



Marosi Ernő

## A tudományosság modelljei a művészettörténet-írásban

Ma már közhelynek számít az a megállapítás, hogy a művészet modern és újkori fogalom, amelyben az európai művészeknek a kézműves-sorból a skolasztikus értelemben vett „szabad művészeteknek” (azaz: tudományoknak) művelői (azaz: az értelmiség) sorába való emancipációja nyer kifejezést. Ez az emancipáció folyamat, amelynek lépéseit gondosan számon tartották. Ernst Gombrich különösen világos elemzésben mutatta ki, hogy Pliniusnak az egymást felülmúló egyéniségek láncolatba fűződő, egymás, sőt önmaguk felülmúlásának szándékáról s e folyamat eredményeiről szóló elbeszélése hogyan ihlette a reneszánsz művészeit; Ghibertit például nemcsak akkor, amikor a *Commentarii*t írta, hanem akkor is, amikor szakított az általa egyszer már tökéletesített, Andrea Pisanótól örökölt skémával, s munkásságának késői szakaszában egészen más útra tért.<sup>1</sup> A versengés, a megújulás, a járatlan utakon található problémák felkeresése és megoldása így vált a művészetnek mint szellemi alkotó tevékenységnek egyik alapvető sajátosságává, s az előrehaladás, a progresszivitás mintegy állandó követelményévé. Bizonyos értelemben azt is lehetne mondani, hogy ennek a felfogásnak az értelmében művészet az, ami halad, nem nyugszik, mert olyan problémamegoldás, amelyből újabb problémák születnek.

Ugyancsak közhely az a megállapítás, hogy a művészettörténet-írás ennek az újkori művészetfogalomnak a kifejtése: annak a haladásnak az elbeszélése, amely a művészet lényegi eleme. A fogalmi definíciót ekként elbeszélés helyettesíti, arról, hogyan valósultak meg a tökéletesség ideái. Mindez mindenekelőtt egy alapvető kompromisszumot igényelt a – durva megközelítésben – platonikus és arisztotelészi mimézis-felfogás között: annak elismerését, hogy az utánpótlás nem gyalázatos szemfényvesztés, s másfelől, a természet-utánpótlás nem öncél, hanem katarzisz forrása, amennyiben a látható formákban a dolgok ideáinak felismerése okoz örömet. A művészet tökéletesedésének Pliniustól kölcsönzött elgondolásai csak ennek a kompromisszumnak az alapján nyerhettek értelmet. Plinius festészettörténete a sziluettt, a belső rajz s a színek fokozatait, szobrászattörténete a zárt mozdulatlanság, a kiegyensúlyozott állás s a mozgáskészség fázisait tételezte fel. Az a reneszánsz történeti elgondolás viszont, amely Vasari életrajzait rendezi korszakokká, nem a művészi technikák fejlődéstörténetén alapul, hanem a rajzban valamennyi művészetben közös idea megvalósulásának a természetábrázolás, a tudományos szigorúság és a grácia szakaszaiban megnyilvánuló mind nagyobb szabadságának és autonómiájának feltételezésén. Bizonyos értelemben – és rejtetten – Vasari kifejtette a maga „a művészettörténet vége” elgondolását, amennyiben megnevezte a művészet utolérhetetlen tetőpontját, ahonnan logikája szerint út már csak lefelé vezethetett. („A mienk [t.i. haladás-fogalmunk] a végtelen tökéletesíthetőség ígéretét hordozó gépből származik, a



# 1 tudomány és társadalom

régieké az organizmusból, melynek növekedése megáll, ha valósra váltotta lehetőségeit.”<sup>2)</sup> Ezt kritikusai és folytatói egyaránt világosan látták. Vasari művészet-konceptiója csak egyfajta funkciót tölthetett be: a művészet-fogalom intézményesülésének válhatott eszközévé, s egész módszere ebben a tekintetben, az akadémiák fogalom- és norma-rendszerének anekdotikus példázataként érvényesült. Nem véletlenül kapta a későbbi historiográfiában a „művészttörténet” (Kunstlergeschichte) elnevezést, megkülönböztetésül a tulajdonképpeni „művészettörténettől” (Kunstgeschichte). A modern művészettörténet-írás magát nem Vasaritól eredezteti – legfeljebb a felvilágosodás-kori fejleményekkel valamilyen, rendszerint ideológiai okokból elégedetlen, vagy például a német idealizmus hagyományától idegenkedő művészettörténeti koncepciók keresnek nála vagy folytatói-nál menedéket.

