

Beat Wyss

GEORG SIMMEL REMBRANDTJA*

A REMBRANDT-KÖNYV ESETE

„A Rembrandt-imádók elvakult lármája!”¹ – háborgott Jacob Burckhardt, amikor az 1870-es évektől jelentősen megszorodtak a holland festővel foglalkozó publikációk. Burckhardt volt az utolsó jelentős klasszicista, aki változatlanul a görögséget tekintette a szépség mértékének. Nézete szerint az alkotói öntörvényűség a teremtő eredetiség messzemenő elismerése ellenére sem hatalmasodhat el annyira, hogy sértse a kompozíció és a rajz világosságának törvényeit. Rembrandt pedig épp ezt tette szembeszökő módon; ezért nem tarthatták számon a nagyok között. Ez a felfogás a XIX. század első felében általánosnak számított. Rembrandt mellszobra hiányzik a regensburgi Walhalla csarnokában megörökített halhatatlanok büsztsjei közül; portréja a müncheni Alte Pinakothekban Claude Lorrainnel osztozik a helyen. Mégis legendának tekinthető az a vélekedés, mely szerint Rembrandt újrafelfedezése egészen a századfordulóig váratott volna magára. Rembrandtot számos XVIII. századi művész tartotta nagyra. Fragonard és a Tiepolók az ő műveinek másolásával gyakorolták a mesterséget; önarcképei meghatározónak bizonyultak Chardin, Graff, Reynolds – a portréművészet valamennyi nagy mestere számára. A műkereskedelemben Rembrandt mindig kelendőnek számított; festményeit és grafikáit ezért már korán katalógusokba rendezték. Gyűjtői főleg Anglia és Németország kereskedővárosaiban voltak, mivel a polgárság e centrumai függetlenek maradtak a francia udvari- és állami ízléstől. Így Rembrandt művészetét jellemzően inkább csak azok az akadémikus szellemű körök ismerték félre, melyeknek ízlésítélete döntően esett latba az 1800 körüli öt évtizedben, amikor is Raffaello volt a festészet istene, David és Ingres pedig az ő földi helytartói.

A század közepe táján kezdte fényét veszteni a klasszicizmus. „Egyszer talán még fel fogják fedezni, hogy Rembrandt sokkal nagyobb Raffaellónál. Leírom ezt az istenkáromlást, amelyetől minden iskolamester haja az égnek mered, anélkül, hogy véglegesen állást foglalnék ebben a kérdésben. Csakhogy minél öregebb leszek, annál inkább kezd kialakulni az a véleményem, hogy az igazság a legszebb és legkritikább dolog...”² Az eretnek prófécia, melyet Eugène Delacroix 1851. június 6-án még csak a naplójával osztott meg, nem sokkal később már valósággá is vált. Rembrandtot és a németalföldi festészetet olyan francia írók és irodalmárok fedezték fel újra, mint

* A szöveg a Georg Simmel: *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*. München, 1985. című kötet előszavaként jelent meg, IX-XXXI.

¹ Joseph Gantner: *Jacob Burckhardts Urteil über Rembrandt. Concinnitas. Beiträge zum Problem des Klassischen. Heinrich Wölfflin zum 80. Geburtstag am. 21. 6. 1944. zugeeignet*. Basel, 1944. 102.

² *Journal de Eugène Delacroix. 1822-1863*. Vol. I-III. Nouvelle édition (de 1893), publiée d'après le

Emile Michel és Eugène Fromentin. Őket is megelőzte azonban Théophile Thoré; az elbukott 1848-as februári forradalom híve a száműzetésben kezdett foglalkozni a holland festészettel. Választásában jelentős mértékben megerősítette egy manchesteri kiállítás, melyet 1857-ben tekintett meg, és ahol azt látta, hogy a déli és az északi festményeket programszerűen szembehelyezték egymással. E polaritás eszméje nem új; forrása a „querelle des anciens et des modernes” (régiek és újak vitája), mely során a művészek két táborra – a poussinisták és a rubensisták táborára – váltak szét. Thoré ezt a vitát aktualizálta, és korának festői elé azt a követelményt állította, hogy szakadjanak el a görög-római formakánontól: Raffaello művészete isteneknek szólt; a modern művész feladata viszont az, hogy Rembrandtot szem előtt tartva, az embereknek fessen.

Németországban később kapott lábra a Rembrandt-mánia. Hegel esztétikája, amely nagy jelentőséget tulajdonít a németalföldi festészetnek, nem hozott számottevő áttörést a következő nemzedék körében. A legmarkánsabb példa erre Burckhardt maga, aki ekkor végezte tanulmányait Berlinben. Rembrandt presztízst ugyancsak megnyirbálja – még hozzá szó szerint: Franz Kugler művészeti kézikönyveinek szerkesztésekor az 1847–48-as második kiadásban némiképp visszanyesi tanára pozitív ítéletét. Döntő fordulatot e téren csak Wilhelm Bode kutatásai jeleznek. A berlini festménygyűjtemény igazgatója 1883-ban publikálta *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (Tanulmányok a holland festészetről)* című munkáját. 1897 és 1905 között nyolc díszes, festményekkel illusztrált kötete jelent meg Rembrandtról. Ám mégsem ez a szolid, bőrkötésű mű, hanem egy olcsó, fillérékért piacra dobott könyv – a *Rembrandt als Erzieher (Rembrandt, a nevelő)* – indította el Rembrandt populáris birtokba vételét. Az 1890-ben név nélkül kiadott iromány egész egyszerűen átsorolja a németiséghez a holland festőművészt. Rembrandt festészetéről alig esik szó benne; a művész alakja csupán népi [völkisch] bölcsességek álcájául szolgál. A siker elképesztő volt: a könyv csak a megjelenése évében harminc kiadást ért meg, a művészettörténészek is felfigyeltek rá. Sőt Woldemar von Seidlitz, Rembrandt rézkarcainak kiadója még anyagi támogatással is hozzájárult a megjelenéséhez. Cornelis Gurlitt lelkesedett érte, Bode és Neumann legalábbis jóindulattal fogadta. Ünnepi beszédek alkalmával előszeretettel misztifikálták a festő páratlan mesterségbeli tudását, úgy fogalmaztak, hogy „Rembrandt és mi”, és hangoztatták, mekkora szükség van az ő szigorú németiségének ápolására a világkultúra áradatával szemben. Mégiscsak ironikus, hogy egy holland festő művét, melyet a franciák fedeztek fel újra, végül egy észak-schleswigi rekvirálta el és nyilvánította az ősellenséggel szemben lobogtatható zászlónak. A német lényeg most végre megletni látszott a neki megfelelő kifejezést; véget ért a romanizálás (italianizálás) divatcsinálóinak évszázados diktatúrája, Rembrandt az akadémiaiak internacionáléjával szemben folytatott küzdelem félreismeret élharcosa lett. Hogy a művészetét kikezdő első elmarasztaló ítélet egykor Joachim von Sandrarttól, egy német akadémikustól

manuscrit original, avec une introduction et des notes, par André Joubin. Paris, 1960. I.: 439. Magyarul: *Delacroix naplója*. Szépművészeti Alap Kiadó, 1963. 133.

érkezett, az feledésbe merült. Ahogy közeledett a festő születésének háromszázadik évfordulója, mind jobban fokozódott a Rembrandt körüli felhajtás. Rembrandt már 1904-ben annyit behozott Raffaello előnyéből, hogy idestova fej fej mellett haladtak a publikum kegyeiért folytatott versengésben. A stuttgarti Deutsche Verlagsanstalt a két festő életművét bemutató köteteivel egyszerre indította el *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben* (A művészet klasszikusai összkiadásban) című könyvsorozatát. A nemzeti és kereskedelmi célú hasznosítás az 1906-os Rembrandt-évben érte el a csúcspontját. Most csak egyetlen olyan adalékot ragadnánk ki a kuriózumok irodalmi csokrából, amely egyúttal akarva-nem akarva kritikai fényt vet a szekuláris hasznosításra. Rembrandt művészegzisztenciája Max Lautner leleplezése értelmében „példa a reklám hatalmára”,³ a könyv Rembrandt Harmenszoon van Rijnt levitézlett amszterdami műkereskedőként ábrázolja és titkos szignók felfedezésére hivatkozva más művésztől származtatja a neki tulajdonított oeuvre-t.

