

Kocziszkó Éva

LAOKOÓN. VITA AZ ANTIK MŰVÉSZETRŐL A XVIII–XIX. SZÁZAD FORDULÓJÁN

*„Eine Plastik ist eine Physiologie
der seligen Natur; eine körperliche
Psychologie des Paradieses.”*

(Herder)

1. A megjelenített mítosz közvetítése

Herder mottóul választott szavai már önmagukban is indokolják a XVIII. század második felében tetőző szenvedélyes érdeklődést a görög, illetve a görögnek vélt antik plasztika iránt. Ha a szobrászat „*a boldog természet fiziológiája*”, „*a Parádicsom testi pszichológiája*”, akkor a vele való „közvetlen”, érzéki viszony mintegy láthatóvá – sőt, mint Herder mondja, egyenesen *tapinthatóvá* – teszi azt a valóságot, amelyet befogadója korábban csak a vágyaiban, a képzeletében tudott felidézni. Látótávfolba, érzékelhető közelségbe került a „Parádicsom”, az „aranykor”. Éspedig nemcsak azért, mert Rómából, Pompejiből, Herculaneumból az újabb ásatások során egyre-másra bukkantak elő antik műalkotások, hanem mert úgy érzékelik, hogy maga a látás is megváltozott.

Ezt a változást, amelyet az antik művészet emlékeinek látásában vélnek felfedezni, általában Winckelmann nevével hozzák kapcsolatba. Ő volt az, aki a kortársak szerint *megtanított látni*, megtanította korát és az utána következő nemzedékek egész sorát az antik művek *helyes szemlélésére*.¹ Herder, Goethe vagy Schelling egyaránt hangoztatja, hogy Winckelmann igazi „antik ember”, a szem embere.² Az ő művészettörténetével járják a német és angol utazók Itália antik emlékeit, s tanítványai körében programmá válik a „*helyes látás művészetéről*” elmélkedni.³

De vajon honnan ered ez a fordulat, mivel magyarázható az új érzékelésnek ez a hirtelen megjelenése? Wolfgang Schadewaldt szerint Winckelmannnt Homéros tanította meg látni, vagyis az archaikus görögség homérosi plasztikus szemlélete vezette a látását. Mások ugyanezt Winckelmann módszerességével magyarázzák.⁴ „*Winckelmann korában nemcsak stílusa objektivitásával egyedülálló, hanem egész szemléletével*” – írja róla Schelling. Winckelmann szemléletmódjának ezt az objektivitását azután azzal magyarázza, hogy nem elgondolkodik az antik tárgyakról, hanem „*puszta szükségyszerűségük szerint*” akarja megismerni őket.⁵ Vagyis nem a puszta témájuk izgatta őt, hanem a *megformáltságuk*, nem a formális stílusjegyek érdekelték (mint például nagy elődjét, Caylust), hanem a *megjelenített mítosz*.⁶

Winckelmann és kortársai tehát a mítoszt keresik az antik műalkotásban, azt az alapjául szolgáló ősképet, ideát, isteni lényeket, ami által a megformált alak mint szép válik láthatóvá. Nyugodtan általánosíthatunk, hiszen, mint Nikolaus Himmelmann kimutatta, Winckelmann azért juthatott a görög mítoszokkal való magyarázat kulcsához a római szarkofágok értelmezése során, mert a korszakban már benne volt a „*Kunstmythologie*” eszmeisége, vagyis az, hogy a mitológia mint a teremítő képzelet szülte már maga is művészet.⁷ Ez az eszmeiség vezeti Winckelmannnt Simonidés ama

mondásához, hogy a képzőművészet néma költészet – tehát mindkettő a mítoszt ábrázolja, az egyik képen, a másik szóban. Ez a művészetszemléleti alapelv nyilvánul meg az egyes szobrok leírásában is, például a híres TORZÓ-éban: „akkor nyugodt szemmel meglekintve ezt a művet, valami csodát fogsz megpillantani benne, akkor vállalkozásai közepette fog megjelenni neked Héraklész, s a hős és az isten egyszerre láthatóvá válik ebben a darabban”.⁸ A mitikus deszifrozás több, mint a téma, a litterális tartalom megnevezése több, mint a képi lefordítása nyelvre (adott esetben Héraklész *történeteire*), sőt nem is csupán teljes alakká egészíti ki a torzót, hanem egyszersmind láthatóvá teszi a csonka márványtömbben a hóst és az istent. Egyben ráirányítja tehát a tekintetet a szobor látványában rejlő „láthatatlanra”, arra az ősképre, ideára, amelyet mint láthatatlant jelenít meg a láthatóban. A mitikus szemlélet objektivitására törekvő Winckelmann ugyanis mindvégig kitartott ama paradoxon mellett, hogy van a szoborban valami láthatatlan: az istenalak mint őskép, idea, egyúttal a legfőbb szépséget is reprezentálta számára, azt, amit már csak a „Jelki szemek” pillanthatnak meg, mert túl van az érzékin.

A látásnak ezt a mitikus vagy platonikus transzcendenciáját számos korabeli kritika érte. Karl Philipp Moritz szerint a szobrászat a legfőbb testiség ideálja, következőképp nem vezetheti szemlélőjét a testetlen szépség birodalmába,⁹ Loëga pedig az istenit és a szépséget választotta el egymástól. De vajon nem túl spekulatív, nem túl meditatív érzék-e a látás maga ahhoz, hogy meg tudja ragadni a legfőbb testit? Ezek a kételyek szinte egy időben jelennek meg a látás új kultuszával, s alapjai érintik a látást magát és a vizuális művészetekhez való viszonyulást. Herder a plasztikáról szóló írásában (*DIE PLASTIK*, 1778) a látást „a legmesterségesebb és legfilozofikusabb érzéknek” nevezi.¹⁰ Egy vakon született, majd látóvá vált ember példáján mutatja be, hogy a pusztán látás csak árny- és fényfoltot, csak felületet érzékel, azaz azt, amit a dolog pusztán képének, látszatának neveznek, de az eleven testet nem tudja megragadni. A dolog tehát a maga testi valójában sosem hozzáférhető a látás számára, s ez annál inkább így van, minél inkább erre az érzékre alapozódik a modern kor emberének észlelése, s ezzel együtt minél inkább lemond a tapintás kiegészítő tapasztalatáról. Így válik hasonlóvá a XVIII. század embere ahhoz a rabszolgához, aki Platón barlanghasonlatában lekötözött figyeli a barlang falára vetülő árnyalakokat, és azokat valós dolgoknak véli. A káprázatoknak, illúzióknak, pusztán eidolonoknak e fogságából szabadíthat ki minket a szobrászat, illetve ehhez az egyetlen igazi görög művészethez való helyes viszony. A szobrászat ugyanis arra hív föl minket, hogy ne a látás révén, hanem tapintva fogadjuk be az alkotásait. A festészet illuzionizmusával, látványra orientáltságával szemben a szobrászat a tapintásra apellál. „A szobrász az éj sötétjében áll, és istenalakokat tapogat ki.”¹¹ Míg a festő mint lényegileg modern művész a látással s ezzel együtt a fényvel, a *Schein*-nal, sőt a „*schöner Schein*”-nal (szép látszattal) van a legszorosabb kapcsolatban, addig a szobrász, e lényegileg és kizárólagosan görög művész az éj sötétjében „*tapogatja ki*” istenalakjait!

A „természet”, az „aranykor”, sőt, mint idéztük, Winckelmann szerint a legfőbb szépség sem látható, csak „tapintható”. Mégsem véletlen, hogy bár Herder kétségeiben a látást illetően sokan osztoztak, ezt az újítását nem követték.¹² Az ő viszonyuk az antik istenalakokhoz, egy BELVEDEREI APOLLÓ-hoz, egy MEDICI VENUS-hoz vagy LUDOVISI HERMÉS-hez megmaradt spekulatívnak, „filozofikusnak”, egyszóval megmaradt közvetítettnek. Merthogy éppen a *közvetítettség* az antik művészethez való modern, XVIII. századi viszonyulás lényege és tartalma. Csak mint közvetítettség létezik. Herder jól érzékeli, hogy már a látás maga is közvetítettséget jelent. A képzőművészethez

való viszony nem kevésbé „ideális”, mint az antik költészethez való viszony. Ez már az újrafelfedezett simonidési párhuzamban is benne van, illetve költészet és művészet közös mögöttesében, a mítosz magasabb realitásában. Közvetített azután maga a *látvány*. A görög plasztika remekműveiként csodált alkotások szinte egytől egyig *római másolatok*, azaz már maguk is egy „modern”, *klasszicista* művészet termékei. Újabb közvetítést jelentenek azután a róluk készült gipszmásolatok és metszetek, amelyek Európa-szerte ismertté teszik ezeket az alkotásokat. Ezeknek alkotóira éppúgy igaz, mint a római másolóművészekre is már, hogy irodalmi élmény, tudós műveltséganyag számukra a megjelenített, másolt, mítikus realitás. Ez kapcsolja őket össze XVIII. századi befogadóikkal. Gondoljunk csak a drezdai Kunstkabinettnek Winckelmann számára való jelentőségére, a mannheimi gyűjtemény gipszeinek Goethére és Schillerre gyakorolt hatására vagy a kasseli gyűjtemény meghatározó élményére Hölderlin pályáján! Ezekhez képest – úgy tűnik – szinte eljelentéktelenülnek az „eredetik” vagy „eredetibb” alkotások. Winckelmann-nak az antik művészet lényegéről megfogalmazott alapvető gondolatai még Drezdából származnak – és ezeken lényegesen nem változtat az eredetikkel való szembesülés. Goethe először Mannheimban látja meg a híres antik szobrok gipszeit, s ezek meghatározó élményt jelentenek számára, míg később egyáltalán nem tér ki arra, hogyan hatottak rá Rómában az „eredetik”.

Persze, mint említettük, ezek az „eredetik” is már közvetítések, amelyek mellett a görög eredetik hatása eltölpül. Moritz, Goethe, Shelley és mások éppúgy elmennek mellettük, mint korábban Winckelmann.¹³ Valójában éppen ezek illenek be abba a közvetítettsébe, amelyet közegük, Róma vagy Firenze jelent. Itt vannak a helyükön, azaz egy olyan közegben, amely maga is a kontinuitást sugallja (Görögországgal elentétben). Firenze reneszánsz város, Róma pedig, mint Wilhelm von Humboldt mondja, *rólunk magunkról szól*: „Róma az a hely, ahol az egész ókort egységesen szemlélhetjük, és mindazt, amit a régi költőkben, a régi alkotmányokban érzünk, Rómában, úgy hisszük, nemcsak érezzük, hanem a szemünkkel látjuk. Ahogy Homéros nem hasonlítható össze más költőkkel, Róma sem említhető együtt más várossal, a római táj egyetlen más tájjal sem. Ami ezt a benyomást illeti, javarészt rólunk magunkról, nem a tárgyról van szó; de nem pusztán az az érzelmes gondolat játszik itt szerepet, hogy azon a helyen állunk, ahol ez vagy az az ember állott – ellenállhatatlan erő ragad bennünket magával, ha mindjárt szükségszerű önámítás révén is, egy nemesebbnek és magasatosabbnak hitt múltba.”¹⁴ Az ókor szerelmesének eszméi öltenek itt testet, fűzi hozzá Goethe, s úgy tekinthet föl rájuk, mint az égbolt csillagaira.

Saját eszméinknek ez a fölmagasztosítása, sőt megpillantani akarása találkozik a város szinkretizmusával, hiszen ezek az eszmék maguk is éppoly szinkretikusak, mint az egyiptomi obeliszk csúcán a kereszt. S noha például Karl Philipp Moritz nem szűnik meg ezen élcelődni, mint ahogyan a Nero cirkusza helyére épített Szent Péter-bazilikán sem, mégis őt is, mint másokat, valójában ez az együttélés faszcinálja, vonzza ide, ez teszi értelmezhetővé, sőt belakhatóvá a várost. Enélkül nem volnának az antik szobrok sem. A pápai udvar, a Belvedere terasza nélkül nem volnának azok, amik. (Egyes utazók egyenesen a legméltóbb szentélyüknek nevezik a Museo Pio Clementinót, mint majd alább idézzük.)

