

Bagi Zsolt

KLASSZICIZMUS ÉS MODERNITÁS¹

A klasszicizmushoz² a legritkább esetben asszociálódik a konstruktivizmus képzelete. Már az elnevezés is valaminek (a „klasszikusnak”, ami jobbára a görög-római műveltség egy sajátos interpretációját jelenti) a megőrzését sugallja, nem pedig valaminek a létrehozását. Mégis, a klasszicizmus speciálisan *modern*³ kulturális jelenség, azaz értelmezése elválaszthatatlan attól az ellentétől, amely a modernitást az antikvitástól elválasztja. Modernitás nélkül nincs klasszicizmus: ez első pillantásra világos. De vajon létezik-e modernitás klasszicizmus nélkül? Ez a kérdés már korántsem annyira gyorsan eldönthető. Ha a modernség eredetének a klasszicizmust tartjuk (ami a művészettörténetben, el-lentétben az irodalomtörténettel, meglepően gyakori jelenség), akkor olyan kezdettel van dolgunk, amely a maga feladatát eleve ismétlésként gondolja el. Ebből a szempontból lényegtelen ugyan, hogy „tragédiáról vagy bohózatról” van-e szó,⁴ azaz, hogy az ismétlés autentikus konstrukcióként vagy inautentikus reprezentációként értelmezhető, mégsem lehet meglepetés számunkra, ha a klasszicizmusban mind a kettőt megtaláljuk. Éppenséggel ebben láthatjuk az első valóban modern jegyét e fogalomnak. Reprezentáció és konstrukció a modernitásban mindig bensőségesen fonódik össze. Nem mintha a békés együttélés lenne rájuk jellemző, hanem mert mindig e kettős vagy meghasonlott módon definiálják a modernitás történetiségét.

Kétségtelen tény, hogy a reprezentatív művészet – e szó minden értelmében – a legmagasabb fokra jut abban a korban, amelyet vizsgálni szándékozunk. Ennek ikonikus alakja XIV. Lajos kegyeltje, az a Charles le Brun, akire már az „udvari festő” hagyományos címe sem látszik alkalmazhatónak. Befolyása, vagyona és társasági státusa annyira túlnő azon a szerény címen, amellyel Poussint még oly nehezen és oly rövid időre sikerült hazacsábítani Rómából, valódi szellemi otthonából. Le Brun – aki Vouet műhelyéből indult, Perrier tanítványa lett, majd Poussinhez is közel került, és vele tartott, amikor az visszatért Rómába 1642-ben – számtalan pártfogót szerez, jellemző módon ezek közül a legfontosabbat, Nicolas Fouquet-t (akinek pompás vaux-le-icomte-i kastélyát ő díszíti) abban a pillanatban hagyja magára, mielőtt az éppen kegyvesztetté válna, vele szemben a leendő új államminisztert, Colbert-t támogatva. Colbert – aki kétségkívül a napkirály udvarának legfontosabb, legtehetségesebb és legkíméletlenebb politikusa – felismeri Le Brun valódi képességét a politikai reprezentáció megteremtésére, az ő támogatásával megszerzi az újonnan alapított festészeti és szobrászati akadémia elnöki posztját, majd lassacskán minden lényeges tisztséget és megbízást, amelyet a formálódó francia abszolutizmus egyáltalán nyújthat, hogy végül létrehozza a gobleins-i manu-faktúrát, amellyel valóban ipari szintre emeli a műalkotások újratermelését. Le Brun személyében reprezentálja illúzió és hatalom, reprezentáció és reprodukció klasszikus összefonódását. Nem mondanánk, hogy ő a barokk hatalom legfontosabb képviselője – éppen mert az ő hatalmi szerepe túlságosan is *átlátszó* –, de tökéletes szimbóluma; noha stílusában többnyire jellemzően klasszicista marad, politikai ideológiája híven tükrözi a barokk kort. És valóban, az ilyen beállítottság nagyon is jól ismert a későbbi klasszicizmusokban is. Gondoljunk David meglepő politikai túlélőképességére vagy az

„akadémizmus” szerepére a XIX. századi festészetben, olyan festőóriást is beleértve, mint Ingres.

Elég azonban egy pillantást vetnünk két híres képre, Poussin önarcképére és Le Brun portréjára, amelyet Nicolas de Largillière készített (mindkettő a Louvre-ban látható), hogy világossá váljon, a klasszicizmus mennyire kétarcú. Sőt éppen David vagy Ingres esetében a legfeltűnőbb, hogy e két arc egyszerre is jelen lehet egy-egy klasszicista festő munkásságában. Poussin arca a képkeretek keretébe foglalva az illúzió tökéletes tagadása. Egy („angyal”) festő, aki nem illúziót hoz létre, hanem képeket. Szikár és lényegre törő, híjjával a hatalmi reprezentáció minden elemének. Largillière képe ezzel szemben a festőfejedelem reprezentációja. A környezetében lévő műtárgyak nem Le Brun *munkájának* eredményei, hanem mintegy *attribútumai* vagy „nevei” (ahogy Isten attribútumai az isteni nevek). Ne értsük félre: Poussin a legkevésbé sem volt érzéketlen a földi javak iránt, elég, ha felületes pillantást vetünk a leveleibe, hogy láthassuk, mennyire fontos számára az a díjazás, amelyet munkáiért kap. Mégis ebben is hagyományos szerepet játszik: az iparosságból és céhszervezetből még csak éppen kinőtt francia festészet képviselőjéét. Ha Velázquez valóban sohasem tekintette magát festőnek, éppen mert túlon túl arisztokrata volt hozzá,⁵ akkor Poussin még a legjobb társaságban is mindig iparos maradt. De ez az iparosattitúd a művész szerepének a lehető legöntudatosabb vállalását tette lehetővé számára, azt, hogy tevékenységét mint alkotást, mint produkciót tekintse, ne pedig mint reprezentációt. Éppen ezért az ismétlés mint „tragédia” nem az azonosként való újraalkotást jelenti, hanem éppenséggel a lényegi értelemben vett újítás (az utánozhatatlanság) ismétlését.