A század második évtizedében végül kezdett felülkerekedni a szakértelem, ami a Bredius és Hofstede de Groot közötti viszályok kezdetén még fel is pezsdült valamelyest. Rembrandt nemzeti hazavezetése a háttérbe szorult; „Rembrandt” ma, a fogyasztói szféra védett márkajelei közé süllyedve szimbólumként él tovább a reklámgrafikában.⁴ A századforduló Rembrandt-irodalmára visszatekintve csodálattal kell adóznunk Burckhardt prófécijának. Klasszicista ízlését nem kell osztanunk, de az kétségtelen, hogy tudósként tévedhetetlen minőségérzék vezérelte.

Simmel 1916-ban napvilágot látott Rembrandt-könyve a nagy publikációhullám késői darabja. A szerző első idevágó, előkészítő tanulmányai már két évvel korábban, a háború kitörésekor jelentek meg. A hazafias alaphangulat valószínűleg messzemenően támogatta a témaválasztást – de a kiadói sikert is: A *Rembrandt* Simmel legtöbb példányban megjelent könyve. A művet azonban nem azonosíthatjuk elhamarkodottan sovinszta előfutáraival. Simmel olvasta a „Rembrandtdeutsche” könyvét, és véleménye elutasító volt. A *Vossische Zeitung* 1890. június 1-i számába írt róla egy recenziót, amely szembeszállt a szerző által képviselt „individualizmussal” és „arisztokratikus hajlammal”.⁵ A recenzió figyelemre méltó dokumentuma Simmel intellektuális életrajzának. Itt említi először Nietzschét. Bizonyos, hogy az ifjú szociológus egy olyan álláspontot bírált, amelyhez az életfilozófia idősödő képviselőjeként végül maga is közeledik majd. Azonban már ekkor láthatóvá vált a szakadék közte és a Julius Langbehn-féle gondolkodók között: Simmelnek – azzal, hogy zsidó és urbánus berlini – két olyan ősbűne volt, amelyet a paraszti gyökerű antiszemita soha nem bocsáthatott meg neki.

Milyen műfajhoz sorolható Simmel könyve? Sem a századforduló táján divatos kultúrpolitikai értekezések közé nem tartozik, sem a megújhódási irodalmat nem képviseli, sem pedig olyan művészettörténeti monográfiának nem tekinthető, amely

³ Max Lautner: *Rembrandt als historisches Problem*. Berlin, 1910. 91.

⁴ Ld. ehhez: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*. Hrsg. Otto von Simon, Jan Kelch. Berlin, 1973.

⁵ Egyes részeit idézi: Klaus Lichtblau: *Das „Pathos der Distanz“*. Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel. *Georg Simmel und die Moderne*. Hrsg. Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main, 1984. 241.

eleget tenne a szaktudományos kritériumoknak. Elődeit a XVIII. században kell keresnünk: analógiaként elsősorban Lessing *Laokoonja* és *Irodalmi levelei* jutnak az ember eszébe. Akárcsak Lessing, Simmel is összekapcsolja a művészetelemzés és művészetkritika szempontjait és vizsgálódását egy művész védnöksége alá helyezi. Lessingnél Shakespeare tölti be ugyanazt az integratív funkciót, amelyet Simmelnél Rembrandt. A festő alakjához itt három olyan témakör kapcsolódik, amely akkoriban kiemelten foglalkoztatta a művészettudományt: a stílus fogalma, a klasszikus problémája és a modernség kritikája. Rembrandt az a vezércsillag, akinek individuális erőtere körül a formakérdések gravitálnak.

AZ ÉSZAKI MŰVÉSZET ÉS A KLASSZIKA: ALAPFOGALMI ELLENTÉT

Az egykorú publikációk közül leginkább Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* (*Absztrakció és beleérzés*) című munkája határozta meg Simmel gondolatmenetét. Könyvének 1948-as új kiadásában Worringer elbeszéli kettejük figyelemre méltóan bonyolult kölcsönhatását. Művészettörténész hallgató fiatalemberként párizsi tanulmányútja alkalmával felkereste a Trocadéro Múzeumot. Úgy emlékszik, hogy „unalmas, szürke hétköznapi” volt; tekintete kedvetlenül pásztázta a „redőket” a gótikus katedrálisok plasztikáinak gipszmásolatain. Disszertációjának keresett témát, és semmi sem jutott az eszébe. „Ekkor [...] valami megszakítja a csendet! Hátam mögött ajtó nyílik, s belép két látogató. Micsoda meglepetés, amint közelebb érnek: az egyikük ismerős! Georg Simmel, a berlini filozófus.” Miközben a doktorandusz némán követte magában a két látogató lépteinek ütemét – beszélgetésükből csak érthetetlen hangfoszlányok jutottak el hozzá – a fluidális megtermékenyítés élményét élte át. Úgy esett, hogy „ezekben az órákban, melyeket Simmel jelenlétének atmoszferikus közelségében töltöttem a Trocadéro termeiben, született meg bennem hirtelen ama gondolatvilág, mely később áthatotta doktori értekezésemet, és nevemet ismertté tette”. Worringer beszámolója igazolja, milyen hallatlan karizma áradt Simmeltől, a tanárból. A fizikai jelenlétnek szóló nyomatékos hálanyilvánítás alighanem páratlan a tudományos irodalomban. Worringer kulcsélménye feltehetően 1905 nyarára datálható: akkor Simmel valóban Párizsban tartózkodott, Rodin műtermét készült felkeresni. Egy további csodálatra méltó coincidenciáról tudósít Worringer – még negyven év elteltével is az ifjú tudósjelölt respektusával: Simmel volt az első, írja, „aki spontán jelentkezéssel reagál[t] arra a meglepetésre, amit – a véletlennek köszönhetően – gondolataim elolvasása okozott neki.”⁶

Worringer lényegi gondolatmenete az északi és mediterrán művészet ellentétén alapul. Az északi-gótikus ember absztrakció útján teremti meg szimbólumait; a ter-

⁶ Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Mit einem Vorwort zur Neuauflage.* [Orig.-Ausg. 1907]. München, 1959. [a Worringertől származó szó szerinti idézeteket a szerző válogatott tanulmányait tartalmazó magyarul megjelent kötetből – Wilhelm Worringer: *Absztrakció és beleérzés. Tanulmányok.* Vál. és utószó: Radnóti Sándor. Budapest, 1989. – Kocziszky Éva fordításában vettem át. A jegyzetek utalásai is erre a kiadásra vonatkoznak – a fordító.]

mészeten úgy lesz úrrá, hogy azt lineáris és kubusos rend szerinti ornamensekké alakítja. A mediterrán ember a lágyabb: beleérzés útján utánozza a természetet a maga harmóniájában. Ezek alapján északi-absztrakt a keresztény középkor művészete; déli-beleérző a görög antikvitás, a reneszánsz és a barokk. A kulturális polaritás gondolata valóban mély benyomást tett Simmelre; ugyanakkor valószínűnek látszik, hogy Worringer nem olvasta a Rembrandt-könyvet, különben észrevette volna, hogy a szerző kritikusan ízekre szedi a tőle származó fogalmakat. Csak éppen ez nem válik szembeszökővé, minthogy Simmel szinte soha nem idéz. Az „absztrakció és beleérzés” modellje nála a feje tetejére van állítva; a pólusok át vannak értékelve. Simmel „román absztrakció”-ról és „északi akkumuláció”-ról beszél. A „beleérzés” szót nem szívesen használja, ugyanis az túlságosan kritikátlanul kötődik azokhoz a beleérzésen alapuló XIX. századi pszichológiákhoz, amelyeket a maga részéről vehemensen elutasít. A klasszikus szépséget azért tekinti absztraktnak, mert egy olyan normát képvisel, amely a valóságos embert csak külsőleg jellemzi. Az ideál egyfajta merev szabályrendszerként kényszerít gyakorol a portré ábrázoltjára; teste a festményen művi testté transzfigurálva, az arany metszés és a szimmetria törvényeinek megfelelően jelenik meg. A reneszánsz embert nem önmagáért örökíti meg a portré, hanem a társadalmi hatalom, valamely általános erény vagy a szépség kánonjának reprezentánsaként. A portré kiragadja a modellt a mindennapokból és áthelyezi az ideák birodalmába. Az ábrázolt onnan pillant vissza vizsgálódva a nézőre, aki pedig a tökéletességet szemléli: igyekezettel, amennyiben közelíthet hozzá vagy hódolattal, ha tehetetlensége erre predestinálja. A látás és látva levés eme ideális nyilvánosságának – amit Simmel az itáliai embernek a *piazzán* szokásos viselkedéséhez hasonlít – Rembrandt portréin nincs nyoma. Mintha az ő modelljei kizárólag saját magukra, befelé figyelnének; létezésük közvetlen gesztusában vannak ábrázolva. Alakjuk semmilyen normához nem igazodik. Rembrandt az arcokba belefesti a kudarc lehetőségét, ez látható a csak önmagára támaszkodó kifejlés véste mély árnyékokban – ezért az „akkumuláció” kifejezés. Simmel szépségfogalma szociológiai írásainak egyik fő témáját, a társadalmi differenciálódás folyamatát érinti. Azokban a kultúrkörökben, illetve korszakokban, amelyekben a klasszikus eszmény dominál, az egyén stabilan kötődik vallási és társadalmi normákhoz. Rembrandt azonban szépségen túli portrékat alkot, mivel az uralkodó közmegegyezés sugallta formakényszerek meglazultak. Így néznek ki azok az emberek, akik egymagukban és közvetlenül állnak Isten színe előtt: Hollandia protestáns polgárai. Rembrandt az arcvonásokból formálja meg – Schleiermacher kifejezésével élve – az „egyéni törvényt”. Olybá tűnik, mintha e személyiség egyedisége teljesen magába szívna a logikai általánost. Minden kép azt a benyomást kelti, mintha egyedül csak az létezne, mintha a kerete mögött megszűnne a világ.