És végül közvetít maga a *nyelv*, és erre először ez a korszak reflektál. Arra, hogy beszédre teszi azt, ami látvány, hogy keresi azt a nyelvet, amelyre a látvány lefordítható, vitatja, hogy egyáltalán lefordítható-e, s ha igen, milyen részben, és milyen beszédmodusban? Erről szól az allegóriáról folytatott vita, amelyben pró és kontra foglalnak állást Winckelmann elméletéhez, hogy vajon a mítosszal való magyarázat litte-

ralizálja-e a képzőművészetet vagy sem? Vajon pusztán *történet*-e a mítosz mögöttese, vagy pedig valóban ősképek, idea, nyelven és képen túli realitás? A látás és a róla való beszéd határait feszegeti a mégoly „spekulatív”, a korszaknak szinte önképét vázoló LAOKOÓN-vita is, amelynek történetét az alábbiakban részletesen végigkövetjük majd. Több érv is szól amellett, hogy éppen ezt a szobrot válasszuk paradigmául. Van olyan vélemény is, miszerint nincs több olyan műalkotás, amelyik annyi kárt okozott volna, mint éppen a LAOKOÓN. Valóban leggyakrabban éppen a LAOKOÓN vált a művészetelméleti gondolatoknak és a görög művészet lényegéről alkotott teóriáknak mintájává, kiváltképpen abban a korszakban, amelyet vizsgálunk. A szoborcsoportot ugyan Winckelmann nyomán a görög művészet mintaszerű, a legfőbb szépséget megjelenítő alkotásának nyilvánították, mégsem szűnt meg az évtizedekig tartó vita – tudósok, filozófusok, művészek, költők, műértő utazók és műgyűjtők vitája – arról, hogy mit is ábrázol a LAOKOÓN, és vajon valóban remekmű-e. Ez a vita tulajdonképpen ma is továbbfolytatódik, ma is vita tárgya mind a szoborcsoport üzenete – ha egyáltalán *van* ilyen –, mind a művészi értéke s mindenekelőtt az eredete. Míg a XVIII–XIX. század fordulóján ez alig volt kétséges, mármint hogy a görög művészet nagy alkotásával állunk szemben, legfeljebb a datálás ingadozott, mára szinte minden kérdéssé vált: hogy görög szobor-e a LAOKOÓN, azaz késő hellenisztikus alkotás-e, vagy ennek esetleg római másolata, vagy éppenséggel római mű, esetleg más római mű (festmény?) másolata? És egyáltalán a LAOKOÓN az a LAOKOÓN-e, amelyre a szöveges hagyomány és a csodálat eredetileg vonatkozott, vagy egy „másik”? Ezek a dilemmák nemcsak a tárgyat teszik újra érdekessé, hanem a közvetítés problémáját is, melyet jelen vizsgálódásunk a középpontba állít.

2. Exemplum doloris

A LAOKOÓN szoborcsoportra 1506-ban bukkantak rá Titus thermáiban, s a lelet azon nyomban híressé vált. Ez részben Plinius tekintélyének volt köszönhető, aki nagyra tartotta a három rhodosi alkotását (HN XXXVI, 37), ámde ennél is inkább a művészek lelkesedésének. Közéjük tartozott Michelangelo, akinek a szobor iránti csodálatát újabb dokumentummal gazdagítja az a firenzei San Lorenzóban előkerült, Laokoónt ábrázoló freskóvázlat, amelyet neki tulajdonítanak.¹⁵ Tiziano műtermében tartotta a LAOKOÓN fejének egyik másolatát, s talán több alakja megformálásánál mintául vette. Így egyesek a bresciai hármasoltár feltámadott Krisztusát tekintik „győztes Laokoón”-nak, míg mások inkább a kép Szent Sebestyén-figurájában ismernek rá a trójai főpap vonásaira és testtartására.¹⁶ Ez a keresztényesített újraformálás megfelel a LAOKOÓN korabeli értelmezésének: az exemplum dolorisnak, a sztoikus ihletésű pathosfigura reneszánsz adaptációjának.¹⁷ Mégis, hogy mennyiben a nemes téma maga, illetve a szenvedés ábrázolásának nagyszerűsége vonta magára a figyelmet, vagy mennyire csupán a test megmintázásának valóságossága, ehhez ugyancsak Tiziano szolgált adalékokkal a szarkasztikus karikatúrájával, amelyet Baldrini metszete révén ismerünk. A szoborcsoport alakjainak majmökként való megjelenítése arra utalhat, hogy a test, a pusztán „hús” ábrázolása kelti a csodálatot, s hogy ez nem vezet a lélekhez, a szellemhez.¹⁸

Noha a LAOKOÓN értelmezéstörténete ezután is folyamatos, Winckelmann 1755-ös tanulmányával, a GONDOLATOK-kal új történet kezdődik. Míg a korábbi és korabeli klasszicista értelmezők a *sóphrosyné* eszmeiségét, a mértékletést, a léleknek a szenvedésben való önmérséklését, e sztoikus hangoltság kifejezését csodálják a szoborcso-

portban (Francesco Miliziát idézve: „*Tutto esprime lo stringimento, la soffocazione, l'eccesso del dolore e della magnanimità*”),¹⁹ addig a GONDOLATOK híres passzusai arra a paradoxonra mutatnak rá, amely a szobor megformáltságának lényege: test és lélek mint mítikus tartalom és forma ellentmondására: „*A görög mesterművek általános és kiváltképpeni jellemvonása végül is valami nemes egyszerűség és csendes nagyság, mind a testtartásban, mind pedig a kifejezésben. Ahogy a tenger mélye mindig nyugodt marad, bárhogy tomboljon is a felszín, éppúgy a görögök figuráiban a kifejezés minden szenvedélyesség mellett nagyszerű és higgadt lelket mutat.*”²⁰ Ahogyan a test fájdalmát határok között tartja a lélek nagyszerűsége, és nem engedi, hogy erőt vegyen rajta, úgy az ábrázolás is, a maga klasszikusan nemes szépségével, a maga „csendességében” uralja a tragikus, szenvedésteli mítikus tartalmat. Az „*edle Einfalt und stille Größe*” klasszikus paradoxona ez, paradoxon, mert ellentmondásokban fogalmaz, mert az egyszerűség korunkban nem nemes, és a nagyság nem csendes, s mint ilyen megfogalmazás sajátosan modern, és talán annyiban adekvát a tárgyához, a LAOKOÓN-hoz, hogy ez a mű maga is már egy sajátos, egy korábbi „klasszicizmus” terméke (amennyiben egy hellenisztikus eredeti római másolata). Amikor e látásmód *klasszicitásáról* beszélünk, egyúttal többet is értünk ezen, mint neoklasszicizmust vagy klasszikát, azaz az egész korszakra kiterjedő művészetszemléletet, amelyet számos romantikus költő is magáévá tett, például Byron, akinek a LAOKOÓN-ról írt verssorai Winckelmannnt idézik:

„*Or, turning to the Vatican, go see
Laocoon's torture dignifying pain –
A father's love and mortal's agony
With an immortal's patience blending.*”²¹

Egy halandó ember a meghalás pillanatában és mégis a halhatatlanokra, az istenekre emlékeztető tőréssel – fogalmazza újra Byron a testi szenvedésben megmutatkozó nagyszerű lélek winckelmanni észrevételét. E romantikus továbbvezetés ugyanakkor sajátos módon ellentétben áll azzal a Winckelmann utáni klasszikus interpretációval, amelyik éppen nem az ellentétek együttesében gondolkodik, hanem ezeket egyfajta realiztikussággá, sőt karakterisztikus valóságossággá oldja föl. Erről a Fernow, Hirt és részben Goethe nevéhez fűződő értelmezési vonulatról alább részletesen lesz szó, azonban már most megjegyzem, hogy bármennyire Winckelmannnt tekinti is egyik elődjének a weimari klasszika, görögségképe lényegesen eltér az elődjétől, és sajátos módon egyes romantikus alkotóknál nyilvánvalóbban tovább él a winckelmanni örökség.

Ez a fentebb jelzett „klasszikus félreolvasata” Winckelmann gondolatainak már első vitapartnerénél, Lessingnél jelen van. Lessing szerint Winckelmann sztoikus lelki beállítottságot, a szenvedésen való felülemelkedés *ethosát* csodálja az antik műben, vagyis végső soron etikai megalapozású esztétikai doktrínát fejt ki. Vele ellentétben Lessing a tiszta esztétika hívének vallja magát, aki a formát önmagában, tartalmától, jelentésétől függetlenül képes megítélni, számára a szépség: pusztán érzéki jellegű, s mentes mindenfajta megfontolástól a jót illetően.²² Az a szépség természetesen, amelyik csak a látványban, csak a képzőművészetekben van jelen, hiszen a költő Lessing, a drámaíró, követte azt a latin költészet hagyományából eredő elvet, hogy az irodalom nevel is, nemesít is, fölemel. *Delectare et prodesse*. Látás és hallás különbsége Lessing számára azonban abszolút volt, míg Winckelmann számára nem. Ez az abszolút szét-

választás üres szépségfogalomhoz s ezen túlmenően a görög művészet pusztán formális, halott formákra való redukálásához is vezethetne, ha egyáltalán érdekelte volna Lessinget a görög művészet. (Hogy nem érdekelte, azt bizonyítja itáliai utazása is, amely során szinte semmit sem látott az ókori művészet emlékeiből.)²³ Lessinget a LAOKOÓN-ban sem a görög művészet elve, hanem egy hatasesztétikai kérdés foglalkoztatta, miszerint a képzőművészeti alkotásoknak az elbeszélő művekkel ellentétben nincsen lineáris, „történetalkotó” idődimenziója. Ez az elmélet pedig alapvető ellentmondásba került Winckelmann szoborleírásaival, amelyek minden esetben egy történetre, a mű alapjául szolgáló mítoszra vezették vissza a látványt, annak reprezentációjaként értelmezve a megformált művet.

Mindez persze korántsem változtatott azon, hogy a Lessing–Winckelmann-vita hozzászólói Lessingben lássák az antikvitas mint *szépség* szószólóját, és Winckelmann a testetlen, szellemi szép platonikus ihletésű, így számukra végül is erkölcsi alapú teoretikusának tartják.²⁴ Mégis nyilvánvalóan tévedés Winckelmann a szép lélek eszményével jellemezni. A LAOKOÓN-leírás előbbi passzusaihoz visszatérve ez jól kimutatható. Laokoón, Winckelmann leírása szerint – és ebben Winckelmann, mint látni fogjuk, eltér számos későbbi értelmezéstől –, sem mint hazafi, sem mint apa nem szenved lelki, erkölcsi értelemben a felelősségtől. Szemvedése lényegileg *fizikai* természetű, azaz *a test az*, ami szenved. És a lélek, a nagyszerű, a halhatatlan, az némán tűr, túl-emelkedik a test fájdalmán. A test az, ami kiszolgáltatja az embert a halálnak, a romlásnak, az öregségnek, a rútságnak; s ezen test újrafelfedezői között tartják számon Winckelmann is, akit a maga platonikus erőszával méltán szokás a realista Casanova ellentétének tekinteni.²⁵ Ő, aki rajong a gymnasiumok hellén ifjúságának testi szépségéért, azért a testi szépségért és tökélyért, amit a ma embere számára elérhetetlennek vél, éppen e tökélye miatt kell azt az időtlen istenek apollói örök ifjúságába vetítenie mint idealitást, mint nem reálisat. A BELVEDEREI APOLLÓ azért jelentette számára a „*testetlen szépség*” megtestesülését, vagy ahogyan e paradoxitát megszüntetve az ő nyomán visszhangozták: a „*mennyei szépséget*”,²⁶ mert távol van tőle szenvedés, halál, romlás, sőt ennek még csak a lehetősége is. Időtlenül, „*örök tavaszban*” él. „*A legtökéletesebb szépség Istenben van...*” – írja.