Le Brun a másik oldalon viszont magát a művészlétet tette fejedelmivé. Talán legnagyobb műve önmaga ikonjának megteremtése. Míg Velázquez az udvari ember (*il corteggiano*) régi arisztokratikus világában élt, és ezért a festészetet művelhette csak a festészetért, addig Le Brun a francia abszolutizmus valódi kulturális miniszterévé vált, Colbert államminiszterrel versengett a centralizáció megteremtésében. Így a művészet önmagábanvalósága – akár poussini formájában, azaz produkcióként felfogva, akár velázquezi értelmében, azaz *l'art pour l'art*-ként felfogva – teljesen megszűnt. A művészet egyszerűen a hatalom reprezentációjává vált, egy olyan hatalomé, amely messze meghaladja azokat a kereteket, amelyeket az uralkodó személye egyedül biztosíthatna. Iparivá vált hatalom, amely magát nagyüzemben (bár még manufaktúrális keretek között) termeli újra.

Ha e megkülönböztetés – reprodukív és konstruktív ismétlés között – másik oldalát vizsgáljuk, első pillantásra megoldhatatlan problémába ütközünk: mit is érthetünk egyáltalán konstruktív ismétlésen? Nem *contradictio in adiecto* ez a fogalom? Michael Fried egy Winckelmannról szóló írásában elemezte a GONDOLATOK A GÖRÖG MŰVÉSZET UTÁNZÁSÁRÓL-t, és felvetette, hogy a winckelmanni klasszicizmus szigorúnak tűnő értékterhelt megkülönböztetése modern és görög művészet között, ahol a modern művészet egyetlen lehetősége a görög másolása, valójában korántsem ennyire egyszerű, és terhelt egy harmadik korszak vagy nézőpont „pótlékával”.⁶ Ugyanis Winckelmann követendő példaként a görögység utánezására olyan itáliai mestereket jelöl meg, akik maguk is modernnek, mégis képesek voltak „utánozhatatlant” alkotni.⁷ Michelangelo, Raffaello és Poussin mivel az utánozhatatlant utánozzák, maguk is utánozhatatlanná válnak. Tulajdonképpen itt minket nem is ennek az állításnak a tényszerű igazsága vagy hamissága érdekel, hanem az a tanulság, amit a klasszicizmus *fogalma* számára hordoz. A klasszicizmusnak valójában minden formája szembe találja magát a modernitás problémájával, és ez ko-

rántsem a véletlen műve: éppenséggel maga a klasszicizmus fogalma, azaz a klasszikusnak a modernnel való kritikai szembeállítás az, ami egyáltalán tudatosítja a modernség állapotát. Valóban modern csak az lehet, aki belátja saját szituációja és a klasszikus szituáció közötti különbséget. Ez a belátás hozza létre a harmadik elemet a klasszicizmus önmeghatározási modelljében: valójában nem egyszerűen a klasszikus és a modern szembeállításáról van szó, hanem kétféle modernség, egy öntudatlan és egy öntudatos létrejöttéről. A modernség öntudatos formája az, amelyik a klasszicizmus szerint egyedül képes a művészet saját feladatának teljesítésére.

Az ismétlés tehát a klasszicizmus fogalmának első és legmeghatározóbb konstituense. Még sokkal nagyobb joggal, mint a „reneszánsz”,⁸ a klasszicizmus kérdéssé teszi a modern művészet *eredetét* (és egyben az eredet modern fogalmát). A modernitás ugyanis az újjászületéssel kezdődik. Csakhogy míg a reneszánsz művészet történeti modellje kettős (a mai művészetben újjászületik az antik művészet), addig a klasszicizmus történeti modellje tartalmaz egy „harmadik elemet”. Tartalmazza az öntudat reflexív mozzanatát, a magáért való klasszikust. De ennek a harmadik elemnek eme „közvetítése” – szemben Hegel magáért valójával – nem csupán a totalitás egységét hozza létre, nem csupán a modernitás önmagára zárulása annak öntudatában, hanem egyszerre annak meghasonlása is: a modern művész el van választva az antik görögség utánozhatatlan idealitásától, de *mégis* képes maga létrehozni az idealitást, ismételni az ismételhetlent. Az elválasztottság tudata és a létrehozás képességének (a „Mégis”)⁹ tudata egyszerre jelenik meg benne. Éppen a magáért való elem az, amely egyszerre önmagára és önmagán túlra mozdítja a klasszicizmus fogalmát. Egyszerre zárja magába mint önreflexió, és teszi meghasonlottá mint konstruktivitás.

Ez a kettősség teszi a konstruktivitás fogalmát a klasszicizmusban lényegi módon összetetté. Ha a konstruktivitás egyszerűbb fogalmát keresnénk (azaz az „új” létrehozásának fogalmát), elveszítenénk a klasszicizmus önreflexív mozzanatát, azt, amely kimondja, hogy minden konstrukció saját esetlegességének belátásán keresztül válhat csak valóban konstruktívá. Minden klasszicizmus célja az ideális (az ideális szépség) létrehozatala, de az ideális per definitionem létrehozhatatlan, sőt „utánozhatatlan”, legalábbis utánozhatatlan a modernitás művészete számára. Miképpen lehetséges, hogy vannak modernnek, akik mégiscsak létrehozták az idealitást, és maguk is utánozhatatlanná váltak? Csakis oly módon lehetséges, hogy ők a *saját* idealitásukat hozták létre, egy relatív abszolútumot, egy különös totalitást.

