

A művészettörténet mint humanista tudomány

I.

Kilenc nappal a halála előtt Immanuel Kantot meglátogatta a kezelőorvosa. Az öreg, beteg, félig vak filozófus fölkelte a székről, és ott állt remegve, értetlen szavakat mormolva. A hűséges barát végül megértette, hogy betege addig nem akar leülni, míg a vendége helyet nem foglal. Leült hát, s ekkor Kant megengedte, hogy a székéhez támogassák, majd egy kis erőt gyűjtve így szólt: „Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen.” – „Még nem vesztettem el a humanitás iránti érzékemet.”¹ A két férfi csaknem könnyekig meghatódott. Mert bár a „Humanität” szó a 18. században alig jelentett „udvariasság”-nál, „előzékenység”-nél többet, Kant számára sokkal mélyebb jelentése volt, melyet a pillanatnyi körülmények csak még jobban hangsúlyoztak: jelentette az ember büszke és tragikus öntudatát, amellyel aláveti magát a helyesként és kötelezőként elismert szabályoknak, de ami most oly éles ellenétben volt súlyos betegségével, hanyatlásával s mindazzal, amit a „halandó” szó kifejez.

A humanitas szónak eredetileg két jól megkülönböztethető jelentése volt, melyek közül az egyik abból az ellentétből eredt, amely az ember és aközött van, ami őnálá kevesebb; a másik abból az ellentétből, amely az ember között és aközött van, ami őnálá több. Az első esetben a humanitas értéket jelent, a második esetben korlátot.

A humanitasnak mint értéknek az eszméjét először az ifjabb Scipio körében fogalmazták meg, és Cicero volt megkésett, ám legnyilvánvalóbb szószólója. Azt a tulajdonságot jelölték vele, mely az embert nemcsak az állattól különbözteti meg, hanem még inkább attól a másik lénytől, amelyik ugyanúgy a homo specieshez tartozik, de nem érdemi meg a homo humanus nevet; azt a tulajdonságot jelölték vele, amely az embert megkülönbözteti a barbároktól vagy a közönségesektől, akikben nincs pietás [könyörületesség] és *παιδεία* [műveltség], azaz nincs tisztelet az erkölcsi értékek iránt, és nincs meg a tanultságnak és a csiszoltságnak az a szerencsés vegyülete, melyet leginkább a meglehetősen lejáratos „kultúra” szóval írhatnánk körül.

A középkorban viszont úgy tekintették a humanitást, mint ami az embert inkább az istenségtől határozza el, mintsem az állatvilágtól vagy a barbárságtól. A vele általánosságban egybekapcsolt két tulajdonság a törekenység és az esendőség volt: humanitas fragilis, humanitas caducus.

Ily módon a humanitas reneszánsz felfogásának kezdetől fogva kettős jellege volt. Az emberi lény iránti új keletű érdeklődés egyszerre alapult a humanitas és a barbaritas vagy a feritas [vadság] klasszikus szembeállításának feltámasztásán és a humanitas és a divinitas középkori szembeállításának továbbbélésén. Amikor Marsilio Ficino úgy definiálja az embert, mint „gondolkodó lelket, mely részese az isteni értelemnek, de amely testben működik”, autonómnak is tekintí, meg végesnek is. Pico híres „beszéde” pedig *Az emberi méltóságról* bárminek felfogható, csak éppen pogány dokumentumnak nem. Pico azt állítja, hogy Isten oly módon helyezte el az embert a világegyetem középpontjában, hogy helyzetének tudatában lehessen, s így szabadon eldönthesse, „milyen irányba fordul”. Nem azt mondja, hogy az ember a világmindenség középpontja, még abban az értelemben sem, amelyet általában annak a klasszikus mondásnak szokás tulajdonítani, hogy „az ember a mértéke mindennek”.

A humanizmus a humanitasnak ebből a kétféle felfogásából született. És nem annyira valamiféle mozgalom volt, mint inkább magatartás, melyet úgy tekinthetünk, mint az emberi méltóságba vetett hitet; ez a hit pedig az emberi értékekhez (a gondolkodáshoz és a szabadsághoz) való ragaszkodáson és az emberi korlátoknak (az esendőségnek és a törekenységnek) az elfogadásán alapult; ezen a két előfeltevésen nyugszik a felelősség és a türelem.

Nem nagy csoda, ha ezt a magatartást két táborból is támadták, amelyek szemben álltak egymással, de amelyek a felelősség és a türelem eszméjétől egyformán visolyogtak, s ez újban közös csatornába is állította őket. Az egyik ilyen táborba azok tartoznak, akik tagadják az emberi értékeket: a deterministák, függetlenül attól, hogy az ember isteni, fizikai vagy társadalmi meghatározottságában hisznek-e inkább, továbbá a tekintélyuralom hívei és a „nyájeszme” hirdetői, akik mindenekelőtt az akol fontosságát hangsúlyozták, akár csoportnak, akár osztálynak, akár nemzetnek, akár fajnak hívják is ezt az akolt. A másik táborba azok tartoznak, akik szellemi vagy politikai szabadságuk érdekében az emberi korlátokat tagadják; azaz ide tartoznak az esztétizmus hívei, a vitalisták, az intuício felmagasztalói vagy a hősimádók. A determinista szemüvegén át nézve a humanista vagy elkarhözott lélek, vagy ideológus. A tekintélyuralom hívének szempontjából vagy eretnek, vagy forradalmár (esetleg ellenforradalmár). A „nyájeszme” hívének számára haszontalan individualista. A szabadságok tisztelőinek a szemében viszont nem egyéb gyáva polgárnál.

Rotterdam Erasmusnak, ennek a par excellence humanistának az esete mindegyik kiváló példát szolgáltat. Az egyház gyanakodva szemlélte és végül elvetette az írásait, mivel Erasmus azt állította, hogy „Krisztus szelleme talán sokkal szélesebb körben el van terjedve, mint gondolnánk, s így a szentek közösségének számos tagja nem került be a kalendáriummunkba”. A kalandor Ulrich von Hutten megvetette ironikus szkepticizmusát, s a

nyugalom iránti, hősiesnek egyáltalán nem mondható szeretetét. Luthert pedig, aki azt állította, hogy „senkinek sem áll hatalmában, hogy bármit is józnak vagy rossznak gondoljon, hanem mindezt az abszolút szükségesség hozza létre benne, olyan hit hevítette, melyet a következő híres mondatában fejezett ki: „Mit ér az ember mint teljesség (azaz mint aki testtel és lélekkel egyaránt meg van áldva), ha Isten úgy használja fel, ahogyan a szobrász használja miniatúrára az agyagot, és módja volna követ is használni?”²

II.

A humanista tehát elveti a tekintélyt. A hagyományt azonban tiszteli. Sőt nemcsak tiszteli, hanem úgy tekinti, mint valami valóságos és objektív dolgot, melyet tanulmányozni kell és – szükség esetén – fel is kell támasztani; mint Erasmus mondja: „nos vetera instauramus, nova non prodimus” [a meglévőt ismétéljük, újat nem hozunk létre].

A középkor nem annyira tanulmányozta és feltámasztotta, mint inkább elfogadta és továbbfejlesztette a múlt örökségét. A középkorban másolták a klasszikus ókor műalkotásait, s Arisztotelészt és Ovidiust éppoly gyakran forgatták és másolták, mint a korabeli műveket. Arra viszont kísérletet sem tettek, hogy ezeket a szerzőket régészeti, filológiai vagy „kritikai”, azaz egyszóval: történeti szempontból értelmezzék. Hiszen ha már az ember létezése is inkább eszköznek, mint célnak fogható fel, mennyivel kevésbé tekinthetők értéknek az emberi tevékenység emlékei önmagukban.³

Mindennek következtében a középkori skolasztika nem tesz alapvető különbséget a természettudományok és aközött, amit manapság humán tudományoknak nevezünk, azaz studia humaniorának, hogy megint csak Erasmus idézzük. Mindkettőnek művelése – már amennyiben egyáltalán műveltek őket – ugyanannak a tudománynak a keretein belül zajlott, melyet filozófiának neveztek. Humanista szempontból azonban ésszerűvé, sőt elkerülhetetlenné vált, hogy a teremtés teljes birodalmán belül megkülönböztessek a természet és a kultúra tartományát, s hogy az előbbit az utóbbihoz való viszonya alapján határozzák meg, azaz természetnek tekintsek az érzékszervek számára hozzáférhető egész világot, kivéve mindazt, ami az ember műve.

Valójában az ember az egyetlen állatfajta, amelyik műveket hagy maga után, mivel ő az egyetlen állat, akinek az alkotási saját anyagi létezésüktől különböző eszmét „idézne fel”. A többi állat is használ jeleket és létrehoz struktúrákat, de a jeleket anélkül használja, hogy „a jelentés viszonyait felfogná”, s a struktúrákat anélkül hozza létre, hogy a struktúra viszonyait felfogná.

A jelentés viszonyait felfogni annyi, mint a kifejezendő fogalom eszméjét elválasztani a kifejezés eszköztől. A struktúra viszonyait felfogni pedig annyi, mint a betöltendő funkció eszméjét elválasztani attól az eszköztől, amely betölti. A kutya egészen más jellegű ugatással jelzi, ha idegen közele-

dik, mint ha ki akar menni. Ezt a sajátos ugatást azonban sohasem fogja arra használni, hogy jelezze: a gazdája távollétében ott járt egy idegen. Még kevésbé próbálkozik meg vele egy állat, hogy valamit képpel ábrázoljon, még ha fizikailag alkalmas is rá, mint ahogyan a majmok kétségkívül alkalmasak. A hód gátat épít. De arra képtelen – a jelenlegi tudomásunk szerint –, hogy ezt az alkotó, igen bonyolult tevékenységet különválassa az előre felállított tervtől, melyet egyébként rajzba is lehetne foglalni, ahelyett hogy fahasárok és kövek révén valósítaná meg.

