

tes leírása: „*A fogason ott voltak egymás mellett felakasztva a sapkák meg a kabátok. Néztem egyszer, olyan volt, mintha egy csomó rendőrt felakasztottak volna sorba, de legalább húsz egyenruha lógott egymás mellett.*” Ez irodalmi hang. A novella nagyjelenetének megírása is sikerült, amikor a Máriának nevezett kínai lányt letartóztatják a narrátor „bajtársai”. Ott van a káembés iroda padlóján szétkenődött, szerelmi ajándékként hozott tíz krémes, ott a megbilincsel, kétségbeesetten üvöltő, kiszolgáltatót kínai nő, ott az egymásra pisztolyt fogó, a félelem izzadságában úszó két rendőr, ott az egész helyzet, a jelenetben fellépő összes szereplő vigasztalan kilátástalansága, szomorúsága. És ott a szégyen és megalázottság. Mindez kevés eszközzel, igen pontosan megírva. Ez rögváló, mégsem naturalizmus.

A kötet naturalizmusának legfőbb problémáját a ZSÖTEM *dumme Gans* kis szajhája fogalmazza meg: „*Szóval ez egy tök hihetetlen történet, én se hiszem még el, hogy megtörtént. És figyelj, ebben semmi hazugság nincs, elhiszed?*” Bár több lenne ebben a könyvben a hazugság.

Bán Zoltán András

RUDOLF ÉS MARGOT WITTKOWER: A SZATURNUSZ JEGYÉBEN

**A művész személyisége az ókortól
a francia forradalomig**

Fordította Pap Mária

Osiris Könyvtár. Művészettörténet

Osiris, Budapest, 1996. 470 oldal, 74 kép, 980 Ft

„*Az is bolond, aki poétává lesz Magyarországon!*” – magyarul és magyar problémákat kifejezve, a Wittkower házaspár könyvében tárgyalt s általuk a francia forradalommal lehatárolt korszak zárulása táján Csokonai hőse, a más Szaturnusz-fiakhoz hasonlóan melankolikus, azaz „méla *Tempetői*” fogalmazta meg a művészlét gyötrő kínjait. Ami Tempetői számára a nyomorgó, érzékeny költő kivetettsége és az állatiasan durva, érzéketlen környezet

konfliktusaként jelenik meg, kortársa, Goya öregkori akvatinta lapján egy szaturnuszi óriás szinte kozmikus magáramaradottságának képévé növekszik.

Hogy miről is szól a most végre magyarul megjelent munka, ezt a cím különböző nyelvű változatai különféleképpen sejtetik. Az 1963-ban megjelent mű eredeti angol címe (BORN UNDER SATURN) a Szaturnusz jegyében született személyről, művészről szól, s a művész jellemének és magatartásának (CHARACTER AND CONDUCT) történetét ígérte a források alapján (A DOCUMENTED HISTORY). Georg Kaufmann 1965-ös német fordítása, amely még a Wittkower házaspár kontrolljával és egyetértésével jelenhetett meg, *a társadalmon kívüli művészről* szól (KÜNSTLER, AUSENSEITER DER GESELLSCHAFT, vagyis még pontosabban, „a művész mint a társadalom outsidersé”). Most a magyar fordítás alcímében „*a művész személyiségéről*” esik szó. Most már érdemes hangsúlyozni, hogy mindegyik cím a munka más-más lehetséges olvasatait emeli ki. Az eredeti angol címadás az asztrológiai hiedelmek köréből való, s az ikonológus Wittkowernek arra a kutatási körére utal, amelybe Panofskynak né társ szerzőinek egy évvel később megjelent műve is tartozik (SATURN AND MELANCHOLY. STUDIES IN THE HISTORY OF NATURAL PHILOSOPHY, RELIGION AND ART, 1964). A német kiadás a szociális aspektust hangsúlyozza, s most a magyar talán a személyiségpszichológiára van inkább tekintettel. Emez eltérő olvasatok alapjait a szöveg tényleg tartalmazza, s mindegyik jogosult.

