

vendő filológusait is előre kicsúfoló grimasz. Hogy az első mondat nagyon rejtett, szemérmes heroizmusáról ne is beszéljünk.

*

Feltétlenül meg kell emlékezni *Czine Erzsébet* fordításáról. Könnyed, lendületes és nagyon elegáns magyar textust hozott létre, vissza tudta adni az angolos szellemességet és a szárazságba rejtőző humort, amely nem idegenkedik olykor az életerős nyerseségtől sem. Kitűnő, gondos és invenciózus munka.

*

Barnes könyve, mondhatni, a filológia fikciós kalandjában van igazán elemében, mert nemcsak szétszórta adatokat rakosgat egymás mellé, hanem egy, a szélesebb közönség előtt kevéssé ismert, hatalmas és izgalmas személyiséget tár elénk; *Gustave Flaubert ebben a műben az igazi regényalak*. Élő, tehát ellentmondásos, élvező és szenvedő, megcsömörlött és kiállhatatlan, mániákusan dolgos és rendkívülien okos. Mert Flaubert elsősorban a nagy, modern tömegtársadalmak rejtélyes *elbutulási folyamataira* volt érzékeny. Az okosság nagyemberében a tisztánlátás heroikus, hideg szenvedélye oly spontán, egyszersmind kötelező erejű volt, hogy már a késői részvetet és különleges aurájú kibékülést termő bölcsességet is elutasította magától – a butaságot egyedüli kivételként a papagájtulajdonos Félicité alakjában láttatta szent együgyűségnek. Mégis birtokolta a bölcsök legnagyobb képességét (volt okossága hozzá, hogy tudjon arról, ahová nem érkezhét igazán): a személyesről való lemondást, megfeledezést, a fontosságtudat lenézését-kinevetését. Ezért lehetett sokatmondó egyik késői önmegnevezése (Szent Polykárp), amellyel pontosan az anachorétára mutat, meg egyúttal arra a sivatagi kiszáradásra is, ami a „*mondatok utáni hajsza*” (anyja szemrehányása ez) elkerülhetetlen ára volt. A kiengesztelődés bölcsességét nem ismerte ugyan, de a tisztánlátását feltétlenül. Így hát mindig mérgesen okosnak kellett maradnia. Alighanem igaza van a Bovary maszkjába bújó Barnesnak, aki filológiájával élvezetet és tanulságot nyújtott nekünk, middle class fikciójával pedig bágyadtságot okozott, amikor ezt írja: „*Ha ismert volna, nem szeretett volna bennünket.*”

Balassa Péter

WILHELM WORRINGER: ABSZTRAKCIÓ ÉS BELEÉRZÉS

Tanulmányok. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Radnóti Sándor
Fordította Kocziszky Éva
Gondolat, 1989. 263 oldal, 80 Ft

Amilyen hasznos vállalkozás a Worringeréhez hasonló, klasszikus művészettörténeti szövegek magyarra fordítása, ugyanannyira ellentmondásos az eredmény. Itt van mindjárt a kötetnek címét adó tanulmány címe is: az ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG a „bele (hova is?) -érzés”-től nem lett magyarabb, csak most már számon kell tartanunk egy kompromisszummal többet. Azt tudniillik, hogy egy németül jól érthető terminus technicust magyarul majd ezzel helyettesítünk. Nem baj: ugyanígy lett „művészetakarás” Riegl (és Worringer) *Kunstwollenja* is. Pszeudo-szavak; magyarul nincs eleven jelentésmezejük, tartalmuk épp annyi, mint az adott kontextusban azé, amit helyettesítenek. Voltaképp ilyen az absztrakció is, amely – eltekintve filozófiai jelentésétől – az ötvenes-hatvanas évek művészettörténeti és műkritikai irodalmában nagyon is határozott – s kevésbé elméleti, mint „operatív” – jelentést („absztrakt művészet”) kapott. Ehhez a jelentésárnyalathoz nagyon erősen hozzájárult Worringer műve, és különösen ennek utóhatása is. Ő, aki az első világháborút követő forradalmak idején ugyanúgy megadta a végtisztességet az expresszionizmusnak, ahogyan 1907-ben (tudtán kívül, de érzelmileg nagyon is éberem) ott volt a keresztelőjén is, nem sejtette még az absztrakt expresszionizmusnak (az ő fogalomalkotása felől nézve haszontalan tautológia!), sem a hetvenesnyolcvanas évek posztmodern értelemben historizáló új vadságának történeti fejleményeit.