Poussin számára nyilvánvalóan nem állt rendelkezésre az a nyelv, amelyen megfogalmazhatta volna a konstruktivitás ilyen alapelveit, nem csodálkozhatunk hát, hogy kortársai egy része, sőt a művészettörténet kanonikus véleményei sem látták azt meg benne. Ez azonban nem jelenti, hogy ne tette volna azt, amit nem fogalmazott meg. Poussin minden képén az időtlen megragadására törekedett, de azt szigorúan az időtlen idealitás konstrukcióján keresztül érte el.

Valószínűleg nem tűnik nyilvánvalónak a XVII. században a modernitás nyomait kutatni, hiszen bármennyire szokás is mondjuk Descartes esetében annak megalapozására utalni, bizonyosnak látszik, hogy koherens módon nem beszélhetünk modernitásról a XVIII. századig. De ez nem zárja ki, hogy bizonyos mozzanatok ne születtek volna meg már jóval előbb az európai kultúrában, olyan mozzanatok, amelyek nem egyszerűen modernnek, hanem amelyek nélkül a modernitás elgondolhatatlan. Bizonyos értelemben már Riegl felhívta a figyelmet a klasszicizmus kora (a barokk kora) elméletének valóban modern mozzanataira – a DIE ENTSTEHUNG DER BAROCKKUNST IN ROM szubjektivi-

vizusként írja le a barokk kort, amely szemben áll a reneszánsz természet adta művészlétével –, ám a klasszicizmus szerepét ebben kisebb megszorításokkal teljes egészében konzervatívnak tekinti, azaz problémátlanul átveszi az „akadémizmus” pejoratív értelmét.¹⁰ Panofsky volt az, aki olyan elbeszélést hozott létre, amely a klasszicizmusban találta meg a modern művészet megszületésének zálogát, a barokk korának riegli szubjektivistá fordulatát újraértelmezve. Szerinte ez az a pillanat a művészet történetében, amikor megszületik az *a priori* törvényadó művészeti forma elmélete, azaz maga a modern művészetelmélet. Igaz, nem egy csapásra, előkészíti a manierizmus és a reneszánsz neoplatonizmus, de mégiscsak az idea klasszicista elmélete az, ahol a forma tapasztalatot megelőzően adott és konstitutív (transzcendentális törvényadó) szerepe létrejön. A reneszánsz természetutánzás problémátlan szubjektum-objektum viszonya után az első valóban transzcendentálfilozófiai pillanat az európai kultúrában Kant megelőlegezése a klasszicizmusban. Az IDEA olyan művészettörténeti elbeszélés, amely a fogalomtörténet szerény álarca alatt a modernitás megszületését követi nyomon: miként válik a művészi forma magánvalóságából a transzcendentális tudat törvényadó fogalmává. Csak ezen az alapon lehet megérteni azt a művészettörténeti szempontból legalábbis meglepő eredményt, amely a manierizmust juttatja a történetben kulcspozícióba: „*itt válik problémává a művészi ábrázolásnak mint olyannak a lehetősége. [...] a lényegileg új a szellemi hozzáállás megváltozásában áll, amely lehetségessé és szükségessé tette az említett hivatkozást [a skolasztikára]: a szubjektum és objektum közti szakadék immáron elkerülhetetlenül tudatosult...*”¹¹ És nem utolsósorban innen válik érthetővé a klasszicizmus felértékelődése, sőt a művészettörténeti elbeszélés főszereplőjévé válása is: „*csak a klasszicizmusban alakul ki az ideatan egy »törvényadó« esztétika értelmében: a klasszikával nem egy művészetről szóló normatív filozófia halad párhuzamosan, hanem sokkal inkább egy művészetért alkotott konstruktív teória...*”¹² Mindezek olyan eredmények, amelyek sem a stílustörténet, sem az ikonográfia nézőpontjából nem adódnak, vagy legalábbis nem adódnak közvetlenül. Ikonográfiai munkáiban Panofsky mindig is a neoplatonizmus jelentőségét hangsúlyozta, nem ritkán éppen a manierizmus kárára. Ironikus, hogy a fogalomtörténet, amely explicit teoretikus rendszerében az ikonográfiának alárendelve jelenik meg, valójában megkérdőjelezi az ikonográfiai kutatás eredményeit.

Ennek a munkának egyik jelentős újdonsága, hogy elutasítja a klasszicizmus teoretikus álláspontjának „utánzáselméletként” való definiálását. Bármennyire csábítóak legyenek is az Arisztotelész POÉTIKA-jára vonatkozó hivatkozások (elsősorban, de nem kizárólag a kor irodalmárainak körében), a klasszicizmus, úgy tűnik, egyáltalán nem érthető meg a miméziselmélet segítségével. Nem mintha nem lenne az jelen, mintha számúznunk kellene azt a klasszicizmus történeti szerepének megítélésékor, hanem azért, mert az utánzás kérdése messze összetettebb annál, mint első pillantásra látszik. Először is utánzásról két értelemben beszélhetünk, reneszánsz értelmében az utánzás nem más, mint a természet követése. „Klasszicista” értelmében az utánzás a „nagy mesterek” utánzása, elsősorban Raffaellóé. Noha a klasszicizmus első korszakának korántsem volt olyan kifejlett elmélete, mint később Winckelmanné, mind elméletében, mind gyakorlatában megjelenik az, hogy aztán a *querelle des anciennes et des modernes*-ben kulminálódjon. És éppen a *querelle* az, ami árnyékot vet a klasszicizmusnak a nagy mesterek utánzását hirdető elméletével versengő konstruktív elméletre. Az Akadémia dogmájává merevedő utánzás tulajdonképpen történeti esetlegességgként kerül ki győztesen a konstruktív elmélettel folytatott harcból. Le Brun hatalmas befolyása az, ami dogmá-

vá merevítí, így lesz a reprezentáció a konstrukció helyett az akadémizmust mindmáig definiáló attribútum.