És még egy közhely: a tulajdonképpeni művészettörténet-írás születését 1764-re szokás tenni, Winckelmann ókori művészettörténetének (valójában e befejezetlen munka megjelent első részének) kiadási évére. Ez a dátum akkor is körülbelül helytálló, ha a 18. század egymással vitatkozó felfogásai közül nem a Winckelmannét, hanem pl. az őt kritizáló Lessingét, vagy az őt részben megelőző, részben kritizáló francia archeológusokét tekintjük mérvadónak. Mára Winckelmann művészettörténeti ábrázolásának alapjai nagyrészt szétmállottak; amit görögnek tartott szerencsés esetben rómainak, szerencsétlenebb esetben hamisítványnak bizonyult, amit ideálisnak, az történetinek, amit korainak, az későinek. Megmaradt azonban, s ezen a részletek és az adatok elavulása nem változtat, annak az alapelvnek az érvénye, amely a művészet történetének relativizálását jelenti. Winckelmann tulajdonképpen nem a művészet, hanem a népek, a civilizációk haladásának történetét írta meg, amikor arról beszélt, hogy valamennyi nép, különböző időkben, a természeti körülmények, az éghajlat és alkati sajátosságai együttes hatására a művészet haladásának egész folyamatát újra elkezdte, a reneszánsz művészeti írói által ábrázolt utat egymástól függetlenül bejárta. A művészi haladásnak ez a relativizálása azonban tulajdonképpen a valóságos egyetemesség perspektíváját nyitotta meg; úgyszólván Winckelmann szándéka ellenére (hiszen ő egy meghatározott „jó ízlés” okozatos elterjedésében és általános uralkodóvá válásában hitt) a pluralitás lehetőségét: népek, iskolák, művészeti irányzatok között, amelyek egymással párhuzamosan léteztek, a maguk életének különböző szakaszaiban – hiszen Winckelmann is a népekre és kultúrájukra az emberi életkorok egymásutánjának régi skémáját alkalmazta. Winckelmann vezette be a művészetről szóló beszédbe a felvilágosodásnak az evolúció és a revolúció (magyarul: a fejlődés és a forradalom) fogalmait a népek és civilizációk belső haladásának, illetve egymást váltó, meghatározó szerepének leírására. Ezzel valóban megalapozva a modern művészettörténet-írás problematikáját. Az életkor-skémát felváltó fejlődés-mo-dellek kidolgozása tulajdonképpen egybeesik a művészettörténet-írás autonómiájának kimunkálásával, ami hasonló emancipációs folyamat volt, mint egykor a művészetnek mint fogalomnak kimunkálása és mint értelmiségi tevékenységnek, szabad foglalkozásnak szociális elismertetése illetve intézményesítése. Tanulságosak a párhuzamok. Ha Martin Warnke kimutathatta, hogy – a közhiedelemmel ellentétben – a művészi szuverenitás követelése egyáltalán nem a városi polgári intézményekben, pl. a céhekben, hanem az udvari környezetben lelt pártfogásra, a művészettörténet historiográfiája is azt mutatja, hogy kezdetben az udvari antikváriusi pályafutás, majd – mindmáig – a múzeumi vagy az egyetemi közhivatal tölti be ugyanezt a szerepet a művészettörténész számára is.<sup>3</sup> A



szuverenitás-törekvés elsősorban a művészhez rendelés ellen irányult, az atelier-elméletek szócsöveként betöltött szerepkör elutasítását jelentette. A 19. század második felének művészettörténései mind az uralkodói gyűjteményekben, mind az állami múzeumokban szorgalmas munkával igyekeztek aláásni az addigi művész-direktoroknak mind (ti. pl. restaurátorokként tanúsított) hasznosságát, mind kompetenciáját. Még a 20. században is, Julius von Schlosser mindmáig alapvető kézikönyve<sup>4</sup> a művészeti irodalomról csak a művészettörténet 18. századig, a tulajdonképpeni művészettörténet-írás születésnapjáig hajlandó számolni ezzel az irodalmi formával – voltaképpen mint előzménnyel. Egy szót sem ejtett arról, hogy a nem művészettörténészek által írt irodalmi műfajok: technikai traktátusok, vezetők és topográfiai ismertetések, művészéletrajzok és elméleti nyilatkozatok – nem is szólva a kritikai irodalomról – nemcsak nem szűntek meg, hanem kiteljesedtek és műfaji tekintetben is gazdagodtak. Ezekről a Schlosseréhez hasonló igényű áttekintés még vázlatos formában sem készült sohasem.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem művész- és művészettörténész tanárainak nagy szerepe volt egy olyan folyamatban, amely látványos és vonzó bemutatókat hozott – különösen Beke László vezetésének idején – a Műcsarnok programjában, s amelynek ezeken kívül maradandó dokumentumát is őrzi a Ludwig Múzeum 1996-os „A művészen túl” című kiállításának Peter Weibel koncepcióján túl magyar anyaggal is gazdagított kézikönyve.<sup>5</sup> Mindezek csak kiragadott példái egy olyan általános törekvésnek, amely nemcsak a jelenkori, hanem általában a modern művészet története, kritikája és elmélete és a hagyományos – bár a befogadás tekintetében általában nem mozdulatlan, hanem lomha – művészettörténet-írás közötti szakadék áthidalására törekszik. Dicséretes törekvés. Kérdés azonban, vajon ezáltal felszámolható-e az a kettősség, amit többek között Belting diagnosztizált 1983-ban,<sup>6</sup> s nem inkább két külön paradigma keletkezik-e, mondjuk úgy, hogy a hagyományos művészettörténet kiterjeszti a maga paradigmáját az újabb jelenségekre is, miközben a korunk jelenségeiből építkező rendszer egy másik, visszaható paradigmát alkot. Ez – pl. a modern múzeumi munka általános medializációjának tendenciái láttán – talán több is, mint pusztán logikai lehetőség. Kérdés persze, hogy az egyetlen érvényes művészetszemlélet lehet-e érték (ha csak nem a mainstream vagy a norma értelmében) vagy célkitűzés – lásd: egzisztenciális küzdelmek és emancipációs törekvések, da capo!

