénye nyomán alakítja ki a festmény ülő-motívumát, de az öntvényt felhasználó művész alkot, tehát változtat, a testtartás laza, élénk, és köznapi a színadás, az egész alak megjelenítése ironizáló. Rembrandt csödbejutása alkalmával felvett 1653-as tulajdonos-leltár számos antik szobor, valószínűsíthetően gipszmásolatát sorolja fel. Témánkhoz illeszkedik a nr. 329 tétel, amely „egy antik Laokoón”, a kis műteremben található. De mi most nem erre, hanem antik büszk felhasználására szeretnénk utalni. A jól ismert „Arisztotelész” festményén látható egy Homérosz-mellszobor, ennek kiindulása a gyűjtemény 163. számú tétele. S ha valami távoli a gipszöntvények dokumentumszerűségétől, úgy a „Helldunkel” és a rembrandti antik érelemezés, az egész festmény mondanivalója az. Későbbi, XIX. század elejéről két példát idézek, de nem az akkori művészeti praxist vizsgálom, hanem az öntvények művészettörténeti értelmezését, majd későbbi muzeológiai alkalmazását. Gottlieb Schadow 1808-ban ezt írta Böttigernek: „Az agyag, [...] formálható és lágy massa, amelyhez hozzá lehet adni, s amelyből el lehet venni...” , majd lentebb: „álló figurák felépítéséhez és a szabad részek kidolgozásához többéves gyakorlatra van szükség: ha egy agyagmodellt befejezünk, formáit lekerekítjük, gipszből öntjük azt ki, és ezáltal a modell egyik anyagból a másikba vált át. Néhányan kérdezik mi szükség van erre? A válasz: mivel az agyag elváltozik, jelentős mértékben összezsugorodik, száraz és kiegészítetlen állapotban nagyon törékeny... és az agyagmodellt ki kell mélyíteni, néha az égetés közben darabokra esik szét – ezért a biztonság érdekében inkább jobb a kompozíciót átváltoztatni gipszbe.” Másik példám a berlini festőakadémiának a fentiekkel majdnem egyidős oktatói gyakorlatára vet fényt. Pöhlmann írása lehetőséget ad betekintenünk a műhelybe: a festőnek egy kb. 25 cm magas ún. formája – valójában Formmodellje – volt a ruhátlan férfi számára, ettől arányosan kisebbek a női és gyermekalakok részére. E formamodell alapján viaszból, melyet hajlékonyságának megtartása érdekében terpentinnel kezeltek, további alakokat öntöttek. Ezeket a kiöntött alakokat használták fel a kép tervezéséhez. Beszurkált pálcikák segítségével mozgáshelyzeteket rögzítettek, felöltöztették a figurákat megnedvesített és kifényezett lenvásznon ruhába, melyek természetesen a régiek, főként Raffaello korának kosztüm-

jeit követték. A főalakok élénkebb színeket, a mellékalakok féltónusokat kaptak.” Nem idézhetem az írást tovább, a végeredmény, ahogy az egykori szöveg állítja: „... helyes manírban készült festmény előállítására sikerült ilyen módon”. Hozzáteesszük, az így használt öntvény és készítése merőben technikai eljárás, Schadow más helyütt ezért megmondja: „a művészet nemcsak kézműves mesterség, hanem alkotás, amely a látás élességén, az érzéki megjelenés megragadásán nyugszik” és nem csupán eltanulható technikai folyamatokon. Mert hiszen az egyik anyagfajta áttétele a másikba – agyagmodellt gipszmodellbe áttenni – mechanikus tevékenység. E példákban a gipszöntvény jelentősége a műhelyben, a készítés menetében áll előttünk a dolgozatom első, Goethe-féle megemlékezésében a kész műre visszautaló, azt valamilyen módon ismétlő jellegével szemben. Látható, a XVIII. századi és XIX. század eleji akadémikus tanítása műhelymunka praxisában is kettős értelművé válik az öntvény megítélése, ahogyan később, amikor a XIX. század végén már mechanikus sokadalmában az mint egykori eredetire utaló, azonos méretű hajszálpontos öntvénytámasolat lép a színre, akkor már másolat minőségében is kettős értelmezést nyer: egyrészt alkalmas arra, hogy az eredeti felé mutasson, arra közvetlenül utaljon, de nem elégséges ahhoz, hogy azt helyettesítse, még esztétikai megfontolások alapján sem, hogy pótolja az eredetit, az egykor elsőként befejezettet.

