

Jeroen Boomgard

A LÉLEK NYELVE

(RÉSZLETEK)*

A GERMÁN REMBRANDT

Rembrandt internacionalizálása nem talált sok követőre. Carl Neumann, akinek kétkötetes monográfiája ugyanabban az évben jelent meg, mint a *Gruppenporträt*, egy később hozzáfűzött lábjegyzetben megjegyezte, hogy a sok átértékelés, paradoxon és relativizmus közepette, amelyet az uralkodó historizáló múzeumi kultúra hozott felszínre, a bécsi „skolasztikus” Riegl Rembrandtot egyenesen romanistának, illetve a román és germán művészetszellem szintézisének kiáltotta ki.¹ De bármennyire is az egységet tűzték zászlajukra, a legtöbb művészettörténész túllépett ezen a szintézisen. Rembrandtot szinte egyöntetűen germánnak tekintették. 1906-ban Wilhelm Bode a következőket írta: „Németországban Rembrandtot jelenleg a legszívesebben németnek tekintik, bár ebből csak annyi igaz, hogy tisztán germán törzsből származik, s hogy művészete valódi germán művészet. Ő a germán kultúra legnagyobb kifejeződése.”² Azt persze, hogy ez az északi Rembrandt itáliai motívumokat vett át, ekkortájt már nem lehetett letagadni: Neumann szerint azonban mindez azért történhetett meg, mert őt kizárólag a benső érdekelte, s a külső megjelenési forma egyre kevésbé. Neumann szerint „minél inkább visszavonult művészete a kézzelfogható világ visszaadásától, minél tartózkodóbb lett és minél távolabbra került az itáliai művészet erőfeszítéseitől és jelentéstartalmától, annál oldottabban, annál inkább esztétikailag viszonyult ehhez a művészethez, melynek már semmi köze nem volt az övéi belső késztetéseihez és szándékaihoz.”³

Vogelsang ebben az esetben is a középutat választotta abban a kérdésben, hogy a nemzetit, vagy az internacionálist részesítse-e előnyben, anélkül azonban, hogy álláspontját, illetve választását egyértelművé tette volna. Bár úgy vélte, hogy ismerünk kell az itáliai művészetet ahhoz, „hogy megérthessük, a világ leghatalmasabb mágusa, Rembrandt Harmensz van Rijn, milyen varázslarlangból bűvölte elő azokat az elemeket, amelyekre saját művészetéhez volt szüksége”, mégis arra a következtetésre jut, hogy amikor a nagy varázsló szegényen és magányosan meghalt, vele „az egész germán világ sajátlagossága dicsőült meg”.⁴

* Jeroen Boomgaard: *De verloren zoon. Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving*. Amsterdam, Uitgeverij Babylon-De Geus, 1995. 170-197.

¹ Carl Neumann: *Rembrandt*. I-II. 3. umgearb. Aufl. München, 1922. 153., jegyzetben.

² Wilhelm Bode: *Rembrandt und seine Zeitgenossen*. Leipzig, 1906. 5.

³ Neumann 1922. i. m. 493.

⁴ Willem Vogelsang: *De schilderkunst. Uit onzen bloeitijd. Schetsen van het leven onzer vaderen in*

Míg a „korstílus” oldaláról nézve Rembrandt árulkodó kapcsolatot tart az itáliai művészettel, a „népstílus” szempontjából művei gond nélkül összevethetők a német-alföldi művészet más korszakainak műveivel. Ily módon kapcsolódhat Rembrandt Jan van Eyckhez, aki Bode szavaival élve szintén „tisza germán”. Ez az a Rembrandt, aki hátat fordít a reneszánsznak, s visszatér a középkor igazságához: a középkor varázslatos misztikája, a magasba törő és mégis magába zárt gótikus templomok félhomálya, s ennek a művészetnek a mélyen vallásos jellege rá ugyanúgy jellemző.⁵ Neumann is a gótikához való hirtelen visszatérést észleli a XVII. században, ahol a néplélek mélyben áramló folyama áttör a felsőbb osztályok felszínes divatján, s a középkori érzület épp úgy áramlik, mint régen, s Rembrandt misztikája nála is rokon e letűnt korok sötét boltozatainak mágiájával.⁶

Még kuszábbá vált ez a szövet, amikor a demokratikus és protestáns szabad Hollandia régi képzete is bejött a képbe. Egy bizonyos Karl Hackenberg, *Rembrandt als Germane und Protestant* című művében ezt a nacionalizmus varrógépén összefércelt bohócruhát az északi lélek jellegzetességeként dicsérte. Ami a következőképpen néz ki: nyers, egyszerű, de mély, a tartalmi dolgokra koncentrál, szabad és hívő, realista és mindenekefelett „igaz”.⁷

Van Eyck Waagen szemében is germánnak számított, s a néplélekkel kapcsolatos terminusokban való gondolkodás a XIX. század első felének is kedvelt gyakorlata volt. Wackenroder álmában Raffaello és Dürer még kéz a kézben járnak, épp olyan bensőséges kapcsolatban, mint Italia és Germania Overbeck 1828-ban készült azonos című festményén.⁸ S amikor Wackenroder a gótikus templomot szembeállítja a reneszánsz templommal, akkor egyenértékűségről, s nem valamelyik fensőbbiségéről van szó. A művészetnek egyetlen nyelve van, mely azonban sokféle formában tud

de XVIIe eeuw, Serie III. no. 6. Baarn, 1913. 54, 58.

⁵ Bode 1906. i. m. 5.

⁶ Neumann 1922. i. m. 394–395. – ld. még: Jan A. Emmens: *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht, 1964. 12–16.

⁷ Carl E. Hackenberg: *Rembrandt als Germane und Protestant*. Leipzig, 1906. 24. Az ilyen típusú szövegek kimeríthetetlen forrást jelentenek meglepő idézetek számára. Így például azt, hogy Rembrandt előszeretettel alkalmazott zsidó modelleket, az író azzal magyarázza, hogy Rembrandt ereiben is zsidó vér csörgedezett, mely önarcképeiről is leolvasható, s mindezt az a tény is alátámasztja, hogy ő a zsidónegyedben vásárolt házat magának. A szerző mindezt azzal folytatja, hogy: „Rembrandt azonban annyira protestáns volt, annyira áthatotta egész lényét a germán bensőségeség, hogy ő nem kevésbé a germánság körébe sorolható.” Hackenberg 1906. i. m. 31.

⁸ Gabriele Bickendorf: *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma „Geschichte”*. Gustav Friedrich Waagens *Frühschrift „Ueber Hubert und Johann van Eyck”*. Worms, 1985. 70. Bickendorf itt a következő publikációt idézi: Wilhelm Wackenroder – Ludwig Tieck: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruder” (1797) In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Werke und Briefe*. Hrsg. Lambert Schneider. Heidelberg, 1967. 64–65.: „Und siehe! Da standen abgesondert von allen, Raffael und Albrecht Dürer Hand in Hand leibhaftig vor meinen Augen, und sahen in freundlichen Ruhe schweigend ihre beisammenhängenden Gemälde an.”

megnyilvánulni, ezért az esztétika nem jogosult bizonyos formákat művészetnek nyilvánítani más formák rovására – ez volt a romantika művészetelméletének üzenete.⁹ 1900 táján azonban a kezek már nem fonódtak össze, s a művészet nyelvei nem kapcsolódtak többé egymáshoz. A szavak, amelyekkel a különbségeket taglalták, egyre hevesebbé váltak.¹⁰ Például 1912-ben Rómában, az első valóban nemzetközi művészettörténeti kongresszuson, amelynek témája Itália kapcsolata volt más országok művészetével, Henry Thode a következő címet adta megnyitójának: „Az itáliai és a német képzőművészet: lényegük összehasonlítása”. Elsősorban azt igyekezett demonstrálni, hogy e két művészet „lényegileg” különbözik egymástól. Míg ugyanis délen az idealizáló klasszikus művészet még sokáig érezte a hatását, addig „a német művészet, mentes lévén az antik művészet hatásától és a plasztikai törvényszerűségektől, a külső megjelenési formák mögött meghúzódó pszichés folyamatok kifürkészésében leli örömét, ennek a célnak az elérése pedig csupán a természet hű visszaadása által, az egyedi jellegzetességek megragadása segítségével lehetséges.”¹¹ Ez a szembeállítás még élesebbé vált Paul Schubring ezt követő előadásában, aki szerint az itáliai művészetnek van egyfajta érzéki frissessége, amely hiányzik az északiból, s melyhez az északi embereknek nem is igazán van érzékük. A germán művészet „egy a klímával, a homállyal és saját vérével küszködő néptörzs élethitvallása, mely nem ismeri a mediterráneum szabadságát és világosságát, s amely ehelyett orgonahangokra vágyik, amelyek fényessége után sóvároghat. A panaszos szív e mélabús akkordja nem jellemző a déli emberekre.”¹² Thode szerint ez az orgonamuzsika-szerű művészet a XVII. századi Hollandiában érte el tökéletes hangzását, „amikor megtalálták a pszichikai folyamatok és a fényjelenségek közötti csodálatos összhangot [...] Amikor észak nagy látnoka a lélek sötétjéből a világba küldött fénysugárral új életre keltette ezt a világot.”¹³ Így lett Rembrandt – egy olyan művé-

⁹ Bickendorf 1985. i. m. 70. Az idézet forrása: Wackenroder – Tieck 1967. i. m. 66. (ld. előző jegyzet): „Nicht bloss unter italienischen Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; auch unter Spitzgewölben und gotischen Türmen, wächst wahre Kunst hervor.” A direkt módon a nyelvel való párhuzamba állítás a következő idézetben található: „Warum verdammt ihr den Indianer nicht, dass er indianisch, und nicht unsre Sprache redet? – Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, dass er nicht solche Tempel baute, wie Griechenland.” – idézi: Bickendorf 1985. i. m. 66. a következő forrásból: Wackenroder – Tieck 1967. i. m. 53. Azt a módot, ahogy a romantika idején a gótikát kisajátították, Hermand úgy jellemezte, hogy „történeti ártatlanság”. Ld.: Jost Hermand: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehung seit 1900*. Stuttgart, 1965. 36.

¹⁰ Ld. még ezzel kapcsolatban: Lars Oloff Larsson: *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre. Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*. Hrsg. Lorenz Dittmann, Oskar Bätschmann. Stuttgart, 1985. 171.

¹¹ Henry Thode: *Die italienische und die deutsche bildende Kunst. Vergleich ihres Wesens. L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di storia dell'arte in Roma 1912*. Roma, 1922. 48.

¹² Paul Schubring: *Die Stellung des nordischen und südlichen Künstlers zum Bildvorwurf, L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di storia dell'arte in Roma 1912*. Roma, 1922. 52.

¹³ Thode 1922. i. m. 49.

szettörténeti kongresszuson, mely a művészet nemzetközi kapcsolatairól szólt, s melyen Vogelsang, Hoogewerff és Hofstede de Groot egyaránt részt vett – a germán művészet exkluzív példájának és csúcspontjának kikiáltva.

Ez a germán Rembrandt először egy, „*Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*” című, 1890-ben megjelent kötetben lépett megdicsőülten a rivaldafénybe.¹⁴ A névtelen szerző, akit utólag Julius Langbehnnel azonosítottak, a festőt példaként állította a németek elé. Rögtön siker lett, s 1891-ben a kötet már túl volt a 34. kiadáson.¹⁵ Langbehn szemében Rembrandt az individualizmus megtestesítője: szerinte

¹⁴ Julius Langbehn: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*. 34. Aufl. Leipzig, 1891. Langbehn gondolatairól, s ezek hatásáról ld.: Jeroen Boomgaard: *Rembrandt of het wezen van de kunst. De Gids*, 152. 1989. 927–945.

¹⁵ A könyv népszerűségét jelzi, hogy 1893-ban már a 40. kiadáson is túl volt. Erre az időre már vagy 60.000 példányt adtak el belőle. Az 1920-as években ismét divatba jött, s egy sor új kiadása született. Fritz Stern becslései szerint Németországban összesen mintegy 150.000 példány kelt el a kötetből. Ld.: Fritz Richard Stern: *The Politics of Cultural Despair*. Los Angeles, 1961. 155. Egyébként a kötet népszerűsége feltűnő párhuzamot mutat Rembrandt népszerűségével. Rembrandt hírneve 1890 után látványosan növekedett és 1906-ban, születésének háromszázadik évfordulóján érte el csúcspontját. Ezt követően a róla szóló publikációk száma némileg csökkent, hogy aztán az 1920-as években ismét magasba szökjön. A *Rembrandt als Erzieher* hatása igen széles körben érezhető volt. A *Rembrandtdeutscher* szó fogalomává vált, s egy jobb, a művészet iránt fogékonyabb, s főleg nacionalista jövőképben gondolkodó szellemi beállítottságra utalt. Ld.: Stern 1961. i. m. 155. Az 1897-ben alapított ifjúsági mozgalom olyan mértékben magáévá tette Langbehn szellemiségét, hogy például a *Wandervogel* vezetője, Karl Fischer a kör véget nem érő sétái során rendszeresen felolvasott a könyvből. Ld.: Stern 1961. i. m. 176–179. Langbehn gondolatai még a hivatalos oktatásban is népszerűvé váltak. Az 1890-es években Langbehn hatása a holland tanárképző kézikönyvekben is érezhető volt, ahogy erre Sjoerd Karsten rámutatott *Op het breukvlak van politiek en opvoeding* című könyvében. (Amsterdam, 1986. 14.) Különösen az váltott ki jelentős visszhangot, ahogy ő az egyéniséget hangsúlyozta. Abból indultak ki, hogy az egyéniségre való nevelés mindenekelőtt egy művészeti oktatás keretében oldható meg, s nyilván nem véletlen, hogy a könyvről írt első dicséző ismeretetés a publikálást követő harmadik héten éppen Avenarius *Der Kunstwart* című lapjában jelent meg, aki 1907-ben, Lichtwarkkal és Muthesiussal együtt, ugyanezen ideálok alapján a Werkbund alapítója lett. Ld.: Stern 1961. i. m. 173–174. Langbehn egyébként az idősebb kutatók körében is értékelték, mivel az ő szemükben is a művészetnek kellett az élet vezérfonalául szolgálnia. Híres Rembrandt-specialisták, mint Woldemar von Seidlitz és Wilhelm Bode pozitívan fogadták a könyvet. Ld.: Liselotte Voss: *Rembrandt als Erzieher und seine Bedeutung*. Danzig, 1928. 63. és 78. Bode írt egy részletes recenziót a *Rembrandt als Erzieher* című műről a *Preussische Jahrbücher* számára, melyben úgy jellemezte, hogy ez egy harcos vitairat, mely a német lélek legmélyéből merítkezik, s arra van hivatva, hogy világosan megmutatván, milyen elvadult állapotok uralkodnak nálunk, útmutatást adjon a németiség és a német művészet átalakításához. Bár Langbehn számára Rembrandt csupán egy vezérfonal volt, mely köré mondandóját fűzte, Bode úgy ítélte meg, hogy könyvének megérdemelt helye van a Rembrandt-irodalomban. Lásd: Wilhelm Bode: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Preussische Jahrbücher*, 65. 1890. 301–314. A könyv, ha csak korlátozott ideig is, de megkapta ezt a helyet. Az 1920-as években, Wilhelm Waetzoldt a német művészettörténet-írásról szóló kézikönyvében Langbehn egy sorba került Hegellel, Schopenhauerrel,

egyedül ez nyújthat segítséget saját korának szétforgácsolódásával, stílustalanságával és egy olyan stílus nélküli *korszellemmel* (*Zeitgeist*) szemben, amelyben a demokratizálódás, a nivellálódás, illetve az atomizálódás szelleme uralkodik. Holott, véli Langbehn, a nép körében mást érezni: „az emberek szintézisre vágnak; az objektivitás napjai lejártak, és ismét a szubjektivitás zörget az ajtón. Az emberek a művészet felé fordulnak.”¹⁶ Individualizmus és szubjektivitás képezhetik tehát az új egység alapját. Hogy éppen Rembrandt vált példaképpé a németek számára, az azzal magyarázható, hogy ez az individualista tűnt a legalkalmasabbnak rá, hogy kifejezze a németek individualisztikus őseréjét. Rembrandt segítségével a nép visszatért önmagához. „A németek a maguk útján akarnak járni, s ezt senki sem valósította meg jobban, mint Rembrandt: ilyen értelemben minden német közül a legnémetebb művésznek kell őt neveznünk [...] Rembrandt a német művész prototípusa; ő és csakis ő felel meg mint példakép azoknak a szükségleteknek és elvárásoknak, mely – részben talán tudat alatt – a mai német emberek szeme előtt lebeg.” Hogy Rembrandt valójában nem német származású volt, ez Langbehn szerint csak még inkább azt bizonyítja, hogy minden mennyire el lett választva egymástól; Rembrandt testében talán holland, de szellemében mégis német, s az új szintézis ezt a szakadékot is át fogja hidalni.¹⁷