Ez a fejtegetés nem annyira a művészettörténet-írásról mint tudományról, hanem tudományosságáról mint igényről és mint ideálról kíván szólni; egy kívánságról a szociális tekintély érdekében. Lehetne persze, gúnyosabban, tudálékosságról is beszélni: erőfeszítésekről e tekintély megszerzésére, megtartására és biztosítására, ezek segítségével pedig valamilyen önrendelkezés biztosítására. Hogy ez a szuverenitás mit ér, arról persze – mint erre már utaltunk – minden kor művészettörténései megszerezhették a maguk tapasztalatait udvari emberként vagy közalkalmazottként. A tudományosság külső attribútumainak keresése – köztük olyanoknak, mint az egzaktság, az indukció logikai elvének követése, a felfedezői attitűd – a tudományszerveződés és intézményesülés kezdeti fázisának sajátossága. Előfordulnak persze a tudományszakok gyermekkorának jellemzői később is, de ezek az esetek nem tekinthetők normális jelenségeknek, hanem inkább retardációs tüneteknek. Ismert példáik a nacionálszocializmus vagy a dialektikus materializmus tudománypolitikájának köréből lennének idézhetőek. A kezdeti korszak végét a tudományos metodika sajtószereplésének tudatosulása jelentette. Erre a művészettörté-



net-írásban a 19. század legvégén került sor. A modern művészettörténetben az alapot az interpretáció-elv általános elismerése jelentette.

A különböző tudományterületeken a megismerés elveinek és folyamatának eltérő jellege a 19. század végén tudatosult. Wilhelm Dilthey az elsők között különböztette meg a természettudományos ismeretszerzés tapasztalati jellegét a szellemtudományokra jellemző magyarázati elvtől. „Világos, (...) hogy a szellemtudományokat és a természettudományokat nem lehet az őket alkotó tények két köre által logikailag korrekt módon mint két osztályt elkülöníteni. Hiszen a fiziológia is az ember egy oldalát tárgyalja, mégis természettudomány.”<sup>7</sup> „Az általunk tárgyalt tudománycsoport természetében azonban olyan törekvés rejlik – és ami e tudományok előrehaladása során mind erősebben kifejlődik –, amelyik a folyamatok fizikai oldalát a feltételek, a megértési eszközök pusztá szerepére szorítja vissza.”<sup>8</sup>

A Dilthey által megfogalmazott distinkció nem utolsó sorban korlátokat szabott azoknak a törekvéseknek is, amelyek a szellemtudományokban magukban is a velük párhuzamosan felemelkedő s a 18-19. század folyamán vezető szerephez jutó természettudományokból merítették az „egzaktság” kritériumait, normáit. A művészettörténet tudományként való megszilárdulásának korszakában a specializált szaktudós felváltotta helyén, kiszorította a művészet tárgyalásából az ezt megelőző korszak műértőjét, de a tudományos diskurzus nem törölte el az ekphraszisz jelentőségét. Az ekphraszisz maga a magyarázat, abban az értelemben, ahogyan ezt a szellemtudományi megismerés alapelveként Dilthey tételezte. Születése elvben a művészeti irodalom előtörténetéhez tartozik.<sup>9</sup>

1904-ben, a társadalomtudományi és társadalompolitikai megismerés objektivitásának kérdését tárgyalva, Max Weber a jelentős ideáltipikus vonatkozásaira mutatott rá. „Mi már most a jelentősége az ilyen fajta ideáltipikus fogalmaknak egy olyan tapasztalati tudomány számára, amelyet mi művelni akarunk? Először is ki kell emelni, hogy mindenekelőtt gondosan távol kell tartanunk ezektől az itt tárgyalt, tisztán logikai értelemben „ideális” gondolati képektől, azt az elgondolást, hogy ezeknek létezniük kell, mintakép-szerűek. Olyan összefüggések konstrukciójáról van szó, amelyek fantáziánk számára elegendően motiváltak, tehát „objektíve lehetségesnek”, nomológikus tudásunk számára pedig adekvátnak tűnnek. Aki azt az álláspontot foglalja el, hogy a történeti valóság megismerése „objektív” tények „előfeltétel nélküli” ábrázolása legyen vagy lehetne, ezeknek minden értékét tagadja. És még aki felismerte is, hogy logikai értelemben a valóság talaján nincs „előfeltétel nélküliség”, és hogy a legegyszerűbb aktakivonatnak vagy oklevélregesztának is csak „jelentésekre”, s ezáltal végső soron értékideákra vonatkoztatva van valamiféle tudományos értelme, valamiféle történelmi „utópiák” konstruálását mégis a történeti munka elfogulatlanságát veszélyeztető szemléltető eszköznek, többnyire pedig egyszerűen játszadozásnak fogja tartani.”<sup>10</sup>

Modern művészettörténet-írásról a magyarázati elv megszületése előtt nem beszélhetünk, s ez együtt jár a szemlélő és magyarázó álláspontjának tudatosságával, azaz ezzel együtt a többféle álláspont lehetőségének elismerésével. Ebben az értelemben a modern művészettörténet-írás nem annyira obligát módszerről, mint a művel szemben elfoglalt adekvát álláspontok sokféleségéről beszél. Annak kritériumait, hogy melyik a „helyes beállítás”, amelynek elvi jelentőségét kiemelve a stílustörténeti művészettörténet-írás vált a modern művészettörténeti metodika tulajdonképpeni kezdeményezőjévé és megalapítójává, végeredményben az ekphraszisz – a Max Weber-i értelemben vett „történelmi



idea-konstruálás” – hagyományát tovább örökítő műértés örökségére vezethetjük vissza. Köztudomású, hogy a stílustörténet is megvívta – és elvesztette – a maga harcát az abszolút tudományos kompetencia birtoklásáért. Erről szólt „a nevek nélküli művészettörténet” létjogosultságáról, valójában a stílus központi fogalmára alapozott művészettudományról folyt, leginkább Wölfflin nevéhez kapcsolódó vita, amely azonban nem tudta megszüntetni a műértő szemléletmódjának, s mindenekelőtt az összbenyomásnak, vagyis a tapasztalatra és ízlésre alapozott értékítéletnek a létjogosultságát.