Adódik a kérdés: ha egykor maguk a művészek és műértők bíztak a gipszöntvényekben, általában az öntvényekben, miért merült fel annyiszor, kevésbé művészettörténészek, mint inkább művészeti kritikusok részéről a gipszöntvények kétségtelen hiányai alapján élénk kritika velük szemben, és miért indult gyűjtésük ellen Magyarországon a XX. század elején erőteljes támadás? Ennél az esetnél, melyre visszatérünk, jóhiszeműek vagyunk, és elvetjük azt a két plauzibilis feltevést, hogy pártpolitikai szempont, vagy egészen egyszerűen gazdasági szempont, a „rossz üzlet nem eredetit vásárolni”, állott a sokszor jogos ellenvélemények mögött. A XVIII. századi öntvény-események más természetűek. Winckelmann Drezdában 1750 körül a klasszikus emlékek nyomán készült öntvények alapján érvel a barokk ellen, Oeser lipcsei köréből kitörni készülő Goethe először a gótikában, majd az antikvitás emlékeiben keres támaszt saját programjához. Lessing irodalomelmélettel átszőtt képzőművészeti esztétikája éppen a francia dráma egyeduralma ellen nyeri el értelmét. Mindez egy megújulni vágyó kultúra törekvése. A XVIII. századi gipszöntvények stílusújításnál bábáskodnak, nem paszszív retrospektivitás élősdije, hanem egy új kultúra életképes gyermekei. Szemléletük, felhasználásuk, gyűjtésük, ábrázolásaik bevonása az új irányulású művelődésbe, programszerű volt. A Tischbein-féle „Goethe a római Campagnán” festmény számos antik emléket sorakoztat fel, s a klasszicizmus új magatartásformáinak, mentalitásának kifejezésére nagyon jól szolgáltak az antik emlékek mint allegóriák. A Pompeo Battoni festette (1766) Kirill Grigorjevics Razumovszkij herceg római képmása (II. Katerina hadvezére, a

pétervári Akadémia tiszteleti elnöke) nem csupán mint cavalier tours-t megvalósító orosz utazó áll az akkor ismert leghíresebb antik szobrok előtt, hanem önmaga személyiségét mint az új kultúra örökösét, a felvilágosodás elkötelezettjét határozza meg a háttér kellékeivel. Számtalan metszetet ismerünk XVIII. századi atelier gyakorlatról, amelyeken a leghíresebb antik szobrok jelennek meg, valószínűleg gipszmásolataik vagy ezek után készült metszetek alapján.

Már a goethei szövegben elénk tűnt az eredeti és utáncolat, másolat kérdése. Szükségesnek látszik az eredeti – egykori –, majd későbbi „utazás”, „másolás” fogalmának körülírása.

Az originálist, az eredetit szépen jellemzi Max Friedländer (*Aus der Erfahrung des Kunstkenneren*, 1929). Az eredeti, az originális az utáncolat és kópiával szembenálló ellentétet, azokkal nem azonosat jelöl. Az alkotás módjára vonatkozik. A német terminus „ursprünglich” filozófiai konnotációkkal terhes, a latinus változat – originális – találóbbnak tűnő áttétel. Mivel kiindulást, az alkotófolyamat kezdetét, indulását jelenti. Az origo-inis latin szó közvetlen világítja meg a kezdeti, kiindulászerű jelleget. Friedländer szerint az eredeti a teremtéssel köthető össze. Ahogyan a világ teremtett, a művet is létrehozzák, noha anyaga már, még ha képlékenyen, formátlanul, de megvolt. (Közbevetve, milyen szépen példázzák az ilyen értelmezést Michelangelo és Rodin művei, amelyek azzal, hogy benn maradtak a márványtömbben, utalnak az eredendően formátlan anyagra.) Alkotás közben az anyag átlényegüléssel változik, a létrehozó teremtő aktusával létresegíti a művet, amely alkotójának mintegy lényegéből, személyiségéből, szervezetéből fakad elő. Miután a műalkotás egy egyéniség által kijelölt utat bejárt, ez lenne a művész sajátos Kunstwollenja – utólag, idézem, a mű, „mint hajnali fény, még eleddig nem látott módra nappali fényre virrad és az alkotást mint eredetiséget üdvözöljük”.

Meglepődhetünk, hogy ezeket a szárnyalóan szép sorokat – mely mögül a filológusok kihallhatják Nietzsche Morgenrötjét is – az a művészettörténész írta, aki az elképzelhető legpozitivistikusabb módszerrel készítette el a korai németalföldi festők oeuvre-katalógusait. (Soraiból és tanulmánykötetéből kitűnik, hogy a pozitivisták attribúciók nagy mestere vonzódott a művészet ismeretelméleti oldalához is.) Messzire vezetne dolgozatomtól annak boncolgatása, mit köszönhetett Friedländer 1929-ben a korszak fenomenológiájának, melynek esztétikai főműve a német területen, majd az 1936-ban megjelenő „Der Ursprung des Kunstwerkes” nagy hatású írás lesz. Ez utóbbit itt már csak azért is idézhetem, mert olvasóinak nagy része átsiklik az ajánlason, amely Theodor Hertznernek, a kiváló művészettörténésznek szól. És az sem teljesen mellékes, hogy a freiburgi egyetemen Heideggernek több mint kollégája volt Hans Jantzen és Kurt Bauch, azon az egyetemen, ahol – Sauerländer megállapítása szerint – Németországban a „legfilozófikusabb művészettörténeti oktatás folyt”. Bármennyire meglepő, a képzőművészeti originalitás kér-