Az északi és mediterrán kultúra Worringer képviselte faji alapú polaritásával szemben Simmel szociológiai kategóriákkal érvel. A klasszikus szépségideált a zárt társadalmak fundamentumából eredezteti. Míg Worringer egyrészt a gótikát, másrészt az antikvitást és annak reneszánszait mint két egymást kizáró lételemet ábrázolja, Simmel lényegi rokonságukat hangsúlyozza. A görög polisz, a középkori

udvari világ, a reneszánsz városállamok és az ellenreformáció korszakában virágzó barokk egyaránt egy szilárd rendnek veti alá az egyént: ezeknek a kultúrája ezért tekinthető „absztrakt”-nak. Azt a kontinuitást, amelyet Simmel a görögség és a nyugati középkor között ismer fel, megerősíti az a művészettörténeti szempontból időközben vitathatatlaná vált tény is, hogy a katedrálisok szobrászai az antikvitás művein iskolázódtak. Az északi és mediterrán kultúrák fejlődése nem választható el művészettörténeti apartheid-törvényekkel.

Worringer *Absztrakció és beleérzés* című művének recepciótörténete jószerével feltáratlan – ami népszerűségét tekintve meglepő. A könyv azonnal leszivárgott a tudomány kollektív tudattalanjába, és ott hatott tovább. Azok közé a művek közé tartozik, amelyeknek már a címe önmagában olyannyira empatikus, hogy ki-ki hajlamos is ráruházni azt a reményét, hogy itt végre helyette mondanak el valamit; és minthogy az ember eleve tudja, mi van benne, ezért aztán már el sem kell olvasnia. Így honosodott meg az expresszionizmus megváltó kulcsszavaként az „absztrakció” fogalma. Ezt a félreértést végeredményben a szerző is táplálta, aki tulajdonképpen a gótikus öltözet stílusának jelentéséről írt, majd egyszer csak azt vette észre, hogy szószólójukként emelik a pajzsukra a modern művészek. A könyv inkább olvasható a testtől való wilhelminus félelem reflexiójaként, semmint egy avantgárd programjaként. Az antikvitás itt az érzékiség rabszolga felkelésévé zsugorodik, a gótika „fölgerjesztő excelsior”-ja⁷ viszont a nyugati ember szellemi pubertásaként magasztalódik fel. Vajon Worringer füledt kamaszfantáziái miatt akart vezekelni disszertációjával? Vajon a ruhátlan szobrok nézegetése miatt büntette magát? A művészet feladatának tekinti, hogy „megszabadítsa a szemléltőt a kubuszos kínzó viszonylagosságától”,⁸ a vágytelien duzzadó testet a vonallal kell megfenyíteni és ornamenssé kell lelapítani.

Egy olyan kultúrafelfogásnál, amely a természet elnyomását germán erénnyé teszi, Simmel megközelítése jóval rokonszenvesebb: ő a művészet fejlődésében a szabad individuum képét látja jellemzően északi vívmánynak. Ezzel azonban Simmel egy másik művészettörténésszel – Heinrich Wölfflinnel – kerül szembe. De utaljunk először a közös vonásaikra. Wölfflin és Simmel között egyfajta intellektuális egyidejűség áll fenn. Egymástól függetlenül foglalkoztak mindketten a reneszánsz és barokk közötti különbségekkel és gondolataikat egymáshoz hasonlóan is fogalmazták meg. Wölfflin *Művészettörténeti alapfogalmak* című műve 1915-ben jelent meg, egy évvel korábban, mint Simmel *Rembrandtja*; utóbbi viszont már 1914-ben publikált két olyan írást, amely már tartalmazza a könyv alaptéziseit.⁹ Simmel egy Giorgione-, illetve Rembrandt-portré összehasonlításával jut el a „lineáris” és a „határokat elmosó” festésmód ellentétéhez,¹⁰ ami megegyezik Wölfflin egyik alapfogalom-párjával. Amikor Wölfflin a barokk festészetről azt mondja, hogy „a hangsúly szemlátomást már nem a léten, hanem a levésen és az átalakuláson van”,¹¹ akkor

⁷ Worringer 1989. 87.

⁸ Uo., 72.

⁹ Újra megjelent: Georg Simmel: *Rembrandtstudien*. Darmstadt, 1953.

¹⁰ [E tanulmány az alábbi kiadáshoz készült előszóként: Georg Simmel: *Rembrandt. Ein kunstphilo-*

olyan kifejezéseket használ, amelyekkel Simmel Rembrandt művészetét írja le. A Wölfflin és Simmel közötti különbség az alapfogalmak értelmezésével kezdődik. Wölfflin a stílus kategóriákat „kifejezéstelen”-nek nyilvánítja. Úgy véli, a művészi fejlődést a történelemnek egy tisztán formai törvénye viszi előre: a rajzostól a festőig; a síktól a mélységig; a zárt formától a nyitottig; a sokszerűségtől az egységig; a világosságtól a homályig. Mindazonáltal ezek a tartalom nélküli fogalatok nézete szerint egyes nemzeti karaktereknek felelnek meg: északon „a festői szemlélet mintha csak valami természeti adottság volna,”¹² míg a délnek inkább a lineáris forma a sajátja. Az itáliai képzelőerő a felülethez vonzódik, a germánnak viszont „a vérében van a mélység mozgalmas telítésének vágya.”¹³ Amikor Wölfflin párhuzamai, melyeket az alapfogalmak és nemzeti sajátosságok között tételez, megmaradnak a fenomenálisban, Simmel egyet tud érteni vele. Mihelyt azonban a stílusjegyek elemzését szociológiai magyarázattal zárja rövidre, kifogást emel. A „sokszerűség” és „egység” polaritásán belül Wölfflin szerint az északiak az utóbbihoz vonzódnak: „Olyan eredendő életérzésről van itt szó, amely kezdettől fogva a részleteknek az egészben való feloldódását óhajtja.”¹⁴ Wölfflin, aki máskülönben oly találó nyelvi leleményekre képes, kevésbé szerencsés metaforához folyamodik: „az ilyen erkélyt nem választhatjuk le az épület faláról anélkül, hogy sebet ne ejtsünk rajta.”¹⁵ Az itáliaiak világához viszont a „sokszerűség”, azaz egyenjogú individualitások egymásmellettsége illik. Ennek bizonyítékát a paloták homlokzatain érvényesülő additív stíluselvben látja. Az efféle formalista leegyszerűsítésekkel szemben Simmel különbséget tesz kvantitatív és kvalitatív individualizmus között. A reneszánsz-individualizmus szerinte kvantitatív, ezt példázza a quattrocento férfidivatja,¹⁶ amely annyira poentírozott volt, hogy semmiféle általános stílusjegyet nem tűnt dominánsnak benne. Ki-ki megteremtette a maga divatját. Az ilyen individualitás azért kvantitatív, mert meghatározottságát csak külsőleg: szingularitásként nyilvánítja ki. Itt exemplumok versengenek egymással a típus képviseléseért. Az individualitás csupán absztrakt ajánlat az egyén számára, épp úgy, mint az öltözködés. Rembrandt portréin viszont kvalitatív individualitás – belülről kifelé sugárzó ragyogás – jelenik meg. Az ábrázoltat olyannyira eltölti egyedülvalósága, hogy azt nem kell a publikum előtti hatásos fellépéssel nyomatékosítania. Az önmaga felől való belső bizonyosságban van

sophischer Versuch. Mit Einleitung von Beat Wyss. München, 1985. A jegyzetekben minden további hivatkozáskor a magyar kiadást (Simmel itt idézett más műveitől megkülönböztetendő csak „Simmel”-ként jelölve) vettem alapul – a fordító.) Magyarul: Georg Simmel: *Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, 1986. 94.]