A 20. század elején a művészettörténet-írásban fellépő két, egymással ellenkező koncepciót is joggal nevezhették volna elsőknek és másodiknak, mondhatták volna régebbi és újabb paradigmának. Az újabb nyilvánvalóan azért nem szoríthatta ki a régijt, mert annak bizonyos tényezői a művészettörténetnek magának mint diszciplínának a konstitutív elemei voltak. Ilyen mindenekelőtt az értékítélet, a jelenségek köréből a művészetnek el- vagy kiválasztása. A historiográfiai jelentőségű, nevezetes konfliktus leírása így mindenekelőtt azt a kérdést veti fel, vajon jogos-e egymással vetélkedő paradigmákról, azaz autonóm módon strukturált tudomány-koncepciókról beszélni, vagy csak irányzatokról van szó, amelyek ellentétes reformjavaslatokként megférnek egymással a művészettörténet-írás hagyományos struktúrájában. A kérdés a tudományos forradalom lehetőségének problémáját tartalmazza, s lényegét pontosan jellemzi az új bumeráng dilemmája, hiszen a régi, mert szintén bumeráng, eldobhatatlan, mert mindig visszatér.

A paradigmaváltás problémáját Thomas S. Kuhn szempontjaival célszerű megközelíteni. Mivel Kuhn műve alapvetően a természettudomány fejlődésének kérdéseivel foglalkozik, problematikus, vajon a belőle levezethető jellemzés alkalmazható-e a művészettörténetre. Ha igen, a természettudományok tudományfejlődésében a korai fázist jellemző képet kapunk: „... a legtöbb tudomány fejlődésének korai szakaszát az jellemezte, hogy állandóan több eltérő természetszemlélet versenyzett egymással, melyek mindegyike részben a tudományos megfigyelés és módszer előírásaiból származott, és nagyjából összeegyeztethetők is voltak velük. Ezeket az eltérő iskolákat nem az alkalmazott módszer valamilyen hibája különböztette meg – mind 'tudományosak' voltak –, hanem valami, amit csak így lehet jellemezni: az egyes iskolák összehasonlíthatatlan módon látták a világot és a világban folytatható tudományos munkát.”<sup>11</sup> A tudományfejlődés magasabb fokára jellemző az, amit Kuhn „normál tudománynak” nevez: „... a valóságos tudományos gyakorlat egyes elfogadott mintái – ezek a minták magukban foglalják a megfelelő törvényt, elméletet, az alkalmazást és a kutatási eszközöket együtt – olyan modellek, amelyekből a tudományos kutatás sajátos összefüggő hagyományai fakadnak.”<sup>12</sup> A tudományos paradigmáknak ebből a definíciójából következik a paradigmaváltás igénye, azaz a régi helyett új paradigma felkínálása: tudományos forradalom kezdeményezése. Nem lehetünk bizonyosak abban, vajon értelmezhető-e tudományos forradalomnak egy, a művészettörténetben bekövetkező metodikai váltás. Kuhn maga szkeptikus e tekintetben: „kérdéses, hogy mely társadalomtudományok rendelkeznek már egyáltalán paradigmákkal.”<sup>13</sup> Másként megfogalmazva: elérkezett-e valaha is a művészettörténet a „normál tudomány” állapotába? A művészettörténeti interpretáció alapvetően annak tudományként való megszerveződése és intézményesülése előtti hagyományban gyökerezik. Másként fogalmazva: a művészettörténet-írás gyakorlatában nem következett be olyan – kuhni értelemben vett – paradigmaváltás, amely megszüntette volna a műértő szemléletmódjának érvényét. A művészettörténet tudományként való megszilárdulásának korszakában



# 1 tudomány és társadalom

a specializált szaktudós felváltotta a műértőt, műkedvelőt, de a tudományos diskurzus nem törölte el az ekphraszisz jelentőségét. Az ekphraszisz maga a magyarázat, abban az értelemben, ahogyan ezt a szellemtudományi megismerés alapelveként Wilhelm Dilthey tételezte. Ebben a tekintetben a modern művészettörténet-írás tudománytörténete éppen nem ellentéte, hanem része a művészet újkori értelmezéstörténetének. A magyarázati elv érvényesülése arra figyelmeztet, hogy a tudásnak ezen a területén forradalomról, „paradigmaváltásról” olyan értelemben, mint a természettudományi megismerés történetében, nem beszélhetünk.

Ugyanebből következik a művészet interpretációjának egy másik sajátossága. A természettudományos paradigmaváltásokkal együtt jár a megelőzők elvetése, kiüresedése. Az interpretációk érvényét azonban az újabbak rendszerint nem szüntetik meg; az egyszer felismert jelentésekre újabbak rétegződnek, olyan struktúrát alkotnak, amely azonosul a műalkotással magával – nem mint objektummal, hanem mint jelentések halmazával. Ennek a struktúra-elvnek felismerése a 20. századi művészettörténet-írás alapvető vívmánya, s elvezetett a metodikai pluralizmus érvényesüléséhez. Sedlmayr struktúraanalízise egy, a megkívánt mag által determinált totális struktúra-követelménynek torz, mindenesetre az esztétikum szféráján kívüli alapelvből következett, de maga a jelentésstruktúra – benne nem utolsó sorban a kulturális hagyomány és a konvenció meghatározta elemekkel, mind az ikonográfia, mind az ikonológia szintjén – alapvető előfeltételezése mind Panofsky metodológiai táblázatának, mind az abból vagy annak kritikájából kiinduló újabb javaslatoknak.