déseinek bölcsője Franciaországban – és ott is az irodalom és filozófia terén ringott. A későbbi német „eredetiség-keresés” és arra irányuló, immár általánosító figyelem abból a csirából szökkent szárba, amely Shakespeare értékelése kapcsán veti fel az *enthousiasme*, *imagination*, *sublime*, *originalité*, majd Rousseau-nál a „*genie créatrice*” fogalmát. Íme, Rousseau-nál, igaz irodalmi példán megtörténik a zseniális, gondolatokban gazdag műalkotás és egyszerűbb verselés szétválasztása: a nagy mesterek – írja – „*font consister le talent dans une imagination vive et féconde, dans un génie créateur, qui nous transporte par la sublimité des pensées, qui nous étonne par la hardiesse des figures, qui nous enflamme par des traits de feu, qui nous enchante par les plus beaux tableaux. Voilà ce qui caractérise le poète. L’assemblage de quelques syllabes mesurées ne forme que le versificateur*”. Szuperlatívuszok, amelyek az eredetiséget a zseniális műveknek osztják, amelyek etalonjai lesznek a művészet keletkezéséről, a kreálásáról kidolgozott későbbi, romantikus esztétikáknak, amelynek, úgy véljük, egyik későbbi lecsapódása elérte a friedländeri textust is. De megfigyelhetjük, e megközelítés nyitva hagyja a technika kérdéseit – az első, eredeti – és a többi előállításának menete között. A friedländeri és vele rokon „*Ursprünglichkeit*” *notatio* bizonyos intencionális értelmét nyomom követhetjük a későbbi német nyelvű irodalomban, ezek egyikének hatása máig tart. Sedlmayr elemzésében az „*Ursprünglichkeit*” is egyik fontos kvalitás a nagy mű határozományai között, melyben mint ismeretes, mellé csoportosulnak az egységesség (*Einheit*), szükségyszerűség (*Notwendigkeit*), megformáltság (*Gestalt*), sűrűség (*Dichte*) – olyan esztétikai kategóriák, amelyek az alkotófolyamatban nyerik vagy nyerhetik el céljaikat, megformáltságukat, alakzatuk kiteljesedését. Egyik jelző sem alkalmazható valamely utánczásra, másolatra, öntvényre. De a friedländeri és az azt alapozó „*Ursprünglichkeit*” keletkezésének kutatásában messzire tekinthetünk vissza. Hiszen már Dante és Leonardo is nyomatékkal szólnak arról, hogy – Danténál – a művész lény, bensője – Leonardónál metaforikusan – a művész keze meghatározó módon épülnek be egy valóban nagy mű szerkezetébe, világába. Látható, a személyességre: a művész személyiségére vonatkozó *notatio* évszázados örökség a „művészetre” és „műre” vonatkozó európai gondolkozásban. Ami a friedländeri szöveg tartalmát illeti, kétségtelen a posztromantika esztétikájának egyik utolsó kicsengése. Idézem a lehetséges előzmények közül Jean Pault: „A zenei hangnak – írja – hajnalfénye van, és a Nap zenei hangként emelkedik föl. A hang a zenében keresi a felemelkedését, a szín pedig fény.” Nemcsak a szóhasználat, s noha zenéről hallunk, de a koncepció is azonos. Kissé tiszteletlenül, de mégis közelítő parafrázisát adva, friedländeri átiratban, a képzőművészetre vonatkoztatva a Jean Paul-i szöveget, az így szólna: „A művészi műnek hajnalfénye van, a nagy mű, a főmű megfoghatatlan jelenségeként emelkedik föl. A mű a művészet fényében keresi a felemelkedését, a megformált mű elemeiben a Világosság (a Fény) kinyilatkoztatása.” Ennél a meglehetősen önkényes átiratnál perdöntőbbek Heidegger

sorai, amelyek a mű eredetiségét igazsághoz és érvényességhez, a lét-megjelenéshez kapcsolják. „Die Kunst läst die Wahrheit entspringen. Die Kunst erspringt als stiftende Bewahrung die Wahrheit des Seienden im Werk (alapítón megőrzi az igazságot a mű létében). Etwas entspringen, im stiftenden Sprung aus der Wesensherkunft ins Sein bringen, das meint das Wort Ursprung. Der Ursprung des Kunstwerkes d.h. zugleich der Schaffenden und Bewahrenden, das sagt des geschichtlichen Daseins eines Volkes, ist die Kunst. Das ist so, weil die Kunst in ihrem Wesen ein Ursprung ist, eine ausgezeichnete Weise wie Wahrheit seiend, d.h. geschichtlich wird.” (idézem: Reclam ausgabe 1960. 80. old.) Láthatni: teológiai megközelítés a háttér, az Ige történelemmé lesz.