Az ember jelei és struktúrái emlékek, mivel – vagy még inkább: amennyiben – olyan eszméket fejeznek ki, melyek elválnak a jelzés és az alkotás folyamataitól, de amelyeket mégis ezek a folyamatok valósítanak meg. Ezeknek az emlékeknek ezért megvan a képességük, hogy kiemelkedjenek az idő folyamából, s éppen ez a tulajdonságuk az, amelyet a humanista tanulmányoz. A humanista tehát lényegében történetész.

A természettudós is foglalkozik emberi emlékekkel, nevezetesen az elődei munkáival. De ezekkel a munkákkal nem úgy foglalkozik, mint olyasvalamivel, amit vizsgálni kell, hanem mint olyasvalamivel, ami segíti őt a vizsgálódásaiban. Más szóval: ezek az emlékek nem mint az időből kiemelkedő dolgok érdeklik, hanem mint olyanok, amelyeket az idő magába olvasztott. Ha a modern természettudós Newtont vagy Leonardot da Vincit eredetiben olvassa, nem mint természettudós teszi, hanem mint olyasvalakit, akit érdekel a tudomány története, s ezért az emberi civilizáció története is általában. Más szóval: humanistaként teszi, akinek a számára Newtonnak vagy Leonardon da Vincinek önálló jelentése és tartós értéke van. Humanista nézőpontból az emberi emlékek nem avulnak el.

Azaz, míg a természettudomány arra törekszik, hogy a természeti jelenségek kaotikus sokaságát mintegy a természet kozmoszává alakítsa át, a humán tudományok arra törekszenek, hogy az emberi emlékek kaotikus sokaságát mintegy a kultúra kozmoszává alakítsák.

Bármilyen különbözőek legyenek is a természettudományok és a humán tudományok tárgyukban és eljárásaikban, a művelők által megoldandó módszertani problémák között van néhány meglepő analógia.⁵

Úgy tűnik, a kutatás folyamata mindkét esetben a megfigyeléssel kezdődik. Ráadásul a természeti jelenségek megfigyelőjét és az ember alkotó emlékek kutatóját egyaránt nemcsak látókörük és a rendelkezésükre álló kutatási anyag korlátozza; abban, ahogyan a figyelemüket bizonyos tárgyra irányítják, tudatosan vagy öntudatlanul, egy olyan előzetes válogatási elvnek engedelmeskednek, melyet a természettudós esetében valamely tudományos elmélet, a humán tudományok művelője esetében valamely általános történelmekonceptió határoz meg. Bizonyára igaz az a mondat, hogy „semmi sincsen az elmében, ami előbb ne lett volna meg az érzékekben”; de legalább ugyanilyen mértékben igaz az is, hogy sok minden van az érzékekben, ami sohasem hatol el az elméig. Leginkább azok a dolgok hatnak ránk, amelyeknek megengedjük, hogy hassanak; és ahogyan a természettudomány önkéntelenül is kiválogatja, hogy mit tekintsen jelenségnek, a humán tudományok

is önkéntelenül kiválogatják, hogy mit nevezzenek történelmi ténynek. Így módon a humán tudományok fokozatosan bővítették kulturális kozmoszukat, s bizonyos mértékig át is helyezték érdeklődésük hangsúlyait. Még annak is, aki ösztönösen szimpatizál a humán tudományoknak egy olyasféle egyszerű meghatározásával, hogy ezek a tudományok „latin és görög” jellegűek, magát a meghatározást pedig mindaddig alapvetően érvényesnek tartja, amíg olyan eszméket és kifejezéseket használunk, mint amilyen például az „eszme” és a „kifejezés” – még annak is be kell ismernie, hogy ez a meghatározás ma már meglehetősen szűk.

További hasonlóság: a humán tudományok világát a kulturális relativitás elmélete határozza meg, mely hasonló a fizikusok relativitáselméletéhez; és mivel a kultúra kozmosza sokkal kisebb, mint a természeté, a kulturális relativitás földi méretek között érvényes, és már réges-régen megfigyelték.

Nyilvánvaló, hogy minden történelmi fogalom a tér és az idő kategóriáin alapul. Az ember alkotja emlékeket és mindazt, amit magukba foglalnak, datálni és lokalizálni kell. Ám kiderül, hogy ez a kétféle aktus a valóságban egy és ugyanannak a dolognak két oldala csupán. Ha egy képet 1400 tájára datálók, ez a megállapítás értelmetlen, ha nem tudom megmondani, hogy az illető időpontban hol készítették; és megfordítva: ha egy képet a firenzei iskolának tulajdonítok, azt is meg kell mondanom, hogy mikor készült ebben az iskolában. A kultúra kozmosza, akárcsak a természeté, térben és időben kiterjedt struktúra. Az 1400-as esztendő mást jelent Velencében, mint Firenzében, hogy Augsburgból, Oroszországról vagy Konstantinápolyról ne is beszéljünk. Két történelmi jelenség csak akkor megy végbe egyidejűleg, vagy akkor áll meghatározott időbeli viszonyban egymással, ha ugyanazon a „vonatköztársasági rendszeren” belül hozható kapcsolatba; ennek hiánya esetében az egyidejűség fogalma éppúgy értelmetlen a történelemben, mint a fizikában. Ha a körülmények összekapcsolódása révén megállapíthatnánk is, hogy egy bizonyos néger szobor 1510-ben készült, teljesen értelmetlen volna azt mondani, hogy „egyidőben” készült Michelangelónak a Sixtus-kápolnában levő mennyezetfreskjével.⁶

Végezetül: azoknak a lépéseknek az egymáshakövetkezése is analóg, amelyek révén az anyagot természeti vagy kulturális kozmoszá szervezzük, s analógok az ennek a folyamatnak a során fölmerülő módszertani kérdések is. Az első lépés – mint már említettem – a természeti jelenségek megfigyelése, illetve az emberi emlékek megvizsgálása. Ennél a lépésnél az emlékeket ugyanúgy „dekódolni” és értelmezni kell, ahogyan a „természet üzeneteit” is fel kell fogni a megfigyelőnek. Végül az eredményeket osztályozni kell, és olyan összefüggő rendszerbe kell állítani, amelynek „van értelme”.

Láttuk, hogy bizonyos mértékig már a megfigyelésre vagy vizsgálatra szolgáló anyag kiválogatását is meghatározza valamilyen elmélet vagy általános történelemfelfogás. Mindez sokkal nyilvánvalóbb magában a tudományos folyamatban, mivel minden olyan lépés, melyet valamely „értelmes rendszer” felé teszünk, nemcsak a megelőző, hanem a rákövetkező lépést is feltételezi.

Amikor a természettudós megfigyel valamely jelenséget, eszközöket használ, amelyek ugyanazokon a természettörvényeken alapulnak, mint amelyeket tanulmányoz. Amikor a humán tudományok művelője valamilyen emléket vizsgál, dokumentumokat vesz igénybe, melyeket ugyanannak a folyamatnak a során hoztak létre, mint amelyet fel akar tárn.

Tegyük fel, hogy egy Rajna menti kisváros levéltárában egy 1471-es dátumot viselő szerződést találunk, s hozzácsatolva fizetési bizonylatokat, amelyek szerint „Johannes qui et Frost”-ot, a helybeli festőt megbízták, hogy a városka Szent Jakabról elnevezett templomába oltárképet fessen, középén Krisztus születésével, kétoldalt Péter és Pál apostolokkal; tegyük fel továbbá, hogy megtalálom a Szent Jakabról elnevezett templomban a szerződésnek megfelelő oltárképet. Ez a dokumentálásnak a remélhető legjobb és leg-egyszerűbb esete volna, sokkal jobb és egyszerűbb, mint ha csupán „indirekt” forrásokkal lenne dolgunk, mint amilyen egy levél vagy egy krónikában, életrajzban, naplóban, vagy versben szereplő leírás. Mégis, még ezzel kapcsolatban is fölmerülnek bizonyos kérdések.

A dokumentum lehet eredeti, lehet másolat vagy lehet hamisítvány. Ha másolat, lehet hibás, ha pedig eredeti, bizonyos adatai esetleg tévesek lehetnek. Az oltárkép lehet azonos azzal, mint amelyikről a szerződésben szó van; ám az is lehet, hogy az eredeti mű az 1535-ös képmorbólo zavargások idején elpusztult, s egy azonos témát ábrázoló, de 1550 táján egy antwerpeni mester által festett másik képpel pótolták.

Hogy valamelyes bizonyosságot érthessünk el, a dokumentumokat „ellenőrizzük kell”. „Össze kell hasonlítaniunk” más hasonló korú és eredetű dokumentumokkal, az oltárképet pedig más festményekkel, melyeket 1470 táján a Rajna-vidéken festettek. Itt azonban két nehézségbe ütközünk.