Akármilyen nagy vonalakban tudjuk is itt csupán ezt a kérdést tárgyalni, megemlítendő, hogy az Akadémia korai időszakában két markánsan ellentétes elméleti irányzat létezett, amely a klasszicizmust megpróbálta definiálni. Egyrésről a később egyeduralgódóvá váló „utánzáselméleti” iskola Le Brunnel és Félibiennel, valamint a „perspektivista” iskola Abraham Bosse-szal és Fréart de Chambrayval, akik a művész feladatát elsősorban a matematikai tér- és alakkonstrukción alapuló „ésszerű” festészet megteremtésében látták.¹³ Ez utóbbi megközelítés – máshol lesz alkalmunk ezt kifejteni – valójában még a Bellori által képviselt „transzcendentálfestészet” koncepciójánál is radikálisabb következtetésekre enged jutnunk. A klasszicista festészet egy bizonyos áramlata (ideértve Poussint, Bosse-t, Sébastien Bourdont) nem egyszerűen „idealista” volt, hanem lényegében minden utánzáselmélet ellenében konstruktivista. Az utánzáselmélet újrafeltalálása, az (ideális) mesterek utánzásának dogmája árnyékba vetette ezt az elméletet. Még olyan festőket is, mint Poussin, aki kétségkívül a francia nemzeti kánon középpontja, és mint ilyen, megkérdőjelezhetetlen módon zseninek volt kikiáltva, az utóbbi elmélet alapján, Le Brun olvasatában értelmezték.

Az utánzáselméletnek ezzel a – diadalmas klasszicista – formájával azonban Panofsky nem foglalkozik. Elsődleges célja ugyanis, hogy a klasszicizmust a reneszánsz empirizmusmal szemben definiálja. Éppen ezért válhat számára központi jelentőségűvé Bellori könyve, hiszen ő egyenesen szembeállítja ideatanát az utánzáselmélettel: „*a természet annyira alatta marad a művészetnek, hogy [az antikok] bírálták az utánzó művészeteket és azokat, akik a testeket kiválasztás és Idea választása nélkül, mindenestül utánóznak*”.¹⁴ Az empirikus természetfogalom többé nem alapja és referenciája a festészet reprezentációelméletének, az idea referenciája meghaladja azt. Mégsem abban az értelemben haladja meg, mint a manierizmus esetében: nem válik szolipszisztikussá, nem az egyéni belátásnak kiszolgáltatott: az idea szubjektív, de általános.

Panofsky értelmezése szerint ugyanis a klasszicizmus egyszerre találja magát szembe két eltérő, ám egyaránt a művészet hanyatlásába torkolló irányzattal: „*nem csak a dipingere di manierától (a számunkra mind a mai napig használatos pregnáns értelemben) kellett őrizkednie, hanem ugyanannyira egy másik művészeti irányzat ellen is tiltakoznia kellett, amely számára éppen annyira kártékony, ellenkező irányú véglelet látszott jelenteni – és pedig a Caravaggio-féle »naturalizmus« ellen*”.¹⁵ A *dipingere di maniera* kifejezés éppen Bellori köre által kapja meg a „*fejből festés*”, azaz a természettől elrugaszkodott képzeti teremtmények festésének értelmét, amellyel szemben nagy valószínűséggel szintén itt születik meg a stílus fogalma, amely megőrzi az előző szubjektivistikus értelmét, de nem őrzi meg annak szolipszisztikus értelmét.¹⁶ Ezzel biztosítja, hogy az ideatan egyszerre legyen több, mint „naturalista” természetutánzás, és több, mint szubjektív relativizmus. A klasszicista idealizmus ugyanis a természet utánzása helyett annak idealizálását tűzi ki célul. Természetesen itt a reneszánsz festészet naiv empirizmusának természetét értve, amiről maga Panofsky mutatja ki, hogy teljesen független a vele párhuzamosan kialakuló reneszánsz filozófia neoplatonikus valóságfogalmától. Ha a naiv természetfogalmat idealizáljuk, persze még mindig csupán egy empirikus indukció talaján állunk, ám Bellori példái alapján a művészet mint magasabb valóság áll szemben a természettel, és annak hibáit az idea nevében kijavítja, ez már korántsem nevezhető induktív eljárásnak.

Panofsky történetének ugyan főszereplője az ideatan, azaz a törvényadó esztétikai szemlélet tana, konklúziója azonban mégiscsak a miméziselmélet és az ideatan kibékí-

tését célozza. Végző soron az utánzáselmélet és az idealizáció munkája (kanti értelemben értett) dialektikus antinómiáknak mutatkoznak számára: „Az »ideatan« és az »utánzási elmélet« közti művészetelméleti ellentét bizonyos értelemben a »leképezési elmélet« és a (legtágabb értelemben vett) »konceptualizmus« közti ismeretelméleti ellentétre hasonlít: mindkét esetben a szubjektum és az objektum iránti magatartását hol tiszta reprodukív leképezés értelmében, hol »velünk született ideák«-ból merítő értelmében, hol az adottból választó és választottat összefoglaló absztrakció értelmében magyarázzák; s mindkét esetben ezek között a különféle lehetőségek közötti ingadozás és az a feloldhatatlan nehézség, hogy az adott és az ismeret közötti szükségszerű megegyezést transzcendens instanciára való hivatkozás nélkül bebizonyíthassuk, egy »magánvaló« feltételezéséből magyarázható, amellyel az intellektuális képzelet, lett légyen akár csak puszta leképezés vagy független teremtmény, alapjában véve csak akkor egyezhet meg, és csak akkor kell megegyeznie, ha egy valamilyen értelemben vett isteni princípium biztosítja ennek a megegyezésnek a szükségszerű voltát. Az ismeretelméletben Kant ingatta meg ennek a »magánvalónak« a feltételezését, a művészetelméletben hasonló nézet Alois Riegl működésével tört utat magának. Amióta felismerni véltük, hogy a művészi szemlélet éppolyan kevésbé áll szemben egy »magánvalóval«, mint a megismerő értelem, sokkal inkább – ahhoz hasonlóan – eredményeinek érvényességében éppen azért lehet biztos, mivel maga szabja meg világa törvényeit, azaz semmiféle egyéb tárgyat nem birtokol, mint olyanokat, amelyek legelőbbben is benne konstituálódnak, számunkra az »idealizmus« és »naturalizmus« közötti ellentétnek, úgy, ahogyan a XIX. század végéig uralta a művészetfilozófiát és különféle köntösben (expresszionizmus és impresszionizmus, absztrakció és beleérzés) egészen a XX. századba menekítette magát, végző soron »dialektikus antinómiának« kell tünnie; mi pedig épp innen kiindulva fogjuk megérteni, miért mozgathatta meg ez az ellentét oly sokáig a művészetelméleti gondolkodást, és sürgetett mindig új és egymásnak többé-kevésbé ellentmondó megoldásokat. Ezeket a megoldásokat különbözőségükben megismerni és történelmi feltételeikből megérteni akkor sem lesz haszontalan a történelmi szemlélet számára, ha a filozófia a számunkra alapul szolgáló problémát olyanként ismerte meg, mint amely természeténél fogva elzárkózik a megoldás elől.”¹⁷