A bevezetésképpen felsorolt érvekkel tekintem a tudományosság idegen modelljein alapuló orientációt a kialakulóban lévő, önmaga metodikáját és kategóriarendszerét még nem egészen birtokló diszciplína szükségszerű, de átmeneti fázisának. Engedtessek meg nekem, hogy ennek az átmeneti szakasznak sajátosságait olyan historiográfiai jelenségekkel példázzam, amelyeket kizárólag az általam jobban ismert középkori építészettörténet kutatástörténetéből meríték majd. A középkori építészet mint művészettörténeti témakör a 18. század végén és a 19. század elején köztudottan alternatívaként jelent meg a művészettörténet tárgyaként elismert klasszikus hagyomány ellenében, ezért kultusza, korszakának a művészet fejlődéstörténetébe való beiktatása az addig művelt művészet-történet rendszerének és értékrendjének teljes átforgatását is jelentette, egyfajta pluralizmus bevezetését. Ezt a romantikusok számára – mégpedig képszerűen is – jól fejezte ki Wackenroder álma Dürer és Raffaello egyetértéséről, annak jegyében, hogy többféle szeretet is megfér egy szívben. Klasszikum és szentimentalizmus, pogány és keresztény, északi és déli összeegyeztethetőségéről szóltak – Goethe legnagyobb bosszúságára, aki nem szívesen szerepelt ebben a történetben hivatkozási alapként. Hivatkozási alap pedig leginkább abban lehetett, hogy fiatalkori strassburgi pamfletjében a leghatározottabban fordult szembe a középkor pittoreszk szemléletével, racionális interpretációt keresve Erwin mester általa a természeti képződményekhez hasonlóan megbonthatatlan organikus struktúraként értelmezett műve számára.

Jóllehet az irracionális értelmezés még sokáig kísértett, s ezt a művészet történetének ábrázolását keletkezésének szakaszában döntően meghatározó hegeli történetfilozófia is megerősítette a romantikus művészet kategóriájával, mindenekelőtt a középkori historizmus rohamos 19. századi kifejlődése vezetett a középkori építészet racionalisztikus szemléletének kialakulásához. Tudjuk: restaurációs jelenségről volt szó: a Napóleon utá-



ni Franciaországban politikai és egyházi tekintetben egyaránt, s más előjellel, a nemzeti újjászületésnek és az állam egységének jegyében Németországban. A historizáló restaurálások és rekonstrukciók igényelték azt a rendkívül gyorsan, mintegy két generáció munkájával felhalmozott és publikált formatani tudást, amely egyben a klasszikus oszloprendek tanával versengő, egységes rendszert formált a középkori építészet soha nem létezett páholy- és céhszabályzataiból. Ahhoz, hogy megvalósuljanak – legelőször Kölnben, majd sorra Regensburgban, Ulmban, Frankfurtban – a megvalósíthatatlanul rajzban maradt építészeti utópiák (Nem tudok róla, hogy valaha is tudatosították-e: ezek minden tekintetben az első modern magasépületek, egyszerre a lehetőség realitásának és a módszereknek kísérleti példái!), mindenekelőtt olyan, törvényként felfogott építészeti szabályokra volt szükség, amelyek a tervek kidolgozását lehetővé tették. A neogótikus építész mindenekelőtt forráskutatóként lép fel, részben klasszikus módon, amikor előbb a pragmatikus történetíró módszerével rajzolt és írott okmányokat gyűjtött össze, majd ezekre a történeti forráskritika módszereit is alkalmazta. Ez a gyakorlatias célkitűzés kezdetben nem idegen a művészettörténeti forráskutatástól, amelyben éppúgy napirenden szerepelnek az olajfestés feltalálására vonatkozó kutatások, ahogyan a bécsi forrásközlések is a *Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik* sorozatcím alá illeszkedtek. Az építész-archeológus gyakorlatában azonban az az újszerű, hogy munkája során a felkutatott forma válik forrássá – egyszerre a történelem és a rekonstrukció számára.

A középkori építészettörténeti racionalizmus megalkotása és nagy enciklopédikus műben való összefoglalása Viollet-le-Duc nevéhez fűződik.<sup>14</sup> Ő dolgozta ki a gótikus boltozott szerkezetek elaszticitásának, azaz, a klasszikus mechanika szabályai szerint működő, csuklós szerkezetekként való működésének statikai alapelveit. Viollet-le-Duc elméleteit tudvalevőleg épületkutatási megfigyelések tapasztalataira, kísérleti eredményekre és a konstrukciók kivitelezése közben alkalmazott segédszerkezetekre, támaszokra és zsuzásokra vonatkozó következtetésekre alapozta, amelyeket utóbb, főleg a 20. század elején, az első világháború pusztításai nyomán tett kísérleti megfigyelések és számítások rendre cáfoltak. Ezek bizonyították be, hogy a „középkori racionalizmus” elmélete tulajdonképpen nem a gótikus építészet statikai törvényeinek összefoglalása, hanem mindenekelőtt a modern vasszerkezetek statikai elmélete. Mint ilyen, az építészeti funkcionalizmus egyik legnagyobb és legtartósabb hatású elméleti alapja lett. Közvetlen párhuzamosságot mutat fel a 19. századi technikai forradalom ihlette másik, nagy hatású elmélettel, Gottfried Semper stíluselméletével,<sup>15</sup> amely a művészet formáit négy alapvető nyersanyagból és a nekik megfelelő primér technológiákból vezette le. Semper a négy, a textilis, a keramikus, a tektonikus és a sztereotomikus technológia által meghatározott kulturális-civilizációs világkorszakát úgy képzelte el, ahogyan a Cuvier kataklizmái által elválasztott fosszilis világkorszakok rétegződnek egymásra.<sup>16</sup> Semper nagy hatású elméletének kritikája – elsősorban Alois Rieglnél<sup>17</sup> – mindenekelőtt a Cuvier elméletét felváltó darwini evolucionizmus mintáját követő történetiszemléletre támaszkodott.