Kinek válhatik hasznára ez a fordítás? A művészi gyakorlatnak bizonyosan nem, épp azért, amit a fenti gondolatmenet is sejtet: Worringer művészettörténeti disszertációja úgyszólván véletlenszerűen vált az expresszionizmus manifesztumává, amelynek későbbi sorsa már elvált ettől a szövegtől: re-

ménytelen lenne különösebb aktualitást keresni számára. Túlságosan (rég) korához kötött mint művészettörténeti rendszer is ahhoz, hogy ma termékenyítő hatását remélhetnénk. A mai művészettörténet-írás aligha békülne ki egy olyan művel, amely jól kijön egyetlen konkrét műelemzés nélkül. Worringer művészettörténetének *anyaga* az a művészettörténeti példa- és jelenségyanyag, amelyet a XIX. század vége idéz és értelmez, Sempertől Rieglig: „a” görög templom, „a” gótikus katedrális, „a” krétai, mükénéi és geometrikus vázafestészet, az akantusz és a palmetta, a római Pantheon és a Constantinus-ív reliefjei. Egy műveltség alkotórészeként valamennyi eléggé közismert ahhoz, hogy olvasatunk eltérő hangsúlyai a kortársak szemében valóban hangsúlyként érvényesüljenek. S ezek a hangsúlyok a kreatív látás, a művészi ihlet területére esnek. A GÓTIKA FORMAPROBLÉMÁI egyik fejtegetése AZ ÉSZAKI VONAL VÉGTÉLEN MELÓDIÁJA alcím alatt felettébb merész és sokszorosan kétségbe vonható azonosságot bizonygat az északi vonalornamentika önmagába visszatérő (s ezért végtelen) formarendszere, illetve a gótikus építészet egyoldalú vertikalizmusa között: „*E minden oldalról áramló, fölfelé menekülő [a verflüchtigen sich nem menekülést, hanem légiessé válást jelent] mozgással szemben nem számít a mozgásnak a toronysúcs legvégső hegyével történő tényleges lezárása: a mozgás továbbhatol a végtelenbe. A vertikális hangsúlyozás közvetlenül teremt meg a végtelenségnek azt a szimbólumát, ami az ornamentikában közvetlenül adott volt a vonal önmagába való visszatérése révén.*” – Nem lenne egészen jogtalan eljárás alkotóelemeire szedni ezt a két mondatot: hogyan mérhető össze egymással a VI–IX. századi és a XIII–XV. századi? – az ornamentés és az épület? – a kicsi és a nagy? – az önmagában lezárt és a magasba törő? Lezár, koronáz-e a toronysúcs hegye, vagy túlmutat önmagán? – Mindez azonban hasztalan gáncsokkodás: a lényeg az, hogy Worringer 1911-es elemzése utóbb talán a legközvetlenebb módon Feininger gótikus toronyinterpretációiban, a *Gläserne Kette* építészeti utópiáiban öltött testet. S a fenti elemzés kritikusnak szánt, tragikus színezetű ellentétele 1919-ből („...vajon lehet-e látható képeket festeni egy láthatatlan katedrális számára?”) kizárja a Worringer által lezárt gondolat folytathatóságát, felmelegíthetőségét.