Panofsky munkája és az abban megalapozott elbeszélés nem egyszerűen alapvető belátásokat hordoz a mi problémánk megközelítéséhez, hanem elgondolásunk minden értelemben adása minden idők egyik legfilozofikusabb művészettörténéisének. Ennek ellenére éppenséggel kantianus nézőpontja – amely a hagyományos művésztörténeti koncepciókkal szembeni erejét adja – teszi azt számunkra elégtelenné. A modernitás megszületéséhez számunkra nem tűnik kielégítőnek a transzcendentális tudat (avagy művészi szemlélet) konstitutív munkájaként felfogni a művészetet. A modern művészet nem csupán törvényadó formák változatainak története, hanem elsősorban produktív formarendszerek megalkotása. Produkció, alkotás itt többet értünk, mintsem csupán új formák létrehozatalát. Problémamezők vagy kulturális összefüggés-horizontok termelését jelenti számunkra.

Szimptomatikus Panofsky kantianus előfeltevései szempontjából az a mód, ahogy egymással diszkontinuos viszonyban álló problémamezők számára „antinómiának” tűnnek, amelyek között természetük szerint lehetetlen dönteni, mivel teljességgel egyrangúak. Mintha a művészet csupán reprezentációelméleti kérdés volna, ahol a csatamezőn a transzcendentális dialektika feladata a harcoló felek kibékítése, elmagyarázva nekik, hogy valójában ugyanarról beszélnek. Mintha expresszionizmus és impresszionizmus ugyanazt jelentené, mintha az utak soha nem váltak volna el egyszer és mindenkorra. Panofsky a széplélek magabiztosságával látszik keresztülsétálni ezen a terepen, miközben maga hívja fel először és talán mind ez idáig legnyomatékosabban a figyelmet az áthághatatlan teoretikus és gyakorlati különbségekre.

Vajon mondhatjuk-e, hogy a miméziselmélet és az esztétikai értelemben véve törvényadó ideatan egy és ugyanannak a dolognak a két oldala, ha egyszer az utóbbi és egyedül az utóbbi az, amely lehetővé teszi, hogy problémává váljon „*a művészi ábrázolásnak mint olyannak a lehetősége*”? Ha valóban a klasszicizmusban jelenik meg a művész önkonstitúciójának a problémája, akkor nem szükségszerű ebben többet látnunk, mint a művészettérlemtudomány tevékenységének a *pendant*-ját, amely előbb vagy utóbb fel kellett, hogy bukkanjon azon az úton, amelyen a reneszánsz elindult? Valójában a természet utánzása tökéletesen más *problémaként* jelenik meg azelőtt, hogy a művész saját tevékenysége problémává válne, mint ez után az esemény után. Riegl utal arra, hogy Vasari esetében még szó sincs arról, hogy a művész maga kritika tárgyává váljon: „*Nála az embernek az a benyomása, hogy nem is lehetne másképpen. Az egész folyamat, amelyet Giottótól Michelangelóig felvázol, természeti szükségszerűségnek tűnik. Minden mester megtette, amire képes volt, másképpen nem történhetett volna, minden a mindenkit felülmúló géniuszba, Michelangelóba torkollik.*”¹⁸ Először a barokk (és – ahogy láttuk Riegl véleményével szemben – szűkebb értelemben a klasszicizmus) az, ahol a „természetutánzás” abban az értelemben lesz problematikus, hogy a természettel szemben egy szubjektum áll. Ez a természet egyszerűen nem ugyanaz a természet, mint amelyről a reneszánsz beszél. A két fogalom értelmezése között episztemológiai törés van: ameddig objektum és szubjektum nincs megkülönböztetve a természet fogalmában, addig semmiféle modern értelemben vett művészetfogalom nem jelenhet meg. „*Ebben fejeződik ki egy vizsgálódásaink számára alapvető mozzanat: korábban a kortársak számára a művészet olyannak tűnt fel, amilyen, mindig mint abszolút szükségszerű. Most mint esztétikai választás tárgya.*”¹⁹ Azt is mondhatjuk, hogy ebben az értelemben a reneszánsz kitüntetett pozíciója a művészettörténetben érzéki csalódás: az csupán előkészítette a talajt a valódi eseménynek.