Persze Wölfflin ekkor azt mondaná: de mi történik a „művész műhelyében”? Szálljunk tehát alá a történelem hétköznapjaiba! Mi a helyzet az ún. ismétlésekkel? Kópiáról többféle értelemben beszélhetünk. Készíthető megrendelésre – ez az elterjedtebb jelentése a szónak, általában a modern gyűjtő oldaláról közelítve a sokszorosításhoz. Festőknél, festői művek esetében tanulmányi célja azonban sokkal személyesebb. Szándéka az, hogy az elődök alkotófolyamatában való merítkezés és ismeretszerzés, az eltanulás révén hozzájáruljon a készítés megismeréséhez. Ha nagy művészek másolnak, másolataik sajátosan eredeti megalkotására ad módot. Ekkor, legalábbis a festészet esetében, ahonnan példáimat veszem, nem kópia készítéséről, hanem alkotói másolatokról beszélünk. Hiszen amikor Masaccio másolja Giotót, Michelangelo Masacciót, Rubens Leonardót vagy Michelangelót, Delacroix Veronesét vagy Tizianót, van Gogh Delacroix-t, Cézanne Delacroix-t, ezek a „másolók” saját művészi kvalitásaikat és eredetiségüket felhasználva alkotnak, még ha céljuk másolat, tanulmány készítése. Noha kézműves munkában ugyanazt végzik, mint elődeik, céljuk nem mechanikus másolás, műveik „értelmezett” másolatok. Ismét egy paradoxon a mindenfajta másolás, duplikát, replika, illusztráció, levonat stb. kérdéséhez, amelyről már Dürer is említést tesz – nota bene a „technikai sokszorosítás” kora előtti érvénnyel: Dürer szerint ugyanis sosem lehet megismételni egy bizonyos alkotófolyamatot. Így ír: „valamint hogy nem létezik olyan művész, aki bizton állíthatná, hogy két dolgot annyira egyformán tud megcsinálni, hogy ne lehessen őket megkülönböztetni egymástól. Mert nem tudunk olyat tenni, ami teljesen és tökéletesen megegyezne előző tetteinkkel. Ez nem is lehetséges. Mert látni való, hogy ha egy metszett rézlapról két nyomatot készítünk, vagy egy öntőmintát kétszer öntünk, akkor is azonnal lehet közöttük különbséget találni, nem is egyet, amely alapján meg lehet őket különböztetni egymástól. Ha pedig ez a legbiztosabb dolgoknál is így van, mennyivel inkább olyasminél, amit a szabad kézzel csinálunk.” Dürertől megtudjuk, hogy a metszetek lehúzásakor, nyomatásánál is változik, változhat valami, változhatnak a kvalitások, és láttuk a festőknél, mennyire változott a felsorolt példákban az értelmezett másolatokon a kiindulási mű valamely sajátja. Messzire vezetne, ha saját

szerzői változatokat idéznénk, ahol csak egy kis részlet a változó – ezzel elkanyarodnánk a szobrászattól és az öntvény kérdéseitől. Az esztétikai és filozófiai kísérletekből kiviláglik, nincs egzakt meghatározása az egyszerű-eredetinek, ahogy magáról az egyes öntvény-ismétlésekről beszélve, nem mindig rögzíthető: hová és milyen értékrendbe sorolhatók a másolat-öntvények? Egy német kutató, Maïke Berchtold, aki mindmáig a legalaposabb disszertációt készítette a gipszöntvények történeti problematikájáról, megállapította a Gipsabguss és Original-ja témában, hogy az öntvényeknek:

a) saját keletkezési körülményei és készítési menete van;

b) a történelemben saját *léttel* bírnak. De az az öntvényekre vonatkozó kérdés, hogy annak *művészi* léte vagy *nem-művészi* léte lenne – megválaszolatlan marad nála is.