¹¹ Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Bev. Zádor Anna. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, 1969. 74.

¹² Uo., 89.

¹³ Uo., 116.

¹⁴ Uo., 187.

¹⁵ Uo., 195.

¹⁶ Simmel 1986. 89.

bizonyos önfeledtség, bizonyos ernyedt-hanyag jelleg, mint amilyen a hálóköntös Rembrandt önarcképein. – Aki a „német lényeg” leírásával próbálkozik, az manapság gyanút kelt. Simmel patrióta volt, de minden faji romantika távol állt tőle. Itt megint egyszer világosabban kellene disztingválnunk. Ha Simmel – egyszerűen nemzeti elfogultságában – a lélektől áthatott individuumot az északi kultúra kifejeződéseként ünnepli, az csupán egyetlen szempontból kockázatos: annyira hízelgően cseng, hogy az ember elfelejti megvizsgálni, vajon igaz-e egyáltalán.

HOGYAN LEHETSÉGES MŰVÉSZETTÖRTÉNET? TÖRTÉNETI MEGÉRTÉS – EGY TRANSCENDENTÁLIS MODELL

Worringer, Wölfflin és Simmel polaritás-modelljei túllépnek a XIX. század klasszicista esztétikáján. A művészet történetében már nem a szépséget, hanem a törvényt keresik. Ügyelnek a semlegességre: a művészettörténész szemében minden érték egyenrangú; mindamelllett ténylegesen sor kerül korábban mellőzött művészek és korszakok felértékelésére. Az esztétikai normák paradigmaváltása fejeződik ki ebben. Worringernek a gótikus ruházat stílusára vonatkozó gondolatmenete az expresszionista vonalvezetés hivatkozási alapjává válik. A teóriák – kis késéssel – követik a művészet búcsúját Böcklin világától.

A késő-római művészeti hanyatlás közkeletű felfogásával már Alois Riegl szembeállította a művészettörténet poláris törvényszerűségének téziséét. A formákat a „művészetakarás” („Kunstwollen”), a kreativitás autonóm impulzusa határozza meg, amely a világot elsősorban alakítja és nem csupán leképezi. A századforduló művészeteóriái mind a formaakarást (Formwillen) elsődlegességét hangsúlyozzák az utánzási ösztönhöz képest és ezzel a beleérzésen alapuló XIX. századi pszichológiával szállnak szembe. E felfogás értelmében a művészet forrása az a szükséglet, hogy az alkotó a formaadás önjelölésén révén rögzítse a világot. Ezt a folyamatot nevezi Simmel „kifejezés-mozgás”-nak. A fogalom Konrad Fiedlertől származik, aki az 1880-as években az impresszionizmus és a naturalizmus ellen irányuló írásaiban az antimimetikus művészet követelménye mellett tört lándzsát. Fiedler szolipszizmusa a szó legszorosabb értelmében tárgyaltanná nyilvánítja az utánzás elméletét: úgy véli, a dolgok az én képzetem pusztán produktumai, és az a hit, hogy észleletemen kívül léteznének, közönséges illúzió. Ezt az illúziót csak az alkotó kerüli el. A művész a festés kifejezés-mozgásában teljesíti be a megismerés igazságát, mely szerint a világ nem létezik, hogy csak aki elképzeli, az teremti meg. Fiedler művészetelmélete „az immanencia metafizikája”,¹⁷ amely a kanti „magánvaló” („Ding an sich”) gondolatát semmisnek nyilvánítja és így megszünteti a megismerés transzcendentális struktúráját.

Simmel újkantianizmusa nem ezt a szolipszista felfogást képviseli; épp ellenkezőleg, némi gnosztikus hajlamról tanúskodik. A schopenhaueri „Wille” és a bergsoni

¹⁷ Gottfried Boehm bevezetésében: Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*. Bd. I. (Orig.-Ausg. 1913). 2., verb. und erw. Aufl. München, 1971. XXVI.

„élan vital” alapján a világ magánvaló szféráját lelkesíti át szubsztanciává, melyből sötét élet árad: szakadatlan-felfoghatatlan mozgás, amely formákban ölt alakot és ennek során anyaggá dermed. A művészet azon formák közé tartozik, amelyeket az életáram a maga mélyéről röpít ki. Az így értett alkotó tevékenység – mint valamely, a tudat belsejéből fakadó vulkáni kitörés – a fiedleri „kifejezés-mozgás”-sal azonos. Van azonban egy lényeges különbség közöttük: Fiedler, aki tagadja a világ objektivitását, következetességében odáig megy, hogy az elkészült műalkotást is elutasítja. Számára csak az alkotás folyamata fontos, a befejezett mű „holt tulajdon”,¹⁸ egy darab lávakő, melynek ridegségében kialakult az áradó-forró lávára való emlékezés. Míg tehát Fiedler elvileg kizárja a művészet vizsgálatának és a művészettörténetnek a lehetőségét, Simmel arra törekszik, hogy fenntartsa az élet és a formák közötti hidat, azzal, hogy azt transzcendentálisan alapozza meg. Hogyan lehetséges „a priori” történelem? Tisztán tényszerűen szemlélve a múlt elavult kifejezés-jelek lerakatának mutatkozik: idegenné vált tartalmú festmények, elfeledett rítusokat szolgáló szobrok és olyan szövegek tárházaként, amelyek immár holt nyelveken hódolnak egy letűnt életnek. Hogy van az, hogy mi ezekben a töredékekben mégis egy összefüggő történelmet ismerünk fel? Az életáram az, ami rejtett módon összekapcsol bennünket az elmúlt formákkal: hiszen valamikor ugyanaz az univerzális impulzus hozta létre, amely most bennünk ölt megelevenedő alakot. Ennek az individualitás feletti és mindenütt meglevő mozgalmassága olvasztja össze a szemlélő szubjektumban a hagyomány mozaikdarabjait összefüggő időszakká; így lesz a megtörténtből történelem. A bennünk levő élet áramlik vissza az üres tokokba és tölti el képzetünkben újra lélekkel őket – mint hírnökeiket azon egykor-voltaknak, akik most párbeszédbe lépnek velünk. Amivel a műalkotásokban létrejöttként találkozunk, az saját kifejlésünk képe; a művészet a formában összeszedve azt jeleníti meg, ami életként formátlanul áramlik rajtunk keresztül. Saját kifejlésünk egy már létrejöttben válik csak tárgyivá és megragadhatóvá: ez a történeti megértés lényege. A történelem logikája másként, mint külső formák által, nem ragadható meg.

„Lélek és dolog” e megelevenítő összjátékát a barokk stílusfogalmának példáján szemléltethetjük. A „barokk” szónak a történelemben nincs valós tárgyi ekvivalense; egyedi jelenségek sokaságát kapcsolja össze, mégis mint egészet értjük. Az értelmező lelke tölt életet minden ideértett műbe. Látjuk Tiepolo *Utolsó vacsoráját* és ugyanakkor többet látunk, mint csak azt: akár egy tükörteremben, előrefelé és hátrafelé és minden irányban megsokszorozódik ugyanazon téma és azon hasonló mozgásmotívumok variációjának kórusa, melyek mind egyetlen átfogó ritmusban zárulnak össze – ez a barokk. A stílus kezdettel és véggel bíró élő organonként jelenik meg. Mindazon személyiségek helyére, akik a XVII. és XVIII. században Európa szerte térben és időben szétszórtan működtek, most annak a művészettörténésznek a transzcendentális szubjektuma lép, aki, mindent bejárva, az egészet fogja fel és élvezzi.

¹⁸ Fiedler 1971. 307. – magyarul: Konrad Fiedler: A művészi tevékenység eredetéről. Ford. Kukla Krisztián. In: Konrad Fiedler: *Művészeti írások*. Vál., ford. és utószó: Kukla Krisztián. Budapest, 2005. 123.