Akárcsak kortársai, Riegl és Wölfflin, Langbehn is eltávolodott a normatív esztétikától. „Ez a művészi skála a nemzeti és a népi gondolatában csúcsosodik ki, írja, ezért nem létezhet és nem is fog létezni egy mindent összekötő és általánosan érvényes művészet, hanem mindig és mindenütt csupán egy egyedi és relatív érvényességű. Az emberiség művészete, amiről olykor beszélnek, nem lehetséges. Mivel a végtelen csupán véges formákban ölthet testet; ha burok nélkül akarja magát érzékelhető formában megmutatni, feloldódik a semmiben. A lét, az elevenség üres sablonná válik.¹⁸ Ez a megfogalmazás feltűnő hasonlóságokat mutat Martin álláspontjával, aki azt írja, hogy bár létezik egy relatív szépségfogalom, mely érvényes egy adott fajra, népre vagy csoportra, de a művészet számára nem lehet általános, mindig és mindenütt érvényes szabályokat felállítani, ezzel szemben a művészetben tetten érhető az abszolút jó, mely független a pillanatnyi, helyi és egyedi szépségfogalmaktól.¹⁹ Mindkét megnyilvánulásból kitűnik, hogy a minden stílust egyenértékűvé tevő relativizálást azzal ellensú-

Nietzschével, Wölfflinnel és Riegllel. Ld.: Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*. I-II. Leipzig, 1921/1924. Bredius egy rövid ismertetőt szentelt Langbehn könyvének a *De Nederlandsche Spectator* hasábjain, melyben megemlíti, hogy Emile Michel kifogásolta, hogy Rembrandt túlságosan is német bélyeget kapott, de ő ennek ellenére értékeli a kötetet, eredeti szellemisége és kora hamis tudományával és az emberi tudás szétforgácsolódásával szembeni természetes viszolygása okán. Bredius minden művelt hollandnak megvásárlásra ajánlotta a könyvet, a benne megfogalmazódó számos bölcs gondolat miatt. Ld.: Abraham Bredius: Rembrandt als Erzieher. *De Nederlandsche Spectator*, 18. 1890. 74.

¹⁶ Langbehn 1891. i. m. 1-2.

¹⁷ Uo., 8-9.

¹⁸ Uo., 26.

¹⁹ Wilhelm Martin: *Kunstwetenschap in theorie en praktijk*. Hága, 1904. 23. [nyilvános előadás a leideni egyetemen, 1904].

lyozták, hogy a stílusokat egy-egy néphez vagy fajhoz kapcsolták. Ha a szépség relativálódhat is, mindez nem érvényes az igazságra. Martin és Langbehn is hasonló módon ítélték meg, hogy milyen ismérvek hitelesítik a művészetet: „A modern művészet csak akkor fejlődhet, ha egyidejűleg a maradandó, a szilárd, a szükségszerű az örökölt és örök ellensúlyát is magában hordozza.²⁰ Ami a művészetben, amelyet Langbehn a néphez kapcsol, permanensnek tekinthető, az szerinte a „Lélek”, míg a „stílus” folyamatosan változik. A műértői szóhasználat értelmében vett eredetiség válik a művészet megítélésének kritériumává: az az öntörvényű módon megnyilvánuló autenticitás lesz a művészet legfőbb ismérve, amely a lélek legmélyéről tör elő.²¹

A magára maradt művészt a század vége felé ismét keblére öleli a nép, azáltal, hogy magát az egész népet is egy embernek tekintik. Így válik az önfejűség, ami a művészt az átlag halandóktól megkülönbözteti, annak ismérvévé, hogy ez a nép eredetibb a másíknál. Az igazán nagy egyéniség azonban nem csak az, akinek nép-stílusban fogant alkotásaiban a nép őserije megnyilvánul, de az is, akinek szintézist kell teremtenie. Egy politikus Rembrandtnak kell a színre lépnie, Langbehn szavaival egy „heimliche Kaiser”-nek [egy „rejtett császárnak”], akinek az a feladata, hogy a népet visszavezesse valódi természetéhez.²² Hasonló vezetői szerepet ad Neumann is Rembrandtnak. Teljes mértékben Langbehn nyomdokán haladva, ő is úgy véli, hogy Rembrandt nem csupán a germán észak legkiemelkedőbb művésze, de példaképül is kell szolgálnia egy német kultúra kiépüléséhez és a mindennapi élet stílusának megformálásához. A művészeknek kell megadniuk az alaphangot: ők formálják képekké a világ matériáját, az ő képeiken keresztül, az ő szemükkel látjuk és értjük meg mi is a világot. Amit a művészek számunkra nyújtanak az egyfajta finom kényszer a világ ábrázolásában és szemlélésében, ami összeköt bennünket, egyetlen szóval: a stílus. *A stílus egy kultúra legfontosabb ismertetőjegye.* Ez az, ami egy kultúra minden megnyilvánulási formájára rányomja a belső összetartozás és egység félreismerhetetlen bélyegét.²³ Neumann-nak ez a stílusfogalma szöges ellentétben áll azzal az internacionális stílussal, melyről Riegl és Wölfflin elemzéseiben szó esik: míg ők a stílusok törvényszerű fejlődését akarják vizsgálni, ez az irányzat a művészettörténetben paradox módon úgy tekint a stílusra, mint aminek belülről kell fölfakadnia.

²⁰ Langbehn 1891. i. m. 19. Langbehn írásmódjára jellemző volt a szavak vesszők nélküli összekapcsolása.

²¹ Uo., 17–18.

²² Ez a „valódi természet”, melyet Langbehn csendes, mély, eltitkolt szenvedésként írt körül, szinte szó szerint azonos megfogalmazásban tér vissza Schubringnál a római kongresszuson. Ld.: Langbehn 1891. i. m. 269. A „heimliche Kaiser” kapcsán Langbehn a következőket írja: Ezen időkből egy hatalmas előre van szükség, mely a halott tömegeket mozgásba tudja hozni, őt illeti meg a hatalom. Nem tirannus módjára, hanem úgy, ahogy Bismarck irányította Németországot, nevezetesen úgy, hogy népének érzéseit, vágyait és parancsait valósítja meg, ha olykor látszólag a nép akarata ellenére is. Ez a „heimliche Kaiser” egy a nép gyermekei közül, aki szerény és mélyen érző, aki hosszú éveken keresztül észrevétlenül élt a nép között. Ld.: Langbehn 1891. i. m. 271.

²³ Carl Neumann: *Rembrandt und wir.* Berlin – Stuttgart, 1906. 4–5.

A MŰALKOTÁS BESZÉL

A XIX. század eleje óta a művészet stílusa számtalan nyitott kérdést tartogatott a művészettörténet művelői számára. Kezdetben olyan stílusfogalom után kutattak, hiába, amelynek inkább az egységet kellett volna kifejeznie – most viszont saját kárukra tanultak meg szembesülni egy olyan stílussal, amely maga hozza létre az új egységet. Ugyanakkor számos egyezés mutatkozik a XIX. század elejével: minthogy akkor is szintézisre törekedtek, akkor is jelentős szerepet tulajdonítottak a művészetnek és azt akkor is egyfajta nyelvnek tekintették. Úgy gondolom nem teljesen véletlen, hogy Wölfflin egyik korai írásában éppen azzal a móddal foglalkozik, ahogy a romantika művészetelméletében a művészetet nyelvként kezelték. Mint írja, mind Wackenroder, mind Tieck a művészetet közvetlenül Istentől származó nyelvnek tekintik, amelyet azonban az átlagember képtelen megfejteni. Wackenroder számára a mély tartalom állt az első helyen – Wölfflin szerint viszont, akinek csak a forma számított, hiányzott belőle a képalkotás magasabb formái iránti érzék („für die höheren Momente der bildnerischen Form fehlt ihm das Verständnis”).²⁴ De a romantika művészetelméletében a forma még nem önmagában áll, hanem egy tartalom hordozója, mely bár csak a formán keresztül válik megismerhetővé, mégis eleve adva van. A romantikusok számára a művészet nyelv, amely a világ lényegéről beszélt, egy olyan lényegről, amely a világ látható felszíne alatt rejtőzik és csak általa tud fényre kerülni. A formának ebből adódóan szükségszerűen szinte áttetszőnek kellett lennie. A XX. század elején azonban már olyan tartalomról volt szó, amely éppen a forma által kell, hogy létrejöjjön, s amely egyáltalán nem adott. Ettől kezdve a művészet lényege a formájában rejlett – míg a romantika idején a művészet minden formája Isten nyelvét beszélte, a neo-romantikától kezdve a művészet már csak saját nyelvén próbálkozott. A műalkotások ettől nem lettek érthetőbbek, s ami például a régi művészetet illeti, a modern szemlélő számára ez nem jelentett sokkal többet annál, mint hogy motyogni lehetett valamit a szépségről, a múlttól és a származásról. Hogy mindez a mindennapi élet számára nem bírt jelentéssel, azt számos szerző a múzeumi kultúrának tulajdonította. Ahogy Langbehn írta, mindez elszigeteli a műalkotásokat élő jelentésüktől: a múzeumokba zárja őket, ahol úgy fűződnek össze egymással, mint szavak egy szótárban.²⁵ Neumann szerint a modern kultúremler alkalmazkodott ehhez a helyzethez és úgy él, mintha egy művészettörténeti múzeumban lenne: „kifilézi a tartalmat a művekből, zavartalanul fogyasztja a formák üres külső burkát és ezt kvalitásnak nevezi.”²⁶ A művészetnek, vélik a szerzők, vissza kell térnie az életbe, amelyben nem csupán jelentős hatását tudja kifejteni, de az egyúttal jelentést is kölcsönözhet neki. A tartalmat, amelyet a művészet ily módon nyerhet, ugyanazon megfoghatatlan determinánsok határozzák

²⁴ Heinrich Wölfflin: Die Herzenergieungen eines kunstliebenden Klosterbruders. (1893) In: Heinrich Wölfflin: *Kleine Schriften (1886-1933)*. Basel, 1946. 210.

²⁵ Langbehn 1891. i. m. 17.

²⁶ Neumann 1906. i. m. 6-7.

meg, mint az életet magát. A művészettörténészek hirtelen népről és fajról kezdenek beszélni, az Istentől kapott közös nyelv pedig egy sor kibékíthetetlen dialektusra esik szét, amelyek közül a germán és a román emelkedik ki a legfontosabbként.²⁷

Carl Neumann Rembrandtról szóló könyvét azzal kezdi, hogy részletes áttekintést nyújt a Rembrandt-kutatásról a XX. század elejéig. A két szerző, aki itt a legtöbb figyelmet kapja, Fromentin és Langbehn. Figyelembe véve, hogy könyvének bevezetőjében hogyan jellemzi Rembrandtot, aligha meglepő Langbehn iránti figyelme: „Tapasztalatai és érzései mai is élnek. Annyira elevenek, s oly erőteljesen kifejezik a német és az északi természet lényegét és alkatát, hogy azt lehet mondani: ebben Rembrandt modernebb a moderneknél. A nemzet gyökereihez fűződő kapcsolata mélyebb és valódibb.”²⁸ Akárcsak Langbehn, Neumann is a művészetet akarja bevetni a társadalom megmentése érdekében. Bármennyire aprólékos is Neumann, nem nyújt teljes áttekintést Rembrandt életéről és művészetéről, nem is beszélve a XVII. századi holland kultúráról: inkább válogat, s csak azokat az aspektusokat, illetve műveket tárgyalja, amelyeket fontosnak ítél. Szembefordul a korábbi generáció látszólag objektív felsorolásával és azzal az objektív nyelvezettel, amely mindenfelé egyenlő módon bánik, mert úgy véli, a szerencsétlen szétaprózódás folytán veszendőbe mentek az értékek. Neumann Langbehnhez kapcsolódik, amennyiben a művészetet szembeállítja a művészettörténeti kulturáltsággal, amely a jelenben érvé-

²⁷ A modern művészet is egyfajta nyelvnek és nem a látható valóság visszatükröződésének tekinti magát. Saját törvényeit keresi, a szabályokat, melyek meghatározzák a formáját, de ezt a formát egy meghatározott tartalomnak kell fednie, mely létrejöttének szükségszerűségét igazolja. Így Kandinszkij számára a „belső szükségszerűség” („innere Notwendigkeit”) képezte a végső okot. Ld.: Edwin Lachnit: *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst*. Wien, 1984. 152. Ugyanakkor a modern művészet is úgy látta, hogy rá vár a feladat, hogy egy olyan formát hozzon létre, amely - mint egy új nyelv - egy újfajta egységet fog kovácsolni. Ld.: Frank Reijnders: *Kunst-Geschiedenis, verschijnen en verdwijnen*. Amsterdam, 1984. 94. A művészetéről, mint a valóságtól független struktúráról, ld. még: Herbert von Einem: *Der Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften*. Wiesbaden, 1973. 11. Az a törekvés, hogy egy olyan formanyelvet találjanak, mely egyrészt általános pszichológiai törvényszerűségeken alapuló hatást vált ki, másrészt a nép és faj örök tartalmán nyugszik, ebben az időszakban számos művészt fogékonyra tett Riegl és Wölfflin gondolatai, illetve a *Rembrandt als Erzieher* üzenete iránt. Langbehn nem csupán az ekkor ébredező „Heimatkunst”-ra volt hatással, hanem az új művészetnek szentelt számos folyóiraton keresztül, s Lichtwark s a hozzá hasonlók pozitív értékelésének köszönhetően a modern művészetre is Németországban, melynek képviselői ekkoriban a worpswedei művészközlönyben gyűltek össze. Ld.: Bernd Behrendt: *Zwischen Paradox und Paralogismus. Weltanschauliche Grundzüge einer Kulturkritik in den neunziger Jahren des 19. Jh. am Beispiel August Julius Langbehn*. Frankfurt am Main - Bern - New York, 1984. 175. A hév, amellyel Langbehn elutasította a francia művészetet, s egy „valódi” német művészetért emelt szót, folytatódott az 1910-es években a különböző művészkörökben zajló diskurzusokban. De még itt sem volt szó egyértelmű szakításról a progresszív, a nemzetközi formanyelvet magukévá tevő művészek és a „népies” tradicionalisták között, mint ahogy erre Ron Manheim meggyőzően rámutatott „*Im Kampf um die Kunst.*” *De discussie van 1911 over contemporaine kunst in Duitsland* c. munkájában, Hamburg, 1987.