Persze a múzeumba jutó öntvénynek mint a múlt dokumentumának kérdése egyidős az újkori muzeológiai problematikával. Nemcsak az eredeti és nem-eredeti ellentétpárjáról van itt szó, hanem a múzeumi gyűjtés kettős lehetőségéről, és maguknak a gyűjtött művek stílusának kétarcúságáról. A XVIII. században Buffontól és Belloritól kezdve a stíluson valami egyéni, egyedi, különös, rendszerint egyes műhöz és személyhez kötődő fogalmat értettek, valamit, ami szubjektív. Bellori mindig egyes műről vagy egy művészről beszél a „maniera” és „stile” kapcsán. Ha tehát egy mű akkor eredeti, ha szubjektumhoz kötődik, egyéniséghez kapcsolható, akkor az öntvény legfeljebb technikai jelentőségű marad. Az öntés eljárása, melynek eredménye az öntvény-tárgy annak felülete, anyaga, nem személyes, nem egyedi és nem egyéni, tehát nem hordoz olyan kvalitásokat, amely az ilyen értelmű stílusfogalomba befoglalható. Ha azonban a stílus alatt, ahogyan ezt pl. a németeknél Zedler, egy XVIII. századi általános Universal Lexikon szerkesztője, vagy maga Winckelmann is, egy kor, egy táj, egy nép művészeti teljesítményét érti – akkor annak predikátumaiba belesorolhatók nemcsak az egyedi és legegényibb remekművek, hanem egész sereg műalkotás is, hiszen a stílust a művek összessége, egyes vonások szintézise, az általános karakter teszi. Mindkét megközelítés elméleti vagy esztétikai indíttatású. A conaisseur képessége felfedi az öntvényen is a stílust, akár egyéni, akár kollektív az. Sőt érzékeli és értékeli a tömeghatást, a méret eredetiségét, a felület plaszticitását, a relief-formálás változatait, a formák, vonalak közé rendezettségét vagy erős kontrasztosságát stb. Winckelmann és kora azért tudott barátja lenni az öntvényeknek – még a gipszöntvénynek is –, mert a voltaire-i történelem-szemléletet – keletkezés, kivirágzás, fejlődés, változás – aufklärista gondolatát átvitte a művészet eseményeire és tényeire is. Ezzel kiszerezhetővé és prognosztizálhatóvá tette egy bizonyos fejlődési menet lehetőségét. Láncszemeket lát a művészet folyamatában, s ha egy láncszem, mely interpolálható, csak öntvényben jelenik meg, az öntvény csak annál hasznosabb. Ellenben a XX. század fordulóján, az eklektika után, és főként az epigonizmus ellenében, a szecessziók idején a bergsoni majd croce-i intuicionizmus korában a

„poesia pura”-nak lesz értéke. Így a magyar öntvény-kritikusok egy része – például Bálint Aladár, az egyik leginkább idézett, 1913-as egyébként érdekes kritika szerzője is – azon az úton halad, mely elvezet a friedländeri posztromantikához, a műalkotás eredetiségére irányuló kérdésekhez.

Ha muzeológiai szempontból értékeljük a kérdést – mármint gipszöntvények bekerülését a múzeumba –, itt is régebbre kell visszatekintenünk. Az 1805-ös alapítású Musée Napoléon berendezésekor elkezdődött a vita, a múzeum csakis a „zseniális” remekművet szerezz-e meg a „művészet templomába”, vagy a művészettörténet számos műalkotását, melyek ugyan eredetiek, de nem főművek, amellyel a múzeum így a nemzetet tanítja és a művészettörténetet mintegy szemlélteti. A két pólus között van a Szépművészeti Múzeum Alapító Okmánya, amely kiemelkedő műalkotások és a művészettörténet folyamata dokumentumainak beszerzésére egyaránt utal. Jogi oldalról nézve tehát eszik annak lehetősége, hogy kitesse a múzeumból a másolatokat, de ezzel nem jártunk végére a valós problémának, mit jelent az öntvény az eredeti, az első és a „másolat” egzisztenciális kapcsolatában. Nem mi fogjuk erre az újabb javaslatot tenni, de módunkban van egy meglévő, leromlott állapotú gipszöntvény kapcsán egy újabb programot vázolni. Előbb azonban egy rendhagyó helyzetben rendhagyó példát mutathatunk.