Howy mennyire eltér Winckelmann látásmódja a korabeli moralizáló értelmezésektől, azt az alábbi példák jól mutatják. Noha Schiller gondolatmenete Winckelmann-nak azt az észrevételét fűzi tovább, miszerint a LAOKOÓN túlmutat a szépség természeti ábrázolásán, ez a továbbvezetés nem annyira a megformáltságra, mint csupán a tragikus témára, annak patetikusságára irányítja a figyelmet. „*A LAOKOÓN ÉS GYERMEKEI csoportja körülbelül mértéke annak, amit az ókoriak képzőművészete a patetikusan nyújtani tudott*”, majd a következőképpen kommentálja Winckelmann elemzését: „*Milyen híven és finoman van kifejtve ebben a leírásban az intelligencia küzdelme az érzéki természet szenvedésével, s mily találóan vannak megadva a jelenségek, melyekben állatóság és emberség, természeti kényszer és észbeli szabadság megnyilatkozik.*”²⁷ Schiller a „nagy lelket” intelligenciának értelmezi, a „testet” pedig az állatissággal, az érzéki természettel azonosítja. E kettő küzdelmében, illetve az intelligencia révén a szabad akarat győzelmében látja az antik képzőművészeti alkotás példaszerűségét, ez helyezi azt a költői ábrázolás mellé: „*Most volt itt a pillanat, hogy a hőst morális személyként tiszteletünk tárgyává tegye, s a költő megragadta ezt a pillanatot. Ismerjük leírásából az ellenséges szörny egész hatalmát és dühét, és tudjuk, mily hasztalan minden ellenállás. Ha mármost Laokoón csupán alant ember volna, észrevenné előnyét, és, akár a többi trójai, gyors futásban keresne menekvést. De szív dobog a*

keblében, és gyermekei veszélye tulajdon romlására visszatartja őt. Már ez az egyetlen vonása méltóvá teszi szenvedésében való egész részvétünkre. Bármilyen pillanatban ragadták volna is meg a kígyók, mindig megindított és megrázott volna minket. De hogy ez éppen abban a pillanatban történik, amikor mint apa tiszteletünkre méltóvá válik, hogy pusztulása a teljesített apai kötelességnek, a gyermekei iránti gyöngéd aggodásnak mintegy közvetlen következményeként van megjelenítve – ez az együttérzésünket a legmagasabb lángra gyújtja. Most mintegy ő maga szabad választásból dönti magát romlásba, és halála akarati cselekedetté válik.”²⁸

Mi helye lenne egy eposzban a szabad akaratnak?, kérdezhetnénk. A kérdés azonban annyiban irreleváns, hogy Schiller ugyan költőileg gondolkodik a LAOKOÓN-ról, de számára Vergilius műve éppúgy apropó saját tragikumelmélete kifejtéséhez, mint ahogy a szoborcsoport felidézése is az volt, amelyet egyébként a mannheimi gyűjtemény másolatából ismert. Ez a litterális látásmód azt látszik megerősíteni, hogy „*semmi sincs az érzékekben, ami előbb ne lett volna az intellektusban*”. Talán így is magyarázható az a poláris ellentét, amely Schiller morális látásmódja és a szoborcsoport egynemely angolszász értelmezőjének *morális kritikája* között fennáll. John Moore, William Beckford és mások ugyanis, éppen ellenkezőleg, a morális érzületet hiányolják az apa alakjából, aki ahelyett, hogy elmerülne saját szenvedésében, és az égre függesztené szemét, inkább törődhetne gyermekei sorsával! John Moore Mr. Locke véleményére emlékszik vissza, aki szerint a LAOKOÓN akkor lenne tökéletes alkotás, ha csak Laokoón alakját ábrázolná, a szenvedő embert. Így azonban, a gyermekekkel együtt, szükségképpen az „*apa*” eszméje kerül a középpontba: „*A legmélyebb pátoszt várjuk a legfenségesebb jellem ábrázolásától... egy apa, aki elfeledkezik a szenvedésről és a gyorsan közeledő halálról, hogy gyermekeit megmentse. Ezt a fenséget és pátoszt vagy nem látta a művész, vagy pedig nem jutott el hozzá; Laokoón szenvedése pusztán »testi«, az apa süket marad agonizáló gyermekei kiállítására.*”²⁹ Kétségtől valószínűsíthető, hogy a moralitásnak ez a hiánya korlátozza ugyan a fenségesnek és a patetikusként a működését, másfelől esztétikai előnye a szoborcsoportnak, fejtí ki Sir Joshua Reynolds vagy a kortárs művész Nollegen, aki terrakotta kópájával éppen ezt a szentelenséget akarta kifejezésre juttatni.³⁰

Erkölcsiség és esztétikum viszonyának különböző felfogásai, ezek ütközése végigkíséri a szoborcsoport értelmezéstörténetét. Ez a vita újra és újra aktualizálja a kérdést: mit és kit ábrázol a szoborcsoport? A szenvedő embert? A tragikus apát? Vagy netán nem is ilyen értelmű pozitív heroikus hőst, hanem bűnhődő bűnöst, titánt, lázadót? Vétkes papot? Hogyan rekonstruálható a műben megformált mítosz? Vajon valóban a vergiliusi szöveg adja-e hozzá a magyarázatot? Ezek a kérdések egyúttal a görögség ideáljának újrafogalmazásához is vezetnek.

3. Labirintusban

„*Aus diesem Labyrinth gibt es nun keinen Ausweg...*” – és ebből a labirintusból nincs többé kiút... – foglalja össze Karl Philipp Moritz a szoborcsoport keltette élményének tapasztalatát. Moritz életének talán egyetlen örömteli periódusa az itáliai tartózkodása, s valóságosan tobzódik az antik művek élvezetében. A LAOKOÓN látványa arra szólítja föl, hogy belehelyezkedjék a kígyók szorításában vergődő hősökbe: az emberiség szenvedését véli fölismerni bennük, azt a félelmetes víziót, amelyben idősebbet és fiatal egyaránt „*körülölel a mindent uráló pusztulás*”. Az ember, e nemes teremtmény, alulmarad a „*féreggel*” szemben. („*Das Edle, Gebildete erliegt der Macht des Ungeheuren, der Mensch dem Wurm.*”)³¹ Moritzot nem foglalkoztatja Laokoón karaktere: hiszen az embert látja benne, aki eo ipso nemes, nemesebb, mint a szörny, a bestia. Nem a lélek

nemessége ez a testi szenvedésben, nem a helytállás sztoikus ethosza, nem a mértékletességben rejlő fenség vagy szépség, hanem a sors pusztító erőivel szemben *alulmaradó* ember nemessége ez. Moritz nem idealizál, nem moralizál, noha elvonatkozott. Legfeljebb annyiban, amennyiben az emberi alak ábrázolása számára is a legmagasabb rendű, a legnemesebb, az ideál, az állatalakkal szemben. De ezt is ezúttal a *részvét* teszi azzá, ami. Hogy azonosulhassunk a műalkotás révén a szükségszerűen bukásra ítélt emberivel.

A görög szobrászat heroikus sorseszmejének gondolata kapcsolja össze Moritzzal Wilhelm Heinse LAOKOÓN-értelmezését. Heinsének a maga korában merész, inkább már Bachofen és Nietzsche görögségképét megelőlegező látásmódja³² minden részletében felforgatja a LAOKOÓN korábbi magyarázatait. Heinse nem a fizikai szenvedésen fölülemelkedő nemes lelket, a tragikus vagy szenttelen apát vagy a szenvedésnek a szépség révén való fölmagasztalását, elviselhetővé tételét látja a mű hőseiben, hanem *a lázadó bűnöst, a vezeklőt*. Ezt a meglátását az ábrázolt történet újraértelmezésével, a mitikus összefüggések újszerű felfedezésével támasztja alá. Szakít az AENEIS-szel vont szokásos párhuzammal, és kivonja a szoborcsoportban megjelenített mítoszt az Ilion ostroma körüli történetek kontextusából, s arra a Servius által hagyományozott mítoszvariánsra utal vissza, amely szerint Laokoón saját szenvedélyeinek áldozatává vált: nem tudta megzabolázni érzéki vágyait, s együtt hált a feleségével Apollón szentélyében. Ezért bűnhődik most a fiaival együtt. „A LAOKOÓN-CSOPORT *egésze olyan embert ábrázol, aki bűnhődik, és végre elérte őt az isteni igazságszolgáltatás karja. E rettenő ítélet alatt merül a halál éjszakájába, és ajka körül még ott lebeg bűnei fölismerése. A legintenzívebb fájdalom kifejezése érzékelhető a jobb szem fölött s a félrefordult tekintetben. Egész teste remeg, inog és duzzadón ég a kínzó halálos mérge hatása alatt, amely mint forrás árad ki. [...] A társadalom és az istenek egyik hatalmas ellensége és ellenlábasa szenved itt, és a szemlélő örömteli fájdalommal borzad el e nagyszerű gonosztevő iszonyú pusztulása láttán. A kígyók ünnepelesen, természeti nagyságuk szerint viszik végre uruk parancsát, ahogyan földrengés pusztít el országokat. [...] A hús csodálatosan eleven és szép, minden izmotat a belsőből lép elő, mint a tenger hullámai vihar idején. Éppen az imént kiáltott [Laokoón], s most éppen lélegzetet készül venni.*”³³ Az ARDINGHELLO e passzusainak célja nem kevesebb, mint hogy pontról pontra megcáfolja a klasszicizáló értelmezést, sőt magát a klasszicista eszményt. Ez a Laokoón *kiált* – így nivellálja Heinse azt a sokat vitatott kérdést, hogy miért *nem* kiált a szobor hőse a vergiliusi leírással ellentétben –, nem leplezi, nem győzi le a szenvedést, hanem a végletekig kifejezésre juttatja. Laokoón bensője olyan, mint a *viharos tenger felszíne*, fordítja ki Heinse Winckelmann hasonlatát. S a hős nem az ethosz hőse, nem annak fenségét reprezentálja a tragikus pusztulás közepette, hanem a lázadás fenségét, az isteni világrend elleni titáni-gigászi fölgerjedés nagyszerűségét. S ha ezeket a jegyeket Heinse a polémia logikája szerint túlhangsúlyozza, ezzel nyilvánvalóan azt kívánja megmutatni, hogy a LAOKOÓN-ban, a görög művészet e számára is paradigmatikusan alkotásában a *lázaadó*, isteni szempontból bűnös, szenvedő természet az *autonómiájára törő*, az istenekkel és a sorssal szemben alulmaradó *örök emberit* testesíti meg.

A LAOKOÓN értelmezéstörténetében Heinse Sturm und Drang indíttatású, de annak zsenielméletén túlmutatva már egy sajátos dionysoszi görögségélményt is megelőlegező – egyébként rendkívül alapos és szuggesztív – leírása a későbbiekben talán Shelley látásmódjával mutat rokonságot, aki saját Prométheusának titáni mására ismerhetett rá Laokoónban, annak a Prométheusnak a rokonára, akit a dráma előszavában Luciferhez hasonlít. Shelley Rómában készült följegyzése a LAOKOÓN-ban a tes-

ti szenvedést és vele szembeállítva a méltatlan, igazságtalan bűnhődést emeli ki: „A szoborcsoport keltette alapézés az intenzív fizikai szenvedés érzete, amely ellen Laokoón kétségbeesetten, az ég felé emelt szemmel lázad, annak igazságtalanságát érzékelte, noha ugyanakkor nemes az arkifejezése, amely méltóvá avatja a szenvedést.”³⁴ Ez az időszak, azaz 1819 azonban már a LAOKOÓN képviselte görögségemény és a benne is megpillantott ember-eszmény leáldozásának időszaka. A tragikus pátosz már csak a lázadás túlfeszítetttségében és az isteni kegyetlenségre való hivatkozással kelt érdeklődést. A néma, üres, választ nem adó ég *nyugalma* az, ami a szobrot nyugalomban lévőnek mutatja, illetve mint Madame Staël írja, a nyugalom nem az emberi szenvedést mérsékli, hanem azt az isteni bosszú tárgyaként jeleníti meg.³⁵ Míg Moritz a nyolcvanas években a szobor hőisének tragikumába belehelyezkedve jegyezte meg, hogy „*ebből a labirintusból nincsen kiút*”, addig a századfordulóra, 1801–1802-es berlini előadásában August Wilhelm Schlegel a kígyók szorításában már inkább egyfajta művészi játékot lát: „*Bizonyos, hogy Laokoón egész alakjának lendülete, a láb és a kéz mozdulatában megmutatózó szimmetria és kontraszt nagyon tetszetős hatást kelt, úgyhogy ha egy bizonyos távolságból csak ezt látnánk, s az izmok feszülését és az arcvonásokat nem, akkor azt lehetne gondolni, hogy ez a küzdelem, az öregnek és gyermekeinek a kígyók által történő körbefonása nem más, mint pusztá játék, és a rettenetes látvány ezért nem indítana minket arra, hogy segítségükre siessünk a szerencsétleneknek, ha egyáltalán élők volnának.*”³⁶