A művészi anyagot elsőként Wölfflin szintetizálta következetesen alapfogalmakká. A stílusok fejlődéséről megfogalmazott tételei egy olyan „általában vett életet” írnak le, amely nem kötődik individuumok valóságához.¹⁹ A „nevek nélküli művészet-történet” formulája nemcsak a módszert jelöli, hanem a Wölfflin bírálói által hangoztatott szemrehányást is magában foglalja: az alapfogalmak túlságosan is a törvényt hangsúlyozzák és elhanyagolják az egyes alkotók szerepét. Jellemző Simmelre, hogy ebben a konfliktusban a közvetítés módszeréhez folyamodik. Már szociológiája is rendre individuum és társadalom csomópontjaira összpontosít. Rembrandt-könyve azzal az igénnyel lép fel, hogy művészettörténeti alapfogalmakat egy művész életművének fókuszába állítva jelenítsen meg. Nem az általánosságban értett stílustörvényeket, hanem az „eszmei személyiséget” vizsgálja.²⁰ Rembrandttal mint hétköznapi emberrel itt tudatosan nem foglalkozik: életkörülményeiről, asszonyairól, pénzügyi problémáiról egyetlen szó sem esik. Itt egy szakszociológus demonstrálja a művészettörténészeknek, hogyan magyarázható a mű - a miliókulissza mankója nélkül, amelynek elkerülése polemikus élű és a Gründerzeit korabeli művészettörténet biografiizmusa ellen irányul. Ez utóbbi szemléletmódját Simmel „mechanikusnak” nevezi; olyasfajta megértésnek tartja, amely annak elképzelésére korlátozódik, hogy „hogyan is volt valójában”, s így csupán lenyomata a ténylegesnek, egy fotografiai eljárással készült pillanatfelvétellel hasonlítható.²¹ A naturalista „indiszkrécio” helyett Simmel a lélek „intimitását” igyekszik felderíteni²² - ez pedig csakis a műben található meg. A művészet független az alkotótól. Míhelyt a festő megejtí az utolsó ecsetvonást, elveszti befolyását a kép üzenetére; az köztulajdonná, az értelmezőkévé válik. Ezért Simmel, amikor Rembrandtról beszél, kizárólag a műalkotás szférájában mozog: egyedül a kifejezés-mozgások összességében rajzolódnak ki az eszmei személyiség körvonalai.

Hogyan lehet Rembrandt „alakját” - a „Gestalt” a századforduló divatszava - megismerni? Simmel számára ismét a transzcendentális kérdése vetődik fel és oldódik is meg. Egy történelmi figurát mint lélekkel áthatott embert a Te azon minősége révén lehetséges megismerni, amely mint a megismerés feltétele benne lakozik a később született szemlélőben. „A Te és a megértés pontosan ugyanaz, csak éppen egyszer szubsztanciaként, egyszer pedig funkcióként kifejezve.” A Te kategóriája nem a beleérzés pszichológiájából származik: Simmel fontosnak tartja, hogy ennek a félreértésnek elejét vegye. A beleérzés elmélete csupán csak úgy helyezi át a saját Énjét a Másikba, „mint ahogy az ember költözik be bútorostul egy üres lakásba”. A simmeli értelemben vett Te beköltözésére azonban egyáltalán nincs

¹⁹ Georg Simmel: Vom Wesen des historischen Verstehens. In: Georg Simmel: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. (Orig.-Ausg. 1957). Berlin, 1984. 79.

²⁰ Ld. ehhez: Michael Landmann: Georg Simmel und Stefan George. *Georg Simmel und die Moderne*. Hrsg. Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main, 1984. 166. skk.

²¹ Simmel 1984. 82.

²² Georg Simmel: Stefan George. In: Georg Simmel: *Zur Philosophie der Kunst, Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*. Potsdam, 1922. 44.

szükség; az a tiszta appercepció Énjének immanens része, eleve otthon van benne: ez a feltétele annak, hogy az ember mint ζῶον πολιτικόν (zoón politikon) a priori megismerhesse a világot.²³

Joachim Gasquet-tól tudunk Cézanne egyik megjegyzéséről. Amikor a festő apja portréján dolgozott, egyszer azt találta mondani, hogy úgy érzi, „az ő [az apa] lelke, melyet maga sem ismer, most titokzatosan áttevődik az én szemembe, ami újra megteremti őt a képen, hogy aztán abban felismerje magát.”²⁴ Cézanne ugyanezen ülés során csevegő hangnemre váltva hozza szóba Rembrandtot, aki valamennyi portréján mindig saját magát ábrázolta. Művész és modell sajátosan szoros összefonódása már Rembrandt kortársainak feltűnt. Az egyik portréről Constantijn Huygens a következő kétsorosot költötte: „Ez Rembrandt keze, az arc pedig de Gheyné. Láss csodát, olvasó, ez de Gheyn és mégsem ő.”²⁵ Rembrandt olykor teljesen feloldódik a másik alakjában: amikor koldusként, Pál apostolként, nevető Démokritoszként ábrázolja magát. Simmel Te-kategóriája nemcsak a portréban, hanem az elbeszélő képeken is spontán megfelelést talál. A festő gyakran behelyezi magát az erkölcsi üzenet kellős közepébe: Saskia társaságában ő a tékozló fiú a bordélyházban, a Passió-ciklusban pedig pribékként segít felállítani Krisztus keresztjét. Rembrandt – mondja Bialostocki²⁶ – a történelemben εις ἑαυτὸν (eis heauton) példázatokot lát: rólad szól a mese! A múlt szemlésének a barokkban megszokott tipologikus módja a modern létanalógia által mintegy megkettőződve teljesedik be újra a simmeli Te-ben.

Simmelt a portrészertű ragadta meg leginkább Rembrandtnál: éppen azért, mert stílus és individuum látható egységgé kapcsolódik össze benne. Simmel az arcképek nem-pszichológiai, nem-analitikus vonását hangsúlyozza. Az arcok úgy bukkannak elő a kép háttéréből, mint a hirtelen felismerés, hogy egy régi ismerőssel találjuk szemben magunkat. Úgy találkozunk az emberrel, „ahogy belép a szobába”,²⁷ a maga közvetlen totális létezésében. Test és lélek dualizmusa – a gondolkodás bűnbeesése! – a képek felragyogásában érvényét veszti és megbocsátást nyer. Testi és lelki, illetve lelki és testi circulus vitiosusa a tiszta láthatóság fénysugarában nyugvópontra jut. Az egész-elvű megértés a művészet lényegéhez tartozik, ez különbözteti meg a tudománytól. Simmel úgy véli, tulajdonképpen nem helytálló a művészek eljárását „szintézisnek” nevezni; a művészi egyben-látás ugyanis nem valamiféle újra-egyesítés, „amelyben a varratok sosem szívódnak fel, hanem az eredeti elválaszt-

²³ Simmel 1984. 67. sk.

²⁴ Az idézet forrása: Cézanne im Gespräch mit Gasquet. In: Paul Cézanne: *Über die Kunst*. Hrsg. Walter Hess. Mittenwald, 1980. 66.

²⁵ Az idézet forrása: Christian Tümpel: *Rembrandt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, 1977. 56.

²⁶ Jan Bialostocki: *Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk*. In: Jan Bialostocki: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresden, 1966. 138.

²⁷ Georg Simmel: *Das Problem des Porträts*. In: Georg Simmel: *Zur Philosophie der Kunst, Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*. Potsdam, 1922. 96-109.

hatalatlanság visszfénye”.²⁸ Ezzel a kijelentésével Simmel átugorja Kant szerény *ignorabimus*át, hogy visszatérjen Platón ideáinak birodalmába.