Két évtizedes alkotófolyamat eredményeként, 1900-ban felállították Rodin műhelyében, gipszöntvényben a Pokol kapuját. Rajta látható volt az a számos figura, amelyet a közönség már külön és korábban megismert – Ugolino, A Szép fegyverkovácsné, Fugit amor stb. és a Gondolkodó. A külön darabok kiöntve vagy megfaragva már múzeumokba kerültek, az egész kompozíció gipszben még várt arra, hogy később áttegyék bronzba. A nagyméretű eredeti gipszöntvény foglalta össze előszörre áttekinthetően és fizikálisan megközelíthetően a nagy koncepciót. Sokáig maradt gipszben, mert az egész már nem funkcionált úgy, mint tervezésekor: pseudo-kapuzat, kiállítási tárgy lett belőle. Elfogadjuk-e a gipszöntvényét? Hogyne, mégpedig eredeti alkotásként, amely anyagának efemer jellege ellenére – már a barokkban is alkalmaztak gipszből bozzettókat – teljes hűséggel állította elénk a mű teljességét. A Gondolkodót aztán különböző nagyságban, bronzban kiöntötték, és a nagy világvárosi múzeumok versengtek, hogy megszerezzenek egy-egy öntvényt belőle. De az elsőt, Párizsban nem tudták hová helyezni. Azaz a múzeumokban előbb jelentek meg öntvényei, mint eredetije megjelent volna „intencionált” milieujében. Tehát az öntvényt elfogadták, mert „előzménye” bronzból, nemes anyagból volt. De ha egy nonsens-kiállítást rendeznének, és egymás mellé ültetnék a sok bronzba öntött Gondolkodót, kiderülne, mennyire különbözik felületük egymástól. Talán legalább annyira, már ami a felület plasztikai értékeit illeti, mint a különböző márványfelületek és gipszfelületek egymástól.

A századfordulót közvetlenül megelőző művészeti gyakorlatban mindennapos volt az öntvények, például maszkok szimbolikus vagy allegorikus je-

lentéseinek alkalmazása. Adolf Menzel egyik festményén (Műteremfal, olaj, vászon, 111 × 79 cm, 1872. Hamburg, Kunsthalle) a műteremfal kísérteties megvilágításban mint egy bonckamra fala látható, teleaggatva nagyon hasonló halotti maszkokkal. Tudott, hogy a halotról öntéssel szedik le megmerevedő arcáról életének utolsó kifejezését. Mintha ezen a műtermi kellékcsoporton nemcsak típusfejek, hanem Goethe és Wagner halotti maszkja is megjelenne? De az egész kísérteties preparátum mintha a gipszöntvények felhasználásának egyik utolsó lehetőségét mutatná. A végtelenségig ismételt sorozat ugyan jól illik a természettudományos világkép naturalizmusához, azaz a halotti maszk dokumentum hűségéhez, Menzel itt mégis szimbolizmussal él. Az élet és a halál nagy kérdéseire utalna? vagy, mivel ott látjuk a kihűlt, elkékült, gyönyörű női torzót, amely a Praxiteles-i Venus leképezése – a művész és továtűnő Múza gyötrő bizonytalanságát fogalmazná meg? Mindegy milyen értelmezést adunk a megdöbbentő festménynek, az egyik kérdés az, a halott gipszformák irányítsák-e az élő művészet forma-adását? De ismét a hétköznapi eseménytörténet lendíti tovább vizsgálódásainkat.

Kérdésünk: ha beszerezhető lett volna Budapesten 1900-ban a Pokol kapuja gipszből – a kritikusok elvetették volna az ötletet?

A magyar múzeumügy 1890–1900-as éveinek prominens emberei még a historikus és eklektikus stílus bővületében éltek, és maguk a művészek, különösen az építőművészek is ebben a felfogásban alkottak. Valamiféle pozitívista materializmus jellemezte értékítéletüket és befogadási képességüket, magyarán ízlésüket a művészet dolgában. Az eklektika hazai képviselői itthon meg voltak győződve arról, hogy a „stílusok megtanulhatók, megtaníthatók, utánozhatók”, így a kitűzött feladat egy építész számára, eleget téve az építető óhajának, bármelyik stílusban megoldható. Egy eklektikus stílusban dolgozó építész még 1920-ban is azt nyilatkozta, hogy „mi a múlt bármely stílusában tudunk építeni, sőt a múlt stílusait tisztábban tudjuk megvalósítani [sic!] mint annak saját mesterei”. Ahol a stílus fogalmát ennyire technicista és pozitívista-materialista módra értelmezik, ott bizonyára tettszést aratott a öntvények sorozatának készítése, és a múlt kanonizált műveinek ismételt előállítás. Nem távol a Szépművészeti Múzeum hatalmas csarnokaitól egész Disney-land reprodukálta a történelmi Magyarország legkiválóbb építészeti emlékeit, és nem is invenciók nélkül. Eitelbergerék gondolkodása majd doktrínája a műemlékekről és a múlt emlékeinek szemléletéről még nem hatotta át a kortárs építők és muzeológusok tudatát, nem vált világossá például, hogy az egyes gipszöntvény leginkább csak hámrétege az egykori stílus teljességének, komplexitásának.