Nem indokolatlan szórakoztató munkaként való olvasása sem. Aligha kell szégyellnie magát annak, aki nem a fenti tudományos aspektusok valamelyikében leli élvezetét, csak mint anekdoták lehetőleg mindig első kézből vett, írott forrásokra hivatkozó, azok hitelét gondosan mérlegelő tárházát olvassa. Olykor kuriozitásgyűjteménynek, helyenként botránykrónikának is megfelelve olvastatja magát, nehéz letenni. A rendszerező fejezetcímek ravasz pedantériával osztályozzák Isten állatkertjét, az emberi gyarlóság, örültség, perverzitás eseteit: egyik különösebb, mint a másik. Az ilyenfajta szórakoztató kultúrtörténetnek nagy hagyománya van: nem idegen Jacob Burckhardtól, Huizingától sem, s ebben rejlett a nemzedékek számá-

ra kedves, ma már inkább feledésbe ment Ráth-Végh István sikerének titka is.

Ez a Szaturnusz fiáról szóló könyv szerencsés csillagzat alatt született; szerelemgyermek. Némely művészettörténész professzorok hasonló tanultságú, rendszerint elnyomott és háttérbe szorított feleségükkel otthon, kedvtelésből is szoktak művészettörténetet művelni – ékes bizonyságául annak, hogy ez a *szakma* nemcsak gályarabság lehet, hanem természetes kifejezőmóddá is válhat. Több más között egy nagy házaspár humanisztikus duettjének emléke Erwin és Dora Panofsky 1956-os könyve (PANDORA'S BOX – a nagy humanista tudós máskor is szívesen tréfálkozott nevének a nagy Pánnal összecsendő kezdetével, amely itt a feleség keresztnevével adja a mitikus hősnő nevét). A Szaturnusz-könyvben nyilvánvalóan Margot Wittkoweré volt a gyűjtőmunka: ahogyan én képzelem, a (feministák ne olvassák!) nőiesen gyengéd, gondos-szorgos iparkodás eredménye. Arról, amivel Rudolf Wittkower járulhatott hozzá a közös műhöz, elképzeléseim valamelyes élményeken is alapulnak. 1965-ben ösztöndíjasként hallgattam e vonzó, derűs óriás előadásait egy vicenzai nyári Palladiokurzuson; akkor PROPEDEUTICA PALLADIANÁ-t tanított: voltaképpen az elképzeltet legszárazabb anyagot, a reneszánsz építészelméletek és oszloprendek bibliográfiáját. Az irodalomjegyzékből azonban oly megkapó módon volt képes kifejtetni építészeti stílusok, ízlések, magatartások és eszmék eleven történetét, ahogyan csak egy másik, 1949-es híres Wittkower-könyv: THE ARCHITECTURAL PRINCIPLES IN THE AGE OF HUMANISM (magyarul 1986 óta: A HUMANIZMUS KORÁNAK ÉPÍTÉSZETI ELVEI).

A SZATURNUSZ JEGYÉBEN – megtévesztő, az ókortól a francia forradalomig terjedő áttekintést ígérő címe ellenére – elsősorban a Rudolf Wittkower egész életében foglalkoztató, XV–XVIII. századig terjedő korra koncentrált. Wittkower 1901-től 1971-ig élt. Pályáját az itáliai reneszánsz kutatójaként kezdte, s 1922–1933 között a római Hertzianában dolgozott. 1927-ben hatalmas, 1510-től 1926-ig terjedő Michelangelo-bibliográfia kiadásában vett részt; ez a modern Michelangelo-kutatás határkövének és ösztönzőjének bizonyult. Nem kevésbé alapvető Hermann Bauerrel