Gondolkodás és világ különállása csak a gondolkodás számára létezik, a világ számára nem, mondja Simmel.²⁹ Ebben egy olyan az Egészről alkotott képzet jut kifejezésre, amely, ha Isten szemével látnánk, itt és most megnyilatkozna. A századforduló táján terjedni kezd az evidencia utáni vágy: erről álmodik Cézanne, a Mont Sainte-Victoire szemlélésébe mélyedve; Wölfflin is ezt sejtje meg, amikor a formatörténet ritmusai kapcsán a „világnézetre” („Weltanschauung”) asszociál. Igazság az volna, ami – kritikai ellenvetés nélkül és anélkül, hogy a bizonyítás terhe okán hosszadalmas procedúrát kellene magunkra vennünk – , akárcsak egy valaha tudott varázsigé, örömteli rémületünkre hirtelen felidéződne bennünk. ΘΕΩΡΕΙΝ (theorein). Tűnődő nézés és jelentésadó magyarázat egyidejűsége 1900 körül intellektuális utópia. Jóllehet a „tisza láthatóság” horizontja ködben marad, legalább az eredete meggyőzően levezethető egy olyan korszaknak a racionalitás okozta kimerültségéből, amely elmélyült kontemplációra már alig talál időt, mivel mindenekelőtt az egyre fokozódó objektív kényszerek logikáját kell felfognia. Simmel azt mondja a maga művészetértelmezéseiről, hogy lényegük nem a „bizonyíthatóságban, sokkal inkább a közvetlen elfogadásban” rejlik.³⁰ Így írt egy karizmatikus személyiség, aki biztos lehetett követőiben. Mára a művészettudomány gyanakvó lett az „evidenciával” szemben. Akkor viszont épp a leglaposabb ideologémák – mint például a „Rassenschönheit” („faji szépség”) – mutatkoztak „nyilvánvalóként”. Az „evidencia” a villámháború technikájának felel meg: a nyelv lecsap és megsemmisíti a képet. A fogalmak révén végrehajtott megszállással és határsértéssel szemben a művészet védtelen. A háború utáni időszak művészettörténései ezért a maguk részéről okkal tekintik erénynek, ha a látható józan szószólóiként lépnek fel. Ebben a tisztességes attitűdben mindazonáltal benne rejlik egy pozitív irracionálizmus kockázata: az a hit, hogy a műalkotással önmagában és torzítatlanul lehet szembenézni; hogy nyelve a művészi formába magába van beleírva, és hogy az ember érvényesen megfejtethi, csak meg kell találnia és bele kell illesztenie a megfelelő kulcsot. Mintha a művészettörténész egy olyan könyvelő kockázatmentes helyzetébe helyezkedhetne, aki katalógusról katalógusra tudatosan lekönyvelheti a művészet univerzumát. A naiv pozitívizmussal szemben ragaszkodni kell a művészettörténet transzcendentális modelljéhez – úgy, ahogy az Simmel Rembrandt-könyvében részben spontán, részben módszertanilag transzparens módon történik. A képzőművészet lényegében néma; csak az értelmezők kölcsönzik neki a hangot. Az értelmezéstörténet során az értelemadások rárakódnak a mű érzéki testére; annak egyszerű létezésével összeolvadva a mű részévé válnak: jelentésrétegekből összetevődő bevonatot képeznek, amely rárakódik a láthatóra és többé nem távolítható el róla anélkül, hogy a textúra

²⁸ Simmel 1986. 25.

²⁹ Georg Simmel: Henri Bergson. In: Georg Simmel: *Zur Philosophie der Kunst, Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*. Potsdam, 1922. 144.

³⁰ Simmel 1986. 73.

meg ne sérülne. A művészet tulajdonképpen csak az értelmezések egyre terebélyesedő kórusában teljesedik be – amelyben megszólalnak az értelemalkotás implicit formái is: a dekoratív, a reprezentatív vagy a kultikus hang generálbasszusa és azon túl a piaci érték sokféleképpen változó koloratúrái. Még a vasárnapi festő is, aki elismeréssel állítólag mit sem törődik, abból merít transzcendentális értelmet, amit – szabadidejében, önnön épülésére – megcsinált magának. Az olyan kifejezésforma, amely nem nyer semmilyen értelmezést, társadalmi értelemben meg sem született, művészet előtti vak gesztusként hullik a semmibe.³¹

Az értelmezés munkája, akárcsak a művészet, lezáratlan és lezárhatatlan. Ahogy Rembrandt sem szárnyalta túl Giottót, úgy, mondhatnánk, Aby Warburg sem tette fölöslegessé Wölfflint. Nincs olyan, hogy a művészettörténet – csak művészettörténetek vannak. A művészetről vallott nézetek állandóan változnak: nem azért, mert a mindenkori korábbiak tévesek voltak, hanem mert a művészi formák terepe különféle intellektuális szubjektivitások szemében mindig új fénytörésben mutatkozik, az olyan arcképhez hasonlóan, amelyen modell vonásai között a festőé derengnek elő. Egy művészettörténet azon mérhető le, mennyire példaszerűen és teremtő módon valósul meg benne a művészeti anyag és az értelmező szemlélő transzcendentális összefonódása. Ezért valamely értelmezési javaslat értékét nem az dönti el, hogy téves vagy igaz-e, hanem az, hogy fontos vagy lényegtelen-e. És az efféle ítéletek is állandóan változnak a mindenkori kínálat és szükségletek, vagy a korszak – egy Riegl-parafrázissal szólva – tudásakarása szerint.

SIMMEL ÉS A MŰÉRTÉS

Simmel *Rembrandt*-ját a húszas években az értelmezés fontos adalékaként olvasták; azután eltűnt a bibliográfiai apparátusokból. A művészettörténészek azóta sem igen vették fel a könyvet az oktatásban kötelezőnek minősített szakirodalom jegyzékébe. Túl kevés benne a műértés: egy Rembrandt-monográfia, illusztrációk nélkül!³² A munka a maga egyszerű, szürke kartonborítójával a technikai sokszorosíthatóság korszakában már külleménél fogva sem bizonyult versenyképesnek. Joseph Gantner, azon kevés művészettörténészek egyike, akik a Rembrandt-könyvet becsülték, „kétségkívül a mesterről szóló irodalom legjelentősebb teljesítményei” közé sorolja.³³ Míg Gantner Simmelnek a portréval kapcsolatos megnyi-

³¹ Lásd Hans-Georg Gadamer filozófiai hermeneutikai vázlatát, melyet Dilthey gondolatmenetének kritikai felülvizsgálatával dolgoz ki: *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, 1960. [magyarul: Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlat*a. Ford. és utószó: Bonyhai Gábor. Budapest, 1984.] Újabbban Oskar Bätschmann vizsgálja ezt a módszert a művészettörténész szemével: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. Darmstadt, 1984. [magyarul: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Ford. Bacsó Béla és Rényi András. Budapest, 1998. (Egyetemi könyvtár)]

³² E kiadáshoz külön készült az illusztráció-összeállítás.

³³ Joseph Gantner: *Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen*. Bern und München, 1964, 22.

latkozásaira hivatkozik, Walter Nigg³⁴ a vallásfilozófia felől közelítve a jámborságról szóló fejezettel foglalkozik. Simmel úgy jellemezte a Rembrandt festményeit átható vallásosságot, mint ami akkor is jellemezné őket, „ha nem volna Isten”:³⁵ a lélek egyszerű áradása, amikor megbizonyosodik maga felől. A vallásossággal kapcsolatos némely téziséét valószínűleg Emile Verhaeren *Rembrandt*-jának kritikai olvasata inspirálta. A könyv 1912-ben jelent meg Stefan Zweig német fordításában, és Simmel munkamódszeréhez annyiban közel áll, hogy maga is inkább hajlik az irodalmi esszére. Számára a szaktudósok – Bode, Neumann, Valentiner, von Seidlitz – monográfiái elsősorban gondolatainak tényanyaggal való kistafírozására szolgáltak. Verhaeren romantikus felhangjaival szemben – ő például Rembrandtot „egyfajta festő mágusnak” nevezi³⁶ – Simmel a képek evilágiságát hangsúlyozza. Figurái szuverén önmagukkal való békét sugároznak. Semmi misztikus önfeladás és elkalandozó istenkeresés – inkább a mindennapok világa mutatkozik meg abban a pillanatban, amelyben annak minden nyomorúságát az önigenlés fénye ragyogja át és szenteli meg. Ez az egyszerű, önmagával betöltött bensőségesség az, amit Simmel tipikusan protestánsnak, tipikusan németnek tekint – olyan „Rembrandt”-ideálnak, amelynek vajmi kevés köze van nemzedéke németkedéséhez és ennek későbbi változataihoz. Az 1942-ben készült birodalmi német Rembrandt-film a fausti keresőt mutatja be, a kudarcot valló zsenit és három asszonyát, akiknek az az eredendő bűn révén rájuk osztott szerep jut, hogy az egek meg nem értett ostromlóját hol fölfelé ösztökéljék, hol lefelé húzzák. A film minden olyan Rembrandt-legendát magába foglalt, amely ellen még ma is harcol az aktuális művészettudomány. Simmelt ezek soha nem kísértették meg; a szociális gicccsel és a fausti rajongással szemben „a mű individualitásában”³⁷ látta meg az önmagában nyugvó, nem-tragikus embert.

Az az előzőekben megfogalmazott tézis, mely szerint a művészettörténetben nincs „igaz” és „téves”, cum grano salis értendő. Minden értelmezési modellnek megvan a maga fő csapása, miközben a szélein homályos udvarok képzőnek. A tárgyi ismeretek növekedése is módosíthat a szemléleten – azzal a megszorítással persze, hogy nem a tények hozzák létre a teóriát, hanem fordítva: minden elmélethez meg lehet találni a neki megfelelő tényeket. Olybá tűnik, hogy jelentés iránti szükségletünk számára a történelem a végtelenségig kitermelhető kőbányaként áll rendelkezésre. A művészettörténész csak azt fedezi fel, amit tudni akar; ami értelmezési szándékába nem illik bele, az kihullik tudományos érdeklődésének keretéből.