Nem ismerem az 1903–08-ban és utána következő években beszerzett gipszöntvényekre vonatkozó kritikai irodalom minden részletét. Ezek olvasását egy későbbi időben el fogom végezni. Most nem az egyes kritikák árnyalataira lennének kíváncsiak, hanem együttesük alaphangjára és a kritikai megjegyzések irányultságára. Támaszkodom a Szépművészeti Múzeum jubi-

leumi könyvére, amely 1956-ban jelent meg, s melynek vonatkozó előadása érezhetően szimpatizál a kritikai hangokkal. Mégis, a nagymérvű vásárlások ma már nagyobb távlatból, ha nem is menthetők teljesen, de magyarázhatók. A tömeges, „en gros” vásárlások, a minden áron teljességre törekvés az 1900-as években egy gazdagodó világváros nagy ambíciójából következett. Az sem felejtendő, hogy ez időben külföldön és itthon, maguk a szobrászok kiállításai is természetesnek találták, hogy gipszöntvényekkel szerepeljenek. 1900 után a szobrászművészetben olyan mesterek, mint Rodin, Segal, Pistoletto előszeretettel alkalmazták a gipszet. Magyar példát is szép számmal találunk. Kettős arculatú ez az anyag – szobrászi aforizmák megfogalmazására alkalmas, mint ilyen közeli egy korszak impresszionisztikus, szubjektív jellegéhez, másrészt azonban az impresszionista érzékeny festésmód jelentésének, a pillanatnyiság kifejezésére nem alkalmas, hiszen természetesen nem életteljes, nem tükrözők, vibráló felületi kvalitásai. A múzeumi ügyekkel megbízott tisztviselőgárda nyilvánvalóan nem érte utol saját korának adekvát stílusait – sem az impresszionizmust, sem a posztimpresszionizmust vagy szecessziót, de Magyarországon nem csak ők maradtak le saját korukról. A magyar muzeológia ekkori célja az volt, hogy

a) utol akarta érni a külföldi nagy múzeumok arzenáljait (a londoni Victoria and Albert Museumot, a párizsi Musée Trocadero-t, a bajor és frank gipszöntvény múzeumokat);

b) az „anyagszerűség”, ahogyan azt alkotó körök értették, ekkor nem volt szükségszerű esztétikai követelménye valamely eredetien újító műalkotásnak, hiszen pl. vasból kiöntötték az egykor kőből faragott oszlopfejezeteket, szerkezeteket, tagozatokat;

c) a francia impresszionisták igen, de a német szecesszió nem volt olyan kényes a különböző anyagok egybemosására, együttes alkalmazására;

d) és végül is nemigen lehetett ekkor már az európai műkereskedelemben olyan szobrászati főműveket vásárlásra találni, amelyekkel a Szépművészeti Múzeum alapító okmánya azon előírásának, hogy elsősorban kiemelkedő műalkotásokat gyűjtsön az új intézmény, eleget lehetett volna tenni.

A Szépművészeti Múzeumban lassan-lassan, ha nem is Wunderkammernek vagy Kunstkammernek, de sokunk szemében egy „verzaubertes Reich der Erbkönigen”, egy „Grabraum der seelenlosen Figuren”-eknek számító Román Csarnokban található a Goldenes Pforte, a freibergeri Aranykapu, mely 1240-ben készült. Ez a nagyméretű templombejárat a románkori, lépcsős szobordíszes portál egyik tankönyvi esete. Az eredeti Szászországban még az első világháborúban komolyan megsérült. Egy Nyugat-Berlinben a drezdai Szászországi Műemlékhivatal számára készített tudományos monográfia az egykori, eredeti színrekonstrukcióját is elvégezte, de a színelújítást a Velencei Műemléki Carta és a Denkmalpflege egyébként helyes törvényei értelmében nem lehet felvinni Freiburgban magára műemlékre. Drezdában Magirius professzor, a Műemléki Hivatal igazgatója készséggel

kikölcsönözné a dokumentációt, amelynek segítségével újra színébe állíthatnánk a kaput. Sem műemléktörvény, sem esztétikai balítéletek, sem tulajdonjog nem gátolná a helyes színrekonstrukciót – segítségével egyedi helyzetbe hozhatnánk a Budapesten gipszöntvényben őrzött gipszkapuzatot – Európában egyedül itt lenne látható egy nemcsak formahű, hanem színhelyes öntvény-dokumentum. Remélhetjük-e, hogy ha csak az öntvénykritika és nem az anyagi eszközök szűkössége állna útjába – megvalósíthatnánk-e terünköt?