²⁸ Neumann 1922. i. m. VIII.

nyes megoldások helyett múltbéli tudományos igazságokat keres. Elsősorban a pozitívista tényfeltáró kutatást kárhoztatják: „A hamis tudomány célja a tényfeltárás, az igazi tudomány feladata ezzel szemben, hogy helyes értékítéletet nyújtson”. Ebből adódik, hogy „a történeti kutatás tudomány, a történetírás művészet”.²⁹ Langbehn-nél ez a hitvallás szembeállítások és össze-vissza értékítéletek végnélküli folyamává fajul, amelyeket aztán minden különösebb megfontolás nélkül Rembrandttal hoz kapcsolatba. Neumann viszont az új művészettörténet meghirdetését meglehetősen sikerrel ültette át a gyakorlatba. Fromentin fonalát veszi fel, aki szerint a festményeket „comme je les entends” kell tárgyalni, s Fromentinhez hasonlóan ő is igen alaposan tárgyalja Rembrandt festésmódját, jellemzi képi nyelvét, s kiválaszt néhány remekművet, amelyeket könyve lírai középpontjába állít. Ő az ellenpólusa Busken Huetnek: nyolcszáz oldalas könyvének nagy része Rembrandt műveiről szól, s csak jóval kisebb mértékben arról a kulturális közegről, melyben ezek keletkeztek.³⁰

Amint már korábban megállapítottam, a művészet a holland művészettörténészek számára is saját nyelvén beszél, s ez a művészethez való megváltozott viszonyulás köti össze az egész generációt, mely rányomja a bélyegét egész tevékenységükre. Köztük voltak olyan szakemberek, mint Wilhelm Martin és Frederik Schmidt-Degener, akik nem csupán művészettörténeti kutatók, hanem talán még inkább múzeumigazgatók voltak, s éppen ezen a területen volt a leginkább érzékelhető a művészet átélésében bekövetkezett fordulat. Mind Martin, aki 1909-ben Bredius követően lett a Mauritshuis igazgatója, mind Schmidt-Degener, aki kezdetben a Boymans múzeum igazgatója volt, majd 1921-ben az amszterdami Rijksmuseum főigazgatójává nevezték ki, nagy szerepet játszottak abban a változási folyamatban, amely a két világháború között Hollandiában a múzeumi élet területén lezajlott. Ők tették láthatóvá művészet és történelem amaz elkülönülését, amely a XIX. század vége óta rejtetten jelen volt már a művészettörténeti kutatásban – mégpedig azzal, hogy minden korábbinál inkább úgy rendezték be a múzeumokat, hogy a nagyközönség esztétikai élményben és élvezetben részesüljön – ahelyett, hogy leckéket kapjon a hazai történelemből. Ami Schmidt-Degenert illeti, ő igen szigorúan látott munkához a Rijksmuseumban. Ahelyett, hogy von Seidlitz tanácsát követve a Rijksmuseumot egyfajta „élményfürdővé” alakította volna át, lemeszeltette a régi faldekorációkat, számos, általa kevésbé fontosnak ítélt művet a raktárakba

²⁹ Langbehn 1891. i. m. 54, 67, 72.

³⁰ Eugène Fromentin: *Les maîtres d'autrefois*, Paris, 1876. Holland fordítás: H. van der Waal, *De Meesters van Weleer*. Rotterdam, 1952. 2. - magyarul: *A régi mesterek*. Franciából fordította Erdey Aladár. Budapest, 1908. Fromentin megközelítésmódjáról Neumann a következőket írja, miközben a szerzőt szembehelyezi Rembrandt életének és életművének korábbi módszereivel: „E módszerekkel szemben Fromentin példája üdítően hat. Egyetlen főművet vizsgál és elemez: ezt festőként teszi, amennyiben tárgya művészi sajátosságaira kérdez rá, mint szakértő a kéz munkáját vizslatja hogy aztán a magasabb művészi szándék és eszme mélyére hatoljon, s mindezt úgy, mintha sosem hallott volna Rembrandtról és hírnevéről és épp most fedezte volna fel az Éjjeli órjáratot. Ennyiben Fromentin eljárását sokatmondónak és követendőnek találom.” Neumann 1922. i. m. 20-21.

száműzött, a múzeum termeinek berendezése során pedig nem a teljesség bemutatására törekedett, inkább arra, hogy nyugalmat sugározzanak és alkalmat adjanak a meditációra.³¹ A történelem azért így sem lett teljesen sutba dobva, inkább arról van szó, hogy immár nem egy totális kultúra egységes virágzását, hanem a művészet autonóm fejlődését igyekeztek elsősorban érzékelteni. A nagy mennyiséget világos kronológia váltotta fel, az a fejlődési ív pedig, amelyet Schmidt-Degener kirajzolt, lényegében a mai napig megőrződött. Az új, inkább az esztétikaira irányuló felfogás azzal kapcsolatban, hogy a művészet milyen módon kapcsolódjon a történelemhez, szintén felszínre került azon vita során, amelyet Martin ezekben az években Hofstede de Groot-tal a Mauritshuis katalógusáról folytatott. Ezt a munkát, amellyel a holland művészettörténet-írás nemzetközi elismertséget vívott ki magának, Martin alaposan át akarta dolgozni. Ő egy olyan katalógust szorgalmazott, mely immár nem az összes létező tudományos adat felsorolásából áll, hanem csupán a legfontosabbak említésére szorítkozik, kiegészítve műelemzésekkel, amelyek arra szolgálnak, hogy az esztétikai sajátosságok megragadása által életre keltsék az egyes műalkotásokat. Ily módon egy olyan katalógust szeretett volna létrehozni, mely „frissebb és sokszínűbb, ugyanakkor tudományos szempontból nem kevésbé használható.”³² Egy ilyesfajta esztétizálás Hofstede de Groot számára maga volt a borzalom: az ő szemében a szöveget legfeljebb azzal lehetett volna rövidíteni, hogy kihagyják az egyes művészek feleségére és gyerekeire vonatkozó utalásokat, s ezzel lehet valamit spórolni az életrajzon.³³ Martin erre való reakciója ugyanakkor leleplezi azt az alapvető nyelvzavart, amely a két generáció között uralkodott. „Csupán annyiban szeretném itt Dr.

³¹ Frederik Schmidt-Degener: Het Rijksmuseum te Amsterdam. (1936). In: Frederik Schmidt-Degener: *Het blijvend beeld der Hollandse kunst*. Amsterdam, 1949. 132.; Schmidt-Degener Rijksmuseum-beli vezető tevékenységéről: Ger Luijten: „De veelheid en de eelheid: een Rijksmuseum Schmidt-Degener. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 35. 1984. 351-429. Schmidt-Degener életéről és tevékenységéről: *Biografisch woordenboek van Nederland*. Hága, 1979. 534-536. Ld. még: Hendrik Enno van Gelder: Frederik Schmidt-Degener. *Jaarboek van de Maatschappij van Nederlandse Letterkunde*, 1944/1945. Leiden. 1946. 207-224.; Johan Huizinga: Herdenking van Frederik Schmidt-Degener (1981-1942). In: Johan Huizinga: *Verzamelde werken VI. Biografie*. Haarlem, 1950. 535-543.

³² Wilhelm Martin: De nieuwe catalogus van het Rijksmuseum - Replik. *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, serie 2., no. 7. 1914. 144-149. s ugyanitt „Replik” 260-261. Martin ebben a cikkében Hofstede de Groot ugyanebben a kiadványban megjelent ismertetőjére reagált: Cornelius Hofstede de Groot: De nieuwe catalogus van het Mauritshuis, *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, serie 2., no. 7. 1914. 77-85. Néhány évvel korábban Wölfflin is tartott egy hasonló védőbeszédet: „A tudós lábjegyzetek nyugodtan maradhatnak, ha a leírások többet adnának, vagyis: ha valódi leírások volnának, amelyek azt domborítják ki, ami a benyomásra nézve valóban meghatározó és ha a néző biztos lehetne abban, hogy hagyatkozhat a vezetésre, hiszen a lényegét kapja tőle.” Ld.: Heinrich Wölfflin: *Über Galerie-Kataloge*. (1907). In: Heinrich Wölfflin: *Kleine Schriften (1886-1933)*. Basel, 1946. 153-154.

³³ Cornelius Hofstede de Groot: Over museum catalogi. Met naschrift door W. Martin. *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, serie 2., no. 7. 1914. 258-259.

H.d.G. úrnak felnyitni a szemét, – írja –, hogy esztétikai jellemzésen egyáltalán nem azt kell érteni, hogy az igazgató a maga szubjektív módján eldönti, hogy mi a szép és mi nem, hanem sokkal inkább olyan objektív jellemzést, amely egy festmény szépségének összetevőit elemzi, s amely például Rembrandt *Anatómiai leckéjének* csoportfűzésére, vagy Potter *Bikájának* művészi kvalitásaira, stb utal.”³⁴

A szubjektív irányába történő fordulat a legfontosabb ismérve a XX. század eleji művészetszemléletnek és művészetelménynek. Az újfajta látásmód, ami korábban már szóba jött, sokkal inkább tisztában volt azzal, hogy a tekintet egy szemlélőhöz tartozik, s ennek nyomán a múzeumlátogató közönség egyre inkább a figyelem középpontjába került.³⁵ Korábban úgy vélték, hogy a látogatót alá kell vetni a múzeum kulturális „Gesamtwerk”-jének, hogy aztán lelkileg feltöltődve térhessen haza; szerepe mostantól főleg az lett, hogy egyéni szemlélődés útján átélje és átérezze az egyedi művet. A műtárgyakat a maguk elkülönültségében, mint egy kivetített diát az elsötétített terem falán kell prezentálni: ahogy Schmidt-Degener ismételten hangsúlyozta, „a tömeg érzékenyvé vált a műtárgy körüli üres tér pszichológiai jelentése iránt”. Nála a festményt a körülötte lévő szabad felület hordozza.³⁶ Rembrandt *Éjjeli őrzőjét* Schmidt-Degener idején minden teketória nélkül visszahelyezték abba a terembe, ahol eredetileg volt, hogy ott a hátsó fal helyett az oldalfalon kizárólag saját mesterségbeli tudásának bizonyítékeként szólhasson a látogatóhoz.

SZELLEMTUDOMÁNY

A vita, amely a fiatal Schmidt-Degener Rembrandt *„Eendracht van het land”* (Az ország egysége) című képéről írt cikke nyomán kibontakozott, jól mutatja meg, hogy a műalkotások szemlélésének ez az újfajta módja milyen következményekkel járt a holland művészettörténeti kutatás számára, s hogy ez a szemlélet a fiatal művészettörténészeket mennyire elválasztotta idősebb kollégáiktól. A festmény pontos datálása, egyes részletek alapos elemzése, s részletes formai összehasonlítások nyomán Schmidt-Degener arra a következtetésre jutott, hogy a kép valójában nem a münsteri béke homályos allegóriája, mint ahogy azt rendszerint feltételezték, hanem *az Éjjeli őrzőjéhez* készült előtanulmány.³⁷ Hofstede de Groot egy recenziójában ezzel kapcsolatban úgy fogalmazott, hogy csodálattal adózik az elmés datálásnak, ami viszont Schmidt-Degener cikkének többi részét illeti, annak nincs sok értelme: „Igen sajnálatosnak tartom, hogy túlságosan is szabadjára engedte a fantáziáját, s a történeti tényeket teljesen figyelmen kívül hagyva, olyan dolgok között próbál kapcsolatot teremteni, melyek alátámasztására a leghalványabb bizonyíték sem áll rendelkezésé-

³⁴ Martin 1914. i. m. 261.

³⁵ Ld. ezzel kapcsolatban: Peter Joerissen: *Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland 1871–1918*. Köln, 1979. 229–230. és 258–259.

³⁶ Schmidt-Degener 1936. i. m. 133.

³⁷ Frederik Schmidt-Degener: Een voorstudie voor de Nachtwacht: De Eendracht van het Land. *Onze Kunst*, 21. 1912. 1–20.

re”.³⁸ A történeti tények figyelmen kívül hagyásán Hofstede de Groot azt értette, hogy ami Schmidt-Degener szerint Rembrandt festményén van, nem egyezik azzal, ami az adott időszakban Hollandiában történt. Schmidt-Degener ezzel szemben a fantáziát a tudomány egyik támpillérének tekintette, s egy tán nehezen bizonyítható, de nyílt hipotézist kevésbé tartott veszélyesnek, mint az olyan rejtett feltételezéseket, amelyekre az *Eendracht* értelmezése során magától értetődően szokás támaszkodni.³⁹ Ráadásul szerinte a műalkotások és a történeti tények közötti kapcsolat egészen más jellegű, mint ahogy ezt Hofstede de Groot véli: „Amikor Hofstede de Groot azt állította, hogy az Ön értelmezése nem felel meg a ‘történeti tényeknek’, s ezért helytelen, elfelejtette bizonyítani, hogy az *Eendracht* tartalmának meg *kell* felelnie a ‘történeti tényeknek’. A művészet tanulmányozása szempontjából nem az az érdekes, hogy mi is történt valójában, hanem inkább az, hogy mit gondoltak arról, ami történt, illetve hogy mit szerettek volna, hogy megtörténjen.” Ebben rejlik szerinte a történész és a művészettörténész közötti különbség. „A történész az események valódi okait kutatja; arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyenek voltak a körülmények tulajdonképpen? A művészettörténész ezzel szemben azt kérdezi: milyen hatást gyakoroltak az adott események a kortársakra? Milyen ábrázolásai voltak ezeknek? Mivel ezek a korabeli elképzelések és ábrázolások határozzák meg a tartalmát a történeti témájú műalkotásnak. Ebből az eltérő nézőpontból adódóan az is különböző, hogy ki honnan szerzi be az információit: a művészettörténész számára a legjobb források a korabeli tudósítások, pamfletek és történeti énekek.”⁴⁰

Amikor Schmidt-Degener azt állítja, hogy a művészettörténész munkamódszere „saját személyiségének szükségszerű folyománya”, akkor ezzel az új tudományfelfogás tudatosan szubjektív alapját fogalmazza meg.⁴¹ Habár ezzel nyilván nem állt egyedül a fiatal holland művészettörténészek között, feltűnő, hogy munkássága milyen heves reakciókat váltott ki – nem csupán az idősebb szakértők, de későbbi szerzők körében is. A II. világháború utáni időszak holland művészettörténészeinek szemében Schmidt-Degener elrettentő példának számított, s vele magyarázták, hogy miért fordítottak hátat a művészet esztétikai megközelítésének. Állandóan ő szolgált azon vadhajtságok iskolapéldájának, amelyek a világháború előtti nézetekből nőttek ki.⁴² A legtöbbet

³⁸ Cornelius Hofstede de Groot: Meeningverschillen omtrent werken van Rembrandt. *Oud Holland*, 30. 1912. 65–81. és 179–180.

³⁹ Frederik Schmidt-Degener: Een meeningsverschil betreffende de eendracht van het land, *Oud Holland*, 31. 1913. 76–80.