Simmel túl élesen határolta el Rembrandtot a korszak általános kulturális áramlatától. Besorolhatatlan újítvá stilizálja őt, életművét az egész barokkhoz méri. A túlméretezés a programszerű szándékból érthető, mivel az utolsó klasszicista fenn-

³⁴ Walter Nigg: *Maler des Ewigen. Meditationen über religiöse Kunst*. Zürich – Stuttgart 1951.

³⁵ Simmel 1986. 125.

³⁶ Emile Verhaeren: *Rembrandt*. Leipzig, 1912. 91.

³⁷ Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main, 1963. 245.

tartásokat kellett eltakarítania. A barokk stílusfogalmát Simmel eközben túlságosan leszűkíti: a katolikus ellenreformáció dimenziójára korlátozza. Rembrandt – Simmel polarizációjának sugallatával szemben – nem zárkózott el teljes mértékben a klasszikus hatásoktól. Az 1650-es években készült műveiben megnyilvánuló visszafogottság tanúsítja, hogy foglalkozott az antikvitással és a velencei reneszánszsal; a Passió-ciklus kompozíciói esetében Rubenstől vesz át ötleteket.

Akárcsak Wölfflin, Simmel is elhanyagolja az ikonográfiai kérdéseket. A tartalmi üzenet iránti közömbösség nem csupán a korszakot uraló formálesztétikára jellemző, hanem a korai Rembrandt-kutatásra is – sőt ez mindig is meghatározta a németalföldi festészet szemlélésének módját. A XIX. század mindenekelőtt az itáliai klasszikától eltérőt látta meg és a formai sajátosságokból következtetett a művészek nyers, ám egészséges naivitására. Ezzel magyarázható, hogy a „Paraszt”-Bruegelben csak a vaskos-zsánerszerűt, Rembrandtnál pedig csak a fény különös kezelését ismerték fel. Hogy eközben a mű komplex tartalmisága humanista műveltségről árulkodik, azt nem vették észre.

A KULTÚRKRITIKUS

Böhringer szerint a Rembrandt-könyv „függő beszéd”.³⁸ Simmel történelmi köntösben a saját nézeteit adja elő benne. Az esszé valóban egy normatív esztétika vonásait hordozza. Abban az évben, amikor a Rembrandt-könyv megjelent, a zürichi „Cabaret Voltaire” művészkocsmában kikiáltották a dadaizmust. Simmel nem csinált titkot abból, hogy nem kedveli az avantgárd művészetet. A futurizmusban „atomizált formatöredékek káoszát” látta. Szerinte a lélek kifejezés-szükségletével már a naturalizmus és az expresszionizmus sem volt képes megbirkózni. A fotográfiát kirekesztette a művészet fogalmából. A kísérletek iránt nem mutatott megértést: úgy vélte, vannak normák, melyek érvényesen szabályozzák az alkotó impulzus zárt művészi formába való átültetését.³⁹ A művészettörténetek mindig pszeudomorf kontúrt is adnak az aktuális ízlésnek; ha a Rembrandt körvonalaiiban kirajzolódó simmeli esztétikát valamely egykorú műben kellene tetten érniünk, valószínűleg leginkább Cézanne festményeiben találnánk azt meg. Nem tudni, hogy a filozófus, aki korszokról és tájokról elmélkedett, vajon ismerte-e ugyanezen motívumok festőjét. A feltételek megvoltak hozzá. Miután a berlini Nationalgalerie már 1900-ban megvásárolt egy Cézanne-festményt, képeit 1903-tól a háború kitöréséig csaknem minden évben kiállították a Sezession keretében vagy Paul Cassirernél Berlinben. A tiszta láthatóság csendjét, amelyet Simmel Rembrandt képein méltat, Cézanne próbálta műveiben megteremteni. A francia művész elméleti megnyilatkozásai párhuzamokat mutatnak a filozófus megfogalmazásaival. Rokonok a modernség iránt táplált

³⁸ Hannes Böhringer: *Das Pathos der Differenzierung. Der philosophische Essay Georg Simmels.* *Merkur*, 35. 1985. 306.

³⁹ Georg Simmel: *Wandel der Kulturformen.* In: Georg Simmel: *Das Individuum und die Freiheit. Essays.* (Orig.-Ausg. 1957). Berlin, 1984. 94. skk.

ambivalenciájukban: mindketten szembefordulnak vele, ugyanakkor túltekintve az annak felrótt pallérozatlanságon, mindketten egy új klasszika visszatéréséről álmodnak. Simmel nem említi Cézanne-t; az utolsó művészek, akiket nagyra értékelt, Meunier, van Gogh és mindenekelőtt Rodin.⁴⁰ Az *Erinnerung an Rodin* (*Visszaemlékezés Rodinre*) című írása⁴¹ nem mentes némi fennkölt fontoskodástól. Amikor 1905-ben felkereste Rodint a műtermében, Simmel Odüsszeusz szerepébe képzelte magát, aki „igazmondásra kényszeríti az állandóan elsikló Próteuszt”. A filozófus csak úgy tudta elhessegetni a szobrászművész „banális frazeológiája” okozta csalódását, hogy némiképp tanácstalanul mentegette, mondván, hogy ez „csak külső burka e mély és szenvedélyes léleknek”. Simmel jószerevével úgy beszél a művészről, ahogy a XVIII. századi felvilágosult tudósok beszéltek a „nemes vademberekről”. A fogalomnak a szemlélettel szembeni arisztokratizmusát még a német idealizmus közvetlen örököseként képviselte. A modernség keltette rossz érzését leginkább az erotikus motiváció „zsarnoksága”⁴² okozta, melynek gyanúja alól még az ő Rodinját sem tudta teljesen felmenteni. Ezért menekül vissza a görögök ideális közegébe, amikor az aktuális kultúra túlságosan közel ér hozzá.

Ilyen távolságtartó pozícióból diagnosztizálja végül „a kultúra tragédiáját”⁴³ – Lukács többet köszönhet Simmelnek, mint amennyit valaha is kész lett volna elismerni! Berliini éveinek professzorát teli torokból mocskolta, mint „az imperialista tőkepénzes-parazitizmus ideológusát”; szerinte Simmel tragikumfelfogása merő élveteg cinizmus, amely „lehetővé teszi a legsivárabb [reakciós] obskurantizmust”.⁴⁴ Simmelt azon elfajzott gondolkodók alvilágának szolgáltatója ki, akiknek az ész trónfosztásával tervszerűen vezet az útja Schellingtől Hitlerig.

Azok közül, akik Simmelt elhallgattatták, Lukács vetette be a legdurvább fegyvereket. Azt gondolhatnánk, hogy a fasizmussal való cinkosság valószínűleg igazolható egy olyan témán, mint a „Rembrandt” és az „északi művészet”. Ez azonban nem így van. A Rembrandt melletti elkötelezettség a harmincas- és negyvenes években meglehetősen ellanyhult. A művész beletartozott ugyan a népi [völkisch] eszmevilág ápolta örökségbe, de a hivatalos nemzetiszocialista esztétáknak meggyűlt a bajuk a mesterrel. Alfred Rosenbergnak nem sikerült meggyőzően megmagyaráznia, miért festett Rembrandt annyi zsidót.⁴⁵ Paul Schultze-Naumburg már kevésbé volt aggá-

⁴⁰ Vö. ehhez J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Simmel und Rodin. *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*. Hrsg. Hannes Böhninger, Karlfried Gründer. Frankfurt am Main, 1976. 18. skk.

⁴¹ Georg Simmel: Erinnerung an Rodin. Georg Simmel: Vom Wesen des historischen Verstehens. In: Georg Simmel: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. (Orig.-Ausg. 1957). Berlin, 1984. 160. skk. – vö.: Georg Simmel: *Visszaemlékezés Rodinre*. In: Georg Simmel: *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. Vál. és ford. Berényi Gábor. Budapest, 1990. 70.

⁴² Simmel 1922. 29.

⁴³ Georg Simmel: Der Begriff die Tragödie der Kultur. In: Georg Simmel: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. (Orig.-Ausg. 1923). Berlin, 1983. 183. skk.