Nem kétséges, hogy a klasszicizmus dogmatikus e szó kanti értelmében: a magábanvaló számára adottság. Vagy Panofsky szavaival: úgy gondolja, „*hogy az adott és az ismeret közötti szükségszerű megegyezést transzcendens instanciára való hivatkozás nélkül bebizonyíthassuk, egy »magánvaló« feltételezéséből magyarázható, amellyel az intellektuális képzelet, lett légyen akár csak puszta leképezés vagy független teremtmény, alapjában véve csak akkor egyezhet meg és csak akkor kell megegyeznie, ha egy valamilyen értelemben vett isteni princípium biztosítja ennek a megegyezésnek a szükségszerű voltát*”. A klasszicizmus nem tette meg azt a „kopernikuszi fordulatot”, amelyet Kant hajtott végre a filozófiában: nem helyezte a megismerés törvényeit magába a szubjektivitásba. Kérdés marad azonban, hogy vajon nem tett-e meg más fordulatot, egy ezt megelőző és azt lehetővé tevő fordulatot, nevezetesen nem teremtet-e meg a szubjektivitás általában vett lehetőségét. Michel Serres „antikopernikuszi fordulatnak” nevezte azt a XVII. századi filozófiai tettet, amellyel egy fix pont általában vett lehetőségét kutatta a filozófia, miközben felfüggesztette azt a kérdést, vajon a Nap vagy a Föld-e a világegyetem középpontja, mondván, ameddig azt nem igazoltuk, hogy egyáltalán lehetséges egy fix kiindulópontot találnunk a megismeréshez, nem tehetjük azt sem az egyik, sem a másik pontba. Ugyanígy a kanti kérdést megelőzi az általában vett nézőpont lehetőségének kutatása, csak ezután helyezhetjük át a megismerés alapját a szubjektum nézőpontjába.

Amit a klasszicizmus hozzátesz Serres „antikopernikuszi” fordulatához, az az a belátás, hogy a nézőpontot létre kell hozni, konstruálni kell, az nem adott a természet által. És ez egyben minden klasszicizmus konstruktív beállítottságának alapja, amely szembehelyezi azt minden olyan elmélettel, legyen az metafizikus vagy fenomenológiai, amely azt gondolja, hogy létezik eredeti vagy „vad”, azaz konstrukciótól mentes nézőpont.

Kérdés, hogy nem éppen ezáltal válik-e valóban nagykorúvá a gondolkodás, haladja meg végképp az eredet metafizikáját.

Mindenesetre látnunk kell, hogy Bellori nagyon messze van egy ilyen belátástól. Számára az idea csupán egy absztrakcióként értett *ideáció* nyomán jön létre, és teljesen egyetérthetünk itt Riegl ítéletével, aki ezt Panofskyval szemben éppenséggel a természetutánzás alapjain álló idealizmusként azonosítja.²⁰ Létezik azonban a klasszicizmusnak olyan elméleti és gyakorlati rétege, ahol a konstruktivista álláspont valóban megjelenik, méghozzá minden „naturalisztikus mag” nélkül.

Jellemző, hogy Panofsky egy „tág értelemben vett konceptualizmus” címkéjével intézi el Descartes reprezentációelméletét. Ez a maga kantiánus nézőpontjából, egy kopernikuszi fordulat utáni nézőpontból talán jogos lehet. Csakhogy a kopernikuszi fordulat felfüggesztésével a karteziánus „konceptualizmus” már sokkal összetettebbnek mutatkozik, és feltárja azt a problémamezőt, amely Kant színrelépésével már elfedődött. Az érzékelési idea karteziánus elmélete ugyanis nem erőltethető be egy mégoly tág értelemben vett konceptualizmus keretei közé sem. Igaz ugyan, hogy a geometria velünk született ideái alapozzák meg a látás descartes-i modelljét, ám a látás matematikája nem azonos a „tisza matematikával”. A kettő között a különbség a perspektíva konstrukciójában áll. Míg a tiszta matematikai fogalmak valóban eleve adottak (önmagában valók vagy velünk születettek), addig az érzékelési ideák megkonstruálандóak. Azaz a kérdés még csak nem is az, mennyiben előzménye a karteziánus konceptualizmus a kanti transzcendentálfilozófiának, hanem hogy mennyiben haladja azt meg konstruktivizmusában.

„Karteziánus reprezentáció”: ez a címke az, amellyel a klasszikus képelméletet megszokás bélyegezni. Bűnös a szubjektum és az objektum szétválasztásában, a „*karteziánus színház*” létrehozatalában, az érzékelés hamis geometriai modelljében, az ábrázolás valamiféle konzervatív és utánzáselvű elgondolásában, a hierarchikus és deduktív reprezentációs rendszer megteremtésében. Nem tagadjuk e vádak mindegyikének jogosságát, de vajon jól értjük-e a karteziánus reprezentációelméletet, ha ezekre a pontokra egyszerűsítjük azt? Eltekinthetünk-e például attól, hogy az a legautentikusabb és legharcosabb karteziánusok számára sem volt egyértelmű. Jól értjük-e az idea „objektív realitását”, ha azt mimézisként határozzuk meg, Descartes-nak a hasonlóságot illető explicit kritikája ellenére? Vagy ha „*karteziánus színházról*” beszélünk, az ideát reprezentatív létezőnek tekintve, noha a legfontosabb filozófiai vita a karteziánizmuson belül – Arnauld és Malebranche között – éppenséggel az idea természetét tette kérdésessé?²¹ Arnauld kategorikusan cáfolta a karteziánus színház elméletét, és az ideát *spontaneitás-ként*, a lélek első *aktivitásként* határozta meg. Talán mondanunk sem kell, a reprezentáció értelme alapjaiban változik meg, ha azt (konstruktív) aktusként és nem jelként definiáljuk.

Konstruktivitásként leírni a reprezentáció klasszikus elméletét vajon nem anakronizmus? Nem tévedünk itt olyan terepre, amely az avantgarde egy – mára amúgy is meghaladott – fogalmát erőlteti az akadémiai festészet szent tehenére? Megítélésünk szerint ez a lehetőség csak akkor állna fenn, ha a konstrukció fogalmát az avantgarde-ból vennénk át. Ez azonban koránt sincs így. Minket éppenséggel a konstrukció klasszikus fogalma érdekel, úgy, ahogy azt Poussin és Descartes – egymástól függetlenül, mégis ugyanannak a klasszikus rációnak engedelmességgel – kidolgozta. A konstruktivizmus általában jellemző a modernitásra, nem csupán egy irányzatára. Értelmezésünk szerint a klasszicizmusban *hozzák azt létre* (túláságosan is konstruktivizmusellenes lenne, ha azt állítanánk: ott születik meg), de az általában vett modernitás racionalitásának részévé válik.