⁴⁰ Frederik Schmidt-Degener: Het genetische probleem van de Nachtwacht. *Onze Kunst*, 26. 1914. 5–6.; Amikor Schmidt-Degener megjegyzi: Hofstede de Groot-nak az a felfogása, hogy egy „költői terméknek” rímelnie kell a „történeti tényekkel”, véleménye egy korábbi generációéval egyezik meg, amikor egy történelmi regénynél még fontosabbnak számított valóságtartalmának pontosságát, mint irodalmi formáját.

⁴¹ Schmidt-Degener 1913. i. m. 77.

⁴² Ld.: Emmens 1964. i. m.; E. O. G. Haitsma Mulier: Kunsthistorici en de geschiedenis. Een verslag van enkele ontwikkelingen. *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 101. 1986. 203.; Gary Schwarz: *Rembrandt, zijn leven, zijn schilderijen*. Maarssen, 1984, 364.

támadott írása, mely ugyanakkor nemzetközi hírnevet szerzett számára, az a cikke volt, melyben Rembrandt és Vondel felfogását vetette össze egymással. Vondel, aki kora szinte minden festője számára írt legalább egy alkalmi verset, úgy tűnik, – egy apró utalást leszámítva – teljesen figyelmen kívül hagyta Rembrandtot, s mindez Schmidt-Degenert ismét arra csábította, hogy egy olyan ekkoriban kedvelt szembeállítást kreáljon, mely magyarázatot adhat arra, hogy e két kortárs miért nem *tudta* értékelni egymás munkásságát. Az a mód, ahogy Schmidt-Degener cikke elején ezt a szembeállítást megfogalmazza, azon szörnyű leegyszerűsítésekhez kapcsolódik, melyek az értékteremtést esztétikai formulákból, s a gondolatokat nemzeti determinánsokból vezetik le: „Rembrandt, anélkül, hogy ennek tudatában lenne, a legmélyebb holland; Vondel, tudtán kívül, szívében flamand. Vondel egy erős közösségi érzésre támaszkodik, Rembrandtot energikus individualizmus vezérli.”⁴³ Ismételten kiderül, hogy Vondel a katolicizmussal átítatott barokk követője volt, míg Rembrandt kezdeti lelkesedés után, 1642-ben teljesen háttal fordított ennek az irányzatnak, s világossá vált, hogy a kibékíthetetlen ellentétük nem tagadható el. Ahol Vondel megmarad a hatalom és élvezet világához tartozónak, ott Rembrandt művészete egyre kevésbé helyez és időhöz kötött: „Képzelete egy mágikus szigetet népesített be, ahová bejutottak ugyan a mindennapi dolgok, ám anélkül, hogy megtörték volna saját horizontját, vagy megzavarták volna békés álmát.” Schmidt-Degener szemében Rembrandt végső soron egy született melankolikus: „Málladozó romokat, és elfeledett tájakat szemlél, s úgy érzi, az eltűnő vonzása ragadja magával.”⁴⁴

A Rembrandt körüli fordulat központjában mindig is az *Éjjeli őrző* állt, s ennek a festménynek Schmidt-Degener is odaadó figyelmet szentelt, már jóval azelőtt is, hogy ennek kellő teret adhatott volna. Az I. világháború idején egész sor cikket publikált, melyekben a művet különböző nézőpontokból vizsgálta. Azáltal, hogy zárt kompozícióként, önálló világgént kezelte, Schmidt-Degener oly módon tudott érvelni, hogy abban a stilisztikai és ikonográfiai érvek egyaránt fontos szerepet játszottak, és számos a művel kapcsolatos korábbi előfeltevést félre lehetett söpörni, s új lehetőségeket lehetett felvetni. Úgy kezelte a festményt, mint egy teremtéstörténet végeredményét, mint fejlődésvonalak találkozási pontját, amelyben a megbízókhöz való kapcsolat, a lövészegylet-kép mint allegória fejlődéstörténete, illetve a kompozíció felépítésének elveiben ekkoriban bekövetkező sajátos változások a legfontosabbak. Nála a mű már szinte egyáltalán nem a történeti valóságra vonatkozik; a városkapu, ahol a lövészek Medici Máriát fogadták, nem egy valóságos városkapu, s a valóságnak még azt a sugallatát is elveti, amit az adott pillanatban a panorámaszerű beállítás ébreszt. Teljes összhangban azzal a szubjektív fordulattal, mely a modern tudományban bekövetkezett, Schmidt-Degener egészen egyéni módon, tisztán saját értékítéletére hagyatkozva érvel. Így jut egy sor meglepő követ-

⁴³ Frederik Schmidt-Degener: Rembrandt en Vondel. In: Frederik Schmidt-Degener: *Phoenix. Vier essays*. Amsterdam, 1942. 97–162. idézett hely: 98. – eredetileg *De Gids*, 83. 1919. 222–275.

⁴⁴ Schmidt-Degener 1942. i. m. 98. A Rembrandt és Vondel közötti kapcsolatról újabban ld.: Jan A. Emmens, *Ay Rembrandt, maal Cornelis stem. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 7. 1956. 133–165.

keztetésre is, amelyek utólag annak ellenére meghonosodtak a Rembrandt-irodalomban, hogy megközelítésmódját egyébként elutasították. Az *Éjjeli Őrjárat* és a Lundens által erről készített másolat összehasonlítása alapján például Schmidt-Degener azt állítja, hogy a neveket tartalmazó címerpajzsot, amelyet a XIX. századi kutatás oly egyértelműen Rembrandt sajátkezű munkájának tekintett, hogy 1906-ban egy másolatát diadalmasan a Westerkerk falára is kiakasztották, ő biztosan nem festhette.⁴⁵ Ha így lett volna, a kapuzat címerpajzs által takart részét Lundensnek kellett volna kitalálnia, ami lehetetlenség – írja Schmidt-Degener, aki – látva a háttér grandiózus koncepcióját, – szavait egy esetben tréfával toldja meg: „az a Lundens tette volna hozzá a legfontosabbat ehhez a varázslatosan szép építményhez, akit még a leglerágottabb csontok és a legjelentéktelenebb feladatok is zavarba hoztak? Allons donc! [Ugyan kérem!] Egy mormota nem gondolja ki a Kilencedik szimfóniát!”⁴⁶

Ebből a tanulmányból, de még inkább Rembrandt és Vondel összehasonlításából kitűnik, hogy a művészettörténet-írás ismételt változáson ment keresztül. Immár nem a látás története az, mely a középpontban áll, vagy egy absztrahált formaelemzés, mely szembeállításokon keresztül egy fejlődésmenetben kristályosodik ki. A formai sémák mérsékelt eredményessége miatti csalódottság, s a világ egyre előrehaladottabb szétforgácsolódása oda vezetett, hogy a hangsúly a szem helyett egyre inkább a lélekre tevődött. Schmidt-Degener nem az egyetlen Hollandiában, akinél ez a formáról a tartalomra történő váltás megmutatkozik. Amikor Vogelsang 1926-ban előadást tart a kortárs művészettörténetről, annak álláspontjáról, látóköréről, módszereiről, praktikus és eszmei jelentőségéről, a hangsúlyt minden korábbinál inkább a művészet szellemi mozgatórugóira helyezi: arra, hogy az új megközelítés a korábbi műértőkével ellentétben magával a műalkotások formájával, tartalmával és belső értékeivel foglalkozik.⁴⁷

A művészettörténet-írás bécsi iskolájában ekkoriban születik meg az úgynevezett szellemi történet, melynek Max Dvořák volt a legjelentősebb képviselője: egy olyan irányzat, amelyet az a remény éltetett, hogy a még inkább a szellemre irányuló tudomány segítségével a világot meg lehet menteni a tébolytól. Azt a sematikus közzétételmódot, amely szerint a művész egy általános „korstílust” követ, a Wölfflin által „nevek nélkülinek” nevezett művészettörténetet („Kunstgeschichte ohne Namen”) egy olyan gondolkodásmód váltotta fel, amelyet ugyan továbbra is ellentétes fogalmak dominálnak, ám ezek kevésbé rögzítettek és nem kapnak egyszerű vagy egyértelmű töltetet. A művészet története művészi megoldások történetévé válik, amelyek között az ember aszerint választ, hogy milyen álláspontra helyezkedik az őt körülvevő világ-

⁴⁵ „Erőteljes ecsetkezelésében [...] félreismerhetetlenül a mester saját kezéről árulkodik” – írta Jan Six még 1919-ben is. Ld.: Jan Six: Plaats en tijd van Rembrandt's Nachtwacht, *Onze Kunst*, 35. 1919. 18.

⁴⁶ Frederik Schmidt-Degener: Het genetische probleem van de Nachtwacht. *Onze Kunst*, 26. 1914. 1-17. és 53.

⁴⁷ Willem Vogelsang: *De kunstgeschiedenis van onze tijd, haar standpunt, haar gezichtskring, haar methoden, haar practische en ideële beteekenis*, 1926. október 7-én tartott egyetemi előadás, Archief Vogelsang, Rijksuniversiteit Utrecht, no. 210.

gal szemben. Vondel és Rembrandt más-más pozíciót foglaltak el abban a világban, amelyben éltek, munkásságuk pedig Schmidt-Degener szerint ezt tükrözi vissza. Ugyanakkor a művészettörténet-írás ebben az időben egyre inkább hajlott rá, hogy az egyedi műalkotásokat helyezze a középpontba, abban az értelemben, ahogy ezt Schmidt-Degener az *Éjjeli őrjáráttal* tette. A remekművet már nem egy adott korszaknak alárendelt részjelenségeként olvasták, hanem úgy tekintettek rá, mint amelyben egy kor és egy nép minden szellemi feszültsége összesűrűsödik.⁴⁸ Valójában ez az eltolódás a megfigyelésről a tapasztalat irányába már akkor megtörtént, amikor Riegl a *Das holländische Gruppenporträt* című művében a szubjektum és az objektum pólusai között a hangsúlyt inkább a tartalomra, mint a formára fektette.⁴⁹ Rieglnél azonban nem egyszerűen a szellemi mozzanat uralmáról van szó, könyve sokkal inkább úgy olvasható, mint kísérlet a szellemtudományok új alapját képező, a művészetszemlélet területén is mind nagyobb szerepet kapó szubjektivizmus szilárd keretek közé terelésére. A műalkotás hatásának és a nézői átélésnek minden olyan, korlátozás nélküli taglalása, amely akármilyen hatást, akármilyen lehetséges élményt igazol, fenyegetést jelent mind arra az igazságra nézve, amelynek a mű által kell megnyilvánulnia, mind arra, amely a művészettörténet-tudomány valóság tartalmát illeti.⁵⁰ Az elhatárolódás az *Éjjeli őrjárat* panoráma-szerű beállításától új recepció modellt tett szükségessé, s mintha Riegl is ezért szemelte volna ki éppen ezt a festményt arra, hogy a holland csoportképekkel kapcsolatos vizsgálódásai középpontjába állítsa. Amint korábban erről már szó esett, a művészet törvényszerű fejlődésének megfogalmazásával kimondottan szakítani akart elődei preferenciáival. Amikor egy jegyzetben Neumann Rembrandt fényárnyékával kapcsolatos nézeteire reagál, világossá válik, hogy mi ellen van kifogása: „A modern szubjektivizmus ellenben úgy véli, hogy a tárgyakat egészében véve már nem tárgyakként, vagyis rajtuk kívül álló objektumokként, hanem tisztán szubjektív szintapaszlatokként kell szemlélnünk”. Ez a felfogás Riegl szerint nem helyes, mivel valójában létezhetnek dolgok szín nélkül

⁴⁸ Marilite Halbertsma: *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*. Worms, 1992. 43-48. és 83-104. Ez a fejlődés Németországban teoretikus publikációk áttekinthetetlen folyamával párosult, melyek az 1920-as években egyre elvontabb és metafizikusabb karaktert öltöttek. Nem csupán az ikonológia keletkezett ebből, hanem az alaklélektan, a struktúraanalízis és a hermeneutika is. Egy érthető áttekintés erről a fejlődésről tudomásom szerint még mindig nem létezik, különös módon még Németországban sem. Halbertsma 1992-ben publikált műve mostanáig a legbátrabb próbálkozás erre.

⁴⁹ Margaret Iversen: *Alois Riegl. Art History and Theory*. Cambridge (Mass.) - London, 1993. 9. - Id. még: Erwin Panofsky: *Der Begriff des Kunstwollens*. (1920). In: Erwin Panofsky: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin, 1974. 40-41. - magyarul: Erwin Panofsky: A „Kunstwollen” fogalma. In: Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. Ford. Tellér Gyula. Budapest, 1984. 25-26.

⁵⁰ Ez egy kétértelműség mely már Wölfflin teóriájában is ott gyökerezett. Állandó a bizonytalanság, hogy az ellentétes fogalmak egy módszert nyújtanak a műalkotások elemzése számára, vagy ezek a művészet nyelvének lényegi alkotóelemei. Ld.: Stephen Melville: *The Temptations of New Perspectives*. *October*, 52, Spring, 1990. 3-15.

is, de „szín tárgy nélkül, mint ‘metafizikai princípium’ – ahogy K. Neumann mondaná, legalábbis ma nem lehetséges”. Bár a tárgy nélküli színfelület lehetősége éppen ebben az időszakban bukkant fel a képzőművészetben, úgy tűnik, Riegl inkább kora művészetének egy másik tendenciájához csatlakozik, amikor a művészet problémáját a tárgyak térben való észlelésének problémájaként definiálja. Azt írja: „A modern alapkérdés, mint minden korábbi, sokkal inkább térkérdés: egyfelől a szubjektum, másfelől a dolgok (azaz kiterjedés, tér) találkozása egymással, és semmiképp sem az objektum teljes beleolvadása a szubjektumba – ami a képzőművészet teljes megszűnését jelentené.” Amikor ezek után a hollandok festészetét a fejlődés azon momentumaként határozza meg, amikor sem az objektum, sem a szubjektum nem uralkodik el a másikon, hanem „szubjektívált objektivizmusról” kell beszélnünk, akkor talán túl nyomatókosan is úgy formuláz, ahogy az ő szemében a tudománynak beszélnie kell. S bár ő sem mint a természet tükrére tekint a művészetre, inkább mint olyan képre, amelyet az emberiség azért teremt magának, hogy erőt vehessen az őt körülvevő világgal szembeni tehetetlenségén, azaz úgy néz rá, mint egy második világra, amelyet az ember a természettel szegez szembe – az ábrázolás mégis a létezőhöz kötődik, s a tárgyak valódi világa marad számára az az utolsó szalmaszál, amelynek a végső igazságot kell garantálnia.⁵¹

A SZÓ MOZGÉKONYSÁGA

A szubjektumhoz való odafordulás mindazonáltal megtörtént. Az 1931-es kiadás utószavában Ludwig Münz úgy vélte, hogy Riegl a *Das holländische Gruppenporträt*-ben oly módon használja objektív és szubjektív fogalmát, ami ellentmond ezek modern felfogásának. Míg Riegl szubjektívnek a tárgyak pillanatszerűként való beállítását tekinti, s csupán a frontális ábrázolást látja objektívnek, ahol azok világos módon mutatkoznak meg, addig a modern művészettörténet-írás az egyszeri és személyes észlelésből indul ki, s ezt tekinti az egyetlen lehetőségnek, amely objektív tudományhoz vezethet. Nem meglepő tehát, hogy ugyanezen utószóban Münz Riegl már a nagy-germán gondolattal hozza kapcsolatba – amiért ő – „fajelméletének” megfelelően – a holland művészetet „a germán-északi művészet” minden mást túlhaladó „meghatározó teljesítményeként” értékeli.⁵²

⁵¹ Riegl 1931. 280–281. Riegl a következőképpen fogalmaz: „A kultúrember elviselhetetlennek érzi a tisztán passzív szerepet a dolgok világával szemben, amely minden tekintetben meghatározza őt, és olyan viszonyt szeretne kialakítani, amelyet önállóan és saját akarata szerint szabályozhat oly módon, hogy egy másik világot keres mögötte, amelyet aztán a (legszelebbebb értelemben vett) művészet segítségével saját szabad alkotásaként állíthat a részvétele nélkül teremtett világ mellé.” Ld. Riegl gondolkodását korának szubjektívizmusáról: Iversen 1993. i. m. 147. – ld. még: Margaret Olin: Spätromische Kunstindustrie: The Crisis of Knowledge in fin de siècle Vienna. *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte 1983*. I. Hrsg. Stefan Krenn, Martina Pippal. Wien, 1984. 29–36.