Racionalisztikus, Semperhez hasonlóan – ha ezt csak be nem igazolódó hipotézisnek tekinthetjük is – az anyagszerűség hipotézisére épített építészetelméletéből Viollet-le-Duc azonban további következtetésekhez is jutott. Számára – hasonlóan Semper tektonikus (azaz rúdszerű szerkezeteket alkalmazó) és sztereotomikus (azaz kötésben falazott) alaptermékaihoz, ám éppen fordított történeti egymásutánban – a falazatok és a kőfaragás jelentették a korszakokat elválasztó építéstechnikákat. A kőművesmunka a korábbi



középkort s annak kolostori kultúráját, annak egész szellemiségét (*esprit monastique*) jellemzi, úgy is, mint az antik római hagyomány őrzőjét és folytatóját. A racionalizmus Viollet-le-Duc számára a II. Fülöp Ágost korában diadalmaskodó s a 13. században uralkodó polgári szellemiség (*esprit laïque*) vívmánya. Éppoly félreismerhetetlen, hogy a 13. századi városi polgárság képében Viollet-le-Duc a 19. század második felének laicizálódását, ipari forradalmát és progresszióját historizálta, amilyen nyilvánvaló, hogy a társadalom eszméinek a technikai kultúrából való levezetése szorosan összefügg mindenekelőtt Auguste Comte pozitívizmásával. A pozitívizmus legismertebb és legnépszerűbb művészettörténeti alkalmazása, Hyppolite Taine milieu-elmélete sem volt idegen számára, amikor a gótika racionalizmusát az északi klíma sajátosságainak megfelelő – s pl. az itáliaitól nagyban különböző – építésmódra is kiterjesztette.

Szerzetesi szellem és laicizmus: Viollet-le-Duc történeti konstrukciói, amelyek a történelmi modellalkotásnak a kultúrtörténet, szellemtörténet, mentalitástörténet láncolatában mindmáig elevenen ható kiindulópontjai. (Elég Jacques Le Goff aktuális középkor-könyveinek kolostor-katedrális-palota triászára gondolnunk, de helyénvaló a figyelmeztetés a ma kevésbé pozitívnak ítélt Wilhelm Pinder egykor sokak középkor-képét meghatározó *Kaiserzeit – Bürgerzeit* kettősére is<sup>18</sup>). Nyilvánvaló, hogy a különböző formációs teóriák között mozgunk, amelyek közül számunkra a legközelebbi múltat a történelmi materializmus ugyancsak 19. századi teóriái jelentik. A marxizmus művészettörténet-írása készségesen fogadta és nagy ügybuzgalommal vulgarizálta éppen Viollet-le-Duc kétféle középkori szellemiség-modelljét is, hiszen racionalizmusa nem ideológiának, hanem termelési módnak, szellemisége pedig felépítménynek volt érthető. Az, hogy valójában a kapitalizmus ideológiája volt, nem számított. Viollet-le-Duc középkor-szemlélete az egyik első a hasonló, a haladásra irányuló szociológiai teóriák sorában; még Antal Frigyes nevezetes firenzei művészetszociológiáját is a követők sorában érdemes számon tartani.<sup>19</sup> A – persze, Viollet-le-Duc-vel már közvetlenül nem érintkező (vele és gótika-értelmezésével mestere, Dvořák – jóváhagyva Wilhelm Vöge kritikáját – előzőleg már leszámolt<sup>20</sup>) – Antal Frigyes számára a firenzei nagypolgárság képviseli a racionalizmust, Masaccio és már Giotto óta a reneszánsz szellemiségének legfontosabb elemét, s a *popolo minuto* a gótikus miszticizmus hordozója. Legjelentősebb eltérése Viollet-le-Duc-tól, hogy ellentétes kategóriái nem egymást követő történelmi korszakok illetve stíluskorszakok jegyei, hanem az osztálytársadalom ellentétes erőinek hordozói. Viollet-le-Duc és az ipari forradalom megteremtette technikai társadalom viszonyát a legpontosabban William Morris ugyancsak szocialista ihletésű, de az ipari tömegtermeléssel és a gyáripari munkásság elnyomorodásával szemben kritikus, a középkori kézművesség ideáljához forduló *Arts and Crafts* mozgalmához hasonló, de ellentétes előjelű álláspontja jellemzi. Nikolaus Pevsner Morris és Gropius, az *Arts and Craft* illetve a *Bauhaus* e két pólusa között valószínűleg klasszikus érvénnyel, alapjaiban máig tanulságos módon vonta meg a tömegtermelés luddita típusú elutasításától az ipari társadalom viszonyaihoz való alkalmazkodásig a historizmus két lehetséges aspektusának, a racionalizmusnak és a nosztalgikus magatartásnak történelmi mérlegét.<sup>21</sup> Ez a mérleg nem marad következmények nélkül a művészettörténet-írásra sem: már csak azért sem, mert az alapvetően a reneszánsz-kori disegno- vagy szépművészet- illetve képzőművészet-fogalomra alapozott művészettörténet-írás első nagy kiszélesítését, a hagyományos művészet-fogalom lényeges átalakulását az *Arts and Crafts* nagy hatását tanúsító, nemzetközi iparművészeti mozgalom