Jegyzetek

1. Részlet egy készülő könyvből, amely a klasszicizmus konstruktív elméletéről szól.
2. A félreértések elkerülése végett jelezzük, hogy a következőkben a „klasszicizmus” terminust, amennyiben nem mint általános fogalmat, hanem mint különös (vagy lokális) kategóriát tekintjük, az „első” klasszicizmusra fogjuk érteni (utalva arra, hogy a klasszicizmusnak lényegi jellemvonása az ismétlés, így soha sincs egyetlen klasszicizmus). Részben arra a korra, amelyet a franciák „*âge classique*”-nak neveznek, részben arra a művészeti stílusra, amely Itáliában és Franciaországban a XVII. században volt meghatározó.
3. A modernitás fogalmát meg sem próbáljuk definiálni. Modernitás mindig csak lokálisan meghatározottként gondolható el, és mint ilyen tárgyalandó. Ez részben azt jelenti, hogy mindig csak az adott probléma tekintetében gondolható el a modern válasz, részben pedig azt, hogy a definíció sohasem előre eldöntött. A Winckelmanni klasszicizmus esetében Radnóti Sándor nagyjából a műalkotás autonómiájában határozta meg annak modernitását. A minket érdeklő probléma a konstruktivizmus, ennek vonatkozásában definiálódhat csak a modernitás is. Nem tagadjuk Radnóti definícióját, hanem részben a konstruktivitást általánosabbnak, részben pedig lokálisan (a XVII. században) jelentősebbnek gondoljuk. A konstruktivitás általánosságát azonban szintén nem gondoljuk globálisan meghatározónak: a konstruktivitás olyan elem, amely megjelenik számos modernségfogalomban, de korántsem az összesben. Viszont olyan csomópontban áll, amely akkor is meghatározó problémaösszességhez tartozik (nevezetesen ahhoz, amit Kant a kiskorúságból való kilábalásnak, Hegel pedig önmeghatározásnak nevezett), ha éppen nincs explicit formában jelen.
4. „Hegel megjegyzi valahol, hogy minden világtörténelmi tárgy és személy úgyszólván kétszer kerül színre. Elfelédte hozzáfűzni: egyszer mint tragédia, más-szor mint bohózat.” Karl Marx: LOUIS BONAPARTE BRUMAIRE TIZENNYOLCADIKÁJA. Kossuth, 1975. A fordító nincs feltüntetve. 15.
5. Lásd: José Ortega y Gasset: BEVEZETÉS VELÁZQUEZHEZ. In: VELÁZQUEZ-TANULMÁNYOK. Máriabesnyő–Gödöllő, 2006. Fordította Csejtei Dezső és Juhász Anikó.
6. Michael Fried: ANTIQUITY NOW: READING WINCKELMANN ON IMITATION. *October*, Vol. 37 (Summer, 1986). Fried a pótlék fogalmának használatakor Derrida *supplément d'origine*-fogalmára hivatkozik.
7. Uo. 92. „*A harmadik korszak a XVI. és XVII. század nagy klasszicizáló művészeit foglalja magába – főként Raffaellót és Michelangelót, Poussin-nel, aki örökbefogadott olasznak számít –, és állításom szerint e korszak lényegi szerepet játszik Winckelmann szövegének ökonómiájában, pontosan közvetítő pozíciója miatt. Nem mintha a harmadik korszak művészei valaha is említést nyernének mint ilyenek. Hanem mert Raffaello, Michelangelo, Poussin és társaik vissza-visszatérően mint modernnek és a miennkel többé-kevésbé egyező situációban lévő nyerne elhelyezést. De a modernnek szemben – modernekkel általában véve – oly módon válaszoltak erre a situációra, hogy maguk is teljes mértékben olyan példaértékűvé váltak, mint az antikok maguk, akiknek ők csupán újramegjelenítőinek vagy sokszor helyettesítőinek tűnnek.*”
8. „*Mintha az eredet kérdése ezen a területen nem lehetne máshogy megközelíthető, mint a reneszánsz terminusán, azaz az ismételt eredet terminusán keresztül.*” Georges Didi-Hubermann: DEVANT L'IMAGE. Párizs, Minuit, 1990. 67.
9. „*A művészet – az élethez való viszonyában – mindig valamiféle Mégis; a formateremtés disszonanciája létezésének elképzelhető legmélyebb igazolása. Am ez az igenlés minden más formában, most már magától értetődő okoknál fogva az eposziában is, olyasvalami, ami megelőzi a megformálást, míg a regény számára: maga a forma.*” Lukács György: A HEIDELBERGI MŰVÉSZETFILOZÓFIA ÉS ESZTÉTIKA; A REGÉNY ELMÉLETE. Magvető, 1975. Fordította Tandori Dezső. 528. Valójában e Mégis nagy valószínűséggel nem egyszerűen a regény formája, hanem magáé a modernitásé vagy a modernitás racionalitásáé.
10. „*Az olasz művészet a szubjektívizmus felbukkanásával elveszítette korábbi, műveiben való feltétlen bizonyosságát. Belső ellentmondás bukkant fel benne (nem más, mint ami hit és tudás között van, és ami öntudatlanul nyilvánul meg). Vannak követői a régi, objektív érvényű, normatív szabályszerűségeknek (nevezetesen az akadémiairól, akik a reneszánsz és az antikvitás megőrzésében hisznek, ezek a XVI. század közepétől kezdve állnak fenn, ezért nevezzük ezt aka-*