A klasszika korának értelmezése így klassziczálódik, s nyer romantikus nézőpontból ironikus távlatot. „*Az emberi nem örök szenvedése*” és „*alulmaradásának drámája*” mint ha végéhez közeledne, ámde helyébe lép a „*pathosfigura*” újabb értelmezése, a *hazafias*. Vajon el lehet-e tekinteni attól, hogy Laokoón nemcsak szenvedő ember, atya, sőt főpap, de egyszersmind trójai patrióta is, aki városa megszállását kívánta megakadályozni? – hangzik Ennio Quirino Visconti vagy Ludwig Schorn kérdése. „*Laocoon transporté de l'amour de la patrie...*” – Laokoónt a hazaszeretet hajta, s hazájáért hal hősi halált: „*egy férfi, aki királyok véreből származik, sőt Isten ivadéka, előrehaladott férfikorban... Egy hős hal meg itt, iszonyatos, szörnyűséges halállal...*”³⁷ Visconti számára a királyi vérből származó nemzeti hős az, aki ethoszt és szépséget egyesít a pusztulásban. Ludwig Schorn hasonló érvelése inkább antiwinckelmanniánus, mert Laokoón szenvedésének szellemi jellegét hangsúlyozza. Ennek a szenvedésnek fő tartalma ugyanis az isteni bosszú és a haza bukása fölött érzett fájdalom.³⁸

A hazafias értelmezés hívei azonban éppúgy idealizálnak, mint elődjeik. A mű lehetséges politikai tartalmára nem kérdeznek rá, csak a mítosz időtlen szintjén utalnak egy újabb aspektusra, anélkül hogy komolyan fölvetnék a datálás és ezzel együtt a mű korabeli üzenetének kérdését, vagy rákérdeznének a szoborcsoport lehetséges korabeli megrendelőjére. Ezek azonban olyan kérdések, amelyek Winckelmann, Heinsét vagy Viscontit nem foglalkoztatták, bármennyire polárisan ellentétes értelmezését nyújtották is a szoborcsoportnak. Az újabb archeológiai kutatás számára azonban, úgy tűnik, tényként kell elfogadni, hogy a LAOKOÓN nem a görög, hanem a római művészet témája: az ismert két Laokoón-ábrázolás mindegyike római alkotás.³⁹ Ezzel együtt a szoborcsoport lehetséges politikai üzenetének kérdése is eltávolodott a heroikus ideálnak – egyébként a francia klasszicista drámában felelevenített – hazafias felfogásától. Noha az újabb régészeti vizsgáldásokban a mitikus jelentéstartalom kérdése inkább háttérbe szorul, s elébb a pusztá esztétikai méltatás, a formai megoldások elemzése jelentette az értelmezést, majd pedig a datálás és ezzel együtt a művészettörténeti folyamatba való behelyezés problémája került előtérbe, mégis, mivel az értelmezés

nem kerülhető meg teljesen, jól megmutatkozik, hogy Winckelmann, Heinse, Visconti és Hirt (l. alább) vitája ma is folytatódik egy másik diskurzus keretében.

Az egyik irány kitart amellett, hogy a LAOKOÓN sztoikus eszmeiségű mű, az *exemplum doloris* nagyszabású (Gisela Richter) vagy kevésbé remek (például Ettlinger) ábrázolása. Ez az irányzat túlzott, inadekvát modernizálásként utasítja vissza a politikai értelmezést.⁴⁰ Ez utóbbinak Bernard Andreae nagymonográfiája adott tekintélyt. Az ő munkája számunkra egyszersmind igazolja Heinse megérzését, miszerint a „gigantikus” apafigura – aki jóval a természetes arányon túl nagyobb a fiainál, tehát valóban „gigászi” – *lázadó* embert ábrázol, az istenek és a sors ellen fellépő *bűnöst*, aki bűnhődik. (Winckelmann, Heinse, sőt Shelley és mások vitája, mint láttuk, akörül forgott, hogy méltán bűnhődik-e Laokoón, és vajon felismeri-e azt.) Andreae szerint a LAOKOÓN római másolat, Tiberius császár idejéből, s eredetije a Phymachos nevével fémjelezhető pergamoni szobrásziskola kései alkotása lehetett, ikonológiai elődje pedig többek között az oltár ama részlete, amely a gigász Alkynoeust ábrázolja, amint Pallas Athéné kígyója halálra marja. Véleménye szerint a Laokoón nemcsak stilsjegyeiben – a barbárokra, gigászokra és titánokra jellemző bozontos hajviselete és a méretarányok miatt – idézi a gigantomachiát, hanem tematikusan is: barbár, gigászi lázadót ábrázol, aki a „rómaiak” s ezzel együtt a sors ellen lázad. Vagyis éppenséggel negatív értelemben „hazafi”.⁴¹

A LAOKOÓN-CSOPORT rejtélyessége azonban Andreae nagyszabású és vitatott munkája után sem oldódott meg. Továbbra is vita tárgya az eredetiség kérdése, a datálás, mely döntően befolyásolja a mű üzenetét. Vajon allegorikus hellenisztikus alkotás-e vagy római másolat, és mikori? Vajon nem később rakták-e össze a szobrot más-más eredettel, az apa és a két fiú kompozitumává? Azonos-e egyáltalán a mű a Plinius által leírt három rhodosi mester alkotásával, vagy egy másik szobor, egy ismeretlen művész, talán Augustus kori remekműve? Egy LAOKOÓN volt vagy kettő, vagy egy sincs, mert csak összetétel? A vita folytatódik, s minden csodálat vagy ellenérzés dacára az enigma megmaradt.⁴²

4. A mezítelen pap

Winckelmann a természetes emberi szépség platonikus felemelését, az ideális természet irányába történő meghaladását látta az antik szobrászatban, kiváltképp a mezítelen férfialak ábrázolásában. Ezt az ábrázolásmódot nevezték *ideális mezítelenség*nek, mivel Winckelmann szerint ez a mezítelenség a barokk allegorikus mezítelenséggel szemben „öltöztet”, fölemel az idealitásba.⁴³ A mezítelenség tapasztalata a görög ember számára természetes volt – érvel Winckelmann s utána még jó másfél századon át a tudósok sora –, ez hozzátartozott a gymnasiumok mindennapi világához és a versenyek ünnepiségéhez, s így a művészeknek is alkalmuk volt megfigyelni a testet, annak helyes arányait és felépítését, az izmok elhelyezkedését és a mozgást, ideális ábrázolásuk tehát ezen a természeti megfigyelésen alapul. Quatremère de Quincy szerint a mezítelenség az istenekhez tesz hasonlatossá. Így például Laokoónt, akit a mezítelen ábrázolás trójai papból az emberi szenvedés általános példájává emel. Vagy Antonio Canova Napóleon-szobra, amelynek ideális mezítelensége az istenekkel, a hőszokkal való hasonlatosságában mutatja a császárt.⁴⁴ A mezítelen ember görög ábrázolása a természetes, romlatlan s ebben az értelemben isteni ember megjelenítésének adekvát módja, s mint ilyen *időtlen*. Vagy legalábbis megteremti az időtlen ábrázolás lehetősé-

gét, érvel Sir Joshua Reynolds De Quincyhez hasonlóan, ugyancsak a LAOKOÓN példáján fejtve ki, hogy örök érvényű ábrázolás csak mezítelen alakkal lehetséges, mert a ruha történeti kötöttséget hoz létre, s idővel elavulttá teszi a művet. Így járna Laokoón is, ha papi ornátusban ábrázolták volna őt a rhodosi mesterek.⁴⁵

Sajátos „természeti” érvet használ A. W. Schlegel, aki szerint a természet maga formálta fedetlenre az emberi testet, mint a legszebbet és legtökéletesebbet. (Ezzel szemben a nála alacsonyabb rendű állati testet szőrrel fedte be.) A természetnek ezt a célját, ti. hogy leleplezze a legtökéletesebb szerveződést, ezt teljesíti be a szobrászat, amikor mezítelenül ábrázol. A szobrászat ugyanis csak az organikusnak kell hogy bemutassa, s a ruhát, mint az emberi kéz halott művét szükségképpen el kell vetnie. Így van ez a LAOKOÓN szoborcsoportban is, amelyre az adott lehetőséget, hogy a művész olyan pillanatban ábrázolja a főpapot, amelyben már nincs helye semmi ceremóniának, amikor a mezítelenség már nem sért semmilyen illendőséget.⁴⁶

Herder, Schelling és mások ebből, ti. hogy a szobrászat egyetlen igazi, időtlen és magasztos tárgy a fedetlen emberi test, azt a következtetést vonják le, hogy valójában *csak görög* szobrászat létezik. Nincs más szobrászat, csak antik szobrászat van, állítja Herder, mivel a szellemet *a testtel, a testben* fejezi ki, s ezért szükségképpen lemeztelez. ⁴⁷ Ezzel szemben a festészet mint illuzionista – s ezáltal inkább modern – művészet szükségképp öltöztet. A mezítelenség viszont csak az antikvitásban természetes, csak ott volt és lehetett *ártatlan*, ezért soha vissza nem térő műfaja a szobrászat az európai képzőművészetnek. Amennyiben lehetséges, csak mint antik művészet lehetséges, ahogyan a görög szobrok a szabad ég alatt úgy álltak, mintha a Paradicsomban volnának. *„Egy szobor teljesen jelen van, a szabad ég alatt áll, mint a Paradicsomban. Isten szép teremtményének képmása, és ártatlanság veszi körül.”*⁴⁸ Igen, Herder számára is, mint Winckelmann, Schiller vagy az ifjú Friedrich Schlegel számára a görögység az „aranykor”, az ártatlanság, a gyermekiség kora, s mint ilyen, szobrászi. Noha nyilvánvaló, hogy az antikvitásnak ez az értelmezése „keresztény” félreolvasat szülte, mégis kérdéses, hogy lehet-e, és ha igen, hogyan lehet szabadulni ettől az előítéletől. Ernst Langgloz szerint visszavonhatatlanul mást jelent a nyugati szobrászatban a mezítelen alak, mint amit a görögységben jelentett. A modern szobor *anyag*, mondja, fiziológiai, anatómiai és szexuális adottságok együttese; az archaikus kor szobrászati alkotásait pedig az Írás egyik kifejezése jellemzi a legtalálóbban: ti. hogy a test Isten lakhelye, *a Szellem* temploma.⁴⁹ Következésképp a modern művészet a mezítelen alakban csak a bűnbe esett, a kegyelem állapotából kiesett „Ádámot” tudja megjeleníteni, míg a görög művészet az ártatlanság állapotát, a szellemmel való telítettséget tudta megragadni.

Langgloz következtetése nemcsak Herder gondolatait fűzi tovább, hanem összekapcsolható Karl Otfried Müller görögművészet-történetének szisztematikus fejtegetéseivel is. Müllert már egy olyan időszakban foglalkoztatja a mezítelen ábrázolás értelme, amikor már elavulttá kezdett válni az *ideális* mezítelenség toposza, és pedíg azon műalkotások idealizálásával együtt, amelyekhez leginkább kapcsolódott: a BELVEDEREI APOLLÓ-val, a FARNESEI HERCULES-sel és a LAOKOÓN-nal együtt. Müller szerint az antik művészet fő feladata valóban a test ábrázolása volt, de ez nem mimeszisz, nem a szép természet megnevesítő utánzása, idealizálása, mint Winckelmann állította, hanem *a szellem kifejezése*. A görög vallás ugyanis eredetileg minden erőt, minden viszonylatot *isten* személyekbe vetített, s később, amikor a vallás már elveszítette erejét, megmaradt a művészet számára a lehetőség, hogy *emberi formában* ábrázoljon minden

szellemi jelenséget. Ezért ábrázolják az istenalakokat mezítelenül, legalábbis a férfi-alakokat; ezekben a mezítelen testtel, illetve *a* testtel *egy* a szellem, a test fejezi ki azt. Hozzá képest a ruha mindig csak expresszív, attributív jellegű lehet.⁵⁰

A mezítelen test tehát Müller szerint a szellem megjelenítője. Más irányból jut hasonló következtetésre Schelling is, aki szerint a görög szobrászat a természetben uralkodó szellemet, a formát létrehozó szellemet mutatja meg. Mert míg a természetben magában *vak* e formáló szellem, addig a művészetben tudatosulva egy pillanatra léte teljességében mutatja meg a dolgot. A mezítelen test: ősképp, a lény maga, létének teljességében. A szellem megjelenése a formában, a *testté lett szellem*.⁵¹

E vázolt elméletek a LAOKOÓN értelmezéstörténetében is kimutathatók, sőt részben meghatározói is ennek a történetnek. Laokoón mezítelenségében a tragikus szenvedés pátosza jut kifejezésre (Winckelmann), illetve az a *szépség*, amely a szenvedés ábrázolásának határt szab, azt mérsékli, kiegyenlíti (Lessing, Visconti). „*Vajon mezítelen volt-e Laokoón, a férfiu, a pap, a királyi sarj, áldozat közben, az összegyűlt nép előtt állván? Vajon mezítelenül állt-e ott, amikor rátámadtak a kígyók? Vajon ki gondol ma erre, ha Laokoónt a művészet ábrázolásában szemléli? Ki is gondolhat erre... Ki gondolhatna áldozati köntösre, amikor az halott sziklává tenné a küszködő mellkast, a méregtől duzzadó ereket és a birkózó, mármár elernyedő karokat*” – érvel Herder.⁵² „*Er war vom Griechen Sprüchwort, dass er lieber Fülle als Hülle gab...*”⁵³ A teljesség mint tapintható testi jelenlét teszi a szobrászatot a *testszerű igazság* művészetévé. (*Kunst der leibhaften Wahrheit*.) Ez a testszerű igazság Herder felfogásában az ellentéte minden festői illúzióknak, minden érzékiségnek, s mint ilyen, eredendően ártatlan. Ezért van csak görög szobrászat, idéztük fentebb.