együtt szerkesztett 1931-es publikációja Bernini rajzairól, amelyet (Anthony Blunttal és Walter Friedländerrel) Nicolas Poussin rajzainak corpusa követett (1938 és 1949). 1933-ban a Londonba áttelepült Warburg-Institute tagja lett, s ikonográfiai és ikonológiai tanulmányaival (gyűjteményük: ALLEGORY AND THE MIGRATION OF SYMBOLS, 1977) a *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* egyik legszorgalmasabb és legnagyobb hatású szerzője. Később az Egyesült Államokba települt át; élete végéig New Yorkban volt a Columbia University tanára. Ennek a korszakának terméke a humanizmus építészeti elveiről szóló könyv, az itáliai barokk kori művészettörténet máig alapvető, modern szintézise (ART AND ARCHITECTURE IN ITALY, 1600–1750, THE PELICAN HISTORY OF ART, Harmondsworth, 1958) és a feleségével együtt írott munka is. Az ARCHITECTURAL PRINCIPLES, a PELICAN HISTORY OF ART-kötet és a Szaturnusz fiáról szóló könyv szervesen összetartozik: együtt triptichont alkotnak.

A kérdés, amelyet ez a könyv tárgyal: a modern művészettörténet egyik központi problémája: a modern értelemben vett *művészet* (azaz művészség, művészlét) kialakulása az újkor kezdetén. Igaz-e, hogy művészesnek születni kell, hogy a művészet pozitív vagy negatív értelemben, de mindenképpen abnormalitással jár együtt, hogy a deviancia a művészi életforma tartozéka, hogy – mint közhelyeszerű – „a lángész határos az örülettel”? Sorra vesz néhány, a köztudatban élő s a *művészeti irodalomban* (Julius von Schlosser ezen a gyűjtőnéven rendszerezi a kor forrásait, amelyek legnagyobb része a *művészettörténet* osztályába tartozik) visszhangzó elképzelést, viselkedésformát, tulajdonságot. Némelyik esetében már az is elbizonytalanít, hogy ellentétes végletekről egyaránt állítják: mindkettő jellemezheti a művészeket. Pontatlanság és műgond, megszállott munkadűh és lustaság, külön magatartás és előkelő viselkedés, az örültség, önpusztítás esetei, szexuális szélsőségek és bűnözés, a könnyelmű tékozlás és a fősvénység: mind-mind olyan vonások, amelyeket valaha valakik valamely művészekkel kapcsolatban felemlgettek mint ezek művészi foglalkozásának következményeit, a művészlét jegyeit. Némelyek kioltják egymást; a józanul mérlegelő Wittkower

rendszerint másokról is megállapítja: aligha fordulnak elő sűrűbben művészek, mint más, közönséges halandók között. Természetesen vannak kivételek, amelyek azonban csak annyiban tartoznak a művészethez, amennyiben ennek a hivatásnak a gyakorlásából következnek. Ha egy festő apának festőnő leányát festők megerőszik, ez nem művésztörténeti tény; csak az alkalom tartozott a művészethez; a bűn úgyszólván *köztörvényes* megítélés alá esik. Műalkotások lopása sem feltétlenül haladja meg a tolvajlás általános kereteit, ha csak anyagi értékről van szó; az az eset azonban, amellyel Wittkower számol, hogy még kitűnő mintaképek eltulajdonítása is magyarázhatja gyenge művészek feltűnően jó kavalitású műveit, már művészléttükkel függ össze. Ugyanígy professzionális kriminalitást (vagy „kópéságot” Radnóti Sándor 1995-ös könyvének olvasatában) jelent a hamisítás, amint szakmai kereteket tételeznek fel a verseny, a rivalizálás legális és kriminális formái egyaránt. Az ismertett esetekből levont következtetés ezért rendre negatív: egyikben sem ismerhető fel egyedül a művészekre jellemző kritérium.