démiai stílusnak), és vannak követői az új szubjektív irányzatnak mind a művészek, mind a publikum sorában. Azt mondhatjuk, ez már teljesen modern feltevérendszer.” (Alois Riegl: DIE ENTSTEHUNG DER BAROCKKUNST IN ROM. Wien, Verlag von Anton Scholl, 1908. 17. k.) A klasszicizmus fő elméletalkotója, Bellori – noha személyében már megjelennek szubjektivistá vonások, mint például műtét volt – teoretikus álláspontját tekintve éppenséggel szemben áll a szubjektivistá törekvésekkel, és az akadémia régi irányzatához tartozik. „Bellori művészetfelfogása, amelyet már a bevezetésben lefektet, majd az egyes életrajzokban is újra felhoz, a római művészeti élet két pártja közül csak az egyiket tudja megjeleníteni, az akadémiai konzervatív pártot, amelyet Carlo Maratta hozott létre.” (22.) Panofsky viszont a kvázi-transzcendentalis szubjektívizmussal azonosítja Bellori elméletét, és ezt az „előszót” (valójában egy akadémiai beszédet, amelyet Bellori a VITE megírása előtt nyolc évvel adott elő) lényegében könyvének címében is jelzett középpontjává teszi. Riegl számára Bellori Winckelmann előfutára, Panofsky számára Kanté.

11. Panofsky: IDEA, 51.

12. Uo. 62. k.

13. Lásd: Carl Goldstein: STUDIES IN SEVENTEENTH CENTURY FRENCH ART THEORY AND CEILING PAINTING. *The Art Bulletin*, Vol. 47, No. 2 (Jun., 1965).

14. Giovanni Pietro Bellori: A FESTŐ, A SZOBRÁSZ ÉS AZ ÉPÍTÉSZ IDEÁJA, AMELYET A TERMÉSZETNÉL MAGASABB RENDŰ TERMÉSZETES SZÉPSÉGEK KÖZÜL VÁLASZTANAK KI. In: EMLÉK MÁRVÁNYBÓL VAGY HOMOKKÖBŐL. Corvina, 1976. Fordította Marosi Ernő. 189.

15. Panofsky: IDEA 57., valamint 244. lábjegyzet, 124. k.

16. Uo.

17. Panofsky: IDEA, 68. k.

18. Riegl: i. m. 18.

19. Uo.

20. Riegl: i. m. 24. „Tehát amit Bellori prédikál, az naturalisztikus maggal bíró idealizmus.”

21. Tisztán elretentő példaként hivatkozunk itt egy híres értelmezésre: „Tanulmányunkat nem az egyszerűség kedvéért kezdjük a Gondolkodás művészetéből vagy más néven a Port Royal logikájából származó idézettel, ahol a szellem műveletei közül az elsőt, a felfogást, valamint a »logika« első alafogalmát, az ideát definiálják [...] Felfogni tehát annyit tesz, mint meglátni a megjelenő dolgot, nem is annyira művelet ez, mint inkább az a természetes-

ség és közvetlenség, amellyel a szellem tiszta tekintetében jelen létét befogadjuk. A dolog egyszerű látványa és tiszta megjelenése az idea...” Louis Marin: A REPREZENTÁCIÓ. In: KÉP, FENOMÉN, VALÓSÁG. Szerkesztette Bacsó Béla. Fordította Házás Nikolettta. Kijárat, 1997. Marin úgy tesz, mintha nem éppen Arnauld (az általa idézett LOGIKA társszerzője) lett volna az, aki *tagadta*, hogy az idea reprezentatív létező lenne, és hogy bármi köze lenne a közvetlen jelenléthez. Arnauld DES VRAYES ET DES FAUSSES IDÉES című könyve 300 oldalnyi cáfolata annak a kimérának, amit Marin magának a „kartezianus reprezentáció” címkéje alatt épít. Csak megemlíti ezen kívül, hogy a descartes-i közvetlenség bár valóban értelmezhető „természetességként”, közel nem abban a mai köznapi értelemben (tudniillik jelenlétként és passzívításként), mint azt Marin sejtteni engedti. Azt állítani pedig, hogy az idea „nem művelet”, csak azért, mert „közvetlen”, egyrészt a cogito descartes-i elméletének, másrészt a spontaneitás skolasztikus fogalmának félreértése. Létezik ugyanis a korabeli filozófiai fogalmiságban olyan „művelet”, méghozzá szabad művelet, amely nem áll szemben a szükségszerűséggel. Hogy egy a korban klasszikus elméletet idézzünk, Molina (lásd: Louis de Molina: LIBRE ARBITRE ET CONTINGENCE. *Philosophie*, 2004, N^o 82, 9.) megkülönbözteti a szabadság három formáját, amelyek közül az egyik – a spontaneitás – csak a kényszerűvel áll szemben és lehet szükségszerű. Az ilyen szabadság definíciója szerint az szabad, amit csak saját törvényei határoznak meg. Ha valamiféle lapos aufklärta meggyőződés miatt tagadnánk, hogy az ilyen szabadságon alapuló aktus az elme „művelete” lenne, akkor azt is tagadnunk kellene, hogy az Atya aktívan és szabadon nemzette a Fiút (Molina példája), vagy hogy Spinoza istene cselekszik, mert az ETIKA I. 7. def. éppen így határozza meg a szabadságot. Szintén megemlítendő, hogy a Marin által idézett címmagyarázat a PORT ROYAL LOGIKÁJA-ból (az idea a lélek első cselekedete) nem definíció, ahogy azt ő gondolja, ugyanis egyrészt szó szerinti átvétele az idea skolasztikus definíciójának (így a definíció Pascal és az őt követő Arnauld által elutasított formájához tartozik), másrészt Arnauld az első fejezet első mondatával maga jelenti ki, hogy az idea szó, mivel velünk született ideát jelöl (éppúgy, ahogy a „lét” vagy az „én”), nem definiálható, hanem csupán a képzelettől való különbsége mutatható meg.