Sajátos módon éppen az ellentétes pozícióból, mondhatni a mű *modernségét* érezve érzékeli Blake a LAOKOÓN mezítelenségének szimbolikusságát. Egy 1820 körül készített metszeten megkísérelte visszavezetni a görög mítoszhoz a három rhodosi mester által történt vizuális megjelenítést a történet vélt eredetéhez, egy *bibliai* történéshez. „*Jahve és két fia, a Sátán és Ádám, ahogyan azt a Salamon templomának chérubjáról másolta a három rhodosi, és a természet lényegéhez vagy Ilion történelméhez adaptálta.*”⁵⁴ A három mezítelen alak tehát ugyanúgy utal szimbolikusan a *bűnbe esett természetre*, mint Ilion tragikus elestére.

Blake ellenpéldája alapján éppúgy, mint Winckelmann, Reynolds, Herder és mások idézett gondolatain, arra következtethetünk, hogy az ideális mezítelenség klasszikus elmélete szoros összefüggésben van az allegorézis, sőt a szimbolizálás korabeli művészetfelfogásával. Winckelmann allegóriát már saját korában is sokan vitatták és kritizálták (Lessingtől kezdve Fernow-ig),⁵⁵ azt gondolván, hogy ez a képzőművészetet pusztán illusztratív művészeté degradálja; ezzel szemben Herder arra mutatott rá, hogy az „allegória” Winckelmann számára nem jelent mást, mint hogy a képzőművészet a lelket a test által jeleníti meg,⁵⁶ s hasonló értelemben vette Schelling is védelmébe a winckelmanni allegorézis tanát, azt a szellemnek testben való megjelenítéseként, az ősképpnek az individuálisban való megjelenésével magyarázva.⁵⁷

Mind a vitában elfoglalt pozíciók, mind pedig a megfogalmazások rokonsága arra mutatnak, hogy az allegória és a szimbólum elmélete egyaránt közvetíteni kíván művészet, költészet és filozófia között, s az antik művészet értelmezésében minden különbözőségük ellenére is közösen lépnek föl az úgynevezett realiztikus értelmezéssel szemben. Ugyan már Lessing is azzal érvelt Winckelmann ellenében, hogy a görög

szobrászat véleménye szerint a pusztá érzéki szépség, a testi szépség ábrázolására törekedett, minden önmagán túlmutató jelentőség nélkül, mégis nem ez az esztétizmus, hanem Hirtnek nagy vihart kavart, a *Hórákban* 1797-ben megjelent írása jelzi az antiallegorikus és antiszimbolikus pozíció tartalmát. Hirt szerint az antik műalkotás alapelve az *ábrázolás igazságában* keresendő, s ez pedig nem más, mint a *karakterisztikusnak*, az *individuálisnak* a megjelenítése. A LAOKOÓN-ban ez a karakterisztikusság a fájdalom legmagasabb fokának kifejezésével történik, amely nem tűr semmiféle mérséklést vagy enyhítést.⁵⁸ Bár Hirt ebben az észrevételében támaszkodik Heyne korábbi kétélyeire a LAOKOÓN idealitását illetően, amelyek már Heynében is megérlelték azt az ellenvetést, hogy a LAOKOÓN a testi szenvedés pontos ábrázolása, mégis Hirt az, aki jóval később – immár a klasszikától nyert időbeli distanciával is – leszámol majd az ideális meztelenség teóriájával, mint *modern előítélettel*. Csak a modern viszonylatában keletkezik ez a látszat, írja, s csak az allegorikus alakokra érvényes.⁵⁹

Antonio Canova amikor megpillantotta az Elgin-márványokat, állítólag így kiáltott föl: „*Ez valódi hús!*”⁶⁰ A Parthenón szobordíszében meglátni vélt *élészerűség* és természetesség ekkorra már kezdi háttérbe szorítani a korábbi paradigmát, a LAOKOÓN-t, amelyben a XIX. század első évtizedeiben már nem a szenvedés ábrázolásának patetikus fenségét vagy a legfőbb szépség megjelenítését méltatják (Hirt vagy Guizot nyomán), hanem egy testi állapot karakterisztikusságát, a végső agónia valóságú, igaz ábrázolását, a fájdalomtól elalélt, ájult test *esendőségét*.⁶¹

A LAOKOÓN reprezentálta eszmény idejétmúlt voltát regisztrálja a klasszikus művészi kánon nagy szintézise, a hegeli ESZTÉTIKA, amelyben Hegel a kortársak véleményére támaszkodva a modorossága és keresettsége miatt marasztalja el a művet. De nemcsak a LAOKOÓN jut erre a sorsra, hanem a klasszikus eszményt reprezentáló más alkotások is, mint a BELVEDEREI APOLLÓ vagy a MEDICI VENUS, melyek az időközben megismert görög eredetik hatására szinpadiasnak és „szellemtelennek” tőnnek: „*Lessing és Winckelmann idején korlátlan csodálattal adóztak e szobroknak, mint a művészet legmagasabb rendő eszményeinek; azóta, hogy megismerkedtünk mélyebb kifejezéső, elevebben és alaposabban kidolgozott formájú alkotásokkal, e művek értéke valamivel lejjebb szállt, s egy későbbi korba helyezik őket, amikor a kidolgozás simasága már a tetszetőst és kellemest tartotta szem előtt, és nem tartott ki többé a valódi szigorú stílus mellett. Sőt egy angol utazó a belvederei Apollót éppenséggel szinpadias piperkőcnek (a theatrical coxcomb) nevezi, a Venusnak pedig nagy szelidséget, édességet, szimmetriát és félénk gráciát tulajdonít ugyan, de ugyanakkor hibátlan szelentelenséget, negatív tökéletességet és a good deal of insipidity (egy jó adag laposságot).*”⁶²

Valójában tehát ekkorra értik meg, hogy mit is csodáltak korábban az APOLLÓ-ban vagy éppenséggel a LAOKOÓN-ban. Az európai klasszicizáló művészi tendenciák lejártával kitőnik, hogy a LAOKOÓN is közéjük tartozott: maga is modern alkotás, sőt „klasszicista” mű, egyfajta *játék* a formákkal. S a modern művészettel összhangban már ez a műalkotás is fízológiai funkciói együttesében, mint esendőt, mint kiszolgáltatatottat ábrázolja az embert, mint pusztá *testet*, s nem az eszményit, az örök érvényőit, az időtlenő szépet örökíti meg meztelenségében.

5. Fáklyafénynél

Az antik istenek és hősök a modern kor embere számára éppőgy az Alvilágban lakoznak, mint ahogy az egész elműlttá vált görög világ számára hādési. Csak onnan idézhetők fel a képzelet által, egy „klasszikus boszorkányszombat” lidérces éjszakáján.⁶³ Ezt, a FAUST II. részében megjelenített költői tapasztalatát Goethe bizonyára sokkal

korábbi emlékeiből szűrte le, noha az ITÁLIAI UTAZÁS során még szinte nyoma sincs e tapasztalatnak. Ott, Itáliában még úgy tűnt, hogy egy eleven, folytatólagos, a déli élet részévé vált, élő múlttal találkozott a költő, bár ehhez a találkozáshoz már akkor is hozzátartozott valamiféle mesterkélttség, „praktika”, mely az eredeti görög alkotásoknak – például Paestum romjainak – hatástalanságát mintegy pótolandó közvetítőn segédkezett. E „praktikák” közé tartozott a vatikáni szoborgaléria éjszakai megtekintése is fáklyafénnyél.⁶⁴

A múzeumlátogatásnak ezt a sajátos módját a XVIII. században vezethették be, s Róma kívül is, Európa-szerte népszerűvé vált. (Jól dokumentált a bevezetése a müncheni Glyptothekben. II. Lajos feltehetőleg Rómában kedvelte meg ezt a szokást.)⁶⁵ És bár az egyes feljegyzések újra és újra hangsúlyozzák a fáklyafénnyel való megvilágítás előnyeit, például azt, hogy elszigeteli a műalkotást környezetétől, esetlegesen semlegesíti a kiállítás hiányosságait, kontúrokat ad, ezek az észrevételek csak részben magyarázzák e szokás kedveltségét. Mert például ami a felállítást illeti, a Vatikán Belvedere csarnokáról nem szüntek meg ódát zengeni az odalátogatók. „*Hellas és Róma isteneit sehol másutt nem tisztelték nemesebb szentéllyel, sehol nem álltak gazdagabb talapzaton, soha másutt nem terült ki dicsőségesebb hajlék a fejük fölé és szélesebb padlózat a lábuk alá, mint itt*” – írja John Chetwode Eustace, egyenesen a görög istenek templomának nevezve a pápai palotát!⁶⁶ Feltételezhetjük, hogy a keresztény hit iránt közömbös Winckelmann számára is érv lehetett a pápai udvar antikvitáskultusza (az érdeken túl) a katolizálás mellett. A Vatikán lenyűgöző hatása alól valóban nehéz volt kivonnia magát bárkinek is, s görög tájakra álmodnia magát e szoborgaléria szemlélésekor. A fáklyafény, illetve pontosabban a szobrot körülvevő *sötétség* ugyan valóban izolál, és teret adhat a képzeletnek; de vajon nem arról van-e szó, hogy az így elért izolálással és relief-szerű hatással a látás illuzionisztikussá válik, azaz a néző egy *festői* „látszat” (Schein) részévé lesz? És ez az *illúzió* ad teret a mitikus képzeletnek?

Érdeemes felfigyelnünk e gyakorlat és amaz elmélet ellentétére, mely szerint – mint Winckelmann vagy Herder, Humboldt és mások állítják – a görög műalkotások a szelid klíma, a napfény szülöttei, s igazi hajlékuk kint a szabadban, a napfényes ég alatt van. Vajon tehát minket, mint (a klasszika felfogásában) olyan moderneket, akik a görögség ellentétét alkotjuk, ennek az eredeti befogadásnak éppen az ellentéte vezetne-e el a görög művészet lényegéhez?

Goethe klasszikus Walpurgis-éje úgy reflektál erre az ellentmondásra, hogy bemutatja: ami akkor a nappal szülötte volt (az egész mitológia, de legfőképp az olymposi istenvilág), az ma csak éji látomásként, „szellemidézéssel” hozható elő a múlt mélyéről, az Alvilág sötétjéből. Fölvillanhat egy pillanatra a *képe*, megvilágítható, de napvilágra többé nem hozható. Árnykép, illúzió, jelenés marad, s nem életteli realitás. A fáklyafénnyél az istenalakok és héroszok mintegy a múlt mélyéből bukkannak elő, azt a múltat idézik föl, amelyet XVIII. századi nézőjük a napfényes „örök tavasz” örökkévalóságának nevezett. Megemelt valóságot vél megtapasztalni, a múltnak olyan fensőbbrendűségét, amelyet Henri Fussli svájci festő – az Elgin-márványok megpillantásakor – e szavakkal érzékeltetett: „*De Greeks were godes! de Greeks were godes!*”⁶⁷ Vagyis mi a saját pusztá emberségünkkel, korlátozottságunkkal, időbeliségünkkel szembeülnünk e halhatatlan isteni alkotásokat szemlélve. Örökkévalóságuk a *halálra* figyelmeztet minket, észleli a Parthenón frizeit nap mint nap szinte rituális hódolattal megcsodáló Keats. „*And each Imagined pinnacle and steep / of godlike hardship tells me: I must die.*”⁶⁸ Hiszen, miután megismerkedtünk e művészettel – a világosságával, a tiszta szellemi-

ségével, időtlen fenségével –, úgy érezhetjük, hogy az életünk csak árnylét, homály, nehéz álom.