Először is: nyilvánvalóan lehetetlen úgy végezni az „ellenőrzést” és „összehasonlítást”, hogy nem tudjuk, mit akarunk „ellenőrizni” és „összehasonlítani”. Ki kell választanunk bizonyos jellegzetességeket vagy kritériumokat, mint amilyenek bizonyos betűformák, bizonyos szakkifejezések, melyeket a szerződés használ, vagy bizonyos formai vagy ikonográfiai sajátosságok, melyek a képen megfigyelhetők. Mivel azonban nem tudhatjuk elemezni, amit nem értünk, vizsgálódásunkról kiderül, hogy eleve feltételezi a dekódolást és az értelmezést.

Másodszor: az az anyag, amellyel a mi matematikus esetünket összehasonlítjuk, önmagában nem hitelesebb a mi kérdéses esetünkénél. Ha külön-külön tekintjük, a többi aláírt és dátummal ellátott emlék éppoly kétséges, mint a „Johannes qui et Frost”-tól 1471-ben megrendelt oltárkép. (Magától értetődik, hogy a képen szereplő aláírás éppen olyan megbízhatatlan lehet, s gyakran az is –, mint a képhez kapcsolódó dokumentum.) Csupán az adatok egész csoportjára vagy osztályára támaszkodva állapíthatjuk meg, hogy stilisztikailag és ikonográfiailag „lehetséges” volt-e a mi oltárképünk 1470 táján a Rajna-vidéken. Az osztályozás azonban nyilvánvalóan feltételezi annak az egésznek az eszméjét, amelyhez az egyes osztályok tartoz-

nak, vagyis más szóval: éppen azt az általános történelemfelfogást, amelyet az egyedi esetekből megpróbálunk felépíteni.

Bárhogyan tekintünk is, kutatásaink kezdete láthatólag mindig feltételezi a befejezést, a dokumentumok pedig, amelyeknek a műveket meg kell magyarázniuk, éppoly talányosak, mint maguk a művek. Nagyon is lehetséges, hogy a szerződésünkben szereplő szakkifejezés *ἀπαξ λεγόμενον* [egyszer mondott], melyet csupán éppen ennek az oltárképnek az alapján lehet megmagyarázni, azt pedig, amit a művész a saját műveiről mond, mindig csak magunknak a műveknek az alapján lehet értelmezni. Nyilvánvaló, hogy egy kilátástalan ördögi körbe ütköztünk. Valójában olyasmi ez, amit a filozófusok „organikus szituációnak” neveznek? Két test nélküli láb nem tud járni, nem tud járni a láb nélküli test sem, az ember azonban tud. Az igaz, hogy az egyes műveket és dokumentumokat csupán általános történelem-konceptió alapján lehet vizsgálni, értelmezni és osztályozni, az általános történelemkonceptiót viszont csupán egyes műveken és dokumentumokon lehet fölépíteni, ugyanúgy, ahogyan a természeti jelenségek megértése és a tudományos műszerek alkalmazása az általános fizikai elméleten alapul és viszont. Ez a helyzet azonban mégsem jelent valamilyen végérvényes holt-pontot. Minden újabb történelmi tény felfedezése és minden már ismert történelmi tény újabb értelmezése vagy „beleillik” az uralkodó általános felfogásba, s ezzel meg is erősíti és gazdagítja is ezt a felfogást, vagy pedig valamilyen finom, vagy éppenséggel alapvető változást hoz az uralkodó általános felfogásba, s ezáltal új megvilágításban tünteti fel mindazt, amit addig tudtunk. A „rendszer, amelynek van értelme”, mindkét esetben úgy működik, mint valami összefüggő, ám rugalmas szervezet, melyet úgy foghatunk fel, mint valamilyen eleven állatot, szemben a pusztá vécétagjaival. És ami igaz az emlékek, dokumentumok és az általános történelemfelfogás viszonyára a humán tudományok területén, ugyanúgy igaz a jelenségek, műszerek és az elmélet viszonyára a természettudományok területén.

III.

Az imént az 1471-ben készült oltárképre hivatkoztam mint „emlékre”, és a szerződésre mind „dokumentumra”; azaz az oltárképet tekintettem a kutatás tárgyának, vagyis „elsődleges anyagnak”, a szerződést pedig a kutatás eszközünek, vagyis „másodlagos anyagnak”. Amikor ezt tettem, úgy beszéltem, mint egy művészettörténész. A paleográfus vagy a jogtörténész számára a szerződés lenne az „emlék”, vagyis az „elsődleges anyag”, a dokumentálás céljára pedig mindketten használhatnának festményeket.

Ha csak valamelyik tudóst nem kizárólag az úgynevezett „események” érdeklik (amikor is minden elérhető emléket „másodlagos anyagnak” fog tekinteni, amelynek segítségével az „eseményeket” rekonstruálhatja), az egyikük „emlékeit” az összes többi tudós számára „dokumentumul” szolgáltatná és viszont. A gyakorlati munkában valójában még arra is rákényszerí-

rülünk, hogy jog szerint a kollégáinkat illető „emlékeket” is kisajátítsunk. Igen sok műalkotást értelmeztek filológusok vagy orvostörténészek; és igen sok műveket értelmeztek művészettörténészek, amikor mások nem is tudták volna értelmezni őket.

A művészettörténész tehát olyan humanista, akinek „elsődleges anyagát” a műalkotások formájában ránk maradt emlékek képezik. Csakhogy: mi az a műalkotás?

A műalkotás nem minden esetben készült azzal a céllal, hogy élvezzék vagy – tudosabb kifejezéssel – hogy esztétikai élmény tárgyát képezze. Poussinnek az a kijelentése, hogy „la fin de l'art est la délectation” [a művészet célja a gyönyörködtetés], meglehetősen forradalmi volt⁸, mivel a korábbi szerzők mindig azt állították, hogy a művészet – bár élvezhető is – valamilyen képpen mindig hasznos. A műalkotásnak azonban mindig van esztétikai jelentése (amit nem szabad összetéveszteni az esztétikai értékkel): akár van gyakorlati célja, akár nincs, akár jó, akár rossz, mindig megköveteli, hogy esztétikailag fogják fel.

Minden tárgyat felfoghatunk esztétikailag, akár a természet, akár az ember alkotása. Az esztétikai felfogáshoz – hogy a lehető legegyszerűbben írjuk le – csak az kell, hogy rápillantsunk a tárgyra (vagy meghallgassuk), anélkül, hogy akár érzelmileg, akár értelmileg valami rajta kívül levőhöz viszonyítsunk. Ha az ács szemével nézünk egy fára, a faanyag különböző lehetséges felhasználási módjait asszociáljuk hozzá; ha az ornitológus szemével nézünk rá, az esetleg ráfészelt madarakkal kapcsoljuk össze. Ha valaki a lóversenyen figyeli a lovat, amelyikre főtette a pénzt, az állat mozgását saját vágyához méri, hogy ez a ló nyerjen. Csak aki teljes mértékben átadja magát az észlelése tárgyának, az fogja fel ezt a tárgyat esztétikailag.⁹

Amikor egy természeti tárgy kerül elénk, teljességgel rajtunk múlik, hogy esztétikailag akarjuk-e felfogni vagy sem. Az ember alkotta tárgy azonban vagy megköveteli, hogy esztétikailag fogják fel, vagy nem, mivel az ilyen tárgyban megvan az, amit a skolasztikusok „intenció”-nak neveznek. Ha a közlekedési lámpa vörös fényét – ahelyett, hogy rálépnék a fékre – esztétikailag akarom felfogni, amint ahogyan akarhatom is, a lámpa „intenciója” ellenére cselekszem.

Azokat az ember alkotta tárgyakat, amelyek nem követelik meg, hogy esztétikailag fogjuk fel őket, általában „gyakorlati” tárgyaknak hívjuk, és két csoportra oszthatjuk: kommunikációs eszközökre [vehicles of communication] és egyszerű eszközökre [tools] vagy készülékekre [apparatuses]. A kommunikációs eszköz azzal a szándékkal (intenciával), hozták létre, hogy valamilyen gondolatot továbbítsanak. Az egyéb eszközt vagy készüléket azzal a szándékkal hozták létre, hogy valamilyen feladatot (funkciót) töltsön be. (Ez a funkció azonban lehet kommunikáció létrehozása vagy továbbítása is, mint az írógép vagy az imént említett közlekedési lámpa esetében.)

A legtöbb olyan tárgy, amelyik megköveteli, hogy esztétikailag fogják fel: azaz a legtöbb műalkotás maga is a fenti két csoport valamelyikébe tartozik. A költemény vagy a történelmi festmény bizonyos értelemben kom-

túl nagy vagy túlzottan jelentéktelen szerepet kap. A fonógép a funkcionális eszmének talán a leghatásosabb megnyilatkozása, az „absztrakt” festmény pedig a tiszta forma talán legkifejezőbb megnyilvánulása, mégis ez is, az is, csupán minimális mennyiségű tartalmat hordoz.

IV.