E kritérium keresése, az újkorban a nem közönséges használatra, hanem esztétikai szemléletre szánt s a művészet általános fogalmát megjelenítő tárgyak alkotóinak személyiségében feltételezett nem közönséges jegyek realitása Wittkowerék vizsgálatának a tulajdonképpeni tárgya. A gondosan rendszerezett példák egyenkénti megtárgyalása azzal a ténnyel szembesít, hogy az újkori európai kultúrában sajátos szerepet betöltő *műalkotásokat* is csak *csinálják*, olyanok, akiket semmilyen sajátos személyiségjegyek nem különböztetnek meg embertársaiktól. Sorra veszi azokat a hipotéziseket, amelyek a műalkotások módjára elképzelt, a köznapiságtól elválasztott – s ily módon esztétizált – művészalakat, művészlélek különösségének megalapozására forgalomban voltak vagy vannak. A mű mint a művész jellemének kulcsa, személyiségének lenyomata, a személyiség és mű közötti harmóniába vetett feltétlen hit azok az elképzések, amelyek ezeknek az elméleteknek kapcsán szóba kerülnek. A népszerű, világosan előadott példák nem kevésbé egyszerű és könnyen követhető érvelés alapjai. A magyarázatok szerint e művészalakat-ideo-

lógiai konstitúciós tipológiákban öltöttek testet: legkorábbi megnyilvánulásai a Szaturusz jegyében születettekről szóló asztrológiai spekulációk, amelyeket Lombroso és Kertschmer fiziognómiai, illetve pszichológiai alkat típusai, majd a freudi pszichoanalízis tipológiai javaslatai váltanak fel.

Végső soron a műalkotás valóság tartalmáról van szó: mi az, amit ténylegesen hordoz, s mi az, amivel felruházuk. „*Megvilágító erejét észrevételekként*” értékeli Ernest Jones kijelentéseit arról, hogy Leonardo-esszéjében „*Freud olyan következtetéseket adott elő, amelyek minden valószínűség szerint önanalízisből származtak, s ezért igen jelentősek [ti. maga Freud!] személyiségének vizsgálatában*”. Ez a pszichoanalíziskritika éppúgy, mint a témául választott jelenség maga is, csupán illusztráció a könyv legfontosabb tanításához: „*A félremagyarázás a múlt életben tartásának fontos eszköze. A mérhetetlenül gazdag hagyományból a jelen csak azt emeli ki és eleveníti fel, ami ismerős csengésével megragadja*.” Ez a következtetés egyben a Warburg-tanítvány kutatási tapasztalatainak összegzése: a motívumvándorlás vizsgálatának végeredménye.

A könyvben elvégzett vizsgálat nem a műalkotásra és nem motívumok vándorlására, nem is a formák hagyományozódására vonatkozik; ellenkezőleg: mű és művész naiv és reflektálatlan azonosítása ellen irányul. Tulajdonképpeni tárgya az, amit már Dante helyénvalónak ítélt a művészek versengéséről szóló példázatai elé bocsátani: „*Ó, embergöögök hiúsága! véges / hír...*” (PURG. XI, 91–92.) – a Dante által leírt jelenség maga s a leírás által gerjesztett következmények. A mesteremberről értelmiségivé emancipálódott művész szociális helykereséséről, beilleszkedésének és egyben tekintélye biztosításának taktikáiról van szó. Vajon a művész a kezdeményező, vagy csupán alkalmazkodik a közönségéhez? A túlnyomórészt a művészeti irodalomból merített s az azon kívüli forrásokkal csak részben igazolható példák arra utalnak, hogy ez az irodalmi közeg hálásan fogadja be az anekdotákat. Ha e téren lehet hírnévre szert tenni, ennek az irodalomnak a műfaji szabályai válnak a – valóságos vagy stilizált – életvitel szabályaivá. Ezért jutott döntő szerep a szövegkritikai apparátusnak, amely egyben rámutat a magatartás-taktikák műfaji köze-

gére, a példázatértékű életrajzi anekdotára s a dramaturgiára is. Vajon csak a *show-business* kortársainak megrontott asszociációi tüntetik fel ezeket a viselkedési típusokat médiaorientált művészek praktikáinak? Amikor párhuzamokra vélünk ismerni a jelenkori művészeti életben megszokott szerepekkel, nyilvánvalóan tapasztalataink historizálásának ugyanaz a magyarázatkereső mechanizmusa működik, amelynek révén a fent idézett értelembe „*a félremagyarázás a múlt életben tartásának fontos eszköze*” lehet. Ennek az elvnek a kiterjesztéséből azonban a könyvben tárgyalt jelenségek érvényének körére nézve is fontos következtetések vonhatók le.