⁵² Riegl 1931. 287. és 289.

Annak a szubjektív álláspontnak a kinyilvánítása, amelyet Langbehn képviselt, bizonyos értelemben Nietzsche valóságáról alkotott nézetei folyományának tűnik. Nietzsche szerint az ember nem képes megismerni a valóságot, mivel az csupán a szubjektum által, a megismerés során keletkezik. A valóság nála nem valami létezőnek a tudatosodása, inkább ennek létrehozása: abból a szükségletből következik, hogy az ember identitást, rendszert, s valami maradandót teremtsen magának a benyomások káoszában.⁵³ Ez az elem ott rejtőzik Riegl *Kunstwollen* fogalmában is, de amint a fentiekből kitűnt, Riegl ragaszkodni akart az objektív létezőhöz, míg Nietzsche a látszatot tekinti végső alapnak, hogy ezáltal a művészetet és a történelmet egyaránt megfossza valóság-jellegétől. A Riegl utáni művészettörténet-írás nem követte sem ezt, sem azt az álláspontot. Miközben számára a valóság a művészetben jön létre, a műalkotás háttérében mélyebb szándékot is keres és talál.⁵⁴ Ez a szándék azonban megakad egy halvány formaakarás szintjén, amint ez kiderül abból a vázlatból melyet Vogelsang 1913-ban vázolt a XVII. századi holland művészetéről: „A művészet sohasem igaz abban az értelemben – írja –, hogy a rabszolgája lenne a valóság véletlenszerűségeinek, ahogy a mozi az. A művészet több mint valóságos, nem azt tükrözi vissza, ami van, hanem azt, amit az adott kor embere akart, hogy legyen. Nem az esetleges látszatot képviseli, hanem a kor határozott szándékait, az adott időszaknak ez a szándéka pedig teljesen világos.⁵⁵ A XVII. század elejének holland művészetét Vogelsang a „gedegen gratie” (derekas báj) fogalmában összegzi, hogy ezzel a szintézis terhét, mely ólomsúllyal nehezedne a szubjektumra, ismételten a múlt magasabb hatalmára hárítsa át. Az „objektívált szubjektivizmus”, ahogy a művészettörténet-írás e törekvését Riegl szándékával ellentétben jellemezhetjük, Schmidt-Degener írásaira is érvényesnek tűnik. Amikor egy nagyon flamand Vondelt állít szembe egy mélységesen holland Rembrandttal, akkor úgy tűnik, az elfogulatlanság utolsó állását is feladja. Elég furcsa, hogy éppen ez az esszé 1928-ban azon kiadványsorozat – a *Studien der Bibliothek Warburg* – keretében jelent meg, amely arról volt ismert, hogy nem ad teret az egyszerű szembeállításoknak: szerzői – a későbbi ikonológia előfutáiraiként – a műalkotások jelentését, amilyen konkrétan csak lehetséges, az adott időszak és hely közegébe igyekeztek behelyezni.⁵⁶ Warburg volt az, aki a római művészettörténeti kongresszuson élesen tiltakozott az ellen az észak-dél felosztás ellen, melyet Thode és Schubring alkalmazott: „Az a doktrína, hogy áthidalhatatlan és természetes ellentét lenne a déli emberek világos és érzéki hajlama a szépség és a forma iránt, s az északi emberek között, akik szenvednek attól, hogy képtelenek formába önteni sötét és mély benső életüket, csábító, de túlságosan is egyszerű stíluskritikai felosztási elv.” Warburg megítélése szerint a művészi

⁵³ Wolfgang Kemp: Alois Riegl (1858–1905). *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hrsg. Heinrich Dilly. Berlin, 1990. 50.

⁵⁴ Nietzsche felfogásáról a látszat látszatáról ld.: Reijnders 1984. i. m. második fejezet.

⁵⁵ Vogelsang 1913. i. m. 22.

⁵⁶ Az Alfred Pauli által lefordított, s Gertrud Bing által részletes tárgy-és névmutatóval ellátott kötet *Rembrandt und der Holländische Barock* címen jelent meg.

megnyilvánulásokat ikonológiai összefüggésükben (itt használja először ezt a kifejezést) kell szemlélni, s ez alapján kideríteni, mi az, ami összeköti, vagy éppen egymástól elválasztja ezeket a nyugat-európai művészetben. A Rembrandt és Botticelli közötti különbség nem „két összeegyeztethetetlen temperamentumé”, hanem annak a vallási szakadásnak a következménye, amely a XVI. században bekövetkezett.⁵⁷ Később, ugyanezen a kongresszuson – a Schifanoja-freskókról tartott előadásában – Warburg meg is világította álláspontját. Világossá vált, hogy megközelítésmódja mennyire rokon azzal, amit Riegl is képviselt: a Schifanoja-freskók elemzésének végső célja, bármennyire is ezek kultúrtörténeti összefüggései, illetve asztrológiai ábrázolásokhoz való kapcsolódásai alkotják tulajdonképpeni témáját, nem e rejtély megoldása, hanem a középkor végén végbemenő nagy, általános megvilágosodási folyamat, a szellem sötétsége elleni küzdelem feltárása. Warburg azt akarja tanulmányozni, hogy egy adott időszak művészetében milyen mértékben lehet szó az áthagyományozódott kultúra tudatos feldolgozásáról. Szerinte a zseniális művészetet nem szabad csupán felfoghatatlan adottságnak tekintenünk, hanem úgy is kell szemlélnünk, mint a múlt tudatos feldolgozását, a társadalmi akarat kifejeződését.⁵⁸ Warburg elméletében döntő szerep jut az úgynevezett „pátoszformulának”. A művész szerinte etikai alapon választ a múlt kifejezési formái közül, nem meggondolatlanul veszi át a pátoszformulákat, hanem ezeket új és értelmes jelentéssel ruházza fel. Szükségszerű ez a választás, mivel olyan formulákról van szó, amelyek segítségével bizonyos jelentéssel bíró érzelmeket lehet kifejezni. Ha ezeket gondolkodás nélkül veszik át, az veszélyes, irracionális hatást eredményezhet. A szimbólumokkal, amelyeket ő megfontolás tárgyainak tekint, a művész a hagyományhoz kapcsolódik, de azért, hogy az ezekben rejlő energiát egy új tudat létrehozására használja fel.⁵⁹

Ezzel az elmélettel Warburg is – Rieglhez hasonlóan – korának tendenciáira figyelmeztet és új egyensúlyt keres az objektív tudomány régi ideáljai illetve a szubjektívebb törekvések új elvárásai között. De míg Riegl alapvetően megmarad egy objektíven észlelhető realitásnál, addig Warburg az értelemben keres menedéket – mint olyan fogantyúban, amelybe az emberi szellem a történelem során, a babonáság és irracionalitás sötét erőivel szemben igyekezett kapaszkodni. Ám ugyanez az értelem ebben a korszakban épp kapitulál egy olyan nyelvhasználat előtt, amely régi tartalmakat új varázsigékként vet be azért, hogy hatást keltsen. Egy példa erre az a passzus, amellyel Langbehn könyvét befejezi: „Régi patkókból kovácsolták a legjobb toledói kardokat, s régi népi bölcsességekből a legjobb szellemi fegyvert. A ková-

⁵⁷ Aby Warburg: *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di storia dell'arte in Roma 1912.* Roma, 1922. 179–193. és ebben: *Discussione*, 54–55. – magyarul: Aby M. Warburg: *Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia a ferrarai Palazzo Schifanojában.* Ford. Székhelyi F. György. In: *MNHMOΣNH.* Aby M. Warburg válogatott tanulmányai. Budapest, 1995. 193–212.

⁵⁸ Warburg 1922. 193. – ld. még: Carlo Ginsburg: *Van Aby Warburg tot Ernst Hans Gombrich.* In: Carlo Ginsburg: *Omweg als methode.* Nijmegen, 1988. 67–149.

⁵⁹ Ernst Hans Gombrich: *Aby Warburg, an intellectual biography.* London, 1970. 244–248.

csolás jellegzetes német mesterség. Siegfried kovács volt, mielőtt hős vált volna belőle, s a legjobb hős az, aki maga kovácsolja a fegyvereit. A 'heimlicher Kaiser'-nek [a rejtett császárnak], ha majd eljön, hasonló tulajdonságokkal kell rendelkeznie. Szellemének tüze fogja felolvasztani a régi népi bölcsességeket, s karjának ereje kovácsolja majd e győzelemre hivatott eszméket az új – és éppen ezért egyúttal a régi – harc céljaira alkalmas fegyverré. Hadd jöjjön!”⁶⁰ Azzal, ahogy összeegyeztethetetlen dolgokat és fogalmakat összebűvöl egymással, Langbehn nyelvhasználata a korszakban elterjedő reklámokéra hasonlít. Ebben a nyelvben a metaforák erős és saját életet élnek és olyan különálló képekké válnak, melyek önmagukon kívül nem sok mindenre utalnak. Olyan nyelvhasználat ez, mely nem számít távolságtartásra és reflexióra, mint ahogy arra sem, hogy valóságos dolgokat állítson: akárcsak a XX. század elejének művészete, a hatásra és az effektusokra játszik rá. S éppen Langbehn ilyenfajta nyelvhasználata volt az, mely olyan mély benyomást gyakorolt az olvasókra – miközben egyesekből csodálatot, másokból elutasítást váltott ki. „Még sosem hallottam ennyire közhelyes és nagyrészt jelentéktelen alapgondolatokat ilyen szíporakázó és eredeti módon megnyilatkozni. Sosem láttam ilyen zavaros törekvéseket ilyen példás és mesteri könnyedséggel és világossággal kidolgozva; sosem tapasztaltam, hogy ilyen egyoldalú világképet ilyen átfogó tudással és sokoldalú ismerettel felvértezve védelmeztek volna” – írja Langbehn könyvéről készült recenziójában Georg Simmel. Ám ugyanakkor erkölcsstelennek is nevezi Langbehn bizonyítási technikáját, mivel a külsődleges egyezéseket és a szavak véletlenszerű azonosságát arra használja fel, hogy a bizonyíték látszatát keltse. Kifejezései olyan homályosak, hogy bármilyen kapcsolat lehetséges közöttük. „A szerző kijelentéseinek nagy részét direkt visszájára lehetne fordítani, s ezzel a valóságnak ugyanazt a látszatát lehetne elérni.”⁶¹

⁶⁰ Langbehn 1891. i. m. 329.

⁶¹ Georg Simmel: Recensie van „Rembrandt als Erzieher”. *Vossische Zeitung*, 1890. 1890. június 1. – újabb kiadása: Georg Simmel, *Vom Wesen der Moderne*. Hamburg, 1990. 146, 159–160. Langbehn nyelvhasználatának csúsztatós, változó karaktere volt az, ami miatt nem csak elismerést, de kritikát is kiváltott. Avenarius a könyv iránt érzett minden megbecsülése ellenére úgy találja, hogy az rendszeresen ugrál a tulajdonképpeni és átvitt jelentés használata között, hogy egy kép hol ebben, hol abban a jelentésben, vagy éppen összehasonlításként lett használva, s ez mindenesetre egy meglehetősen veszélyes játék a szavakkal és metaforákkal. Michel is úgy véli, hogy túl messzire megy a Bode által örömmel fogadott egymásra fűzött gondolatokkal: „Langbehn visszaél egy hangszer jó hangzásával, melyen egyébként igen kiválóan tud játszani. Nem izgatja sokat magát azon, hogy mennyire tárgyilagosak az ő okfejtései, nem tud ellenállni egy jól eltalált szónak, sem egy festői képnek, s gyakran e szavak és képek veszik át a gondolatok helyét, mely érvelését annyira akadályozza, hogy a tervszerűen és átgondoltan felépített szerkezet minden nyoma eltűnik belőle.” Ld.: Emile Michel: *Les biographes et les critiques de Rembrandt*. *Revue des deux Mondes*, 108. 1891. 656. Maga Langbehn számára ez a fajta nyelvhasználat rendkívül fontos, ennek a szófolyamnak kell gátat képeznie ahhoz, hogy egyben tartsa a szétforgácsolódó világot. Az új, – de valójában régi – értékeket csak a nyelv segítségével lehet előhívni, mivel csupán ebben lehetséges szintézis, s ezeket ki kell nyilvánítani. A lényeg szükségszerű kifejeződése ettől kezdve a megfogalmazáson múlik. De ezáltal természetesen, ahogy erre Simmel is

Schmidt-Degener írásmódja (főleg a Rembrandtról és Vondelről írt cikké) lehetne a holland példája ennek az irracionális szómágiának, ahol a nyelv hatása elhomályosítja a tartalmat. Mindaz, amit Warburg kifogásolt, felszínre kerül ebben a szövegben, noha úgy tűnik, Schmidt-Degener, miközben az I. világháború idején a szövegen dolgozott, szembesült azért ennek az ellentétekben való gondolkodásnak a következményeivel, s végül némiképp el is határolódik attól, amit könyvének elején ír. Bár Rembrandtot továbbra is hollandnak, Vondelt viszont flamandnak tekinti, a továbbiakban nem akarja ezt valamiféle észak-dél gondolattal összekötni. Rembrandt éppen élete vége felé nyert elismerést Itáliában, írja, a „l'artiste du nord” éppen északon szorult háttérbe, míg délen csodálókra talált. A „l'artiste du nord” téves kifejezése főleg francia szerzők számlájára írható. A németek sem maradtak el mögöttük, boldogok voltak, hogy találtak egy „germán” festőzsenit, illetve ezt az északi zsenit a pángermánizmus cégéreként használták.⁶² Ami Schmidt-Degener szövegében össze van keverve, az egy múltbéli földrajzi különbségtétel és egy a művészet egy időtlen, de egy adott régióhoz kötött esszenciája – s ez végső soron Warburg gondolkodását is megérintette. Egy élete vége felé tartott előadásában azért nevezi Rembrandtot nagy művésznek, mert ellenállt a barokk üres pátoszformuláinak, amelyben az akció öncélúvá vált és ehelyett a felfüggesztett reakció ábrázolását, az impulzus és cselekvés közötti pillanat reflexióját választotta. De akárcsak Schmidt-Degener, Warburg maga sem tűnt teljesen ellenállónak saját korának pátoszformulájával szemben, amikor ugyanennek az előadásnak a keretében a reflexió e pillanatát az északi művészet jellemzőjeként említi.⁶³

KÉTTLELKŰ MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁS

A szellemtörténet fellépésével, továbbá azzal, hogy a kutatók a művészet személyesebb megközelítésére helyezték a hangsúlyt, elkerülhetlenné vált, hogy maga a

rámutatott, a szellem kiszabadul a palackból: minden megfogalmazást egy másikkal túl lehet szárnyalni. Langbehn azzal próbálta megfogalmazásait megalapozottá tenni, hogy a „belső szükségszerűség” fogalmából indult ki. Ha a szemére vetik, hogy Rembrandt számára csupán a fogas, amire a gondolatait aggatja, akkor azt válaszolja: A nevezett művet az író egy zárt egésznek tekinti, s az általa szándékolt módon, tudatosan öntötte a szóban forgó művészi formába [...]. Rembrandt mint művész és mint ember képezi a teljes mű legelső csíráját. Amire ez vonatkozik, az korántsem utólag lett hozzáfűzve [...]. Ez a zártság nem külsődleges, hanem belülről jövő, akárcsak Rembrandt festményei. A könyv rembrandteszk modorban lett megírva, mivel Rembrandtról szól. Individualizál. Ha a *Rembrandt als Erzieher* szerzője például Bachról írna könyvet, az mind írásmódjában, mind kifejtésében egészen más jellegű lenne. Ld.: Benedict Momme Nissen: *Der Rembrandtdeutsche*. Freiburg, 1926. 106.