IRODALOM

- A Laokoón-csoport megközelítései tudománytörténeti áttekintése Bettina PREISSTól: Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe. Bonn, 1992. különösen Kapitel II. 45–134. oldalak. Ludwig POLLAK dolgozata: Der rechte Arm des Laokoon in Mitteilungen des deutschen Archaeologischen Institutes Römische Abteilung 20, 1905. S. 277–282.
- A gipszöntvények problematikájáról eddig legátfogóbb monográfia Maike BERCHTOLD: Gipsabguss und Original. Doktori értekezés, Stuttgart, 1987.
- Dolgozatom megírásakor az alábbi művekre támaszkodtam:
- Johann Wolfgang GOETHE: Italienische Reise. Henschelverlag, Berlin, 1961. az idézetek a 173, 174, 178. oldalak. A híres Juno-fej, amely később a Frauenplatz előszobáját díszítette, említve a 178. oldalon: Zu meiner Erquikung habe ich gestern einen Ausguss des kolossalen Junokopfes, wovon das Original in der Villa Ludovisi steht, in den Saal gestellt. Es war dieses meine erste Liebschaft in Rom, und nun besitze ich sie. Keine Worte geben eine Ahnung davon. Es ist wie eine Gesang [sic!] Homers. A második római tartózkodás vonatkozó része Berliner Ausgabe Bd. 15. S. 234. ed. K. Heinemann.
- Mannheimre vonatkozóan GOETHE: Költészet és valóság. Bp., Helikon. 459–461.
- Oeser levele in: Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus fünf Jahrhunderten. Hrsg. Hermann UDE-BERNAYS. Dresden, 1926. pp. 246–248.
- Cristian Ludwig von Hagedorn levele. Uitt 244–246. An seinen Brudern, den 3. März, 1743. Schadow levél i.m. 323–338., a részlet a 326. oldalon.
- Winckelmannról nélkülözhetetlen Goethe tanulmánya és C. Justi háromkötetes monográfiája. Jól használható, kitűnő áttekintés, ahogy Lessingre is HETTNER: Geschichte der deutschen Literatur in achtzehnten Jahrhundert I–II. Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 2, Auflage, Bd. I. Bodmerről és Breitingerről 275–282., IV. Aesthetik und Kunstgeschichte 1., Winckelmann 620-tól a Laokoonról 629, Lessingről 682-től, a Laokoónról, azaz a Hamburgi dramaturgiáról 734–753. Magyar kiadása: LESSING: Laokoón, avagy Hamburgi dramaturgia. Bp., 1963.
- A firenzei gyűjtőről, Nicolo Niccoliról lásd in Lorenzo Ghiberti „Materia e Ragionamenti” Centro Di Firenze, 1978. Ghiberti e gli umanisti részben. p. 585.
- Ferenc francia király gipszöntvényeiről és az itáliai mesterek e vonatkozásáról De la litterature francaise. Sous la direction de Denis Holier. Bordas Paris, 1993. pp. 145–145. Manierisme et menières de cour un Italie a la francaise. XIV. Lajos gyűjtéséről és hatásáról: Fr. HASKELL and N. PENNY: Taste and Antique. Yale University Press. 2 ed. 1982. Chapter V. Casts and Copies in the XVIII. Cent. pp. 31–37.
- Rousseau-ról a genie vonatkozásában lásd Annie BECQ: Genése de l'Esthetique francaise moderne 1680–1814. Albin Michel Bibliothèque de „l'Evolution de l'humanité” Paris, 1994. De la raison classique á l'imagination créatrice. A Rousseau-idézet az ő „L'année litteraire 1754. Tome II. p. 135. alapján. A könyv Le subjectivité créatrice részében a második fejezet: La genie.

A stílus kettősségéről BELLORI: *Le vite de' pittori scultori, ed architetti moderni*. 1672. Az 1931-es facsimile kiadás alapján a Belloritól leggyakrabban használt egyéni stílusra vonatkozó jelzők: *magnifico, ottimo, perfetto, eroico, puro, bello, raro*. A művészettörténeti stílus ilyen kifejlődését látja SAUERLÄNDER *Von Stilus zu Stil*. In *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik* c. tanulmánykötetben, 256–277. A 262. oldalon.

Tischbein és Battoni festményeiről *Mehr Licht. Európa um 1770. Die bildende Kunst der aufklärung*. Katalog. Städelches Kunstinstitut, 1999–2000. 31–33.

Rodinra vonatkozóan gondolatébresztő volt H. BELTING: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die moderne Mythen der Kunst*. München, 1998. Rodins Höllentor als Drama. pp. 248–253., valamint *Der Denker – Eine Standortsuche*, 253–256. A monográfiák közül használtam: R. DESCHARNES et J.-Fr. CHABRUN: *August Rodin*. London–Melburne, 1967. és *The Sculpture of Auguste Rodin The Collection of the Rodin Museum at Philadelphia*. J. L. Tancock. Philadelphia, 1976. A „Bronzkorszak” variánsainak táblázata p. 355. és a *Ker. Szt. János Lépő* szobrának öntvényei. p. 357-től.

A magyar eklektika építészetére vonatkozó idézetek BORBÍRÓ Virgil: *A magyar építészet története*. Magyar Szemle Könyvei, Bp., 1937. XIII. pp. 258, 262.

Az originális kérdéséről M. FRIEDLÄNDER: *Von Kunst und Kennerschaft*. Berlin, 1929.