A munka a művész szociális magatartásának és személyisége reprezentálásának alapvetően két típusát és az ezek által meghatározott két történelmi korszakát (mintegy a művészi viselkedés két stíluskorszakát) mutatja be. Az első – amelyben még közeli a céhes kötöttség, a megbízónak való alávetettség – ideális típusa a szaturnuszi alkatú, nonkonformista lázadó, aki szeszélyei, kiszámíthatatlansága, esetenként morális vagy szexuális szabadossága elismertetésével csikarja ki vívmányainak tiszteletben tartását. A másik csúcspontján a beérkezett művész áll: az idős Michelangelo, akinek részvétele és még halotti szertartása is egy akadémia legitimálására szolgál, a kifogástalan úriember Tiziano s még inkább a diplomata-művész Rubens. Erényük (a nonkonformista konfliktusairól is híres Michelangelo kivételével) az udvarképeség, a minden tekintetben úriemberi konzolidáltság. Minél inkább távolodunk ettől a szinttől, a pályakezdés, a sikertelenség, a kenyérgondok és a munkanélküliség szférájában annál inkább eluralkodnak a bohémélet, a zűrzavar, sőt a bűnözés jelenségei. Kialakul a szereposztás is: leginkább a római, nappolyi művészvilág rendezkedik be generációkon át arra, hogy turisták generációinak nyújtsa a „festői” rendtelenség élményét, az akadémikus emelkedettség kontrasztját. A naturalizmus akadémikus kritikájának fontos fegyvere a deklasszáció: az ellenfélnek ebbe az alantas szociális szférába utalása. Ezt tette Bellori Caravaggióval, amikor hullaházi modell felhasználásával gyanúsította, s ugyanilyen gondolatmenettel utasítják el Rembrandt művészetét.

Mindenekelőtt ebben a környezetben ismer rá olykor a szerzőpáros „*a romantika kezdetének atmoszféráját, a BOHÉMÉLET léghővét*” idéző elemekre. Azaz: annak a modern kornak az előjeleire, amelyet, a romantikától kezdve, egészen más szakasznak, a jelenkor részének tart. Rudolf és Margot Wittkower könyve csak a francia forradalomig terjed, s határozottan tagadják is, mintha e történelmi korszakban felismert jelenségeknek egyes folytatásai lennének a modern művészet világában. Művík nagyon tipikusan képviseli a művésztörténet két részre osztását, a művészetértelmezés szakadását. Anyaga a művészeti irodalom, amely összegyűjtője és rendszerezője, Julius von Schlosser szerint Winkelmann után átadta helyét a tudományos művésztörténetnek. A tapasztalat ellentmond ennek a művésztörténet-írást tekintélyt aláhúzó ítéletnek: Winkelmann óta nem kevesebb műtermi teória, emlékirat, manifestum, irodalmi műértelmezés vagy éppen turisztikai vezető termelt, mint addig. E megnyilatkozások rendszerezése hiányzik, figyelembevételük is inkább csak alkalmoszerű. Kiaknázásuk, felhasználásuk hiányát ez a helyzet önmagában is magyarázza. A tartózkodás okai azonban ennél mélyebbek, tudatosabbak. A Wittkower házaspár ideálja az a művészet, amelyben „*az intellektus és a racionalitás az alkotóerő forrása*”, s e művészet korszaka letűnésének okát „*az érzelem és az érzékenység*” uralkodóvá válásában, a „*naiu*” és „*intuitív*” művész lázadásában látták. A reneszánsz racionalizmusának „*jellemformáló ideológiája*” helyébe szorult a pszichológia lépett, s a szerzők Freud párhuzamaiként tekintették azokat a XX. századi művészeket, akik „*nagyon is tudatosan adják át magukat a tudatalattinak*”: például Picasso, Chagall, Baziot, Rothko. Ez a nyilvánvalóan konzervatív véleményük megegyezik a modern művészet teoretikusainak azzal az időnként hangoztatott véleményével, amely szerint a történelmi és a jelenkori művészet megértése egészen elmenthető megközelítést követel. Különös: a pszichológiát mint magyarázó elvet az általuk tárgyalt korszakra nézve elutasítják, ugyanakkor a modern korszakra nézve a művész-személyiséget befolyásoló egyik fő tényezőnek tekintik. Vajon nem lenne-e okolható a – helyeselt vagy nemkívánatos – változoso-