Amikor a műalkotást úgy határozzuk meg, mint „olyan ember alkototta tárgyat, mely megköveteli, hogy esztétikailag fogják fel”, először ütközünk bele a humán tudományok és a természettudományok közötti alapvető különbségbe. A természettudós, aki természeti jelenségekkel foglalkozik, nyomban nekifoghat, hogy elemezze őket. A humán tudományok művelőjének, aki emberi cselekedetekkel és alkotásokkal foglalkozik, szintetikus és szubjektív jellegű tevékenységet kell folytatnia: gondolatban újra el kell végeznie az illető cselekedeteket, és újra kell alkotnia az illető műveket. A humán tudományok tárgyát képező valóságos tárgyak éppen ennek a tevékenységnek a során válnak létezővé. Mert nyilvánvaló, hogy a filozófiatörténetek vagy szobrászattörténetek a könyveket és a szobrokat nem mint anyagi létezőket tartják érdekesnek és használják fel, hanem mint jelentéssel bíró dolgokat. És ugyanilyen nyilvánvaló, hogy ezt a jelentést csak oly módon lehet megragadni, ha a könyvben kifejezett gondolatokat vagy a szobrokban megnyilatkozó művészi koncepciókat reprodukáljuk és – szinte szó szerint – „realizáljuk” őket.

Igy hát a művészettörténész a maga „nyersanyagát” ésszerű történeti elemzésnek veti alá, mely időnként éppoly aggályosan pontos, átfogó és alapos, mint bármelyik fizikai vagy csillagászati kutatás. Csak hogy a művészettörténész ezt a „nyersanyagot” intuitív esztétikai újraalkotás révén hozza létre¹¹, melynek során a mű „minőségét” éppúgy fogja fel és értékeli, mint bármely „közönséges” személy teszi, amikor megnézi egy festményt, vagy meghallgat egy szimfóniát.

Hogyan lehetséges a művészettörténet tiszteltre méltó tudományos diszciplínává tenni, ha a kutatási tárgyai irracionális és szubjektív folyamatok eredményeképpen jönnek létre?

Erre a kérdésre nem lehet pusztán oly módon válaszolni, hogy felsoroljuk a művészettörténet által alkalmazott vagy alkalmazható tudományos módszereket. Az olyasféle eljárások, mint az anyagok kémiai elemzése, a röntgen, az ibolyántúli és a vörösön inneni sugarak, továbbá a makrotofográfia igen hasznosak, a használatuk azonban semmiképpen sem érinti az alapvető módszertani problémát. Az a megállapítás, hogy egy állítólag középkori miniatűrának a festékanyagát csak a 19. században találták fel, eldöntheti egy művészettörténeti problémát, de önmagában nem művészettörténeti megállapítás. Mivel kémiai elemzésen és a kémia történetén alapul, következőképpen a miniatűrát nem mint műalkotást, hanem mint fizikai tárgyat vizsgálja, s ezen az alapon vizsgálhatna, mondjuk, egy hamisított

munkációs eszköz; a Pantheon vagy a milánói gyertyatartók bizonyos értelemben eszközök [apparatuses]. Lorenzo és Giuliano de' Medici Michelangelo készítette síremlékei bizonyos értelemben mindkét csoportba besorolhatók. Am minduntalan azt kell mondanom, hogy „bizonyos értelemben”, mivel tudomásul kell vennünk a következő különbséget: azoknak a tárgyakkal az esetében, melyeket „puszta eszköznek” nevezhetünk, a létrehozó szándékot a mű eszméje, vagyis a közlendő jelentés, vagy a betöltendő feladat világosan magán hordozza. A műalkotás esetében azonban ennek az eszmének a fontosságát kiegyensúlyozhatja vagy el is homályosíthatja a forma fontossága.

A „forma” mozzanata azonban kivétel nélkül minden tárgyban jelen van, hiszen minden tárgy anyagból és formából áll; ám nincs módunk tudományos pontossággal meghatározni, hogy adott esetben mennyire fontos a forma mozzanata. Következőképpen nem tudjuk – és nem is kell – megállapítani azt a határt, amelyen túl a kommunikációs eszköz vagy egy készülék már műalkotás is. Ha levelet írok a barátomnak, hogy meghívjam vacsorára, a levelem elsősorban kommunikáció. Am minél nagyobb súlyt helyezek az írásom formájára, annál közelebb fog kerülni a kalligráfiai alkotáshoz; és minél nagyobb súlyt helyezek a nyelvi kifejezésem formájára (hiszen még azt is megtehetem, hogy szonettben hívom meg), annál közelebb fog kerülni az irodalmi vagy a költészeti alkotáshoz.

Az tehát, hogy a gyakorlati célok tartományának hol van vége, és a „művészet” tartománya hol kezdődik, az alkotók „intenciói” függ. Ezeket az „intenciókat” azonban nem lehet abszolút módon meghatározni. Először is: az „intenciók” eleve nem határozhatók meg tudományos pontossággal. Másodszor: a tárgyakat létrehozók „intenciói” koruk és környezetük szokásai határozzák meg. A klasszikus ízlés azt követelte, hogy a magánlevelek, a jogász beszédek vagy a pajzsok „artisztiukusak” legyenek (ami alkalmilag mesterkélt szépségre is vezethetett), a modern ízlés viszont azt követeli, hogy az építészeti alkotások vagy a hamutartók „funkcionálisak” legyenek (ami viszont alkalmilag álcászerűsége vezethet).¹⁰ Végezetül ezeknek az „intencióknak” a megítélésében szükségképpen a saját beállítottságunk is befolyásol bennünket, ami viszont részint tapasztalatainkból, részint történelmi helyzetünkben ered. Saját szemünkkel láthatunk, amint az afrikai törzsek kanálait és bálványait a néprajzi múzeumokból a képzőművészeti kiállításokra vitték át.

Egy dolog azonban bizonyos: minél kiegyensúlyozottabb a műalkotásban az „eszme” és a „forma”, annál világosabban szólal meg benne az, amit a „tartalmának” nevezhetünk. A tartalmat – a témával szemben – Peirce szavaival úgy írhatjuk le, mint amit a mű elárul, de nem fitogtat. Ez egy nemzetnek, egy korszaknak, egy osztálynak, egy vallási vagy filozófiai meggyőződésnek az alapvető magartatása, melyet ösztönösen a maga képére formált és egyetlen műalkotásban sűrített egy személyiség. Nyilvánvaló, hogy ez az ösztönös megnyilatkozás olyan mértékben homályosul el, amilyen mértékben az eszme vagy a forma két mozzanata közül az egyik önkényesen

végrendeletet is. A röntgennek, a makrofotográfiának stb. az alkalmazása viszont módszertani szempontból nemigen különbözik a szemüveg vagy a nagyítótűveg használatától. Ezekkel az eszközökkel a művészettörténész többet lát, mint nekünk, de amit így lát, azt „stiliztikailag” éppúgy értelmeznie kell, mint azt, amit pusztán szemmel látott.

Az igazi választ az adja meg, hogy az intuitív esztétikai újraalkotás és a történeti kutatás úgy kapcsolódnak egymásba, hogy végül megint csak az a bizonyos „organikus szituáció” áll elő. Nem felel meg a valóságnak, hogy a művészettörténész először – az újraalkotó szintézis segítségével – létrehozza a tárgyat, aztán pedig hozzáfog a történeti elemzéshez, mint ahogyan először megveszi a jegyet, aztán folszáll a vonatra. A valóságban a kétféle folyamat nem egymás után következik, hanem áthatja egymást; nemcsak az újraalkotó szintézis szolgál a történeti kutatás alapjául, hanem a történeti kutatás is az újraalkotási folyamat alapjául; kölcsönösen új minőségekkel ruházzák fel és helyesbítik egymást.

Bárki, aki műalkotással találkozik, akár esztétikailag újraalkotja, akár racionálisan elemzi, a mű három alkotóelemének a hatása alá kerül; ezek: az anyagivá vált forma, az eszme (vagy a plasztikus művészetekben a téma) és a tartalom. Aza pseudo-impressioniztikus elmélet, amely szerint „mind-össze anyyi történetik, hogy formák és színek formákat és színeket mutatnak be”, egyszerűen nem igaz. Valójában az esztétikai élményben az előző három tényező egyszerre jön létre, s mindhárom részt vesz annak az élménynek a létrehozásában, amelyet a mű esztétikai élvezetének nevezünk.

Következésképpen a műalkotás újraalkotó felfogása nemcsak a néző természetes érzékenységtől és vizuális képzettségétől függ, hanem a kultúrában való általános jártasságtól is. Teljességgel „naiv” néző nem létezik.

A középkori „naiv” nézőnek rengeteg dolgot meg kellett tanulnia, egyet-mást pedig el kellett felejtetnie ahhoz, hogy értékelni tudja a klasszikus szobrászatot és építészet; a reneszánsz utáni korszak „naiv” nézőjének pedig rengeteg dolgot el kellett felejtetnie, és egyet-mást meg kellett tanulnia ahhoz, hogy értékelni tudja a középkori művészetet, hogy a primitív művészetről ne is beszéljünk. Így hát a „naiv” néző nemcsak élvezi, hanem öntudatlanul értékeli és értelmezi is a műalkotást; és senki sem róhatja fel neki, ha mindezt úgy teszi, hogy nem törődik vele, vajon helyes-e az értékelése és az értelmezése vagy sem; és nem fogja fel, hogy a saját kultúrájában való adott szintű jártassága maga is hozzjárul az élmény tárgyának kialakításához.