⁶² Schmidt-Degener 1942. i. m. 158. Egy jegyzetben Schmidt-Degener ennek kapcsán utal Langbehn könyvére. Az, hogy ő Vondelt flamandnak minősítette, arra szolgál, hogy elkerüljön egy a holland kultúrán belüli ellentmondást. Vondelt a társadalom felsőbb köreiben elismerték, mert az ő százjűzik szerint beszélt, de valójában nem értették, s származása miatt nem is érthették meg.

⁶³ Gombrich 1970. i. m. 234.

művész is ismételten az érdeklődés középpontjába kerüljön. Mindezt az elméleti absztrakciótól való eltávolodás és a történeti adatokhoz való visszatérés kísérleteként is szemlélhetnénk, valójában azonban mégsem művész-történetről van szó, annak az ideje átmenetileg lejárt. Dvořák számára például a nagy egyéniségek voltak a legalkalmasabbak arra, hogy koruk, s az adott kor emberének sorsát általánosságban kifejezzék. De ahogy a remekműveket is mindinkább gyűjtőpontként kezdték külön tanulmányozni, a nagy mestert is kiragadták térből és időből, hogy munkásságának általános emberi jellegét elemezzék.⁶⁴ Megszabadították korától, hogy egy absztrakt szellemi lényegiség magaslatára emeljék, s ezáltal alapvető emberi tulajdonságokat vetíthessenek belé, anélkül, hogy valós életének mellékes körülményei zavarólag hatnának.

A XX. század első harminc évében olyan arányban csökkent a Rembrandt valós életkörülményei iránti érdeklődés, amilyen mértékben a művészi teljesítménye iránti viszont nőtt. Saskiát, Rembrandt XIX. századi koronájának csillogó ékkövét egyre inkább csak akadálynak tekintették a festő művészi fejlődése szempontjából, s halálát tartották annak a pillanatnak, ami után a művész végre igazán magára talált. Így Valentiner Saskia szerepének tulajdonítja, hogy Rembrandt túlzottan is a közizlés és a külső pompa felé fordult, s egy szintén 1921-ben, *Saskia* címen megjelent színdarabban a nő levonja a végső következtetéseket Rembrandt művészi ambíciói láttán, s inkább az önkéntes halált választja, mintsem hogy hátráltassa őt.⁶⁵ Amíg Rembrandtot kivételes egyéniségként kezelték, úgy tekintettek rá, mint akinek a személye és művészete egyaránt független tértől és időtől. A művész mindennapi életét immár nem tartották fontosnak művei megértéséhez, ezzel szemben a műveket tekintették a legfontosabb forrásnak, amely közelebb vihet bennünket a festő személyiségéhez. Vagy, ahogy azt Martin a harmincas években megfogalmazta: „Ami régi festőink külső életével kapcsolatban ránk maradt, az valóban kevés ahhoz, hogy ezek alapján próbáljuk megvilágítani műveiket. Ennek előnye, hogy újra és újra arra kényszerít bennünket, hogy magukból a műalkotásokból induljunk ki, s ezek segítségével próbáljuk meg kifürkészni a művész alkatát”.⁶⁶

Ennek az új felfogásnak a nyomai abban a vitában is fellelhetők, mely az 1920-as években egyes holland művészettörténészek között a szakértelemről zajlott, annak kap-

⁶⁴ Otto Benesch: Max Dvořák. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften. (1922). In: Otto Benesch: *Collected Writings*. IV. London, 1973. 290–293.

⁶⁵ Wilhelm R. Valentiner: *Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde*, (1910–1920), Stuttgart-Berlin, 1921, IX.; Raphael E. Liesegang: *Saskia*. Osnabrück, 1921. 20–31.: miután Saskia és Rembrandt meghirdették a szabad szerelmet, a lövészegylet tagjai morgolódtak az *Éjjeli Őrjárat* miatt, s Rembrandt a művészi szabadságot propagálta, következik ez a felejthetetlen jelenet: „Rembrandt: ‘Szeretném fölülmúlni Éne-met. Mert Saskiám nem szenvedhet hiányt semmiben.’ Saskia: ‘Mi a hiány? – még a legrosszabb, a halál sem hiány, ha önkéntes. Ha egyetlen kiút marad, és az ember maga vállalja az önkéntes hiányt, hiány az még egyáltalán?’”

⁶⁶ Wilhelm Martin: *De Hollandse schilderkunst in de zeventiende eeuw, I. Frans Hals en zijn tijd*, Amsterdam, 1935. 13.

csán, hogy új Rembrandt képek nem szűnő áradata öntötte el a művészettörténeti világot. Az ekkor keletkező nézetkülönbségek, az ezzel párosuló némileg önkényes igen/nem játék Martint arra készítették, hogy a műértés számára új módszertani alapot próbáljon teremteni. Szerinte a viták következtében a régi típusú műértő szaktudásába vetett bizalom megingott, a stíluskritikának ez a fajtája kevésbé bizonyult megbízhatónak, mint gondolták. Akárcsak Schmidt-Degenernek, neki is az volt az egyik fő kifogása, hogy meglehetősen hipotetikus, mi az, ami gyengének mutatkozik. Alaposabb történeti kutatást szorgalmazott annak érdekében, hogy egyes műveket teljes bizonyossággal egy adott művésznek lehessen tulajdonítani, s csupán ezeket a műveket tartotta alkalmas próbakőnek a fennmaradó alkotások megítéléséhez. De ebben is másképp kell munkához látni és más dolgokra kell figyelni, véli Martin, mint ahogy azt az előző generáció tette. Ahogy írja, a festésmód különbségein túl létezik egy tisztán szellemi különbség is, amely a művész személyes hajlamából adódik, s amelyet a stíluskritika korábbi képviselői nemigen vettek figyelembe. Egy igazi művész minden alkotása hamisítatlanul saját személyiségjegyeit tükrözi vissza, úgyhogy ezt kell észrevenni és megtapasztalni. Szerinte a fiatalabb művészettörténészek elutasítják a pusztán impulzív alapon történő attribúálást, illetve azt, amely módszereiben nem megy túl az ecsetvonások grafológiai alaposágú tanulmányozásán. Egy igazi szakértőnek érzéke kell, hogy legyen a műalkotás szellemi sajátosságai iránt is és figyelmét erre kell irányítania. A stílusérzék fontosabb kell, hogy legyen a tudásnál és az értelemnél, a tudományosságot ennek a műértői megfigyelésnek kell kísérnie és uralnia.⁶⁷ Hofstede de Groot, aki, mint korábban láttuk, a leginkább hitt Rembrandt zseniális küismerhetlenségében és gyengébb művek sajátkezeségét is, ha azok beleillettek a művész életpályájába és művészi felfogásába, készségesen hajlandó volt elismerni, ezzel kapcsolatban úgy vélekedett, hogy Martin rendkívül tudománytalanul jár el, amikor egy olyan ideálképből akar kiindulni, amit ő maga teremtett.⁶⁸ S természetesen igaza van, noha a szubjektív és objektív pólusok ebben az esetben is felcserélődnek. Ebben a csakugyan némileg zavaros konstrukcióban teremtődött meg az ekkortájt elhíresült Berenson „artistic personality”-fogalmának alapja, s mely mindmáig az egyik legfontosabb kiindulópontja a szakértői munkának.⁶⁹ Bármilyen különleges módon jött is létre, a művész új személyisége tette valójában lehetővé, hogy határokat lehessen húzni az életművében, s Martin volt az is, akinél az odaítélés helyét a megkérdőjelezés vette át.⁷⁰

⁶⁷ Wilhelm Martin: Zur Rembrandtforschung. *Der Kunstwanderer*, 5. 1922/1923. 407–411.

⁶⁸ Cornelius Hofstede de Groot: *Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandt-Forschung und die neuest wiedergefundene Rembrandtbilder*. Stuttgart - Berlin, 1922. 26–27.

⁶⁹ Berenson például alkalmazta ezt a kiindulópontot, ld.: Carol Gibson-Wood: *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*. New York - London, 1988. 239. Az az álláspont, mely a Rembrandt Research Project I. részének bevezetőjében fogalmazódik meg, még mindig egy „artistic personality” konstrukcióját sugallja. Ld.: Josa Bruyn, Bob Haak, Simon Hijman Levie, Pieter J. J. van Thiel és Ernst van de Wetering: *Corpus of Rembrandt Paintings*. I. 1625–1631. Hága - Boston - London, 1982. XV–XVI.

⁷⁰ Wilhelm Martin: Rembrandt-Rätsel. *Der Kunstwanderer*, 3. 1921. 6–8. és 30–34. Míg Valentiner még

Bár Neumann sem Rembrandt mindennapi életével foglalkozott, mégis a valós történeti figurát helyezte tanulmánya középpontjába. Georg Simmel *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* című művéhez csatlakozva, Neumann is úgy vélte, hogy Rembrandt műveiben nem az egyéniség valamiféle általános léte tükröződik, melyet a klasszikus formák absztrakciójával és élettelenségével lehet összevetni, hanem a személyiség kifejlése: „Világos azonban, hogy a rembrandti forma valami alapvetően más és összehasonlíthatatlan, nem személyiség feletti, nem tipikus, absztrahált és megszilárdult, hanem a lehető legindividuaisabb, amelybe olyan életintenzitás áramlik az anyag kaotikus masszájának mélyéről, hogy a természet szinte teljesen feloldódik és eltűnik benne.”⁷¹ Ez ugyanaz a művész-kép, amelyet az idősebb generáció is a szíven melengetett, csakhogy azzal a különbséggel, hogy ezt Neumann fogalmazza meg. Ezzel szubjektív interpretáció és történeti érvelés furcsa kombinációja jön létre. Míg Neumann az egyik oldalon hű marad a történeti valósághoz s ezért hajlandó például arra, hogy az *Éjjeli őrző* állítólagos elutasítását elvesse, Simmelt pedig egy olyan tendencia képviselőjének minősítse, amely eltávolít az értékeléstől, holott a művészet szemlélésének erre kell építenie – mégis a szubjektív értékelés marad számára a kulcs Rembrandt műveinek értelmezéséhez.⁷² Neumann ezért a leghatározottabban szembefordul a bécsi iskola absztrakt stílustörténeti szisztémájával és azzal, ahogy ők a történeti tényeket kezelik. Amikor ez a módszer a nagy személyiségbe vagy egy zsenibe ütközik, nem tud vele mit kezdeni, ezért inkább figyelmen kívül hagyja. „A zseniális tanulmányozásához megérzésre van szükség. A zsenialitás ténye a néző oldaláról is beleérzést és szellemi rokonságot követel, amelyhez a kvalitásérzék szorosan hozzátartozik, akármilyen szerénynek is kell képzelnünk ezt a befogadó oldalán.” Az új módszer követői azt hiszik, hogy az értékelést figyelmen kívül kell hagyni, írja Neumann, s elegendő pusztán a tényekkel dolgozni, de ahogy egyesek, mint Rickert és Weber már régen rámutattak, „már az úgynevezett tényekben is rejtett értékítéletek és az értékre vonatkozó naiv általános vélekedések rejtőznek.”

De éppen azáltal, hogy Neumann a művész személyiségének taglalása során egyszerre törekszik történeti hitelességre és művészi értékelésre, problémákkal kerül szembe: „Én az empirikus-emberi és művészi lét rejtélyes összefonódására célok,

700 festményt tulajdonított Rembrandtnak, Martinnál ezen művek száma már nem több az ötszáznál. Martin egyébként szintén az elsők egyike volt, aki felvetette azt a hipotézist, hogy képeinek készítése során Rembrandt nagymértékben igénybe vette egyes tanítványait.

⁷¹ Neumann 1922. i. m. 33–34.

⁷² Az *Éjjeli őrző* feltételezett elutasításával kapcsolatban Neumann a következőket írja: „Az ilyen és hasonló megállapításoknak nincs semmi kifejezett alapja a megbízható tudósításokban. Ellenkezőleg, a műről egyáltalán megemlékező tanúságok azt igazolják, hogy az komoly csodálatot váltott ki és nem szűnt meg folyamatosan hatást kelteni.” Ld.: Neumann 1922. 438. Simmellel kapcsolatban Neumann továbbá megjegyzi: „Így hát Simmel számára Rembrandt nem az öntörvényű művészi valóság kísérleti- és gyakorlóterepe, hanem saját korábban kialakított filozófiai rendszeréé. Ld.: Neumann 1922. i. m. 30. Simmel könyvének teljes ismertetése a 30–39. oldalakon.

tehát arra, amely engem nem hagyott nyugodni Rembrandt-könyvem azon fejezetében, ahol én az emberről és a zseniről írtam.⁷³ A probléma ebben főleg az, hogy a következő definícióval a személyiséget kivonja mindenfajta értelmezés alól: „Bármekkora jelentőséget is tulajdonítunk a kívülről érkező hatásoknak az emberi személyiség formálódásában és kibontakozásában, bármekkorának ítéljük is a tapasztalatok és a kívülről kapottak fontosságát a veleszületetthez képest, az emberi természet legmélyén van egy hely, ahol ezek a benyomások megfeneklenek mint egy zsákutcában és az ellenállás sziklájába ütköznek. Zavartalanul, akárha egy bevehetetlen citadella falai mögött él a leghelyesebb, melynek tompa ereje annál nagyobb, minél kevesebbet tud róla. Itt építi fel az én a saját világát.”⁷⁴ Azáltal, hogy ily módon a szubjektum megismerhetetlen ponttá vált, nem csupán az vált bizonytalan, hogy hová kellene eljutnia az interpretációnak, hanem az is, hogy miből kellene kiindulnia – a fogalom így megragadhatatlan. Neumannnál az összefüggő értelmezés, a szintézis végső soron elérhetetlen, ami megmarad, az összefüggéstelen történeti adatok laza gyűjteménye, amelyhez a kutató mint szellemi rokon olyan interpretációkat fűz, amelyet csak érzései diktálnak. Az ilyesfajta lehetetlen és értelmetlen interpretációra Neumann maga is mutat példát, amikor arról ír, hogy a lélek hogyan szól Rembrandt portréiból a nem világító szemeken keresztül: „Ez a homályos, mélységből és távolból felbukkanó tekintet nem úgy tűnik, mint amely a valóságból néz ránk: inkább egy varázstükörből, földöntúli tájakra, a lelkek birodalmából, ahonnan még egyetlen utazó sem tért vissza, s ahonnan már nem lehet visszaszökni a valós létbe. Megdöbbentő hatásuk leírhatatlan.”⁷⁵ A bénultságot, amelyet ez a sötét tükör kivált, Neumann megint Rembrandtra vetíti vissza, de valójában korának művészettörténet-írásáról szól, amikor azt írja: „Végül úgy tűnik, mintha valami pszichopatikus is közrejátszana, valami határtalan vágy a nyugalomra, arra, hogy kitörjünk a mindennapi élet zűrzavarából, kábultságra, a könyörületes sötétség jótéteményére, éjszakára, alvásra, békésen kibontakozó álomra.”⁷⁶ Rembrandt ez idő tájt inkább mint bármikor korábban, „a lélek festőjének” számít – ámde a misztikus vonások, amelyekkel Neumann interpretációja felruházta, mégis túl soknak bizonyultak azok szemében, akik a lélek nyelvét továbbra is érteni szerették volna.⁷⁷ Bár az intuíciót és a szellemi rokonságot például Martin is nagyra tartotta a művészet

⁷³ Neumann 1916. i. m. 491-493.