Az, ami a görögségnek világosság, öröklét, fenség, az számunkra homály, halál, esendőség. A vatikáni szoborgaléria éjszakai megtekintése érintkezik ezzel a tapasztalattal, a görögségbe vetített aranykori létnek paradox módon éppenséggel az időbeliség, a halál felől való megtapasztalásával. A befogadásnak ez a paradoxona azonban maga sem marad reflektálatlan. A winckelmanni indíttatásait megőrző schellingi művészetelmélet⁶⁹ ebben a szobrászat mint művészet alapvető paradoxonát ismeri fel, azt, hogy a szobrászat a végtelen, örök lélet szükségképpen a véges, halott formában kell hogy megjelenítse: „a szobrászművészet azt ábrázolja, amiben az élet a leginkább érintkezik a halállal. – Ugyanis a végtelenség minden életnek az elve, és eleve élő; a végeesség azonban, azaz a forma, halott. Minthogy a szobrászat alkotásaiban a végtelen és a véges a legnagyobb fokú egységbe olvad, ezért itt élet és halál – mintegy egyesülésük tetőfokán – találkozik”.⁷⁰ A plasztika legjelesebb alkotásaiban ugyanakkor egyúttal tárgyá is válhat az, ami e művészet alapelve. Ezáltal a szobrászat mintegy saját magát ábrázolja, saját legbenső elvét tematizálja. A szobrászatnak ez az önreflexiója olyan művekben valósul meg, amelyeknek élet és halál egysége, azaz a halál pillanata a témája, mint például a LAOKOÓN vagy a NIOBIDA-CSOPORT. „Minthogy a legmagasabb fokú egység ábrázolása csakis a szobrászművészetben lehetséges, az abszolút élet, amelyről a szobrászat alkotásait mintázza, már önmagában és a maga számára valóan, illetve a jelenséggel összehasonlítva úgy mutatkozik meg, mint halál. Am a NIOBÉ-CSOPORT-ban a művészet maga mondta ki ezt a titkot azzal, hogy a legmagasabb rendű szépséget a halálban ábrázolja, és ezt a nyugalmat, amely csak az isteni természet sajátja, a halandó számára azonban elérhetetlen, úgy mutatja be, mint amit a halandó a halálban nyer el, mintegy azt érzékeltetvén, hogy a szépség – a halandó ember vonatkozásában – mint a legmagasabb rendű életbe való átmenet, szükségképpen mint halál jelenik meg.”⁷¹ A halál nyugalomában elért szépség, a meghalás nagyszerű pillanatában a legmagasabb rendű életbe, mint szépségbe való átmenet idézi a LAOKOÓN példáján kifejtett „*edle Einfalt und stille Grösse*”-t. A NIOBIDA-CSOPORT mellett valóban a LAOKOÓN az, amelyik a leginkább megfelel e művészetelméleti előfeltevésnek a szobrászat lényegéről. Nem véletlenül osztja Schelling Winckelmann nézetét a LAOKOÓN-nal kapcsolatban.⁷²

Az antik szobrok éjszakai fölkeresésének gyakorlata tehát éppúgy, mint egyes művészetelméleti fejtegetések a felé a különös, sőt groteszk következtetés felé vezetnek, hogy a görög életteljesség klasszikus csodálata tudattalanul és tudatosan is a halott, az élettelen felé fordul. Schelling gondolatát követve azt állíthatnánk, hogy már a plasztika paradigmaticusságában benne van ez a lehetőség – amelyet azután megerősít az a tény, hogy ez a szobrászat már maga is klasszicista másolóművészet, hacsak nem éppenséggel hamisítvány vagy antiknak vélt modern alkotás,⁷³ továbbá jól mutat az az ízlésirány is, amely a halálos témák felé fordul. Ez a tendencia Winckelmann-nál még öntudatlan. Mengs hamisított GANYMÉDÉS-ének csodálata ellenére óvakodott volna attól, hogy az igazi szépségnek ezt a transzcendenciáját „halál”-nak nevezze, noha egyes szoborleírásaiban éppúgy nyilvánvalóan ezt a „mögöttest” fedte el, mint MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ében. Ez utóbbiban sajátos indoklását olvashatjuk Winckelmann választatásának, hogy ti. miért éppen a görög művészetet tartja a legtokéletesebbnek és nem az egyiptomit, mint Caylus, nem a rómaid, mint Piranesi, nem is az etruszkot, mint Eustace és mások. Az egyiptomiaktól való idegenkedését azzal magyarázza, hogy nemcsak a termetük, a testük volt természettől fogva csúnya, de a gondolkodásuk is: nem ismerték az örömet, a zenét, a táncot, kedélyük *melankolikus* volt, s ezenfelül

sajátos vallásuk, *halottkultuszuk* is megakadályozta őket abban, hogy valóban mintaszerrű művészetet hozzanak létre.⁷⁴ Alább, az etruszk művészet tárgyalásánál részben ismétlődnek az érvek: az etruszkok nem alkothattak tökéleteset, csak túlzót, írja, mert *melankóliában* szenvedtek, amely ugyan napvilágra hozza a gondolkodás mélységét és a szenvedélyeket, de a szépséghez szükséges szelidséget nem. Emellett főleg a vallásuk – ismételten a halottkultusz! – akadályozta meg őket abban, hogy szépet alkothassanak.⁷⁵ A történet iróniájához hozzátartozik, hogy amit Winckelmann etruszknak minősített, azok jószerevel archaikus görög alkotások voltak.⁷⁶ Az utána következő nemzedékek éppen ezt az elfedést tudatosítják: Solger a görög istenszobrok *melankóliáját* csodálja,⁷⁷ Creuzer és később Bachofen a *halottkultuszhoz* kapcsolódó szimbolikus látásmód művészetformáló erejét hangsúlyozza, Hölderlin és Friedrich Schlegel pedig azt a *gondolati mélységet* emeli ki, amely – Winckelmann szerint a szépséggel ellentétben – tragikus művészetet teremtett.⁷⁸

Amikor Schelling a NIOBIDA-CSOPORT-ban a szobrászat önábrázolását méltatta, vagyis azt, hogy a szobor témája egyszersmind azonos a szobrászat örök dilemmájával (élet és halál, anyag és forma örök paradoxijával), nyilvánvalóan gondolhatott a megjelenített mítoszra is, miszerint Niobé halálos fájdalomában kővé dermed. A végtelen isteni létnek a halott formával való szobrászi egysége a mitikus történet önreflexiók szintjén, azaz amennyiben itt a szobrászat az ábrázolt mítoszban valójában önmagára reflektál, pontosan ellentétes Winckelmann (vagy August Wilhelm Schlegel) pygmalióni hasonlatával. Nem a kő elevenedik meg a szobrász pygmalióni tette nyomán, hanem az élet merevedik meg az anyagban – a fájdalom, a haldoklás határhelyzetében. E folyamatot látta Anselm Feuerbach a LAOKOÓN-ban is, hogy ti. a legmélyebb fájdalom merevségbe megy át, a harag pedig *hidegen* elnémul az ajkon.⁷⁹ Laokoón nemcsak testileg, de lelkében, szellemében is haldoklik: „*A méregfog Laokoónban nemcsak az érzéki életet sebezte meg. Együttal eltalálta a bűnösségét és ártatlanságát egyaránt elevenen tudó szívben is a halálos pontot.*”⁸⁰ Ám ha a LAOKOÓN ugyancsak a szobrászat önreflexiójává lép elő, akkor mennyivel inkább a Medúza kővé meredt maszkja: „*A RONDANINI MEDUZA csupán egy maszk, maszk egy haldoklónak az arcvonásával, azaz egy igazi facies hippocratica! Ámde mégis milyen sokféleség, milyen titokzatos teljessége az életnek sűrűsödik össze a halál pillanatában ebben a szűkös térben, egyetlen fej néhány vonásában! Az egész fej előrebillentésében van valami merevség és tompaság. A szellem fénye kialvóban van. Szelid visszfénye azonban még visszatükröződik a szépen formált homlok felületén. A besüppedő orcában még sejtjük a vonzó ifjúság virágzó teljességét. A buja ajkak még élet után sóvárognak: de már csak az utolsó lehelet számára nyílnak meg. A szájszögletben már a halál mosolya ráng.*”⁸¹ Ez a halálos, nemcsak a rá pillantó tekintetet kővé meresztő, de már önmaga is kőmaszkká merevedett Gorgó Feuerbach szerint étellel teljes, az örökifjú lét időtlenségével teljes, akárcsak a BELVEDEREI APOLLÓ örök tavaszú ifjúsága, amelynek ideális tekintetében Welcker Jahn nyomán a Gorgó maszkjára vélt ráismerni.⁸²

Vajon ismét arról van-e szó, hogy egy modern művészetelméleti dilemmát vetítettek vissza a görögségbe, mint az ideális mezítelenség esetében? És vajon pusztán teória-e ez, vagy megfelel neki a neoklasszicista szobrászat valamely törekvése? Erre a kérdésre szakszerű válasz csak a művészettörténet adhat, egy példát azonban érdemes megemlíteni. Antonio Canova szobrai szokás a szobrászat önreflexiójával magyarázni, amelyek eszerint tematikusan is reflektálnak arra, hogy az élet mint legfőbb szépség csak a halálban ábrázolható. Szép nőalakjai talán ezért emlékeztetik egyes értelmezőit (például Cesare Brandit) Lót sóbálványává meredt asszonyára, vagy Hébé mosolyában

a vággyal együtt fölfedezni vélik azt a fagyos hűvösséget, amely egy holttestből árad!⁸³ És talán tudatosan is ezt a hatást célozza a mesternek az a titokzatos és sokak által kritizált technikai újítása is, miszerint viasszal kente be a márványfelületet.⁸⁴ Nem tudjuk persze, hogy Canova maga hogyan is látta valójában a görög műalkotásokat, hogyan és mennyire tudatosította a modern szobrászat különbözőségét. Művei mégis azt bizonyítják, hogy a modern művészet éppen a mássága által járul hozzá az antik művészet mind gazdagodó megértéséhez.⁸⁵

A görög művészet ideálja mint halálkultusz? Különös ez az önmaga ellentétébe fordulás. Ez a konklúzió azonban csak annyiban fordul szembe a művészet pygmalióni eredetének kiindulógondolatával, amennyiben ezt a megelevenítést immár a szobor nézőjének tartja fenn. „MI” vagyunk azok, akik által a halott szobor életre kel. A mi tekintetünk eleveníti meg a Gorgót. (Noha másfelől persze paradox módon az időtlen görög élet figyelmeztet minket a halandóságunkra.) A művészetnek ez a szubjektum-orientált felfogása kétségkívül részben reneszánsz örökség is, végső kifejlése pedig a Goethe-jelenség, akiben – úgy vélték – a görög élet maga testesült meg újra. Innen egy további lépés vezet ahhoz az ideológiához, hogy a németségben éled újjá az (egyéb-ként halott) hellenség, a németség szellemében elevenedik meg az antikvítás egésze: de ez már egy másik történet.

6. Ekphrasis

Mit látott Winckelmann és az utána következő nemzedékek a görög művészetben? Vajon látták azt is, amit lelki szemeikkel kerestek, azaz a megtestesült „istenséget” és „emberfölötti embert”, vagyis a hőroszt? Hogy Winckelmann mit látott, azt szoborleírásai mondják el. Az ekphrasis antik műfaj, már Pausanias is alkalmazta a Hellasba látogató első római „turisták” számára készült művében. Winckelmann felújítja ezt a módszert, mint fentebb kimutattuk az allé-goria, azaz az „ugyanarról” való *másként beszélés* értelmében: a beszéd és a kép más és más módon jeleníti meg a közöset, az ősképet, a mítoszt. A kortársak közül sokan vagy félreértették ezt a programot, és a sohasem intencionált egyezés lehetetlenségével támadták, vagy pedig azt a látást tették kérdéssé, ami az alapja, amit közvetít. Karl Philipp Moritz szerint a leírás mint módszer eleve elhibázott, mert szükségképpen megbontja a látvány egységét.⁸⁶ Az egyik időbeli, a másik pillanatnyi, érvelhetnénk tovább Lessing nyomán. De hát az adekváció – úgy vélem – sosem volt cél. A leírás is csak egy a közvetítések láncolatában. Alapvetően kérdőjelezi meg viszont Schelling a látást magát, azt, hogy egyáltalán látott valamit Winckelmann az antik művészetből. Schelling, aki egyébként elismeri, hogy sokat tanult Winckelmanntól, egyik ifjúkori tanulmányában azzal a kritikával illeti egész munkásságát, hogy Winckelmann látásából hiányzott a dolgokban munkálkodó eleven élet, a teremtő természet működésének érzékelése, s így csak halott formát, élettelen alakot volt képes meglátni.⁸⁷ Ez a kritika azonban nemcsak Winckelmannra vonatkozik, hanem általában is érvényes a modern nyugati emberre, aki pusztán „dolgokat” képes megpillantani, élettelen létezőket, azaz a pusztán meglévő, annak eleven szelleme, lénye(ge) nélkül. Ezért holt tárgy számunkra a műalkotás, mindenekelőtt a görög műalkotás, amely nem érthető meg az azt létrehozó eleven szellem nélkül, mivelhogy a görögök, velünk ellentétben, „mindenütt az elevenen működő lét (lényeg, Wesen) nyomát” érzékelték, „s ezáltal a természetből valódi istenalakok léptek elő”.⁸⁸

A modern ember elszakadt a természettől, s ezzel együtt a dolgokban, a természet egészében munkálkodó teremtő, életet adó szellemtől, következőképp mindig szak-

dék fogja elválasztani a görögségtől. Ezt a szakadékot nem lehet a szem révén, a látással áthidalni, hiszen éppen látni felejtettünk el azáltal – véli nemcsak Schelling, de több kortársa is. A görög plasztika az ártatlanság korának művészete, amelytől a modern embert végleg elválasztja a „bűnbeesés”, érvelt Herder, jól tudván persze, hogy a „paradicsomi ártatlanság” itt csak metafora, azt a birodalmat jelenti, amelybe nincs immár visszautunk, mert elállják azt az angyalok.