hozta. Ebben persze, mint a 19. század második felének nagy és eleven nemzetközi kommunikációjában általában, nagyon nehéz különválasztani az egyesek külön álláspontját. Semper éppoly fontos volt, mint a mindenütt olvasott Ruskin, s Viollet-le-Duc is megtette a magáét a *Dictionnaire du mobilier française* kiadásával. Az sem véletlen, hogy Alois Riegl kritikai, evolucionizmust és abszolút történetiséget hirdető gondolatai Európa iparművészeti mozgalmának egyik vezető gyűjteményében, egy, a semperi elveknek megfelelően berendezett épületben születtek. Legjelentősebb gondolata alighanem az volt, hogy a geometrikus művészet nem a technikából adódik, hanem – a neolitikus korszak emberének naturalisztikus ábrázolási kísérleteit követően – a stilizálásának – egyáltalán a művészetnek – szándékából.

De ragaszkodjunk még továbbra is a *Dictionnaire de l'architecture française*-hez, amely egyebek között az építészet dominanciájának törvénykönyve is: ezen az elven alapul az a közelmúltban még sűrűn hallott elgondolás, mely szerint a szobrászat és a festészet nem más, mint az építészetnek alávetett „tárművészetek”. A ma sokat hangsúlyozott képtudomány egyik aspektusa alighanem a reakció erre a 20. századi modernizmus által is szívesen hangoztatott elképzelésre. Mindennek következménye persze az, hogy a képzőművészet mára tulajdonképpen már inkább képművészetet (vagyis: fából vaskarikát) jelent. Alapvetően szcientista álláspontját Viollet-le-Duc a középkori képzőművészet tekintetében sem tagadta meg. Így az általa – lényegében az 1851-es londoni Christal Palace módjára elképzelt – vázépítészetnek felfogott gótikus épületnek megfelelő festészeti technika, az üvegfestészet magyarázatában Chevreuil optikájának szimultánkontraszt-elvét alkalmazta, jellemző módon ugyanazt a színtant, amely az impresszionizmus színelméleti háttérét is alkotta. Ugyanakkor az optikai teóriák Viollet-le-Duc-nél mélyebb szerepet nem játszottak, csak a stílustörténet művelőinél kaptak fontosabb szerepet. A gótikus építészetnek optikai élményként, fény- és színtérként való felfedezése pedig a 20. századig váratott magára, az expresszionizmusig, a Gläserne Kette teoretikusaiig<sup>22</sup> és másfelől Hans Jantzen ettől bizonyára nem független áttetsző – nem transzparens, hanem diafán – struktúráiig,<sup>23</sup> a fényarchitektúra ideáljának művészettörténeti vetületéig, amely sajnos, nem kevésbé totalitárius színezetet öltött, mint Hans Sedlmayr földre szállt örök városa.<sup>24</sup> Szinte bámulatos módon és szó szerint az építészet rabja maradt a gótikus szobrászat is, amely Viollet-le-Duc szemében alig volt más, mint klasszikus szobrászat a statikai törvények kényszerében; a lehető legszigorúbb módon alávetett atlasz és kariatida. Ugyancsak Viollet-le-Duc kritikája vezette Wilhelm Vögét a középkori szobrászat sajátos fejlődésének felfedezésére.<sup>25</sup> Ehhez a monumentális hagyomány, tehát az önálló fejlődés felfedezésére volt szükség, majd hamarosan a primitív és archaikus művészet kultuszára. A legfontosabb indítékot azonban Vöge számára a stíluskritika adta, annak az ígérete, hogy a névtelen szobrász egyéniségét is meg lehet határozni, individuális teljesítménye nemcsak megérezhető, hanem igazolható is. Vöge az egyik lelkes alkalmazója a Morelli által „művészettudományként” javasolt stíluskritikai eljárásnak,<sup>26</sup> amelyet az orvos szerző az összehasonlító anatómia mintájára javasolt.<sup>27</sup> A művészettörténetben az egyik utolsó, a természettudományos kísérleti metodikától ihletett javaslatról van szó; tíz évvel később a művészettudomány már egészen mást jelentett.

A művészet és a tudomány, nevezetesen művészet és a természettudományos megismerésben nagy szerepet játszó kutatás (s ehhez napjaink követelményei szerint bizonyára hozzá kell tenni még két szót: „és fejlesztés, valamint innováció”) viszonya min-



den bizonyos a művészettörténetet is érdeklő folyamat. Maga a művészettörténet-írás is átesett egy ilyen fázison, sokan elvárják tőle az ilyen irányú változást, vagy éppen valamiféle megváltást remélnék tőle. Talán a művészet és a művészettörténet szorosabb kapcsolataira, határaitnak eltüntetésére is gondolnak, végül is éppúgy lehetne kreatív a művészettörténész is, ahogyan a művész a múlt kiváló ismerője. Én az itt elmondottakat csak történelmi példának szánom, nem gondolva, hogy ami egyszer megtörtént, megismétlődhet.<sup>28</sup>