A művészettörténész csupán annyiban különbözik a „naiv” nézőtől, hogy tisztában van a helyzettel. Tudja, hogy a saját kultúrájában való adott szintű jártassága nem egyezik meg szükségképpen más országokban és más korokban élő emberekével. Ezért megpróbál hozzájuk idomulni, s igyekszik a lehető legtöbbet megtudni azokról a körülményekről, amelyek között a vizsgálódásai tárgyat képező művek keletkeztek. Nemcsak az olyan ténybeli információkat igyekszik a teljesség igényével összegyűjteni és a hitelesség szempontjából ellenőrizni, mint amilyen a mű létrehozásánál alkalmazott anyag, a mű keletkezésének körülményei, a mű kora, alkotója, rendeltetése

stb., hanem magát a művet is összehasonlítja a vele egy kategóriába tartozókkal, és áttanulmányozza azokat az írásműveket, amelyek megfogalmazták a művet létrehozó ország és kor esztétikai követelményeit, s mindezt annak érdekében, hogy a mű jellegét minél „objektívebben” ítélhesse meg. Régi teológiai és mitológiai könyveket olvas el, hogy segítségükkel meghatározza a mű témáját; megkísérli továbbá meghatározni a műnek a történeti folyamatban elfoglalt helyét is, és különválasztani benne azt, ami az alkotó eredeti hozzájárulása, attól, ami az elődöktől és a kortársaktól származik. Tanulmányozza a látható világ ábrázolásában megfigyelhető formaképző elveket vagy az építészeten a strukturális vonásokat, s ezen az alapon fölépíti a „motívumok” történetét. Megfigyeli az irodalmi források befolyását és a független ábrázolásbeli hagyományoknak az egymásrahatását, hogy megalapozhassa az ikonográfiai formulák vagy „típusok” történetét. És mindent megtesz azért, hogy megismerhesse más korok és országok társadalmi, vallási és filozófiai beállítottságát, s mindezt azért, hogy a mű tartalmával kapcsolatos saját szubjektív megfigyeléseit általuk helyesbítthesse.¹² Mindennek során azonban az esztétikai felfogóképessége mint olyan megváltozik, s egyre inkább alkalmazkodik a művek eredeti „intencióihoz”. Így tehát mindaz, amit a művészettörténész – a „naiv” művészetbaráttal ellentétben – tesz, nem egy irracionális alapon álló racionális gondolatépítésmény kialakítása, hanem saját újraalkotó élményeinek átformálása oly módon, hogy jobban illeszkedjenek a történeti kutatásainak eredményeihez, miközben történeti kutatásainak az eredményeit is állandóan összehasonlítja az újraalkotásban szerzett élményeinek tanulságaival.¹³

Leonardo da Vinci a következőt mondta: „Két egymás ellen feszülő gyengeség egyetlen erővé egyesül.”¹⁴ Egy ív két fele külön-külön még csak meg sem tud állni: az egész ív viszont nagy terhet bír el. Hasonlóképpen a történeti kutatás vak és üres az esztétikai újraalkotás nélkül, az esztétikai újraalkotás pedig irracionális, és gyakran tévúton halad a történeti kutatás nélkül. Ám ha „egymás ellen feszülnek”, képesek elhordozni „egy olyan rendszert, amelynek van értelme”, azaz egy egész történelemkonceptiót.

Mint korábban megjegyeztem, senki sem kárhoztatható azért, mert „naiv” módon élvezi, vagy mert a saját ismereteinek megfelelő módon értékeli és értelmezi a műalkotást, és ennél nem is kíván tovább menni. A humanista gyanakvással tekint az úgynevezett „műfészetre” [appreciationism]. Aki ártatlan embereket arra tanít, hogy a művészetet úgy értsék meg, hogy közben ne törődjenek a klasszikus nyelvekkel, az unalmas történelmi módszerekkel és a poros, vén dokumentumokkal, a naivitást megfosztja a bájától anélkül, hogy a tévedéseit kiküszöbölné.

A „műfészetet” nem szabad összetéveszteni sem a „szakértelemmel”, sem a „művészettelmélettel”. A „szakértő” az a gyűjtő, muzeológus vagy tudós, aki a tudománnyal való hozzájárulását a műalkotások azonosítására korlátozza, azaz meghatározza a keletkezésük dátumát, eredetüket és alkotójukat, és a jellegüknek és állaguknak megfelelően értékeli őket. A szakértő és a művészettörténész között olyasmire nem elvi, hanem csak hangul-

beli különbség van, amint a praktizáló és a tudományos kutatást végző orvos között. A szakértő hajlamos rá, hogy annak a komplex folyamatnak, melyet az imént leírtam, az újraalkotó aspektusát hangsúlyozza, és a történelmekonceptió felépítését másodlagosnak tekintse; a szűkebb, akadémikusabb értelemben vett művészettörténet hajlamos rá, hogy megfordítsa ezeket a hangsúlyokat. Am a „rák” pusztá diagnózisa is, amennyiben helytálló, mindent tartalmaz, amit a kutató orvos a rákról elmondhat, s ezért ki kell állnia a rákövetkező tudományos elemzés próbáját; ugyanígy az az egyszerű diagnózis is, hogy „Rembrandt, 1650 körül”, amennyiben helytálló, mindent tartalmaz, amit a művészettörténész elmondhat a kép formai értékeiről, a téma értelmezéséről vagy arról a módról, ahogyan a mű a 17. századbeli Hollandia kulturális beállítottságát és Rembrandt személyiségét kifejezi; és ennek a diagnózisnak is ki kell állnia a szűkebb értelemben vett művészettörténész kritikájának a próbáját. A szakértőt tehát úgy határozhatnánk meg, mint szűkszavú művészettörténészt, a művészettörténészt pedig úgy, mint bőbeszédű szakértőt. Valójában azonban a két szakma legjobbjai annak előbbreviteléhez is nagyban hozzájárultak, amit a másik dolgának tekintettek.¹⁵

A művészetelmélet viszont – mint ami különbözik a művészetfilozófiától vagy esztétikától – úgy viszonylik a művészettörténethez, mint a poétika és a retorika az irodalomtörténethez.

Mivel a művészettörténet tárgyat képező művek az újraalkotó esztétikai szintézis folyamatában jönnek létre, a művészettörténész különleges nehézségbe ütközik, amikor az általa vizsgált művek úgynevezett stilisztikai struktúráját próbálja jellemezni. Mivel ezeket a műveket nem mint fizikai testeket, és nem is mint fizikai testek helyettesítőit, hanem mint egyfajta belső tapasztalás tárgyait kell leírnia, semmi értelme sem volna – még ha lehetséges volna is –, hogy az alakokat, színeket és szerkezeti jellemzőket geometriai képlettel, hullámhosszakkal és statikai egyenletekkel fejezze ki, vagy hogy egy emberalak testtartását anatómiai elemzéssel adja meg. Másrészt, mivel a művészettörténész belső élménye nem teljesen szabad és szubjektív, hiszen azt egy művész céltudatos tevékenysége körvonalazza a számára, nem elégedhet meg vele, hogy a műalkotással kapcsolatos élményeit oly módon írja le, ahogyan egy költő írja le egy tájjal vagy a csalóánydallal kapcsolatos benyomásait.

A művészettörténet tárgyait csakis olyan kifejezések segítségével lehet leírni, amelyek éppen olyan újratemtő jellegűek, mint amilyen újraalkotó jellegű a művészettörténész belső élménye; a stílusbeli jellegzetességeket tehát nem írhatjuk le sem mint mérhető vagy egyéb módon meghatározható adatokat, sem mint szubjektív reakciók ingereit, hanem csak mint olyasmit, ami a művészi „intenciókat” közvetíti. Az „intenciókat” viszont csak alternatívák formájában lehet megfogalmazni: fel kell tételeznünk egy helyzetet, melyben a műalkotás készítője többféleképpen járhatott el, azaz amelyben különböző hangsúlyozási lehetőségek közül kellett választania. Nyilvánvaló tehát, hogy a művészettörténész által használt kifejezéseknek a mű-

alkotás stilisztikai sajátosságait úgy kell értelmezniük, mint általános „művészeti problémák” sajátos megoldásait. Mindez nemcsak a mi modern terminológiánkra vonatkozik, hanem az olyan kifejezésekre is, mint a rilievo, a sfumato stb., amelyek a 16. századi irodalomban voltak használatosak.

Amikor egy itáliai reneszánsz festményen szereplő figuráról azt mondjuk, hogy „plastikus”, egy kínai festményen szereplőről pedig azt, hogy „kiterjedése van, de nincs tömege” (a „modellálás” hiánya következtében), úgy fogjuk fel ezeket az alakokat, mint két különböző megoldását ugyanannak a problémának, melyet úgy fogalmazhatnánk meg, mint az „elhatárolt térfogategységek (testek) kontra határtalan kiterjedés (tér)” problémáját. Ha különbséget teszünk a vonalnak mint kontúrnak és mint olvasvalaminek a használatát között, ami – Balzac szavaival – nem egyéb, mint „le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets” [szköz, melynek segítségével az ember számot ad a fény tárgyra gyakorolt hatásáról], még mindig ugyanazzal a problémával van dolgunk, miközben sajátos hangsúlyt helyezünk egy másikra: a „vonat kontra színtelületek” problémájára. Némi gondolkodás után rájövünk, hogy igen kevés számú ilyen egymással kapcsolatban álló alapprobléma van, melyekből a másodlagos és a harmadlagos problémák végtelen sokasága származik ugyan, de amelyek maguk végző soron egyetlen alapelentétből: a „differenciáció kontra kontinuitás” ellentétéből erednek.¹⁶

A „művészi problémák” megfogalmazása és osztályozása – ezek a problémák természetesen nem korlátozódnak a tisztán formai minőségek területére, hanem magukba foglalják a téma „stilisztikai struktúráját” és a tartalmat is – s mindezzel a „művészettörténeti alapfogalmak” rendszerének fölépítése nem a művészettörténet feladata, hanem a művészetelméleté. Itt azonban ismét – immár harmadszor – az úgynevezett „organikus szituációba” csöppenünk. Láttuk, a művészettörténész a maga újraalkotó élménye tárgyait nem írhatja le anélkül, hogy a művészi intenciókat újra ne teremtené, méghozzá olyan kifejezések segítségével, melyek általános elméleti elgondolásokat foglalnak magukba. Amikor pedig ezt teszi, akár tudatosan, akár öntudatlanul, de mindenképpen hozzájárul a művészetelmélet fejlődéséhez is, hiszen az elmélet a történeti példák nélkül elvont általánosságokból álló ösztövré séma maradna. A művészetelmélet művelője viszont akár a kanti Kritika, akár az újszolasztikus ismeretelmélet, akár a Gestaltpsychologie¹⁷ álláspontjáról közelíti meg tárgyát, képtelen az általános fogalmakból álló rendszerét fölépíteni, ha nem támaszkodik sajátos történelmi feltételek között keletkezett műalkotások példájára. Amikor pedig ezt teszi, akár tudatosan, akár öntudatlanul, de mindenképpen hozzájárul a művészettörténet fejlődéséhez is, hiszen a történet megfelelő elméleti iránymutatás nélkül megformálatlan részecskékből álló massa maradna.