⁴⁴ Lukács György: *Az ész trónfosztása*. Budapest, 1978. 402.

lyos, és a „Botticelli-alkat” mellett szállt síkra. Staufer-császárokkal és népvándorlásokkal búvészkedve kimutatta, hogy az itáliai reneszánsz tulajdonképpen német produktum. Olyan teóriákra hivatkozhatott, amelyek már ő előtte amellest kardoskodtak, hogy Leonardo da Vinci nevét „helyes németiséggel Leonhard von Vincke”-nek kell mondani.⁴⁶ Rembrandt alakjai nem feleltek meg annak a szépségeszménynek, amelyet a *Kraft-durch Freude* (Örömből fakad az erő) mozgalom keretében testét edző ifjúság elé állítottak. Schultze-Naumburg azokat a nyomorúságos torz emberi alakokat kifogásolta a XVI. és XVII. századi német festészetben, akik már Cranachnál is feltűnnek mongoloid vonásaikkal. A németalföldiek különleges vonzódása a dús idomú nők iránt szerinte csálhatatlan jele a rend felbomlásának, amit a bomlasztó zsidó befolyás idézett elő.⁴⁷ A Hitler pártfogását élvező művészek közé tartozott Adolf Ziegler, „a német fanszörzet mestere”, aki olyan ruhátlan alakok ábrázolására szakosodott, melyeknek feltárulkozásra készülő fagyos eltökéltsége kiolt minden erotikát. Aki Rembrandt művein a német lányka mintáit keresi, nem fogja megtalálni. Még az *Éjjeli őrjárat* sem ad sokat a menetelő csapatok szépségére.

Simmel Rembrandt-könyve is szolgálatra alkalmatlannak bizonyul. Az az individuumszeme, amelyet alakján keresztül bemutat, már inkább felel meg az általános és különös kibékítését célzó lukácsi ideálnak. Amikor Lukács „perspektíváról” beszél, és ezen azt érti, hogy a művészetnek az embert a maga eleven „honnán”-jában és „hová”-jában kell megmutatnia, Simmel megfogalmazásaira emlékeztet, aki azt mondja Rembrandtról, hogy az embert kifejlésének kifejezésében festi meg. Nemcsak a korai Lukács, hanem a maga konzervatív habitusában voltaképpen az esztéta Lukács is rokonságot mutat Simmellel – sőt talán olyannyira szoros rokonságot, hogy a fiatalabbik csak indulatos varázsigék révén volt képes megszabadulni az intellektuális apafigurától. A heves elhatárolódás vágya megvolt Simmel más tanítványaiban is. Ők, akik maguk még utolsóként fél lábbal a XIX. században álltak, tanárukból csak a korszerűtlent látták: a Bildungsbürgert, akinek régimódi körülményessége akadályát jelenti az új századba való merész bevonulásnak. „Szellemsége mára rettentően megkopott”, emlékezik rá Adorno.⁴⁸ Szerinte Simmel filozófiája ezüst íróvesszővel van vésvé; „gondolkodása eleve kapitulál az iparművészet előtt”. Adorno gúnyolódása annak az akkurátus-komótos beállítódásnak szól, mely szerint a műveltséget lehet úgy gyűjteni, „mint a fajanszokat a vitrinben”. Miközben éppen Simmelnek a csecsebecsékekkel – a fogantyúval, a rommal, a kalanddal – kapcsolatos gondolatforgácsai éltek és burjánzottak tovább az *Ästhetische*

⁴⁵ Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestalten-Kämpfe unserer Zeit*. 11. Aufl. München, 1943. 296.

⁴⁶ Az idézet forrása: Richard Hamann – Jost Hermand: *Stilkunst um 1900. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Bd. 4. München, 1973. 56.

⁴⁷ Paul Schultze-Naumburg: *Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst*. München – Berlin, 1937.

⁴⁸ Theodor W. Adorno: Henkel, Krug und frühe Erfahrung. In: *Ernst Bloch zu Ehren*. Hrsg. Siegfried Unseld. Frankfurt am Main, 1975. 9. ssk.

Theorie-ban (*Eszétikai elmélet*) és másutt. Adorno fő tézise a monádként felfogott műalkotásról csírájában megtalálható Simmelnek a képkeretről írt esszéjében: „A műalkotás lényegéhez viszont hozzátartozik, hogy magáértvaló egész, nem szorul semmilyen külső kapcsolatra, s értelmezésének minden egyes fonala ismét saját középpontjába vezet vissza. Amennyiben a műalkotás az, ami egyébként csak a világ mint egész vagy a lélek lehet: részletekből álló egység – akkor mint magáértvaló világ elzárkózik minden rajta kívülitől.”⁴⁹

Rembrandt művészetét vizsgálva Simmel megállapítja, hogy a teremtő alakítás egyoldalúságában nincs semmi elfogultság. Míg a fogalmakban elgondolt elméletek az igazság kizárólagos képviselőjének igényével lépnek fel, tehát kölcsönösen kizárják egymást, a művészet megengedi a kifejezés pluralizmusát. Giorgionét és Rembrandtot, különbözőségük ellenére is elfogadhatjuk egyidejűleg igazként. A művészet átugorja a logika örökérvényű törvényeit: minél individuálisabb és öntörvényűbb a mű, annál inkább fogjuk az általános edényének érezni. Egy műalkotás minőségének záloga Simmel szerint az, hogy a személyiség „leegyedülállóbb egységpontjából fakadjon”.⁵⁰ Adorno ezt a gondolatot az „autenticitás” fogalmában őrizte meg és egyúttal a formai „idioszinkráziák szükségszerűségének” tézisévé hegyezte ki. Amit a mester Rembrandt sajátosságának érvényessége védelmére hozott fel, azt a tanítvány a modernség izmusaira vitte át.

Simmel még „az innenső partján [áll annak] a szakadéknak”,⁵¹ amely elválaszt bennünket attól, amit a modernségben már önnön archeológiájaként észlelünk. De úgy tűnik, minél inkább közeledik az új századforduló, annál szembeötlőbb jóakarattal támaszkodnak a tanítványok ismét mestereikre. A kifinomult-tétovázó Bildungsbürgert kikezdő vád, melyet a húszas évek elejének diáknemzedéke hangoztatott, alig fél századdal később őket magukat, az időközben professzorokká lettek is utólrta. Simmel filozófiája előadásmódjában idejétmúlt; ám a merev, nikkelszemüveges forma olyan filozofémákat rejt, amelyek a XX. század előrehaladtával fognak csak kibontakozni és konfliktusba kerülni egymással. Ami később majd elválasztja egymástól Lukácsot és Adornót, az egyelőre még összetartja őket. A kirekesztett harmadik diktálta normát némi filozófiai kacérkodással szívélyesen kezelik: annak a lehetetlenségnek a kedvéért, hogy kitarthassanak a „talán” és az „is-is” apológiája mellett. Simmel a dekadenciában a „benyomások szerzésének végtelen lehetőségét”⁵² és a „minden irányba nyitott megértést” értékelte. Pesszi-

⁴⁹ Georg Simmel: A képkeret. In: Georg Simmel: *Velenze, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. Vál. és ford. Berényi Gábor. Budapest, 1990. 91.

⁵⁰ Simmel 1986. 155.

⁵¹ Jürgen Habermas: Simmel als Zeitdiagnostiker. In: Georg Simmel: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*. Berlin, 1982. 7-18.

⁵² Georg Simmel: Die Ruine. Georg Simmel: *Zur Philosophie der Kunst, Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*. Potsdam, 1922. 112. – magyarul: Georg Simmel: A rom. Ford. Teller Katalin. *Árgus*, 2009, 1/2. 161.

mizmusában közrejátszott, hogy az egyensúlyi állapot fenntartása hosszú távon nem lehetséges.

Régi és új külsődleges összekapcsolását Simmel gondosan gyakorolta önmaga stilizálásában is, amelyhez Stefan George szolgált mintául. Mintegy a dandy eltúlzott konzervatív habitusával védekezett az új iránti heves túlérzékenységgel szemben. A szubjektum a divat triviális szférájához való közeledés révén volt képes egyszerre érvényesíteni kitűnni vágyását és alkalmazkodni is a társadalmi kényszerekhez. Mennyire másfajta létezészt kínáltak ezzel szemben Rembrandt portréi! Úgy tűnt számára, hogy megbékélve a maga egyediségével, minden alak a külvilágra való tekintet nélkül, csak önmagára hasonlít. Ez volt az egyszerű jelenlét álma. Ám az ilyen arcnak a modernség körülményei között át kellett alakulnia a magának utat törő korszerűtlenség maszkjává, amelynek védelmében Simmel, az individuum, a nivellálódás társadalmi tendenciáival kész felvenni a harcot.

Zürich, 1985. július elején

Schulcz Katalin fordítása