A winckelmanni leírásnak azonban nem célja a tiltott visszalépés. Csak ugyanarról akar beszélni, arról a közösről, ami a látvány és a beszéd mögött azonos. Nem a látvány felé közvetít, hanem, mondhatnánk, a „közvetítés felé” közvetít, a mi viszonyunkat közvetíti ahhoz, ami el van zárva a szemünk elől, ami a látványban magában eleve és mindenkor láthatatlan marad. Az ekphrasis ennyiben megmarad teológiai, illetve költői műfajnak, amennyiben, mint Hölderlin mondja, minden vallás „költészet”.⁸⁹ A tudomány eszméje ebben a korszakban megfért egy ilyen rokonsággal. A művészet modern sorsának iróniája rejlik abban, hogy ez a műfaj végül is az útikalauzokban talált igazi helyére. A winckelmanni leírás módszerét már a XVIII. század során átvette az akkoriban fellendült bedekkerirodalom, ami egyébként nem is állt távol eredeti gyakorlati hasznától. Hiszen már Winckelmann is azzal egészítette ki jövedelmét, hogy Róma antik emlékeihez kalauzolta a művelt vagy inkább kevésbé művelt, de pénzes angol turistákat.⁹⁰ Ha a vatikáni LAOKOÓN valóban az a szobor lenne, amelyet Plinius leírt, úgy is tűnhetne, hogy csak eredeti rendeltetéséhez tért ezzel vissza. Egy hipotézis szerint ugyanis a három rhodosi másoló „újjgazdag” megrendelésre dolgozott, túlzó, dekoratív stílusban és grandiózus méretekkel, egy olyan korszak műveltségpótlásra irányuló igényét elégítve ki, amelyik számára a művészet már múlt volt.

Ha a vatikáni LAOKOÓN nem azonos Plinius leírásával... Ha mégis van még szemünk, és különbséget tudunk tenni a remekmű és ama művészetpótló ideologikus allegória között, amely a Jeruzsálem bevételétől megittasult Titus palotájában állhatott például minden ellenszegülőnek, minden lázadó „Laokoónnak”... Ha e kételyekre még megoldást remélünk Byron felszólításától, „go see *Laocoon's torture*”...

Jegyzetek

1. Ebben a vonatkozásban elég arra a gyakorlatra hivatkozni, hogy Goethe, Karl Philipp Moritz, Humboldt, sőt angolok és franciák (például Barthelemy abbé, Chetwode Eustace és mások) Winckelmann művészettörténetével járják Itália antik műemlékeit, s gyakran még a tudósok is inkább átadják Winckelmann-nak a szót, ha az általuk látottak tolmácsolásáról van szó. (Így például Johann Friedrich Christ az *ABHANDLUNGEN ÜBER DIE LITERATUR UND KUNSTWERKE VORNEHMLICH DES ALTERTUMS* című munkájában, Lipcse, 1776.)

2. Johann Wolfgang von Goethe: WINCKELMANN. In: Goethe: A MŰALKOTÁSOK IGAZSÁGÁ-

RÓL ÉS VALÓSZERŰSÉGÉRŐL. Budapest, 1980. 119. De ugyanígy nyilatkozik Herder is a Winckelmann-émlékbeszédében, in: *SÄMTLICHE WERKE*, ed. Suphan, 1892, újrakiadva Hildesheim 1967. 8. k. 473. skk., továbbá Schelling is egyik 1807-es írásában: *ÜBER DAS VERHÄLTNIS DER BILDENDEN KÜNSTE ZU DER NATUR*. In: *AUSGEWÄHLTE WERKE*. Darmstadt, 1976. 8. k. 240.

3. Mengs, Sulzer és mások mellett érdemes hivatkozni Francesco Milizia művére: *DELL'ARTE DI VEDERE NELLE BELLE ARTI...* 1781.

4. Wolfgang Schadewaldt: WINCKELMANN UND HOMER. In: *HELLAS UND HESPERIEN*. 2.

k. Zürich–Stuttgart, 1970. 37–77.; vele vitatkozik az újabb szakirodalomban például Markus Käfer, aki szerint Winckelmann módszeressége vezetett új látáshoz. (WINCKELMANN'S HERMENEUTISCHE PRINZIP. Heidelberg, 1986.)

5. I. m.

6. Ezt a következtetést Schelling az alábbiakban majd jelzett Winckelmann-kritikája miatt nem explikálja, noha az idézett megállapításából következik. Központi szerepet játszik ez a tézis Nikolaus Himmelmann Winckelmann-értelmezésében: WINCKELMANN'S HERMENEUTIK. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, 1971. 12. sz. Továbbá M. Käfer idézett könyve is.

7. I. m. 11.

8. J. J. Winckelmann: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. Budapest, 1978. 91. Az idézet Timár Árpád fordítása.

9. Karl Philipp Moritz: REISEN EINES DEUTSCHEN IN ITALIEN IN DEN JAHREN 1786 BIS 1788. In: WERKE, hrsg. von Horst Günther. 2. k. 415.

10. Herder, i. kiadás, 8. k. 11.

11. I. m. 77.

12. Bár meg kell jegyezni, hogy Winckelmann egy helyütt a szép iránti érzéket a gipszlenyomat készítéséhez, a *letapogatáshoz* hasonlította. A „tapintás” is közvetítő tehát? (Winckelmann: SÄMTLICHE WERKE. 1825. 1. k. 241.)

13. Közismert példa erre Goethe idegenkedése Paestum romjaitól. De ugyanígy említhetnénk azt a tényt is, hogy míg az Accademia gipszeit Velencében mindannyian meglátogatták, a híres Grimani-gyűjtemény görög *koréiról* egyikük sem tesz említést.

14. Goethe, i. m. 125. sk.

15. Lásd P. P. Bober–R. O. Rubinstein: RENAISSANCE ARTIST AND ANTIQUE SCULPTURE. Oxford–London, 1986. 152. Vannak, akik a brüsszeli Laokoón-fejet, a klasszika korában sokak által megcsodált híres Arenberg-fejet is Michelangelónak tulajdonítják. (Michelangelo tehát mint kopista, mint másolóművész?!) (Irene Favaretto: LA TRADIZIONE DEL LAOCOONTE NELL' ARTE VENETA. Venezia, 1983. 83.)

16. Margaret Bieber: LAOCOON. THE INFLUENCE OF THE GROUP SINCE ITS DISCOVERY. New York, 1942. 7., részletesebben: Luigi

Beschi: COLLEZIONI D'ANTICHITÀ A VENEZIA DI TIZIANO. In: AQUILEIA NOSTRA. 1976. 2–43., hivatkozott oldalak: 27–29.

17. Hogy Laokoón mennyiben „pogány” alak, és mennyiben keresztényesíthető, erről Winckelmann értelmezése után is újralobban a vita. Herder szerint például Winckelmann túlzottan pogánynak tekinti Laokoónt – mondhatnánk a reneszánsz adaptációval szembe fordítva: Herder, i. m. 106.

18. A karikatúra jelentéséről a szakirodalom csak nagyon óvatosan nyilatkozik. Bieber például az „anatómia” kritikáját látja benne, mások inkább egy „kultusz” kritikáját. (Bieber, i. m. 7.)

19. Idézi: Carl Justi: WINCKELMANN UND SEINE ZEITGENOSSEN. New York, 1983 (első kiadás: 1898). 1. k. 492.

20. J. J. Winckelmann: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. Budapest, 1978. 91.

21. Lord George Byron: CHILD HAROLD. IV. 160. Magyarul: Vagy térj be a Vatikánba, és nézd meg, Laokoón gyötrelme hogyan ruházza fel méltósággal a szenvedést – az apai szeretetet és a halandó haláltusáját egy halhatatlan türelmével elegyítve.

22. G. E. Lessing: LAOKOÓN. Fordította Vajda György Mihály. Budapest, 1963.

23. Látás és hallás különbségének lessingi abszolutizálását és ezáltal a Winckelmann-nal folytatott vita félrecsúszását elemzi M. Käfer is, bár Lessing álláspontját illetően túlzottan elfogult. Azt, hogy Lessinget csak egy hatásesztétikai kérdés foglalkoztatja, és a képzőművészetek számára bizonyos értelemben közömbösek, már az is mutatja, hogy egy szobrot választ a festészet problémájának elemzéséül, továbbá nem veszi észre azt, hogy kérdésfelvetése (miért nem kiált Laokoón a szobron, noha az AENEIS így írja le) ellentmond látás és hallás általa tett alapvető megkülönböztetésének. Mint Schopenhauer később megjegyzi: a szobrászat lényegileg néma művészet, tehát elhibázott a kérdés. (L. erről: Horst Althus: LAOKOON. STOFF UND FORM. Bern, 1968. 100.)

24. Így Herder is, a KRITISCHE WÄLDER-ben. In: SÄMTLICHE WERKE. Ed. Suphan. 3. k. 11. skk, továbbá Ludwig Fernow is: RÖMISCHE STUDIEN. 1–3. k. Zürich, 1806. 1. k. 417. skk.