Ha a szakértőt szűkszavú művészettörténésznek nevezzük, a művészettörténészt pedig bőbeszédű szakértőnek, a művészettörténésznek és a művészetelmélet művelőjének viszonyát az olyan szomszédokéhoz hasonlíthatjuk, akiknek joguk van ugyanazon a területen vadászni, csak éppen az egyik-

nél van a puska, a másíknál pedig az összes töltény. Mindkettő jól jár, ha belátja, az együttműködésnek ezt az alapját. Igaz az a megállapítás, hogy az elmélet, ha az empirikus tudomány nem engedi be az ajtón, beszökik a képményen át, mint valami kísértet, és fölforgatja a bútorokat. De nem kevésbé igaz az is, hogy a történelem, ha az ugyanazokkal a jelenségekkel foglalkozó elméleti tudomány nem érzeti be az ajtón, befészkel magát a pincébe, mint az egérsereg, és megrendíti a ház alapjait.

V.

Nem fér hozzá kétség, hogy a művészettörténetet a humán tudományok közé sorolhatjuk. Ám mi hasznuk van maguknak a humán tudományoknak? Köztudott, hogy nincs közük a gyakorlati élethez, köztudott, hogy a múlttal foglalkoznak. Joggal kérdezheti bárki, hogy miért kell a gyakorlati élettől távol eső kutatásokat folytatni, és miért kell a múlt iránt érdeklődni?

Az első kérdésre a következő a válasz: azért, mert a valóság érdekel bennünket. A humán tudományok is, a természettudományok is, akárcsak a matematika és a filozófia, annak a gyakorlati valaminek a látszatát keltik, amit a régiek vita contemplatívának neveztek, szemben a vita activával. De vajon a szemlélődő életnek kevésbé valóságos vagy – hogy pontosabban legyünk – kevésbé fontos az úgynevezett valósághoz való hozzájárulása, mint a cselekvő életé?

Az az ember, aki egy papírdollárért cserébe huszonöt almát ad, éppúgy a hite alapján cselekszik, és éppúgy egy elméleti tanak veti alá magát, mint a középkori ember, aki fizetett a bűnbocsánatért. Azt az embert, akit elűrt az autó, valójában a matematika, a fizika és a kémia ültette el. Mert aki szemlélődő életet folytat, nem teheti meg, hogy ne befolyásolja a cselekvő életet, ahogyan azt sem tudja megakadályozni, hogy a cselekvő élet befolyást ne gyakoroljon a gondolatára. A filozófiai és pszichológiai elméletek, a történelmi tanok és mindenfajta gondolkodás és felfedezés számlálatlan milliók életét változtatta meg és változtatja meg ma is. Még az is, aki a tudást vagy a műveltséget pusztán továbbadja, a maga szerény módján még az is részt vesz a valóság alakításának folyamatában, aminek egyébként a humán tudományok ellenfelei sokkal inkább tudatában vannak, mint a barátai. Is Lehetetlen a világot csupán a cselekvés terminusaiban felfogni. Csak Istenben „esik egybe a cselekedet és a gondolat”, ahogyan a skolasztikusok állítják. Mi a mi világunkat csak mint ennek a két dolognak az értelmezését foghatjuk fel.

Am ha így van is, miért kell a múlt után érdeklődnünk? A válasz ugyanaz: azért, mert a valóság érdekel. Semmi sem kevésbé valóságos a jelenél. Egy órája még ez a tanulmány a jövőhöz tartozott. Négy perc múlva pedig már a múlté. Amikor azt mondtam, hogy akit elűrt az autó, azt valójában a matematika, a fizika és a kémia ültette el, ugyanezen az alapon azt is mondhattam volna, hogy Eukleidész, Arkhimédész és Lavoisier ültette el.

Hogy a valóságot megragadhasunk, el kell szakadnunk a jelentől. A filozófia és a matematika ezt azáltal teszi, hogy olyan közeget építi fel a rendszereit, amely nincs alávetve az időnek. A természettudományok és a humán tudományok pedig azáltal teszik, hogy felépítik azokat a térbeli és időbeli struktúrákat, amelyeket „természeti kozmosznak” és a „kulturális kozmosznak” neveztem. És itt ütközünk bele a humán tudományok és a természettudományok közötti, talán leglényesebb különbségbe. A természettudományok a természet időben zajló folyamatait vizsgálják, s megkísérelik megragadni a folyamatok alapjául szolgáló időtlen törvényeket. Fizikai megfigyelés csak ott lehetséges, ahol valami „történik”, vagyis ahol változás megy végbe, vagy kísérleti úton változást idéznek elő. És a matematikai formák végső soron ezeket a változásokat szimbolizálják. A humán tudományokra ezzel szemben nem az a feladat hárul, hogy ragadják meg azt, ami különben elfutna, hanem hogy töltsék meg élettel azt, ami különben halott maradna. Ahelyett, hogy időbeli jelenségekkel foglalkoznának, és megpróbálnák megállítani az időt, olyan régiókba hatolnak, ahol az idő a saját jószágából áll meg, s megpróbálják újra eleve tenni. Amikor a humán tudományok azokat a bizonyos megdermedt és állandó állapotú emlékeket vizsgálják, amelyek – mint mondtam – „kiemelkednek az idő áradatából”, azokat a folyamatokat igyekeznek megragadni, melyeknek során az illető emlékek létrejöttek, és azzá lettek, amik.¹⁹

A statikus emlékeknek ebben a dinamikus élettel való megtöltésében – szemben a múlt eseményeknek statikus törvényekre való visszavezetésével – a humán tudományok nem kerülnek összeütközésbe a természettudományokkal, hanem ellenkezőleg: kiegészítik őket. Valójában ez a kétféle tudomány kölcsönösen feltételezi és igényli egymást. A természettudományok – melyek mindegyikét itt a szó legtisztább értelmében fogjuk fel, vagyis mint a tudás komoly és önálló követését, nem pedig mint olyasvalamit, ami „gyakorlati” céloknak van alárendelve – és a humán tudományok testvérek, melyeket az a fajta mozgás hozott létre, melyet joggal nevezünk a világ és az ember felfedezésének (vagy – nagyobb történelmi távlatban – újfelfedezésének). És mivel együtt születtek meg és születtek újra, együtt is fognak meghalni és feltámadni, ha a végzet úgy hozza. Ha a reneszánsz antropokratikus kultúrája egy „fordított középkorba” torkollik (mert hogy láthatóan ez történik), azaz egy satanokráciába, szemben a középkori teokráciával, nemesak a humán tudományok, hanem az általunk ismert folyamatok a természettudományok is el fognak tűnni, és semmi más sem marad belőlük, csak ami megfelel az „ember-alatti” törekvéseinek. Ám még ez sem jelenti a humanizmus végét. Prométheusz lekötözheték, megkínóztatták, a tüzet azonban, melyet a fáklyájával gyűjtött, nem olthatták ki.

A latin nyelvben finom megkülönböztetést tehetünk a scientia és az eruditio között, ahogyan az angolban a knowledge [tudás] és a learning [tanulás, tanultság] között. A scientiát és a knowledge-ot, melyek inkább a szellemi birtoklást, semmint a szellemi folyamatokat jelölik, a természettudományokkal azonosíthatjuk; az eruditót és a learninget, melyek inkább a folyamato-

kat, mint a birtoklást jelölik, a humán tudományokkal azonosíthatjuk. A természettudományok eszméi célja olyasvalaminek tűnik, mint az uralom [mastery], a humán tudományoké olyasvalaminek, mint a bölcsesség.

Marsilio Ficino írta Poggio Braccioloni fiának: „A történelemre nemcsak azért van szükség, hogy az életet kellemessé tegye, hanem azért is, hogy morális jelentéssel ruházza fel; ami önmagában halandó, a történelem révén halhatatlanná lesz; ami távoli, jelenlevővé válik; az avult dolgok visszafiatalodnak; az ifjú emberek pedig hamarosan elérik az öregek érettségét. Ha a hetvenéves embert bölcsnek tartjuk a tapasztalatai alapján, mennyivel bölcsőbbnek kell tartanunk azt, akinek az élete ezer vagy akár háromszor évet fog át! Mert nyugodtan állíthatjuk, hogy az ember annyi évezredet élt meg, ahányat a történelmi ismeretei átfognak.”²⁰

JEGYZETEK

[*The History of Art as a Humanistic Discipline. The Meaning of the Humanities.* Ed. T. M. Greene. Princeton 1940. 89–118. 1. Fordításunk forrása: E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts.* Harmondsworth, Middlesex 1970. 23–50. 1.]