kért ugyanilyen joggal akár maga a művészettörténet is, amelynek tagadhatatlan ismeretében, tanaitól, összefüggéseitől befolyásolva e korszak művészei alkottak?

„A múzeumok művészeté”-ről szóló nevezetes cézanne-i nyilatkozat így tekintve nem más, mint az akadémikus művész attitűdjének modern változata. A jelek szerint nemcsak Ingres, Delaroche vagy Makart esetében volna értelme tovább folytatni a francia forradalom táján lezárt történetet, hanem a művészi magatartás, a nonkonformizmus, deviancia és társadalmi konfliktusok modelljei eredményesen lennének felismerhetők modern művészéletrajzokban, -tipusokban és -attitűdökben is – nemegyszer életprogrammá emelve. Az, ami a Wittkower-könyvben előadott (s a XIX–XX. századi művészet szemszögéből előtörténetnek tekinthető) történetben rejlik, hogy számos művész személyiségének, életének „művészi” alakításában kereste nemcsak érvényesülését, hanem kiteljesedését is, a modern művészek törekvéseiben bontakozott ki. Bizonyos, hogy a lehetséges attitűdök sorában éppen a francia forradalom óta jelentős és tömeges a művészek politikai szerepvállalása, de bizonyos az is, hogy ennek ismeretében fény derülhetne korábbi művészek társadalmi konfliktusokban való részvételére is (ami az uralkodó politikai irányzat szempontjából mindig bűnözésnek számít). A modern művészet története nem lehet megüldözötték, emigránsok és disszidensek számontartása nélkül: izgalmas kérdés, vajon voltak-e előzményeik. A Wittkower-könyv-

ben dokumentált és elemzett magatartástípusok történetének folytatása a magyar művészettörténethez is sokkal járulhatna hozzá. Elegendő egyetlen példára, az úgynevezett Csontváry-problémára utalnunk, ahol a személyiség és a mű egymásra vonatkoztatásának, a pszichológizáló megközelítés különböző formáinak tökéletes kudarca nemcsak illusztrációja lehetne a Wittkower-könyvnek, hanem igazolja metodikai következtetéseit is.

A munka méltó, árnyalt fordításban, úgyszólván hibátlanul szólalt meg magyarul, ami annál nagyobb teljesítmény, mivel angol szövege számos nehéz és ritka, régi forrást idéz. Emiatt is említést érdemel a fordító mellett a fordítás kontrollját végző Sajó Tamás munkája. A tökély ilyen fokán kifejezetten üdítő néhány kisebb szeplő: a Filippó Villani latin nyelvű művének kölcsönzött olasz cím (34. o.), egy kettős tagadás fordítása (145. o.: „*nincsen nagy tehetség bizonyos fokú örültség nélkül*” bizonyára inkább: minden nagy tehetségbe vegyül örültség is), a 278. oldalon az utalás a 60. képre ki tudja, milyen korábbi kiadás illusztrációját jelzi. Az idő múlásáról azonban leginkább az „*Angry Young Manjeink*” fordulatának (152. o.) sorsa tanúskodik. Körülbelül a könyv írásával egy időben az itt hivatkozott Osborne-színmű Budapestben is nagy siker volt, s közmondásszerű a címe is: DÜHÖNGŐ IFJÚSÁG. Éppen ennyivel, egy teljes nemzedéknyivel később jutott el a magyar olvasóhoz Rudolf és Margot Wittkower könyve!

Marosi Ernő



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros-alapítvány, a József Attila-alapítvány, a Kereskedelmi Bank Rt. és az Írisz Multi-média Center támogatásával jelenik meg