⁷⁴ Uo., 359.

⁷⁵ Uo., 529.

⁷⁶ Uo., 381. Neumann elveti azt a kettős figurát, amelyenne Rembrandt Fromentinnél vált, mivel ebben még a személyiség egységét feltételezték. Neumannnál sem a személyiség, sem a mű, sem a tudomány egységének nincs érzékelhető nyoma. Ld.: Uo., 21-22.

⁷⁷ A „Seelenmalerei”-ről ld.: Emmens 1964. i. m. 12. Emmens elbeszélésében Neumann mellett Schmidt-Degener az a másik nagy gazember, aki a Rembrandtról kialakult torzképpért felelős. Neumannnal szembeni ellenszenvé olyan nagy mértékűnek tűnik, hogy őt könyvének első kiadásában az Alfred keresztnével látta el, amely tévesztés talán az ekkoriban igen népszerű amerikai vicclap, a *Mad* népszerűségével magyarázható, amelynek főszerkesztőjét Alfred E. Neumann-nak hívták.

tanulmányozása során, a nyugtalanító hatás túlságosan is az egységre való törekvés rovására ment – ebből adódóan a legtöbb művészettörténész inkább egy olyan Rembrandtot részesített előnyben, aki a végtelenné-válást és változékonyságot azért ragadhatta meg képein, mert maga már túljutott e szakaszon, ennél fogva egyszerűsmind az egyensúlyban lévő ember utolsó igazi mintaképeinek is lehetett tekinteni. Dvořák például olyan művészeket látja, aki minden izmuson felülemelkedik, s aki utolsóként őrzi a művészet végső igazságát.⁷⁸ A kései Rembrandt „klasszicizmusa” az ő szemében a szellem végső kifejeződése: a forma megsemmisítése utáni forma, mely mögött a legfőbb szellemi feszültség rejtőzik: „A nyugalom zárt maszkja mögött kimondhatatlan belső feszültséggel a legnagyobb szellemi megdicsőülés világa foglal helyet.” Rembrandtban szellemi esszenciát lát, amely a lehető közvetlenebb módon nyilvánul meg, s ezzel áthidalja az időt.⁷⁹ Ez a meghatározás arra szolgál, hogy a múlt megismerését biztosítsa – tekintettel arra, hogy mint a fentiekből kitűnt, a szubjektum messzemenő szétforgácsolódása bizony magukat a tudósokat is érintheti.⁸⁰ Amikor pedig Schmidt-Degener Rembrandtot úgy festi le végül, mint „az utolsó reneszánsz alakot, az utolsó a nagy univerzális mesterek közül”, aki a barokkból, amelyben pedig elkallódásra volt ítélve, át tudta menteni a reneszánszt Európa számára, – akkor ehhez a felfogáshoz csatlakozik.⁸¹ Rembrandtnak a kortárs művészethez való kapcsolódását ezekben az években szintén nem az avantgardisták fésületlen, zavart keltő kísérletei jelentették, inkább azok, amelyek Cézanne modern klasszicizmusában találták meg igazi folytatását.⁸² Ez a fajta művészettörténet-írás, amely az egyedi történeti adatokat, s a mindennek fölött álló egységet egyaránt tiszteltben akarta tartani, természetesen problémákba ütközött. A német nyelvű művészetelméleti írásokban mindezt egyre átláthatatlanabb megfogalmazásokkal próbálták áthidalni.⁸³ A hollandok szokás szerint nem merültek bele túlzottan ezekbe a

⁷⁸ Dvořák egyébként főleg egy az expresszionizmussal rokon művészettörténet-írás képviselőjeként ismert. Az a szöveg, melyben mindez leginkább megnyilvánul: Max Dvořák: *Über Greco und den Manierismus*. (1920). In: Max Dvořák: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München, 1928. 261–276. – magyarul: Max Dvořák: Greco és a manierizmus. In: Max Dvořák: *A művészet szemlélete*. Ford. Vajda Mihály. Budapest, 1980. 319–330. Dvořák a szövegben párhuzamot von El Greco szellemi beállítottsága és saját korának antimaterialista és vallásos áramlatai között, mely El Greco „újrafelfedezését” lehetővé tette.

⁷⁹ Ld.: Benesch 1973. i. m. 292–293.

⁸⁰ Egy Dvořákról írt cikkében Dagobert Frey ezzel kapcsolatban: „A történelmi megértés élményegységeinek maguknak szintűgy a megismerő szubjektum szellemi egységében kell gyökerezniök. Így az egyetemes történelem mögött a szisztematikus szintézis elveként a *személyiség* húzódik meg.” Ld.: Dagobert Frey: Max Dvořák's Stellung in der Kunstgeschichte. *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1. 1921/1922. Wien, 1923. 16–17.

⁸¹ Schmidt-Degener 1942. 159.

⁸² Otto Benesch: *Rembrandt's Artistic Heritage*. (1924). In: Otto Benesch: *Collected Writings*. I. *Rembrandt*. London – New York, 1970. 80.

⁸³ Példa erre, ahogy Benesch Dvořák álláspontját körülírja, s ahogy benne az új művészettörténet-írás

dolgokba. Amikor H. Schneider 1923-ban nyilvános előadást tartott „A művészet-történet módszertanáról”, befejezőként az összes módszer kombinációja mellett érvelt. A művészettörténet-írásnak egyaránt törekednie kell az egy adott időszakra vonatkozó összes létező adat összegyűjtésére, a műalkotás élményének átélésére, s a művész személyiségének a megfejtésére: „ezeket a látszólag ellentétes módszereket szintetikusán összegezni kell.”⁸⁴ A cél az egység, s a nyugalom kedvéért abból indultak ki, hogy bármiféle elemzési konstrukció csak egy rejtett egység alapján tud működni. Minden történeti kutatás során, melyet ebben az időszakban műalkotásokkal és művészekkel kapcsolatban folytattak, az egységnek ez a gondolata állt az előtérben. Az egység azonban, amely minden részletben ott rejtőzik, mint olyan, közvetlenül sosem nyilvánul meg. Amikor például a holland stílust akarjuk tanulmányozni, akkor Vogelsang szerint vigyázni kell arra, hogy ne meghatározott külső jegyekből induljunk ki: „Még egyes ismertetőjegyek legalaposabb leírásával s a legtalálhatóbb utalásokkal is legfeljebb csak egy adott műalkotást vagy a művek egy csoportját, de nem a stílus egészét lehet megragadni.” Vogelsang számára végső soron arról van szó, hogy „a stílus az egység, azaz ugyanazon alapelv tüneteinek számtalan különböző formában való visszatérése. Ennek az alapfogalomnak, adott esetben a holland jellegnek [...] természetesen számtalan aspektusa van, melyek egyike sem megismerhető önmagában, de amely megragadható mindazon korábban észlelt jelenségek alapján, melyek ezzel a jelleggel kapcsolatban eléggé ismertek.”⁸⁵

Nem mindenki egyezett ki egy ilyen közelebről nem meghatározott holland stílussal, így Martinnál visszatér a realizmus, mint legfontosabb ismertetőjegy, meglepő módon az előnyben részesített klasszikus formanyelvvel párosítva és a barokkal szemben – így Rembrandt kései klasszicizmusának érvényessége az egész holland művészetre kiterjesztődött. Azt a szépséget, amelyre az egykori holland művész törekedett, a korabeli felfogásnak megfelelően belső szépségként gondolták el, ami

megtestesítőjét látja: „Nem épít deduktív rendszert, amelyben a dolgok között absztrakt spekulációk vonatkozás-huzalai keresztezik egymást; a világ-történetét nem irányítja valamely meghatározott célpont felé, hanem induktív módon, az egyediből indul ki. Az egyedi történeti értékét nem a konkrét időbeli lefolyásban keresi, amelyben az csupán olyan, őt megelőző és rá következő jelenségekhez tartozóként mutatkozik, amelyekhez semmilyen mélyebb értelem nem fűzi, hanem eszményi időbeli lényegiségében, elszakíthatatlanul hozzátartozó potencialitásával egyetemben ragadja meg, amely egyben eszményi történetfilozófiai teret is teremt körülötte, megmutatva sorsszerű, az oksági-racionális megismerés számára hozzáférhetetlen egyediségét. Ám ettől a dolgok nem válnak izolálttá és kaotikusan összefüggéstelenné, csupán a történelem egyedi, eszményi téridőinek sokasága áramlik össze abba a metafizikai tér-időbe; amely átfogja az univerzumot, amelyben minden dolgok léteznek és egymásba szövődnek, amely a német misztikusok isten-fogalmával vetekszik. A dolgok ebben a metafizikai egységben is időben egymást követőként jelennek meg, ami azonban nem tényleges, evilági-konkrét, hanem belső értelmű eszményi egymásutánjának felel meg” Ld.: Benesch 1973. i. m. 302.

⁸⁴ Hans Schneider: *Over kunsthistorische methodiek*. Leiden, 1923. 25.

⁸⁵ Willem Vogelsang: *Over den stijl in de Noord-Nederlandsche schilderkunst*. *Voudheidkundig jaarboek*, 4. 1924. 82–83.

jelentős mértékben különbözik attól a külsődleges szépségtől, amely a francia és az itáliai művészetben fordul elő.⁸⁶ A saját korrallal való kapcsolatot keresve folyamatosan a történeti valóság kusza sokféleségébe ütköztek. Az egység és a sokféleség egyben tartásának feladatát végül a Nagy Művész vállára helyezték. Úgy tartották, hogy ő a lélek nyelvén beszél – de ezt megérteni túl nehéz feladat, ugyanis a művészet-történész belsőjében, aki ezt a feladatot adta neki, kétféle lélek lakozik. A művészet historikusa egyidejűleg próbálja szolgálni a történelem és a művészet lényegét: ő nem választhat a múlt tényeinek megállapítása és a műalkotás jelenbeli csábítása között, neki a tudományosságot a szubjektívvel, az értelmet az érzellemmel kell összekapcsolnia, mivel úgy véli, hogy ennek a megosztottságnak a megoldását valahol a mélyben meg lehet találni.⁸⁷ A művésznek tehát e lehetetlen kettős nyelven kell beszélnie, s nem csoda, hogy az 1920-as 1930-as években ez a kettős Rembrandt mindinkább vissza is tért. E XIX. századi gondolatnak a nyomai főleg Schmidt-Degenernél bukkannak fel új tartalommal telítődve, más és más formában. Egyszer *Rembrandt ellentmondásosságáról* ír: arról, hogy az értelmes akarat és a tudatalatti kényszer csak nehézségek árán tartható egyensúlyban; máskor Rembrandt kettős karrierjéről beszél. De lényegében mindig ugyanannak a problémának különböző módon való megfogalmazásával találkozunk, amellyel a kortárs művészet-történésznek kell szembenézni.⁸⁸ Rembrandt első karrierje a történeti, amelyben mint korszereplő jelenik meg, amelyben ő maga kifelé fordul és a barokkot követi. Rembrandt második karrierjének rajzában a kortárs művészet-történet-írás önmagát jeleníti meg, abban az időtlen varázslatban, amelyet a műtörténész a nagy művészetben keres, s amely így benne ölt testet. Ennek a művészet-történetnek a számára Rembrandt már nem a pillanatot festi, hanem az örökkévalót: a szó mindenféle értelmében eltávolodik az időbelitől és legyőzi a halált. Vagy, ahogy Schmidt-Degener írja: „Azt mondják, az emberi lény nem szökhet meg önmagától. Rembrandt az ellenkezőjét bizonyítja.”⁸⁹

⁸⁶ Wilhelm Martin: *The national Element in Dutch Art. Lectures on Holland.* Leiden 1924. 76–86.

⁸⁷ Úgy tűnik, ezzel a kétértelműséggel ezekben az időkben a német nyelvű művészet-történet-írásban inkább tisztában voltak, anélkül persze, hogy világos megoldást találtak volna a feloldására. Ld. például: Richard Hamann: *Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft. Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 9. 1916. 64–66. Nem hiába írja Panofsky a *Der Begriff des Kunstwillens* című tanulmányában: „A művészet-tudomány átka és áldása az a tárgyaival együtt járó kényszerű igény, hogy ne csak történetileg, hanem másképpen is közelítsünk hozzájuk.” Egy áldás, mivel a diszciplínát kreatív feszültségben tartja, de egyben „átok, mivel szükségképpen egyfajta nehezen elviselhető bizonytalanságot és szétforgácsoltságot hoz a kutatásba, továbbá: mivel a törvényszerűségek felfedezésére irányuló törekvés sokszor vezetett olyan eredményekre, amelyek vagy a tudomány komolyságával nem voltak összeegyeztethetők, vagy az egyéni alkotás egyszerűségéből fakadó értékekhez vezettek túl közel”. Ld.: Panofsky 1974. i. m. 33. – magyarul: Panofsky 1986. i. m. 18. és 19.

⁸⁸ Frederik Schmidt-Degener: *Rembrandt's tegenstrijdigheden.* (1935) Rotterdam – Antwerpen, 1945. 6.; Frederik Schmidt-Degener: *La double carrière de Rembrandt, Gazette des Beaux-Arts, Serie 6.* 15, 1936, 1. 33–51.

⁸⁹ Schmidt-Degener 1936. i. m. 48.

A művészettörténet-írásnak erre a második Rembrandtra van szüksége ahhoz, hogy elleplezze: valójában egy tükörbe néz és gátolni igyekszik, hogy tárgyát pusztán történeti objektumként kezelje.

A FÖNIX TÖRTÉNETE

Schmidt-Degener Rembrandtról szóló írásai különböző okokból nemzetközi szinten is széles körű tetszést arattak. Míg Neumann az *Éjjeli őrjárattal* kapcsolatos precíz szakkommentárja miatt dicséri Schmidt-Degenert, addig Benesch Riegellel helyezi egy sorba, s munkásságát úgy tekinti, mint „einen der glänzendsten geistesgeschichtlichen Untersuchungen.” [mint a szellemtörténeti kutatások egyik legcsillogóbb darabját]⁹⁰ Míg Weisbach az 1920-as években Rembrandtról írt nagy monográfiájában Schmidt-Degener kutatásait „minden hozzá tapadó korlátjával együtt,” „a pozitívista-materialista interpretáció és történelemszemlélet mesterművének” nevezi, Kauffmann egy recenziójában inkább Neumann felfogásához csatlakozik.⁹¹ Az értékelésben mutatkozó eltérés részben azzal magyarázható, hogy konkrétan mely szövegek megítéléséről volt szó. Az *Éjjeli őrjáratról* szóló tanulmányt pozitivistának és „kauzális-történetinek” [kausalgeschichtlich], ezzel szemben a Rembrandtról és Vondelről írtat „szellemtörténetinek” [geistesgeschichtlich] minősítették. Így került szembe egymással két olyan szöveg, amelyeket ugyanaz a személy ugyanabban az időben írt. Schmidt-Degener tisztában lehetett a művészettörténet-írás elháríthatatlan kettős pozíciójával. Egyre inkább visszavonult arra a mágikus szigetre, amelyet szerinte Rembrandt lakott be, s egyre melankolikusabbá vált – mint aki már nem lát többé egységet, csupán pusztulást.