1. E. A. C. Wasiński: *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren* (1. K. élete utolsó éveiben). Über Immanuel Kant (1. K-ról). 1804. III. Újra kiadva: *Immanuel Kant, Sein Leben in Darstellung von Zeitgenossen* (1. K. élete a kortársak elbeszélései alapján). Deutsche Bibliothek. Berlin 1912. 298 l.

2. A Luther- és Erasmus-idézetekre vonatkozóan lásd R. Pfeiffer kitűnő monográfiáját: *Humanitas Erasimiana* (Az erasmusi humanitás). Studien der Bibliothek Warburg, XXII. 1931. Igen fontos, hogy Erasmus és Luther az elvakult és fatalisztikus asztrológiát teljesen eltérő okokból vetették el. Erasmus nem volt hajlandó hinni, hogy az emberi sors az égitestek megváltoztathatatlan mozgásától függ, mivel ez a hit az emberi szabad akarat és felelősség tagadásához vezetett volna; Luther azért nem, mivel ez az isteni mindenhatóság korlátozását jelentette volna. Luther ennek következtében hitt a terata [szörnyek] jelentőségében, amilyenek a nyolclábú borjak stb., mert ezeket Isten küldi szabálytalan időközönként.

3. Egyes történészek láthatóan képtelenek egyszerre felfogni az összefüggéseket és a megkülönböztetéseket. Tagadhatatlan, hogy a humanizmus és az egész reneszánsz mozgalom nem Athénként pattant ki Zeusz fejből. Az a tény azonban, hogy Ferrini és Lupus latin szövegeket javított, hogy Lavarini Hildebert erősen vonzódott Róma romjaihoz, hogy a 12. század francia és angol tudósai feltámasztották a klasszikus filozófiát és mitológiát, és hogy Rennes-i Marbod a vidéki birtokán kiváló pástorkölteményt írt, nem jelenti azt, hogy látókörük megegyezett volna Petrarcaéval, Ficinóról vagy Erasmusról nem is beszélve. A középkorban senki sem volt képes úgy tekinteni az antik civilizációra, mint önmagában zárt és a korabeli világtól történetileg elkülönült jelenségre; tudomásom szerint a középkori latinok nem volt szava a humanisták „antiquitas”-ára vagy „sacrosancta vetustas”-ára. S ahogyan a középkor számára lehetetlen volt egy olyan perspektivikus rendszer kidolgozása, mely a szem és a látott tárgy rögzített távolságán alapul, ugyanúgy lehetetlen volt számára a történelmi tudományok eszméjének kidolgozása, mely a jelen és a klasszikus múlt közötti rögzített távolságon alapul. Lásd E. Panofsky-F. Saxl: *Classical Mythology in Mediaeval Art* (Klasszikus mitológia a középkor művészetében). Studies of the Metropolitan Museum, IV. 2. 1933. 228. skk. 1., kiváltképpen a 236. skk. 1.; újabban lásd még W. S. Heckscher érdekes cikkét: *Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings* (A pogány ókor középkori műveibe ágyazott emlékei). Journal of the Warburg Institute, I. 1937. 204. skk. 1.

4. Lásd J. Martain: *Sign and Symbol* (Jel és szimbólum). Journal of the Warburg Institute, I. 1937. 1. skk. 1.

5. Lásd E. Wind: *Das Experiment und die Metaphysik* (A kísérlet és a metafizika). Tübingen, 1934; és ugyanez a szerző: *Some Points of Contact between History and Natural Science*: (Néhány érintkezési pont a történettudomány és a természettudományok között). *Philosophy and History: Essays presented to Ernst Cassirer* (Filozófia és történettudomány; tanulmányok E. C. tiszteletére), 1936. 255. skk. 1. (Igen tanulságos fejtegetés olvasható itt arról a viszonyról, mely egyrészt a jelenségek,

a megfigyelési eszközök és a megfigyelő között, másrészt a történelmi tények, a dokumentumok és a történet között van)

6. Lásd például E. Panofsky: *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims (Appendix)* (A négy reimsi mester sorrendjéről [Függelék]). Jahrbuch für Kunstwissenschaft, II. 1927. 77. skk. 1.

7. Ezt a kifejezést T. M. Greene professzor úrnak köszönhetem.

8. A. Blunt: *Poussin's Notes on Painting* (P. feljegyzései a festészetéről). Journal of the Warburg Institute, I. 1937. 344. skk. 1.; a szerző azt állítja (349. l.), hogy Poussin kijelentése: „La fin de l'art est la délectation”, többé-kevésbé „középkori jellegű”, mivel a delectation mint a szépség felismerésére szolgáló jelzésnek az elmélete Szent Bonaventura esztétikájának a kulcsa, s „lehet, hogy az idézett kijelentést Poussin tőle vette, bizonyos népszerűsítő szerzők közvetítésével”. Mégis, még akkor is, ha Poussin kijelentésének megfogalmazása valamely középkori forrás hatására mutatja is, igen nagy különbség van a között a megállapítás között, hogy a delectatio megkülönböztető jegye mindennek, ami szép, akár az ember alkotta, akár a természet, és a között, hogy a delectatio a művészet célja („fin”).

9. Lásd M. Geiger: *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses* (Adalékok a művészet fenomenológiájához). Jahrbuch für Philosophie, I. 2. 1922. 567. skk. 1. Továbbá E. Wind: *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand* (Esztétikai és művészettudományi tárgy). Disszertáció. Hamburg 1923. Részben újra kiadva a következő címmel: *Zur Systematik der künstlerischen Probleme* (A művészet problémáinak rendszerezéséhez). Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVIII. 1925. 438. skk. 1.

10. A szoros értelemben vett „funkcionalizmus” nem valamilyen új esztétikai elv bevezetését jelenti, hanem az esztétikai szféra szűkebb elhatárolását. Amikor Akhillesz pajzsával szemben a modern acélisakat részesítjük előnyben, vagy amikor úgy érezzük, hogy a jogási beszéd „intenciójának” határozottabban kellene a tárgyra irányulnia, és nem volna szabad a formai oldal felé elcsúsznia (azaz „több tartalom! kevésb mesterkedéssel” [less art] – mint Gertrud királyné helyesen követeli), mindössze azt akarjuk, hogy a fegyvereket és a jogási beszédeket ne műalkotásként, azaz esztétikailag vegyük figyelembe, hanem mint gyakorlati tárgyakat, azaz technikailag. Mégis rászoktunk, hogy a „funkcionalizmust” inkább úgy gondoljuk el, mint követelményt, nem pedig mint tilalmat. A klasszikus és a reneszánsz civilizációt, azt híven, hogy egy csupán hasznos tárgy nem lehet „szép” („non può essere bellezza e utilità”) – ahogyan Leonardo da Vinci mondja –, lásd J. P. Richter: *The Literary Works of Leonardo da Vinci* [Leonardo da Vinci irodalmi művei]. London, 1883. 1445. sz.), az jellemezte, hogy mindkettőt igekezett az esztétikai magatartást olyan alkotásokra is kiterjeszteni, amelyek „természettől fogva” gyakorlatiak, mi viszont a technikai magatartást terjesztettük ki olyan alkotásokra, amelyek „természettől fogva” artistikusak. Ez is határsértés, és az „áramvonalasítás” esetében a művészet bosszút is állt. Az „áramvonalasítás” eredetileg egy helyes funkcionális elv volt, mely a lélegellenállásra vonatkozó tudományos kutatásokon alapult. Joggal alkalmazzák tehát a gyorsan mozgó járműveken és azokon a struktúrákon, amelyek rendkívül erős szelnyomásnak voltak kitéve. Amikor azonban ezt a sajátos és igazán technikai jellegű eszközt mindent átfogó és esztétikai elvnek értelmezték, mely a 20. század „hatékonyaságsméjének” a kifejezője („áramvonalasítsd az eszedet!”), és karosszékeken és italkeverőkön egyaránt alkalmazni kezdték, úgy érezték, hogy az eredeti tudományos áramvonalakat „meg kell szépitni”; végül pedig visszautalták oda, ahová jog szerint való, csak most már teljességgel nem-funkcionális formában. Mindennek eredményeképpen rit-

kábban találkozunk olyan házakkal és bútordarabokkal, amelyeket a mérnökök funkcionálissá tettek, mint olyan gépkocsikkal és vasúti szerelvényekkel, amelyeket a formatervezők megfosztottak funkcionálisuktól.