Worringer műveinek magyar fordítását tehát mindenekelőtt a tudománytörténeti érdeklődés hívta életre. Amíg a szöveg eleven volt, olvasták, használták eredeti nyelvén. Megvoltak ezek a művek a közkönyvtárakban; budapesti antikváriumokban, hagyatékokban máig feltűnő példányaik tanúskodnak olvasásukról, hatásuk és szidalmazásuk a rájuk irányuló figyelemről. A fordítással – melyre a kortársak nemcsak vélhetően a mai-nál jobb német olvasáskészségük miatt nem tartottak igényt – a szöveg elsajátítása következett be. Mióta a *Ding an sich* is „magánvaló”, a szövegelemzés útja a fordítás: ekként a magyar művészettudományi gondolkodás egyik fontos forrása, anyanyelvének egyik eleme öltött (posztumusz) (köz-)anyanyelvi formát. A művészettudományi források könyvtárába igazán illetékes szerző illesztette be: Radnóti Sándor, aki tanulmányok egész sorát szentelte a művészettörténet-írás nagy elméleti filozófiatörténeti felfedezésének. A paradoxon azonban paradoxon marad: Worringer (is) csak haló poraiban szólal meg magyarul, mint Vitruvius, (részben) Vasari vagy Goethe.

Helyét, jelentőségét tehát történeti szerepének jellemzésével mérhetjük fel. Hatottak a címadó disszertációra a századfordulón jelentős nagy művészettörténeti teóriák szerzői. A „beleérzés” kulcsfogalmának eredete nemcsak Lippshez vezet, hanem Wölfflin disszertációjához, a PROLEGOMENÁ-hoz is, amely az építészeti élményt és kifejezést vezeti vissza erre a fogalomra. Meghatározó jelentőségű, példaanyagában és ornamentikatörténeti szempontjával is, Riegl művészettörténetének a hatása. Felbukkan, főként Riegl evolúcionizmusával szembeni hivatkozásként, Strzygowski neve is, a bizánci művészetnek „a Keletől átölelt Hellász”-ként való értékelésében. Worringernek a pozitivistikus törekvésekkel szembeni legjelentősebb gondolata, a történeti megismerés szubjektivitásának („mindig a mi énkünk marad a történelmi megismerés hordozója”: 1911) és intuitív jellegének felismerése Dilthey, Karl Lamprecht hatására utal. Éppen ezzel az intuitív megismerési módszerrel indokolja a *Kunstwollen* irányulására vonatkozó riegl kérdésköz megoldásának létjogosultságát: „egy nép abszolút művészetakarása... lelki felépítésének közvetlen lenyomata” (1917). Worringer *Kunstwollen*-értelmezési

kísérlete hosszú sor elején áll: megelőzi a fontosabbak közül Panofskyét, Sedlmayrét is. A történeti megismerés intuitív jellegére utaló felismerése, valamint a *Kunstwollen* és a világnézet megfelelésére vonatkozó tézise időben és felfogásban legközelebb Max Dvorák művészettörténet-írásához áll. Ezt – IDEALIZMUS ÉS NATURALIZMUS A GÓTIKUS SZOBRÁSZATBAN ÉS FESTÉSZETBEN című nagy tanulmányában – a bécsi mester is regisztrálta, de egyúttal el is ítélte Worringer kísérletének önkényes hirtelenségéért és történetietlen mivoltáért.