Schmidt-Degener nyelvhasználata élete során mind fontosabb szerepet játszott íásaiban. Benesch ezen az alapon Rembrandtról és Vondelről írt tanulmányát úgy tekintette, mint irodalmi teljesítményt. Azt írja: „Mégis, [...] az ő hol elevenen színes, hol egyszerűen elbeszélő, szívhez szóló szavai jobban megragadták a történeti lényegét, mint amennyire az intellektuális megértésre irányuló elemzések valaha is képesek voltak erre.”⁹² De éppen a művészettörténeti nyelvezetnek ez az esztétizálása volt az, amit a következő generáció olyan rossz néven vett. Ez egyébként már a háború előtt elkezdődött, amikor Van Regteren Altena úgy vélte, hogy a művészettörténet-írásban „kölcsonös átszűrődés figyelhető meg a festői regényírás és az elemző művészetelmékedés között.”⁹³ Még Huizinga is úgy vélte, hogy Schmidt-Degener olykor túl messzire ment. „Túlzottan is élénk képzelőereje”, amelynek maga Schmidt-Degener is tudatában volt, s amely oly kevésbé illett a holland jelleghez,

⁹⁰ Neumann 1922. i. m. 286.; Otto Benesch: Schmidt-Degener, Rembrandt und der holländischen Barock. *Die graphische Künste*, 52. 1929. 58–59.

⁹¹ Werner Weisbach: *Rembrandt*. Berlin – Leipzig, 1926. 341.

⁹² Benesch 1929. i. m. 58–59.

⁹³ J. Q. Van Regteren Altena: Rembrandtverdictselen. *Handelingen van het zeventiende Nederlandsche Philologen-Congres*. Utrecht, 1937. 116–117.

olykor gyenge oldalává vált – írja. „Műveltséggel párosuló gazdag képzelőerejével, értelmes érvelésekre támaszkodva gyártotta merész hipotéziseit és akkor is elbűvölő volt, ha nem volt meggyőző; soha nem csökkenő lelkesedésével, hatalmas ismeretanyagával és írásának stílusával magával ragadta az embert, egészen a túlságosan gazdag, a túlságosan telített, a túl sok határáig, amely például a Rembrandt *Főnix-rézkarca*ról írt tanulmányát oly nehezen olvashatóvá teszi.”⁹⁴ Úgy tűnik, ebben az 1920-as években írt esszében Schmidt-Degener valóban teljesen szem elől tévesztette a határt fikció és tudomány között, s csupa olyan vonást mutat, melyek különösen irritálták a háború utáni művészettörténet-írást. Elbeszélését egy saját ifjúságára való visszaemlékezéssel kezdi, amikor a főnix felbukkant számára Andersen egyik meséjében, s azzal, hogy azután Hérodotosz egy történetének iskolai megvitatása nyomán hogyan veszítette el a csodalény a vonzerejét a számára.⁹⁵ Ezt követően beszél a legenda elterjedéséről az egész világon, útról nyugatról keletre, s arról az alakváltozásról és tartalmi átalakulásról melyen eközben keresztülment. Hangsúlyozza, hogy a madár biztos volt benne, hogy az emberek fantáziájának tüzeiben újjá fog születni.⁹⁶ Végül elérkezik Rembrandt *Főnixéhez*. Ez szerinte a mester egyik legkevésebbé megértett műve, melyet különösen a XIX. századi életrajzírók mostohán kezeltek, mivel irritálta őket a mű eredetisége.⁹⁷

Ezt követően Schmidt-Degener maga veszi kézbe a magyarázat ügyét, s mindezt oly módon teszi, hogy középben marad a hagyományos ikonográfia – mely a témát többnyire az ábrázolt, történetinek nevezhető esemény alapján határozza meg, illetve a későbbi ikonográfia között, mely inkább a szellemi tartalomra és a morálra helyezi a hangsúlyt. Van Mandert, a XVII. századi színházat, sőt Vondelt híva segítségül, Schmidt-Degener arra a következtetésre jut, hogy a főnix Rembrandt rézkarca az egyéniség különleges adottságait s a hozzá társuló örök hírnevet szimbolizálja, míg az előtérben heverő figura az irigység megtestesítője. Eddig az allegória a XVII. századi gondolatmenetet követi, s szó szerinti textúrájában nincs semmi különleges – véli Schmidt-Degener.⁹⁸

Ezt követően egy külön jelentésréteget fűz az interpretációhoz – azt elemezve, hogy a rézkarcon mily módon van megjelenítve a téma. A hangulat, amely belőle sugárzik, a szenvedély és az ironia keveréke, Rembrandt reakciója saját társadalmi bukására. A környező világ elleni harc áll tehát a középpontban, de egyúttal a művész dilemmája is. S ekkor ismét felbukkan Schmidt-Degener szövegében az a kettősség, mely a művészettörténet-írást ekkoriban uralta, egy dilemma mellyel állítólag Rembrandt küzdött: „Mily csodálatosan kapcsolódik ehhez a dilemmához stílus és nézet. Klasszikus egyensúly álcázza a belső lázadást. Egyensúly, korántsem

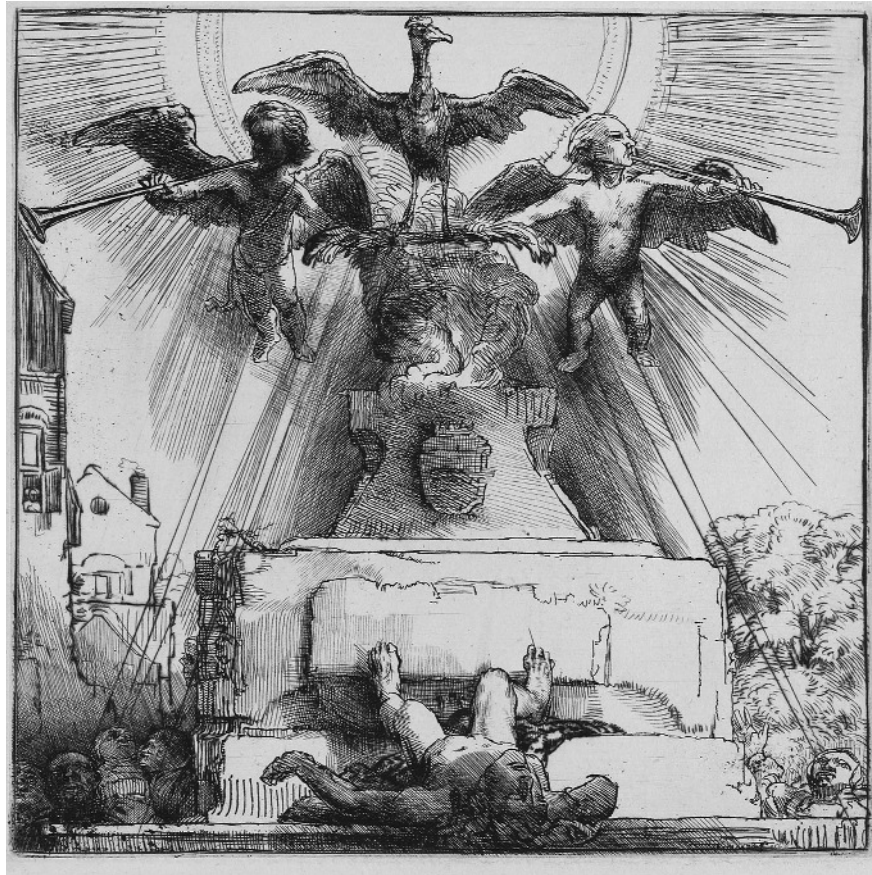
⁹⁴ Huizinga 1950. i. m. 541.

⁹⁵ Frederik Schmidt-Degener: Rembrandts vogel Phoenix. In: Frederik Schmidt-Degener: *Phoenix. Vier essays*. Amsterdam, 1942. 7–34. Eredetileg: *Oud Holland*, 42. 1925. 7–8.

⁹⁶ Uo., 10.

⁹⁷ Uo., 17.

⁹⁸ Uo., 18–26.



Rembrandt: A főnix, avagy a ledöntött szobor, rézkarc, hidegtű, B. 110, 1658.

magabiztos, s nem fokozatos előkészületek által létrejövő, hanem olyan görcsösen keresett, mely forma és tartalom disszonáns ellentmondásából jön létre. E keresett önuralom mögött egy barokk apoteózis teljes hévvel játszó zenekara dübörög.” Ebben a rézkarcban Rembrandt saját bukását dolgozza fel, úgy hogy közben leküzdi a művészetével kapcsolatban érzett kételyeit is: „A főnix ismét betölti hivatását, a megújulás ígérete által.”⁹⁹

Kérdés – írja Schmidt-Degener, hogy ez a helyes interpretáció-e. A hagyomány, amelyből jelentése született, már eltűnt, helyét az értetlenség foglalta el. A továbbiakban Schmidt-Degener mellett érvel, hogy tisztelnünk kell azokat a dolgokat, melyek érthetetlenek számunkra, de meg kell próbálnunk a mélyükre hatolni. Ezt a felvetést egy történettel illusztrálja, mely olyan különleges fényt vet gondolkodásmódjára, hogy majdnem teljes egészében idézem. Schmidt-Degener is idéz egyéb-

⁹⁹ Uo., 28-31.

ként, ráadásul olyan valakit idéz, aki a történeten belül elmeséli a történetet. Ennek a régi kínai legendának a főszereplője egy öreg koldus, aki egykor egy olyan templom gondozója volt, amelyben csupán egy darab színes selyemszövetet imádtak. Ennek az értelmetlen szövetdarabnak a történetét a koldus a következőképpen meséli el: „Volt egyszer, az idők hajnalán, amikor még nem sok minden létezett a kínai császárságon kívül, egy művész, aki magányában a végsőkig tökéletesítette álmait és tapasztalatait. Egy életen át tartó szenvedélye a látható dolgok minél pontosabb visszaadása iránt arra szolgált, hogy felkészítse a láthatatlan ábrázolására. S ekkor, egy szempillantás alatt, melyben a lélek csendje minden csodát lehetségessé tesz, a festő selymén megszületett Kína legszebb főnixmadara. Tökéletes mesterségbeli tudás színezte ki mindkét felét: az emberi a bús emlékek árnyait vetette rá és a kétségek megtört színeivel keverte, az isteni szikrát gyújtott a szemhéjai között, lelket öntött szárnycsapásainak ritmusába és egyre gyorsabban lélegző becsvágyába. A végtelen és a mulandó így folytak össze újfajta tökéletességgé. Földöntúli harmónia, mely annyira megindító volt, hogy a képet haladéktalanul a császári udvarba kellett szállítani. A kegyes kihallgatások csarnokának hatalmas padlózatát teljesen betakarták az előre görnyedő udvari tisztviselők – a szorongató csend a legfelsőbb úr jelenlétéről árulkodott. Az előírás szerint a mandarinok vezetőjének kellett összeszámlálnia a főnix mind az ötvenöt szépségét. Az eunuchok első számú főnöke (ezzel vagy azzal a személyes címmel) ellenőrizte aztán meglétüket a gyönyörű műalkotáson. A mandarin kongó hangja nyitotta meg a szokásos jelenetet: »Először: A Kimondhatatlan csőre, a vágyak legkényesebb karmazsin színébe mártva.« A kasztrált ideges fejhangja válaszolt: »Igen, megvan.« Másodszor: Az ő középső farktolla... s az eunuch máris nyújtotta a nyakát a rikoltó válaszra: »Igen, ez is megvan«. De ekkor egy hang, amely olyan volt, mint a szétszakadó szöveté, hirtelen megtörte a ceremóniát. Rettenetes fehér fény viharzott végig az oszlopok és a mennyezet mentén, majd az ablakívnel vakító nappá szűkült össze. Egy szívdobbanásnyi idő – és a a trónszékről meredő szemek kővé dermedtek az eléjük táruló halálos látványtól. De a csodára máris az elmúlt csalóka fátyla borult. A csörgedező éter kioltotta a tüzes nyomot a kéklő magasságban. Az emberi világ csak a csoda maradványát ragadhatta meg, az üres szövetdarabot. A főnix, mintegy a hajnal színeivel telített kapun keresztül átlibbent az örökkévalóságba és eltűnt.»¹⁰⁰

Elég egy pillantást vetni Rembrandt rézkarcára, hogy kiderüljön: Schmidt-Degener nyilván nem kizárólag a feltétlen szépségimádat készítette arra, hogy ezt a történetet elmesélje. Annak a megkopasztott főnixnek, amely itt allegorikus győzelmét kukorékolja, nem sok félnivalója van attól a Rembrandt-vallástól, mely főleg a színt, a fényt, s az emberiséget tisztelte. Sokkal inkább a zárókép értelme lebeghetett Schmidt-Degener szeme előtt: az, amit az utolsó szó sugalmaz: hogy végre nem kelljen zavarba kerülnie azért, amit nem is lehet megérteni. Amit Schmidt-Degener elvet, az egy olyan művészettörténet-írás, mely azt hiszi, hogy

¹⁰⁰ Uo., 32-34.

úgy támaszkodhat a műalkotásra, mint a valóságra, s hogy ezzel saját retorikáján is fölülemelkedhet.¹⁰¹

Schmidt-Degener úgy használja a retorikát, mintha tisztában lenne a ténnyel, hogy a szilárd magyarázat némaságra ítéli a műalkotást. Az, ami megfelel a leírásnak, eltűnik a látás elől, mert ha egyszer leírták, átadja a terepet az ismeretlennek, hogy az a jól ismertben váljék láthatatlanná. De az én interpretációm végső soron nem felel meg teljesen Schmidt-Degener szövegének. Főleg az a mód, ahogy mesét mesére halmoz, ahogy az egyik kezével felépíti az értelmezést, míg a másikkal lebontja; az a mód, ahogy Rembrandt rézkarcát nem nevezi nevén, hanem történetekkel fonja körbe, maga nyitja ki azt az ablakot, amelyen át a fönix eltűnik előlünk.

Németh István fordítása

¹⁰¹ Ld. ezzel kapcsolatban: David Carrier: *Principles of Art History Writing*. University Park (Penn.), 1991. 239. Carrier rámutat, hogy ez a menekülés a műbe magába, „amilyen az valójában”, alapvető alkotóeleme a művészettörténet-írás humanista hagyományának, amely végső soron mindig arra keresi a választ, hogy mi lehetett a művész „szándéka”. Az úgynevezett anti-humanista állásponttól azt írja: „Az antihumanista mást ért interpretáción. A művészet-írás retorikája nem annak a jele, hogy képtelenek vagyunk biztos tudást szerezni a művész intencióiról, inkább azt sejteti, hogy minden értelmezés olyan elbeszélés, amely a tényekből kiindulva eredeti, meggyőző és hihető szeretne lenni.” Uo., 199.



Rembrandt: Az angyal megjelenik a pásztoroknak, rézkarc, hidegtű, 262 x 218 mm, 1634. B. 44