25. Christ, i. m. 230.

26. Christ, i. m. 230.

27. Fr. Schiller: VÁLOGATOTT ESZTÉTIKAI ÍRÁSOK. Budapest, 1960. Az idézetet Székely Anna fordította, 69.
28. I. m. 73.
29. John Moore: A VIEW OF SOCIETY AND MANNERS IN ITALY. London, 1790. I–II., idézve: II. 17.
30. „Ámbár a LAOKOÓN ÉS FIAI az összes antik szobornál kifejezőbb az ábrázolásban, mégsem több a szenvedés általános kifejezésénél: ezt a szenvedést inkább a test vonaglása és kicsavarodása fejezi ki, mint a jellemzés. Az egyik legutóbbi publikációban megjegyzték, hogy sokkal nagyobb érdekltséget kelthetne a nézőben, ha az apa figyelmét a szoborcsoporton belül jobban lekötne gyermekeinek sorsa, mint a saját szenvedése. És bár a megfigyelés olyan személytől származik, aki a legnagyobb tekintéllyel rendelkezik a művészetekről alkotott vélemény dolgában, mégis azt gyanítom, hogy az ilyen finom kifejezés aligha e művészetek területe” – írja Reynolds. (Sir Joshua Reynolds: THE LITERARY WORKS. London, 1819. I–III., idézve: II. 22.) William Beckford nézeteihez és Nollegen kópiáihoz lásd Francis Haskell–Nicholas Penny: TASTE AND THE ANTIQUE. New Haven–London, 1981.
31. I. m. 2. k. 380. sk.
32. Noha az újabb Heinse-irodalom – mindekenélőtt Max Baeumer alapvető munkái – részletesen elemzi Heinse görögségképeinek újszerűségét, a LAOKOÓN-interpretáció vonatkozásában ezt nem ismerték fel. Mind Justi, mind Bieber elmosza a különbségeket, sőt Himmelmann könyve is az „utópia” fogalmával jószerével csak összekapcsolja Heinsét Winckelmann-nal. (Nikolaus Himmelmann: UTOPISCHE VERGANGENHEIT. ARCHÄOLOGIE UND MODERNE KULTUR. Berlin, 1976.)
33. Wilhelm Heinse: ARDINGHELLO ODER DIE GLÜCKSELIGEN INSELN. Potsdam, 1963. 268. sk.
34. P. B. Shelley: NOTES ON SCULPTURE. In: THE COMPLETE WORKS. London–New York, 1965. VI. 310.
35. CORINNE. VIII. 2.
36. August Wilhelm Schlegel: VORLESUNGEN ÜBER SCHÖNE LITERATUR UND KUNST. Heilbronn, 1884. 143.
37. Az olasz kiadásra hozzáférhetlensége miatt sajnos nem utalhatok, így a franciára vagyok kénytelenem hivatkozni: MUSÉE PIE-CLEMENTIN. Traduit par Sergent Marleau. 1–7. k. Milano, 1819. 264. skk.
38. Idézi Justi, i. m. I. 495.
39. L. erről: L. P. Ettlinger: EXEMPLUM DOLORIS. REFLEXIONS ON THE LAOCOON GROUP. In: ESSAYS IN HONOUR OF ERWIN PANOFSKY. Ed. by Millard Meiss, New York, 1961. 121–127., hivatkozott oldal: 122–123.
40. Gisela Richter: THE SCULPTURE AND SCULPTORS OF THE GREEKS. New Haven–London, 1929–1967 (5. kiadás). Szerinte eredetiről van szó, amelyik nem sokkal a pergamoni oltár után készült az i. e. II. században. A politikai értelmezés ellen és a sztoikus téma védelmében érvel Ettlinger idézett műve. A mű eredetijének hipotetikusán egy ugyancsak római festményt vél. Hogy a LAOKOÓN római mű, római eredeti, emellett érvel Ridgway. (B. S. Ridgway: ROMAN COPIES OF GREEK SCULPTURE: THE PROBLEM OF THE ORIGINALS. Michigan, 1984. 23.)
41. Bernard Andreae: LAOKOON UND DIE KUNST VON PERGAMON. Frankfurt am Main, 1991.
42. Az eredetiség és másolat kérdését mind Haskell-Penny, mind Sichtermann könyve nyitva hagyja. Sichtermann szerint nem egyezés műről van szó. (Hellmut Sichtermann: LAOKOON. Bremen, 1957.) Ennek ellenére a mű görög hatása mellett érvel a szerző! German Hafner azt igyekszik kimutatni, hogy a vatikáni szoborcsoport nem azonos a Plinius által leírt művel, hanem egy „másik” LAOKOÓN. (DIE LAOKOON-GRUPPEN. EIN GORDISCHER KNOTEN. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen des Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 1992. 5. sz.)
43. Winckelmann sok helyütt kifejtett gondolata ez, megvan már a drezdai traktátusban is.
44. Quatremère de Quincy levele Antonio Canovának 1813. február 27-én. Venezia, 1885. De Quincy gondolatait részletesen tárgyalja Himmelmann is: Nikolaus Himmelmann: NUDITÄ IDEALE. In: MEMORIA DELL’ANTICO NELL’ARTE ITALIANA. A cura di Salvatore Settis, 1–3. k. Torino, 1986. 2. k. 168–178, hivatkozva: 205.
45. „Valószínűleg ez is egyik oka annak, hogy a szobrász Laokoón csodálatos alakját meztelenül ábrázolta, noha Apollónnak bemutatott áldozata közben lepték meg, következésképpen papi ornátusban kellett volna őt ábrázolni. Ez a tény azonban kevesebbet nyomott a latban más elvekhez képest. A művészetet

mi még nem becsüljük annyira, hogy elnyerje azt a szentséget, amit a görögök között élvezett, akik eltűntek, hogy mezítelenül ábrázolják őket, legyenek akár papok, törvényhozók vagy királyok.”

46. I. m. 132. sk.

47. SÄMTLICHE WERKE. 8. k. 19.

48. I. m. 25.

49. Ernst Langgloz: GRIECHISCHE KUNST IN HEUTIGER SICHT. Frankfurt am Main, 1973.

51. Alább így összegzi a modern és antik mezítelenség különbségét: „A görög alkotásokkal szemben a különbség éppen abban áll, hogy az antikvitás utáni művészetben a mezítelen férfialak csak mint Adám képmása tehet szert metafizikai szükség-szerűsége és realitásra. Adámként, aki nem a kegyelem állapotában mezítelen, mint a görög kuroszok, hanem a kegyelem híján mezítelen a bűnben és a szégyenben.” 55.

50. Az angol kiadásból hivatkozva: C. O. Müller: ANCIENT ART AND ITS REMAINS. MANUAL OF THE ARCHEOLOGY OF ART. Ed. Welcker, London, 1852. 383., 398. sk.

51. I. m. 245. skk.

52. I. m. 20.

53. Ugyanezt a pliniusi mondást A. W. Schlegel is idézi, i. m. 135.

54. William Blake: POEMS AND PROPHECIES. London, 1954. 287.

55. Roger Hinks szerint e kritikát főleg Winckelmann pontatlan szóhasználata okozta. Winckelmann ugyanis a mítikus jelentés-összefüggések egészét „allegóriának” nevezte, azaz sokkal szélesebb értelemben használta a fogalmat a szokásosnál. A mítikus és az allegorikus viszonyának tisztázatlansága azonban nemcsak Winckelmannnt jellemzi, hanem kortársait is. (Roger Hinks: MYTH AND ALLEGORY IN ANCIENT ART. London, 1939. 14. sk.)

56. DENKMAL JOHANN WINCKELMANNNS. 1778. I. m. 8. k. 457. skk., továbbá a plasztikáról szóló írás zárórésze is: „Ich kann sagen, daß die bildende Kunst eine beständige Allegorie sei, denn sie bildet Seele durch Körper.” I. m. 79.

57. I. m. 260. Az újabb Winckelmann-irodalom is védelmébe veszi az allegória tanát. Markus Käfer hivatkozott könyve mellett például Emilio Bonfatti újabb tanulmánya, amely szerint az allegória tana mintegy közepén, közvetítőként helyezkedik el a filozófia, a költészet és a vizuális művészetek között. (WINCKELMANN E LESSING OVVERO LE VICISSITUDINI DELL' ALLEGORIA. In: J. J. WINCKELMANN TRA

LETTERATURA E ARCHEOLOGIA. A cura di Maria Faucelli, Venezia, 1993. 55–82.) Hivatkozott rész: 68. skk.

58. Aloys Hirt cikke nagy hatást gyakorolt Goethére, Fernow-ra és a későbbi archeológiai irodalomra is. Idézi Fernow (RÖMISCHE STUDIEN. I. 428.), később Anselm Feuerbach is belőle indul ki. (DER VATIKANISCHE APOLLO. Nürnberg, 1833. 14.)

59. Aloys Hirt: ÜBER DIE BILDUNG DES NACKTEN BEY DEN ALTEN. In: *Schriften der k. Akademie*, 1821. Vö. továbbá: Gimmelman: NUDITÄ IDEALE. 208.

60. Canova esztétikai érzékéről tanúskodik a márványok eredetiségének és rendkívüli becsének azonnali felismerése. Szemének nagyszerűségéről tanúskodik a LAOKOÓN-ra vonatkozó megjegyzése is, rögtön észlelvén a barokk restaurálás tévedését: „l'antibraccio dovrebbe avvicinarsi alla testa” („az alkarnak közelebb kellene lennie a fejhez”). (William St. Clair: LORD ELGIN AND THE MARBLES. London, 1967; Irene Favaretto, i. m. 91.)

61. Vö. Justi, i. m. 497.

62. J. F. W. Hegel: ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK. Budapest, 1955. II. 338. Hegel nézete együtt halad az archeológiai irodalomban bekövetkezett fordulattal is. A LAOKOÓN kivitelezésének továbbra is méltott tökéletessége, finomsága, a mély anatómiai ismeretek csodálata mellett kezd uralkodóvá válni az a már A. W. Schlegel idézett kritikájában is uralkodó észrevétel, miszerint a szobor színpadias, hatásvadász, rafináltan célozza a nézőre gyakorolt bombasztikus hatást. Minden elismerése mellett ezért datálja Winckelmannhoz képest sokkal későbbre a LAOKOÓN-t Karl Otfried Müller. I. m. 129.

63. Lásd erről Kerényi Károly ma is aktuális elemzését: DAS ÄGÄISCHE FEST. In: HUMANISTISCHE SEELNFORSCHUNG. München–Wien, 1966. 116–149.

64. Részletesen leírja ezt az éjszakai látogatást Goethe is, Karl Philipp Moritz is, Herder is. (Goethe: ITALIENISCHE REISE. Hamburger Ausgabe, 11. k. 39. skk., Moritz, i. m. 2. k. 414., Herder: BRIEFE UND AUFSÄTZE ÜBER EINE REISE NACH ITALIEN, 1788–1789. Berlin, 1980, 110.)

65. Paul Wolters: DIE GLYPHTHOTEK IN MÜNCHEN. Illustrierter Führer. München, 1916. 36.

66. John Chetwode Eustace: TOUR THROUGH ITALY I–II. London, 1813. I. 297.
67. St. Clair, i. m. 171.
68. John Keats: ON SEEING THE ELGIN MARBLES című verséből. Radnóti Miklós fordításában: „*s az égi szenvedés vad hegyfokán / s mélyén is hallom: légy halálra kész*”. Szó szerint: Az isteni megpróbáltatás minden elképzelt orma és meredélye arra int: meg kell halnom.
69. Schelling művészetelméletének winckelmanni hatásokat mutató aspektusaira mutatott rá Fabrizio Cambi: IMITAZIONE E IDEALITÀ NELLA FILOSOFIA DELL' ARTE DI SCHELLING. In: J. J. WINCKELMANN TRA LETTERATURA E ARCHEOLOGIA. 83–98.
70. Schelling: A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJA. Fordította Zoltai Dénes, Budapest, 1991. 311.
71. I. m. 317.
72. I. m. 301–317. Ugyanigy a TORZÓ és az APOLLÓ vonatkozásában is.
73. Az antiknak vélt műalkotások egy részéről később kiderült, hogy hamisítvány vagy pedig modern alkotás, mint például az Arenberg-fej.
74. GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTUMS. Darmstadt, 1972. 46. skk.
75. I. m. 88. sk.
76. A MONUMENTI INEDITI korszakalkotó jelentőségét ezek a tévedések természetesen nem befolyásolják. Azonban megvilágítják Winckelmann előfeltevéseit. Az etruszknak minősített görög művekből említ néhány példát Peter C. Bol: FORSCHUNGEN ZU VILLA ALBANI. Berlin, 1989. 1–2. 4. Pl. 81. sz.
77. F. K. Solger: NACHGELASSENE SCHRIFTEN UND BRIEFWECHSEL. 1–2. k. Heidelberg, 1973.
78. Fr. Schlegel: ÜBER DAS STUDIUM DER GRIECHISCHEN POESIE. In: PROSAISCHE JUGENDSCHRIFTEN. Ed. J. Minor, 1–2. Wien, 1906.
79. Anselm Feuerbach, i. m. 55.
80. Uo.
81. I. m. 61.
82. F. G. Welcker: KLEINE SCHRIFTEN ZUR GRIECHISCHEN MYTHOLOGIE, KUNST- UND LITERATURGESCHICHTE. Alberfeld, 1867. 212–214.
83. Idézi Mario Praz: ON NEOCLASSICISM. London, 1969. 147.
84. Erről a technikáról megrökönyödéssel számol be Fernow, i. m. I. 92.
85. A modern művészet többet mutatott meg a görög művészetből, jobban hozzájárult a megértéséhez, mint a tudomány, éppen a más-sága által, állítja Ernst Langgloz. (I. m. 29.)
86. I. m. 2. k. 415.
87. Schelling: AUSGEWÄHLTE WERKE. 8. k. 237. sk.
88. I. m. 238.
89. A görög ideál, mint arkhé és őskép nem annyira platonikus, mint inkább teológiai jellegét egyik korábbi írásomban is hangsúlyoztam. (A GÖRÖGSÉG IDEÁLJA A XVIII–XIX. SZÁZAD FORDULÓJÁN. *Holmi*, 1994. március.) Vallás és művészet rokonsága a korszak egyik alapeszméje. Hölderlin mellett Heinse, F. Schlegel és mások is képviselik. Sőt a tudomány egyes művelőit is mintegy vallásos erő hajtja a görög művészethez, mintegy kultusként művelik tudományukat, munkásságuk is ezen kultuszok különbségével jellemezhető metaforikusan, állítja Welcker, aki Winckelmann Narkissos-kultuszával Zoëga Kybelékultuszát (panteizmusát) állította szembe. F. G. Welcker: ZOËGAS LEBEN. Stuttgart–Tübingen, 1819. I–II., hivatkozva II. 383–385.
90. Justi, II. 197. skk.