(A tanulmány bevezető előadasként hangzott el a „Művészet mint kutatás” című, a Magyar Képzőművészet Egyetem, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézete és a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány szervezésében 2006. november 24-én tartott tudományos konferencián. A közléssel egyúttal felhívjuk a figyelmet a Magyar Képzőművészet Egyetem kiadásában, Kürti Emese szerkesztésében 2007-ben megjelent, azonos című konferenciakötetre, amelyben Marosi Ernő írásán kívül Beke László, Csurgai Ferenc, Hantos Károly, Horányi Attila, Kékesi Zoltán, Kicsiny Balázs, KissPál Szabolcs, König Frigyes, Peternák Miklós, Pléh Csaba, Szegedi-Maszák Mihály, Szegedi-Maszák Zoltán, Varga Tünde és Vidnyánszky Zoltán előadásai olvashatók.)

## Jegyzetek

<sup>1</sup> Gombrich, E.H.: *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*, in: uő: *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*, London – New York 1978, 1-10.o.; magyar fordítása: *A művészi haladás reneszánsz koncepciója és e gondolat utóélete*, in: Gombrich, E.H.: *Reneszánsz tanulmányok* (vál. Zádor Anna), Budapest, 1985. 84.o.

<sup>2</sup> Uo. 83.o.

<sup>3</sup> Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985; magyarul: *Udvari művészek. A modern művész előtörténetéhez* (ford. Havas Lujza), Budapest, 1998.

<sup>4</sup> Schlosser-Magnino, Julius: *La letteratura artistica*, Firenze, 1956<sup>2</sup>

<sup>5</sup> *A művészetten túl* (szerk. Peter Weibel, Nadja Rottner, a magyar kötet szerkesztője: Hegyi Dóra), Kortárs Művészeti Múzeum - Ludwig Múzeum – Soros Alapítvány C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Budapest, 1998.

<sup>6</sup> Belting, Hans: *Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?* in: uő: *Das Ende der Kunstgeschichte?* München, 1983. 63-91.o.

<sup>7</sup> Dilthey, Wilhelm: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. Tanulmányok* (vál. Erdélyi Ágnes), Budapest, 1974. 500.o.

<sup>8</sup> Uo. 501.o.

<sup>9</sup> Arnulf, Arwed: *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München-Berlin, 2004. 18-19.o.

<sup>10</sup> Weber, Max: *Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*



(1904), in: *uő: Methodologische Schriften. Studienausgabe, mit einer Einführung besorgt von Johannes Winckelmann, Frankfurt am Main, 1968, 44.o.*

<sup>11</sup> Kuhn, Thomas S.: *A tudományos forradalmak szerkezete (ford. Bíró Dániel), Budapest, 1984. 21.o.*

<sup>12</sup> *Uo. 30.o.*

<sup>13</sup> *Uo. 35.o.*

<sup>14</sup> Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, Párizs, 1859-1868.*

<sup>15</sup> Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen Künsten, 1861-1863, v.ö.: Semper, Gottfried: Tudomány, ipar és művészet valamint egyéb írások az építészetről, az iparművészetről és a művészeti oktatásról (vál. Hans M. Wingler), Budapest, 1980.*

<sup>16</sup> Vö. Marosi Ernő (vál.): *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből, Budapest, 1976. 311.o.*

<sup>17</sup> Riegl, Alois: *Stilfragen, Wien, 1893.*

<sup>18</sup> Pinder, Wilhelm: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig, 1934, illetve uő: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig, 1937.*

<sup>19</sup> Antal, Frederick: *Florentine Painting and its Social Background, London, 1947, illetve: Antal Frigyes: A firenzei festészet és társadalmi háttere, Budapest, 1986.*

<sup>20</sup> Dvořak, Max: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei (1918): Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben, in: Max Dvořak: A művészet szemlélete (vál. Radnóti Sándor, ford. Vajda Mihály), Budapest, 1980. 51.o.*

<sup>21</sup> Pevsner, Nikolaus: *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius, Hamburg, 1957.*

<sup>22</sup> „Die Gläserne Kette” *Visionäre Architekturphantasien aus dem Kreis um Bruno Taut, 1919-1920, in: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, (Gesamtidee: Harald Seemann), Aarau – Frankfurt am Main, 1983. 343-368.o.*

<sup>23</sup> Jantzen, Hans: *Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs. Chartres, Reims, Amiens, Hamburg 1957, magyarul: Francia gótikus székesegyházak. Chartres, Reims, Amiens (ford. Szántó Tamás), Budapest, 1989, valamint: Die Gotik des Abendlandes, Köln, 1962.*

<sup>24</sup> Sedlmayr, Hans: *Die Entstehung der Kathedrale, Zürich, 1950.*

<sup>25</sup> Vöge, Wilhelm: *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Strassburg, 1894.*

<sup>26</sup> Giovanni Morelli: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei von Ivan Lermolieff, Leipzig, 1890-1893.*

<sup>27</sup> Vö. Marosi Ernő: *i.m. 338-342.o.*

<sup>28</sup> *A tanulmány megírásához felhasznált további irodalom: Abraham, Pol: Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval, Paris, 1934; Baxandall, Michael: Giotto and the Orators. Humanistic observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450, Oxford, 1971; Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, hrsg. v. H. Borger, Köln, 1980; Frankl, Paul: The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries, Princeton, 1960; Perspektíva/Perspective (szerk. Peternák Miklós, Erőss Nikolett), Budapest, 2000.*