11. Mégis, amikor az újraalkotásról beszélünk, fontos, hogy az „újra” szót hangsúlyozzuk. A műalkotás egyszerre művészi „intenció” megnyilatkozása és természeti tárgy, melyet gyakran igen nehéz a fizikai környezetétől elkülöníteni, s mindig alá van vetve az öregedés fizikai folyamatainak. Ezért amikor esztétikailag fogunk fel egy műalkotást, két teljesen különböző aktus zajlik bennünk, amelyek azonban pszichológiailag egyetlen Erlebnissé [élmény] olvadnak össze: esztétikai tárggyunkat úgy építjük fel, hogy egyrészt az alkotó „intenció” szerint újraalkotjuk a műalkotást, másrészt olyanféle esztétikai értéket teremtünk, mint amilyenekkel egy fát vagy egy naplementét ruházunk fel. Amikor átadjuk magunkat a málladozó chartres-i szobrok látványának, mindenképpen úgy gyönyörködünk kedves lágyágukban és patinájukban, mint ami esztétikai értéket jelent; ennek az értéknek azonban, mely egyszerre foglalja magában a sajátos fény- és színjáték keltette szenzuális gyönyörűséget és a „régiség” és az „eredetiség” keltette inkább csak szentimentális örömet, semmi köze sincsen ahhoz az objektív – művészi – értékhez, amellyel az alkotók ruházták fel szobraikat. A góikus kőfaragók szempontjából a szobrok előregedése nem pusztán érdektelen, de egyenesen nemkívánatos volt: megkísérelték festékréteggel védelmezni a szobraikat, s ha ez a festékréteg megmaradt volna eredeti frissességében, ma sokat levonna esztétikai élvezetüinkből. Mint magánember a művészettörténész helyesen jár el, ha nem akarja megbontani az Alters-und-Echtheits-Erlebnis [régiség- és valódiság-élmény] és a Kunst-Erlebnis [művészi élmény] pszichológiai egységét. Ám mint „szakembernek”, amennyire csak lehetséges, el kell választania egymástól a művész által a szoborba bevitt intencionális érték újraalkotásának élményét és azt az alkotó jellegű élményt, mely a természet működése által az előregedett kövön előhívott véletlenszerű értékekhez kapcsolódik. Ez a különválasztás pedig gyakran nem is olyan könnyű, mint amilyennek látszik.

12. Az ebben a részben használt szak kifejezésekkel kapcsolatban lásd E. Panofsky *Studies in Iconology* c. művének Bevezetését; megalátható a jelen könyv 284–307. oldalán.

13. Ugyanez vonatkozik természetesen az irodalomtörténetre és a művészi kifejezés más formáira is. Dionüsziosz Thrax szerint *Ars Grammatica*. Ed. P. Uhlig, XXX. 1883. 5. skk. 1.; idézi Gilbert Murray: *Religio Grammatici, The Religion of a Man of Letters* [Religio Grammatici, egy irodalmár vallása]. Boston – New York 1918. 15. l.) a *γραμματική* (azaz az irodalomtörténet, ahogyan mi mondanánk) nem más, mint *ἐμπειρία* (azaz tapasztalaton alapuló tudás) arról, amit a költők és a prózaírók mondanak. A szerző ezt a tudást hat részre osztja, melyek közül mindegyiknek megvan a megfelelője a művészettörténetben.

1. *ἀνέγνωσις ἐν τριβῇ* (szakértő hangos olvasás a prozódia figyelembevételével): valójában ez az irodalmi mű szinterikus esztétikai újraalkotása, s megfelel a műalkotás vizuális realizálásának.
2. *ἐξήγησις* (szakértő *ἐνυπόθεσις* *ποιητικῶς* *τρόπος* [az előforduló beszédalakzatok magyarázata]): ez megfelel az ikonográfiai formulák vagy „típusok” történetének.
3. *γλωσσῶν τε καὶ ἱστορίων πρόχειρος ἀπόδοσις* [az ismeretlen szavak és témák rögtönzött magyarázatai]: az ikonográfiai téma meghatározása.
4. *ἐτυμολογίας εὐρησις* [etimológiák feltárása]: a „motivumok” származtatása.

5. ἀναλογία ἐκλογισμῶς [a nyelvtani formák magyarázata]: a kompozíció elemzése.

6. κρίσις ποιημάτων, ὁ δὲ κρίσις ἔστι πέντων τῶν ἐν τῇ τεχνῇ [irodalomkritika, ami a γρηγορητικῇ legsebb része]: a műalkotások kritikai értékelése.

„A műalkotások kritikai értékelése” kifejezés érdekes kérdést vet fel. Ha a művészettörténet elfogad egy értékrendet, ahogy az irodalomtörténet vagy a politikatörténet elfogadja a kiváltságot, a „nagyság” különböző fokozatait, mivel magyarázzuk, hogy az íméné kifejezett módszerek nem teszik lehetővé az első-, második- és harmadrangú művek közötti különbségtételt? A magyarázat a következő. Az értékrend részint személyes reagálásokon, részint hagyományokon alapul. Ezeket a mércéket, amelyek közül a második a viszonylag objektívebb, folytonosan felül kell vizsgálni, s minden egyes kutatás – még a legspeciálisabb is – hozzájárul ehhez a felülvizsgálathoz. Amikor a művészettörténész éppen ezért nem tehet eleve különbséget aközött, amikor egy „mesterművel” foglalkozik, és aközött, amikor „közepes” vagy „gyenge” mű kerül elé, éppen úgy, ahogyan a klasszikus irodalom tanulmányozója sem vizsgál másképpen egy Szophoklész-drámát, mint egy Seneca-drámát. Az az igazság, hogy a művészettörténet módszerei mint módszerek éppen annyit érnek, amikor Dürer *Melancholiájára* alkalmazza őket, mint amikor egy névtelen és érdektelen fametszetre. Ha azonban a „mesterművel” annyi „kevésbé fontos” művel hasonlítjuk össze és hozzuk kapcsolatba, ahányról csak kiderül a kutatás során, hogy összehasonlítható és kapcsolatba hozható vele, a mestermű intenciójának eredetisége, kompozíciójának és technikai megoldásainak felsőbbrendűsége, s mindaz, ami „nagygyá” teszi, nem annak ellenére, hanem éppen annak következtében válik nyilvánvalóvá, hogy a művész anyag minden egyes darabjára az elemzésnek és az értelmezésnek egy és ugyanazon a módszerét alkalmazzuk.

14. *Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano* [Leonardo da Vinci Codex Atlanticus a milánói Biblioteca Ambrosiana-ban]. Ed. G. Piumati. Milánó 1894–1903. fol. 244. v.

15. Lásd M. J. Friedländer: *Der Kenner* (A műértő). Berlin 1919; és E. Wind: *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, i. m. Friedländer helyesen állapítja meg, hogy a jó művészettörténész „Kenner wider Willen” [műértő, akarata ellenére], vagy legalábbis azzá fejlődik. Ezzel szemben a jó szakértőt úgy tekinthetjük, mint művészettörténészt, malgré lui [önmaga ellenére].

16. Lásd E. Panofsky: *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* (A művészettörténet viszonya a művészetelmélethez). Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVIII. 1925. 129. skk. 1. (jelen kötetben: 122. skk. 1.) és E. Wind: *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, uo. 438. skk. 1.

17. Vö. H. Sedlmayr: *Zu einer strengen Kunstwissenschaft* (A szigorú művészettudomány felé). Kunstwissenschaftliche Forschungen, I. 1931. 7. skk. 1.

18. Egy levélben, melyet a New Statesman and Nation-höz írtak (XIII. 1937. június 19.), egy bizonyos Mr. Pat Sloan védelmébe veszi professzorok és tanárok elbocsátását a Szovjetunióban, azt állítva, hogy „az az egyetemi tanár, aki egy idejétmúlt, tudományelötti filozófia szerkeztét tollja, éppen olyan reakciós erőt jelent, mint egy katona az intervenció hadseregében”. És az is kiderül, hogy a levél szerzője „szekértolárnak” tekinti azt is, amikor valaki egyszerűen továbbadja a levélíró által „tudományelötné” tartott filozófiát; a levél ugyanis így folytatódik: „Hány elme van ma Brianniában, akit már pusztán azáltal megakadályoztak a marxizmussal való megismerkedésben, hogy a fejüket Platonnak és más filozófusoknak a műveivel tömtek tele. Ezek a művek ilyen körülmények között nem semlegesek, hanem kimondottan anti-

marxista szerepet játszanak, amit a marxisták nagyon jól tudnak.” Mondanom sem kell, hogy „Platonnak és más filozófusoknak” a művei „ilyen körülmények között” antifasiszta szerepet is játszanak, amit a fasiszták is „nagyon jól tudnak”.

19. A humán tudományok számára nem romantikus eszmény, hanem módszertani szükségesség a múlt „életre keltése”. Azt a tényt ugyanis, hogy A, B és C emlékek „kapcsolatban állnak” egymással, csupán olyan jellegű állításokkal fejezhetik ki, mint hogy annak az embernek, aki az A emléket alkotta, ismernie kellett B és C emlékeket, vagy a B és a C típusába tartozó emlékeket, vagy ismernie kellett X emléket, mely a B és a C forrásául szolgált, vagy hogy ismernie kellett B-t, annak pedig, aki a B-t alkotta, ismernie kellett C-t stb. A humán tudományok számára éppoly elkerülhetetlen, hogy „hatások”, „fejlődési vonalak” terminusaiban gondolkodjanak és fogalmazzanak, mint a természettudományok számára, hogy matematikai egyenletek terminusaiban gondolkodjanak és fogalmazzanak.

20. Marsilio Ficino: *Levél Giacomo Bracciolinihez* (*Marsilio Ficini Opera Omnia* [M. F. összes művei]. Leyden 1676. I. 658. l.: „res ipsa (scil.: historia) est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et tritum milium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quot annorum acta didicit ab historia.”