Worringer mint szaktudós már 1910 táján is elavult ismeretanyagból és ítéletekből építkezett. Jól világítja meg ezt a helyzetét késői vallomása az ABSZTRAKCIÓ ÉS BELEÉRZÉS alapötletének születéséről: kelleetlen birkózása a párizsi Trocadéro gipszei előtt a „redőkkel”, a stíluskritika kötelező tanulmányi anyagával, s a megváltóként érkező Simmel felszabadító jelenlétének hatása mint a stíluskritika művelői által elvetett „összbenyomás” diadala. Ugyanígy csatlakozott a Karoling- és Ottó-kori művészet értékelésében a hagyományos történeti ítélethez, figyelmen kívül hagyva a „redővetés” nagy – s a Trocadéroban bizonyára pokolba kívánt – tudósainak, Vögének, Goldschmidtnek az eredményeit. Dvorák számára ez az út a történeti megismerésben is az empiria lehetőségét, a forrásanyag feltárását kínálta – aminek valószínűségét Worringer elvileg kétségbe vonta. Panofsky majd ugyanezen az alapon a Karoling reneszánsztól kezdve csak reneszánsz és renovációs jelenségek, illetve ellentétes tendenciák sorozatáról beszélt (GÓTIKUS ÉPÍTÉSZET ÉS SKOLASZTIKUS GONDOLKODÁS; a magyar fordítás: Budapest, 1986: mellőzi a *revival* kulcsfontosságú fogalmát) – Worringer a romantikában is a gótikus princípium parciális, mert „német nemzeti jellege” által megkülönböztetett megnyilvánulását látja. Dvorák (1918) és Panofsky (1951) idézett művei jelentik a viszonyítási alapot ahhoz, hogy megítélhessük Worringernek a semperi „megkövült skolasztika”-hasonlatot értelmező gótikafelfogását. Dvorák számára a naturalizmusnak és a spiritualizmusnak harmóniában való kibékítése jelentette a stílusjellege és a skolasztikus gondolkodás közötti párhuzam alapját, Panofsky a *modus operandi*, a demonstráció módszere közösségében kere-

si a gótikus építészet és a skolaszticizmus rokonságát.

A modern művészettörténet-írás és művészettudomány egyik legkülönösebb és leggyakoribb kifejezése a „probléma”, amely Worringernek is kedvelt szava. Nemcsak a riegli *Kunstwollen* volt alkalmas az esztétikai szféra autonómiájának a hangsúlyozására; tágabb értelemben ilyen szerepük volt a „formaprobléma” (Hildebrand, de vö. Worringer-nél is: „A gótika formaproblémái”), „stílusprobléma” kifejezésekkel is. A dilemmát végső soron a historizmus stílusválasztásának (pl. Hübsch: IN WELCHEM STYLE SOLLEN WIR BAUEN? [MELY STÍLUSBAN ÉPÍTŚUNK?]) gyakorlata alapozta meg; innen ered az interpretatív kérdés: milyen formához milyen tartalom rendelhető? E kérdésben Dvorák álláspontja a művészet megismerési funkciójának feltételezéséből indult ki. Panofsky a gótika és a skolasztika viszonyában saját korábbi, 1925-ös megállapítását illusztrálja, amely szerint a művészettudomány alapfogalmai „egyáltalán nem a művészi probléma megoldásának, hanem a felvetésének” módját írják le. Worringer a riegli *Kunstwollen* fogalom értelmezésének alapvetően más útját választotta: a párosságukban apriorisztikus eredetüket eláruló alapfogalmak helyett a pszichikai konstitúciós típusok (s velük a *Kunstwollen* lehetséges irányainak) gyarapítása foglalkoztatta. Így jutott el a primitív, a klasszikus, az orientális és az északi embertípus kategóriáihoz, elméletének leginkább korához kötött s hamar túlhaladott eleméhez.

A kötet válogatása Worringer zsákutcába torkolló szellemi kalandját igen pontosan dokumentálja; valamennyi lényeges – s a látszólag tisztán történeti kérdéseket tárgyaló munkák (DIE ALTDEUTSCHE BUCHILLUSTRATION [RÉGI NÉMET KÖNYVILLUSZTRÁCIÓ], URS GRAF, DIE ANFÄNGE DER TAFELMALEREI [A TÁBLAKÉPFESTÉSZET KEZDETEI]) kulcsát is alkotó – szöveget felöleli. A fordítás pontosan adja vissza a burjánzó okfejtések stílusát. Egyetlen olvasathiba igényel említést: a 87. oldalon Langier néven kétszer is szereplő fantom valójában Laugier abbéval azonos.